

Otávio Augusto Monteiro Xavier

Totalidade estrangulada: O fáustico belmiriano à luz da forma do romance

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
2012

Otávio Augusto Monteiro Xavier

Totalidade estrangulada: O fáustico belmiriano à luz da forma do romance

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras – Teoria da Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura
Orientador: Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro
Fernandes

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2012

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

B599a.Yx-t Xavier, Otávio Augusto Monteiro.
Totalidade estrangulada [manuscrito] : o fáustico belmiriano à luz da forma do romance / Otávio Augusto Monteiro Xavier. – 2012.
121 f., enc. : il., maps, (color)

Orientador: Marcos Rogério Cordeiro Fernandes.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 114-118.
Anexos: 120-121.

1. Anjos, Cyro dos, 1906-1994. – Amanuense Belmiro – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção – História e crítica – Teses. 3. Literatura – Filosofia – Teses. 4. Ficção – Técnica – Teses. 5. Idealismo na literatura – Teses. 6. Filosofia moderna – Séc. XX – Teses. 7. Literatura – Estética – Teses. 8. Modernismo (Literatura) – Teses. 9. Literatura brasileira – Séc. XX – História e crítica – Teses. 10. Literatura e sociedade – Teses. I. Fernandes, Marcos Rogério Cordeiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33

AGRADECIMENTOS

À Letícia, minha parceira e única pessoa capaz de dar sentido ao mundo em que vivo.

Ao professor Marcos, pela paciência e pelo profissionalismo. Em momento algum estive à altura de sua orientação e não há como expressar minha gratidão pelo seu trabalho e pelas direções que me deu, fossem para meu crescimento como profissional ou como pessoa.

Aos professores do Mestrado em Estética e Filosofia da Arte da UFOP e do POSLIT, que dividiram tanto conhecimento. Dentre eles, agradeço especialmente aos professores Marcus e Romero, membros da banca, pelas considerações feitas com o intuito de engrandecer este trabalho. Sem as aulas deste último, por sinal, não teria sequer confeccionado o projeto que resultou nesta dissertação. Também agradeço aos meus orientadores pregressos: Daniel Arthur, Dito e Elzira. Não fosse por eles, jamais teria sido aceito no POSLIT.

Aos funcionários do POSLIT e em particular à Letícia Teixeira, pela disposição infinita.

Ao mestre do pomar, ao mestre da prainha, ao mestre do tatame e ao mestre eremita.

Aos colegas de classe e em especial aos amigos que fiz na UFMG.

Aos amigos de longa data, parentes ou não, e a tantos nonos chopos, que de vez em quando realmente trouxeram uma solução geral.

Did they get you to trade
Your heroes for ghosts?
[...]
A walk on part in the war
For a lead role in a cage?

- Roger Waters,
Wish you were here, 1975.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo realizar uma leitura do problema fáustico presente na obra *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, segundo algumas das idéias centrais de *A teoria do romance*, do jovem Lukács. O estudo que propomos parte de alguns conceitos da estética hegeliana como o “fim da arte” e o prosaísmo do mundo moderno, bem como da teoria d(a ausência d)os gêneros e da “poesia universal progressiva” de Schlegel. Estas são utilizadas como base para o estudo da teoria do romance proposta pelo jovem Lukács e a busca pelas totalidades, evocando ainda os conceitos de narrador, experiência e pobreza em Adorno e Benjamin. Tudo isso servirá de palco para o estudo do fáustico belmiriano, a ser delimitado segundo tais teorias. Em um segundo momento, nossa análise da “vida estrangulada pelo conhecimento” na obra literária será focada na presença do fáustico na vida das personagens, nos espaços físicos que as cercam e nas formas com que algumas tentam lidar com o problema. Ao final, procuraremos tecer algumas observações, fazendo um paralelo entre a nostalgia da coletividade de Lukács, o libertar-se da experiência benjaminiano e alguns pensamentos do antropólogo Joseph Campbell sobre a individuação na sociedade moderna.

Palavras-chave: fáustico belmiriano; teoria do romance; fim da arte; poesia universal progressiva; totalidade buscada; fáustico dado; demoníaco; herói negativo.

