

IDEMBURGO FRAZÃO

Entrelinhas

burocracia e imaginação nos
romances de Cyro dos Anjos



Idemburgo Frazão

Entrelinhas

burocracia e imaginação nos
romances de Cyro dos Anjos

Copyright © 2021 Idemburgo Frazão
Direitos adquiridos para esta edição
pela Editora Pontocom

Preparação: Patrice Paes Leme
Revisão: Dalka Castanheira
Diagramação e capa: André Gattaz
Ilustração da capa: *Retrato de Cyro dos Anjos*,
por Del Pino (Alberto Delpino Jr., 1907-1976)

Editora Pontocom

Conselho Editorial

José Carlos Sebe Bom Meihy

Muniz Ferreira

Pablo Iglesias Magalhães

Zeila de Brito Fabri Demartini

Zilda Márcia Grícoli Iokoi

Coordenação editorial

André Gattaz

CATALOGAÇÃO NA FONTE (CIP)

F848

Entrelinhas: burocracia e imaginação nos
romances de Cyro dos Anjos

Entrelinhas: burocracia e imaginação nos
romances de Cyro dos Anjos / Idemburgo Frazão
— São Paulo: Pontocom, 2021.

200p.:

ISBN: 978-65-89496-04-5

1. Literatura brasileira. 2. Cyro dos Anjos. 3. Crítica literária. 4. Burocracia I. Título.

CDU 82-09.134.3(81)

Sumário

Considerações iniciais	9
PARTE I	
1. Táticas de um estrategista	33
2. A contraprova de Sancho Pança	53
3. Estratégias da primeira pessoa	77
PARTE II	
4. O amanuense Abdias	103
5. <i>Montanha</i> e os estrangeiros	129
6. O último Quixote	155
Considerações finais	185
Bibliografia	193

Há na natureza humana uma certa insinceridade que, no fim de contas, como tudo o que vem da natureza, deve conter uma disposição para bons fins. Quero referir-me à inclinação que temos para esconder os verdadeiros sentimentos e manifestar certos outros, considerados bons e honrosos.

Kant, Crítica da Razão Pura

Se mestre Kant, o mais austero dos filósofos, tomasse, de vez em quando, o seu pileque...

Cyro dos Anjos, Abdias

Para Yoyô
Para Lola

Considerações iniciais

A força do Conhecimento, no mundo contemporâneo, provoca nos homens e mulheres reações diversas. A herança kantiana (a ênfase na razão como guia existencial), ao mesmo tempo que revela (des-vela) o universo, domina-o – cerceia-o, limita-o. Entretanto, a visão perceptiva do sujeito varia de acordo com a bagagem cultural que acumula e sua capacidade de trabalhar com as instâncias da razão com equilíbrio. Há mecanismos de “sobrevivência” de inspirações humanas salutares, mesmo sob os domínios da Razão. Se a discussão da modernidade já começou, há algum tempo, a assumir sua condição de pós, sob as instâncias da fragmentação cotidiana, do ecletismo em várias de suas vertentes e da desumanização, a “Eterna Questão Fáustica”, apresentada como problema existencial na obra central de Cyro dos Anjos, participa deste debate a partir de seu status de fomentadora das novas ideias, já que a ciência, em tempos líquidos, como os estuda Zygmunt Bauman (2001), abre-se para ilimitadas possibilidades do mundo virtual. O Conhecimento, em sua metamorfose, na era dos excessos, ou das estratégias fatais, para lembrar aqui de Jean Baudrillard (1996), é o senhor do mundo contemporâneo, nem sempre sendo utilizado, efetivamente, a favor da humanidade, embora forças progressistas há séculos tentem transformá-lo em dínamo da liberdade existencial humana.

Acrescentemos a essa argamassa de cálculos e resultados as nuances de um mundo vigiado, armado de câmeras e cifrões, marcado por conjuntos de seres humanos que terminam por constituir o que Baudrillard (1996) denominou “maiorias silenciosas”. Sob as “estratégias fatais” do capitalismo, a

razão, com roupagens mais arrojadas, ainda é seu esteio. Mas conhecimento não é sinônimo de cárcere, mesmo que, nas primeiras décadas do século XXI, especialmente brasileiros e norte-americanos experimentem uma tentativa de retorno a um medieval estilo de cerceamento das liberdades, sob os governos Trump e Bolsonaro, exatamente a partir de uma tentativa de neutralizar as conquistas mais fundamentais da humanidade, nos últimos séculos. Os bizarros resultados deixam para a história ensinamentos que têm na dor suas estratégias mais definitivas.

A burocracia, base das reflexões sobre e sob o “problema fáustico”, a supremacia da razão como forma de gerência vital cotidiana é posta em questão nas atitudes e reflexões dos personagens do “estrategista” Cyro dos Anjos e de seus estrategistas protagonistas-narradores. Entretanto, não se trata, neste livro, de entender a burocracia, ou mesmo a racionalidade como algo negativo. Melhor explicitando, a burocracia está tão enraizada na mente e nas atitudes dos protagonistas, que estes agem a partir de instâncias próprias dos amanuenses. Mas não no sentido que muitos querem impor à palavra burocracia, como lugar de quem não quer trabalhar, ou que negligencia, atrapalhando o processo, o curso normal das diligências que lhe são atribuídas. Aqui, o burocrata leva a sério suas atividades e atitudes. Contudo, o faz de maneira tão radical, que pode, em muitos momentos, tornar-se risível, pois a vivência, vive-a, e não apenas a utiliza como mecanismo. A burocracia é internalizada. E os protagonistas de Cyro dos Anjos, como um Policarpo Quaresma, de Lima Barreto, ou Bartleby, de Herman Melville, agem assim. Mas isso não é sempre perceptível. Daí a importância dessa investigação na trilogia romanesca de Cyro dos Anjos.

A sinceridade e a seriedade, seguidas bu-ro-cra-ti-ca-men-te, fielmente, são os elementos cruciais de uma forma de viver e pensar. Policarpo Quaresma levava o Brasil a sério, entendia que era possível utilizar a ciência para o bem comum. Mas descobre, e morre por isso, que a razão pode ser utilizada

por interesses escusos. Já *Bartleby*, de Herman Melville, tornou-se radical, negava-se a mudar, a se mudar, a fazer diferente do que aprendera. Guardadas as proporções, épocas e estilo de seus autores, a base do raciocínio burocrático aproxima os personagens citados e muitos outros, como o também burocrata K., de Kafka.

É importante registrar, aqui, que as reflexões realizadas na Dissertação *Entrelinhas: A ficção em Cyro dos Anjos*, defendida em 1994, na UERJ, foram ampliadas na Tese *Burocracia como imaginação: três momentos da Literatura Brasileira e suas fronteiras*. A Tese foi defendida em 2000, na UFRJ. Naquele momento, para os estudos, juntaram-se às obras de Cyro dos Anjos, as de Lima Barreto e de Machado de Assis. A problemática do “problema fáustico”, do conhecimento e da burocracia, percebidos na Dissertação de Mestrado foram ampliados na Tese. Algumas das percepções e hipóteses, surgidas ainda no período da Dissertação, foram confirmados e ampliados na Tese. O livro *Entrelinhas: burocracia e imaginação nos romances de Cyro dos Anjos*, que aqui apresentamos, portanto, dialoga com a Tese citada que, esperamos, oportunamente será, também, publicada.

Aqui, nessa incursão na ficção de Cyro dos Anjos, a relação entre as exigências do cotidiano e a maneira de geri-la mostra os conflitos gerados entre a “vontade” e a “possibilidade” sob o domínio da razão. E é no final do século XX que se passará a refletir sobre a queda da razão iluminista. Kant, com suas premissas, a priori e “Críticas” começa a ser questionado. No final do século XX, a questão central das reflexões passa a ser: é possível encontrar equilíbrio e paz interna, íntima, sob as instâncias limitadoras da razão? E surgem caminhos que põem em questão a própria racionalidade e a maneira como os homens criaram Deus à sua imagem e semelhança. O “Além-homem” nietzscheano, muitas vezes confundido com o cinematográfico Super-homem, irrompe como saída reflexiva, para

a “desconstrução” de um deus inventado pela religião da boa nova velha, de um pseudoevangelho que, muitas vezes, para se firmar, cria falsos messias, armados de empáfia e violência. Esse deus que permite negociatas em seu tabernáculo, que destrói o que há de mais genuíno no ser humano, sua liberdade, é o que morre, nas reflexões nietzscheanas.

Para reforçar o que aqui se pretende afirmar, em uma leitura bastante particular e peculiar sobre o além-homem de Nietzsche, podemos remeter às reflexões de Jean Baudrillard em seu *À sombra das maiorias silenciosas* (1985). Ele afirma que as massas podem beijar os pés dos santos, seguir procissões, podem até erguer, manter templos luxuosos e assistir a espetáculos “religiosos” em redes de televisão, mas não atingem (e muitos não querem atingir, mesmo) a compreensão da essência da fé.

Percebe-se como as discussões sobre burocracia e razão são importantes na atualidade. Milícias de racionalidade e fé questionáveis apropriam-se de grupos humanos ávidos pelo progresso material a todo custo. Cultuam o ego sob a capa do livro sagrado. São guiados sob a falsa premissa de que Deus é a favor da tortura, do “olho por olho, dente por dente” e do retorno a tradições das mais retrógradas atitudes contra o próximo, que fica cada vez mais distante do que hipocritamente pregam.

A fé dos protagonistas de Cyro dos Anjos está na razão. Acreditam piamente que ela dará conta de sua felicidade. Mas aí, como se disse, surgem os conflitos internos que são expostos de maneira sutil e aparentemente claras, que ocultam uma existência enormemente complexa. Embora Cyro dos Anjos tenha vivido até o momento da defesa da Dissertação em que esse livro se baseia, 1994, as ideias básicas relacionam-se a meados do século XX, ou pouco mais: *O amanuense Belmiro*, 1937; *Abdias*, 1945 e *Montanha*, 1956¹.

1 Os anos indicados referem-se à primeira publicação de cada obra.

O Conhecimento é uma partícula infinita, que se transforma e acompanha os homens, inclusive em seus devaneios. Adapta, substitui as “Sabedorias” seculares e filosóficas. A literatura apresenta-se como um dos canais desse conhecimento mutante. Se o sonho remete à expectativa, à possibilidade e à esperança, a ficção cede sua “natureza virtual” para que a vida, como num videogame, transforme-se em campo de jogo. O comentário sobre essas questões ligadas ao Conhecimento intenta abrir o caminho para a discussão e a abordagem analítica de uma obra literária que, na década de 1930, punha em questão a problemática do conhecimento, camuflada sob múltiplas faces.

Como se trata, aqui, de nuances da ficção, impõe-se, mais ainda a necessidade de que se perceba, na contemporaneidade, no início do século XXI, que cada geração tem direito de propor para seu tempo suas próprias interpretações. Assim, os romances desse mineiro, funcionário público, advogado e jornalista (amigo do poeta Carlos Drummond de Andrade que, escritor, exerceu vários cargos públicos) devem ser lidos sob inúmeros outros vieses interpretativos.

Nossa leitura, que teve sua “gestação” reflexiva centrada nos anos 1980 e 1990, antes de inúmeras transformações no Ocidente, teve por meta averiguar as estratégias da construção da trilogia romanesca de Cyro dos Anjos e seu impacto, tanto no leitor quanto na crítica especializada. Não apenas nos interessamos pelos leitores do período da estreia do autor como romancista, na chamada segunda geração do Modernismo brasileiro, como também, pelos atuais. Mas é fundamental, para o melhor entendimento da leitura realizada neste livro, que se tenha clareza de que foi escrito sob instâncias literárias e acadêmicas do final do século XX.

As mudanças ocorridas nesses mais de 20 anos são bastante radicais. A dissolução da União Soviética, o término (ou reorientação) da Guerra Fria, a supremacia das instâncias da

internet, os avanços e retrocessos das lutas contra as desigualdades sociais, o recrudescimento das engrenagens do capitalismo e o avanço das estratégias genocidas das hegemonias são alguns exemplos disso.

Optamos por seguir o que Antonio Candido denominou “ar do tempo”, para não modificar demais a “alma da Dissertação”, suas peculiaridades, principalmente que foi escrita em um período diferente do que hoje se vive, o amadurecimento textual e biográfico do autor.

Citaremos, para implementar o estudo proposto, trechos do artigo de um antigo e respeitado crítico literário brasileiro, que merece o respeito das gerações atuais, acerca da obra literária de Cyro dos Anjos: Otto Maria Carpeaux. Ele, no artigo “Realismo e Poesia de Cyro dos Anjos”, publicado pelo *Correio da Manhã*, em 11/01/58, comentava a importância desse romancista mineiro para a Literatura Brasileira e fornecia importantes elementos acerca do seu estilo:

Não temos aquele número de verdadeiros romances que a renovação da literatura nacional pelo modernismo deixara esperar. O desenvolvimento foi unilateral; só deu romance nordestino (no sentido largo da palavra), o da Paraíba de José Américo de Almeida e José Lins do Rego, o do Ceará de Raquel de Queiroz (...). Cadê as esperanças? Numa terra em que a sociedade é tão estratificada como a nordestina, mas já sacudida pelos ventos da revolução industrial e da angústia. Em Minas, (...) houve quem falasse em falta de estrutura, reatando o velho debate sobre a memória e a imaginação. (...) Cyro dos Anjos é escritor à maneira machadiana. Não acusa nem conclui, sobretudo não conclui. Sabe, com Flaubert que “*l’imbecile c’est de vouloir conclure*”.

Para melhor desenvolver nossa proposta, realizamos um corte temático. Trabalharemos com a análise das

metamorfoses da narração em primeira pessoa que perpassa os três romances de Cyro dos Anjos, acoplada a duas questões principais que serão comparadas nas três obras: 1) a questão do conhecimento, à qual nos referiremos como a “Questão Fáustica” e 2) o problema da opacidade cotidiana apreendido na leitura. Ambas se relacionam a instâncias da burocracia, que atuam de diversas maneiras nas obras estudadas.

O romance capital de Cyro dos Anjos, *O amanuense Belmiro*, servirá de eixo para o trabalho comparativo, não apenas com a tríade romanesca do autor, como com obras de outros autores (estrangeiros). Os dois capítulos iniciais do livro que aqui se inicia, buscam apreender as principais questões existentes no primeiro romance do escritor, para depois compará-las.

Iniciamos nossas considerações remetendo-nos ao problema do Conhecimento, às velozes mudanças ocorridas durante uma existência, para estabelecer uma ponte entre as atitudes dos personagens-narradores de Cyro dos Anjos e o reflexo da vida vivenciada no mundo ocidental, principalmente da supremacia do conhecimento, da racionalidade, na relação entre os seres humanos. Nossa interpretação não visa instaurar-se no estudo da relação da obra com a sociedade de forma direta, aprofundando estudos sobre o período histórico. Entretanto, só compreendendo a importância desse referencial a tarefa poderá atingir seu objetivo. Partindo do estudo da narração em primeira pessoa e das temáticas explicitadas há pouco, serão promovidos diálogos com obras diversas que auxiliarão no entendimento da visão de mundo evidenciada nos romances de Cyro dos Anjos.

Propomos, aqui, uma mudança interpretativa das obras de Cyro dos Anjos, que seguirá linha similar à realizada por alguns intérpretes de Machado de Assis. Tais intérpretes tomam o romance de Cyro não como retrato de época, ou explicável a partir da biografia do autor, mas – como afirmou

Luiz Costa Lima, quando orientou a Dissertação – para vê-lo em suas decisões de escritor, isto é, enquanto nome portador (e não explicador) de uma escrita.

A partir dessas considerações, manifesta-se nosso posicionamento em relação à já canônica visada intimista acerca da prosa ficcional desse romancista mineiro que teve seu primeiro romance, *O amanuense Belmiro*, exaltado como obra-prima na década de 1930. A sinceridade do personagem-narrador, contraposta às suas “arte-manhas”, será a tensão que permeará nossa abordagem.

Traçaremos uma trajetória investigativa objetivando desconstruir a visão de mundo monolítica que o personagem-narrador de Cyro dos Anjos forja a partir da narração em primeira pessoa. Utilizamos o termo “desconstrução” enquanto indicador de que nenhuma análise esgota as possibilidades interpretativas de seu objeto. Anuncia menos um telos, uma finalidade, que uma promessa.

Jacques Derrida (1973) afirma que desconstrução não é uma análise ou uma crítica por não ser um regresso direcionado ao elemento simples, a uma origem indecomponível. Embora utilizemos termos que contrariam a orientação do autor de *Gramatologia*, como análise e crítica, fazemo-lo conscientes de que estes também são submetíveis à desconstrução. Entendemos nossa tarefa analítica enquanto uma leitura, um ato arbitrário, que não aspira a tornar-se um paradigma. Tampouco sacamos de um baú teórico esquemas prontos, mapas ou qualquer tipo de regulamento. O crítico literário não é um juiz. A teoria não é um conjunto de leis, mas de argumentos.

Particularmente em relação à obra romanesca de Cyro dos Anjos², a proposta de uma leitura diferente das costumei-

2 Além dos romances, Cyro Versiani dos Anjos publicou também: *Explorações no Tempo* (1952; crônicas, memórias); *A Criação Literária* (1954; ensaio); *Poemas Coronários* (1964) e *Menina do Sobrado* (1979, memórias).

ras não se limita à correlação entre as obras desse autor. Após a leitura de *O amanuense Belmiro*, passaremos aos outros dois romances que completam a “tríade”, e daí, partiremos para um diálogo com outras obras. Embora, de certa forma, pareça que tenhamos seguido o roteiro de Tynianov (1976), não respeitamos fielmente sua indicação da sequência das séries. Mesmo assim, o aspecto imanente do texto foi nossa primeira preocupação. Além disso, em certo sentido, podemos dizer que pensamos a obra escolhida a partir de uma certa intuição que tivemos durante a leitura dessa. Tal intuição, entretanto, não surgiu em um estado de graça, pressuposto no “círculo hermenêutico”, como afirma Jean Starobinski acerca desse conceito que Spitzer afirmou ter desenvolvido a partir de Schleiermacher e Dilthey (*apud* MARTIN, 1975, p. 58).

De acordo com Karlheinz Barck (*apud* GUMBRECHT, 1993), é importante que se desenvolva um pensamento crítico acerca do campo hermenêutico e que se tente alcançar o que Hans Ulrich Gumbrecht denominou “campo não hermenêutico”. Para Barck, deve-se criticar a filosofia hermenêutica que ontologiza tanto os conceitos quanto os problemas da vida (GUMBRECHT, 1993).

O aspecto imanente da obra literária, comentado acima, toca na questão fundamental do “*New Criticism*” e das vertentes da Teoria Literária de vocação formalista, como o “Círculo Linguístico de Moscou”, que tomava apenas os aspectos intrínsecos dos textos como relevantes. Como se sabe, estamos nos referindo à questão da “literariedade”. Devemos lembrar que esta, aqui sintetizada nas palavras de Jakobson (*apud* EIKHENBAUM, 1976) como aquilo que torna uma determinada obra uma obra literária, não é uma regra universal, pois está sujeita a mudanças advindas de critérios estabelecidos de acordo com a sociedade e a época em que for analisada.

A “literariedade” torna-se relevante como um dos processos de uma exegese, não como critério único, dogmático.

A singularidade do texto, que constitui o *locus* de seu valor, de sua “arte”, como afirma Croce (*apud* PERKINS, 1993), é importante no sentido do estudo da forma, porém não devemos tomá-lo como único critério válido.

Este excurso até aqui realizado, acerca das implicações da Teoria Literária com o exercício da interpretação, embora seja um tanto hermético, justifica-se para alguns leitores mais especializados, para os estudiosos da literatura, enquanto fundamentação teórica para o que iremos afirmar durante o trabalho. Já, para os leitores em geral, amantes da literatura, esse trecho explicitamente teórico, deverá ser lido mais como um apêndice.

Os aspectos relativos à construção formal, completando nosso raciocínio, não devem ser estudados isoladamente, ao invés disso, devem ser acoplados à observação da relação da obra com o leitor. As estéticas da “recepção” e do “efeito” surgiram para suplementar este hiato que resultava das preocupações exclusivas de sentido imanentista, ou relacionadas à avaliação apenas histórica, herdeira da tradição do século XIX.

A estética da recepção privilegia o relacionamento autor-obra-público, segundo Lucien Dallenbach, pois ela superou a relação unívoca autor-leitor ao incorporar múltiplas relação biunívocas na relação obra-sociedade, texto-contexto, autor-contexto, leitor-sociedade (*apud* LOBO, 1992). Depois de ter passado por diversas fases, atualmente, a “estética da recepção” direciona-se a fatores que envolvem aspectos ideológicos, relacionados à recepção social do texto literário, suas ligações com os meios de comunicação de massa e com outras atividades culturais e artísticas. Como afirma Luiza Lobo:

(...) nestes momentos de descrenças nas vanguardas, tão caótico e fragmentado quanto o texto e a própria sociedade, através de um apelo a diversas teorias se poderia proceder a uma análise textual, sendo a teoria de Iser mais permeável

e capaz de uma sensibilização do crítico/leitor para com a literatura em especial e os textos de comunicação de massa em geral. (Idem, p. 246)

Dos trabalhos teóricos de Wolfgang Iser (1988), ressaltamos seu estudo dos *leerstelle* (espaços vazios do texto) que diz respeito à suplementação da leitura que o leitor deve realizar em seu contato com o texto literário. Pode-se, por meio dos estudos de Iser dos *leerstelle* e do horizonte de expectativa do leitor, reler aspectos da comunicação ou da arte e mostrar em que medida a recepção do texto pelo leitor ou ouvinte contribui para a sua reelaboração (Idem).

Ao tratarmos do texto de Cyro dos Anjos, tomamos esta suplementação da leitura por parte do leitor como condição *sine qua non*. Nossa análise toma por base a influência que a autoridade do narrador tem sobre o leitor. Avaliar que trajetória de leitura o narrador orienta e, por conseguinte, por que caminhos a recepção da obra poderia seguir a partir desta orientação faz de nossa abordagem mais que uma análise, uma rastreadora de interditos.

Os estudos acerca das estratégias da escrita, também de Iser (1988), servem-nos nesse rastreamento, principalmente no que diz respeito à problemática fundamental das “arte-manhas” dos personagens-narradores cyrianos em suas atitudes de escritores. Tomamos estas estratégias como fator distintivo em relação à leitura que se tornou canônica acerca da ficção de Cyro dos Anjos.³

3 Cyro dos Anjos nasceu em Montes Claros, MG. Seu pai era fazendeiro e professor. O escritor bacharelou-se em direito em 1924. Jornalista, também foi oficial de gabinete do Governo de Minas Gerais (1935); diretor da Imprensa Oficial de Minas Gerais (1938/ 1940); diretor do IPASE (1946 / 1951); subchefe do Gabinete Civil da Presidência da República (1957 / 1960). Aposentou-se como conselheiro do Tribunal de Contas de Brasília. Ministrou aulas em cursos de literatura em universidades como a UNB e a UFRJ.

O entendimento do termo “cânone” é fundamental para que melhor se avalie o rendimento de nossa proposta. O eixo desta proposta está no choque que a nossa interpretação da obra ficcional de Cyro dos Anjos provoca em oposição à já cristalizada linha de leituras a seu respeito. Entendemos que existe uma espécie de estigma (no sentido de marca) em relação à figura desse autor. Cyro dos Anjos tornou-se verbete de enciclopédia, sendo distinguido nos compêndios de literatura enquanto escritor cujos romances têm como “parentesco” seu caráter biográfico (COUTINHO, 1986). Além disso, destaca-se que a preocupação de crônica e ironia da vida social e política é uma ponte de uns aos outros livros (Idem).

“Cânone”, então, refere-se a uma interpretação tornada padrão. Isto implica seu entendimento enquanto verdade absoluta. “Cânone”, como se sabe, deriva de *kânon*, espécie de vara de medir, que passou a ser tomado nas línguas românicas com o sentido de “lei”, “norma”. Porém, menos que comentar a história do termo, interessa-nos afirmar que “cânone” não pode se desvincular de duas questões fundamentais: da escolha e do poder (REIS, 1992). A desconstrução comentada, há pouco, prima exatamente por invalidar o poder que pode ser erroneamente conferido ao “analista”. A influência que a obra de Machado de Assis exerceu em Cyro dos Anjos é um ponto canônico, pois já se parte para a análise das obras deste autor mineiro sob a sombra da obra do consagrado imortal. É como se Machado de Assis validasse Cyro dos Anjos para a crítica. Obviamente não afirmamos com isto que os romances do autor de *Poemas coronários* não tenham valor, apontamos apenas para o perigo de se ler a obra de Cyro dos Anjos pelo viés machadiano. A discussão volta-se para a postura da crítica.

Baseados duplamente nas questões do cânone e da influência, utilizaremos a expressão “sombra do autor”. Diremos que a crítica não tem conseguido isolar totalmente

suas abordagens da influência da figura do homem público Cyro dos Anjos. Denominamos sombra, porque tal influência muitas vezes só é perceptível no anteparo das análises após um difícil afastamento crítico. Porém, sombra não tem o mesmo sentido de eco. Este relaciona-se à influência detectada em uma obra em relação a outra. Sombra remete à autoridade que a figura do autor exerce sobre a crítica.

O segundo conceito que nos importa é o de “influência”, que se confunde, de certa forma, com a ideia de eco. Este teria função de imortalizar obras passadas pois serve como ponte entre a obra presente e aquela da qual sofrera influência. A individualidade do artista novo contribuiria para a renovação da tradição. Entretanto pode ocorrer uma luta em sentido contrário, na qual o novo recusa a influência. Dessa recusa, pode derivar uma ruptura com a tradição e até o surgimento de uma outra. Mas entendemos que, mesmo na negação que este posicionamento representa, há, por oposição, a presença da influência.

O mais importante acerca desta questão em nossa leitura do romance de Cyro dos Anjos é nosso entendimento da insinuação da influência realizada pelos narradores-personagens (aí destacando-se Belmiro) para ocultar os giros de sua fértil reflexão criadora. Evidenciando a influência, eles simultaneamente a subvertem. O mito Arabela, por exemplo, trazido da infância do personagem Belmiro Borba, indicaria, segundo suas orientações, a influência das histórias de amor, quando as etéreas musas habitam castelos, onde, enfim, o lirismo surge enquanto ponto comum entre a história e a suposta maneira de ser do solteirão burocrata.

O nó da visada lírica, em nossa leitura, encontra-se, exatamente, na confiança de que tal influência confessada é verdadeira. Assim, para nossa abordagem, a influência também funciona como arдил. Os ardis, em vários sentidos, sempre baseados na estratégia da primeira pessoa, serão alguns dos

pontos norteadores de nossa trajetória analítica. Os principais ardis desvendados são: a) o da sinceridade do personagem relativamente à escolha ou à classificação do gênero em que o diário deveria ser escrito; b) o do engodo da incapacidade criativa; e c) o da afirmação de uma suposta e perene nostalgia.

O contraponto que desmitifica os ardis do lirismo burocrático de Cyro dos Anjos é a contraprova da ironia, cujos instrumentos “desconstrutivos” que criamos são: 1) a “dissociação da primeira pessoa” – que aprofundará a afirmativa de que os narradores-personagens Belmiro e Abdias são escritores, mais que personagens; e 2) a “contraprova de Sancho Pança” – que aponta para a necessidade de um maior afastamento crítico para a percepção de que os personagens dissociam-se dos narradores.

A questão do lirismo também é central. Denominamos “visada lírica” a leitura dos romances sob o viés orientado pelo personagem-narrador. Tal “visada” remete a conclusões de que há um fundo psicológico, memorialista ou autobiográfico nos romances de Cyro dos Anjos. Tomá-los como diário ficcional ou como memória ficcionalizada, nos parece simplificar demais a obra de um “discípulo” machadiano. O jogo da ironia parte exatamente das aparências do óbvio, e, como Machado de Assis, Cyro dos Anjos é um excelente jogador. O “óbvio” ao qual nos referimos relaciona-se à conhecida capacidade do “eu” para “de-formar” os objetos do mundo exterior. Os objetos, as pessoas, tornam-se apenas esteio para o “desaguar” das emoções, das opiniões, dos pensamentos e principalmente das reflexões. Se seguíssemos essa orientação, leríamos o texto de Cyro tomando as reflexões contínuas dos narradores personagens obviamente como produto de um “eu” que quer, acima de tudo, extravasar seus sentimentos. Mas há mais mistérios machadianos nos “delírios” dos narradores de Cyro dos Anjos do que possa supor, talvez até mesmo quem os criou. A sinceridade do “Eu” já motivou inúmeras especulações, inclusive

de Pascal, e a querela imaginação X memória desde Proust, não deveria inspirar discussões, como propõe Otto Maria Carpeaux (1958). Entretanto, preferimos quebrar as pedras do óbvio, extraíndo, talvez, águas menos potáveis aos tempos das biografias romanceadas, mas nem por isso menos saudáveis às reflexões literárias atuais. Parece-nos mais fiel ao próprio sentido do trabalho do escritor, jornalista e homem público que teve na literatura seu maior reconhecimento.

Durante a análise, comentaremos apenas o estritamente necessário acerca da distinção que há entre memórias, autobiografia e diário íntimo. Os três serão tomados na leitura aqui realizada como semelhantes, a partir do sentido de sinceridade que evocam nos romances, em contraposição a ficção. Vários trabalhos sobre a obra literária de Cyro dos Anjos tiveram maior preocupação distintiva a este respeito que a nossa (BILENKY, 1992). Como nosso interesse toma a sinceridade dos narradores como problema, o que fundamentalmente nos importa é que as autobiografias, as memórias, o diário íntimo e as confissões (que podem também ser denominadas “escritas de si”) contêm, de alguma forma, uma espécie de dispositivo de extravasamento do Eu. A diferença entre estes meios de extravasamento, como um todo, e a narrativa ficcional é, aqui, o mais relevante.

Utilizaremos também alguns termos que precisam ser especificados. Façamos, agora, um rápido comentário sobre eles:

A expressão “narrativa ficcional” será usada em sentido de prosa ficcional. O termo “narração” referir-se-á sempre à forma de narrar propriamente dita, como em: narração em primeira pessoa. Ao utilizarmos a palavra “forma” e expressões compostas por ela – como: “ponto-de-vista da forma”, “sentido formal” –, não o fazemos em oposição a conteúdo. Como afirma Mikhail Bakhtin, “a forma e o conteúdo estão unidos no discurso, entendido como fenômeno social (...) desde a imagem sonora até os estratos semânticos mais abstratos” (BAKHTIN, 1990, p. 71).

Para diferenciarmos os elementos construtivos propriamente ditos – como no caso de Cyro dos Anjos, a problemática das narrações em primeira e terceira pessoas – do assunto que elas enformam, utilizaremos o termo “temática”. A palavra “crítica” significa aqui discussões de obras concretas de literatura (WELLEK, 1963). René Wellek utiliza essas definições para contrapô-las a “teoria”, relativa aos princípios categorias e modelos (Idem).⁴

Destacamos a importância do entendimento do termo “enredo”. Este tem sido associado por alguns teóricos como Paul Ricoeur ao termo intriga. Para Ricoeur, intriga é a organização dos fatos na ação total constitutiva da história contada (*apud* JOBIM, 1994).

A noção de intriga é importante. Indiquemos a dinâmica que a envolve: “(...) o enredo faz a mediação entre os eventos (ou incidentes individuais) e a estória como um todo. Ele transforma os eventos em uma estória: *cada evento deixa de ser singular e transforma-se em elemento constitutivo do desenvolvimento do enredo*” (grifo nosso) (Idem, p. 10).

Grifamos as últimas linhas desta transcrição pois se referem a questões que recebem tratamento especial nos romances estudados. No jogo com a singularidade e com a sinceridade, os narradores-personagens de Cyro dos Anjos ressaltam a singularidade, como que tentando isolar os elementos do enredo. Esta estratégia visa afastar o leitor do caráter de estória que a narrativa possui. Como os esforços dos narradores-personagens primam por fazer com que o leitor tome suas reflexões como confissões, esta ideia de enredo denunciaria a estratégia.

Agora, depois de ter esboçado alguns pontos teóricos que consideramos fundamentais para o entendimento das

4 Roberto Acízelo de Souza contribui para um melhor entendimento da definição de Crítica de Wellek. Para Acízelo, o termo “crítica” deve ser entendido como: “sistema do saber sobre a literatura” (SOUZA, 1992, p. 378).

questões desenvolvidas em nossa abordagem, devemos especificar e comentar ainda o sentido de alguns termos importantes. Mostraremos de forma sucinta alguns dos aspectos que analisaremos para situar melhor a leitura.

A reflexão é um elemento central da tríade romanesca de Cyro dos Anjos. Embora não a relacionemos, no corpo do texto, aos primeiros românticos alemães (Fruhromantiker), a reflexão tem em Cyro uma característica que, de certa forma, se aproxima daquela apontada por Walter Benjamin (1993) em sua tese de doutoramento, *o Conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*: a da infinitude (no sentido de continuidade infinita da reflexão). Não classificamos o texto de Cyro dos Anjos como romântico. Se o fizéssemos, estaríamos caindo na armadilha que intentamos desmontar. Nossas afirmativas acerca do lirismo burocrático seriam invalidadas, pois a pseudonostalgia dos narradores poderia passar a ser tomada como fuga, como índice de subjetividade. O romantismo, pelo menos o normalizado, como o que chegou ao Brasil, no século XIX, caracteriza-se pela contemplação. Os narradores-personagens Belmiro Borba e Abdias, e até o conglomerado de “vozes” de *Montanha*, caracterizam-se pela profusão de pensamentos. A reflexão, como instrumento para a criação de enredo e de personagens, é o ponto em comum de toda a obra de Cyro dos Anjos, juntamente com a problemática das metamorfoses da narração em primeira pessoa.

O “primeiro romantismo” alemão, caso quiséssemos aprofundar a leitura dos romances do autor de *A menina do sobrado* sob este viés específico da reflexão, talvez se tornasse um dos caminhos mais fecundos, não para filiar a narrativa do romancista mineiro ao primeiro romantismo alemão, mas para ampliar o sentido de reflexão em sua relação com a criticidade. Optamos, entretanto, por nos restringir a uma passagem do estudo de Benjamin acerca dos “Fruhromantiker” que se aproxima de nossa concepção acerca da reflexão em

Cyro dos Anjos. Entende-se, portanto, por reflexão, o refletir transformador – e apenas o transformador – sobre uma forma (BENJAMIN, 1993, p. 31).

Em relação à dinâmica da análise, podemos adiantar que muitas vezes a comparação das passagens dos textos será precedida de conclusão, noutras, partiremos desta para a demonstração. Exercitamos o diálogo na própria interpretação, flexionando o que Ricoeur denominou jogo da questão e da resposta (RICOEUR, 1988). Cada jogada depende da necessidade revelada em nosso contexto analítico. Invertemos, às vezes, o jogo para melhor atingir a meta. Procuramos iniciar os capítulos com uma apresentação dos problemas que ali serão enfocados, entretanto, às vezes, esta apresentação ocorrerá no final do capítulo anterior. A intenção é apenas facilitar o entendimento da sequência que propomos.

A linguagem, de modo especial, a da escrita, como diz Ricoeur em relação à hermenêutica, é a primeira “localidade” a desencravar (Idem). Tomando o texto propriamente dito (palavras, frases, orações) como ponto de partida, seguiremos a interpretação, menos rumo às respostas que ao diálogo.

“Dialogando”, a partir de cada conclusão, com o “leitor implícito”⁵, na relação com o texto, buscaremos um entendimento mais amplo de questões como a visão de mundo captada nos personagens, as possíveis claves de leitura, os eixos temáticos. Como o que importa, nesta análise, não é buscar o sentido do texto na “intenção autoral”, ou em qualquer lugar que não na própria análise, a interpretação varia de acordo com a polissemia. Na Babel de uma multiplicidade de sentidos, o intérprete não tem outra saída se não escolher. A escolha é a base da ação interpretativa.

A reflexão, em Cyro dos Anjos, é instrumento da imaginação. O conhecimento fundamentado pela contumácia

5 A noção de “leitor implícito” foi extraída das obras de Wolfgang Iser, *O ato da leitura e leitor implícito*. (LOBO, 1992)

da leitura dos narradores é, em verdade, o eixo principal dos romances estudados. Por isto, trabalharemos exaustivamente com a expressão “Problema Fáustico” que foi extraída do próprio texto de *O amanuense Belmiro*. A questão do Conhecimento confunde-se com a da experiência, da “arte-manha” e principalmente com a peculiar forma que os personagens encontraram de estar sempre falando (em “*off*”); de estar sempre presentes (em “*absentia*”), de escrever nas linhas da(s) entrelinha(s), enfim, de forjar uma imagem nos diários, “cadernos de anotações” que não os refletem totalmente.

A “verdade”, nesses narradores, cede lugar à verossimilhança. Isto quer dizer que o referencial da autoconstrução é a realidade já trabalhada pela imaginação, pois trata-se de escritores que, personagens, escrevem como se vivessem. Se há ou não, por trás dessa canalização de si mesmos, a história real de alguém, não nos importa responder. A partir de nossa perspectiva, a pergunta é totalmente desfocada da realidade ficcional, portanto, irrelevante. Relevante, entretanto, é ressaltar que a imaginação em Cyro dos Anjos tem, como fomentadora, a leitura. Juntas, estas podem promover a crítica, a sandice, podem ser encaradas enquanto perigosas estratégias do demônio. Lembremos, a este respeito, o caso de Domenico Scandella, o moleiro Menocchio, estudado por Carlos Ginzburg em *II formaggio e i vermi (O queijo e os vermes)*, um importante trabalho da chamada história das mentalidades. A leitura livre de inúmeros livros tornou-o impertinente aos olhos vorazes da inquisição.

Para seus conterrâneos, Menocchio era, de certa forma, diferente dos outros. A leitura provocou sua morte. A cultura e o próprio tempo davam ao indivíduo, segundo Ginzburg, “um horizonte de possibilidades latentes – uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercia a liberdade condicionada de cada um” (GINSBURG, 1987, p. 27). Menocchio articulou a linguagem de que dispunha e abruptamente abriu a jaula

dogmática da igreja. Assustados, os inquisidores o queimaram. Mas as ideias do Moleiro, por milagre, maldição ou apenas por contingências históricas, são, hoje, estudadas em um livro, a partir da documentação legada pela própria Inquisição. Se a interpretação das leituras provocou sua morte, a “história das ideias” ou “mentalidades”, capitaneadas por autores como Ginsburg, retoma-o enquanto caminho possível de um melhor entendimento dos acontecimentos relativos à sociedade europeia do final do século XV. De certa forma, Menocchio remete-nos a D. Quixote, pois ambos ultrapassam o limite do comum a partir do ato mesmo da leitura. São, cada qual ao seu modo, “subversivos”.

Entretanto, diferente do moleiro, D. Quixote, que também ruminava livros, para usar o termo do historiador, não assustava a Igreja, nem a seus contemporâneos. Em sua época, suas atitudes eram tomadas como demência. D. Alonso Quijano contribuía para as obras da igreja, não a afrontava diretamente, antes primava por exaltar – mesmo que isto suscitasse o riso – o ideal da cavalaria, cuja ligação com os ideais católicos é notória. Assim, quem via passar D. Quixote, em verdade, via Alonso Quijano. A sandice justificava sua permanência na sociedade. Menocchio, de certa forma, também o foi, pois todos aqueles que expressavam ideias contrárias à “Santa Madre Igreja” eram considerados loucos, possuídos pelo demônio. As ideias do moleiro, nascidas de “leituras-sem-mestres”, eram hostis à Igreja. Quando os inquisidores viam o moleiro, imaginavam o anticristo que este trazia por dentro – representado pelas ideias permissivas que professava e pela influência nefasta que poderia exercer. Aqui temos uma diferença importante em relação à obra de Cyro dos Anjos. Quem via o amanuense Belmiro ou Abdias (principalmente o primeiro) não imaginava que, encoberto sob a aparência burocrática, ocultava-se um cavaleiro cujas aventuras desenvolvem-se no campo da imaginação.

As observações de Mikhail Bakhtin (1993) em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, acerca da imagem grotesca do corpo, apontam para um aspecto importante sobre o qual intentamos discorrer: o do trabalho estratégico de Cyro dos Anjos, de dotar seus personagens de uma criativa capacidade de “cenarização” de si mesmos: “uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado no mundo” (BAKHTIN, 1993, p. 23).

Esta exibição de dois corpos em um, na obra de Cyro dos Anjos, é de difícil percepção, pois não há um indício claro, tampouco irônico, da presença do grotesco na caracterização de si mesmos. Reiteramos: aos narradores em questão, a “contra-prova” perceptual de Sancho Pança seria letal, pois, por meio do desmonte, da ironia, seriam descobertas suas estratégias.

Um último ponto ainda precisa ser elucidado acerca desta capacidade de cenarização: o do tempo na obra de Cyro dos Anjos. O tempo romanesco em Cyro dos Anjos deve ser observado sob o prisma de uma transgressão, como afirmaria Dirce Cortes Riedel, tratando do tempo no romance machadiano: “Não tempo trágico apesar de se aproximar deste, nem um tempo épico, nem biográfico. É um tempo desgarrado do tempo histórico (RIEDEL, 1974, p. 29).

Paralelo ao tempo histórico, o tempo romanesco de Cyro dos Anjos depende da perspectiva do narrador. A relação com a ordem é apenas aparente. Trata-se do tempo carnavalesco dos estudos de Bakhtin acerca de Rabelais (1993). Dirce Cortes Riedel (1974) aproxima a noção de tempo carnavalesco à ficção machadiana, levando a questão da sandice à discussão da literatura. Esta é uma excelente ponte para a nossa leitura de Cyro dos Anjos, não pela presença da loucura, mas pela cenarização da sanidade. Como afirma a ensaísta: “o carnaval elaborou toda uma linguagem de formas simbólicas, concretas,

acessíveis aos sentidos, a qual admite uma certa transposição em uma linguagem que lhe é próxima pelo caráter concretamente sensível – a linguagem da literatura” (Idem, p. 1).

Cenarização, carnavalização e literatura são formas de subversão da realidade. Intentamos instaurar nossa leitura nesta discussão. O texto cyriano provoca a discussão da literatura, ao promover a oclusão da imaginação e tentar fazer do romance um veículo mesmo da vida, e não um canal problematizador desta. O narrador de *Cyro dos Anjos* dificulta a visão deste sentido carnavalesco de seu texto. A problemática da carnavalização está ligada não à expressão, ao que afirmam, mas ao que ocultam. Utilizando ainda o trabalho de Dirce Cortes Riedel (1974), afirmamos que a paródia do narrador cyriano funciona como um bumerangue. A ambiguidade do personagem-narrador, nas entrelinhas, remete a uma metáfora de si mesmo a partir da visão metonímica da realidade que passa ao leitor.

PARTE I

1. Táticas de um estrategista

Para seres de nossa espécie ler ou escrever é mais importante que viver. Substituímos monstruosamente a vida pela ficção.
Cyro dos Anjos

Lirismo burocrático

Ao contrário do que muitos analistas têm afirmado⁶, o narrador de *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, é menos um lírico ou um intimista que um estrategista. O romance possui elementos comuns às memórias, às autobiografias, mas sua narrativa em primeira pessoa transforma-se em um mecanismo que prima por ocultar giro mais criativo. A narração contida no diário de Belmiro Borba é menos a confissão ou desabafo do personagem que reflexão.

Os acontecimentos históricos, o cotidiano de Belo Horizonte, o passado enquanto refúgio ou saída de problemas, destacados por alguns analistas, são questões resultantes do desvio das temáticas fundamentais do romance, realizado pelos ardis da primeira pessoa belmiriana. A partir das tramas diárias da vida humana, o amanuense constrói um universo que se evidencia à revelia do que efetivamente passa ao leitor. A visão de mundo de Belmiro Borba vai além da casa na rua Erê, onde mora com duas irmãs mais velhas. Funcionário público consciente do marasmo que é seu trabalho e de sua

6 Como por exemplo, SCHWARZ, 1966: a biografia de Belmiro é um princípio lírico: evocação saudosa do que passou (...); MENDONÇA, 1993, entre muitos outros.

condição de homem brasileiro do século XX, ávido leitor, o protagonista possui um senso crítico que o capacita a compor a realidade a partir de uma visão impregnada de valores críticos e estéticos.

Antonio Candido, em *Brigada ligeira*, que foi lançado em 1945, ao analisar o romance *O amanuense Belmiro*, utiliza o termo *estrategista*, que sintetiza, em parte, o que afirmamos e nos auxilia na desconstrução, que se faz necessária, da narração em primeira pessoa. Este ensaio, denominado "Estratégia", serviu de prefácio a algumas edições de *O amanuense Belmiro*, tornando-se peça importante para o entendimento da leitura. O ensaio inicia com uma referência ao artigo de Almeida Salles escrito em um periódico de São Paulo. A partir dele, Antonio Candido (1992) busca situar Cyro dos Anjos entre os outros grandes romancistas brasileiros.

Baseado na distinção entre escritores estrategistas e táticos, realizada por Paul Valery, Antonio Candido entende que maioria dos escritores brasileiros pertence ao grupo dos táticos, isto é, "o composto pelos dotados de talento e habituados a construir segundo o influxo dele no primeiro movimento da inspiração" (CANDIDO, 1992, p. 79). Os estrategistas opõem-se aos táticos por guiarem-se menos pelo instinto que por anos de meditação. Estes,

(...) veem na criação o afloramento definitivo de um largo trabalho anterior, baseado em anos de meditação e de progressivo domínio dos meios técnicos. Confiam, numa palavra, menos na força impulsiva do talento que no domínio vagaroso, mas seguro dos recursos da sua arte – condição primeira para a plena expressão de seu pensamento e da sua sensibilidade. (Idem, p. 79)

A reflexão de Antonio Candido em "Estratégia" auxiliou-nos a verificar, na narrativa ficcional de Cyro dos Anjos,

esquemas estratégicos fundamentais de sua construção. Nesse importante trabalho, entretanto, existem questões que nos parecem ter escapado ao ensaísta.

Para Candido, *O amanuense Belmiro* "(...) é o livro de um burocrata lírico. Um homem sentimental e fortemente tolhido pelo excesso de vida interior, escreve o seu diário e conta as suas histórias. Para ele, escrever é, de fato, evadir-se da vida; é a única maneira de suportar a volta às suas decepções..." (Idem, p. 80).

A estratégia de Cyro dos Anjos levou Antonio Candido a entender a escritura de Belmiro como forma de suportar seus infortúnios, como forma de evadir-se da vida. A brilhante orientação inicial, a partir da clave da reflexão modeladora do estrategista Cyro dos Anjos, é abandonada na análise efetiva do romance, pois também o personagem-autor Belmiro é um estrategista. As próprias observações do analista nos levam a conceber Belmiro, não como um burocrata lírico, mas como criador de um lirismo burocrático: "A atitude belmiriana resulta de uma aplicação do conhecimento aos atos da vida – entendendo-se neste caso por conhecimento a atitude mental que subordina a aceitação direta da vida a um processo prévio de reflexão" (Idem, p. 84).

Evadir-se da vida, para o personagem-autor Belmiro, supõe, ao contrário da hipótese de Antonio Candido (1992), que a vida está fora dos parâmetros da escrita e, mais ainda, que, na concepção belmiriana, a escrita é um instrumento da vida e não modo capaz de ser ela a própria (vida). O pseudodiário belmiriano não contém a vida do personagem, é o resultado de suas reflexões e pontos de vista. Desde a infância, a imaginação domina a existência de Belmiro. Não apenas Arabela, como as outras mulheres com as quais "manteve" relações, são criações ficcionais suas. As decepções que o ligariam ao passado têm a mesma consistência de seus imaginativos namoros. A Vila Caraíbas é o lugarejo onde Belmiro instaura as angústias

que cria. A base de sua vida lá se encontra, não por ter deixado marcas negativas ou positivas em sua consciência, mas por ser o referencial que possui para engendrar sua história.

Continuando ainda nosso diálogo com a análise de Antonio Candido, citamos uma outra passagem da qual discordamos: “Para ele (Belmiro), escrever é, de fato, evadir-se da vida; é a única maneira de suportar a volta às suas decepções, pois escrevendo-as, pensando-as, analisando-as, o amanuense estabelece um movimento de balança entre a realidade e o sonho” (Idem, 80).

Escrever, pensar e analisar são realmente as três ações que movem o burocrata Belmiro. Isto é fundamental para nossa abordagem. Candido legou-nos o cerne da construção de *O amanuense Belmiro*, mas, ao orientar-se para o chamado lirismo belmiriano, distanciou-se da clave descoberta. Entendemos que o movimento de balança citado é estabelecido, não entre a realidade e o sonho, e sim entre a realidade e a imaginação. O sonho, ao facilitar o acesso da leitura do autor de *Brigada Ligeira* ao lirismo belmiriano, desvia-o da importância da imaginação na autoconstrução realizada pelo personagem-autor.

A utilização do verbo sonhar remete à fuga. No ensaio de Antonio Candido (1992), o emprego de tal verbo justifica-se, pois o pensamento serviria como balança para que a evasão não se concretizasse totalmente e mantivesse o equilíbrio vital do protagonista. Preferimos mudar um dos termos desta balança (sonho), por entendermos que não há fuga, e sim, problematização de questões que vão além do lirismo, do sonho e da perfeição formal da narrativa de Cyro dos Anjos.

O verbo “imaginar”, em lugar de sonhar, direciona a análise para a construção da obra e situa a discussão dentro da mesma problemática do fazer literário, que é um dos elementos importantes da narrativa romanesca de Cyro dos Anjos. O sonho belmiriano é mais um artifício do escritor Belmiro. A

imaginação materializa o sonho ao torná-lo um romance, um poema. Transportar para o papel-em-branco o que foi criado pela imaginação é tornar real algo que, embora se aproxime da quimera, tem corpo e recebe uma alma cambiante, resultante do confronto deste corpo-texto com sua recepção. O sonho, em si, não se materializa, pelo menos enquanto sonho. O lamento de Belmiro e as remissões constantes ao passado são elementos importantes do romance. Servem para atrair a piedade. Quando o leitor cai nesta armadilha, passa a ver o sonho como saída para o sofrido personagem. E é interessante perceber que, até mesmo nesse momento, Belmiro orienta a recepção (percepção): “há dois meses comecei a registrar, no papel, alguns fragmentos de minha vida, e noto agora que apenas o faço em datas especiais. Encontro uma plausível: minha vida tem sido insignificante, e no seu currículo ordinário nem faz, realmente por onde eu a perceba” (ANJOS, 1966, p. 17).

O ato de sonhar em si mesmo é um artifício natural do ser humano, que manipula o real, fazendo com que este se torne diferente do que se apresenta. Mas, ao transformar suas reflexões em diário-romance, o autor-personagem enreda-o e caracteriza-o como elemento constitutivo de um cenário propício a seus questionamentos. A saída para estes está não no sonho, mas na imaginação, que se oculta na escrita do diário. Belmiro não sonha, cria. O termo saída merece atenção especial. A busca de saída para os dilemas expostos pelo protagonista é suscitada pela narrativa. “Em mim, algo destrói sempre os caminhos por onde se manifestam as puras e ingênuas emoções do ser, e a agitação que me percorre não encontra meios de evadir-se” (ANJOS, 1966, p. 18).

Tal saída remete para fora da questão central que é a reflexão. O romance de Belmiro é composto, em realidade, por um círculo concêntrico constituído por contínuas entradas e saídas de raciocínios. Ao concluir um raciocínio, ele propõe outro. Não existissem Carmélias, Belmiro criaria inúmeras

Arabelas a partir de qualquer outra figura feminina. O que o protagonista não pode é extinguir problemas. Os questionamentos e a busca de soluções são o motor da narrativa. O romance encerra-se com mais uma interrogação: “– O que faremos, Carolino amigo?” (ANJOS, 1966, p. 187). A pergunta, embora se dirija a um colega de repartição, não lhe exige resposta. Ironicamente, o capítulo final se denomina “última página” e remete a uma continuidade sem fim. Aos quase quarenta anos, para alguém sadio, como parece ser Belmiro, ainda haveria muito para fazer. Mas Belmiro prefere o caminho do pensamento ao da ação. Podemos dizer que o pensar é a forma mais pragmática que Belmiro encontrou para viver. Enquanto os homens sofrem, o personagem pensa e escreve.

A variação violenta dos quadros, numa noite de carnaval em que fomos abandonados pelos amigos e em que nossa porção de espaço foi invadida por outros seres, leva-nos a um mergulho mais profundo dos nossos abismos. Nossas melancolias são despertadas, o homem sofre, o amanuense põe a alma no papel. (ANJOS, 1966, p. 18)

Resumindo, podemos dizer então que a narrativa ficcional belmiriana direciona a leitura, explica em detalhes o porquê de cada acontecimento, dificultando, assim, a busca de interpretação por parte do leitor.

Próprio de uma narrativa ficcional, como sabemos, é deixar espaços vazios para a suplementação interpretativa. Belmiro evita deixar tais espaços, utilizando a estratégia de um diário que mais explica do que conta. Cada acontecimento passado ao diário pelo personagem já contém uma avaliação. O leitor recebe uma questão já “resolvida”, embora a sistemática belmiriana sempre tenha um novo problema a propor. Há, na narrativa, uma espécie de equação à qual o leitor não é convidado a responder, mas apenas a assistir, esperando resultados.

Aí se encontra um elemento instigante. Belmiro só dá resultados parciais, que funcionam como propulsores de outras equações. Não há respostas finais. Antes, o leitor é levado a entender que, para seus problemas, não há solução. O mais inusitado é que não se tem noção exata de qual é o problema principal.

Alguns analistas propõem a existência de conflitos que levariam a explicações baseadas na psicologia (CANDIDO, 1992); outros se baseiam nas passagens referentes à Belo Horizonte de 1935, contidas no romance, para propor que a narrativa ficcional de Cyro dos Anjos funciona como uma forma de representar um momento da história do país (BILENKY, 1992).

Em nossa leitura, o mistério que paira nas entrelinhas de *O amanuense Belmiro* ultrapassa essas explicações. O caminho permitido pela intenção autoral também não satisfaz. Mas ainda é cedo para conclusões. Precisamos fortalecer a via que pretende libertar a recepção das obras de Cyro dos Anjos, tanto da “sombra” de seu autor, quanto da visada intimista que cerca sua produção literária.

A sombra do autor

Alguns dos primeiros analistas de Cyro dos Anjos sentiam-se de imediato atraídos pelo lado autobiográfico facilmente detectável nas obras. Porém, o que mais nos desafia é saber que não apenas seus primeiros resenhadores, como também os mais recentes (até 1994), de alguma forma, trabalham com a “sombra” da pessoa de Cyro dos Anjos para lhes amparar a leitura. É necessário lembrar que o termo autor, sob esta “sombra”, assume o sentido de “auctoritas”. A “autoria” passa a ser tomada como sinônimo de “autoridade”. Tal sentido de autoridade encontra respaldo nos gêneros biográficos

e autobiográficos, (onde) a vida é tratada como “*exempla*” e como “*exemplum*” (HANSEN, 1992, p. 28), mas a tríade romanesca de Cyro dos Anjos afasta-se desta perspectiva por tratar-se de ficção. Porém, em detrimento disto, a trajetória pessoal do autor de *A menina do sobrado* parece ainda influenciar, mesmo que indiretamente, os analistas de suas obras ficcionais, como veremos a seguir.

Trabalhos recentes mostram-nos que o principal ângulo de visão permanece o mesmo: a riqueza da obra de Cyro estaria no lirismo, na forma autobiográfica dos diários, na influência da narrativa memorialista. Afonso Henriques Fávero, em estudo realizado em 1991, por exemplo, trabalha com a figura do narrador de Cyro dos Anjos. O analista afirma, em *A prosa lírica de Cyro dos Anjos*, que “o interesse fundamental do trabalho concentra-se na figura do narrador. Examinam-se três livros de Cyro dos Anjos – *O amanuense Belmiro*, *Abdias* e *A menina do sobrado* – colocando em relevo o feitio intimista de seus narradores (grifo nosso)” (FÁVERO, 1991, p. 5).

Já pelo título, percebe-se a orientação de leitura realizada pelo autor. A primeira pessoa continua a ser encarada pelo seu viés lírico. O autor trabalhou com obras de gêneros distintos, o romance e as memórias, buscando mostrar que ambos têm elementos em comum. Fávero destacou a presença do que denominou tonalidade lírica em *O amanuense Belmiro*, *Abdias*, *A menina do sobrado* (Idem).

A primeira pessoa, nas obras de Cyro dos Anjos, funciona como um divisor de águas e tem servido como condutora da autoridade de seu autor. Fávero (1991) realizou, inclusive, duas entrevistas com Cyro dos Anjos e conta com opinião deste sobre o próprio fazer literário. A aproximação das memórias ao romance, realizada por Fávero (1991), faz da primeira pessoa um ponto interseccional que funciona como se de *A menina do sobrado* para *O amanuense Belmiro* e *Abdias* houvesse uma passagem da narrativa para o romance (Idem).

Um outro estudo que segue orientação similar é *A poética do desvio: a forma do diário em O amanuense Belmiro de Cyro dos Anjos*. A autora, Marlene Bilenky (1992), também trabalha com a questão do diário e vê em sua utilização por Cyro dos Anjos uma estratégia eficaz do autor que lhe permitiu representar o difícil período de um Brasil de 1935 (BILENKY, 1992). Nesta interessante tese de doutoramento, ainda percebemos a importância da figura de Cyro dos Anjos e da recepção do diário de Belmiro enquanto espécie de reservatório da memória. Também, como Antonio Candido (1992), Marlene Bilenky toma o diário como forma apropriada para o intimismo de Belmiro: “Penso então que o diário se apresenta como um gênero apropriado para o intimista marcado pelo sentimento de dissociação entre o mundo subjetivo e o objetivo” (Idem, p. 181).

O sentimento de dissociação citado, se quisermos seguir a leitura da autora, poderia ser equilibrado pelo que Antonio Candido denominou movimento de balança entre a realidade e o sonho, realizado por Belmiro através da escrita, a partir da utilização do pensamento e da análise. Ao tomar a primeira pessoa belmiriana sobre a visada costumeira do lirismo, Bilenky (1992) aproxima-se das demais análises relativas a *O amanuense Belmiro*. A nosso ver, o lirismo de Belmiro é premeditado. Seu intimismo é forjado. A primeira pessoa de Cyro dos Anjos aproxima-se menos de um efetivo memorialista que de um Sterne (de *Tristram Shandy*); principalmente de um Cervantes (de *D. Quixote*) ou de um Machado de Assis (de *Memórias Póstumas* e de *D. Casmurro*).

Narração dissimulada

Se a visada lírica, uma certa sombra da figura de Cyro dos Anjos ainda encontrada na análise de Marlene Bilenky (1992), diferencia-a da nossa, um ponto em comum nos aproxima:

a desconfiança em relação ao narrador. Embora por razão diversa, a autora também tomou a iniciativa de trabalhar com a obra de Cyro dos Anjos a partir da impressão de que havia algo oculto na clareza das reflexões do protagonista de *O amanuense Belmiro*.

Minha história de leitura de *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, começou com uma mera impressão: a de que eu tinha sido “tapeada” pelo livro, como se ele tivesse a intenção de me enganar. (...) Parti, então, (...) para escrever minha tese com o objetivo de demonstrar como o autor Cyro dos Anjos pratica, de modo especial a forma do diário. (Idem, p. 1)

A impressão da autora levou-a a buscar os motivos de tal tapeação. Sua trajetória, porém, diverge da nossa pois procura as respostas para a impressão inicial na exploração das relações do narrador com sua época, buscando as determinações históricas do momento, visando a contextualização do diário. Enfim, a direção tomada busca demonstrar o diário como uma estratégia eficaz do autor que lhe permitiu representar o difícil período de 1935 (Idem).

Mas apenas a percepção de que há algo de enganoso no diário aproxima a leitura de Bilenky (1992) da nossa; o desenvolvimento do estudo percorre itinerário diferente. O diário, para a autora, funciona como uma espécie de documento de uma época. Para nós, a problematização presente na obra extrapola os limites do histórico, do documental e da crônica. Estes aspectos também servem para desviar do problema central da narrativa que é o eterno, o Fáustico. O amor (vida) estrangulado pelo conhecimento (ANJOS, 1966). O “Problema Fáustico” de Belmiro é o eixo, não apenas de *O amanuense Belmiro* como também de *Abdias* e, de certa forma, de *Montanha*. Nesta última, há uma maior complexidade na

apreensão de tal “Problema”, pela forte tematização de questões relativas ao momento político no qual a obra foi escrita. Retomaremos esta questão em um outro capítulo.

O que destacamos dos trabalhos acima mencionados serve-nos menos para corroborar as afirmativas sobre a tendência dominante das análises referentes aos textos de *Cyro dos Anjos*, do que para ressaltar a necessidade de um estudo mais aprofundado sobre as faces da primeira pessoa em sua narrativa ficcional.

Ambiguidades

Este tipo de narração escolhido pelo personagem-autor Belmiro caracteriza-se pela ambiguidade. A riqueza dos romances de *Cyro dos Anjos* evidencia-se na recorrência aos dispositivos da primeira pessoa.

Mesmo nos escritos onde se espera sinceridade e uma total carga de veracidade (como nas correspondências), o que é contado como verdade também tem sua carga de tortuosidade. Vejamos o que afirma Ana Cristina César acerca desta questão, no artigo intitulado *O poeta é um fingidor*:

Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa. Na prática da correspondência pessoal supostamente tudo é muito simples. Não há um narrador fictício, nem lugar para fingimentos literários, nem lugar para o domínio imperioso das palavras (...) no entanto, quem se debruçar com mais atenção sobre esta prática perceberá suas tortuosidades. A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície do eu. (CÉSAR, 1993, p. 105)

A utilização da expressão superfície do *eu* já remete a uma espécie de paradoxo, pois *Eu* é uma palavra impregnada

pelo sentido de interioridade, de profundidade. E é exatamente por isso que Ana Cristina César (1993) aponta para o fato de que o Eu também pode ser superficial, mesmo quando quem escreve pretende ser sincero. O prisma das emoções, das idiosincrasias, não deve ser desprezado.

Em literatura, não é incomum a utilização da primeira pessoa como um índice de ironia (ISER, 1988). Mas esta, comumente percebida nas obras de Cyro, não tem remetido a uma investigação sobre as dubiedades da construção narrativa em primeira pessoa. A percepção da sagacidade e da ironia na produção ficcional de Cyro dos Anjos tem sido periférica. A sinceridade de seus narradores faz parte de um esquema escamoteador. Muitos aproximam seu estilo ao machadiano (MENDONÇA, 1993), mas não questionam o narrador e não trabalham com a ideia de que a narração em primeira pessoa pode ser realizada como uma espécie de palimpsesto (ISER, 1988). Encontramos, em Machado de Assis, a tematização da primeira pessoa como índice de ironia. Brás Cubas, para dar um grande exemplo, é um defunto-autor que usa da sinceridade inerente ao eu em sua sarcástica narração.

Em *Tristram Shandy*, Laurence Sterne (1984) constrói sua mordaz ironia ao tornar a subjetividade um jogo complexo que requer atenção e sagacidade. Tanto Machado de Assis quanto Laurence Sterne são mestres neste jogo de dissimulações na narrativa, permitido pela sinceridade da primeira pessoa. A presença desse jogo na obra de Cyro Anjos tem enorme importância. Retornaremos, mais tarde, a estas questões.

○ controle da recepção: cognição e julgamento

Belmiro constrói sua narrativa a partir dos elementos inerentes às técnicas ficcionais, com o grande conhecimento que

tem de literatura. O esmero na construção é enorme. Nem os nomes dos personagens são escolhidos aleatoriamente: a amada Arabela (ara(r) – belo) é a junção do verbo arar (sulcar, lavrar, navegar) e belo (o que tem forma perfeita e proporções harmônicas; elevado, sublime); Tomé, o papagaio, remete à figura bíblica do apóstolo cuja crença dependia de sua segurança em relação ao que via (sempre que via Belmiro, Tomé gritava: “Excomungado! Excomungado!” Era como se, ao enxergar a face de excluso do amanuense, como Sancho Pança, o chamasse à realidade; Jandira, nome indígena que remete a terra, a chão, que a difere das virgens etéreas de sua imaginação; Carmélia que lembra carne (que significa verso lírico, poema, canto) ou de carmelita (freiras da ordem de N.S. do Monte Carmelo, famosas pelo rigor e pela austeridade); ou ainda, de carmim, ou camélia.

O termo Belmiro é constituído pelas palavras latinas “*bellu*” e “*mirar*”. Bem próximo da significação de Arabela (mirar = olhar; Belo = bom, sublime, elevado).

Belo, aqui, também pode ser visto em sua ligação histórica com as belas-artes, com as belas-letras e também, a partir de sua acepção comum, da possibilidade que o indivíduo tem de ver as coisas e de contemplá-las. O que deve ser ressaltado é que as duas acepções possuem um traço comum: a capacidade perceptiva.

As atitudes de Belmiro têm ligação com o que seu nome sugere. Sua apreensão do mundo conjuga a capacidade cognitiva com a capacidade de julgar. *O amanuense Belmiro* possui uma visão de mundo contagiada pela arte. A realidade é observada sob prismas literários. Na tentativa de explicitar melhor esta questão, remetamo-nos a Kant (1989).

Em a *Crítica da razão pura*, Kant (1989) estuda o aparato que possibilita a percepção humana, o que leva o homem a tomar conhecimento das coisas. Para perceber o que o rodeia, o homem olha os objetos e os distingue. Existe, nesta relação

com as coisas, a predominância de um sujeito que impele sua visão sobre o que o rodeia. A arquitetura transcendental kantiana demonstra que, ao contrário do que afirmavam os metafísicos contemporâneos a Kant, o homem só pode guiar-se a partir do que consegue perceber, e sua visão não vai além do percebido através do aparato transcendental. O mundo é visto a partir da capacidade perceptiva humana, que é limitada pelos sentidos.

A menção a Kant intenta afirmar que o outro universo vivido por Belmiro constrói-se na confluência entre as faculdades humanas de perceber e de julgar através da utilização da imaginação. Em a *Crítica da faculdade do juízo*, Kant (1993) estuda a forma pela qual o ser humano concebe determinados objetos, distinguindo-os dos outros. Não há uma lei universal que possa dar conta desta capacidade humana de julgar determinados objetos, aplicando-lhes critérios de valor. O ato cognoscitivo é universalizável; o valorativo, não.

O escritor Belmiro revela um mundo ficcional, sob uma capa de realidade. Perceber e julgar são capacidades que ele manipula a partir de uma constante autorreflexão. A percepção e o julgamento dos objetos, a participação fundamental da imaginação, são pontos interseccionais que fazem com que, ao estudar o esquema construtivo da obra, simultaneamente, estudemos as bases da criação literária.

O mirar de Belmiro inscreve-se a partir do real, mas sua autoconstrução dá-se sob as leis da verossimilhança. O cotidiano apresenta-se-lhe como matéria-prima possível para capacitá-lo a tornar-se um demiurgo de si mesmo. Belmiro apresenta-se-nos como um esteta consciente de sua condição: “Eis que o amanuense é um esteta: ao passo em que há nele um indivíduo sofrendo, outro há que analisa e estiliza o sofrimento” (ANJOS, 1966, p. 18).

Um diário ficcional

Como bom leitor e escritor, Belmiro Borba introjeta a lição pessoana de que “o poeta é um fingidor”. Mas o personagem não mente ao forjar sua própria personalidade. Sua escritura não é uma farsa. Há, em *O amanuense Belmiro*, um mecanismo ficcional de neutralizar o ultrapasse de sua orientação. Quanto mais ele se conta, menos se diz. Este dispositivo fundamental na ocultação do eu do personagem é a narração em primeira pessoa.

Belmiro Borba trama-se personagem de sua própria realidade. Ao narrar em primeira pessoa, afasta-se de si, contrariando o que se esperaria a partir da utilização desse tipo de narração. É o protagonista que inventa, mas também não há um falso autor, há apenas um autor verossímil. O mais extraordinário nessa fusão realizada por Cyro dos Anjos (conscientemente ou não) da estética com o real, na construção do personagem, é que, para percebê-la, o leitor tem que se perder no jogo de Belmiro, e aí está o fio de seu ardid ficcional. À primeira vista, a impressão que se pode ter é que Belmiro é um duplo do autor de *A menina do sobrado*, um pseudoautor, o que quase transformaria *O amanuense Belmiro* em uma autobiografia romanceada.

Belmiro escreve um romance exatamente enquanto se confessa ao seu diário. A este ele passa a impressão de que é um literato “*in erba*”, lírico não realizado, solteirão nostálgico (CANDIDO, 1992). Mesmo um leitor atento, ao defrontar-se com o texto belmiriano, é envolvido por sua trama. Caso não dê um passo atrás crítico, fundamentado na pseudossinceridade do que lhe é apresentado como diário, correrá o risco de perder-se no esquema do estrategista. O diário de Belmiro é uma das peças do romance (senão, o próprio) O encaixe de duas formas narrativas distintas toca na estrutura mesma da ficção moderna (a nostalgia, afirmada pelo narrador, e a

opacidade do cotidiano do protagonista, verificada na recepção da obra, são sinais disto). Existe, na composição do diário de Belmiro, um elemento que deveria ser avesso a um diário genuíno: a imaginação. Pressupõe-se que um diário contenha a narração de acontecimentos reais, mesmo que sob o crivo de quem o escreve.

A imaginação dá ao diário características ficcionais. Belmiro vê o mundo utilizando sua alta capacidade imaginativa, mas oculta esse fato. Cada palavra escrita no diário passa por reflexões tão profundas que acabam por tornar o que é “contado” uma versão ficcional do acontecido, menos impregnada de veracidade que de “verossimilhança”. Como já evidenciamos, é impossível que alguém “conte” algo totalmente isento de seu ponto de vista. Mas Belmiro vai mais além. Utilizando-nos de um ditado popular, diríamos que, ao contar seu conto, o personagem não aumentou um ponto, e, sim, dois. O primeiro “ponto” (de vista) é inevitável; e o segundo (ficcional), por influência da construção da narrativa sob a forma de diário, torna-se pouco perceptível. O caminho para neutralizar a artimanha está em lembrar que Belmiro é um escritor. Vive profundamente o que escreve, mas não parece escrever exatamente o que vive.

A inconclusibilidade

A primeira pessoa de Belmiro, como se vê, é pessoana. É um eu que se distancia para escrever um outro de si mesmo. Finge ao contar-se, mas acaba por escrever-se, à sua própria revelia. Faz, a partir de um falso eu-narrativo uma epopeia de impotências. Seu lirismo, calculado, evoca reflexão, provoca no leitor atento sensação de incompletude, advinda de algo que não se encontra no romance, mas que emana do clima nele criado pelas não-ações diárias do protagonista.

A infância de Belmiro poderia ser utilizada como orientação no desvendamento de tal sensação de vazio? Apenas à primeira vista, pois a forma recorrente com que o narrador relembra sua infância não denota a existência de algum tipo de trauma, como, por exemplo, encontramos em *O Ateneu*. Demonstraremos isto no capítulo seguinte. Marcantes para o protagonista de Raul Pompeia (1981) foram os momentos que passou sob a guarda do diretor Aristarco. Suas memórias estão impregnadas das situações difíceis pelas quais foi obrigado a passar. A fuga dessas más lembranças poderia tê-lo levado à impotência ou a qualquer tipo de extravasamento que expurgasse os sofrimentos passados. Mas Belmiro tem boas lembranças de Vila Caraíbas. O mais sério incidente narrado por ele toma características que, se não diminuem a seriedade do mesmo, pelo menos enfraquecem a teoria de que o descontentamento do velho Borba quanto à profissão do filho tenha gerado a grande melancolia tão comentada: “Quando, num fim de ano, o pai veio a Belo Horizonte e verificou o logro, houve cena pesada. Uma dessas discussões em que nós, Borbas, nos dizemos coisas duras, para, depois, num desfecho melodramático nos abraçarmos” (ANJOS, 1966, p. 11).

A desavença com o pai deixou marcas, mas o desfecho com abraço parece indicar que não foram assim tão traumáticas. O passado, no texto, não se apresenta como sequela para Belmiro. Porque terminou em abraço, uma discussão não tem razões que importem (SCHWARZ, 1966). Antonio Candido afirma que Belmiro não é feliz, mas os motivos de tal infelicidade não são demonstrados no romance. O que mais se evidencia são as consequências de algo que não fica bem explicitado: “O amanuense é infeliz. Chegou quase aos quarenta anos sem nada ter feito de apreciável na vida. Sonha; carrega nas costas a enorme trouxa de um passado de que não pode desprender-se, porque dentro dele estão as doces cenas da adolescência” (CANDIDO, 1992, p. 80).

Por que o personagem até essa idade não fez nada de apreciável? A trouxá do passado, citada, pareceria, em um outro contexto, menos pesada e sofrida que aqui, pois o que carrega são as doces cenas da adolescência. Por que então essa adolescência feliz o tornaria infeliz? Talvez pudéssemos, para seguir a leitura de *Candido*, supor que o choque entre um doce passado e “o literato *in erba*, lírico não realizado, solteirão nostálgico” (CANDIDO, 1992, p. 81) que Belmiro tornou-se, seria a causa da dita infelicidade. Porém isto ainda nos soa menos como causa que como consequência. Por que o personagem tornou-se um homem não realizado, se trazia um passado feliz? Se o passado foi feliz, por que o magoa? Essas questões tentam captar, na narrativa de *O amanuense Belmiro*, respostas suscitadas pelo diário de Belmiro, mas só as encontra já determinadas nas reflexões do próprio autor-narrador. Ele apenas afirma. Nada transcreve de passagens que, efetivamente, nos provem que tem motivos para fazer do passado um drama ou uma tábua de salvação. Quando desconfiamos da sinceridade da narrativa de Belmiro, passamos a investigar as passagens por ele destacadas para ver até que ponto sua infelicidade é verossímil ao seu próprio texto ou é apenas forma retórica de despistamento de algo mais substancial, em termos ficcionais.

Ainda nas palavras de Antonio Candido:

Não é difícil perceber o mal de Belmiro (...). A sua desadaptação levou-o à solução intelectual; esta, que falhou como solução vital, permanece como fatalidade, e o amanuense, a fim de encontrar um pouco de calor e de vida, é empurrado para o refúgio que lhe resta – o passado – uma vez que o presente lhe escapa das mãos. (Idem, p. 81)

Como já escrevemos antes, para Antonio Candido, o passado belmiriano é um refúgio de um presente que lhe escapa

das mãos. Novamente, não apenas a análise de *Candido*, como a própria narrativa nos suscitam a pergunta: por que o presente lhe escapa das mãos? Se é um solteirão nostálgico, por que prefere namorar mitos como a donzela Arabela a buscar relacionar-se “fisicamente” com mulheres reais, como Jandira, colega pela qual sente atração física? Em verdade, esta se apresenta como um demônio que lhe força o contato com os fatos cotidianos: “foi o demônio da Jandira que me tirou daquela embriaguez” (ANJOS, 1966, p. 27). Jandira existe, mas Belmiro foge do perigo da elegância que esta demonstra: se a moda atrai aos ditos espertos, “tanto pior para o amanuense incauto a quem estas modas de 1935 causam profundas perturbações. Jandira está na força da carne, e as formas fielmente modeladas pelo vestido, não eram ontem propícias a pensamentos castos” (Idem, p. 31).

A platonicidade e a melancolia são precoces em Belmiro, e a Vila Caraíbas, onde fora criado, mostra-se mais como lembrança animadora de uma infância feliz do que como lembrança que o remete a tristezas. Em uma de suas autorreflexões, ele escreve: “tudo se torna claro aos meus olhos: depois de uma infância romântica e de uma adolescência melancólica, o homem supõe que encontrou sua expressão definitiva e que sua própria substância já lhe basta para as combustões interiores” (Idem, p. 21)“

O que nos parece mais evidente do que um conflito em relação ao passado é um certo remorso advindo do que podia ter realizado e não se efetivou. Mesmo assim, por quê? A narrativa de *O amanuense Belmiro* deixa um rastro de inconclusibilidade. O motivo desta “impotência” é o ponto que nos parece mais obscuro no romance e que pode também ser encontrado em *Abdias*.

A família Borba, tradicionalista, perderá suas propriedades, suas fazendas, mas Belmiro deixa claro não pretender ser um fazendeiro. A cidade mostra-se como lugar propício para se

tornar um escritor. Não é o pai, a tradição ou a burocracia que o fazem impotente. Até o emprego no dito fastidioso “bureau” não foi buscado com intensidade: “mais tarde, um deputado me introduziu na burocracia” (ANJOS, 1966, p. 11). A escolha é dele. Deixar-se levar, tornar-se amanuense (o que ao seu dizer, nas memórias, enfraquecera o literato em potencial que era) também fora de sua responsabilidade. Em seu diário, ele desvia o leitor para com ele concluir que suas mazelas advêm de algo que lhe acontecera, que se encontra fora de seu alcance resolver. Seu leitor, ao seguir trajeto já demarcado, encontra dificuldade para vislumbrar caminho oposto ao desenvolvido por ele, para entender de que ou de onde advém tanta incapacidade de gerir seu próprio destino.

Torna-se importante aprofundar o entendimento das peculiaridades da primeira pessoa em *Cyro dos Anjos*, antes de entrarmos na análise propriamente dita de sua tríade romanesca. Realizaremos um estudo, no capítulo seguinte, a partir de dois argumentos principais: 1) da “dissociação” da primeira pessoa belmiriana; e 2) da “contraprova de Sancho Pança”.

2. A contraprova de Sancho Pança

E de um sonho que nem como sonho se realiza, porque às ilhargas do meu Quixote foi cosido um Sancho.
Cyro dos Anjos

Dissociação da primeira pessoa

A **necessidade de rever** a narração em primeira pessoa de *O amanuense Belmiro*, com o objetivo de reorientar sua leitura, levou-nos a estabelecer um diálogo com uma análise do romance *O ateneu*, de Raul Pompeia (1981) e de, em seguida, buscar uma “contraprova” da sinceridade da primeira pessoa belmiriana, em *D. Quixote*.

Começaremos pela “dissociação”. Ao tratar de questões como falso natural e de desenvolver uma abordagem a partir da simbiose e da dissociação percebidas na narração – de evidenciar a existência de um distanciamento entre o protagonista-autor Sérgio e o protagonista-personagem, propriamente dito –, o crítico Silviano Santiago (1978) utiliza argumentos que nos auxiliarão a redimensionar a primeira pessoa empregada pelo personagem-narrador Belmiro Borba.

A partir da análise da primeira pessoa belmiriana, sob a chave de dois termos (simbiose e dissociação), intentamos construir uma ponte para o diálogo das narrações em primeira pessoa dos protagonistas de *O amanuense Belmiro* e de *Memórias póstumas de Brás Cubas* no capítulo seguinte. Ao relacionarmos esses dois romances, também trabalharemos com outras obras machadianas e com lições extraídas da narrativa de *Tristram Shandy*.

A utilização da ironia por Machado de Assis e por Laurence Sterne, nas obras citadas, e sua presença no romance de Cyro dos Anjos será aqui estudada, além da discussão mesma do caráter de sinceridade ou engodo que o termo pode assumir. Para que isto se dê, precisamos, antes, elucidar alguns pontos já mencionados, como o da existência de um personagem duplo, criado pelo protagonista Belmiro Borba e, por consequência, mostrar a necessidade de desmembrar a concepção de vida deste em duas: a de Belmiro escritor e a de Belmiro personagem. Esta segunda será melhor detalhada nos capítulos finais deste trabalho, quando analisaremos também a narração dos romances *Abdias* e *Montanha*.

Começemos nossa dissociação por uma citação encontrada em *Uma literatura nos trópicos*, de Silviano Santiago (1978), no capítulo “O Ateneu: contradições e perquirições”, com o qual passaremos, a partir de agora, a dialogar.

Apesar de se tratar de romance escrito na primeira pessoa, com revelações evidentes de autobiografia, narrando ainda aventuras e crises vividas em recente adolescência, *O Ateneu* estranhamente recusa a retórica do gênero em que se inclui tão voluntariamente. (SANTIAGO, 1978, p. 69)

Silviano Santiago comparou esse romance de Raul Pompeia ao de escritores cujas obras procuram retratar o período da adolescência; o crítico partirá de um comentário de Roland Barthes encontrado em *O grau zero da escritura* para afirmar que, embora se filie a este grupo (que denominará “adolescentes”), Raul Pompeia deles difere, por não ter construído sua narrativa ficcional a partir de características formais que se assemelhariam às de escritores jovens e iniciantes, como por exemplo ocorre em *A marca*, de Fernando Sabino; *Inácio*, de Lúcio Cardoso; *Doidinho* e *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego.