ABSTRACT

This work has as its objective the understanding of the faustic problem in *Diary of a Civil Servant*, from Cyro dos Anjos, according to some of the central thoughts in *Theory of the novel*, from the young Lukács. At first, we will study the “end of art” and the modern world prosaism in Hegel’s *Aesthetics*, as well as Schlegel’s theory of the end of genres. They will be the platform for our study on Lukács’ theory and the search for the totalities, evoking still some of Adorno and Benjamin’s thoughts on the narrator, experience and poverty. All this will help delimitate the belmirian faustic. In a second moment, our analysis on the literary work will be focused on the faustic problem’s presence on the characters’ lifes, in the physical places surrounding them and in the ways some of them try to fight it. In the end, we will make a few observations about Lukács’ nostalgia, Benjamin’s liberation of all experience and some of Joseph Campbell’s thoughts about the individuality in modern life.

Keywords: belmirian faustic; theory of the novel; end of art; progressive universal poetry; sought totality; given faustic; demonic; negative hero.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
PRIMEIRA PARTE – O ROMANCE E O FÁUSTICO	11
1 O DEVIR ROMANCE.....	12
1.1 Primeiras ressalvas.....	12
1.2 As formações do romance	15
1.2.1 Problemática.....	15
1.2.2 Primeiros auxílios.....	17
1.3 Filosofia da Arte em Hegel.....	21
1.3.1 Uma abordagem inicial.....	21
1.3.2 Conceitos hegelianos de Filosofia da Arte.....	22
1.4 O fim dos gêneros em Schlegel.....	26
1.5 A teoria do romance do jovem Lukács	31
2 DA FORMA ROMANESCA AO FÁUSTICO DADO	38
2.1 A forma romanesca e o paradoxo da narrativa	41
2.2 O narrado e a experiência.....	47
2.3 Narrativa e experiência (da ausência) do pacto fáustico	55
2.4 O demoníaco e os heróis negativos	63
SEGUNDA PARTE – O FÁUSTICO BELMIRIANO	70
3 TOTALIDADES ESTRANGULADAS	71
3.1 O fáustico está na Rua Erê.....	73
3.2 O estrangulamento na roda de amigos.....	82
3.3 Vozes atlânticas, Belmiro oceânico.....	97
OBSERVAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114
ANEXOS	119

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende, em linhas gerais, ler o problema fáustico de *O amanuense Belmiro* (ANJOS, 1994) sob a luz de *A teoria do romance* (LUKÁCS, 2009). Não propomos esta leitura por acaso: a possível relação entre ambos os textos já foi apontada por João Luiz Lafetá em seu trabalho “À sombra das moças em flor” (2004). No caso, Lafetá trabalha com dois tipos de degradações: em primeiro lugar, a do mundo, que é definitiva; em segundo lugar, afirma o declínio do herói, mas em quem ainda há “uma aspiração da totalidade e busca do sentido da vida” (LAFETÁ, 2004, p. 27). Ambas as degradações, em conflito, evocam tanto a obra de Lukács quanto a de Cyro dos Anjos, servindo para mostrar como podem ser mediadas pela noção de aspiração humana, apesar do declínio do homem e do mundo que o cerca.

“Como esquema geral”, escreve Lafetá, “não poderia haver melhor descrição para a estrutura de *O amanuense Belmiro*” (p. 28) do que o “romantismo da desilusão” ao qual se refere o jovem Lukács (LUKÁCS, 2009, p. 117). De fato, há muitas proximidades entre o trabalho de Cyro dos Anjos e o “romantismo da desilusão”. Entretanto, buscaremos mais do que um esquema geral, de forma que divergiremos parcialmente da possibilidade aventada. Se o “romantismo da desilusão” apontado por Lukács fornece pistas imediatas para a leitura de Cyro dos Anjos, acreditamos que ler *A teoria do romance* como um todo pode nos levar ainda mais além. Fato é que a degradação, tanto do herói quanto do mundo, acaba sendo mediadora perfeita entre o trabalho de Lukács e *O amanuense Belmiro*. É ela quem sustenta tanto a nostalgia das totalidades dadas em Lukács como o problema fáustico que é pilar central do livro de Cyro dos anjos.

O que pretendemos, no caso, é nos aprofundarmos sobre esta chave de leitura, associada a outros textos que a relação Cyro dos Anjos-Lukács irá evocar. Desta forma, uma vez que nosso foco final é o problema fáustico na obra literária, nosso caminho será traçado de forma que esta dissertação caminhe para ele e não a partir dele. Optamos, com isso, por uma estrutura que parte de teorias gerais do romance e do declínio humano e passa pelo aprofundamento das teorias da degradação, iniciando a leitura do problema central romance. Só então analisaremos *O amanuense Belmiro*.

Seguindo esse esquema, nosso primeiro capítulo versará sobre uma teoria geral do romance. Partiremos das dificuldades de definição do gênero e de que, por mais luz que se jogue em uma história do romance ou em uma história sobre as teorias a seu respeito, ambas ainda permaneceriam impossíveis de se catalogar, pois se estendem e ramificam infinitamente

até além do que qualquer vista alcança. Então, estudaremos alguns conceitos-chave e estudos consagrados sobre o gênero romance e sua forma. Cientes das limitações de tempo, espaço e das nossas capacidades, tomaremos como ponto de partida não a Estética ou a Teoria Literária como um todo, mas sim um breve panorama de como alguns autores se lançaram e até onde conseguiram enxergar nessas profundezas insondáveis. Evocamos aqui, em certa medida, o espírito newtoniano: caso nosso objetivo fosse enxergar mais longe nessa escuridão, seria necessário que antes nos apoiássemos sobre “ombros de gigantes”. Ao partirmos de tais abismos no sentido inverso, também acreditamos que estes mesmos ombros servirão de piso sólido para os primeiros passos no retorno ao foco último que é *O amanuense Belmiro*.

Podemos então afirmar que, ao longo deste trabalho, leremos o problema fáustico do livro à luz das teorias que estudaremos. Ao mesmo tempo, retroativamente, a leitura da obra literária iluminará nosso caminho teórico, respaldando-o. Porém, nosso primado nem sempre poderá ser do objeto. A riqueza e variedade das teorias sobre o romance – que muitas vezes são contraditórias e mesmo controversas – exigem que, momentaneamente, nos dediquemos a elas quase que por completo. Dada a quantidade e variedade destas teorias, em nosso primeiro capítulo precisaremos nos desviar momentaneamente da ideia do problema fáustico na obra de Cyro dos Anjos para avançarmos. Porém, se num primeiro estágio pode aparecer que há um primado teórico, ele ainda assim se subordinará ao nosso objetivo último, uma vez que as teorias abordadas serão utilizadas e descartadas na medida em que forem úteis para nosso avanço.

Desta forma, depois de verificadas algumas das dificuldades em se trabalhar o gênero romance, partiremos de algumas reflexões fornecidas por Jacyntho Lins Brandão e que nos servirão de primeiros auxílios. Em seguida, procuraremos nos dedicar aos marcos hegelianos que nos servirão de balizas para melhor delimitar este difícil objeto. Uma vez demarcado o possível alcance que o termo “romance” pode ter, a leitura de algumas das teorias de Schlegel permitirá que possamos, em certa medida, avançar frente aos impasses que a forma romanesca costuma apresentar. Com isso, tendo a dificuldade do objeto mais cercada e mesmo em alguma medida esvaziada, estará pavimentado o caminho para a leitura de *A teoria do romance* e o estabelecimento da busca por um sentido da vida no mundo degradado.

O segundo capítulo deste trabalho diz respeito a uma transição entre as teorias sobre a forma romanesca em geral e o fáustico específico da obra de Cyro dos Anjos. Ele próprio, por isso, será iniciado de forma quase que totalmente teórica para ser encerrado quase todo analítico, consolidando o primado da obra literária. Partindo da definição da amplitude do termo “romance”, perceberemos como o paradoxo da narrativa em Adorno se desdobra no

paradoxo da experiência em Benjamin. Com ambos os paradoxos percebidos, pensaremos a questão do problema fáustico na ausência da experiência de um pacto, tendo como norte os estudos sobre o individualismo moderno de Ian Watt.