O comentário citado leva-nos a *O amanuense Belmiro* pois este possui características similares às apontadas nessa citação. É narrado em primeira pessoa e tem como principal estratégia de convencimento o fato de que o que o protagonista escreve é o relato de sua vida, a afirmativa de que este se sente incapaz de escrever um romance e que, por isso, prefere dedicar-se à simples narrativa de suas lembranças em um livro de memórias. Outro traço importante verificado a partir desta comparação encontra-se no distanciamento que tanto Belmiro quanto o protagonista de *O Ateneu* mantêm dos chamados escritores “adolescentes”, pela não utilização do que Roland Barthes denominou falso natural.

O rebuscamento do vocabulário utilizado no romance de Raul Pompeia (1981), de acordo com o crítico brasileiro, lembraria menos uma novela de André Gide que uma estrofe quinhentista ou até barroca. Essa elegância na escrita remete-nos ao protagonista de *O amanuense Belmiro*. Também Belmiro Borba tem estilo sóbrio e prima pela correção. Esses fatores distanciam *O Ateneu* e *O amanuense* de *Menino de engenho* e *Doidinho*, de José Lins do Rego, (para exemplificar apenas com um dos citados escritores “adolescentes”), por não oferecerem um amálgama ingênuo e verossímil entre narrador e personagem (Idem).

O comentário de Roland Barthes, referido há pouco, tem como marca a etiqueta: “*le faux nature d’ une confidence*”. Ele balizará alguns de nossos comentários acerca de *O amanuense Belmiro* e de *O ateneu*, pois aponta para a opção de Raul Pompeia (1981) por um estilo elegante, em detrimento do falso natural adolescente. Além disto, corrobora a afirmativa de que também as confidências têm suas “arte-manhas”. O termo tortuosidades, utilizado por Ana Cristina César (1993) em relação às correspondências, por nós citado no capítulo anterior, assemelha-se, em parte, ao falso natural de Barthes; porém, neste, o adjetivo falso remete a uma tortuosidade voluntária, a uma

atmosfera de faz de conta criada pela cumplicidade entre narrador e leitor, em um texto ficcional que se propõe memorialista. Isto, de certa forma, remete aos costumeiros leitores de Cyro dos Anjos.

O falso natural, de acordo com o ensaio citado, é inerente a escritores que desejam mostrar, em seus textos escritos em primeira pessoa, que há, deveras, um distanciamento entre narrador e personagem. O artifício dos erros propositais intenta dar a impressão de que o romance conserva a essência da escrita de um ingênuo e sincero escritor principiante, e tenta afastar de seu real e experiente autor a culpa pelos erros cometidos pelo personagem-narrador, na construção do romance. Principalmente, os romancistas pretendem mostrar que, embora sejam eles mesmos narradores e personagens de suas obras, a narração pertence ao passado, quando ainda não dominavam as técnicas ficcionais e tinham menos experiência de vida. Falsa,

[...] ainda, a marca visível de uma deformação voluntária e necessária para que haja uma cumplicidade fotográfica, afetiva e superficial entre o narrador e o personagem. Esta ligação simbólica (placentária, diria Pompeia) tem sua razão de ser no distanciamento que o autor procura abrir entre si e o narrador-personagem, como dissesse que o “natural” é deles, mas o falso é seu, livrando-se ainda de uma associação grosseira e prejudicial (na vida diária) que poderia estabelecida entre autor-narrador e/ou autor-personagem. (CÉSAR, 1993, p. 70)

O duplo protagonista

A deformação voluntária da narração visa marcar a diferença entre narrador X personagem e narrador X autor. Em *O amanuense Belmiro*, verificamos a utilização desta técnica, porém, objetivando menos um distanciamento que uma aproximação, o escritor Belmiro arma uma equação que pretende levar o leitor ao raciocínio de que, por escrever corretamente, ser experiente, consciencioso, ter estilo e por ser também um literato confesso, não tem motivos para duvidar que Belmiro é mesmo apenas um personagem. Mas não antecipemos, de todo, nosso raciocínio. Ainda devemos percorrer e ampliar a abertura que nos é propiciada por esta exploração de *O ateneu*.

O desenvolvimento da afirmativa encontrada em *O Ateneu: contradições e perquirições* de que o autor estranhamente recusa a retórica do gênero em que se inclui tão voluntariamente (Idem) não nos serve apenas para demonstrar a utilização do viés oposto ao da técnica do distanciamento dos romances dos adolescentes pelo maduro escritor-personagem Belmiro. Apenas *O Ateneu* tem sua narrativa centrada na adolescência do autor. Logo, obviamente, não é por esse viés que o aproximamos de *O amanuense*. Belmiro não narra diretamente episódios de sua adolescência, apenas comenta algumas passagens para afirmar que nela encontra uma espécie de bálsamo que o ajuda a suportar seus sofrimentos do período mesmo em que escreve.

Trataremos, aqui, de mais um dado que faz de Belmiro um parceiro de estratégia de Sérgio: ambos se defendem do julgamento do leitor. Mostrar "*le faux naturel d'une confidence*" seria deixar aberto um flanco. Comportar-se como escritor maduro, consciente do ato narrativo, também é um dispositivo comum aos dois personagens-autores. Mas Sérgio diferencia-se de Belmiro pela tentativa de ocultação de um trauma: o medo de ser julgado. Belmiro, ao contrário, para não

ser julgado (ficcionalmente), expõe seus pseudotraumas, ou, principalmente deixa no ar a possibilidade da existência de um conflito interno que geraria sua nostalgia. O receio de Belmiro é apenas em parte similar ao de Sérgio. Este não quer ser descoberto enquanto pecador, aquele, enquanto escritor de ficção. “Pelo menos por duas vezes o seu complexo de perseguido, de vítima, o seu temor do olhar alheio a surpreendê-lo em falta, se patenteiam no desenrolar da história” (CÉSAR, 1993, p. 71).

O trecho acima, no romance, completa-se com a referência a um dos momentos em que Sérgio-personagem sente-se perseguido. Fica evidenciado, no ensaio, que tal perseguição deve-se ao seu próprio imaginário:

Sérgio empresta aos seus colegas uma atitude de ataque, como se formassem uma “conspiração” contra (ele); uma conspiração sendo, por definição, um movimento que se arquiteta por detrás e sem o conhecimento da vítima. A sua reação aliás foi das mais típicas do que se entrega desnudo ao seu próprio imaginário, sofrendo calado as suas consequências inexistentes, visualizando um campo de possibilidades punitivas distante e ausente do palpável e do real. (Idem, p. 36)

O complexo do personagem de Raul Pompeia baseia-se no temor de que lhe descubram as faltas. Não quer ser surpreendido. Belmiro também não o quer, por isso se mostra. Diríamos, para utilizar a citação, que Belmiro ficcional entrega-se desnudo ao seu próprio imaginário. Sérgio sofre por visualizar punições a partir do que cria em sua mente, e tais punições são irrealis. Já Belmiro troca o imaginário (reservatório passivo) pela imaginação (instrumento criador ativo) e toma para si o real. Ele se depara com seus sofrimentos apenas quando escreve. Mas, ao escrever, não sente o peso dos traumas, cria-os para o leitor. Este é que deve atingir a catarse por intermédio da obra.

Sérgio traz o *Ateneu* (espécie de purgatório) para seu presente. O leitor deve sentir com ele as dores advindas das dificuldades que tinha nas relações interpessoais (e ter pena!). O personagem busca na recepção motivos para ser perdoado, para aliviá-lo do trauma íntimo que deseja purgar. Sua tragédia aspira à catarse a partir da exposição (confissão) dos acontecimentos, para ele, trágicos. Sérgio quer aliviar o peso do fardo que carrega, guardado em seu imaginário. A catarse, em Belmiro, é menos purgação que um artifício para ocultar sua face de escritor a partir de sua criativa e ágil imaginação.

A palavra imaginário, utilizada para remeter aos traumas introjetados pelo protagonista de *O Ateneu*, deve ser observada, aqui, a partir de seu sentido de reservatório de imagens. Embora haja uma estreita ligação entre imaginário e imaginação, em nossa leitura, o Belmiro narrador não utiliza o imaginário, como o protagonista de *O Ateneu*.

Em *O amanuense Belmiro*, há uma intensa atividade criativa que se oculta na aparente passividade do personagem diante dos acontecimentos cotidianos. Esta criatividade funda-se na face ativa da imaginação. Assim, o imaginário, em Sérgio, remete a uma vida passiva atormentada por suas próprias elucubrações. A imaginação, em Belmiro, é um instrumento inerente à atividade ficcional. Embora Sérgio use a imaginação, isto só se dá sob o viés das ideias sociais preconcebidas, por isso dizemos que seu imaginário prima pela passividade. O reflexo do mundo, ao incidir sobre sua consciência culpada, o faz sentir-se perseguido. Então, sua imaginação retrai-se e procura saídas na memória.

Se a existência de Belmiro, enquanto pessoa, configura-se a partir da utilização da imaginação (formadora do imaginário), o imaginário, para ele, apresenta-se como referencial. É a partir deste que o escritor Belmiro manipula as instâncias do real: o passado (dito refúgio); o ofício de amanuense (aparente motivador de sua inconsistência enquanto escritor);

o platonismo (que utiliza para justificar seu distanciamento das mulheres reais); enfim, tudo o que o leitor carrega em seu próprio imaginário que possa servir como argumento para forjar uma tragédia íntima.

O fosso entre os belmiros

O personagem-narrador Sérgio consegue realizar uma operação algébrica da interessante forma de narrar em primeira pessoa, desmembrando-a em duas. Ao mesmo tempo em que é personagem, é também narrador. Mas este fato, por si só, menos os distancia que os aproxima. O dado que modifica a fusão personagem-narrador é baseado na diferenciação entre o maduro e consciente (experiente) escritor Sérgio e o ingênuo e complicado personagem (inocente) Sérgio. Personagem de si mesmo, o protagonista de *O Ateneu* reflete, julga-se, esquadriña-se. O escritor Belmiro quer que seus leitores concebam as atitudes do personagem Belmiro como fazemos, aqui, com as de Sérgio. Mas, com atenção, percebe-se que há uma grande diferença entre os dois tipos de questionamentos e reflexões. Em Sérgio, o julgamento é pessoal; em Belmiro, ficcional. A reflexão do primeiro tem como sinônimo a lembrança; a do segundo, o cálculo. Esta divisão de um personagem que narra em primeira pessoa, em dois, é bastante importante para nossa análise, pois

(...) há o Sérgio que narra (Sérgio-narrador) e há o que vive ou atua (Sérgio-personagem), como se quisesse apresentar no final um modelo que tivesse impressionado duplamente uma fotografia. Se o romance do falso natural apresenta uma "simbiose" perfeita entre narrador e personagem e uma "dissociação" entre autor e narrador-personagem, já *O ateneu* sugere um diferente corte, pois seu criador abre

uma vala que vai separar o narrador do personagem e estabelecer uma possível mas necessária pinguela entre o narrador e o autor-leitor. (CÉSAR, 1993, p. 73)

A ideia da existência de uma pinguela entre narrador e autor-leitor, embora nos pareça bastante interessante por seu bom desenvolvimento no ensaio de Silviano Santiago, remete à figura de Raul Pompeia, à concepção de que há um tipo de busca por parte deste de uma espécie de perdão ou desculpa. Mas o autor, em nossa análise, é o personagem-narrador Sérgio. Levá-lo a atravessar um muro para encontrar seu duplo em Raul Pompeia nos faria entrar em rota já descartada. Tomemos outra picada, dentro da mesma citação.

As palavras simbiose e dissociação, na análise aqui comentada, remetem à diferença na utilização do falso natural. Os “adolescentes” primam por usá-lo; o protagonista de *O Ateneu*, por afastar-se dele. Vejamos, então, a questão em Belmiro.

A simbiose dá-se por meio da mais íntima aproximação do autor-personagem com o personagem-personagem Belmiro⁷: a dissociação, a partir do fosso aberto pelo primeiro, para poder ver as próprias ações com imparcialidade. Melhor dizendo: Belmiro não utiliza como os adolescentes a técnica do falso natural. Sua escrita, como a do Sérgio-narrador, é sofisticada, correta. O despojamento e a intenção de escrever suas memórias também se assemelham, mas o afastamento observado (a partir do comentário de Silviano Santiago) do Sérgio-personagem para o Sérgio-autor, em Belmiro, é neutralizado. Como já comentamos, quanto mais se diz, o amanuense menos se mostra. Seu duplo oculta-se nas entrelinhas da narração. Aí está a fonte do que chamávamos lirismo burocrático, resultado

7 Passaremos a utilizar o termo duplo-personagem para nos referirmos ao personagem criado pelo escritor Belmiro, a partir de seu afastamento reflexivo-criador.

da simbiose do duplo-personagem com o escritor-Belmiro. Há uma transferência de funções. Embora se atribuam ao autor do diário as ações (a vida) do romance, é seu duplo que as desempenha.

Os movimentos de simbiose e dissociação constroem o duplo-Belmiro e seu autor. Mas ambos só podem ser visualizados, na recepção, a partir da aplicação da mesma técnica aqui apreendida. Aplicando na leitura a dissociação da unidade belmiriana, o leitor pode passar a perceber o que a pseudossimbiose oculta. Não há um Belmiro-personagem e um Belmiro-autor, explícitos na narrativa. Os dois fundem-se, propositalmente. Daí a impressão de autobiografia. O personagem insiste em afirmar que o Belmiro criança e o adolescente são válvulas que o auxiliam na convivência com o presente (diríamos, com o real). A existência da simbiose não é percebida, pois, caso isto se desse, o leitor romperia a interdição belmiriana da imaginação e se depararia, não com o duplo-Belmiro, mas com seu autor (personagem). Porque Belmiro só quer ser visto enquanto ser humano comum, que ama, que sofre, enfim, que vive. Caso se deixasse ver na contra-imagem do espelho que é sua ficção, o encanto poderia desaparecer.

Para o escritor Belmiro, mostrar as mazelas de um sofrido ser humano seria um grande filão para criar um bom romance, mas, como diria o adágio popular, o feitiço virou contra o feitiço. Ao invés de criar um personagem denso, comum, tipicamente humano, ele se autoconstruiu uma pessoa opaca.

A não ser pelo viés da autobiografia, o mundo belmiriano pode provocar o tédio. Um leitor que busca aventuras românticas em *O amanuense Belmiro* sente-se logrado, decepcionado. Isto acontece porque suas expectativas de suspense e aventura são destruídas pela opacidade belmiriana. Dependesse deste tipo de leitor, a obra de Belmiro Borba não teria mais que uma edição. Isso nos remete aos piparotes de Brás Cubas em seus leitores ávidos por encontrar em suas memórias uma

história de amor nos moldes românticos. Como Belmiro, o defunto autor Brás Cubas também não alcançaria notoriedade por este viés. Mas a graça do texto, o que torna esse romance de Cyro dos Anjos obra-prima, não é a vida mesma do personagem. Como enfatizamos, os leitores de biografias, autobiografias e memórias são os primeiros visados pelo escritor Belmiro. Eles, mais que os outros, teriam a capacidade necessária para acompanhá-lo em seu vaivém reflexivo. Mas o feitiço, como dissemos, instaurou-se à revelia do autor.

D. Quixote e o amanuense Belmiro

O personagem tem vida opaca (o que não quer dizer que não satisfaça aos leitores de autobiografias), o romance não possui peripécias, tramas atrativas, heróis e heroínas. Mas o viés de tal feitiço contrário parece muito mais interessante e mostra maior consistência criativa. É pela culatra, no caso de Belmiro, que mais se atinge o alvo (a recepção). O desestímulo que o não-leitor de memórias sente no primeiro contato com o texto, o enfado de acompanhar uma narrativa que prima pela sequência de impotências de seu protagonista, pode transformar-se em principal atrativo. Os porquês que surgem desta reflexão levam à verificação de que há uma riqueza de nuances que emana do clima caótico que o personagem-escritor tenta neutralizar com as menções ao passado.

Voltando ao par simbiose / dissociação, concluímos que a dissociação efetivada pelo personagem-autor Belmiro, prima por transformá-lo, em sua narrativa, em um duplo de si mesmo. Resumindo: a partir do exposto, podemos afirmar que *O amanuense Belmiro* configura-se a partir da simbiose do personagem-autor com o duplo-personagem Belmiro. E isto se torna visível a partir da contraluz baseada na dissociação. Não interessa a Belmiro mostrar sua outra face. A utilização da

primeira pessoa em sua narrativa visa camuflá-la. Lembrando das equações belmirianas, diríamos que o protagonista espera que o leitor opere, por si mesmo, a simbiose proposta e assim obtenha como resultado a existência de vida humana (oposta aqui à vida ficcional) no romance. Como propõe Wolfgang Iser, há uma oposição cristalizada entre o texto e a realidade. (*apud* LOBO, 1992). Não afirmamos, aqui, que não haja realidade no texto, apenas apontamos para o fato de que o texto põe a realidade em patamar diferente daquele verificado no trato corrente com o cotidiano. A oposição vida humana X vida ficcional remete-nos ao estatuto da ficção.

A vida, na ficção, é material de trabalho. Comentar sua utilização em um romance, depende sempre da observação da forma pela qual um autor a manipulou. O sentido do termo manipular é duplo, propositalmente. Manipular pode ser visto em seu sentido de manusear ou no de conduzir. Na narrativa de Belmiro, a vida ficcional não se confunde com a vida real. Aliás, como sabemos, escrever ficção não significa pôr a vida no papel, mas problematizá-la. O texto, como afirma Wolfgang Iser, é uma “formação fictícia”. A natureza objetiva do texto constitui uma realidade e o texto é uma construção. (Idem) A discussão aqui suscitada nos levaria mais diretamente à raiz das questões literárias, inclusive à mimesis. Mas é outro nosso itinerário. Embora esta imbricação do texto com a realidade seja fundamental para o entendimento da leitura que aqui realizamos, visamos menos buscar os princípios fundamentais do jogo do que a melhor percepção da técnica utilizada por seus jogadores.

Para continuarmos nossa investigação, um percurso diametralmente oposto ao que vimos até agora deve ser avaliado, visando responder a uma questão fundamental: Por que uma obra como a de Belmiro Borba precisa ser narrada em primeira pessoa? Para tentar solucionar a questão, poremos a primeira pessoa belmiriana em diálogo com a terceira, de

D. Quixote. A narração em terceira pessoa, a fundamental presença de uma testemunha perceptual e a tematização do real, do fictício e da imaginação presentes na narrativa de *D. Quixote* fazem com que esta testemunha torne-se uma das principais claves orientadoras desta análise. Tal clave abre o caminho para um melhor entendimento da simbiose ocultada pela primeira pessoa belmiriana.

As duas narrativas em questão têm, como principal elemento constitutivo, a utilização da imaginação na construção formal dos personagens. A diferença entre ambas evidencia-se no fato de que, na primeira, isto se dá explicitamente, enquanto, na segunda, oculta-se a partir de uma técnica ficcional.

O narrador de *D. Quixote* deixa que se perceba com grande clareza que o protagonista vive situações idealizadas. Os personagens, seus contemporâneos, veem como sandice suas atitudes. Incorporando um cavaleiro fictício, ele se aventura por inúmeras localidades, criando engraçadíssimas peripécias.

O que embasa as aventuras de *D. Quixote* é o conhecimento profundo das aventuras de cavalaria, oriundo das muitas leituras realizadas. Fidalgo de situação estável, um senhor que “tinha o sobrenome de Quijada ou Quesada (...), “que, por conjecturas verossímeis se deixa entender que se chamava Quijana” (CERVANTES, 1949, p. 11), atrai a atenção de sua vizinhança ao empunhar as armas dos avós, “desgastadas de ferrugem”, e partir para aventuras tão estranhas quanto sua armadura de cavaleiro.

D. Quixote em primeira pessoa: a função de Sancho Pança

É um narrador, em terceira pessoa, distanciado dos acontecimentos, que imprime ironia e graça ao que ocorre com o desengonçado velhinho e com seu não menos risível escudeiro.

Inspirados na sandice quixotesca surge-nos uma questão. O que aconteceria se incorporássemos o personagem de Cervantes e reescrevêssemos a obra deste em primeira pessoa? Várias trajetórias poderiam ser seguidas; dentre elas, selecionamos duas:

a) Para que permanecesse o tom cômico do narrador original, deveríamos nos autossatirizar, buscando levar o leitor a ler o que narrássemos pelo viés do humor.

b) Por outro lado, e este é o exercício ao qual nos propomos, poderíamos optar por “escrevermo-nos” em um diário, encarando com seriedade cada acontecimento.

Neste tipo de narrativa algo confessional, em primeira pessoa, não é comum haver afastamento crítico-reflexivo. O personagem apenas se conta. O leitor, por sua vez, deve acreditar no que lhe é relatado e, principalmente, confiar na boa fé de quem o relata (COSTA LIMA, 1986). Um diário geralmente guarda a intimidade de alguém que se expõe em uma folha de papel que, por sua vez, deve ser guardada fora da vista de todos. Assim, muito do que levava anteriormente ao riso pela presença de um narrador externo poderia ser encarado como verdade dentro da narrativa em primeira pessoa. A partir dessa perspectiva, o cavaleiro D. Quixote de la Mancha teria, realmente, por exemplo, enfrentado vis cavaleiros, ao invés de arremessar-se, sem dó, contra vários moinhos, pois a distância do narrador em relação à narração, neste caso, seria neutralizada.

Quando nisto iam, (Sancho e D. Quixote) descobriram trinta ou quarenta moinhos de vento, que há naquele campo. Assim que D. Quixote os viu, disse para o escudeiro: – A aventura vai encaminhando os nossos negócios melhor do que soubemos desejar; porque, vês ali, amigo Sancho Pança, onde se descobrem trinta ou mais desaforados gigantes, com quem posso fazer batalha, e tirar-lhes a todos as vidas (...) – Quais gigantes? – disse Sancho Pança, (...) – Olhe bem Vossa Mercê (...) que aquilo não são gigantes, são moinhos de vento. (CERVANTES, 1949, p. 50)

Sem as interferências do narrador onisciente e, principalmente, sem a presença de uma testemunha (Sancho Pança), o moinho não teria sido mencionado. A peleja poderia ter efetivamente acontecido, caso D. Quixote a narrasse.

Sancho Pança funciona como um batedor que informa ao leitor os percalços da caminhada. É um contraponto fundamental das aventuras quixotescas. E ele, aliás, principal causador da recepção das quixotices enquanto tal, batedor do real, transforma-se em um facho de luz cujo foco desvela as atitudes de seu senhor. Se D. Quixote vive fora dos limites da realidade, Sancho transita em seu limiar.

O importante nesta valorização que fazemos da presença de Sancho Pança como orientador do clima de ironia instaurado pelo narrador é que muitas das ações são discutidas no interior do texto. Sancho é um dispositivo de alarme de quixotices. Já Belmiro Borba, narrador, opta por uma caminhada solitária. Ele não discute (com uma testemunha) suas opiniões ao escrever. Mesmo a filosofia do personagem Silviano, que permeia o romance, não é discutida efetivamente. O “eterno Problema Fáustico”, embora seja o cerne da narração de Belmiro, é mostrado por ele a partir de um fortuito ato de curiosidade. Melhor dizendo, o assunto não é discutido com Silviano com intenção de aprofundá-lo. Não há um

constante debate. Estranha ainda é a forma pela qual Belmiro toma conhecimento da filosofia deste, contida num diário:

Não o achei em casa ao chegar. Joana disse-me, porém, que ele (Silviano) não tardaria, e pôs-me à vontade no escritório, à sua espera. Como demorasse um pouco, fui-me entre-tendo em folhear livros apanhados aqui e ali, na mesa ou nas estantes, e fiz uma descoberta sensacional: a do Diário do Silviano. (ANJOS, 1966, p. 45)

Como tal descoberta de Belmiro é de fundamental importância para o desenvolvimento de nossa análise, não apenas de *O amanuense*, como também dos outros romances de Cyro dos Anjos, comentaremos mais amiúde a “Questão Fáustica” no último capítulo desta análise. Aqui, remetemos apenas ao aspecto da forma como Belmiro medita sobre a questão suscitada pelo diário, sem que o próprio autor tome conhecimento. Isto se torna importante pois apenas o leitor sabe das elucubrações belmirianas. Caso o que importasse no romance fosse resolver problemas da vida, a pista encontrada no diário deveria, ao menos, ser discutida efetivamente com seu autor. Mas, sorrateiro, o amanuense anota a página que lhe interessa e a transcreve para o leitor. Mais que fortuito, o ato parece proposital, não o de descobrir, mas o de refletir sobre ele. Vemos o trecho copiado como uma chave auxiliar para observar o tipo de vida que, afinal, após a desconstrução⁸ da estratégia belmiriana (CARVALHO, 1992), restará analisar em *O amanuense Belmiro*. Deixemos a questão em suspense e terminemos a mostragem da eficácia da narração solitária do personagem-narrador Belmiro.

8 A desconstrução é uma promessa e, como tal, um ato performativo naquilo que tem de excedente, e promessa não como meta de atingir um conhecimento totalizante sobre um objeto em estudo, (...) ela promete na medida em que é efeito de disjunção e não de reunificação dos traços de identidade (CARVALHO, 1992, p. 108).

O personagem Silviano várias vezes afirma que o grande problema humano é o fáustico, mas sua forma de vida o leva, se não a resolvê-lo, a não lhe dar tanta importância quanto parece. Seus encontros às escondidas com amantes e o jeito malandro de se livrar dos problemas mostram que para ele a questão do conhecimento pode ser vista menos como barreira à felicidade que como bordão retórico que lhe rende dividendos intelectuais. O “Problema Fáustico” é instrumento de trabalho, embora também se possa afirmar que se aplicar à parte pragmática do cotidiano pode ser uma das formas de enfrentar o estrangulamento causado pelo saber. Para viver efetivamente, o personagem não deixa que o Conhecimento estrangule a vida, antes utiliza qualquer artimanha para satisfazer seus desejos, impor sua opinião. Vejamos um trecho, onde podemos, simultaneamente, perceber duas retóricas; a de Silviano, mundana e malandra; e a sutil e estratégica de Belmiro. “Parece-me que não se trata de um gênero comum de mentira e que, pelo contrário, Silviano é exato no que diz. Reproduzirá com honestidade o que viu ou ouviu, mas é que viu ou ouviu por um processo psicológico menos fiel que o nosso” (ANJOS, 1966, p. 47).

Quem, na realidade, mais tem o “Problema Fáustico” como questão de vida é o duplo-personagem Belmiro. Mas não teimemos em antecipar a problematização desta afirmativa.

É necessário, aqui, apenas reiterar que, se para o construto narrativo que gera o duplo-personagem, o problema fáustico é fundamental, já para a vida do personagem-autor, não. A convivência com os amigos e colegas de repartição é em Belmiro, como a recorrente menção ao passado, menos necessidade de buscar integração no convívio social, que um grande tema para sua criação. Resumindo, não há Sanchos na narrativa que vislumbrem outro caminho para a recepção. Por isso, premeditação, sandice ou lucidez não se distinguem. Tudo acaba sendo visto como verdade. A coerência de Belmiro, deste

modo, não pode ser contestada. A narrativa ergue-se dentro da muralha da verdade, sem um Sancho para (des) orientar.

As aventuras do amanuense: o desvio da imaginação

Como Alonso Quijana, Belmiro Borba, mineiro, morador da rua Erê, literato e amanuense, é um ávido leitor. As aventuras do primeiro são forjadas a partir das narrativas das novelas de Cavalaria, decoradas e recriadas pela imaginação; as do segundo, baseadas no conhecimento de obras como as de Eça de Queiroz, Machado de Assis, Cervantes e muitos outros.

Belmiro-narrador procura explicar-se nos mínimos detalhes e esforça-se para compor a máscara que ocultará seu duplo. O narrador de *D. Quixote* expõe o sentido ficcional de sua narrativa ao mostrar a existência de um homem que, sem fingir-se, vive como um ser fictício. A “sinceridade” afirmada pelo onipresente narrador ao se chocar com a coerência do leitor evidencia sinais de demência, atrai o riso.

O correto, sóbrio, lúcido e bem-considerado funcionário público Belmiro Borba não demonstra, explicitamente, nenhum tipo de desequilíbrio, nem parece levar a sério sua capacidade criativa (que tanto ironiza). Como afirmamos, entretanto, se conseguirmos desvencilhar-nos da trama pseudolírica arquitetada nas ‘verdades’ contadas ao diário, poderemos ver que sob a capa da memória oculta-se a imaginação. Um bom exemplo podemos ter na comparação da construção das musas dos dois personagens.

Arabela, a amada de Belmiro, é tão inventada quanto a de D. Quixote. O amanuense também a idealiza. Ela é o produto da fusão de duas de suas paixões platônicas: a primeira é Camila, a namorada da adolescência em Vila Caraíbas (SCHWARZ, 1966); a segunda é Carmélia, que parece surgir durante o período em que o diário-romance é escrito.

D. Quixote inspira-se em uma aldeã desconhecida para personificar Dulcineia, dama imaginada a partir das novelas de desafiar perigos, enfrentar “batalhas sangrentas”.

A narrativa em primeira pessoa em *O amanuense Belmiro* é um dispositivo simultaneamente neutralizador e estimulador do ficcional. A imaginação, ao ser “desviada” por Belmiro, como já comentamos, provoca na narrativa um clima de impotência que leva alguns leitores a achar o romance enfadonho. E é exatamente isto que deve levar um bom leitor de ficção a investigar. O personagem não concretiza suas aspirações. As atitudes opacas do personagem perpassam todo o romance sem que se evidencie sua causa.

Não nos contentamos, como dissemos no capítulo anterior, com a afirmativa de que os problemas encontrados em *O amanuense Belmiro* fundem-se em algo relativo ao passado. A narrativa demonstra que o personagem teve inúmeras alternativas para gerir seu próprio destino, mas algo o impedia de escolher uma entre elas.

O problema belmiriano deve ser estudado a partir dessa reestruturação que realizamos. A armadilha da primeira pessoa que se comporta como terceira foi estrategicamente forjada. O diálogo com a análise de *O Ateneu* possibilitou-nos perceber que isto ocorre pela existência do duplo-Belmiro. Assim, a equação da primeira pessoa belmiriana é constituída por um mecanismo que capacita o autor-narrador a distanciar-se e escrever sobre si mesmo, sem precisar, necessariamente, contar ao leitor sua vida. Poderíamos, a partir do exposto, voltando à lição pessoana, dizer que Belmiro é um fingidor que, ao se confessar, mente e que, ao fingir, expressa a verdade de que o que escreve é uma ficção.

A sinceridade da ironia

Devemos aprofundar um pouco o estudo da palavra *ironia* em relação à construção narrativa de *O amanuense Belmiro* (embora ainda voltemos a trabalhar com o termo no capítulo final desta análise). A ironia está diretamente ligada à questão da verdade e à necessidade da utilização da primeira pessoa por seu autor-narrador.

O que é verdade em *O amanuense*? Esta pergunta, que já seria problemática em uma autobiografia, complica-se ao tocar, profundamente, no estatuto mesmo do ficcional. A verdade ficcional pode assumir inúmeras faces, inclusive a da verdade. E como se esta fosse, também, uma das personagens da ficção, uma máscara construída de verdade (ficcional). Belmiro Borba escreve superpondo personas e torna-se o que é, sem precisar sê-lo. A vida perpassa a obra de Belmiro obliquamente, para lembrarmos a personagem Capitu, de *D. Casmurro*. Belmiro escreve a vida com olhos de ressaca e é oblíquo e dissimulado. O que diz é fruto de uma sinceridade que tem por base um logro consentido. Mas o protagonista não é um mentiroso. Novamente nossa leitura da narrativa belmiana evoca o estatuto literário. Tal logro tramado pela ironia é, por si mesmo, um elemento da ficção. O engodo, nesta, é compartilhado pelo leitor. Ao optar pela leitura de um romance, o leitor assume, simultaneamente, acatar as regras do jogo ficcional. “O texto literário, tal como visto hoje, não discrepará de seus pares e será visto por seu usuário, o leitor, ‘como sendo literário’ e não qualquer outra coisa” (WANDERLEY, 1992, p. 259).

Continuemos no rastro da sinceridade da ironia. A ficção machadiana da maturidade configura-se em um jogo que tem por elemento mais importante a ironia, cuja tática principal é burlar as regras impostas pela tradição. Esta afirmativa poderia levar o leitor a pensar que os narradores de

Memórias Póstumas de Brás Cubas e de Quincas Borba, por exemplo, são dissimulados, pois são mestres da ironia. Mas a narrativa ficcional de Machado de Assis, composta por inúmeros avisos a incautos leitores, impede que tal pensamento se confirme. A quebra da linearidade narrativa, os petardos direcionados às leitoras de folhetins, remetendo-as às páginas a que estas, por displicência, não teriam dado a atenção necessária, a conversa com o leitor e os costumeiros piparotes são exemplos desses lembretes que, em realidade, são orientadores de leitura (índices de ironia).

O principal logro de *O amanuense Belmiro* evidencia-se na elegância com que o protagonista oculta o fato de ser um escritor. A altiva ironia belmiriana diferencia-se, por exemplo, da sarcástica de Brás Cubas. Os dois personagens autores narram passagens de suas vidas, porém a diferença fundamental está no fato de que Brás, logo ao início de seu contato com o leitor, dá uma pista crucial para o entendimento do que dirá em seguida, enquanto Belmiro encenará sua narração ocultando o fato de que o que escreve é ficção. Brás Cubas, em sua dissimulação, é sincero. Belmiro em sua seriedade oculta uma verdade. A primeira pista, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é fornecida logo no primeiro capítulo que se intitula "Óbito do autor". Aliás, o próprio título já instaura um contrassenso. Mesmo as aficionadas leitoras de folhetins do século XIX não podiam deixar de estranhar esse título. Como um defunto poderia escrever? Esse índice denunciador da ironia que perpassará essas memórias, já no início do romance, é reforçado pelo narrador:

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu

não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor. (ASSIS, 1992b, p. 513)

Começar o romance por sua morte contraria diretamente o uso tradicional de partir do nascimento (início), construir um miolo (meio), de preferência com batizados, primeira comunhão, casamento, bodas de prata; e, enfim, terminar pela morte (fim). A narração de Brás Cubas, nos moldes da de *Tristram Shandy*, rompe com a esperada linearidade consagrada pela tradição. O início, o meio e o fim de Brás são totalmente arbitrários, como é arbitrária toda narrativa ficcional.

Voltemos à questão da sinceridade. Se a ironia carrega em seu bojo semente de mentira, sua eficácia só se configura na percepção mesma de que é um engodo. Uma ironia que não se mostra claramente enquanto tal, perde seu efeito. Assim, a ironia é uma técnica que prima pela sinceridade, embora se funde no paradoxo de dizer a verdade enquanto mente.

O estilo belmiriano, diferente do de Machado de Assis, é burocrático e aparenta semelhança com as estruturas narrativas tradicionais; tem a austeridade como principal fundamento. Isto legitima a aceitação do romance como memória e cria a forma asséptica com a qual o duplo Belmiro se comportará.

A assepsia de *O Amanuense* elimina os germes explícitos da imaginação, da ironia enfim, das técnicas ficcionais. O curioso é que a negação dessas é também uma técnica da ficção. No léxico belmiriano, o vocábulo assepsia significa: processo pelo qual se tenta afastar os germes ficcionais em determinado local literário ou objeto ficcional. Essa paráfrase do *Novo dicionário Aurélio* intenta fortalecer nosso ponto de vista quanto ao controle narrativo do protagonista e remeter às ações mesmas narradas por ele.

Agora, voltemos à questão inicial para complementar a primeira parte de nossa tentativa de desconstruir a primeira

pessoa belmiriana e passar para o confronto direto de *O amanuense* e as *Memórias póstumas*. A discussão que promovemos direciona-se no sentido mesmo da desconfiança que merece qualquer narrador. Comentemos rapidamente a amplitude dessa desconfiança. Desconfiar, quando se trata de um texto ficcional, é hábito saudável. Mesmo na vida cotidiana, desconfiar é pôr à prova o estabelecido, a tradição e perceber o que nela é vital ou danoso. O termo desconfiar, em uma sociedade como a brasileira, recebe uma carga de negatividade que o transforma em motivo para desavenças, pois a desconfiança aponta para a existência de alguma discordância, e discordar, para muitos, parece ser sinal de desrespeito. O verbo desconfiar, em seu sentido lato, tem como sinônimo conjecturar. Julgar, por si só, significa condenar. Ao contrário, em termos literários, julgar é fazer girar o moinho que renova e recarrega com energia a própria ficção. Esse julgamento pressupõe uma trajetória de coerência baseada em um processo cujos princípios podem partir da mera conjectura (suposição) ou de um juízo (conclusivo) anterior. Várias sentenças podem estar simultaneamente corretas sobre a mesma obra, sem que os outros veredictos percam sua validade.

A conjectura supõe o surgimento de uma hipótese, e essa é a principal arma que um analista possui para enfrentar os mistérios de uma narrativa ficcional. Mais que arma, a hipótese é o instrumento básico de qualquer trabalho investigativo. A abordagem de um texto literário transforma o crítico em um investigador, cuja missão principal é menos desvendar definitivamente um mistério, que testar suas próprias teses. Término de investigação, para ele, é menos sinônimo de fechamento que de mera conclusão interpretativa (por mais brilhante que ela seja).

A partir do exposto, podemos dizer que a desconfiança em relação a um texto de ficção promove a própria análise. Assim, um texto é merecedor de toda desconfiança, e seu

narrador terá seu mérito avaliado, de acordo com seu desempenho no convencimento do leitor e na capacidade de fazê-lo refletir a partir de seus próprios pressupostos, sob o impulso provocado pelo texto. Ele passa, então, a ser o primeiro suspeito a figurar na investigação. Muitas vezes a eficácia de tal convencimento dá-se pelo próprio reconhecimento do narrador de que o que diz é sincero, verdadeiro (um autoengano), outras vezes pela subversão proposital em suas obras de tal verdade tradicional. É o caso de escritores como Machado de Assis.

No capítulo seguinte, efetuaremos um maior aprofundamento do estudo da primeira pessoa em *O amanuense Belmiro* a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e de sua aproximação com *Tristram Shandy*.

3. Estratégias da primeira pessoa

*Nem Fausto nem Mefisto,
à deusa que se ri
deste nosso aristo,
eis-me a dizer: assisto
além, nenhum, aqui,
mas não sou eu, nem isto.*
Carlos Drummond de Andrade

A partir deste capítulo efetivaremos o início da abordagem das ações propriamente ditas do protagonista Belmiro na duplicidade de narrador e personagem por ele construídos. Era de fundamental importância demonstrar a peculiaridade de sua estruturação, antes de analisar a chave mesma de *O amanuense Belmiro*. Realizada essa tarefa, a investigação volta-se para a verificação das articulações internas da tríade romanesca de Cyro dos Anjos a partir das pistas descobertas em sua obra capital.

Optamos por demonstrar, primeiro, a problemática da primeira pessoa nos romances de Cyro dos Anjos a partir de *O amanuense Belmiro*, por entendermos que neste se encontra o eixo das questões de toda sua ficção. Após a abordagem desse primeiro ciclo analítico, estenderemos os fios dessas pistas iniciais às outras narrativas, acrescentando-lhes dados específicos inerentes a cada uma das temáticas de cada romance. Mesmo de forma diversa, o peculiar estilo da narração em primeira pessoa do autor de *Poemas coronários* encontra-se presente em todas as suas obras ficcionais, atingindo níveis de complexidade diversos.

A proposta de comparação do romance estudado com as *Memórias póstumas de Brás Cubas* não visa demonstrar a filiação da primeira pessoa belmiriana aos parâmetros irônico-alegóricos deste romance. Ao contrário, queremos ressaltar a qualidade criativa de Cyro dos Anjos na articulação dos ardis da primeira pessoa, herdada de Machado de Assis, para encerrar esta fase analítica inicial. A influência machadiana nesse autor mineiro já tem recebido a atenção dos críticos (CANDIDO, 1992), mas o motivo que nos guia é outro. O que nos importa, aqui, é menos a semelhança dos estilos de Machado de Assis e Cyro dos Anjos que a mestria em jogar com a honestidade da primeira pessoa.