Por fim, o terceiro capítulo se concentrará sobre a obra em si. Em especial, abordaremos suas personagens, os locais em que vivem e sobre como o problema fáustico aparece refletido em todos esses elementos, assim como reflete muitas das teorias anteriores, permeado pelo clima melancólico frente às paisagens “pós-utópicas” da modernidade. Belmiro, por exemplo, vê-se oprimido entre a “conduta católica” e racionalismos igualmente europeus, o que agrava ainda mais o seu distanciamento das raízes interioranas e sua condição de “exilado”. A degradação e o não pertencimento são tais que, como resume Schwarz, “Nada leva a nada, - é este o horror do livro” (2009, p. 16). “É a consciência viva da insuficiência de sua interioridade”, escreve Lafetá, que torna Belmiro “um ser dividido e infeliz” (2004, p. 35). Tal afirmação, estudaremos, caminha lado a lado com a divisão de Belmiro em dois (o Belmiro da realidade e o Belmiro do sonho), uma vez que a falta de sentido evoca a criação de sonhos que prometam este mesmo sentido. Com isso, a escrita surge como possibilidade de pacificação e chance contra o problema fáustico, podendo revelar ainda mais para a Teoria da Literatura a respeito da busca da totalidade épica nas narrativas modernas. Mais do que isso, poderemos observar algumas particularidades acerca das maneiras com que o romance e mesmo o homem moderno lidam com tal busca.

Que fique claro, portanto, que não pretendemos analisar a obra como relacionada a uma geração ou segundo seus elementos biográficos. Supomos que possa ser mais proveitoso para nossos propósitos observarmos *O amanuense Belmiro* não em tais especificidades e possibilidades. Nossa leitura irá se basear naquilo que não é restrito nem à geração da obra e nem à figura de seu autor, mas sim referente a todo e qualquer homem moderno: o fáustico.

PRIMEIRA PARTE – O ROMANCE E O FÁUSTICO

1 O DEVIR ROMANCE

O presente capítulo tem como objetivo o estudo do gênero romance. Nossa hipótese entende que sua forma encontra-se intimamente ligada ao tolhimento da vida pelo saber, problema principal da obra *O amanuense Belmiro* (ANJOS, 1994). Muito embora a pesquisa sobre o livro não exija este estudo, acreditamos que os elementos favoráveis ao surgimento de ambos são comuns. Assim, podem funcionar como chave de leitura mútua, facilitando a análise a ser desenvolvida.

Para isso, seguiremos pela delimitação do problema fáustico que é nosso objeto central e, com ele em mente, pensaremos o romance enquanto gênero. Após recortarmos tão vasto assunto com a ajuda da Estética hegeliana, será de posse de escritos do Romantismo Alemão que tentaremos avançar com relação à coexistência das mais diferentes teorias a respeito do gênero, que persistem mesmo dentro do recorte feito conforme estudos de Hegel.

Com tal base solidificada, leremos *A teoria do romance*, do jovem Lukács (2009). O tratado, que versa sobre a forma romanesca em sua relação com a modernidade, servirá de norte principal para o estudo do problema fáustico encontrado na obra literária a ser analisada.

Todo esse léxico será útil para tornar mais simples as leituras pretendidas neste trabalho. Assim, uma vez estudada a incorporação das fraturas do mundo na forma romanesca, poderemos utilizar a obra do filósofo Hegel e as reflexões sobre o fáustico a serem abordadas no segundo capítulo como ponte definitiva entre as teorias do romance e nossa análise sobre o problema fáustico de *O amanuense Belmiro*.

1.1 Primeiras ressalvas

Talvez a melhor forma de começarmos este trabalho seja visitando o escritório do filósofo Silviano, pois lá encontraremos o amanuense Belmiro a “folhear livros apanhados aqui e ali, na mesa ou nas estantes” (ANJOS, 1994, p. 66), quando casualmente descobre o diário do amigo a quem espera. Abre-o na última entrada e, às pressas, entre outras informações, copia: “*Problema*: – O eterno, o Fáustico. – O amor (vida) estrangulado pelo conhecimento” (p. 67).

Esse curto episódio apresenta e recorta com extrema felicidade não apenas o grande problema da obra, mas também o nosso. Esta dissertação, podemos resumir, possui como

objetivo principal uma maior compreensão daquilo que, a partir de agora, trataremos por *fáustico belmiriano*.

Como apontado pelo crítico Antonio Candido, reside no fáustico belmiriano, a “vida estrangulada pelo conhecimento”, uma das grandes chaves de leitura do livro:

Numa ordem mais geral de idéias, pode-se dizer que o amanuense é uma ilustração do gravíssimo problema dos efeitos da inteligência, através do seu poder de análise, sobre o curso normal das relações humanas. Encarando assim o livro, o seu núcleo significativo vai ser encontrado numa página do diário de Silviano, indiscretamente lida por Belmiro [...] *É este, com efeito, o problema central da obra* (CANDIDO, 1945, p. 86. O grifo é nosso).