Machado de Assis e o Amanuense

A correção formal, a construção dos capítulos curtos com títulos irônicos presentes em *O amanuense*, a elegância do estilo em toda a obra, e muitas outras óbvias semelhanças fazem de Cyro um bom discípulo do romancista carioca, mas sua trajetória ficcional deste se distingue. Cyro dos Anjos parte da ironia instilada nas obras de seu mestre, porém por um caminho pessoal que se configura numa pseudoneutralização mesma da sarcástica criticidade daquele. Dizendo de outra maneira, a fusão do personagem-narrador Belmiro com seu duplo leva o leitor a ver na autorreflexão belmiriana menos uma forma de crítica ao que o rodeia que um desabafo. Se Belmiro for encarado como um personagem que se distancia do narrado para escrever o mundo sob um prisma crítico, mesmo tendo como personagem o eu, a leitura da obra de Cyro dos Anjos terá um rendimento analítico maior. A posição belmiriana diante do mundo é aparentemente passiva, e é a partir deste prisma que efeturemos a problematização. Antes, porém, ressaltemos um ponto relativo à semelhança das posturas das análises que as obras machadianas e cyriana receberam e têm recebido.

A obra de Machado de Assis também recebeu inúmeras abordagens nas quais o eixo analítico era a figura e a intenção autoral. A causa da ironia encontrada nos romances machadianos teria, para muitos de seus críticos, advindo do fato de ter Machado de Assis saído de classe menos favorecida, de ser mulato, epilético e até por ter sido gago. Nossa atual distância de tais leituras muitas vezes fazem-nas parecer anedotas merecedoras dos piparotes de Brás Cubas. Sabemos, porém, que os romances machadianos da maturidade impuseram-se com dificuldade, não apenas por contrariar com seu instinto de nacionalidade o nacionalismo canônico de sua época, caracterizado pela obrigatoriedade da mostragem explícita da cor local, como pela própria utilização de “técnicas” letais aos literatos-funcionários-públicos (COSTA LIMA, 1989): a criatividade, a ironia, a alegoria. A corrosividade machadiana tornou-se mais evidente quando surgiram analistas que dissociaram a obra ficcional da vida do autor.

Como sabemos, não fazia parte das virtudes dos críticos contemporâneos a Machado de Assis a análise profunda da construção ficcional. A literariedade estava longe de tornar-se um cânone. O engajamento dos autores na questão da formação da nacionalidade era o fator definidor. Assim, se ainda hoje Machado de Assis é figura ímpar de difícil classificação, em sua época era um patinho feio que só conseguia permanecer no rol dos intelectuais respeitados “por um critério gramatical – a correção da frase –, aliado a um certo tom reconhecido como nobre”, como afirmou Luiz Costa Lima durante as orientações da dissertação “Entrelinhas: a ficção em Cyro dos Anjos” (1994).

Voltemos à corrosividade machadiana. O duplo sentido pode ser considerado o antecessor da ficção na prosa cotidiana. Ao sorrir com as anedotas de Machado de Assis, em seus romances, os intelectuais, seus contemporâneos, poderiam estar rindo de si mesmos, já que os petardos machadianos

acertam alvos distintos (sociais, políticos, econômicos, culturais e quantos mais pudermos descobrir). Suas obras podiam ser lidas tanto a favor como contra o grupo que frequentava. Criticando a própria sociedade que o apoiava, Machado de Assis consegue realizar a proeza de contrariar os cânones literários de sua época e ainda ter certo prestígio, pois a face ofensiva oculta-se sob sua ironia sutil.

“No romance Machadiano, quase não há frase que não tenha segunda intenção ou propósito espiritualoso” (SCHWARZ, 1990, p. 18). A ironia, o humor, a troca derivam desta capacidade de jogar com o sentido das palavras, dos chavões, enfim de seu estilo que mistura arte e manha. Podemos aproveitar a gíria manha, que aqui tem sentido de esperteza, malandragem, para afirmar que, embora o autor de *Dom Casmurro* prime pela correção gramatical, por um estilo elegante, sua escrita mostra uma capacidade de percepção aguda do meio onde viveu. Se Lima Barreto rebelava-se contra este, e mostrava explicitamente (em seus romances) seu descontentamento em relação à elite dominante, Machado de Assis criava narradores dúbios e usava uma linguagem sinuosa, caracterizadora do que Benedito Nunes denominou, uma zombaria “finamente corrosiva” (NUNES, 1993, p. 133).

O narrador, a sociedade e o jogo ficcional

Para entrar na abordagem propriamente dita de *O amannuense*, torna-se importante comentar o posicionamento do narrador machadiano na sociedade na qual o romance instaura-se. Referíamos-nos, no parágrafo anterior, aos narradores machadianos da fase madura. Estes, ou pertencem ou mantêm relações estreitas com a elite; já os personagens dos primeiros romances têm posicionamento oposto. As relações destes com a sociedade é conflitante, porém tais conflitos são abrandados

por um narrador moralista que não visava munir seus personagens e narradores de uma visão crítica da realidade.

A perspectiva dos romances é civilizatória, pois cuida de tornar estas relações menos bárbaras para os dependentes, e menos estéreis para os abastados, isto mediante a compreensão esclarecida do interesse dos dois campos, embora desorientados pelos efeitos da arbitrariedade, o verdadeiro ponto a corrigir. (SCHWARZ, 1990, p. 210)

Os narradores corrosivos machadianos expõem os fatos sociais de dentro pra fora, ou seja, narram com conhecimento de causa, inserem-se no ambiente. Brás Cubas, por exemplo, deixa passar sua crítica através da amostragem de sua própria vida (morte). É no anteparo da narração que o leitor pode perceber, através da ironia, o que se passa no interior da sociedade da época. Neste narrador, “em lugar do percurso de um indivíduo, em particular a sua evolução psicológica ou doutrinária, observamos as alterações mediante as quais uma obra de primeira linha surgiu de um conjunto de narrativas médias e provincianas” (Idem, p. 208).

Se o primeiro narrador machadiano trabalha com personagens que conflitam com a sociedade (embora de forma branda), o segundo não afirma ou demonstra diretamente descontentamentos. O primeiro narrador é conivente com as atitudes da elite, embora evidencie, no reflexo das frágeis articulações de seus enredos, a existência de tais conflitos sociais.

No conjunto, os romances da primeira fase exploram os dilemas do homem livre pobre numa sociedade escravista, onde os bens têm forma mercantil, os senhores aspiram à civilização contemporânea, à ideologia é romântico-liberal, mas o mercado de trabalho não passa ainda de uma hipótese no horizonte. (Idem, p. 210)

O narrador machadiano de sua fase madura (o segundo, portanto) aparenta nada almejar e sim brincar com o leitor. Mas, se utilizarmos o verbo jogar, no lugar de brincar, estaremos mais próximos da verdade ficcional machadiana. O segundo Machado de Assis joga com o leitor; o primeiro, em sua postura conivente, neutraliza o jogo e enfraquece a narrativa. Mas saíamos do óbvio. O que mais nos importa, aqui, é estabelecer uma ponte entre os dois tipos de narradores machadianos e os de Cyro dos Anjos. Pretendemos com isto apenas afirmar que existe convivência das duas posturas dos narradores machadianos simultaneamente em Belmiro. Ou seja, que Belmiro utiliza as posturas do primeiro e do segundo Machado de Assis. Mas é o narrador da fase madura machadiana que nos interessa.

A novidade dos romances do período de maturidade de Machado de Assis está em sua narração (Idem). Aqui, temos o principal ponto comparativo entre as obras dos autores analisados: o narrador. Mais que o enredo, o eixo das narrativas está no percurso deste. As reviravoltas de Brás Cubas fazem parte de uma técnica que prima por sugar a seiva do enredo para instilar sua ironia. A "história" atrai, mas é a habilidade do narrador que retém. O "adultério" de Capitu é o que mais satisfaz o leitor ávido por peripécias, mas estas se encontram menos na trama amorosa que no trajeto percorrido pelo narrador para contá-las. O narrador belmiriano também utiliza essa técnica, atraindo a recepção para o que ele denomina nostalgia. Seus problemas íntimos são postos no centro das atenções, mas as frequentes reflexões ocultam algo mais que lamúrias.

O autor de *Ao vencedor as batatas* discorda dos críticos que entendem que o humor inglês e a inspiração literária sem fronteiras parecem sugerir, para mal ou para bem, um espaço alheio a balizas nacionais (Idem). Para ele, a forma de funcionamento do universalismo está repleta de particularidade e

atualidade por sua relação com a própria estrutura de classes do Brasil.

A inclinação analítica, costumeira, de Roberto Schwarz conduz sua abordagem por parâmetros ligados à problemática das lutas de classes, e sempre o faz com méritos. Mas não é por este caminho, diga-se de passagem, brilhantemente trilhado pelo estudioso citado, que traçaremos paralelos entre Belmiro e Brás Cubas. Talvez o romance *Montanha*, se quiséssemos seguir a orientação do reconhecido crítico, pudesse oferecer maior rendimento interpretativo. Entretanto, ainda que optando por outra via, a partir da negação, da neutralidade (ou da pseudoneutralidade) do personagem belmiriano em relação às questões sócio-políticas, podemos fazer uma rápida abordagem sob o prisma caro a Schwarz, como ponte para observações em outros ângulos.

Citaremos como exemplo uma passagem em que um dos colegas de Belmiro, Redelvim, irrita-se por entender que aquele não levava a sério as questões relativas aos problemas do país:

Redelvim ficou irritado com o meu tom e interrompeu-me dizendo que falava a sério. Tratava-se de uma revolução proletária. (...) E que a polícia, por ocasião do fechamento da sede do Partido, apreendera documentos, e recolhera a relação de todos os seus membros em cujo número ele, Redelvim, estava incluído. (ANJOS, 1966, p. 52)

O assunto era realmente sério. Tempos depois, Redelvim seria preso. As atitudes de Belmiro denotam passividade, falta de ânimo para modificar qualquer situação. As reflexões acerca dos problemas do país realizadas pelo personagem são logo neutralizadas com uma ironia. Mas esta não é mordaz, aos moldes de Brás Cubas, e sim, evasiva. Vejamos isto em um trecho de seu pensamento, depois da irritação de Redelvim.

Fiquei melancólico e cívico, pensando que, neste País, a civilização poderia ter, certamente, um sentido mais cordial, sem os cruentos conflitos que andam pelo mundo. Talvez algumas leis, alguma compreensão..., mas sou apenas um falido poeta lírico e rir-se-ão das ideias, que me vem, sobre o problema. Elas não são, muito claras e comumente se manifestam contraditórias. Ao final de uma das páginas que ficaram para trás já lhes contei o que se passa em mim, sempre que começo a meditar: perco-me num labirinto de antinomias. (ANJOS, 1966, p. 53)

O amanuense da rua Erê não expande seu sentimento em relação ao amigo. Ao contrário, torna-se melancólico e cívico. Percebe-se, inclusive pela utilização do termo cívico, a indicação de um possível conservadorismo não confessado, completado pela aspiração de um sentido mais cordial para o homem brasileiro. Obviamente lembramos dos estudos de Sérgio Buarque de Holanda. O homem cordial de Belmiro não deveria passar pelos cruentos conflitos que andam pelo mundo. Talvez Belmiro ansiasse que, sob as problematizações teóricas acerca das questões sócio-políticas do país, restasse a busca de uma essência mais íntima, que vai ao encontro do que afirma o autor de *Raízes do Brasil*:

Se no terreno político e social os princípios do liberalismo tem sido uma inútil e onerosa superfetação, não será pela experiência de outras elaborações engenhosas que nos encontraremos um dia com nossa realidade. Podemos ensaiar a organização de nossa desordem segundo esquemas sábios e de virtude provada, mas há de restar um mundo de essências mais íntimas que, permanecerá sempre intato irreduzível e desdenhoso das invenções humana. (HOLANDA, 1976, p. 142)

As ideias de Sérgio Buarque de Holanda (1976) são contemporâneas ao lançamento de *O amanuense Belmiro*. A influência dessas é evidente. Entretanto, mesmo a problemática de Raízes do Brasil é diluída no pensamento do personagem, pela retomada da melancolia. A forma belmiriana de resolver problemas consiste em evitar conflitos. O personagem ainda parece forçar o pensamento, tentando atravessar sua incapacidade de orientar as reflexões para o plano sócio-político-econômico: talvez algumas leis, alguma compreensão. Mais reticente que sua intenção de pensar na situação de seu país, forçada pela problemática inspirada por Redelvim, só mesmo as reticências literais que utiliza.

A visada investigada nos parágrafos anteriores leva-nos a excluir o veio centrado nas questões sociais, políticas ou econômicas como chave de nossa interpretação da obra romanesca de Cyro dos Anjos. Se a presença destas, em Machado de Assis, é de fundamental importância e pode ser extraída a partir da utilização da alegoria, da ironia, de apólogos, parábolas, enfim, de inúmeras metamorfoses do duplo sentido, em Cyro dos Anjos, com exceção, em parte, de *Montanha*, a ironia e a alegoria exercem funções auxiliares. Mas isso também pode fazer parte de suas estratégias. Em seu último romance, há um caso óbvio de alegoria, e a própria justaposição de pensamentos antagônicos dos políticos no texto já evidencia a necessidade de um outro tipo de cuidado na leitura de cada um deles, para também não cair em armadilhas. No restante da obra, entretanto, reiteramos, principalmente em *O amanuense*, romance que serve de base à nossa análise, a dubiedade encontra-se fundamentalmente na intenção mesma de sinceridade por parte dos narradores.

O “jogo” do delírio

Voltemos à comparação com Brás Cubas, agora, já evidenciando outra perspectiva: a filosófica. Brás Cubas utiliza a ironia como recurso intencional, para fazer dela um eixo crítico, geralmente oposto ao pensamento que expõe; Belmiro, para denotar certo cansaço; inclusive, para continuar o raciocínio relativo à problemática de Redelvim. O máximo de firmeza de propósitos que o amanuense consegue expressa-se na palavra talvez. O inventor do “Emplasto Antimelancolia”, ao utilizar esta palavra, evoca o riso e a reflexão; já o chefe da “Seção do Fomento”, insegurança, impotência diante do que se lhe é apresentado. Brás Cubas também utiliza o termo “talvez”, porém com intuito de deixar mais uma peçonha crítica. Belmiro Borba apropria-se do “talvez” como saída.

No capítulo VII de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, há a utilização do termo referido, como confirmação de uma afirmativa que, ao invés de saciar a sede do entendimento, aumenta-a. Partiremos de um trecho que contém o termo talvez. Este se refere ao encontro e subsequente diálogo de Brás Cubas com a Natureza ou Pandora.

Quis fugir, mas uma força misteriosa me retinha os pés; então disse comigo: – “Bem, se os séculos vão passando, chegará o meu, e passará também, até o último, que me dará a decifração da eternidade”. E fixei os olhos, e continuei a ver as idades, que vinham chegando e passando, já então tranquilo e resoluto, não sei se alegre. Talvez alegre. (ASSIS, 1992b, p. 523)

Como dissemos, o talvez machadiano é menos reticência que interrogação. No jargão popular, diríamos que a função desse é colocar “pulga atrás da orelha” do leitor. O incômodo provocado pela palavra o faz refletir. Por que o personagem

duvida de estar alegre, se antes, estava possuído por um riso descompassado e alegre? E também, por que busca reiterar, em seguida, a alegria, a partir do talvez? Eis a questão: talvez ou não talvez? Ou muito pelo contrário? A ludicidade de nossa abordagem do termo talvez inspirou-se no delírio que o narrador proporciona com a gradação das cenas – que vão do hipopótamo ao gato, fechando o delírio, domesticando com esse felino a imaginação – e pelo exercício imaginativo. “O delírio” mereceria maior aprofundamento, mas outra é nossa missão. Vejamos apenas os pontos que nos remetem a *O amanuense*.

A primeira ironia dá-se logo no início do capítulo: “Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu e a ciência mo agradecerá.” (ASSIS, 1992b, p. 520). Irônico, Brás, com um “tiro” só, acerta inúmeros alvos. A ciência, diz ele, lhe agradecerá pelo delírio. Pensaria o leitor: a ciência delira? Ou, talvez pense que o delírio poderia servir para um bom estudo científico? Essa crítica à ciência foi levada a extremo por Machado de Assis em *O alienista* (1992g).

Após acertar a ciência positivista, o amigo de Quincas Borba mira para os leitores, intelectuais e críticos literários a “queima-roupa”. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode virar o capítulo; vá direto à narração” (Idem). Os fenômenos mentais, neste caso, referem-se à imaginação.

Um delírio é a perda do domínio da consciência. Pode significar também o cerceamento da liberdade de criação, pois a ficção contemporânea a Machado de Assis passava por um controle que tinha como principal função eliminar tais delírios imaginativos (COSTA LIMA, 1989). Ainda mais se esse delírio pode ser sinônimo de obnubilação. *O delírio* afronta diretamente os críticos literários contemporâneos a Machado.

Quanto ao leitor (leitora), o trecho que diz a este que pode virar a página é apenas mais uma das inúmeras “ogivas” didáticas. Pretende apenas acordá-lo para o sentido crítico e lúdico

de suas pseudodigressões, de onde pode derivar um outro tipo de prazer, mais reflexivo e útil que as historinhas pelas quais ele aspirava ao recorrer aos folhetins. *O delírio* remete a *O amanuense* por vários ângulos, a começar pelo eixo mais significativo da palavra delírio, que tem como sinônimos: ilusão, sonho, devaneio. Aqui temos um exemplo que reforça nossa discordância em relação à opinião de Antonio Candido quanto ao que este afirma ser um movimento de báscula, realizado pela reflexão belmiriana entre a realidade e o sonho. O delírio, neste capítulo, embora pudesse ter ligação mais profunda com sonho, ilusão, melhor se adaptaria ao “devaneio”. Este tem como sinônimo capricho da imaginação, sonho, quimera. Obviamente “O delírio” não se aproxima de “quimera”, e sim de um “capricho da imaginação”. As associações e progressões do capítulo VII de *Memórias Póstumas* partem de uma ideia de devaneio de onde Brás Cubas salta para criar inúmeras cabriolas críticas. É imaginação, e não quimera, a orientadora do personagem. Em realidade, há um delírio ficcional no qual, através da imaginação, o defunto-protagonista tem liberdade para criar. Trata-se do mesmo tipo de relação da realidade com a imaginação em *O amanuense Belmiro*. O movimento de “báscula” realiza-se, sim, pela reflexão, reiteramos, mas entre a realidade e a imaginação, pois, o fundamental da tríade romanesca de Cyro dos Anjos é a escrita, a criação ficcional, camuflada por inúmeros ardis.

Retórica, filosofia e escrita

Depois que formalizamos, a partir da aproximação do delírio machadiano com a arte, sua semelhança com a atitude de Belmiro, devemos retornar à transcrição do trecho que contém a reflexão deste acerca da problemática do país, quando afirma perder-se em um labirinto de antinomias.

Como sabemos, a palavra antinomia tem sentido de contradição. Mas, no caso desta afirmativa de Belmiro, o termo tem significação mais abrangente, pois se junta à palavra labirinto. Se uma antinomia funda-se na contradição de duas leis ou princípios, torna-se contínua ao perder-se no espaço sem fim do labirinto. O burocrata que conseguiu o emprego através de um deputado, que até retirou Redelvim da cadeia por intermédio de um senador, satiriza o posicionamento político não apenas de Redelvim, como o de Jandira. Belmiro talvez escape de ser enquadrado como um perfeito conservador, pela relação que seu labirinto estabelece, não com a história, mas com a filosofia.

Para o bom equilíbrio deste capítulo, trabalharemos com um ensaio de Benedito Nunes (1993) que simultaneamente nos permite ampliar o diálogo com a obra de Machado de Assis e de Sterne, e indica caminhos possíveis para melhor apreensão do tipo de relação que a obra cyriana mantém com a filosofia.

Em “Machado de Assis e a Filosofia”, contido na obra *No tempo do Nilismo* (1993), Benedito Nunes investiga a problemática da filosofia suscitada pela obra machadiana, afirmando que o pensamento extraído das obras de Machado de Assis ri da filosofia, o que não aconteceria caso se tratasse de um filósofo de vocação e profissão. Teria sido por isso, comenta Benedito Nunes (Idem), irônica até à mordacidade a sugestão de Nietzsche para que se tentasse classificar os filósofos de acordo com a capacidade de seu riso. O “bruxo do Cosme Velho” alveja a filosofia, aplicando seu riso irônico, zombeteiro, no conto, no romance e na crônica. Vejamos um exemplo extraído de “O empréstimo” onde a ironia do narrador machadiano tem como alvo a filosofia: “Como deveis saber, há em todas as coisas um sentido filosófico. Carlyle descobriu o dos coletes, ou, mais propriamente, o do vestuário; e ninguém ignora que os números, muito antes da loteria do Ipiranga, formavam o sistema de Pitágoras” (ASSIS, 1992d, p. 334).

Há um trecho no capítulo IV de *Quincas Borba* que ilustra com boa dose de ironia e sarcasmo esta querela com a filosofia. Ao se referir à situação de Quincas Borba, desenganado pelos médicos, o personagem refere-se à filosofia, afirmando que será de alguma importância esse saber, porque Filosofia é uma coisa e morrer de verdade é outra (Idem, p. 645). Outros exemplos também podem ser dados, como o das variações da passagem do Hamlet, como no exemplo: Há muitas coisas mais do que sonha vossa vã dialética. (ASSIS, 1992d, p. 784).

Esta temática que aborda as relações lúdicas dos narradores machadianos, desenvolvida por Benedito Nunes (1993) em *No tempo do niilismo e outros ensaios*, permite que nos remetamos ao *Tristram Shandy*. Como já antecipávamos, este romance de Sterne facilita a demonstração das questões relativas às peculiaridades da narração de *O amanuense Belmiro*. A ponte com Sterne é estabelecida pela semelhança temática entre a querela filosófica machadiana e a utilização da teoria do conhecimento de Locke na narrativa de *Tristram Shandy*.

E um lugar comum na apreciação de Sterne que sua narrativa se fundamenta na teoria do conhecimento de Locke (...) As ideias não são inatas; a experiência sensível e a reflexão são as fontes de conhecimento humano; as formas linguísticas portanto condicionam nosso conhecimento, assim presidindo nossa concepção de realidade. Os princípios de Locke importam para Sterne em seu combate contra a tradição (...). (COSTA LIMA, 1981, p. 59)

A influência de *Tristram Shandy* na obra de Machado de Assis pode ser apontada principalmente a partir da quebra de linearidade e pela crítica da retórica (principalmente, nas *Memórias Póstumas*). Esta segunda surge exatamente a partir da forma pela qual tanto Sterne quanto Machado de Assis utilizam a Filosofia como crítica à má utilização desta pelos

intelectuais, seus contemporâneos. Vejamos as estratégias que cada um dos autores utilizou.

Sterne viveu em um país onde havia uma tradição cultural diferente da do Brasil, mas o combate à retórica dá-se com a utilização de muitas armas comuns aos dois escritores. Se, com seu tom alegórico e ironia afiados, Machado de Assis jogava com o leitor em uma conversa que tinha por objeto a crítica ao lugar-comum, à retórica vazia, às tão frequentes frases de efeito, Sterne utilizava os princípios de Locke para combater a tradição. Tanto no *Tristram* quanto em *Brás Cubas* o mundo dos doutores é submetido a uma gozação. A crítica à retórica exercida por Sterne dirigia-se a uma linha socialmente bem constituída ao passo que Machado partia da vacuidade de seu público. (COSTA LIMA, 1981, p. 64) Esta vacuidade refere-se à ausência efetiva de um público leitor.

Resumindo e retornando ao fio estabelecido por Benedito Nunes (1993), afirmamos que a Filosofia serviu de instrumento para criticar a utilização desta fora de seu sentido mais profundo, filosófico propriamente dito.

Concluimos assim que a maior crítica dos dois romancistas à filosofia dirige-se à falta de originalidade, à simples repetição de modismos, do mais fácil, do mais atraente. O que mais importa na filosofia destes autores é o exercício da crítica através da escrita. Mas a técnica literária utilizada pelos dois escritores ainda precisa ser comentada. E é este o caminho de retorno ao nosso objeto de análise.

A narrativa em vaivém do *Tristram* tem seu correlato nas Memórias, e o argumento embasado na Filosofia tem como principal instrumento a narração em primeira pessoa. Através do artifício da escrita de suas memórias, os protagonistas-narradores em questão subvertem as expectativas dos leitores. Wolfgang Iser (1988), no capítulo “Estratégias da escrita” de sua análise do *Tristram*, estuda várias questões relativas às estratégias utilizadas por Sterne. Duas destas muito nos

interessam: a) as estratégias da primeira pessoa; e b) as digressões do narrador.

Na questão a), segundo Iser (1988), o narrador Tristram visa rever a tradição da escrita, daí poder, utilizando o texto de Robert Burton, aproximar a narrativa de Sterne a uma escrita em palimpsesto, onde, a partir da descoberta da existência de uma superposição de camadas significativas em um mesmo enunciado, pode-se, aos moldes da paleontologia, “raspar” a última escrita sobreposta e descobrir as outras significações ocultas sob ela. A partir de então, pode-se reescrever o texto segundo o novo contexto “escavado”.

A escrita (o ato de escrever) nos propõe questões como relacionar as tradições da escrita, e essa poderia parecer estar vinculada a uma contínua reclassificação daquela (escrita) já existente. Tristram, contudo, quer que “escrever” consista em reescrever o escrito (...). O texto de Burton brilha como um palimpsesto por meio da queixa (reclamação) de Tristram. Ao invés da antiga substância sendo constantemente despejada (colocada de um vaso em outro, a tradição deve ser tomada com o material do qual milagres estão para ser forjados. (Idem, p. 55)

Tristram tem no enunciado um trampolim que, da multiplicação de imagens resgatadas do palimpsesto, permite saltos da significação. Estes têm como auxiliar as digressões do pensamento. Tomamos as interrupções do pensamento encontradas em *Tristram Shandy*, abordadas por Iser como integrantes das mesmas digressões, pois também o corte do encadeamento das ideias deixa sob o tecido do texto a indicação de uma elipse que, em verdade, remete a outro tema subentendido. Essa estratégia corta o fio narrativo, impedindo a formação de suspense, tirando as atitudes propriamente ditas do herói Shandy do foco, privilegiando a quebra

da linearidade. Em conjunto, as técnicas fundadas na ironia propositalmente esvaziam a expectativa da grandeza do herói e as redirecionam para a importância da capacidade criativa do autor. Já não é a história que o narrador conta que importa, e sim a maneira como este o faz. A problematização da escrita toma a cena.

Percebe-se esse desvio do foco narrativo também na tríade romanesca de Cyro dos Anjos. Há uma gradação em mão dupla onde ocorre um aumento de importância da trama consecutivamente de *O amanuense* para *Abdias* e deste para *Montanha*. No primeiro, não há propriamente trama; já no segundo, existe uma expectativa em torno dos desdobramentos das cenas descritas por Abdias em seu caderno de notas. *Montanha* apresenta-se com uma multiplicidade de tramas que se entrelaçam em torno da tematização da política na alegórica *Montanha*.

○ “como se” e o como deveria

Dissemos que há uma gradação em mão dupla, pois, enquanto aumenta a atratividade das passagens narradas e a “participação” dos personagens, há um enfraquecimento do elemento que fez de *O amanuense Belmiro* obra-prima: sua capacidade de promover o ato da escrita ao primeiro plano. Se não há neste primeiro romance de Cyro dos Anjos as cabriolas de Sterne impregnadas de ironia, há reviravoltas constantes impressas num diário que prima por construir uma vida que, opaca, redimensiona o sentido literário do termo vida.

Enquanto a reflexão sterniana oculta-se para se revelar na recepção, a reflexão cyriana explicita-se, visando compor um esquema didático com o qual o leitor leria suas passagens. A não ação belmiriana, entendida como tal, ativa a reflexão, à revelia do direcionamento do narrador. O palimpsesto

belmiriano é escrito com sinais fortes, diríamos, brilhantes, que ocultam, no ato de brilhar, um nihilismo que lembra o de Roquentin, e o de Macabéa. As camadas ocultas no palimpsesto do amanuense são cobertas pelo paradigma social que em Sterne equivale à tradição.

Se a narrativa do *Tristram* ironiza a primeira pessoa e a resgata nas digressões propositais, a de *O amanuense* submete a vida do personagem aos princípios literários. Melhor dizendo, em Sterne a ficção apresenta-se sorratamente, assim como em *Cyros*, porém a armadilha da primeira pessoa no segundo é mais perigosa pois não há o forte índice de ironia encontrado no primeiro. A fragilidade física do protagonista, a discussão acerca do nome deste, o mundo em miniatura do tio Toby são sinalizações que conduzem a leitura pela contramão, não permitindo que o choque com os paradigmas destrua sua capacidade cáustica. Ao contrário, é no confronto que há a tentativa de reescritura. Já os sinais do amanuense levam a uma pseudonarrativa de mão única.

As pistas dadas em *O amanuense* são escorregadias, primam por evidenciar semelhança. As camadas significativas que se ocultam na narrativa de Belmiro estão protegidas de tal forma por um paradigma que, ao “raspá-las” para ler o que a última camada oculta, corre-se o risco de perder o significado da primeira. Como um instrumento de controle da imaginação, a primeira pessoa cyriana promove uma leitura que a afunila para forjar um tom confessional. Se Shandy embrenha-se na primeira pessoa para largar os andrajos da tradição, Borba entretém seu leitor ao emaranhar-se nela. A confissão deste é tão falaciosa quanto a daquele, porém, de timbre diferente. A confissão é destroçada na ironia sterniana e conservada na burocracia de *O amanuense*.

A questão da linearidade narrativa, tão importante em *Tristram Shandy* pela tentativa de desorganizá-la encontrada também nas *Memórias póstumas*, em *O amanuense*, recebe

um intencional reforço através da linearidade. Mesmo Belmiro simula não a quebrar. Além desta, a conversa com o leitor, comum aos romances de Machado e Sterne, quase ocorre. O narrador engana o leitor indicando-lhe caminhos que dão em lugar nenhum.

Tristram suscita a reflexão com sua narrativa repleta de duplo sentido, de paródias, de anedotas. Brás Cubas não faz por menos, convida suas leitoras de folhetins a segui-lo em aventuras sem paisagem, em pseudodelírios; em um romance sem romance (lirismo); em uma história quase sem história (enredo). A violentação da expectativa do leitor parece-nos um ponto importante para o retorno a *O amanuense*.

A técnica ficcional do escritor Belmiro, como já demonstramos, funda-se no artifício de camuflar estratégias. Demonstrar seus ardis não faz sentido para quem pretende contar verdades. Como também já observamos, remetendo a Brás Cubas, no capítulo anterior, a ironia deste é mais sincera que a verdade de Belmiro. Mas, no paradoxo em que se funda a ironia, não há espaço para verdades absolutas. A interpretação fica a cargo de cada leitor. Tanto Cubas quanto Shandy primam por minar verdades. A quebra de princípios filosóficos tornados canônicos e a utilização retórica da Filosofia são instrumentos utilizados contra o que se tornou padrão (REIS, 1992). O protagonista de Machado de Assis critica a utilização da retórica pela elite brasileira como mecanismo para ocultar o vazio intelectual que em verdade se instaurava; o protagonista de Sterne visa, através do bombardeio à tradição, minar a segurança daqueles eruditos que geralmente levavam certas explicações racionais à exaustão, muitas vezes baseadas em premissas falsas. A confiança dos letrados na erudição cega-os para a vida, parece dizer Sterne (COSTA LIMA, 1981).

A narrativa de *O amanuense Belmiro* prima por seguir os padrões estabelecidos, burocraticamente. O personagem cuida das duas irmãs, como deveria um bom irmão; esforça-se para

se preocupar com os amigos, como deveria um bom amigo; tenta, à exaustão, provar que ama, como deveria qualquer pessoa apaixonada; visa convencer de que sente prazer com as mulheres, como deveria qualquer homem. O personagem vive, simultaneamente, o como se ficcional e o como deveria da tradição (aqui especificamente no sentido de costume social). A literatura em Belmiro, como afirmamos quando discordamos da leitura de Antonio Candido, não é forma de fuga, e sim, de vida. O dever de cidadão é a argamassa que enforma o “duplo Belmiro”. Seu criador quase o projeta um homem burocraticamente “perfeito”. Apenas esqueceu um detalhe mínimo: um homem perfeito é inverossímil. Se a ficção tem como condição fundamental a verossimilhança, a vida burocrática do duplo Belmiro, criada pelo escritor Belmiro Borba, é uma pseudoficção. Mas pseudoficção aqui, alertamos, não remete a memórias; capta, sim, uma estratégia fundada em uma existência que de tanto visar a semelhança, acaba perdendo seus próprios traços distintivos. Melhor dizendo, Belmiro comporta-se como qualquer cidadão e reclama, vê-se melancólico, enamorado, como qualquer homem. Porém, sendo como qualquer um, do jeito como se inventa, aproxima-se do nada.

Uma melhor noção das pistas

Voltando à questão suscitada pela palavra *dever*, verificamos que Belmiro é o que pensa que deveria ser na opinião do leitor. Confirmada essa hipótese, entenderíamos o personagem-narrador Belmiro como escritor que possui uma visão de mundo estreita e conservadora, mas lembrando a paródia machadiana ao Hamlet, há mais mistérios na neutralidade belmiriana do que pode evidenciar nossa análise até aqui. Para não incorrer no mesmo erro criticado pela dupla Cubas-Shandy da utilização do tapa-buraco retórico-filosófico, devemos completar a

discussão de alguns pontos já abordados que ainda precisam ser concluídos, antes de passarmos ao capítulo seguinte.

Começamos pela afirmativa de que há uma espécie de perfeição nas atitudes do amanuense. A primeira pergunta suscitada por um leitor atento é: como o duplo Belmiro poderia ter-se mostrado perfeito, como afirmamos, se o narrador admite que cometeu erros? A resposta, no caso, já está embutida na pergunta. Assumir culpas é um artifício judaico-cristão de aspirar à perfeição, e não são muitos os erros que o narrador permite visualizar na recepção. É ele quem os escolhe. Ou, no máximo, poderíamos dizer que o duplo Belmiro pensa-se mesmo do jeito que seu criador o narra.

Outra questão a esclarecer é o que é burocratizar a vida. Há uma hierarquia a seguir no convívio social e é comum a utilização de diversas máscaras para se conseguir conviver com os semelhantes (COSTA LIMA, 1980), mesmo que essa “semelhança” dê-se apenas nas relações interpessoais. Mas Belmiro não utiliza, por não saber ou não querer, tais dispositivos de convivência. Mesmo assim, não se conflita com os personagens seus contemporâneos. Concilia, como afirma Roberto Schwarz (1979, p. 19), “o inconciliável”. Então, qual seria o artifício de tal conciliação? Respondemos a partir do que viemos demonstrando: através da cenarização de sua própria existência.

Se Belmiro é, ao mesmo tempo, narrador e personagem, como confiar no que é narrado? Essa questão é bastante propícia para amarrar esta primeira face da análise com a que começaremos adiante. A dissociação da primeira pessoa belmiriana remete menos à existência de um falso-narrador do que à sagacidade da construção romanesca de *O amanuense Belmiro*. Ao individualizar um Belmiro escritor, e um outro, personagem propriamente dito, não pretendemos destituir o primeiro de seu papel de personagem, ao contrário, intentamos reforçá-lo. Não há, portanto, neutralização a partir do

desmembramento que realizamos. Embora seja impossível cortar totalmente os laços entre ambos (se assim fizessemos, perderíamos a possibilidade de enxergar melhor a espécie de visão de mundo captada na obra), podemos perceber onde há mais evidências do personagem-demiurgo ou de sua criatura. É óbvio que onde estiver Belmiro lá estará seu duplo. O que procuramos demonstrar não é a separação física (formal) e, sim a estratégica (técnica), possível de ser observada no trabalho do personagem-narrador. Tanto as atitudes que atribuímos ao personagem-autor quanto ao personagem-personagem interagem, e tal dissociação só se justifica por permitir maior rendimento analítico. Individualizando-os, pudemos perceber nuances que passariam despercebidas. Assim, a demonstração que realizamos reforça as afirmativas iniciais relativas à importância da reflexão em *O amanuense Belmiro* e apresenta-se como principal articuladora do problema fáustico.

O traço reflexivo é também um ponto fundamental a desenvolver, pois aponta, como linha construtiva fundamental de *O amanuense*, a existência de um narrador-criador, forjado a partir da primeira pessoa e da projeção de um certo pensamento filosófico evidenciado de duas formas distintas, uma implícita e a outra explícita:

a) A primeira mostra-se através da incompletude das ações do protagonista, de sua impotência, da neutralidade de suas opiniões, da falta de autenticidade, enfim, da opacidade de sua vida.

b) A segunda pode ser encontrada no texto e será objeto de uma investigação mais pontual nos capítulos posteriores, como já sabemos: a eterna questão fáustica, comentada tanto pelo protagonista quanto pelo personagem Silviano.

As duas questões estão imbricadas. Mas, enquanto o "Problema Fáustico" é um tema conduzido pelo narrador como pista fundamental, a opacidade mostra-se à sua revelia. Podemos perceber, a partir da orientação do narrador,

a intenção de deixar claro que os problemas do personagem Belmiro Borba têm sua raiz no excesso de reflexão, porém este remeteria à noção simplória de que o problema do personagem é pensar. O que levaria à busca de uma solução não menos infeliz, a de achar que, sem a reflexão característica da personalidade de Belmiro, ele destruiria sua angústia (angústia aqui, substitui a palavra nostalgia e remete menos à presença de turbulência que de opacidade) e construiria uma existência menos caótica. Caótica é palavra que, em *O amanuense*, opõe-se a 'cáustica', para lembrar Machado de Assis. Cáustica é a vida em morte (problematizadora) de Brás Cubas, que corrói ao mesmo tempo em que tece sua narrativa, a partir da potencialidade da utilização do duplo sentido como fonte para várias técnicas denotadoras e detonadoras de críticas, como a paródia, o apólogo, a alegoria. A vida de Belmiro é caótica por fundar-se em atitudes menos vitais que retóricas, mais evasivas que palpáveis, mais vazias que verossímeis.

Remetendo a Aristóteles, diríamos que Belmiro seria um péssimo exemplo para protagonizar uma tragédia. Ele não serve como herói trágico, não serve de exemplo. As expectativas quanto ao rendimento de suas atitudes pelo espectador são contrariadas. Como Belmiro, não há outros homens. Por esse viés, Belmiro não é verossímil. O vazio percebido a partir da leitura poderia ser explicado através da noção suscitada pela "Questão Fáustica". Mas, se entendermos o "vazio" enquanto consequência da "opacidade", teremos que ver, na caoticidade oculta no texto, algo que supera a simples problemática das complicações causadas pelo excesso de pensamento. Tais complicações poderiam ser dirimidas caso o protagonista optasse, digamos, por uma existência menos paradigmática e equilibrada. Mas tal opção mostra-se impraticável para um personagem que tem como característica principal seguir a orientação da tradição, burocraticamente: "Em Belmiro convivem os inconciliáveis: o democratismo e o privilégio, o racionalismo

e o apego à tradição, o impulso confessional, que exige veracidade, e o temor à luz clara” (SCWARZ, 1979, p. 19).

Após termos elencado e desenvolvido as principais questões que indicam a importância da tematização da opacidade e de uma certa filosofia construtora da visão belmiriana de mundo, nesses capítulos iniciais, podemos aprofundar os pontos fundamentais de nossa leitura da tríade romanesca de Cyro dos Anjos. Deixemos então, aqui, marcados três pontos para serem retomados no capítulo seguinte: a) O ardil desenvolvido pelo narrador a partir da utilização da narração em primeira pessoa; b) a presença da opacidade; e c) a “Questão Fáustica” nos outros romances de Cyro dos Anjos. Passemos à investigação de sua tríade romanesca, tomando a dupla-personagem como protagonista.

PARTE II

4. O amanuense Abdias

Sou um incorrigível produtor de fantasias, a retalho e por atacado.

Cyro dos Anjos

Aqui começa o segundo momento propriamente dito da análise da obra ficcional de Cyro dos Anjos. No primeiro, investigamos a presença de uma peculiar estratégia da narração em primeira pessoa, intentando, simultaneamente, abrir caminhos para a análise de toda a trilha romanesca do autor.

A dissociação da unidade do sujeito narrativo, que efetivamos no primeiro capítulo, serviu para afastar um problema que a maioria das grandes obras sofrem por parte de seus primeiros analistas: o de serem abordadas a partir da trajetória pessoal do autor, principalmente quando são escritas em primeira pessoa. Procuramos dar uma dimensão mais clara às atitudes do protagonista-narrador Belmiro Borba em seu rendimento de autor. Obviamente, as ações de ambos não poderão ser totalmente distinguidas. Isto ocorre porque o narrador escreve a partir do ângulo de um eu. Mesmo conseguindo dissociá-los, na maior parte da análise, nem sempre isto poderá ser realizado, afinal só temos obviamente a *palavra* do narrador.

Grifamos o termo palavra no singular, para remeter ao seu sentido de compromisso com a verdade, pois o que está sendo posto a prova é exatamente a palavra do narrador de um texto ficcional. Passaremos, agora, a comparar os pontos destacados na análise até aqui desenvolvida acerca de *O amanuense Belmiro* com a segunda obra, *Abdias*.

Surge uma trama

Podemos começar a comparação proposta a partir do dado mais óbvio e relevante contido nas duas narrativas ficcionais: a utilização da primeira pessoa na construção de uma narrativa em forma de diário.

Constituído por capítulos mais longos que os de *O amanuense*, *Abdias* inicia com uma data: fevereiro de 1938. Essa é uma técnica que pode ser observada na construção do diário de Belmiro. A diferença em relação à extensão dos capítulos (mais longos em *Abdias*) não disfarça a semelhança verificável na intenção de tornar a narrativa datada, individualizada.

A presença do pormenor demonstra que os personagens-narradores intentam aclimatar os romances para partirem (como quixotes internos) para aventuras de pensamento. Podemos afirmar que, como o primeiro protagonista cyriano, o segundo também faz de sua escrita um instrumento para os circunlóquios da imaginação. Não se trata de uma explícita narrativa em vaivém, como a de *Tristram Shandy* e de *Memórias póstumas*; a preocupação formal com o diário o impede.

Novamente, como em Belmiro, o arbítrio ficcional oculta-se na sinceridade que a narrativa em primeira pessoa pode atrair. Assim, o “caderno” do diretor do Arquivo Histórico, *Abdias*, segue as mesmas regras de composição do diário do amanuense. A reflexão visa construir a confissão, mas *Abdias* diferencia-se de *O amanuense*, pois seu diário sai da posição passiva caracterizada pelo fato de que só existe enquanto é comentado pelo personagem. Dizendo de outra forma, o diário de *Abdias* não é apenas o espaço onde a história é registrada.

O “caderno de notas” de *Abdias* distancia-se do estratégico diário belmiriano, inclusive por tornar-se peça importante da trama. O desfecho do frágil e recorrente enredo do romance conta com a participação de uma das folhas do

diário: a mulher do protagonista sente-se traída após a leitura da confissão contida neste, de que o marido estava apaixonado por uma ex-aluna. Embora o enredo não se fundamente em um jogo de intrigas, pois a esposa apenas silencia (não utiliza sua descoberta para afrontar Abdias), o diário entra na trama como índice de suspense, pois o remorso de Abdias poderia movê-lo da intenção de tornar-se ainda mais íntimo da personagem Gabriela.

Outra importante diferença entre as duas narrativas é a existência de uma “história” central. Em *O amanuense*, se há um enredo, este deve ser abstraído pelas voltas do pensamento do protagonista, grafadas no diário. Neste, no máximo, encontramos a narração de conversas com alguns amigos, mesmo assim filtradas por uma forte orientação reflexiva que faz da escrita e da filosofia do diário do personagem Silviano o eixo temático. Os personagens entram na narrativa a partir das lembranças que a reflexão do narrador esquadrinha. Abdias, apesar de usar como veículo o diário, põe os personagens em movimento. Melhor dizendo, há uma trama, há um acompanhamento do devir dos acontecimentos. Há uma real expectativa em relação ao “pequeno drama”, sendo o protagonista o herói, e a personagem Gabriela, a heroína.

Para um melhor entendimento do que comentamos, devemos esboçar em algumas linhas o enredo de *Abdias*. Um professor casado, pai de família, católico por costume, apaixonou-se por uma de suas alunas muito mais jovem que ele. Surgem, a partir de então, algumas “peripécias”, implementadas por uma imaginação aparentemente coagida por padrões sociais.

Se a “intriga” (JOBIM, 1994)⁹ não inova, seu desenvolvimento, pelo menos, mantém no leitor expectativa em relação

9 “[...] elaborar o enredo (*composer l'intrigue*) é fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico” (JOBIM, 1994, p. 8).

ao narrado, pois, durante todo o romance, as dúvidas e inseguranças quanto à possibilidade de concretização do romance são postas em cena. Queremos dizer com isso que há uma trama exposta ao leitor, que ele pode interpretar com maior liberdade. Belmiro estreita a possibilidade de interpretação pois pretende estabelecer com o leitor apenas uma relação confessional.

Outra diferença, relativa à fabulação da narrativa entre *O amanuense* e *Abdias*, poderia ser a tentativa do segundo de tomar atitudes para concretizar um desejo. Mas essa diferença não se efetiva enquanto tal. Em várias passagens, Abdias demonstra lutar para ficar mais próximo de sua amada. Entretanto não se declara. Mesmo assim, Abdias é mais esforçado, consegue a proeza de contar a um padre seu amigo os sentimentos que nutria. Gabriela chega a tomar conhecimento das intenções de seu antigo professor e amigo íntimo. O comportamento desta é um bom condimento para desviar a atenção do leitor da complexa efusão de pensamento, que em nossa leitura, é o eixo do romance. Com a atenção voltada para o romance entre Abdias e Gabriela, o leitor deixa de lado o cerne da questão: por que Abdias não toma atitudes firmes?

Buscasse o leitor, talvez, resposta à pergunta acima, poderia simplificar afirmando que o motivo está no fato de que o personagem é casado ou de que Gabriela é muito mais jovem que seu pretendente. Como dissemos, porém, o comportamento de Gabriela mostrava-se à frente do comportamento feminino comum à sua época, e Abdias, na altura dos quarenta anos, já estava enredado de tal forma pelas suas ideias de romance que já não se importava em mentir. Em nossa leitura, esse pequeno enredo camufla o cerne da problemática de Abdias. Diferente de *O amanuense*, Abdias toma determinadas atitudes importantes, consegue contar-se a uma pessoa e até tem motivos reais para ter remorsos, o que não ocorre com o primeiro. Na mestria em manipular a confissão,

possibilitada pela narração em primeira pessoa, e na projeção do pensamento do narrador em relação aos problemas que internaliza, está, entretanto, o elemento mais importante do romance.

A dissociação em *Abdias*

A **estratégia da ocultação** de um duplo personagem, utilizada em *O amanuense*, em *Abdias* é neutralizada pela existência de uma trama. A primeira pessoa, aqui, é mais comportada. Embora oculte a base de uma impotência, não tem as mesmas características de *O amanuense*. Neste, o narrador escreve o que seus pensamentos intentam grafar no diário, que não passam ao conhecimento dos outros personagens, e tem nestes apenas um referencial para o trabalho da mente. Naquele, há, para lembrar a comparação que fizemos com *D. Quixote*, Sanchos, personagens mais atuantes que retêm os circunlóquios da imaginação. Em *Abdias*, os rodeios do pensamento têm direção objetiva. Há motivos convincentes para a ânsia, para a insegurança, explícitas no texto.

Apenas as desavenças do personagem Belmiro com o pai, a mudança da fazenda para a cidade, poderiam ser motivos para servir de problema real e armar uma possível trama em *O amanuense*. Já em *Abdias*, estes são muitos. O sofrimento da esposa do professor, advindo do comportamento do marido; a paixão despertada pela firmeza de princípios e pela juventude de Gabriela, demonstrada no interior da narrativa; o suspense advindo de seu jogo de sedução, e a declaração de amor do personagem, mesmo que indireta, são motivos claros e efetivos para declararmos a existência, em *Abdias*, da vida que o escritor Belmiro intentava forjar em seu diário.

A dissociação da unidade da narração em primeira pessoa, como fizemos em *O amanuense*, em *Abdias* torna-se

desnecessária. Embora tenha escrito sua narrativa em primeira pessoa e a organizado em forma de diário, o personagem-narrador Abdias nega-se a classificá-la como tal. Ironicamente, tentando esconder seu caderno dos olhares da mulher, pensa em uma forma de resolver os problemas provocados pelos curiosos que adoram ler diários alheios, e escreve:

Contam que o velho Tolstói resolveu engenhosamente o problema do Diário, fazendo dois simultâneos. Um, escrevia-o às claras e esquecia-o de propósito por todos os compartimentos da casa, para que a família nele saciasse a curiosidade; o outro, verdadeiro, que continha confidências mais íntimas, era escrito em segredo e escondido nas botas. (ANJOS, 1965, p. 9)

Além da curiosidade e da criatividade observada nessa passagem, o que mais nos importa agora é a insegurança ou a falta de intenção de classificar o romance como diário. Assim continua a passagem acima: “e pena que eu não tenha botas e que, no caso, não se trate de Diário. Um dia talvez classifique estas notas, segundo o gênero e a espécie, como convém a um professor de literatura, mas no momento eu não saberia fazê-lo” (Idem, p. 9).

Diferente de Belmiro Borba, que fazia questão de convencer que escrevia um diário, Abdias procura ou pretende que assim o leitor pense, que o gênero do que escreve pouco importa. Mas isso também é um ardil, baseado nas mesmas premissas de Belmiro. Vejamos alguns elementos que constituem as duas narrativas. O diário de Belmiro contém títulos, o que é mais comum ao romance que a um diário; o de Abdias, não. Este personagem denomina o que escreve de notas, caderno; aquele, diário. Mas o que fica claro é o fato de que ambos dominam o mesmo tipo de escrita. Remetem, a partir de um tempo presente, ao passado ou ao futuro. No primeiro,

predomina a busca de lembranças do passado, através de reflexões que funcionam sob o filtro do presente; no segundo, a expectativa de conquistar a amada através de ações efetivas projeta a imagem a partir do presente, sem delimitar um fim, o que dá um tom de suspense ao que é narrado. A dúvida do narrador Abdias é mais convincente. Abdias, reiteramos, acabou por conseguir concretizar o que tanto Belmiro esforçou-se para construir. Embora ainda anêmica, a vida em *Abdias* é mais consistente (verossímil).

Abdias pode ser também considerado escritor, ainda mais por exercer a profissão e por ser professor de Literatura do colégio das irmãs Ursulinas, mas, no percurso da narração, sua função de personagem é muito mais forte que a exercida pelo amanuense-literato, Belmiro. Isso ocorre pela unificação estratégica do personagem e do narrador em *O amanuense Belmiro*, o que não acontece em *Abdias*.

Um escudo temático

Depois de compararmos as narrações dos dois romances iniciais de Cyro dos Anjos sob o prisma da primeira pessoa narrativa, passemos a um outro ponto chave, inerente a ambos: a forma platônica de concepção do amor (ou camuflagem da dificuldade nas relações interpessoais, principalmente com as mulheres). Começamos a amostragem desse ponto a partir de um trecho de *Abdias*: “Deus meu, estou ficando velho. Glória foi namorada minha! Bem, eu era mais moço do que ela, é verdade. Amava-a de longe, ela nem suspeitava da paixão que me consumia. Amores dos doze anos, fabulosamente românticos, que se curtiam em silêncio e se nutriam na imaginação” (ANJOS, 1965, p. 6).

Embora o personagem-narrador remeta suas atitudes românticas ao período da adolescência, podemos verificar

com facilidade que não apenas ali isto se dá. Esta afirmativa encontra respaldo no primeiro romance de Cyro dos Anjos, onde Belmiro afirma que o adolescente permanece no adulto quando encontra clima propício. Abdias parece estar sempre em estado romântico. Em seu afã de conquistar Gabriela, usa de inúmeros artifícios para conseguir estar perto, porém, sem se declarar. Durante a maior parte do romance, o leitor aguarda em suspense que o professor tome alguma atitude para definir a situação que mentalmente criara. Apenas próximo ao final do livro, o personagem vê declarada sua paixão a Gabriela: “Monsenhor Matias cometeu uma imprudência espantosa: apresentou-se hoje, em casa de Gabriela, dizendo que precisava falar-lhe em particular, e, depois de se dar a conhecer, expôs minha situação, pedindo-lhe que se casasse comigo!” (ANJOS, 1965, p. 177).

Como dizíamos, as atitudes românticas de Abdias ultrapassaram o período da adolescência. É preciso acrescentar, aqui, que já não havia mais o impedimento imputado ao fato de ser o personagem casado, pois, quando a passagem acima ocorre, Carlota, sua esposa, já havia morrido. Sendo assim, não havia mais empecilhos, e, a partir da atitude destrambelhada de Monsenhor Matias, Gabriela já tomara conhecimento dos sentimentos do viúvo apaixonado. Mesmo assim, o professor continua em sua passividade, criando outros problemas para camuflar sua incapacidade ou ausência de vontade de tomar para si a situação. Após o aconselhamento do padre, que lhe afirma não haver ridículo nenhum em ter ido contar a Gabriela o que sentia o viúvo (o que poderia auxiliá-lo em seu sofrimento), este reflete: “pudesse eu procurar Gabriela e dizer que tudo isso não passou de maluquice do velho! Que vergonha, que humilhação” (Idem, p. 179). Novamente um subterfúgio.

A vergonha oculta algo mais que o medo da negativa da moça. Aliás, não houve negativa ao seu pedido, embora

também não tenha havido consentimento. A dubiedade da resposta ao pedido do padre não deixa claro se, ao invés do pedido deste, já em estado senil, fosse o próprio pretendente que o fizesse, Gabriela teria ou não aceito. Vejamos o trecho da carta-resposta que esta envia ao viúvo professor Abdias:

Prezado professor, (...) se eu não fosse esperta, caía numa complicação incrível... Esteve aqui um padre velho, querendo que eu casasse com o senhor! Chequei a ficar perturbada com o pedido... Imagine... Mas o padre esclareceu logo que a ideia era dele, puramente. Depois, disseram-me que é um homem boníssimo, mas um pouco simples. Veja só o risco que eu correria se tivesse dado o "sim"... (ANJOS, 1965, p. 182)

Gabriela afirma na carta que teria caído numa cilada caso tivesse dado o sim. Isso poderia significar que a resposta poderia ter sido afirmativa, caso o padre não fosse um pouco simples e não tivesse dito que a ideia de formalizar tal pedido tinha sido dele (e não do pretendente). Note-se que, após dizer que ficou perturbada com o pedido, há reticências. Parece que, depois de instabilizar-se inicialmente, retoma o equilíbrio e utiliza o verbo imaginar, deixando que as reticências tomassem lugar de uma pontuação que desse maior precisão à resposta. Caso tivesse optado pelo ponto de exclamação, tal resposta ainda não poderia ser tomada como um não definitivo, mas estaria mais próxima de um sentido de indignação ou de ironia, que de aceitação. Porém as reticências indicam a suspensão de um pensamento. O trecho que segue aumenta ainda mais a dubiedade da resposta: "mas o padre esclareceu logo que a ideia era dele, puramente" (Idem, p. 182). Os advérbios logo e puramente acrescentam dados que auxiliam a imaginação do pretendente a criar, ou ver dificuldades onde poderia haver solução.

O padre teria dissipado um início de assentimento por logo ter dado motivos para que ela acreditasse que Abdias não tinha, realmente, vontade de realizar tal empreitada. A perturbação inicial teria se desfeito, rapidamente, pela falta de habilidade do padre, confirmada pela palavra puramente, que significaria que a ideia era apenas do padre e não, também, do principal interessado. A carta continua com a personagem pedindo que Abdias promettesse não demorar a vê-la e que seria sempre seu amigo. Para completar a confusão na cabeça do professor de literatura Abdias, antes de terminar a carta, Gabriela agrava o problema ao afirmar: “quem lhe contou que estou gostando do Roberto exagerou um pouco: temos apenas camaradagem..., nada mais” (ANJOS, 1965, p. 182). Novamente um advérbio, aqui caracterizado por uma locução, indefine o sentido da oração. Quem contou, exagerou, mas apenas um pouco. O que isso significa? Exagerou porque nada de fato existia, ou por acrescentar intensidade a algo ainda embrionário? Ou ainda, a algo real, que, por educação e amizade à personagem, não queria admitir? Mas, se existia algo entre o personagem Roberto e Gabriela, por que esta teria tido necessidade de referir-se a isto, exatamente quando negava o pedido?

Os comentários acima intentam menos remeter à possibilidade da realização dos desejos de Abdias quanto ao seu romance com sua ex-aluna, que questioná-los. Dizendo de outra forma, reiterando nossa afirmativa de que o protagonista busca evasivas para as dificuldades que tem de assumir uma postura mais firme diante das situações que lhe apresenta a vida, apontamos para o fato de que, como Belmiro Borba, Abdias faz da questão amorosa um escudo que encobre problema mais profundo e o protege de ir mais fundo na investigação de si mesmo. Para tornar essa afirmativa viável, precisamos traçar algumas linhas analíticas que, percorrendo alguns trechos de *Abdias*, nos levarão a encontrar, no âmag

da narrativa, um nó tecido pelo mesmo “Problema Fáustico” encontrado em *O amanuense Belmiro*.

Vazios encobertos

Começaremos pelo miolo da pequena trama do romance. Carlota, mulher de Abdias, dona de casa tipicamente brasileira, compreensiva, trabalhadeira, depois de inúmeras e óbvias evidências da diferença de comportamento do marido após o ingresso deste no colégio das irmãs Ursulinas, percebe que poderia estar sendo traída. Sua atitude não é ostensiva, antes faz de suas reclamações apenas alertas para demover o marido do possível desvio. A complicação dá-se quando esta encontra o caderno de Abdias. Confirmadas as suspeitas, ela guarda para si a folha do diário. Chamamos complicação, não ao momento em que se dá tal descoberta, mas ao fato que, após o acontecido, será tomado pelo professor como novo motivo para a insatisfação perante a vida. Complicação, aqui, difere de clímax, pois, se considerarmos a atitude de Monsenhor Matias e a resposta transmitida pela carta de Gabriela como o ápice do enredo, veremos que o problema suscitado pela leitura do diário por Carlota só passa a ter importância posteriormente. Em termos práticos, o caminho estava desimpedido, se não para a efetivação de um enlace, pelo menos para uma tentativa mais convincente por parte de Abdias. Mas a praticidade de Abdias, vista mais claramente agora, é nula.

Se tomarmos *Abdias* como um avanço em termos de enredo em relação a *O amanuense*, poderíamos dizer que o personagem-narrador de Cyro dos Anjos encontrou uma forte saída para não aprofundar seus questionamentos íntimos, que poderiam lhe indicar a existência de um certo inconformismo diante de seu cotidiano: o remorso. Se o remorso de Belmiro só encontrava apoio na discordância do pai quanto a sua trajetória

profissional, o de Abdias, novamente, convence mais. A trama criada visa projetar um conflito amoroso, ou íntimo, a partir da dificuldade que teria o protagonista em se desvencilhar da tradição representada pela instituição do casamento para realizar um amor impossível. A culpa derivada da traição geraria um clima trágico onde o herói teria como destino a infelicidade. Apenas em parte o intento do narrador concretiza-se no texto. Há pontos na narrativa que impedem que essa configuração trágica confirme-se enquanto tal. O principal deles caracteriza-se a partir da atitude passiva de Carlota. Mesmo tendo confirmada pelas notas de Abdias a intenção de traí-la, não há a menor expectativa de luta. Mesmo levando em consideração o estilo de Abdias, que possibilita o transporte da tragédia à consciência (sendo assim carregaria a culpa da morte da mulher), vemos a figura de Carlota – pela forma como é apresentada pelo narrador –, como mais um índice de desvio.

Nem mesmo o amor por Gabriela tem força para auxiliar no ultrapasse da incapacidade de tomar atitudes. Além disso, não há, por parte do protagonista, intenção de escolher entre as duas mulheres. Caso Gabriela fosse tão importante como o personagem-narrador afirma, poderia tentar conquistá-la efetivamente, mas prefere eternamente, remoer, refletir, como acontece até nos momentos finais da narração do romance, quando, já viúvo, ele ainda desconfia do possível romance de sua ex-aluna com o personagem Roberto: “foi aproximadamente, no mesmo local, que Beirão a viu há tempos, em companhia dos efebos. Compreendi, agora, a razão de seu interesse pelo Roberto: gosta de amansar animais bravos. Com seu estouvamento e rebeldia, Roberto atraiu-a” (ANJOS, 1965, p. 189).

As conjecturas são importantes pontos de semelhança entre os narradores de *Abdias* e de *O amanuense*. São sinônimos de reflexão. No segundo, há uma predominância desta última, enquanto “diretora de cena”. No primeiro, esta parece

desenrolar-se mais de acordo com o fluxo do pensamento. Esse fluxo, no primeiro romance de Cyro dos Anjos, recebe um tratamento dentro da própria narração. A narração de Abdias coloca-o em atividade constante dentro de seu próprio texto. Belmiro reflete mais do que narra. Em *Abdias* praticamente não há reflexão sem que esta seja suscitada pela intriga, mas isto também faz parte de uma estratégia que prima por não deixar espaços vazios. Se Belmiro a estes suplementa com reflexões, Abdias o faz através da construção de uma frágil trama amorosa.

Partindo dessas observações, verificamos que também em *Abdias* o “Problema Fáustico” tem relevância. Por extensão, devemos investigar a amplitude da opacidade e da existência do mesmo clima de tédio em *Abdias*. Temos aqui um bom trecho para iniciarmos tal investigação: “Tenho vivido, nestes dias, num aborrecimento que não conhece fim. Penso nas palavras de Jó: ‘A minha alma tem tédio à minha vida; soltarei a minha língua contra mim; falarei na amargura de minha alma’. Atingi o fundo da solidão, e do desconsolo” (ANJOS, 1965, p. 179).

Como dissemos, há em *Abdias* a possibilidade de tomar-se tal tédio como resultado de seu remorso ou de seu amor não retribuído, mas a continuidade dessa passagem trará maior clareza para a verdadeira causa do tédio: “Inútil, para dominar os pesares, tentarmos lançar o pensamento fora de nós. Considerar as coisas ‘do ponto de vista de Sirius’, eis uma frase vã. O homem não pode libertar-se de sua condição, nem se subtrair a seu mundo moral ou a seu meio físico” (Idem, p. 180).

O homem não pode libertar-se de sua condição. Essa afirmativa de Abdias não está evidentemente apenas ligada aos infortúnios amorosos ou ao remorso. Há um problema mais completo nas obras de Cyro dos Anjos do que pode dar conta um drama amoroso. Ao atingir o fundo do desconsolo

provocado pelos acontecimentos cotidianos, o personagem-narrador vê-se na solidão. Sozinho este pensa nas palavras de Jó e, nesse momento, percebe a importância de soltar sua língua e falar, sem subterfúgios ou artifícios que ocultem a amargura de sua alma. Mas este torpor momentâneo esvai-se logo em seguida quando percebe a abertura existencial que se permitira e que ficaria grafada em seu caderno. Como não imitara Tolstói, não existia um falso diário para os curiosos. Sendo sua verdade o que escrevia nas notas, preferiu voltar ao estado normal, buscando, no meio externo, saída, mesmo que evasiva, para permanecer em sua passividade. A relação com Gabriela é atribuída a reflexão anterior: “Vivemos num universo em que o espaço representado por um milhão de “anos luz” não passará de insignificante ponto, perdido na imensidade. Entretanto, como nos molesta e transtorna a opinião que de nós possa formar uma jovem colegial...” (ANJOS, 1965, p. 180).

Seguíssemos o roteiro do narrador, piamente, cairíamos no século XIX e choraríamos, a partir de sua narrativa, sob um lampião a gás, esperando que o mal de amor levasse nosso então tísico herói a escrever um poema, antes dos últimos suspiros que daria ao receber a carta de sua amada. Mas talvez o espírito machadiano estivesse à espreita, e o entorpecimento que causou a reflexão escapou do controle do próprio narrador. Assim, o lirismo, que remeteria a um tardio romantismo, oculta a chave interpretativa de *Abdias* (como ocorre em *O amanuense Belmiro*), centrada na reflexão que causa a opacidade vital.

A mestria dos narradores cyrianos em ocultar a chave central de suas narrativas funda-se na capacidade de construir em torno desta um invólucro – mesmo que minimamente verossímil –, composto por temáticas que apelam para a compreensão, por parte do leitor, das mazelas que sua consciência permite contar. Isto nos remete ao comentário de Walter Benjamin (1987a) ao trabalhar com questões relativas ao

esquecimento e à lembrança na obra vida de Marcel Proust. Façamos um exercício reflexivo que objetiva avançar sobre base mais sólida rumo à consciência e à capacidade do personagem de enredar o pensamento para direcioná-lo, como o faz, magistralmente, o protagonista de *Dom Casmurro*.

O importante na lembrança da vida, de acordo com Walter Benjamin, por um escritor que rememora (no caso, Proust) não é exatamente o que viveu, “mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento?” (BENJAMIN, 1987a, p. 37).

Walter Benjamin, ao tratar da rememoração, remete não à total consciência, mas à semiconsciência. Não trata o escritor de inconsciência, ou de qualquer outra questão que ultrapasse o entendimento do narrador, no sentido kantiano e não no dado por Freud. Apenas Benjamin refere-se a uma espécie de névoa que embaça a consciência (naturalmente), sem que dela se perca quem rememora. Mesmo tentando abarcar o todo do acontecimento vivido, quem rememora só consegue segurar deste uma parte, suas franjas. Lembrando o trabalho de Penélope, Benjamin afirma que em Proust ocorre o oposto ao daquela. Utilizando uma excelente metáfora, Benjamin afirma que seguramos em nossas mãos “(...) apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências, intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido” (Idem, p. 37).

O esquecimento tece, à revelia da memória, a lembrança. É o cotidiano, principalmente através de reminiscências intencionais, que desfaz os fios do esquecimento. O ensaio de Benjamin (1987a) permite-nos fazer uma ponte entre a lembrança e o esquecimento nos narradores aqui comentados. Se o dia, a partir da reminiscência benjaminiana, retoma parte dos acontecimentos, podemos dizer que tanto o narrador de

Abdias, quanto o de *O amanuense* contrariam a visão do filósofo alemão. As franjas dos acontecimentos cotidianos são, em Cyro dos Anjos, tecidas ficcionalmente pela imaginação no ato mesmo da construção dos diários. A tapeçaria, ficcional, nesse caso, toma a reminiscência como referencial para um trabalho criativo que prima por antecipar, ou burilar os fios da lembrança. Só há passado, na obra cyriana, emanado a partir do filtro do presente. A tapeçaria da existência dos dois personagens é tecida pelas ações intencionais dos narradores que tomam para si todo o panorama narrativo, impondo à recepção suas opiniões (isto ocorre menos em *Abdias*).

À reminiscência nos romances aqui estudados acrescenta-se um esquema que se configura a partir da utilização de uma retórica semelhante à dos advogados. Essa, independente da culpabilidade ou não do réu, cria estratégias para convencer o júri. E isto nem sempre ocorre através das provas cabais, mas da utilização dos artifícios da retórica. O trabalho com a reminiscência, agora, torna-se pista discriminatória, caminho investigativo.

Um labirinto interpretativo

Aqui, buscamos novamente auxílio de um romance machadiano: *Dom Casmurro*. A rememoração realizada pelo protagonista desse romance no julgamento de sua mulher, acusada por ele de adultério, é formada por uma teia de argumentos que envolvem o leitor (júri) em um labirinto interpretativo, do qual só conseguirá sair a partir da chave imposta pelas próprias conclusões do personagem. Dom Casmurro aplica na sua prosa as regras e leis que aprendeu no (mau) ofício de sua profissão (SANTIAGO, 1978).

Pelo que viemos expondo até aqui, é fácil remeter à narração, tanto de *O amanuense* quanto de *Abdias*. Ambos tecem

suas narrativas com um amálgama composto por reminiscência e imaginação. A persuasão de Belmiro e Abdias passa exatamente pela persuasão de si mesmos. Mas tomemos cuidado, esse autoconhecimento não se assemelha à inconsciência psicanalítica, e é, sim, estratégia que tem na imaginação uma articuladora da reminiscência. Por essa distinção do autoconhecimento-convencimento, a técnica de Dom Casmurro apreendida no ofício de sua profissão apresenta-se como importante elemento elucidativo. O personagem conhece as artimanhas da retórica. Persuadindo o leitor, o personagem-narrador convencia a si mesmo de que Capitu, sua mulher, – que, para ele, desde a infância, apresentava sinais de dissimulação – era culpada. Portanto, devia ser condenada. Afastando-se dela, exilando-a, renegando o filho dessa, o personagem faz cumprir a lei estabelecida por um tribunal, onde “defesa” e acusação” realizam-se no pensamento de um advogado (personagem-narrador).

Surtem, a partir mesmo da lembrança da possível dissimulação de Capitu, na infância, algumas contraprovas que poderiam invalidar ou dificultar os argumentos de Bento, baseadas na atuação dos personagens na sociedade onde o romance se instaura. Expliquemo-nos melhor: como sabemos, no teatro estabelecido na convivência em sociedade, representamos determinados papéis. Estes funcionam como articuladores necessários para estabelecer relações de convivência. Cada quadro cotidiano insere-se em molduras específicas, onde a paisagem é fixada a partir do comportamento e do conhecimento das regras do jogo das relações interpessoais. Aqui podemos cruzar a técnica de Bentinho, ou suas falhas, com as estratégias da construção de *Abdias* e *O amanuense Belmiro*. Começemos revisitando a trajetória pessoal e os argumentos de Bentinho.

Embora dominasse a linguagem culta, o que não ocorre, por exemplo, com outro importante personagem machadiano,

Rubião, que acaba sendo guiado por aqueles que dominavam os códigos sociais (Palha e Sofia), Bentinho tem dificuldades no jogo das representações sociais. O problema de Rubião funda-se no mau uso da palavra, por não dominar a linguagem “cult”, “pois a linguagem de Rubião é o que hoje chamaríamos a linguagem do “kitsch” (COSTA LIMA, 1981, p. 78); o dilema do advogado Bentinho está relacionado à sua dificuldade de trabalhar com as *frames* (molduras). Seu problema concentra-se na má utilização dessas. Os argumentos advindos da magistratura, ao serem manipulados pelo personagem, sofrem distorções. A retórica transforma-se em uma arma perigosa.

Os tiros retóricos de Bentinho são guiados por uma utilização deslocada das técnicas do júri. Porém seu discurso é tão convincente que durante muito tempo fez com que Capitu se tornasse símbolo de infidelidade para alguns críticos. Aí está a raiz do que comentávamos acerca do autoconvencimento a partir do convencimento do outro. Para muitos analistas machadianos, como Mário Matos e Américo Valério, os problemas de Bentinho são derivados da traição que sofreu. Para o primeiro crítico, já se podia adivinhar o adultério de Capitu, desde a infância desta. O segundo afirma que *Dom Casmurro* descreve a perda de “satisfação de Bentinho de viver pela traição da mulher com o seu melhor amigo” (Idem, p. 88).

Temos aqui um fato que aponta um problema na interpretação do advogado-narrador: a emancipação ou o comportamento discrepante de sua ré poderia dar a impressão de que, ao invés de traiçoeiras, as ações da mulher condiziam com sua posição e que ela poderia estar sendo acusada, não de adultério, mas de dissimulação. Um outro advogado poderia transformá-la, de ré em vítima, pois a dissimulação de Capitu também pode ser vista como uma forma de comportamento social comum à elite. Sendo assim, Bentinho deveria ser acusado de difamação e calúnia.

Já ao conquistar sua futura sogra, a esposa de Bento Santiago demonstrava controle das regras de convívio. A ela Bentinho deve a articulação para que saísse do seminário. Até os sonhos de Capitu eram mais criativos que os dele:

Em todos esses sonhos andávamos unidinhos. Os que eu tinha com ela não eram assim: apenas reproduziam a nossa familiaridade, e muitas vezes não passavam da simples repetição do dia, alguma frase, algum gesto. Também eu contava. Capitu um dia notou a diferença, dizendo que os dela eram mais bonitos que os meus. (ASSIS, 1992f, p. 821)

A capacidade de Capitu de adaptar-se às situações, tendo como principal artifício a dissimulação, por si só, não evidenciava um crime. Ao contrário, na sociedade em que vivia, tornava-se uma importante virtude para o convívio com a elite brasileira. O exercício da virtude não qualifica uma pessoa na sociedade. Tal prática torna-se importante, apenas se dá a quem a pratica aparência de benfeitor. Assim, não é a virtude mesma que eleva socialmente, nesse contexto, e sim sua aparência. Não intentamos, aqui, acusar ou inocentar Capitu, e, sim dar um sentido menos culposos às atitudes que são utilizadas pelo promotor Bentinho para incriminá-la aos olhos do leitor-juiz. Outras personagens femininas machadianas dominavam a representação social e receberam de seus maridos tratamento diferente: “Virgília e Sofia possuem a mesma força de dissimulação. Apenas, socialmente bem instrumento para a ascensão legitimada” (COSTA LIMA, 1981, p. 90).

Bentinho não podia entender de outra maneira o domínio de Capitu. Ex-seminarista, acostumara-se a agir a partir de um comando externo (de uma espécie de tutor intelectual). Sua dependência, primeiro de sua mãe, depois da esposa, é a principal causadora de sua inapetência às regras sociais. Além disto, havia um contraste reconhecido pelo personagem entre

sua vida interior e a exterior: “uso louça velha e mobília velha. Enfim, agora como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior que é ruidosa” (ASSIS, 1992f, p. 810).

Resumindo, embora conhecesse as leis do Direito, Bento não dominava as regras sociais. Muitas vezes estas primam por burlar aquelas. Inflexível, o ex-seminarista, personagem-narrador, ao investigar as atitudes de sua mulher, deixa-se levar apenas pelas evidências que consegue captar, e estas já lhe chegam impregnadas não apenas pela visão moral, mas também pelo sentimento cristão de culpa. Adicionando a essa a culpa criminal, o advogado casmurro conclui que fora realmente traído.

Afirmando que a raiz da falha da interpretação do advogado Bento Santiago está na sua inapetência à representação social, tracemos um paralelo entre as atitudes deste personagem machadiano com as dos narradores de *Abdias* e de *O amanuense Belmiro*

Retórica jurídica x retórica literária

Iniciemos a comparação com o que para nossas conclusões é menos relevante, mas que suplementa e reforça os argumentos quanto às personagens femininas principais dos romances abordados. Começemos pela incorpórea e casta Arabela que, para o amanuense Belmiro, é “menos que mulher, um mito, uma doce visão (...) a branca Arabela, a donzela do castelo que tem uma torre escura onde as andorinhas vão pousar” (ANJOS, 1966, p. 20).

Extraída das histórias ouvidas na infância, a casta Arabela, que morreu de amor e entoava doridas melodias na torre de um castelo, é “projetada” em uma moça encontrada por Belmiro em um cordão carnavalesco. Como já comentamos,

não há no romance (além do fortuito no carnaval) nenhum encontro direto com a Arabela de carne e osso, que em realidade chama-se Carmélia Miranda. Não há semelhança de atitudes entre Arabela e as personagens femininas machadianas destacadas, pois aquela é um mito construído por Belmiro, conscientemente. Portanto, Arabela não age, é apenas adorada de longe. Carmélia Miranda não toma conhecimento da existência da “paixão” do amanuense, nem este toma atitude para conhecê-la, mas, durante a narrativa, afirmará que é este amor que o mantém: “a vida não se conforma com vazio, e a imagem da moça encheu-me os dias” (ANJOS, 1966, p. 22).

Se a musa de Belmiro é incorpórea, a de Abdias não apenas o conhece, como o torna seu quase inseparável confidente. Ao contrário daquela, Gabriela é ativa e comporta-se com desenvoltura em sociedade. Embora haja evidentes diferenças nos ambientes de convívio, a personagem, como as machadianas, consegue realizar sempre o que deseja, usando exatamente as regras sociais. Um bom exemplo temos quando Abdias inventa um trabalho de campo para continuar tendo contato, mínimo que fosse, com sua ex-aluna. Para conseguir a permissão dos pais, esta leva sua tia Mariana, totalmente desinteressada no assunto, e consegue sempre um bom motivo para ter a companhia de Abdias. Mais que seu ex-professor de literatura, Gabriela conhece bem os papéis sociais e consegue sempre um bom desempenho no convencimento de Abdias, como de todos que a cercam.

Abdias também se assemelha ao protagonista de *Dom Casmurro*. A agilidade de Gabriela o surpreende pois, inflexível como Bentinho, o professor tem (ou aparenta ter) dificuldades com a representação social. Ao antecipar, através de reflexões, os acontecimentos que quase nunca se confirmam na prática, cria incessantemente problemas para resolver, como Belmiro Borba.

Despedindo-me, ouvi-lhe um musical “Até à noite!” que minha memória auditiva recolheu avaramente e que, no meu mundo interior, se foi multiplicando em variações infinitas como numa sinfonia de Mozart (...) Havia de lhe contar tudo; dir-lhe-ia que ela resumia para mim todos os bens do mundo; minha vida era pobre e medíocre, mas aquele amor encheria de luz o meu coração. (ANJOS, 1965, p. 92)

Após estes arroubos de pensamento, o professor reflete: “coisa: que fervem a cabeça dos tolos” (Idem, p. 92). Por esse exemplo, podemos perceber que Abdias pensa mais do que age, bem parecido com Belmiro. Mas voltemos às personagens femininas. A graciosidade que encanta Abdias e Bentinho, olhada sob o viés da dúvida, toma o sentido de premeditação, que, levada ao extremo, faz com que o personagem desconfie de cada gesto que antes se mostrava agradável e comum. Por isto dissemos que a reminiscência, a partir da interferência de imaginação, passa a ser utilizada como prova criminal. Encontra-se, nas últimas páginas de *Abdias*, um exemplo de semelhança com o do pensamento de Bentinho acerca de sua mulher:

Compreendi, agora, a razão de seu interesse pelo Roberto: Gosta de domar animais bravos. Com seu estouvamento e rebeldia, Roberto atraiu-a. Sempre foi dos Ataídes esse capricho de domar o adversário. A “libido dominandi” é traço característico da família (de Gabriela), diz o Dr. Azevedo. (Idem, p. 189)

Advogado por formação, como Bentinho, Abdias também usa em seus pensamentos uma retórica profissional, mas, além desta, há uma influência decisiva do conhecimento de literatura (que chamaríamos retórica literária) nos romances

de Cyro dos Anjos. Se o protagonista machadiano retira a linguagem, através da qual vê e constrói o mundo, do júri, Abdias, como Belmiro, a extrai da literatura. Se sua Gabriela é de carne e osso, torna-se, entretanto, mito, em presença. O professor de literatura deixa-se levar mais pelos perigos das aventuras adolescentes do que pela clareza de suas intenções ou possibilidades de êxito.

Retomando as personagens femininas de Cyro dos Anjos, a representação em Gabriela é similar à das figuras femininas machadianas, e por extensão também Abdias distorce os fatos a partir de sua má utilização da linguagem social. A importância das questões aqui abordadas, entretanto, é menor em Cyro dos Anjos que em Machado de Assis e servem menos para ampliar a visão da forma de relacionamento dos protagonistas com suas musas que para encontrar chaves interpretativas.

A dependência de Abdias e Belmiro

Torna-se importante, agora, observar a questão da representação social a partir da conclusão extraída da comparação do desempenho social, lembrando que o problema do protagonista machadiano tem sua raiz em sua falta de habilidade de jogar. É a partir dessa afirmativa que temos que verificar se essa dificuldade encontrada nos personagens cyrianos tem a mesma característica e proveniência.

Além da incapacidade de representar, Bento Santiago é incapaz de representar-se. O fracasso social que faz de Bentinho D. Casmurro, no momento em que procura unir os dois polos de sua vida, é mais profundo que simplesmente social. “A esterilidade o atinge mais fortemente, porquanto a incapacidade de converter o experimentado no vivenciado implica a impossibilidade de pôr o imaginário em ação” (COSTA LIMA, 1981, p. 95).

A esterilidade de Bentinho, como dissemos, tem raízes em sua dependência da mãe. Embora com menor intensidade, podemos verificar que há semelhanças também sob esse aspecto em relação aos dois protagonistas cyrianos. Há em Belmiro uma problemática ligada ao desejo do velho Borba de ter seu filho como continuador da linhagem rural. O contexto do romance demonstra que os desentendimentos com este, embora marcantes, são, como já afirmamos, menos causadores de remorsos que de uma espécie de acomodação, pois, afirma Belmiro, ao cabo de contas, foi nele que começou o desvio da linhagem rural (ANJOS, 1966, p. 11). A formação do personagem foi influenciada pelas atitudes do pai que também se inclinara à literatura: não citavas o teu Vergílio, pai Belarmino? Na verdade, estavas mais próximo dos clássicos (...) do que dos currais e das roças (Ibid.). Então, mesmo não se tornando fazendeiro, o personagem segue o caminho do pai.

Abdias assemelha-se ainda mais a Bentinho. Além da passagem já comentada – da interferência de um padre em questões que o personagem não conseguia (ou não queria?) agir –, a insegurança do professor revela-se em vários momentos, inclusive quando “pede” a mão de Carlota em casamento. Se, para Belmiro, o pai era uma pessoa vigorosa, para Abdias, o velho sabia querer (Idem, p. 42). Como dizíamos acima, a capacidade (ou vontade) de decisão de Abdias era pequena. A própria decisão de casar-se com Carlota, que seria o único momento em que poderíamos dizer que o personagem teria tomado uma atitude independente, ficou por conta do pai:

Em uma das vindas à Capital, (o Pai) descobriu o vago namoro que me ligava a Carlota, e foi logo procurá-la. Entenderam-se admiravelmente, e dessa conversa à minha revelia sai noivo. Como homem de boa avença, dei tudo por firme e valioso, segundo se diz na linguagem tabelioa, e daí a algum tempo me casei (Ibid.).

Mais que dependência, uma engrenagem

A **necessidade de um tutor** para lhe orientar os passos é similar em *Abdias* e em *O amanuense Belmiro*. Mas há nas obras de Cyro dos Anjos uma problematização que extrapola os limites dessa possível carência. Podemos considerar, como em *D. Casmurro*, a dependência como base das dificuldades na representação social nas obras estudadas, entretanto, a elaboração dessas demonstra que o rumo tomado pelos narradores não estaciona nesse problema. A partir da compreensão da existência, não de um trauma, porém de um aprendizado peculiar da engrenagem do mundo, pode-se compreender a trajetória ficcional, que então se torna mais visível.

O que nos importa é menos onde se encontrava a fonte na qual os narradores foram beber (no caso a fonte de seus problemas), do que o itinerário que percorreram em busca do referencial.

Resumindo, o que extraímos deste capítulo nos servirá como base para o seguinte, pois verificamos a presença de uma visão de mundo peculiar aos narradores de Cyro dos Anjos. Ela está contaminada menos pelo conhecimento da linguagem jurídica que pela literária. A visão de mundo cyriana reflete sobre a enorme capacidade dos narradores de trabalhar com as estratégias da primeira pessoa, articulando a narrativa de forma a cobrir os perigosos vazios que poderiam ser descobertos pela recepção da obra. Os protagonistas-narradores de Cyro dos Anjos são, eles mesmos, escritores. Ou seja, não está no problema efetivo da vida o eixo básico das obras, mas a problematização da vida, a partir da imaginação. Como refletem e se refletem, na escrita, sim, é o principal.

Realizada a análise comparativa de *Abdias* e *O amanuense Belmiro*, e verificada a existência de elementos interseccionais entre ambos, podemos demonstrar, no capítulo seguinte, que alguns desses pontos também se estendem ao

romance *Montanha*. Após a abordagem dessa obra, poderemos ter um entendimento mais abrangente do universo ficcional de Cyro dos Anjos.

5. *Montanha* e os estrangeiros

No momento prefiro não ser um pouco mais razoável.

Herman Melville, *Bartleby*

A **problemática** até aqui desenvolvida receberá, neste capítulo, um enfoque corroborado pela narração em terceira pessoa de *Montanha* acerca da temática da nostalgia. Além da importante forma assumida também pela primeira pessoa nessa narrativa, verificaremos, a partir da personagem Naná, na escritura de seu diário, que sensações como nostalgia, solidão, e até a timidez, inerentes aos protagonistas de *O amanuense Belmiro* e *Abdias*, têm fundamento em uma angústia oculta pela cenarização de um lirismo burocrático. Um paralelo com *Bartleby, o escriturário* (*Bartleby, the Scrivener*, 1853, também traduzido por “escrivão” ou “escrevente”), de Herman Melville; *O estrangeiro* (*L'Étranger*, 1942), de Albert Camus; e *O processo* (*Der Prozess*, 1925), de Franz Kafka, orientará nossa análise no sentido da apreensão dos desdobramentos ou fugas da angústia realizados pelos personagens. A partir da compreensão desses, perceberemos melhor como se dá a solidificação da opacidade, não apenas em *O amanuense Belmiro*, como em toda a tríade romanesca de Cyro dos Anjos.

O romance *Montanha* apresenta-se como um sinalizador. Nele verificamos a resolução de alguns problemas observados nos romances que o antecederam. Além disso, esse terceiro romance cyriano pode ser considerado uma tentativa, por parte do autor, de iniciar uma abertura para a construção de um narrador ou de narradores menos monolíticos. Embora,

em termos de enredo, isto possa significar um aumento de qualidade, afasta o narrador de Cyro dos Anjos do estilo iniciado em *O amanuense Belmiro*, na opinião de Antonio Candido, sua obra prima. Assim, tomamos o primeiro romance cyriano como parâmetro e entendemos que, com o aumento das tramas, progressivamente, do primeiro ao último romance do autor, há uma diminuição do impacto causado no leitor pela opacidade cotidiana, e da problematização do fazer literário como paradigma construtivo, em detrimento de uma maior atenção aos enredos. Começamos, então, a abordagem de *Montanha*.

Montanha: uma alegoria sustentada por um amálgama

O narrador de *Montanha* diferencia-se de seus antecessores, em vários aspectos, tendo como principais, a forte presença da tematização da política e a utilização da alegoria como elemento construtivo da narrativa.

O primeiro dos aspectos acima apontados tem sido encarado pelos analistas como o mais relevante, inclusive levando o romance a ser considerado como futuro elemento de consulta para analistas e historiadores de uma fase da política nacional, segundo o artigo do *Jornal do Brasil* de 5/10/76 (ANJOS, 1976). O chamado “sabor de verdade” encontrado nesse romance não é sua maior virtude. Seguindo nossa trajetória analítica, outra característica desponta como fator de fundamental importância no entendimento da narrativa: a presença do que podemos denominar estratégia de ocultação da primeira pessoa, a partir da utilização da terceira.

Acontece nesse romance o oposto do que ocorre em *O amanuense*. A problematização dessa inversão de comportamento da narração, aqui, demonstra que o narrador de *Montanha* funciona como a outra metade do narrador belmiriano. Aquele primava por utilizar a primeira pessoa como

terceira como demonstramos no paralelo traçado com a narrativa de D. Quixote; este realiza o oposto.

O amanuense possui uma primeira pessoa que se desdobra em duas. Em *Montanha*, há uma narração composta por inúmeras primeiras pessoas centralizadas em uma. Não se trata da mesma dissociação, pois não há simbiose. Se a dissociação que empregamos para tornar visível a estratégia belmíriana foi um artifício analítico necessário, esta, aqui, torna-se ainda mais inútil que em *Abdias*. A narrativa não se realiza em primeira pessoa, mas é constituída por primeiras pessoas explícitas que se ocultam e se encadeiam através da condução do narrador. Para explicar melhor esse aparente paradoxo, estudaremos a articulação desse narrador e sua relação com os narradores-personagens de *Abdias* e de *O amanuense Belmiro*.

A caracterização do narrador de *Montanha* está centrada no discurso indireto livre. É a partir desse que, adicionando alguns fatores peculiares ao clima de intriga da narrativa, podemos afirmar que a narração em terceira pessoa desse romance oculta primeiras pessoas. Vários personagens são apresentados pelo narrador, mas a onisciência desse não o faz narrar sozinho as ações dos personagens. Ao invés, na maioria das vezes, esses mesmos o fazem, através de seus pensamentos, sem interferência ou comentário do narrador. É como se, organizador de quadros mentais, o narrador compusesse o romance a partir de um mosaico de solilóquios. Há uma gradação que vai do discurso indireto a curtos trechos que contêm, não a fala, mas o pensamento mais íntimo dos personagens. A ponte é o discurso indireto livre. Esse é o elemento que diminui o impacto da passagem de um narrador externo à consciência dos personagens. É um meio termo entre o discurso indireto e o monólogo interior.

Melhor explicando, “o diálogo ou discurso indireto livre constitui espécime híbrido, em que se fundem a terceira pessoa, usada pelo ficcionista para narrar a história, e a

primeira pessoa, com que a personagem exprime seus pensamentos de maneira autônoma" (MOISÉS, 1982, p. 144). Assim, discretamente, a fala das personagens insere-se no discurso indireto. Através desse hibridismo, o narrador relata os fatos. Mas há, também, passagens específicas em que os pensamentos das personagens como que se libertam da tutela do narrador. Comentaremos isso a seguir.

Se o monólogo interior caracteriza-se, normalmente, pela desarticulação lógica de períodos e sentenças, não podemos conceber como tal os retalhos de pensamento dos personagens organizados pelo narrador. Mas o discurso indireto livre, em *Montanha*, funciona como um gonzo que permite que, hábil, o narrador incorpore os personagens, mudando o ângulo de visão inúmeras vezes, e que retome o discurso indireto. Há passagens importantes no romance em que a charneira, a dobradiça, parece emperrar em seu frágil mecanismo, e alguns personagens semelham tomar o pulso da narrativa. Caso exemplar observa-se na existência de um diário, onde uma personagem, sem a introdução de narrador, grafa os acontecimentos de seus dias. As notícias vazadas do diário são coladas pelo leitor, para compor os acontecimentos que, apenas ali, estarão sendo demonstrados. De forma interessante, é no último capítulo, quando o narrador poderia tomar a direção da narrativa se não para fechá-la, pelo menos para que o fio narrativo mostrasse sua orientação –, que isto ocorre. A personagem Naná encerra o romance com seus pensamentos, sem que o narrador comente algo a esse respeito.

A reflexão e o "problema fáustico" em *Montanha*

A partir daqui, já podemos comentar a existência de um importante traço interseccional entre os três romances estudados. Referimo-nos menos à existência de um diário, já

comentada, que à permanência, pelo menos em momentos estratégicos, da interferência da opinião do personagem-narrador na concepção que o leitor terá do narrado. Naná, através de seu diário, torna-se narradora, em algumas passagens de *Montanha*, quando reflete sobre sua existência – confusa, entre o adultério que mantinha com o experiente político Pedro Gabriel e o possível romance com o apaixonado Everardo.

Como afirmamos, um gonzo – uma espécie de dobradiça estratégica – permite a flexão de discursos. Assim, o narrador em terceira pessoa é mais um dos narradores (obviamente o que mais aparece, em seu papel de intermediário). Sua importância é maior, mas deve ser dividida com os eventuais narradores que têm seus pensamentos inseridos no romance. Não foi por acaso que utilizamos, há pouco, o termo colagem para nos referirmos ao recurso que o leitor deve utilizar para apreender a totalidade da narrativa.

Além do que apontamos acima, nesse último romance de *Cyro dos Anjos*, uma característica peculiar sobressai, principalmente quando seguimos a trilha das estratégias da primeira pessoa dos narradores protagonistas: a reflexão (conhecimento) como índice e estrangulamento do amor (vida).

A personagem Naná assemelha-se aos protagonistas de *Abdias* e *O amanuense* sob vários aspectos. Sua relação com um homem (Pedro Gabriel) que, no fundo, não lhe agrada, é, em realidade, instrumento mantenedor de problemas. A potência destes não é comum. Há um receio de que, ultrapassada a crise amorosa, outro problema, de maior porte, possa surgir e se perpetuar. É no escamoteamento desta questão que se concentra o cerne da temática de toda a obra de *Cyro dos Anjos*, que tem na primeira pessoa seu instrumento articulador. Precisamos resolver algumas questões periféricas para tentar o desvendamento dos mistérios que se ocultam nas construções de álibis para camuflar eterno problema e, conseqüentemente, a opacidade.

Primeiro, precisamos esclarecer o motivo de termos realizado um corte no romance, privilegiando apenas a personagem Naná. Vejamos: além de escrever um diário, esta realiza reflexões semelhantes às de Belmiro e Abdias. Mais importante ainda é o fato de acrescentar dados que podem ser – após um retorno direcionado por essa perspectiva leitura da tríade romanesca de Cyro dos Anjos – esclarecedores. O diário de Naná é datado e tratado como tal, como nenhum dos outros, embora Belmiro se esforce para que as suas anotações sejam assim denominadas, e Abdias prefira não nomear o seu. Isso importa comparação pois, mesmo instalada entre inúmeros narradores, é em sua figura de personagem-narradora-auxiliar que iremos encontrar elementos complementares importantes que fecham o panorama ficcional ultimado por *Montanha*. Se esse romance é um acorde composto por um quase quebra-cabeças de narrações em primeira pessoa, os romances restantes da tríade estudada configuram-se em um uníssono que visa efetuar a mesma função: a de refletir.

Mesmo sendo Pedro Gabriel o personagem que mais toma a cena, há nos outros força argumentativa que, ora desmascara as artimanhas veladas deste (para o leitor), ora demonstra suas próprias incapacidades de acabar com o ranço do cenário político de “Montanha”, cujo principal protagonista é o próprio deputado Pedro Gabriel. Se, no palco político propriamente dito, esse é o personagem que mais se destaca (principalmente por suas artimanhas), a constelação de seus opositores também tem oportunidade para expor opiniões em um espaço individualizado. Nele, o leitor recebe, sem interferências, o pensamento do personagem que toma a voz.

Não apenas Pedro Gabriel pode ser considerado vilão em *Montanha*. Além de seus correligionários, muitos de seus opositores utilizam as mesmas armas fundadas na retórica. *Montanha* merece um estudo posterior, mais específico, onde os discursos dos personagens sejam estudados isoladamente,

levando em consideração as técnicas retóricas de cada um, para compor um quadro mais completo de suas trajetórias, não apenas no sentido político, como na estruturação do romance como um todo. Como para a análise presente importa menos aprofundar a abordagem rumo ao rendimento político ou individual das linhas de pensamento expressas especificamente nesse romance, do que seguir os fios temáticos que ligam toda a tríade romanesca de Cyro dos Anjos, trabalharemos apenas com as passagens que nos auxiliarem no desvendamento das questões já citadas, fundadas nas metamorfoses da primeira pessoa.

A descoberta da angústia

Voltando às reflexões de Naná, devemos acrescentar aos seus álibis, para não vislumbrar problema menos físico que existencial, a doença que a acometeu apenas no final do livro. A tuberculose absorve-a de tal forma que os problemas sentimentais, se não cessam, perdem a intensidade, mas a personagem teme que, solucionado o problema de saúde, ainda lhe fique pendente o principal. Naná afirma:

Março 29 – Operam-me amanhã. Tenho medo. Ansiosíssima expectativa. E também a desconfiança de que isto não resolva o problema de minha vida... (...) estranho. Antes, eu desejava ardentemente a cura, só pensava nisto, esse problema me entretinha. Agora começo a temer o que virá depois. (ANJOS, 1976, p. 333)

Poderíamos entender o temor ao futuro associado apenas à relação amorosa, mas o problema de Naná está além da doença e das decepções (embora obviamente o conjunto de acontecimentos possa ser propulsor de uma busca mais

profunda em relação à própria existência). O trecho seguinte reforça o que dissemos. Naná reflete que, depois de curada, talvez conseguisse livrar-se dos problemas que a afligiam: “ocupando-me em tarefas pesadas e exaustivas expulsaria esta angústia, esta nostalgia infinita, que me salteia às vezes diante dum crepúsculo, duma árvore, duma bela manhã, quando mora comigo dias e dias... Nostalgias, quem sabe, do Eterno?” (ANJOS, 1976, p. 333).

A palavra angústia é o termo que melhor se associa à nostalgia e à solidão, sinônimos de uma sensação para a qual não se encontra explicação palpável. Essa angústia oculta-se sob os ardis da primeira pessoa na obra ficcional cyriana.

Aqui chegamos a uma das claves de nossa abordagem da obra romanesca de Cyro dos Anjos: a verificação da existência de uma angústia velada.

A volta ao passado expressa pelo escritor-personagem Belmiro Borba, seus amores explicitamente míticos, o dilema entre o bureau e a literatura em *O amanuense*; o romance impossível e o remorso em *Abdias*; os desencontros amorosos e a tuberculose de Naná em *Montanha* são temas que remetem à “nostalgia”, à “angústia”.

A associação do problema da angústia ao da nostalgia, por Naná, poderia ser imputada à maior sensibilidade provocada pela doença, ou ao fato de a personagem simplificar a vida, já que, mais jovem, e não tendo ligações com o ofício da literatura ou da advocacia, como Belmiro e Abdias, faz pouco uso da imaginação-criadora. Mas outra é nossa opinião.

Tornou-se mais fácil perceber na escrita dessa personagem a clave da angústia, pois a estratégia de ocultação desta em *Montanha* não está na construção da primeira pessoa, como nos primeiros romances cyrianos, e sim, no embaralhamento da narração realizada através do flexionamento do discurso indireto livre. Melhor dizendo, o narrador em terceira pessoa, valendo-se de sua posição cômoda de observador e não

de personagem, considerou-se protegido, deixando a chave do enigma cyriano nas mãos, ou melhor, nas palavras de uma personagem que parecia estar bem escondida. Após a exposição dos pensamentos de vários personagens, segundo a estratégia desse narrador, o leitor teria sua atenção desviada do eixo do “Problema Fáustico”. Mas, de tanto embaralhar as cartas, acabou deixando um trunfo à mostra.

Exatamente quem detinha o coringa capaz de transitar nos três romances (a única que tem o poder da reflexão problematizadora), encerra-o através de um diário. Assim sendo, já pelo fato de que a narração em primeira pessoa, em forma de diário, é um fator comum à obra ficcional de Cyro dos Anjos, Naná ficaria na mira do leitor. Mas a própria obviedade poderia servir de contrapista, já que a temática central de *Montanha*, para a maioria dos analistas deste, direciona-se ao clima político brasileiro da época, instalado ficcionalmente na alegórica Montanha. Sem dúvida, o narrador conseguiu, por muito tempo, que apenas o ângulo histórico do romance recebesse atenção relevante, mas, seguindo as pegadas da primeira pessoa, do “bureau” de Belmiro à enfermaria de Naná, não poderíamos deixar de ver, na pseudossingeleza dos questionamentos da personagem, a semelhança com as reflexões dos narradores-personagens cyrianos.

Vejamos o que escreveu Naná na última página do livro.

Março, 29, à noite – Copio aqui estes versos, antes de restituir o livro ao meu vizinho (o da vitrola), senhor já maduro, professor do Pedro II:

*“Qué es la vida? un frenesi;
Qué es la vida? Una ilusión,
Y el mayor bien es pequeño;
Que toda la vida es sueño,
Y los sueños~ sueños son.”*

Belo mas inexato. Um frenesi talvez. Nunca um sonho. A vida nada tem de sonho. E uma realidade tremenda seu Calderón! (ANJOS, 1976, p. 334)

A jovem Naná, embora parta da reflexão acerca dos objetivos da vida, discorda dos versos que lê, pois esses comparam a vida ao sonho, e não é nele que se encontra a saída da angústia. A vida, ou a problemática da vida, na tríade romanesca de Cyro dos Anjos, não se liga ao sonho, já o dissemos, antes, funciona como contra pista. A linguagem surge, não como fuga, mas como campo de desenvolvimento do jogo ficcional que tem a vida como ponto problematizador. Analisemos de forma mais minuciosa a citação anterior.

Alguns detalhes funcionam como marcas, caracterizam índices de pontuação das ideias que serão proferidas. A primeira delas evidencia-se no fato de que o livro que contém os versos refutados pela personagem Naná pertencia a um senhor já maduro e professor. A segunda mostra-se na última data do diário, subsequente à da citação (21 de abril). Articulemos as duas marcas. a) O fato de ser o vizinho, mais velho e professor, remete obviamente aos “amanuenses”, e à refutação da comparação vida com o sonho. Isso indica também que Naná explicita sua opinião acerca de sua noção de “nostalgia”, o que os outros não fazem. b) A data em que se encerra, não só uma fase de pensamento da personagem como o próprio romance, é sugestiva. O dia 21 de abril é o feriado da inconfidência Mineira e a véspera do Achamento das Terras do Brasil, conhecido como dia do Descobrimento. No momento dos mártires, também a véspera de novidades, o da possibilidade de ultrapassar, mesmo que momentaneamente, as barreiras da angústia, e por consequência, da opacidade.

Abril 21 – Tudo correu bem, dizem. Continuarei a mesma, depois de me haverem levado um pedaço do pulmão? Ai,

vida! contudo sinto-me indenizada em pensar que há momentos de felicidade inaudita numa insolada manhã de Araruama ou em cálidas noites de Catas Altas do Sincorá com o céu cheio de estrelas. (ANJOS, 1976, p. 334)

Além do descobrimento de que há felicidade no mundo externo, caracterizado pela abertura do contato com a natureza, o trecho do dia 29 de março (penúltima data do diário) traça a saída do estado de angústia da personagem (o que não significa que jamais retornará a ele) a partir de uma mudança no seu quadro clínico.

A “revelação” em *Montanha*

Voltemos à “revelação” de Naná. A personagem descobre uma saída, (mesmo que provisória) para o problema que, por estar, naquele momento, num estágio em que o pragmatismo domina, toma a direção do pensamento. Isto é, o problema físico retém toda a atenção e não permite voos da imaginação. Belmiro não passou por problemas semelhantes aos de Naná, sua angústia não era percebida como tal, nem encontrava momentos de quebra de sua opacidade cotidiana. Sua narração é um bloco compacto. Se nesta proliferam reflexões, servem menos para abrir uma saída de sua esfera pessoal fechada que para confirmá-la. Seu lirismo burocrático caracteriza-se por uma extrema capacidade de reflexão que, entretanto, ao invés de retirá-lo do marasmo cotidiano, o faz, mesmo consciente de que mitifica a realidade, não sair deste estágio. O que o levaria à saída do labirinto, leva-o a não o enxergar, pelo menos enquanto problema, o que dá a impressão de que o personagem é um fiel seguidor da “lei da Razão”.

Abdias, um amanuense mais pragmático, não só passa por problema similar ao de Naná, como atinge, como ela, um

ponto acima do que, então, o afligia, retornando à opacidade em seguida. Depois da morte da mulher e do desencanto provocado por sua interpretação dos sentimentos de Gabriela, ou até mesmo por perceber mais claramente o drama que criara, Abdias reflete: “Pouco me importa o que todo mundo pense. Entrei numa selva obscura de que não sei se algum dia me será dado sair. A fraqueza, o desânimo... Esta angústia que me oprime dias seguidos...” (ANJOS, 1965, p.183).

Também, como a amante de Pedro Gabriel, Abdias, no momento do encontro com a possibilidade da quebra de sua opacidade cotidiana, traz para si um poema: “*De San Juan de Ia Cruz/Vivo sin vivir en mí/Y de tal manera espero/Que muero porque no muero.*” (Idem, p. 183)

O desespero de Abdias faz desse poema um espelho do que sentia o personagem diante da angústia. Viver, sem viver em si, e por esperar de forma tão intensa, morre antecipadamente, porque a morte real não o quer levar. Viver sem viver a si próprio lembra a atitude belmiriana. Naná, entretanto, busca sair do círculo vicioso que se tornara sua vida; os “amanuenses”, não.

O que diferencia a personagem de *Montanha*, aqui, é a percepção momentânea da existência dessa angústia propriamente dita, enquanto problema. A confirmação da hipótese permite-nos ampliar a ideia do descobrimento de Naná para o âmbito da valorização dos momentos agradáveis, por perceber claramente o fardo da angústia.

A opacidade belmiriana, em sua forma burocrática de ação, não permite essa visada caracterizadora de um salto perceptivo por parte do personagem. A esterilidade de Abdias também é burocrática, pela necessidade que tem (mesmo depois da morte da esposa) de possuir um tutor que lhe oriente os passos. Para a conclusão dessa análise, o que mais nos importa é o fato de que há, no momento em que os narradores-personagens refletem, a formação de um labirinto que não permite que se perceba a raiz da angústia, ou mesmo se

esta se constitui enquanto tal. Ao invés de iluminar o caminho em busca da saída, os protagonistas emaranham-se na hierarquia cotidiana, que faz com que vejam (ou mostrem) a vida de forma burocrática e que encontrem sempre um subterfúgio para retornar ao casulo da imaginação.

Abdias, advogado (embora não tenha exercido a profissão), possui a mesma capacidade retórica do casmurro Bento Santiago, de Machado de Assis. Mesmo assim, não consegue encarar o “processo” em que, por raros instantes percebe estar envolvido, sem retorno. Tal “processo”, em Belmiro, ainda é mais claro. Mas é exatamente em *O amanuense* que há maior escamoteação da existência da vida enquanto “processo” contínuo, onde nem se percebe mesmo que ele existe.

Se a filosofia que vislumbra o “Problema Fáustico” surge em *O Amanuense*, a reflexão contida neste mais neutraliza a questão do Conhecimento do que aponta saídas. Isto se dá pela aparente passividade na aceitação do labirinto como normal, já que a mesmice diária não deixaria a luz da diferença abrir-lhe as portas, para descobrir que, mesmo semelhante à vida dos personagens seus contemporâneos, a sua seria um simulacro daquelas. Até nos momentos de maior descontração, o personagem só consegue ver mais facilidade na vida através de um artifício. Ao voltar para casa, ruminando a tese do Silviano (do “Problema Fáustico”), ele se desvia dessa, lembrando que estava sob os efeitos do chope: “Mas o chope me faz versátil, e minha atenção se desviou para outras coisas. (...) A euforia que o chope traz! A vida se torna fácil, fácil” (ANJOS, 1966, p. 7).

Mas, ao mesmo tempo em que a bebida torna a vida mais fácil, pode, também, liberar a imaginação, possibilitando, então, um enfrentamento real com o problema do Conhecimento. A imaginação belmiriana, porém, ao se desprender, recria a realidade, ao invés de promover algum tipo de desabafo. Seu raciocínio filtra a realidade e a ultrapassa. Para “inventar”, Belmiro não necessita de alucinógenos. O

personagem é um “Quixote” cujas aventuras não saem do papel.

Se, enquanto escritor, Belmiro atinge momentos de genialidade, não é pelo que faz na vida, mas pelo que escreve sobre (nos dois sentidos) ela. O que resta como vida, de seu esforço de contar(-se?), cabe inteiro em seu escritório, e lá se instaura. Belmiro vai à roda de amigos, embriaga-se, lembra das carnes de Jandira (poderia, se quisesse, até tocá-las), mas sem precisar sair do escritório, sem beber e sem tocar efetivamente.

Para viajar, o personagem não precisa sair do *bureau* ou de casa (nos dois ele escreve). De seu quarto da rua Erê, o amanuense viaja pelos lugares aonde a imaginação o transporta. Isso nos lembra o que narrou um historiador acerca de um ex-ministro da Marinha que possuía uma forma peculiar de viajar:

Conta a tradição oral que o almirante Isaías Noronha, talvez amargurado pelos dissabores da vida, resolvera não mais sair de casa; a rigor não saía nem mais do próprio quarto. Mas como gostava de viajar, não deixava de passear pelo mundo. Bastava-se olhando fotografias e folheando enciclopédias. Ao rodopiar nos dedos um mapa mundi, o bravo almirante navegava por mares altos e oceanos, conhecia cidades e gentes, costumes e mentalidades, evitando assim os fastidiosos e arriscados deslocamentos exigidos pelas viagens propriamente ditas. (REIS FILHO, 1993, p. 9)

Belmiro viaja como o almirante Noronha. Se o duplo Belmiro é um personagem de ações raquíticas (e aí está para a ficção sua beleza), é porque seu criador sugou sua seiva ao plasmar mais a escrita que a si.

Os escriturários

Depois dessa viagem, retornemos à questão da angústia. Essa, em *Abdias*, é inversamente proporcional à tomada de atitude. Naná, a mais pragmática dos três, percebe a questão da angústia enquanto tal. Embora a opacidade possa retornar, a personagem busca saídas na realidade.

A relação aqui realizada da insônia com o que Belmiro chama de nostalgia justifica-se pela ligação de causa e efeito estabelecida entre as duas: no vácuo da ação, um sentimento nostálgico (de angústia) surge. Apegado à escrita e à reflexão, o personagem canaliza o pensamento para desembocar no papel. Assim, a palavra mantém a permanência da opacidade.

Condenado à angústia, Belmiro opta. Ao invés do grito, prefere a fuga para dentro do casulo da imaginação. A metamorfose de Belmiro, diferente da kafkiana, não chega à superfície. Evidencia-se em absentia. Seu movimento é subterrâneo. Kafka, como afirma Günther Anders, deslouca o mundo, ultrapassa os limites da normalidade. Esta é posta em questão: “Kafka ‘des-louca’ a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura. Manipula, contudo, essa aparência louca como algo totalmente normal e, com isso, descreve até mesmo o fato louco de que o mundo louco é considerado normal” (ANDERS, 1993, p. 16).

A escrita belmiriana, embora prime pela sinuosidade reflexiva, intenta parecer linear como sua opaca vida. A metamorfose cyriana ocorre quando a vida, na ausência da escrita (ou da leitura), remete ao caos. O des-loucamento kafkiano, aplicado aos romances de Cyro dos Anjos, desmontaria o esquema burocrático desses, porém a normalidade assume seu papel de “Lei”. *Abdias* não tem destino diferente de Belmiro. Acaba adaptando-se, também, à burocracia; passa a administrar o Sanatório – tutorado pelo personagem João Carlos.

Assim, como vemos, condenados à opacidade pelo estado burocrático da vida ocidental, os personagens de *Cyro dos Anjos* são estrangeiros na viagem às suas próprias existências. Como *Bartleby*, querem tomar caminho que não o costumeiro. O escritório é sua fortaleza. Fora, não há caminhos.

A trajetória deste personagem do romance *Bartleby, o escriturário*, de Herman Melville, nos trará pontos argumentativos importantes para as conclusões desta análise, no próximo capítulo. Começemos a abordagem com a descrição do primeiro contato do narrador com o protagonista.

Em resposta a um anúncio, apareceu certa manhã no meu escritório um jovem, que se postou imóvel na soleira da porta de entrada, toda aberta porque era verão. Ainda me parece estar vendo essa figura – um lívido perfil, tristemente respeitável, incuravelmente perdido! Era *Bartleby*. (MELVILLE, 1986, p. 28)

Os advérbios *tristemente* e *incuravelmente*, e os adjetivos *respeitável* e *perdido* já deixam marcado o estigma do personagem. Perdido, embora respeitável, para ele não há saídas possíveis. De atitudes estranhas, *Bartleby* mostrava gosto pelo trabalho, mas, quando cismava, empacava de tal forma que ninguém conseguia demovê-lo. Depois de inúmeras vezes responder às ordens de seu chefe com a frase prefiro não fazer, sem nenhum traço facial de tensão, raiva ou impaciência, o personagem começa a tornar-se um estorvo: “Bati o olho nele fixamente. Sua face chupada mostrava-se calma, e os olhos cinzentos, parados e opacos. Nenhuma ruga de tensão” (Idem, p. 33).

Os olhos opacos de *Bartleby* podem espelhar o mesmo brilho dos de Belmiro. Ao visualizar o corpo de Jandira, ao perceber a “retórica” filosofia de Silviano e ao discordar do idealismo de Redelvim, havia brilho em Belmiro? Talvez, mas,

ao olhar para si mesmo, fazia-o com olhos opacos. A calma, a leveza é uma característica fundamental nesta comparação. Não há pressa em *O amanuense*, não há suspense ou tensão para o espectador.

Tomando o escritório como lar, o escriturário Bartleby ultrapassa os limites do verossímil ao realizar tarefas maquinalmente e neutralizar com este ato a importância do dever: “Constatai que nunca saia para jantar; que, aliás, nunca ia a parte alguma. Nem me lembro de jamais o ter encontrado fora do meu escritório. Era verdadeiramente uma perpétua sentinela naquele canto” (MELVILLE, 1986, p. 39).

O escritório absorvia-o. A vida de Bartleby resumia-se ao mundo fechado das correspondências, dos relatórios. Até que um dia, para livrar-se dos transtornos causados pelo funcionário, após demiti-lo, sem resultado, seu chefe muda o escritório de prédio. Porém, pensando ter resolvido o problema do “espectro” Bartleby, o chefe recebe, pouco tempo depois, a notícia de que ninguém conseguia retirar o escriturário do antigo endereço em Wall Street. Depois de inúmeras tentativas de demovê-lo, levaram-no à força.

Bartleby, na opinião do dono do escritório, era um homem “mais de preferências que de decisões” (Idem, p. 69), assim como o Amanuense. A aparência, as atitudes cavalheirescas do escriturário brasileiro, sua postura correta e seus conhecimentos faziam-no, externamente, parecer um homem comum. Simulacro, porém, em realidade deixava sua alma no escritório, mais precisamente, em seu diário. Como o amanuense americano, Belmiro é um estrangeiro que, por conseguir, ao seu modo, conviver em sociedade, aparenta (a princípio) ser normal. Lido o diário deste por um de seus colegas de repartição, os olhares que receberia não seriam diferentes dos que recebeu o protagonista de *O escriturário*. Em sua trajetória, Belmiro tem mais vida nas páginas, em suas reflexões, que no trato cotidiano. A imagem caracterizada por virtudes não

é rompida, pois o narrador não é seu chefe ou um dos outros escriturários. Como já demonstramos, caso houvesse Sanchos em *O amanuense*, outra visão teríamos de seu protagonista. Vislumbraríamos mais claramente o estrangeiro que se oculta na máscara asséptica do escriturário Belmiro.

Os estrangeiros

Albert Camus (1957) construiu uma narrativa em que o “estrangeiro” é um homem comum, que se comporta como tal, mas que, por externar seus pensamentos e tomar atitudes incomuns, tem o mesmo destino de *Bartleby*. A primeira impressão do leitor quanto à reação do personagem-narrador Meursault à morte recente da mãe é no mínimo de estranheza. Não prosseguisse a leitor ao final do romance, poderia pensar tratar-se de uma comédia, dado o inusitado da forma de recepção do protagonista à morte da mãe. O romance inicia com a carta que avisa o horário do enterro dessa: “Hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: ‘Sua mãe faleceu. Enterro amanhã. Sentidos pêsames’. Isto não esclarece nada. Talvez tenha sido ontem” (CAMUS, 1957, p. 7).

O abandono do tom melodramático em relação à vida faz desse personagem um ser estranho. Ao longo da narrativa (em primeira pessoa), suas respostas são desconcertantes para os padrões normais de recepção dos problemas cotidianos. O estigma verificado desde o início deixa marcas que, ao final do livro, se mostrarão fatais. Ocorre um crime. Meursault é o acusado. Matara um homem que o perseguira em uma praia deserta. Para o leitor, é estranho o desenrolar dos acontecimentos após o crime. A absolvição parecia possível. Um bom advogado poderia provar a legítima defesa. Mas isso não ocorre.

Como *Bartleby*, o personagem de Camus também é preso. O ponto em comum entre eles é o que os difere do padrão. Meursault persiste em sua postura de encarar o que lhe acontece com frieza e tranquilidade. Ao ser condenado, recusa-se a encontrar-se com um capelão – costumeiro encomendador de almas antes da execução. Depois de inúmeras tentativas, o religioso consegue conversar com aquele. As palavras do protagonista são de tal forma contundentes que confundem, por alguns momentos, o padre. Este, ao ver-se despedido de algumas convicções, a partir dos argumentos do personagem, precisa agarrar-se aos dogmas da igreja para não ceder às afirmativas daquele. Meursault exigiu do padre que não rezasse por ele.

Então, não sei porque, qualquer coisa se partiu dentro, de mim. Comecei a gritar em altos berros, insultei-o e disse-lhe para não rezar (...). Despejava nele todo o âmago do meu coração com repentes de alegria e de cólera. Tinha um ar tão confiante, não tinha? No entanto, nenhuma de suas certezas valia um cabelo de mulher. Nem sequer tinha certeza de estar vivo, já que vivia com um morto (...). Que me importavam o seu Deus, (...) também os outros seriam um dia condenados (...). Que importava se, acusado de um crime, ele fosse executado por não ter chorado no enterro de sua mãe? (CAMUS, 1957, p. 120-121)

A passagem parcialmente transcrita revela a ausência de “*pathos*” na cena do condenado diante de uma patética condenação. A coerência do personagem contraria toda a estrutura das instituições humanas. Longe de um personagem de Cyro dos Anjos burlar, como o de Camus, este paradigma (a lei). Principalmente a “*Lei*”. A “*ordem*”, na tríade romanesca cyriana, é inquestionável. A atribuição dos voos do pensamento ao saudosismo, a uma vontade não satisfeita, à timidez, ou a qualquer outra questão, é o escudo com o qual defendem

a Lei. O amor, a sinceridade, o cavalheirismo, a regularidade, enfim as atribuições de cidadãos honestos, cômicos de seus deveres, são seguidas piamente mas caso isto satisfizesse, a angústia seria neutralizada. Ocorre o oposto, porém. A esterilidade, a opacidade resultante de uma impotência com força de lei domina o fundo da existência. Por outro prisma, poderíamos dizer: é a própria “Lei” que, subterrânea, fabrica, através de seus instrumentos como a manutenção da timidez, a neutralização da autenticidade –, a perpetuação da tradição.

O processo ficcional de Kafka problematiza questões como as que aqui trabalhamos, e nos proporcionará o diálogo das narrativas de *O Estrangeiro* e *O Escrivão* com o romance cyriano.

A problemática da Lei e dos limites da voz ficcional kafkiana (COSTA LIMA, 1993a) dão-nos instrumentos para afirmar, à revelia da orientação do narrador cyriano, que a opacidade, principalmente na obra capital do autor mineiro, é construída sob a pressão da “Lei”, e funciona como conduto quase imperceptível, propulsor das ações cotidianas dos protagonistas (heróis opacos). Títeres da “Lei”, os personagens internalizam-na de tal forma que já não há necessidade de que aquela se “materialize”. Seu espectro rege os dias. A nulidade vital de Belmiro e Abdias (neste, mais camuflada ainda) evidencia-se a contrapelo do esforço destes de tornarem-se homens comuns como determina a Lei. O alento de Belmiro é encontrado na escrita e na “mitificação” dos problemas; o de Abdias, também na escrita, mas a partir de uma motivação efetiva externa.

A Lei obriga o cidadão a ter motivos. Percebe-se, na estrutura da narração belmiriana, a intenção de ter problemas, de ter porque sofrer. Lembrar do que pudera ter sido, criar mitos, ter uma filosofia de vida são obrigações a que o personagem sente-se impelido, para não ser um estrangeiro. Meursault é preso e condenado por ter a coragem de desafiar

a Lei e viver sem mitificar a vida. A ignorância deste, disparada contra o capelão, é uma arma que tem seu poder de fogo centrado no questionamento do Conhecimento religioso. Sua permanente calma diante das penas impelidas pelo tribunal também é um petardo, mas agora, contra o poder jurídico e social. Como ousa um ser humano não temer a Lei? Essa não abrange apenas os campos jurídico e religioso. A sociedade como um todo é mantenedora da Lei. O todo sufoca o indivíduo.

Bartleby é um exemplo de coisificação resultante da massificação e setorialização do cotidiano. A burocracia é a espinha dorsal do personagem. A versão do chefe do escritório, de que as raízes do problema de seu estorvado escriturário se ligariam ao fato de ter sido despedido da seção de cartas extraviadas em Washington, apenas data um caso específico do que ele próprio denominou homens extraviados concebidos enquanto “propensos por natureza e por infortúnio, a uma pálida desesperança” (MELVILLE, 1986, p. 100).

A “condenação” de Bartleby e Meursault é sumária. Se o segundo mostra com firmeza e ódio ao representante da igreja o fundamento de sua postura, em detrimento do paradigma da tradição ocidental, o primeiro faz do silêncio derivado de sua coisificação uma voz que se expande sorratamente, e mostra-se à revelia da inação do personagem. No reflexo de seu niilismo, revelam-se os efeitos da Lei. A repetição dos hábitos de Bartleby como itinerário único possível é sinal de uma vida em mão única, burocratizada, que culmina por tornar-se um “beco sem saída”.

Tanto o personagem de Melville quanto o de Camus têm o mesmo “destino”, resultante de um processo nem sempre perceptível, como ocorre com K. e Belmiro. Porém, se o personagem de Cyro dos Anjos não intenta tomar conhecimento de tal ocorrência, o de Kafka procura entender seu mecanismo. Aquele é um acusado (ou vítima) que aparenta passividade;

este articula as possibilidades jurídicas que o tornaram um processado.

A presença de um tribunal em *O processo*, *O escrivão* e *O estrangeiro*, não é fortuita. É um índice de problematização da modernidade. A morte de Deus exige da razão a articulação de mecanismos orientadores. Se o sujeito transcendental eliminou o peso da mão divina, a moral e a ética assumiram posturas de controle semelhantes. A massificação das regras introjetadas ao longo da era moderna tornou-se tradição. O peso da Lei paira sobre personagens conscientes e inconscientes.

A segunda Crítica kantiana instrumentaliza as atitudes para que o sujeito, embora livre, não perca seus vínculos com a Lei. Para Kant (1989), a capacidade cognitiva deve levar o homem não só a perceber os limites de sua liberdade, como a entender que é sua obrigação seguir a Lei. Ao invés da onisciência divina, o que passa a vigorar, na modernidade, é a Lei da Razão. Assim, o grande tribunal não necessita de local específico, como, depois da “via crucis”, em busca dos tribunais, K. pôde perceber. Como um viajante, o personagem remexe nas gavetas, nas mesas empoeiradas, tentando encontrar sua carta de navegação oculta por uma invisível burocracia que emperra a possibilidade de que se tome conhecimento claro do itinerário da grande viagem (do processo). Ao mexer nesses documentos, também desarruma as certezas que ele próprio sempre carregara, e percebe que quanto mais se aproxima do mistério submerso (a acusação), menos consegue compreender o que lhe acontece.

(...) Kafka corrói as certezas que a modernidade acumulara, Ele não discute que em algum lugar exista a Lei, o núcleo duro e homogeneizador de cuja “contemplação” adviria a interpretação correta dos fenômenos; apenas confere,

entre terror e conformismo, que ela não é acessível ao viajante. (COSTA LIMA, 1993a, p. 70)

O paradoxo do livre arbítrio

Se há possibilidade de que existam liberdade e Lei, não se tem noção clara de seus limites. *O processo* principia com uma denúncia. Porém não se explicita o denunciante, ou mesmo por qual infração K. estaria sendo acusado. Se o leitor, ao longo da narrativa, convence-se da seriedade do problema de K. e da existência de um processo, a confusão não se desfaz totalmente, pois “detenção”, em *O processo*, não significa “limitação”. A configuração da temática do livro estabelece-se como consequência de uma gradação que tem como estopim a palavra acusado. Por haver um acusado, há também, não apenas acusação, como um processo, um acusador, um tribunal... É essa associação de ideias que provoca o movimento das ações (o processo) e a estrutura da narrativa. O leitor tem um mistério para decifrar. Mas o que busca? Se não há acusação formal, ou acusadores; se não se sabe nem mesmo se houve delito, por que não fechar o livro e livrar-se desse mistério invisível? K. não o permite, levando-o por corredores impossíveis-verossímeis, através de argumentos coerentes-impossíveis, a refletir acerca de que tipo de tribunal, processo ou crime o romance trata. Viajante, K. procura um túnel para sair do labirinto que é seu “processo” (de criação e existencial). Se não se pode ter certeza do teor do processo, surge, como única saída, não perder a lucidez. Vejamos o texto:

“A única coisa que posso fazer agora”, pensava, e o sincronismo de seus passos com os dois senhores confirmava seus pensamentos, “é conservar até o fim a minha

lucidez". Sempre quis, no mundo, fazer vinte coisas ao mesmo tempo, e, ainda por cima, com uma intenção que nem sempre era louvável. Foi um erro; devo mostrar agora que não aprendi nada com um ano de processo? Devo partir como um imbecil que nunca pôde compreender nada? Devo deixar que digam de mim que no começo do meu processo eu queria recomeçá-lo e que, no fim, só queria recomeçá-lo? (KAFKA, 1985, p. 170)

Acompanhado (imprensado) por dois senhores, a caminho do tribunal (da execução), Joseph K. refletia – tentando permanecer lúcido – acerca de sua forma de vida. Fazer muitas coisas ao mesmo tempo, ainda mais com intenções nada louváveis, conclui, fora seu erro. Além disso, ainda se questiona se devia partir demonstrando que nada aprendera com o processo. Repetimos trechos da transcrição para ressaltar pontos ali contidos que podem nos levar a lê-la como alegoria, dando-lhe um sentido religioso. A utilização das palavras lúcido (luz), erro (pecado), em um contexto que se assemelha ao pensamento cristão (nascimento, vida, morte e ressurreição), permite que se veja, no pensamento de recomeçar o Processo, a presença de uma questão nada comum a um judeu como Kafka. Mas, sendo o autor K., poderíamos reforçar esta hipótese com o trecho que se segue ao que transcrevemos anteriormente: "Estou feliz de que me tenham dado estes dois senhores meio mudos, que não compreendem nada, e que me deixaram o cuidado de dizer a mim mesmo o que é preciso" (Idem, p. 170).

Deixar por conta do acusado o que ele próprio deve fazer, quando se prevê uma orientação de seus passos, lembra o livre-arbítrio bíblico. A liberdade fundada neste remete ao paradoxo cristão da existência simultânea de liberdade e de um Deus guia. Joseph K. vive essa situação durante o processo de seu cotidiano: preso, pode, entretanto, exercer em liberdade suas funções diárias.

Como não interpretamos a trajetória de K. pelo prisma religioso, essa passagem serve-nos apenas para ressaltar que o que “atrapalha” essa liberdade vigiada é a reflexão do personagem. No caso de Belmiro Borba, a articulação do cotidiano a partir de reflexões contínuas e criadoras funciona como a base da construção de um arcabouço para a nostalgia. A mitificação da realidade é reveladora do hiato existente entre a realidade e a ficção. Para encobrir tal fato e manter o clima de confissão (de verdade), surge a necessidade de recorrer ao passado e instaurar um clima nostálgico no romance. A mitificação da realidade, assim, encontra respaldo para tornar-se verossímil e dificultar a visualização das memórias belmirianas como ficção.

A necessidade de ter problemas (motivos) é uma atitude similar à de K. Porém, Kafka problematiza questões a partir de um personagem ativo; Cyro dos Anjos, de um passivo. O tipo de relação amorosa de um solteirão que se diz celibatário, que em nenhum momento refere-se a alguma religião, indicaria, no caso de Belmiro, que o que chamamos platonismo está ligado ou a um romantismo tardio, ou a uma questão existencialista, ou ainda, a outra que abarque todas estas possibilidades. Devemos melhor avaliar essas opções.

No capítulo seguinte, encerraremos nossa análise – revelando nossas conclusões acerca do tipo de imbricação que há entre a nostalgia belmiriana e a angústia existencialista. Além disso, concluiremos a investigação da configuração da opacidade na obra de Cyro dos Anjos, expondo as opções aqui apresentadas a vários vieses, como a um existencialismo neutralizado pela suplementação da escrita e por um artifício que tem na técnica ficcional sua base de sustentação.

6. O último Quixote

Ele fala de si mesmo como se fosse de outro. Também se inventa, pela companhia. Deixa como está. A confusão também é companhia.

Samuel Beckett

Após a abordagem dos três romances de Cyro dos Anjos sob o viés dos ardis da primeira pessoa, podemos concluir, neste capítulo final, nossa avaliação das principais claves de leitura investigadas. Para um melhor entendimento do que aqui se dirá, relembremos quais foram as linhas investigativas que permearam nossa análise da obra ficcional de Cyro dos Anjos.

Em primeiro lugar, tomamos as técnicas utilizadas pelo personagem narrador Belmiro Borba para camuflar os ardis de sua narração em primeira pessoa como orientação central da análise. A partir dessa, relemos toda a obra de Cyro dos Anjos, tomando o lirismo ali detectado por muitos analistas, não como o lirismo de um burocrata, mas como um lirismo burocrático. Duas questões surgiram dessa reorientação. A primeira refere-se à problemática da nostalgia, investigada nesses dois capítulos finais, sob a hipótese de um possível niilismo existencialista. Lembramos que tal hipótese surge da busca de fundamento para a declarada nostalgia sentida pelo personagem-narrador Belmiro Borba, de *O amanuense Belmiro*, que também foi constatada nos romances *Abdias* e *Montanha*. A segunda questão, como sabemos, é explicitada pelo personagem Silviano, de *O amanuense*. Trata-se do

“Problema Fáustico”, da relação do Conhecimento, da supremacia da Razão, com os problemas cotidianos.

No capítulo anterior, dizíamos que há uma espécie de angústia oculta pela cenzarização de um lirismo burocrático, e que esta levaria à opacidade cotidiana (desvelada, nos personagens, em nossa análise). O “Problema Fáustico”, por esse viés, estaria também ligado, de alguma forma, ao existencialismo. Mas nossa intenção inicial de aproximar a obra ficcional de Cyro dos Anjos (principalmente *O amanuense*) ao romance principal de Jean Paul Sartre – que a princípio parecia nos levar à conclusão de que a nostalgia belmiriana se assemelharia à angústia e à náusea existencialistas – mostrou-se frágil. A nostalgia, em Cyro dos Anjos, também faz parte da estratégia de desviar o leitor do eixo centrado na reflexão. O Sartre leitor terminou por nos auxiliar mais que o Sartre filósofo.

Como Sartre e Proust, Belmiro Borba e Abdias são excelentes leitores que conhecem bem o ofício de escritor. Queremos afirmar com isto que a própria ênfase na leitura como sub-clave (sub-eixo) remeteu-nos à configuração da nostalgia e do “Problema Fáustico” como questões relacionadas ao próprio fazer literário. Assim, verificamos que o Conhecimento exerce na tríade romanesca de Cyro dos Anjos um duplo controle. O cotidiano é transformado em trampolim, não para a problematização direta da vida, mas para a reorientação da própria realidade sobre a qual os romances instauram-se. Ocultar o trabalho da imaginação é uma estratégia fundamental, neste caso, pois o ficcional solidifica-se a partir de sua própria negação. Surge daí o engodo que levou muitos bons analistas a ler a “tríade” de Cyro dos Anjos sob o viés de um eu-lírico.

A analogia dos protagonistas cyrianos com o de *D. Quixote*, que aqui realizamos, possibilita-nos questionar a caracterização da realidade como referencial máximo para a ficção. A referencialidade, a partir dessa leitura, assume postura peculiar, pois a realidade de D. Quixote é, por si

mesma, fictícia. O referencial utilizado pelo “Cavaleiro da Triste Figura” é extraído das páginas dos romances de cavalaria. Por essa perspectiva, podemos dizer que ‘realidade’, na ficção de Cyro dos Anjos, também deve ser observada sob o viés da diferença provocada pelos protagonistas-narradores, em sua utilização da imaginação para inventar a própria referencialidade de suas ficções, mas deixemos essas afirmativas em suspense. Antes de concluí-las, precisamos retomar as questões referentes à nostalgia e ao “Problema Fáustico”, pois as pistas que pareciam nos levar a uma questão existencial fundamentada pela inconclusibilidade das ações dos personagens narradores nos desviaram a trajetória.

O amanuense Belmiro, mais que *Abdias* e *Montanha*, expressa uma espécie de niilismo velado pelo viés da própria negação desse. Mas a problematização da escrita assume papel mais relevante na obra de Cyro dos Anjos. O tipo de niilismo existente na ficção cyriana acabou por mostrar-se importante, menos como explicação do “Problema Fáustico” que como impulso de investigação – que visa ao melhor entendimento da impotência e do sentido do termo nostalgia em todos os romances de Cyro dos Anjos.

Do impacto da impotência belmiriana na recepção e da nostalgia – que ligamos à angústia –, fomos conduzidos à questão do “jogo de linguagem” cyriano. Esta reorientação investigativa, que tem a escrita como bússola, confirma nossa intuição inicial que apontava para a problemática da reflexão como “jogada” estratégica. Tal confirmação é reiterada na análise da “triade” e mostra que a vida, nas obras do estrategista Cyro dos Anjos, – fundamentalmente em *O amanuense* – deve ser entendida como resultado de uma operação ficcional.

Abdias e *Montanha* diferenciam-se, em alguns pontos, de *O amanuense*, não apenas no que diz respeito às questões formais. Os dois primeiros são tentativas de aprimoramento da narração em primeira pessoa, mas não carregam o teor

problematizador característico da obra capital de Cyro dos Anjos. O romancista parte do lirismo burocrático e individualista, de seu primeiro romance, para um esquema menos complexo em termos temáticos.

No sentido da construção formal, *Montanha* alcança um nível também complexo, como já demonstramos, embora expresso em sentido diametralmente oposto ao de *O amanuense*. Enquanto neste há uma dissociação da primeira pessoa, em *Montanha* há uma fusão, caracterizada por um amálgama de primeiras pessoas. Já *Abdias* funciona como um plano intermediário, tanto no sentido temático quanto no formal. Sua estrutura empobrece-se ao trabalhar com um tema central explícito, pois os propósitos amorosos que motivam o personagem-narrador são evidentes. Embora isto não afaste totalmente este segundo romance cyriano da maestria e da temática demonstrada no primeiro, propicia um abrandamento da autorreflexão-vida que faz de Belmiro Borba um “Quixote” urbano contemporâneo.

Para embasarmos essas conclusões, devemos investigar o que denominamos, há pouco, “niilismo velado” ou “uma espécie de niilismo”. Depois disso, poderemos concluir nosso itinerário analítico.

Demonstraremos, neste capítulo final, que o eixo da temática da tríade romanesca de Cyro dos Anjos, embora passe à recepção um certo clima de incompletude, indicador de uma visão de mundo que prima por suplementar o caos com um lirismo burocrático, constrói-se menos no rastro “existencialista” que na inversão mesma da posição das “linguagens” ficcional e cotidiana.

Esse jogo ficcional cyriano desvela aspectos que nos remetem tanto aos limites de um velado “nouveau roman” quanto à perspicácia do delírio machadiano. Se a influência machadiana em Cyro dos Anjos é facilmente verificável, entretanto, a relação do romance de Cyro dos Anjos com o

existencialismo acaba por mostrar-se frágil. Nossa análise da obra de Cyro dos Anjos, porém, – por tomar a “inconclusibilidade” de Belmiro Borba como “guia” de leitura – leva-nos a afirmar que, mais que Brás Cubas ou Quincas Borba, D. Quixote pode ser tomado, senão como parâmetro perfeito, como personagem que mais se aproxima da construção de um narrador que transforma a vida-real-cotidiana em vida-ficcional-cotidiana. “Quixote” contemporâneo, o personagem-narrador Belmiro Borba injeta ficção nas veias e vive-a em seu diário. Enquanto o “Quixote” de Cervantes sai das páginas dos livros, o de Cyro dos Anjos encontra alento dentro destas. Há, nesse “jogo ficcional” cyriano, um trabalho competente de articulação das técnicas ficcionais que as toma como vigas sustentadoras da vida-ficção.

Faremos, a partir de agora, a demonstração do que afirmamos, retomando e ampliando alguns pontos fundamentais dos capítulos anteriores. Wittgenstein, Clarice Lispector e Machado de Assis são alguns dos autores que nos auxiliarão no aprendizado do jogo ficcional de Cyro dos Anjos. Wittgenstein (1979) ilumina com sua teoria dos “jogos de linguagem” o difícil caminho analítico de formalizar a vida belmiriana como ficção da ficção. Clarice Lispector funciona, aqui, como elemento elucidativo, fio que passa pelo niilismo sartreano rumo a uma tentativa de saída da opacidade cotidiana e leva-nos a retomar a questão da linguagem, e, conseqüentemente, da reflexão em Cyro dos Anjos. Finalmente, as trajetórias opacas dos protagonistas de *Bouvard e Pécuchet*, de Flaubert e de *A segunda vida*, de Machado de Assis, nos ajudarão a concluir este capítulo, apontando para as conseqüências e implicações do “Problema Fáustico” no mundo contemporâneo.

Os jogos de linguagem

A partir dos efeitos da reflexão que resulta na opacidade apreendida na recepção dos romances de Cyro dos Anjos, como dissemos, investigamos a possibilidade da filiação destes a um niilismo que se fundaria em seu próprio escamoteamento. Concluímos, entretanto, que há uma ligação mais estreita desse, menos com o panorama filosófico existencialista, que com uma forma peculiar de percepção do mundo. Isto ocorre por trata-se de uma obra ficcional cujos parâmetros filosóficos, sociais e políticos recebem um tratamento semelhante aos de uma “equação literária”. Queremos dizer com isso que todos esses parâmetros já são tomados a partir da visão de um metapersonagem (aquele que, sabendo-se personagem, utiliza sua reflexão sobre si mesmo para problematizar vida e ficção).

A questão central, o “Problema Fáustico”, encontra-se profundamente arraigada na expressão mesma dos narradores enquanto escritores. Belmiro e Abdias deixam-se levar por uma enorme liberdade imaginativa que, muitas vezes, os conduz a ultrapassar os limites da verossimilhança. Essa ultrapassagem promove uma “des-ilusão” no leitor atento, que procura os liames de alguns trechos dos romances com o real, e não os encontra. Um bom exemplo do que aqui se afirma verifica-se na existência de uma espécie de pragmatismo burocrático nas vidas dos personagens Belmiro e Abdias, que os conduz, mesmo na ação, à inação. Como já demonstramos nos capítulos anteriores, embora esteja nas mãos dos personagens a possibilidade de resolução de seus próprios problemas, há uma ausência de capacidade ou de vontade de agir.

Entretanto, se o que acabamos de afirmar possibilita a problematização de um niilismo próximo à filosofia existencialista, torna os protagonistas, ao invés de Roquentins contemporâneos, “Quixotes” perenes. Isso ocorre porque, nos

romances analisados, menos se verifica a percepção por parte dos protagonistas da aproximação ou da presença da náusea existencial que distingue o personagem sartreano do que uma opção pela subversão dos “jogos” ficcional e cotidiano.

O fato apontado acima, se não afasta, diminui a possibilidade de uma maior filiação de Cyro dos Anjos ao existencialismo de Sartre. A pouca importância dada ao enredo e o total domínio da organização do pensamento, causador da opacidade, certamente são marcas de um escritor menos preocupado com a trama que prenderia o leitor, que com os “jogos” da linguagem que dariam a seus delírios ficcionais a impressão de autobiografia.

A regra geral dos jogos de linguagem de Wittgenstein consiste na adaptação do homem a cada situação com a qual se depara. Segundo o filósofo, um jogo de linguagem (*Sprachspiel*) é uma espécie de combinação de atos, palavras, formas de comportamento e atitudes, que compreende a engrenagem de utilização da linguagem como um todo.

Os “jogos de linguagem”, por serem utilizados em todos os campos do relacionamento humano, possibilitam, quando se trata da linguagem ficcional, uma interação entre aparência e realidade, sem que dessa relação surja um simulacro. Um jogo de linguagem traz no seu bojo uma vida que o faz necessário. O uso da linguagem tem uma ligação direta e imediata com o contexto social. Os atos humanos só se tornam significativos e eficazes se estão em sintonia com as práticas sociais e suas instituições (WITTGENSTEIN, 1979).

A partir da relação intrínseca entre aparência e realidade, um jogo de linguagem, elevado à potência ficcional, transita com liberdade de uma esfera à outra, possibilitando a construção de uma tapeçaria, como diria Walter Benjamin (1987a), tecida com os fios duplos da metáfora. Mesmo principiantes no manuseio das palavras, como as crianças, conhecem esse jogo, que prima por dotar a realidade de uma aura

mágica, possibilitada pela troca de posição do que existe, pelo que poderia existir; do que é, pelo que poderia ser.

Crianças jogam esse jogo. Elas dizem, por exemplo, que uma caixa é agora uma casa; e ela é, desde então, inteiramente considerada como uma casa. Uma invenção tecida nela. E a criança vê a caixa como casa? “Ela esquece inteiramente que é uma caixa; para ela é de fato uma casa.” (Há determinados indícios disso.) Não seria então correto dizer também que ela a vê como casa? (WITTGENSTEIN, 1979, p. 200)

O como se de Wittgenstein (1979) estabelece um caminho bem conhecido pelos narradores de *Cyro dos Anjos*, principalmente por Belmiro Borba, que é um mestre nesse jogo de permanente troca. Articulando, simultaneamente, os jogos social e ficcional, o amanuense-narrador torna-se um mago que se esconde onde o leitor menos espera. Onde se pensa vida, há ilusão, e onde se quer ficção, realidade.

A experiência com a literatura leva os principais narradores cyrianos (Belmiro e Abdias) a construir verossimilhança, inclusive onde há ausência de semelhança. A mimese é tomada pelo viés de sua diferença para com o referencial cotidiano. Expliquemo-nos melhor através de um exemplo. A mitificação proposital da mulher amada e do amor, na obra de *Cyro dos Anjos*, fariam desta um péssimo arremedo da pior fase do romantismo brasileiro, onde os escritores forçavam o já desgastado mal de amor. Se isso não acontece, é porque a mestria do autor envolve o leitor no clima íntimo de um diário, onde o descabro da mitificação da vida é tomado como visão de mundo de um homem lírico. Neste momento, a “diferença” camufla-se em “identidade particular”. Assim, o imitativo aristotélico é utilizado, estrategicamente, como mecanismo de justificação que neutraliza a diferença. O inverossímil

torna-se verossímil pelo recuo ao privado, ao individual. Adicionada a isso, está outra estratégia, bem mais explícita: Belmiro compara suas atitudes às de D. Quixote. Aí temos a pista definitiva que aponta para o ápice da capacidade de permutar os jogos, na qual se instaura o segredo da ficção desse narrador-escritor.

Quando o amanuense queixa-se ao personagem de Cervantes, lamenta a inexistência de cavaleiros andantes e de dulcineias no século XX. Porém, não intenta realmente afastar-se do personagem, mas revivê-lo, à sua maneira. Ao lamentar-se, dizendo: “amigo Quixote, todos os cavaleiros andantes já se recolheram e não há mais dulcineias” (ANJOS, 1966, p. 38), o literato Belmiro menos se desliga da possibilidade da existência de “Quixotes” contemporâneos do que se institui, se não um cavaleiro andante, um cavaleiro pensante (pensamento e escrita em Belmiro são inseparáveis).

Por isso, já antecipávamos, Belmiro é um “Quixote” que não quer sair do papel. Não afirmamos que esse protagonista de Cyro dos Anjos assemelhe-se ao personagem de Cervantes pela prática de quixotices, como o personagem-narrador, em algumas passagens, quer que pareça. Ao contrário, a semelhança mostra-se a partir da presença do senso imaginativo do “Cavaleiro da Triste Figura”, que se verifica na base mesma da ficção dos escritores-personagens cyrianos.

O riso também é farto na obra de Cyro dos Anjos. Mas se esse, no Quixote, remete à sandice, ao ridículo, nos personagens-narradores de Cyro dos Anjos serve como auxiliar, na tarefa de conduzir o leitor a interpretar o que lê como resultado de uma visão lírica da realidade, cultivada por homens que beiram os quarenta anos. A ironia e a graça, em Cyro dos Anjos, são localizadas, ou seja, servem a circunstâncias imediatas.

A ironia de Cervantes é mais abrangente, como as de Sterne e Machado de Assis. Não queremos dizer com isso que a

ironia que permeia a obra de Cyro dos Anjos seja pouco importante. Afirmamos apenas que esta, diferente da dos autores apontados, serve a uma crítica mais específica do objeto com o qual se depara, como ocorre em suas autorreflexões, em seus comentários sobre suas próprias opções literárias. Embora rica de matiz, e fornecendo ao leitor bons momentos de humor, a ironia cyriana encontra-se sob o domínio de um paradigma construtivo que a cerceia e direciona. Tal paradigma desvia o “tom” crítico de Cyro dos Anjos para uma chave diferente da de Machado de Assis e Sterne. Nesses, a narração em primeira pessoa serve de trampolim para a ironia (ISER, 1988) e, conseqüentemente, para a crítica. Em Cyro dos Anjos, a crítica e a ironia fazem parte das estratégias para ocultar a potência ficcional que, “em verdade”, é o esteio do pseudolirismo nostálgico imposto aos leitores pelo personagem-narrador. Para ficar mais claro o que dizemos, podemos afirmar que a ironia cyriana está menos a serviço de uma crítica da realidade do que de uma tentativa de superá-la. Devemos lembrar, entretanto, que tal superação não se dá em nível ontológico ou inconsciente, e sim, ficcional. O termo superar, aqui, não supõe exclusão, antes remete a uma neutralidade perante o cotidiano. Poderíamos dizer que os personagens narradores constroem uma realidade que tangencia o cotidiano, extrai deste sua matéria-prima, mas que está situada em patamar diverso.

Retornando a Wittgenstein (1979), acrescentamos que, através da manipulação ficcional dos Jogos de linguagem, os escritores-personagens cyrianos criam um amálgama com a aparência tão forte, que quase tornam a vida um simulacro da ficção. A linguagem, então, assume a ponte entre a vida ficcional e a cotidiana. Queremos, com isso, ratificar e suplementar o que afirmávamos no primeiro capítulo. A vida, na tríade romanesca de Cyro dos Anjos (principalmente em *O amanuense* e *Abdias*), apenas tangencia a realidade, não se

confunde com ela. Para explicar melhor esse ato tangencial, lembramos J. L. Austin.

Austin afirma que, quando examinamos a linguagem e o uso de determinadas expressões, não estamos meramente examinando palavras ou sentenças e seus significados, mas a realidade sobre a qual falamos e na qual agimos. Estamos procurando uma visão mais aguçada da linguagem porque isto nos trará uma visão mais aguçada desta realidade. (*apud* MARCONDES, 1992, p. 36)

Essa interação realidade-linguagem, mais que nunca, faz da literatura elemento problematizador que transita das questões literárias às filosóficas, do cotidiano ao ficcional, e do ficcional ao cotidiano. A obra cyriana encaixa-se neste contexto. A tríade de Cyro dos Anjos constrói-se, em termos temáticos, a partir da recriação do cotidiano e da simultânea problematização deste. Viver e criar também são verbos indissociáveis na obra ficcional do autor, como pensar e escrever; refletir e viver. Assim, podemos afirmar que, na obra ficcional de Cyro dos Anjos, a ficção interfere na gerência mesma do cotidiano dos personagens e em sua concepção de mundo.

○ “problema fáustico” e a “revelação” de um cartesiano

Intentamos, agora, concluir a questão da “revelação” em Cyro dos Anjos e sua relação com o “Problema Fáustico”. Resumindo, então, na linguagem encontra-se uma importante chave da obra de Cyro dos Anjos. Mas a percepção dessa só se tornou possível a partir da interrogação, surgida no leitor, advinda do impacto da impotência dos personagens. O eterno problema fáustico, tomado do diário do personagem Silviano é a resultante de uma equação que pretende dar conta das questões da vida.

O “sujeito transcendental” põe sua visão sobre o que o circunda, e nomeia-o. Por esse ato mesmo, já o domina, ainda mais quando esse próprio sujeito utiliza sua liberdade para (obrigatoriamente) seguir a “Lei”, como dispõe Kant na segunda *Crítica*. O domínio da razão fundamenta a relação dos personagens de Cyro dos Anjos com o “Problema Fáustico”, pois se revela enquanto índice neutralizador da vida-comum.

Como vemos no capítulo 20 de *O amanuense*, o “Problema Fáustico” “é o amor (vida) estrangulado pelo conhecimento” (ANJOS, 1966, p. 45). Esse estrangulamento é causado pelo domínio da consciência, pela “reflexão – sentinela” que suga o “sangue” do personagem e põe em seu lugar palavras. Mesmo Abdias, protagonista mais próximo do real, filtra, através do dispositivo da primeira pessoa, a vida que deve construir em seu “caderno”. Menos que de anotações, esse último, em Cyro dos Anjos, é o local das problematizações da vida-reflexão.

Os protagonistas dos dois primeiros romances cyrianos são resultantes do axioma “penso, logo existo”. Partindo dessa afirmativa, torna-se mais clara nossa leitura, pois o percurso que fizemos já demonstrou que escrever não é, nas narrativas ficcionais de Cyro dos Anjos, índice de remissão ao passado ou confissão dos personagens narradores.

As metamorfoses da primeira pessoa, na tríade romanesca analisada, irrigam o pensamento, servem de esconde-rijo e seiva à construção ficcional. Assim, se o conhecimento (reflexão) estrangula a vida, simultaneamente faz com que esta chegue à recepção enquanto vida-problema, local menos propício ao delírio inconsciente que ao “Delírio” das *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

A partir dessas afirmativas, retomaremos alguns pontos importantes, já comentados, para redirecioná-los sob o prisma dos jogos de linguagem explicitados.

Traçaremos, como tarefa final, um paralelo entre as questões até aqui comentadas com as atitudes relativas à

linguagem em Clarice Lispector. Essa analogia visa completar os comentários acerca da espécie de niilismo que apontamos no capítulo anterior. A obra de Lispector, sua relação com a quebra da opacidade cotidiana e com o existencialismo sartreano, permite que também suplementemos uma das afirmativas iniciais deste capítulo. Esta se refere à tentativa de posicionar corretamente o niilismo percebido pela recepção da obra ficcional cyriana, e, conseqüentemente, apontar para o eixo fundamental da visão de mundo detectada.

A quebra da estabilidade cotidiana

A obra de Clarice Lispector inovou a técnica de composição romanesca ao transgredir, como Machado de Assis, Sterne, Virginia Woolf, as regras de composição narrativa, baseadas na linearidade; e por desenvolver um monólogo interior, condutor das circunvoluções da linguagem. A temática da autora de *Laços de família*, centrada no questionamento da estabilidade de nosso cotidiano viciado, estático e opaco, experimenta redimensioná-lo, torná-lo autêntico, vivo.

O caminho encontrado para atingir essa meta ficcional é o de quebra da tradição opaca, através do bombardeio da ponte que liga o Homem ao cotidiano: a linguagem. Se a destruição real da linguagem exterminaria a comunicação, a possibilidade de sua morte ficcional enriquece a obra por legitimar a convivência com esse paradoxo (NUNES, 1989a, p. 143).

Atingir a autenticidade é a via para a reconstrução do cotidiano. Para que isso aconteça, é necessário balançar as vigas do convencionalismo burocrático, das atitudes opacas rotineiras, desestabilizar a tradição opaca, que é sua mola mestra, e, sobretudo, readaptar a linguagem. Uma vida autêntica, sob esse viés, pressupõe uma linguagem viva, sobrepondo-se às já desgastadas orientações que perpetuam a opacidade.

Se Clarice Lispector procura desvendar as entrelinhas do marasmo cotidiano, para encontrar o viço contido no “selvagem coração da vida” através do trabalho da linguagem, Cyro dos Anjos constrói um universo ficcional onde a tradição opaca não é questionada diretamente. As protagonistas de Cyro dos Anjos semelham reforçar as vigas dessa, enquanto as de Lispector, geralmente, passam por momentos de suspensão da opacidade. Utilizamos o verbo semelhar, para indicar que apenas aparentemente tal reforço se dá. Melhor dizendo, ao invés de revelações momentâneas, em Cyro dos Anjos há uma opção pela vida-reflexão, pela existência que se equilibra no ato mesmo de refletir.

O que se denominou revelação, na obra de Lispector, é o resultado de uma espécie de alerta vital recebido, momentaneamente, pelos seus personagens (como a reflexão existencial provocada por uma barata em *Paixão segundo G.H.*; como a consequência do encontro de Macabéa com a cartomante, momentos antes de ser atropelada, em *A hora da estrela*, dentre muitos outros).

Em Cyro dos Anjos, as revelações são menos contundentes, pouco perceptíveis, e dão-se em momentos mais comuns, como após a morte de Carlota, em *Abdias*, e depois da operação de Naná, em *Montanha*. Em *O amanuense*, há inúmeras reflexões que problematizam, porém, não efetivam revelações, no sentido aqui especificado. Isso significa reiterar que o escritor-personagem Belmiro Borba disserta sobre tudo, mas nem a tudo vivencia. É óbvio que, também em Clarice, tudo ocorre a partir de reflexões, porém, há uma base no real que provoca uma náusea em relação à existência opaca. Já a angústia que verificamos subcutânea nas narrativas de Cyro dos Anjos é resultado do choque do jogo ficcional cyriano com a lei da Razão.

Se em Clarice Lispector é na revelação que se verifica a qualidade da problematização da opacidade, em Cyro dos

Anjos, esta se mostra na introjeção mesma da Lei como artifício para criar um antídoto ficcional. Menos a dona de casa que reflete, a partir do asco advindo de sua visualização de um cego, que o escriturário que fixa raízes na rotina dos corredores e escritórios, como um *Bartleby*, os protagonistas-narradores do autor mineiro utilizam seu pseudolirismo para suplementar o vácuo que sustenta a vida cotidiana. Essa estratégia, em realidade, mascara o trabalho fundamental da imaginação.

A imaginação apresenta-se enquanto ponte que liga a reflexão-vida cyriana, da realidade, à escrita. Belmiro Borba representa a cristalização de um metapersonagem. A semelhança consigo mesmo é o único e tênue fio que faz Belmiro Borba verossímil. Melhor dizendo, para esse, aparentar é sinônimo de ser. Por isso, a equação burocrática belmiriana problematiza a vida, mas, ao fazê-lo, não necessita abrir seu universo a qualquer tipo de revelação. O problema instaura-se em patamares diferentes, que se desenvolvem, embora, a partir do mesmo fio elástico da linguagem.

A escrita como protagonista

A **escrita**, como dissemos desde o primeiro capítulo, não é apenas instrumento de abertura de visão de mundo, ou experimentação para atingir outro patamar existencial. É, mais que isso, um elemento estrutural que se funde à temática. *Abdias* e *Montanha*, se conseguiram atingir maior nível de enredo, perderam essa qualidade de *O amanuense*. A ausência de uma trama propriamente dita, nesse romance, encaminha a recepção para um labirinto.

Considerado tal labirinto pelo prisma da memória, vendo o romance como autobiografia, tem-se o empobrecimento de tomá-lo como epígono do memorialismo romântico. Ao invés, vista através do que chamamos metapersonagem, a narrativa

sai da redoma da memória e projeta-se enquanto problematizadora da reflexão, como estranguladora da vida, e como raiz da opacidade percebida à revelia do narrador.

As irônicas referências de Belmiro Borba ao próprio labor literário não afastam a evidência de que o personagem está consciente da importância do ato da escrita para sua existência. O personagem diz ter abortado dois livros, mas engravida constantemente. Ao comentar com a personagem Jandira acerca de sua intenção de escrever um livro, essa lhe pergunta o motivo, pois já existem inúmeros outros livros importantes. Ele lhe pede, então, que vá perguntar a uma gestante por que engravidara, se já havia tantos mortais no mundo. A gravidez do personagem-escritor é perene:

Sou um amanuense complicado, meio cínico, meio lírico, e a vida fecundou-me a seu modo, fazendo-me conceber qualquer coisa que já me está mexendo no ventre e reclama autonomia no espaço. Ai de nós, gestantes. O melhor seria vivermos sem livros, mas o homem não é dono do seu ventre, e esta noite insone de natal (as sinistras noites de insônia" responsáveis por tanta literatura reles!) traz-me um desejo irreprimível de reencetar a tarefa cem vezes iniciada e outras tantas abandonada. (ANJOS, 1966, p. 14)

Outra vez a ironia serve para fingir diminuir a importância dada à atividade literária. Os parênteses da transcrição contêm um dado que nos remete a uma das faces mais importantes da obra de Graciliano Ramos, aquela que promove a discussão da angústia diante da vida (ver: *Insônia, Angústia, São Bernardo*). No conto *Insônia*, temos um bom exemplo do que afirmamos, nas palavras de seu narrador: "um silêncio grande envolve o mundo. Contudo a voz que me aflige continua a mergulhar-me nos ouvidos, a apertar-me o pescoço" (RAMOS, 1987, p. 16). A insônia que possibilita a gravidez,

em Belmiro, é diária e ocupa cada átomo de vida-reflexão. Poderíamos dizer, a partir desse prisma, que Belmiro Borba vive em estado de insônia.

Diríamos que uma engrenagem reflexiva mantém o personagem perenemente insone e grávido. Sobre o túmulo dos livros abortados, brinca o narrador, brotou uma bananeira. Essa imagem remete a várias possibilidades interpretativas. Optamos por entendê-la como uma indicação de que por mais que o autor tente enterrá-la, definitivamente, a própria obra ressuscita para lhe “dar bananas”. Essa expressão popular, como sabemos, relaciona-se a uma afronta, o que significaria que a obra mantém uma constante pressão para se impor ao seu criador.

Belmiro afirma ainda, após o anúncio dos abortos, que começou a conceber o terceiro livro onde seu desejo não é cuidar do presente, e sim buscar a si mesmo através das imagens “de um tempo que se foi: Procurando-o procurarei a mim próprio”(ANJOS, 1975, p. 15).

Nossa discordância de que verdadeiramente o que mais lhe interessa é o tempo passado, já foi comentada. Apenas acrescentamos aqui, que a busca de si, no tempo, menos remete ao retorno a este que à possibilidade de problematização do presente, no anteparo do percurso mesmo da busca de um tempo perdido. A leitura de Gilles Deleuze da obra de Marcel Proust situa bem essa forma de entender a questão do tempo perdido a partir, não do passado estático, mas do passado como problema presente.

(...) a “Recherche”, a busca, não é simplesmente um esforço de recordação, uma exploração da memória: a palavra deve ser tomada em sentido preciso, como na expressão “busca da verdade”. Por outro lado, o tempo perdido não é simplesmente o tempo passado; é também o tempo que se perde, como na expressão “perder tempo”. (DELEUZE, 1987 p. 3)

Vida como ficção

Para concluirmos a problematização do niilismo, suplementaremos a afirmativa da orientação da temática do tempo em *O amanuense*, com o comentário de um trecho extraído deste, que nos auxiliará nestas últimas observações.

Depois de ter andado inquieto como uma galinha sem ninho (Já viram como uma galinha desalojada cacareja aflita, sem encontrar um lugar no espaço?). pus-me a pensar no permanente conflito que há em mim no domínio do tempo. Se, a cada instante, mergulho no passado e nele procuro uma compensação, as secretas forças da vida trazem-me de novo à tona e encontram meios de entreter-me com as insignificâncias do cotidiano. Pelo oposto, é comum, quando o atual me reclama a energia ou o pensamento, que estes se diluam e o espírito se desvie para outras paisagens, nelas buscando abrigo. Tais solicitações contrárias, em luta constante, levam-me às vezes a tão subitâneas mudanças de plano, que minha vida, *na realidade, se processa em arrancos e fugas, intermináveis e sucessivos, tornando-se ficção, mera ficção, que confunde no tempo e no espaço.* (ANJOS, 1966, p. 15, grifos nossos)

Grifamos esse trecho final, pois há, sob a alegação de fuga ao passado que remete à escrita de suas memórias, um dado que neutraliza a própria afirmativa inicial: os arrancos e fugas tornam-se ficção, que se confundem, indeterminando o tempo e o espaço. A imaginação, assim, toma as “rédeas” da fuga ao passado e a torna matéria ficcional. Se, segundo o narrador, o mergulho no passado não se realiza totalmente, pois secretas forças da vida o trazem de novo à tona, é porque presente e passado estão interligados de tal forma que problematizar um deles é provocar o outro. Sua vida, ao confundir-se no tempo, também se torna ficção.

A presença de um acordeonista no caminho do personagem, quando esperava um bonde, como qualquer coisa que lhe provoque a sensibilidade, o faz refletir. O narrador interpreta a perda de rumo que diz ter ocorrido ao ouvir a sanfona, como sinal de luta interior: “eu ia, atento e presente, em busca de um bonde e de Jandira. Foi só ouvir uma sanfona, perdi o bonde, perdi o rumo, e perdi Jandira” (ANJOS, 1966, p. 15).

Se, como afirma o personagem-narrador, as valsas que ouviu acordaram sua memória musical, a tematização mesma destas, no diário, levam-no menos à fuga que à discussão do próprio sentido do tempo na construção do presente. “Depois o cego mudou de esquina, e continuei a pé o caminho, mas bem percebi que os passos me levavam, não para o cotidiano, mas para tempos mortos” (Idem).

Ora, se o personagem-narrador percebe para onde os passos o levam e continua no cotidiano sem prosseguir a viagem, ou transpor a opacidade através do surgimento dessa espécie de gongo que avisa o início de um novo “round”, o passado é menos dispositivo de fuga que tematização ficcional do tempo, pois, ao refletir, ele freia a memória e, mesmo afirmando a importância do passado, utiliza-o enquanto elemento problematizador do presente.

Os tempos mortos referidos parecem indicar o passado, mas também remontam a um tempo indefinido, morto, vazio, caótico, porque os arrancos e fugas, tornados ficção, confundem-se no tempo e no espaço.

A passagem acima traz-nos um elemento que remonta, de certa forma, à revelação encontrada em Clarice Lispector e à busca de Roquentim. O encontro com o acordeonista leva o personagem a refletir que essa cena mexe com sua sensibilidade. Porém, se ele percebe que seus passos levam-no a tempos mortos, não se deixa levar; não narra o percurso, o seu contato com este ou seu retorno. Se os passos o levavam,

porque o personagem não trouxe alguma cena à lembrança e deixou apenas que seu pensamento-problematizador expusesse o que percebia? Notemos que o verbo utilizado é perceber, e não, sentir. Caso o segundo substituísse o primeiro, o contato com o cego funcionaria como um momento de suspensão da mesmice reflexiva, e por consequência, da opacidade, mas não é isso que ocorre.

Ao ver um cego que mascava chicletes, a personagem Ana, do conto "Amor" (LISPECTOR, 1990a), de Clarice Lispector, desperta, também percebe algo. Porém sua percepção é menos um controle do momento que lhe revela algo novo, do que um despertar; uma forma de deixar-se levar por um instinto ao selvagem coração da vida. A percepção belmiriana, seu reflexo cartesiano, ao invés de deixar-se levar pelo pensamento, como já o dissemos, encarcera-o num circuito reflexivo.

O cego, em *O amanuense Belmiro*, apresenta-se como possibilidade de revelação, porém a sensibilidade de Belmiro Borba é dominada pela equação que burocratiza o cotidiano. O destino dos passos do personagem poderia ter sido o mesmo dos de Ana, mas a reflexão de Belmiro permite apenas a vida-ficção. E os passos do personagem não o levam ao passado, e sim, ao papel em branco.

Como demonstramos antes, as personagens Abdias e Naná têm seus momentos de revelação (embora os do primeiro sejam de menos profundidade que os da segunda). Belmiro problematiza a revelação e lhe dissolve a potencial eficácia na corrosão da opacidade cotidiana. Ele está atento, percebe a direção de seus passos. Isso também ocorre com a protagonista de *A náusea*, mas nos leva a parâmetros diferentes. Vejamos um exemplo:

E também eu quis "ser". Aliás, só quis isso; eis a chave de minha vida: no fundo de todas estas tentativas que parecem desvinculadas, encontro o mesmo desejo: expulsar

a existência para fora de mim, esvaziar os instantes de sua gordura, torcê-los, secá-los, me purificar, endurecer, para produzir finalmente o som claro e preciso de uma nota de saxofone (SARTRE, 1986, p. 254).

Esvaziar os instantes de gordura da existência e atingir o som claro e preciso de uma nota de saxofone faz da música um instrumento purificador em *A Náusea*. Em *O amanuense*, a música atrai o protagonista para o caos dos momentos mortos, mas ele a interpreta estrategicamente como índice de atração, de lembrança do passado. As notas do acordeom não representam para o amanuense o ápice da purificação. São, segundo ele, provocadoras de desvios. As notas dos dois instrumentos são propulsoras de desvio, porém os passos deste, em Belmiro, prendem-se às rédeas de um paradigma ficcional, enquanto, no personagem de Sartre, buscam libertação, purificação.

○ “carnaval” belmiriano

O passado-problema é um filão fundamental nas obras dos dois personagens-escritores destacados no parágrafo anterior. A perene reflexão desses protagonistas leva-os a utilizar qualquer acontecimento para problematizar, rever, reclassificar (reescrever) a vida. A reflexão característica dos narradores de Cyro dos Anjos, entretanto, é composta menos por intuição que por intenção. Já Sartre baseia sua filosofia exatamente nessa intuição da existência, fundada no método fenomenológico assentado por Edmund Husserl: “a descrição dos estados de consciência como atos vividos, com fundamento no caráter excêntrico da subjetividade, aproveitada nos registros psicológicos da crise de Roquentin” (*apud* NUNES, 1993, p. 46). Já a autoconsciência belmiriana é peculiar. É um Dasein (existir) ficcional. Seu sentido de estar no mundo não está diretamente

atrelado à dificuldade de articular-se no plano do real. É a condição mesma de sua existência enquanto personagem. Belmiro jamais retira sua armadura de amanuense. Esta, de tanto ser utilizada, incorporou-se à sua pele, como podemos constatar no capítulo “Carnaval”. Neste que é um dos mais importantes capítulos de *O amanuense Belmiro* – que se segue à passagem do cego acordeonista, referente às festas de carnaval – o recatado amanuense sente-se atraído pelo que ele denomina multidão. “Os dias de festa coletiva, introduzindo o elemento multidão na minha esfera e propondo-me novos espetáculos ou novas sugestões, interrompem o equilíbrio do meu pequeno mundo e nele vêm produzir desnivelamentos que suscitam mais fundos movimentos interiores” (ANJOS, 1966, p. 17).

Belmiro, embora consciente do papel da música enquanto propulsora de sensações e pensamentos, na passagem em que descreve sua incapacidade de evitar a forte atração do cordão carnavalesco e sua efetiva participação neste (mesmo como figura “destoante”), deixa um fator em segundo plano: o tom alegre da festa e das marchas carnavalescas. O amanuense burocratiza também o carnaval, pondo sua visão paradigmática em um ambiente obviamente transgressor.

Bebendo aqui, bebendo ali, acabei preso de grande excitação, correndo atrás de choros, de blocos e cordões. Não sei como, envolvido em que grupo, entrei no salão de um clube, acompanhando a massa na sua liturgia pagã. Lembra-me que homens e mulheres, a um de fundo, mãos postas nos quadris do que ia à frente, dançavam, encadeados e entoavam os coros que descem do Morro. Toadas tristes, que vêm da carne. (Idem, p. 19-20)

Só mesmo o amanuense – ironicamente ou não – podia comparar o canto dos carnavalescos que desciam do morro, em dia de carnaval, a toadas tristes. Isso parece remeter-nos

à condição socioeconômica de seus moradores e à tristeza que poderia advir desta, mais do que à dificuldade que o amanuense possui de ver a realidade como elemento fundamental da vida. O ritmo que, com certeza, contagiaria a multidão, promove no pensamento belmiriano apenas a reflexão do estado de alma triste, provocado pelas toadas guardadas em sua própria lembrança. Pela musicalidade do personagem, uma composição musical precisa possuir apenas melodia e harmonia, o ritmo é banido de seus arranjos ou marcado em contratempo.

É exatamente neste capítulo, no carnaval, que Belmiro constrói sua maior fantasia: o mito Arabela. Os torneios de linguagem belmirianos, contudo, não entram no ritmo do ambiente que o rodeia.

Se os jogos de linguagem tornam viáveis as relações interpessoais, a partir da representação social; se é necessária uma metamorfose das personas para o intercâmbio social, o burocrata-literato Belmiro opta por ser um personagem marginal. Nem mesmo o ritmo carnavalesco serve para ajudá-lo a pelo menos balançar, na prática, o paradigma da tradição opaca. Transcrevemos e comentaremos um trecho que sintetiza o ângulo de visão de mundo que o personagem-narrador pretende impor: “imagino a figura que fiz, de colarinho alto e “pince-nez”, no meio daquela roda alegre pois os foliões se engraçaram comigo, e fui, por momentos, o atrativo do cordão. Tanto fizeram que, sem perceber o disparate, me pus a entoar velha canção de Vila Caraíbas” (ANJOS, 1966, p. 19).

A canção caraímana não é um disparate. A ironia cyriana tenta desviar o foco, novamente, para a direção das lembranças do passado, mas a canção é um índice de resistência ou de tentativa de aproximação das folias de Momo às suas possibilidades de senti-las. Intentamos, com a passagem, menos reforçar a importância da música no romance que traçar o arcaísmo mesmo da estrutura de comportamento belmiriana.

Notemos que a figura do amanuense, em seu uniforme de burocrata, foi assimilada pelos carnavalescos e transformou-se em atração. O traje de Belmiro fora tomado como fantasia de carnaval. Como tal, essa foi apreciada pela originalidade, pois Belmiro, aos olhos dos foliões, subvertia a realidade, ao caracterizar-se, em plena folia, como um burocrata.

A inversão carnavalesca tornava o traje cotidiano do protagonista uma perfeita fantasia. Apenas o personagem sabia que essa não ocultava sua identidade. Não era uma máscara a face vista nos cordões, mas a figura monolítica de um burocrata desajeitado, que, sob os efeitos da folia, tentava misturar-se à massa. A tentativa, porém, fora vitoriosa apenas em parte.

Os carnavalescos, acostumados a inversões constantes da realidade, absorveram a fantasia de Belmiro. Ele, entretanto, que tentara integrar-se, percebera a impossibilidade da empreitada. A mulher que tocara, fora mitificada; a música que ouvira, fora assimilada como uma espécie de hino caráibano. Reiteramos que, mesmo no centro da inversão do real, quando podia largar os ditos andrajos pesados da burocracia, o amanuense afirma não o conseguir. Postura menos “passiva” tomam os burocratas de Flaubert.

Belmiro, Bouvard e Pécuchet

Menos Roquentin que Bartleby, o protagonista de *O amanuense Belmiro* não nos demonstra perspectivas, intenção de ser diferente. A reflexão parece mostrar que não há mais o que fazer. É como se, leitor de Flaubert, Belmiro Borba não quisesse repetir o itinerário de Bouvard e Pécuchet, dois funcionários como ele, que tomaram a decisão de mudar o rumo de suas vidas.

Bouvard e Pécuchet conheceram-se num *boulevard* parisiense. Tornaram-se amigos e resolveram modificar suas

vidas. Ao receberem uma providencial herança (através de Bouvard), levaram a cabo a decisão. Compraram uma propriedade no interior da França e puseram-se em busca do tempo perdido (no sentido deleuziano).

Depois de passarem por inúmeras experiências que pareciam levá-los a transpor a opacidade de suas vidas – e a atingir o ápice de seus sonhos –, tudo tornou-se opaco outra vez. Tornaram-se estudiosos de teologia, filosofia, hipnotismo, física, gramática, política, agricultura, história, química, enfim conseguiram realizar o que mais os seres humanos sonham poder tentar e tiveram como resultado erros e equívocos.

Flaubert atingiu o ápice da problematização do sentido das aspirações humanas, o que ele denominou uma apolo-gia à canalhice humana. Optamos pela leitura deste romance (FLAUBERT, 1981) a partir do viés da busca da satisfação pessoal – que poderíamos denominar, luminosidade –, em detrimento da opacidade cotidiana. Sendo assim, o romance flaubertiano apresenta-se como a possibilidade não tentada por Belmiro de sair da opacidade. É como se este já vislumbrasse que não depende do esforço humano a capacidade de atingir o lado luminoso da existência. Por isso, permanece na Seção de Fomento Animal, escreve ironicamente sobre si mesmo –algumas vezes acerca dos outros –, e viaja como o criativo comandante Isaías Noronha (citado no capítulo anterior), sem precisar sair de seu escritório. Assemelha-se também ao Autodidata, de *A Náusea*, que tem na biblioteca sua razão de vida. Este se dedica a ler todos os livros contidos na biblioteca municipal, seguindo a ordem alfabética dos autores.

O Autodidata é um representante da impotência de uma cultura contra a qual Roquentin rebela-se. Mas Belmiro é mais lúcido que o Autodidata. Sua viagem não se limita às ideias alheias ou à ostentação. Apenas opta pelo destino de um Bartleby amanuense que prefere fazer as coisas de outra maneira. Porém, como Joseph K., o escriturário Belmiro

permanece consciente. Toma o elmo da reflexão, a lança da linguagem. “Quixote”, não deixa a realidade esmagá-lo. Os narradores-personagens de Cyro dos Anjos optam pela realidade proporcionada pela ficção, não para fugir, mas para (re) construir, ao seu modo, o mundo.

A impressão deixada a partir da impotência belmiriana, detectada em sua recepção, é a de que seu protagonista parece incorporar o espírito (estratégico) de um personagem machadiano que, por possuir toda a experiência do mundo, tornou sua vida sem brilho, pois, por temer as consequências de suas ações-ignorantes, preferia não as fazer. Baseados nessa impressão citada acima e para concluirmos o comentário sobre o “Problema Fáustico”, resolvemos encerrar este último capítulo com um trecho do conto *A segunda vida*, de Machado de Assis (1992)

Monsenhor Caldas recebeu um homem que afirmava ter morrido no dia vinte de março de 1860, às cinco horas e quarenta e três minutos, aos sessenta e oito anos de idade e ter renascido em cinco de janeiro de 1861. Pensando tratar-se de um lunático, Monsenhor, enquanto esperava auxílio policial, ouviu um relato, do qual transcrevemos alguns trechos relativos à ida e a chegada desse personagem a um local que, pela descrição, assemelha-se ao céu dos católicos.

Só vendo. Lá dentro é que eu soube que completava mais um milheiro de almas; tal era o motivo das festas (...) Afinal, concluídas as festas, convidaram-me a tornar à terra para cumprir uma vida nova; era o privilégio de cada alma que completava um milheiro (...) Era uma lei eterna. A única liberdade que me deram foi a escolha do veículo; podia nascer príncipe ou condutor de ônibus. (...) fui vítima da inexperiência, Monsenhor, tive uma velhice ruim, por essa razão. Então lembrou-me que sempre ouvira dizer a meu pai e outras pessoas mais velhas, quando viam algum

rapaz; – “Quem me dera aquela idade, sabendo o que sei hoje!” Lembrou-me isto, e declarei que me era indiferente nascer mendigo ou potentado, com a condição de nascer experiente. (ASSIS, 1992a, p. 441)

Dentre as possibilidades de interpretação desse conto de Machado de Assis (1992a), escolhemos aquela que parte da base mesma da óbvia ironia instilada pelo “Bruxo do Cosme Velho” fundada na ideia da ressurreição de um personagem ao qual é permitido o retorno à terra munido de toda a bagagem intelectual, de toda a experiência adquirida durante vidas passadas. Vemos, no trecho transcrito, que o conhecimento – representado pela experiência da primeira vida do personagem – é considerado, inicialmente, um grande tesouro, uma importante estratégia para atingir a felicidade; mas a experiência adquirida por José Maria trouxe-lhe inúmeros transtornos.

Lembrando o pensamento filosófico do personagem Silviano de *O amanuense*, diríamos que, nesse conto de Machado de Assis, o “Problema Fáustico” atinge seu ápice. O conhecimento estrangula a vida, ao fornecer instrumentos orientadores, e assusta quem dele se apossa, pois ilumina o caminho e mostra os perigos inevitáveis do percurso. O dilema é enorme. Sem o Conhecimento, pode haver um devir assustador, enigmático. Com ele, há maior segurança, mas a seiva da aventura morre ao controlar o devir. Qual a solução para esse impasse? Belmiro opta pela ficção, não como fuga, mas como forma de viver acima do patamar da vida-comum. Voltemos ao conto machadiano. “Para falar com franqueza, tive uma infância aborrecida, e a escola não o foi menos. Chamavam-me tolo e moleirão. Realmente, eu vivia fugindo de tudo. Creia que durante esse tempo não escorreguei, mas também não corria nunca” (Idem, p. 442).

A reflexão do personagem José Maria, baseada na experiência, levava-o a evitar perigos. Assim, na segunda vida,

passou a lamentar não a ter vivido como a primeira. No período dos amores, foi a uma ceia de rapazes e mulheres, o que espantou a todos os seus colegas pois não esperavam tal atitude de um rapaz cuja vida consistia basicamente em “andar sozinho, a horas mortas, que vivia, por assim dizer, às apalpadelas” (ASSIS, 1992a, p. 442).

Mas o personagem, no momento do confronto com as mulheres, nada comeu ou bebeu a mais, não se divertiu, a sua experiência da primeira vida o fez recuar. Acabou retornando, apaixonado por duas mulheres, “sem nenhuma delas, e caindo de fome”. (Idem). Ao concluir as reflexões acerca de sua própria existência, afirma: “A minha segunda vida é assim uma mocidade expansiva e impetuosa, enfreada por uma experiência virtual e tradicional. Vivo como Eurico, atado ao próprio cadáver... (...)” (Idem, p. 443).

José Maria, Belmiro Borba e Abdias possuem traços comuns, que, em se tratando de Cyro dos Anjos e Machado de Assis, não podemos achar fortuitos. A experiência, tomada como sinal de conhecimento “a priori”, levada ao extremo, tira da vida o brilho emitido pela aventura de “estar aí” no mundo. Assim, a opacidade nasce do conhecimento que estrangula a vida. Esse é o “Problema Fáustico”, caracterizado pelo homem que troca a ignorância (ou o dogma) pela orientação da Razão, do Conhecimento. A morte da ignorância também pode significar uma enorme perda de autenticidade. Cyro dos Anjos provoca, através de seus romances, inúmeros questionamentos baseados nesta força do Conhecimento sobre o homem e dos mecanismos de sobrevivência dos inadaptados a este “processo” ao qual os Homens estão obrigatoriamente ligados. Refletindo à maneira belmiriana, lembramos que a questão do “Problema Fáustico” surgiu do diário do personagem Silvano, de *O amanuense*. A partir disto, pensamos na possibilidade de que o amigo de Belmiro tenha imitado Tolstoi (ver: capítulo 4, deste nosso livro), citado por Abdias. Assim,

Silviano, personagem de Belmiro, poderia ter escondido de seu curioso amigo e criador o diário verdadeiro. Neste, ao invés de “Problema Fáustico” estaria indicado um outro problema: “A Questão Ficcional”.

Ao iniciarmos este trabalho analítico, comparamos o personagem Belmiro, a partir do ensaio de Antonio Candido, a um estrategista. Chegamos, finalmente, ao momento de concluir essa abordagem, retomando a ideia inicial que toma o personagem-narrador Belmiro Borba como um escritor que domina as estratégias ficcionais e que se autoconstrói a partir do grande conhecimento que tem das narrativas romanescas, não só por ser um excelente escritor, mas, principalmente, por ser um ótimo leitor.

Abdias e Belmiro encarnam o espírito do personagem de “A outra vida”. A reflexão-experiência torna opaca a vida exposta em suas narrativas. Estão sempre no limiar entre a vida e a ficção. É o “Problema Fáustico” que, em realidade, estabelece a ponte movediça que, ao estrangular o amor (vida), alimenta a ficção estratégica de Cyro dos Anjos. Agora, depois de estabelecidos os pontos chaves da temática e da construção da tríade romanesca desse autor, fundada nas estratégias da primeira pessoa, passamos às considerações finais.

Considerações finais

Tomando a Crítica kantiana como base, diríamos que a reflexão belmiriana transita do sentido transcendental para o estético; o personagem-narrador Belmiro, antes mesmo de narrar, visualiza o mundo através de um aparato estético. Por outro lado, os *a priori* belmirianos são resultado de uma concepção de tempo carnavalesca. O tempo e o espaço, nesse caso, partem de uma perspectiva transgressora que deriva da visão pessoal do personagem.

A reflexão em *Cyro dos Anjos* assume-se criadora, transforma-se em estratégia ficcional, e, como em um delírio da razão, promove uma visão aparentemente passiva do cotidiano, mas que instila um potencial questionador. Queremos dizer com isso que a nossa interpretação, além de ter visado desconstruir estratégias desses personagens narradores, vislumbrando opacidades, inconclusões ardis, evidenciou também, *in absentia* (por sua própria ocultação) a profunda relação da ficção de *Cyro dos Anjos* com a realidade. Deve-se, entretanto, tomar cuidado com o que acabamos de afirmar. A relação com a realidade verifica-se no impacto da leitura, na diferença percebida pelo leitor entre a realidade estabelecida pela visão do narrador e a sua própria. Melhor dizendo, a relação que agora afirmamos é mantida, não pelos personagens-narradores, mas pelo efeito da obra na recepção. Tal relação só pôde ser explicitada agora, após o entendimento de que a reflexão criadora dos protagonistas, ao projetar o clima de incompletude, provoca também inquietação no leitor em relação ao tipo de questionamento que é realizado através deste hiato entre o ato ficcional de dizer e o concreto de viver. As leituras sob os

vieses psicológico, lírico ou romântico aplacam tal inquietude pois visam explicar, resolver, enfim, estabilizar o caos, o vazio plasmado por um eu que se cenariza, que se autoficciona.

A maior virtude da narrativa ficcional do romancista mineiro está nas respostas sem perguntas, as reflexões explicativas que “mastigam” o texto para o leitor, pois ocultam estratégias inteligentes que tanto podem submeter o texto a especulações inquietas, como a nossa, como a uma “confortável” aceitação do clima lírico, nostálgico, íntimo, proposto pelos principais protagonistas cyrianos.

O “Delírio” machadiano é um bom exemplo da “engrenagem sutil” que dá à narrativa seu sentido crítico, colocando a discussão sob o mesmo parâmetro do estatuto do ficcional. Delirar torna-se sinônimo de criar, pois a intuição sensível belmiriana foi cooptada pela reflexão criadora. Como dissemos em nosso segundo capítulo, porém, no “delírio” machadiano há indícios de que, por trás da sinceridade do que é dito, há um palimpsesto que precisa ser desvelado. O escritor Belmiro, ao contrário, envolve a narrativa romanesca em uma redoma pseudoautobiográfica e não permite a existência de um Sancho Pança com sua razão perceptual para funcionar como índice de ironia. O delírio, assim, pode voltar a ser tomado como alucinação, nostalgia, e camuflar a potencialidade problematizadora da ficção.

Discutir a obra ficcional de Cyro dos Anjos significa tocar nos patamares do estatuto mesmo que lhe permite a existência. Não se tratou, neste trabalho, entretanto, reitera-se, de voltar ao velho debate da memória versus imaginação, criticado por Otto Maria Carpeaux (1958), citado no início deste livro, mas de ampliar a discussão do âmbito contemporâneo do ficcional.

A questão da liberdade reflexiva, do “Delírio”, remete à tese de doutorado de Walter Benjamin (1993). Nesta, o conceito de crítica de arte envolve a problemática da reflexão e nos traz

elementos importantes para o entendimento desta imbricação da ficção de Cyro dos Anjos com o “Problema Ficcional”. A imaginação, que tece a tapeçaria ficcional de Cyro dos Anjos, é camuflada pela reflexão constante dos protagonistas. Por sua vez, a imaginação, oculta sob o pensamento convulsivo, cria, inventa, no ato mesmo de refletir. Esse processo reflexivo, como afirmamos nos primeiros capítulos desta obra, é contínuo, infinito. É, mais que isso, estratégico. Essa infinitude da reflexão torna o texto que a contém fechado em si mesmo e, potencialmente, aberto as novas reflexões. Tal movimento de completude e continuidade coincide com o “fragmento”, no pensamento de Friedrich Schlegel (COSTA LIMA, 1993b).

O “fragmento” amplia a discussão, não apenas da infinitude da reflexão, como de qualquer obra acabada, mas da potência de tal reflexão como instrumento da criação literária. A criticidade corrói certezas, desequilibra cânones. A contribuição da trajetória do conceito de reflexão do primeiro romantismo alemão para nossa leitura da ficção de Cyro dos Anjos tem dupla importância. Primeiro, para suplementar o que afirmávamos acerca do ato de refletir belmiriano, segundo, para se contrapor ao que viemos chamando de “romantismo tardio”. Também na narrativa do “escritor” Belmiro Borba, a reflexão, em eclipse, é causa e consequência de novos e constantes questionamentos. Menos que a “intriga” propriamente dita, o que mais importa no romance de Cyro dos Anjos são as circunvoluções do pensamento. Tais circunvoluções são, em realidade a alma da obra.

Voltemos à questão do “romantismo tardio”. Tomamos a expressão menos em seu sentido de ampliação do âmbito do romantismo, do que da presença de um pseudolirismo, caracterizado por um excesso de sentimentalismo, ou pela existência de um lirismo forçado.

A técnica (ficcional) de Belmiro Borba prima por mitificar a realidade, principalmente, por fingir contemplar seu

passado, quando, na verdade, problematiza o tempo, a vida, o sentido das coisas. Menos que um lírico preocupado com o lado subjetivo do que se lhe depara, porém, esse protagonista é um personagem demiurgo que se afasta da cena para recriá-la. Mas o fingimento belmiriano torna as ações dos personagens menos fictícias que ficcionais. Tal ato de fingir pressupõe um distanciamento. O personagem-narrador Belmiro vê-se fora do que relata, por ser narrador, e, dentro, por ser também personagem, submetendo-se, por esta razão ao narrador. Como tal submissão ocorre em um só e mesmo personagem, haveria, sob esse ponto de vista, uma invalidação da própria proposta desse primeiro romance cyriano.

Em uma subversão apenas possível à ficção, Belmiro e Abdias conseguem “convencer” o leitor de que narram acontecimentos reais, íntimos. Pascal já alertava que autobiografia também pode ser um meio de encobrir verdades, e, como comentamos, no primeiro capítulo, citando Ana Cristina César (1993), mesmo a intenção de sinceridade contida em uma correspondência não deixa de ocultar sua porção de tortuosidade. Belmiro aumenta a potência dessa tortuosidade ao adicionar à questão do engodo não calculado a problemática da sinceridade da ficção.

A reflexão (ficcional) belmiriana tece simultaneamente a narrativa romanesca e seu desvio, pois, ao compor o romance, envolve-o em um clima autobiográfico. A diferença das posturas de Cervantes e Cyro dos Anjos encontra-se no fato de que este narra em primeira pessoa e faz de seu narrador um escritor que prima por negar, diminuir ou invalidar sua própria ficção. Se Cervantes joga limpo por delimitar, através da ironia, no transcorrer do jogo, suas regras, Cyro dos Anjos logra o leitor ao ensinar-lhe regras dúbias. Essa espécie de transgressão do jogo ficcional instabiliza a visada lírico-psicológica da ficção cyriana. Por essa perspectiva, toca-se também no sentido do privado e do público, já que os personagens-narradores

buscam desviar o ficcional de sua principal característica: a de estar sujeito a múltiplas interpretações. Estas fazem do texto literário um objeto público, acessível a todos, e, por isto, vulnerável a críticas. Tornando-o autobiografia, o personagem-autor pode canalizar a leitura e validar o que narra de inverossímil. Particularizado, o pouco provável torna-se verossímil pois se prende a uma vida que o legitima. Nesse sentido, o romance em forma de autobiografia é uma forma de controle ficcional.

Após a exploração dessas questões relativas à reflexão belmiriana e suas implicações com a questão ficcional, podemos, para concluir, resumir os pontos comuns da tríade. Há uma gradação em mão dupla na trajetória da primeira pessoa que constrói a tríade romanesca de Cyro dos Anjos. Conforme aumenta a importância da articulação das tramas, diminui a da problematização mesma da escrita e do Conhecimento como temas.

Em *Montanha*, há uma tentativa de transpor a configuração comum à primeira pessoa narrativa e de, simultaneamente, criar um jogo onde a trama, em remoinho, fragmenta a primeira pessoa. A recepção, assim, recebe uma dupla função analítica. Além de interpretar o pensamento de cada narrador-auxiliar, precisa juntá-los para conseguir alguma compreensão do todo. Em *O amanuense*, os circunlóquios reflexivos, ocultos sob a aparência de memória, desprezam a criação de um enredo propriamente dito. Em *Abdias*, há uma verdadeira presença de fabulação na narrativa. O eixo centrado na escrita é mais sutil, o que “torna” esse romance mais atraente em termos de enredo; mas a mudança de chave interpretativa é ilusória. A temática do amor impossível é mais uma estratégia de desvio. O romance *Montanha* surge, nesse sentido, como divisor de águas. Ao mesmo tempo em que demonstra um maior trabalho com o enredo global centrado na tematização da situação política da alegórica Montanha, também o dilacera

ao fragmentar a narrativa e possibilitar uma leitura a partir de várias perspectivas.

A forma de escrita sob a ideia de diário, que perpassa os dois primeiros romances de Cyro dos Anjos, chega até *Montanha* com a personagem Naná. Embora, como já afirmamos, não seja essa personagem a protagonista, pode ser considerada o ponto de concentração dos elementos construtivos do romance. Sua postura diferencia-se da dos demais personagens. Seu pensamento não se incorpora ao clima de disputa, em vários níveis, que se instaura na narrativa. Com essa afirmativa, queremos reiterar que, mesmo tendo o plano político como cenário, é na articulação mesma das primeiras pessoas amalgamadas no discurso indireto livre que se verifica o eixo formal da obra, e é no pensamento da personagem que fixa suas reflexões em um diário, que o “problema fáustico” desvela-se também em *Montanha*. A questão do conhecimento, em Naná, recebe tratamento diferente, pois esta assume sua postura nietzschiana. Inclusive sua relação com Pedro Gabriel ocorre por que ele lhe parece um homem verdadeiramente fáustico (ANJOS, 1976, p. 109).

A única que não exerce atividades literárias explicitamente ditas, Naná reflete efetivamente acerca de sua forma de vida e da importância que dá à “Questão Fáustica”. O que mais diferencia os três personagens é a forma intempestiva da moça. A escrita, em Naná, não se transforma em estratégia para o trato das questões cotidianas. Suas reflexões têm, de fato, apoio no referencial e explicitam sua concepção filosófica. Seu “caderno”, mais que o de Belmiro ou o de Abdias, é propriamente um diário. Resumindo, o “Problema Fáustico” recebe um tratamento mais pragmático por parte da personagem de *Montanha*. A verossimilitude é clara. Esse terceiro romance de Cyro dos Anjos pode ser entendido, em relação à obra como um todo, sob dois ângulos: a) o primeiro, que levaria à conclusão de que a narrativa ficcional do autor evoluiu qualitativamente

ao levar a primeira pessoa a atingir o caráter de prisma catalizador de pensamentos, distanciando-se do fechado narrador aos moldes memorialistas, que tinha na cenarização do eu seu maior instrumento; b) o segundo, se tivermos como parâmetro o elemento fundamental da ficção cyriana, a problematização da reflexão e sua relação com a vida-escrita levará a conclusão oposta. Por esse prisma, o autor teria postergado sua principal característica, ao tentar ampliar os horizontes da narração que o consagrou como romancista.

Tomando essas duas óticas como orientadoras, podemos sintetizar da seguinte forma o ciclo de mão dupla constitutivo da obra romanesca de Cyro dos anjos:

Eixo da primeira pessoa:

O amanuense (fechado) – *Abdias* (semiaberto) –
Montanha (aberto)

Eixo da trama:

O amanuense (vazio) – *Abdias* – (unitário) – *Montanha*
(multifacetado)

Vias de mão dupla, os dois ângulos complementam-se ao permitir que, ao final da trajetória analítica, visualize-se, a partir da caracterização do mosaico de primeiras pessoas, em *Montanha*, o contorno de toda a obra. Se o salto construtivo de *Montanha* rumo à fragmentação do eu narrativo rompe com o construto monolítico de *O amanuense* – seu polo oposto –, simultaneamente, projeta em germe as características deste a partir da personagem Naná.

Menos que encerrar a interpretação, propiciamos uma outra maneira de interpretar os amanuenses cyrianos. Assim, esperamos que novos leitores interessem-se por esse mistério dos quixotes que se ocultam no lirismo burocrático. Há muito por descobrir. Nossa aventura interpretativa, que agora termina, não quer ser conclusiva, e sim introdutória.

Por que reflete tanto Belmiro? Por que prefere cenarizar-se? Por que Abdias afasta-se de seus objetivos exatamente quando está perto de realizá-los? Por que a política de Montanha não abafa a reflexão dos personagens, e, ao contrário, submete-se a ela? Não temos respostas além das que já testamos. Como Cyro dos Anjos é hábil nesse jogo de fingir o ficcional, as especulações não têm fim.

Tomando Belmiro como representante máximo da ficção cyriana, diríamos que, como acontece com o Cavaleiro da Triste Figura, não adianta, como um Sancho, chamá-lo à razão; mas parece que nos enganamos. D. Quixote não resiste à força da razão. No final de suas aventuras, resolve renegar seu ideal de Cavaleiro Andante. Entretanto, neste ponto há mais resistência em Belmiro do que no amo de Sancho. Se Alonso Quijano, o Bom, negou sua fantasia e cedeu à pressão perceptual de Sancho, o Amanuense, o excomungado, não cederá às pragas de Tomé. Diferente de Alonso, não deixará herança aos seus pósteros, mas seu silêncio como provocação.

Bibliografia

- ANDERS, Günther. *Kafka: Pró e contra*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Salve, Amanuense. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 1956.
- _____. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- ANJOS, Cyro dos. *Abdias*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1965.
- _____. *O Amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1966.
- _____. *O amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
- _____. *Explorações no tempo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- _____. *Montanha*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1976.
- _____. *A menina do sobrado*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- ASSIS, Machado de. A segunda vida. In: ASSIS, Machado de. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Garnier, 1992a.
- _____. Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obra Completa*. vol. 1, Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1992b.
- _____. Teoria do medalhão. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obra Completa*. vol. 1, Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1992c.
- _____. O empréstimo. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obra Completa*. vol. 1, Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1992d.
- _____. Quincas Borba. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obra Completa*. vol. 1, Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1992e.
- _____. Dom Casmurro. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obra Completa*. vol. 1, Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1992f.
- _____. O alienista. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obra Completa*. vol. 1, Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1992g.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. A Teoria do Romance. São Paulo: Ed. Unesp-Hucitec, 1990.

- _____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo: Ed. UNB-Hucitec, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Estratégias Fatais*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Tardia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BECKETT, Samuel. *Companhia*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1982.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Máfia e técnica, arte e política*. v. I, São Paulo: Brasiliense, 1987a.
- _____. *Obras Escolhidas – Máfia e técnica, arte e política*. v. I, São Paulo: Brasiliense, 1987b.
- _____. *Obras Escolhidas – Rua de mão única*. v. II, São Paulo: Brasiliense, 1987c.
- _____. *Obras Escolhidas – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. V. III, São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *O conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Editora da USP-Iluminuras, 1993.
- BILENKY, Marlene. *Poética do desvio: a forma do Diário em O amanuense Belmiro de Cyro dos Anjos*. 1992. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP – SP, 1992.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1957.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de Ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.
- _____. *Brigada Ligeira*. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- _____. *Ficção e confissão: Ensaio sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. *Recortes*. São Paulo. Companhia das Letras, 1993.
- CARPEAUX, Otto Maria. Realismo e poesia de Cyro dos Anjos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1958.

- CARVALHO, L. F. M. Desconstrução. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica – tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.
- CASSIN, Barbara. *Ensaio Sofísticos*. São Paulo: Ed. Siciliano, 1990.
- CASTELLO, José Aderaldo; CANDIDO, Antonio. *Presença da Literatura Brasileira* vol.111, Difusão Europeia do Livro, SP, 1967.
- CERVANTES, Miguel. *D. Quixote*. Rio de Janeiro: Ed. W. M. Jackson Editores, 1949.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1993.
- COSTA LIMA, Luiz. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Pena*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Sec.de cultura e Ciência, 1979.
- _____. (org.). *A Literatura e o leitor – Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1980.
- _____. *Dispersa Demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1981.
- _____. (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1983.
- _____. *Sociedade e Discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.
- _____. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1989.
- _____. *O Controle do Imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1989.
- _____. Sobre a Questão da Mimesis – Carta de Luiz Costa Lima a Roberto Schwarz. In: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 33, 1992.
- _____. *Limites da Voz – Kafka*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1993a.
- _____. *Limites da Voz – Montagne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1993b.
- COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Vol. 5 – A Era Modernista. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio/UFF, 1986.
- DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1987.
- _____ ; GUATTARI, Félix. *O que é Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Ed. Perspectiva-Edusp, 1973.
- _____. *Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- EIKHENBAUM, Boris et al. *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1976.
- FÁVERO, Afonso Henrique. *A Prosa Lírica de Cyro dos Anjos*. 1991. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – USP, São Paulo, 1991
- FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pécuchet*. Rio de Janeiro: Ed Nova Fronteira. 1981.
- GINSBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *O Campo Não-Hermenêutico ou A Materialidade da Comunicação*. Cadernos do Mestrado/Literatura 5. Rio de Janeiro: Instituto de Letras, 1993.
- HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica – tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.
- ISER, Wolfgang. *Sterne Tristram Shandy*. New York: Cambridge University, 1988.
- JOBIM, José Luís. História da Literatura. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da Crítica – tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.
- _____. *Paul Ricoeur: narrativa e norma em Temps et Recit*. Cadernos do Mestrado – Literatura 9, Rio de Janeiro: UERJ – IL, 1994.
- KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo. Ed. Clube do Livro, 1985.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

- _____. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- LARA, Tiago Adão. *A Filosofia Ocidental do Renascimento aos nossos dias – Caminhos da Razão no Ocidente – vol. 3*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1991.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1990a.
- _____. *A Paixão Segundo G. H.* Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990b.
- _____. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1990c.
- LOBO, Luiza: Leitor. In: JOBIM, José Luís. (org.). *Palavras da Crítica – tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.
- MARCONDES, Danilo. *Filosofia, Linguagem e Comunicação*. São Paulo: Ed. Cortez, 1992.
- MARTIN, Wallace. O Círculo Hermenêutico. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1975.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escriturário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- MENDONÇA, Maria Helena Ferraz de. *A Presença Machadiana na Ficção de Cyro dos Anjos*. 1993. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras Vernáculas – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 1993.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides – Breve história da Literatura Brasileira* – Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos Literários*. São Paulo: Cultrix. 1982.
- MORICONI, Ítalo. *A Provocação Pós-Moderna: Razão Histórica e Política da Teoria Hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim Editora-UERJ, 1994.
- NESTROVSKI, Arthur. Influência. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica – tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

- NUNES, Benedito. *Machado de Assis e a Filosofia*. Belém/PA: UFPA, 1989a.
- _____. *A drama da linguagem*. São Paulo: Ed. Ática, 1989b.
- NUNES, Benedito. Tempo. In: JOBIM, José Luís. (org.). *Palavras da crítica – tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.
- _____. *No tempo do Nihilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 1993.
- PAZ, Octávio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.
- PERKINS, David. História Literária. In: *Cadernos do Mestrado, Literatura 7*. Rio de Janeiro: UERJ – IL, 1993.
- POMPEIA, Raul. *O Ateneu – Crônica de Saudades*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- PORTELA, Eduardo. *Problemática da Montanha*. In: Correio da Manhã (6 de outubro), Rio de Janeiro, 1956.
- PROUST, Marel. *Sobre a Leitura*. São Paulo: Pontes Editores, 1991.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Ed. Ariel, 1934.
- _____. *Angústia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1936.
- _____. *Insônia*. São Paulo: Ed. Record, 1987.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *De Volta à Estação Finlândia – Crônica de uma Viagem ao Socialismo Perdido*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.
- REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da Crítica – Tendências e conceitos no estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologias*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1988.
- RIEDEL, Dirce. *Metáfora, o espelho em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1974.
- _____. *Meias verdades no romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.
- _____. (org.). *Narrativa: ficção e história (Colóquio UERJ)*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1988.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Ed. Perspectiva – Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

- _____. *Nas malhas da Letra – ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das Memórias em Machado de Assis*. São Leopoldo: Edusp; Editora Unisinos, 1993.
- SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SCHWARZ, Roberto. Sobre o amanuense Belmiro. *Correio da Manhã* (8 de janeiro). Rio de Janeiro, 1966.
- _____. Sobre “O Amanuense Belmiro”. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 19
- _____. *Ao Vencedor as Batatas*. 3ed. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1988.
- _____. *Um mestre na periferia do Capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. Teoria da Literatura. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da Crítica – tendências e conceitos no estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.
- STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 1984.
- TYNIANOV, J. Da evolução Literária. In: EIKHENBAUM, Boris *et al.* *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1976.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Narciso e antinarciso – Um estudo das relações entre O amanuense Belmiro e A Menina do Sobrado. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº 24, IEB, 1982.
- VERÓN, Eliseo. *A Produção de Sentido*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- WANDERLEY, Jorge. Literatura. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica – tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.
- WELLEK, René. Termo e Conceito de Crítica Literária. In: WELLEK, René. *Conceitos de Crítica*. São Paulo: Cultrix, SP, 1963.
- WITTEGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

Faça o download gratuito de todos os nossos títulos em
www.editorapontocom.com.br

O livro com que o leitor agora toma contato traz ao debate a problemática da racionalidade, em sua peleja com a imaginação. Citando a obra, pode-se afirmar que “O Conhecimento é uma partícula infinita, que se transmuta e acompanha os homens, inclusive em seus devaneios. A literatura apresenta-se como um dos canais desse conhecimento mutante. Se o sonho remete à expectativa, à possibilidade e à esperança, a ficção cede sua ‘natureza virtual’ para que a vida, como num videogame, transforme-se em campo de jogo”. O comentário sobre essas questões ligadas ao Conhecimento, aqui, intenta abrir o caminho do olhar do leitor para a discussão e a abordagem interpretativa da trilogia romanesca de Cyro dos Anjos, autor mineiro que, a partir década de 1930, no momento do segundo modernismo brasileiro, punha em questão o “problema fáustico” do conhecimento, camuflado sob múltiplas faces, no campo da burocracia vigente à época.