A relação entre o problema e a obra pode ser percebida mesmo em uma rápida apresentação do romance. Iniciado nas crônicas que Cyro dos Anjos publicava no jornal *A Tribuna* sob o pseudônimo de “Belmiro Borba” e concluído com o acréscimo de trabalhos realizados em um curto período de dois meses, o livro foi publicado em 1937. A história se passa em Belo Horizonte, do fim de 1934 ao início de 1936, e trata-se do diário da personagem título, um funcionário público de 38 anos, solteiro e de ganhos escassos. Ele percebe, com pesar, que a única mudança provável em sua situação será a de que talvez nem os poucos amigos que lhe restam fiquem ao seu lado por muito tempo (ANJOS, 1994, pp. 117-118).

Durante o período em que escreve, de fato, não vemos grandes mudanças na vida do narrador-personagem. Por um lado, a descoberta da existência da jovem, bela e abastada Carmélia faz Belmiro ir adiante naquela que não é sua primeira tentativa de escrita – não por acaso, pouco após o casamento dela, o personagem não vê mais motivos para escrever. Contudo, por outro lado, é notável o fato de que Belmiro sequer conversa com a moça ao longo da narrativa, que versa antes sobre os seus estados psicológicos, reflexões e o dia a dia sem grandes novidades do burocrata.

Mesmo quando é preso como suspeito de colaborar com a Intentona Comunista, o que poderia ser um episódio capaz de dar nova tônica à obra, a situação é rapidamente resolvida devido à leitura que o delegado faz do diário, no qual Belmiro mostra-se imóvel também frente às questões econômicas e políticas. Assim, tanto a vida do personagem quanto seu diário e relações pessoais tendem, inexoravelmente, ao prosaico.

Com esses e outros episódios, o amanuense que ensaiava, a princípio, outra tentativa de buscar suas raízes (e talvez sua salvação) escrevendo sobre o seu passado na interiorana Vila Caraíbas, acaba naturalmente concentrando-se em narrar suas vivências recentes. A partir do momento em que abre o diário de Silviano, Belmiro passa, então, boa parte do romance a

repensar o problema fáustico sob diferentes perspectivas, como é o caso de sua postura frente à donzela a quem idealiza sem sequer cogitar fazer a corte.

Esse conceito de “fáustico” diz respeito, num sentido amplo, à possibilidade de o conhecimento destruir as certezas e a fé outrora dadas e coletivamente partilhadas. Mais especificamente, traduz-se na personagem principal em seu excesso de análise frente à quase nulidade de ação. Está tão permeado no romance que se apresenta em outras personagens, como na irmã de Belmiro, Emília, cuja fortaleza se deve em grande parte à falta de estudo que a mantém em contato permanente com a rusticidade e a cultura das raízes rurais; no filósofo Silviano, que chega a considerar a fuga consciente aos prazeres terrenos (a conduta católica) como única solução ao problema; no boêmio Florêncio, a quem o conhecimento dos males do álcool o fazem optar – mesmo que temporariamente – pela abstinência e pela tristeza; na bela e culta Jandira, em que agem as forças opostas da vontade do casamento e a liberdade da emancipação; e no “revolucionário” Redelvim, que discute a vitória comunista com fervor e se irrita com tudo, mas no fundo jamais pegaria numa arma. Como estudaremos estas e outras personagens e seus respectivos contatos com o fáustico belmiriano mais adiante em nosso trabalho, basta por ora frisar que este é um problema formal que se refere à obra como um todo, encontrando-se refletido por ela em praticamente qualquer um de seus momentos.

Embora careça da precisão cirúrgica com que o autor nos apresenta seu (e agora nosso) problema, nossa primeira hipótese é também direta: acreditamos que um olhar mais criterioso acerca do fáustico belmiriano também pode, em menor grau, demonstrar e ajudar a compreender algumas das mais conhecidas teorias do gênero romance. É interessante observar, entretanto, que ambos iluminam-se de forma recíproca, num jogo de reflexos infinito. Assim sendo, da mesma forma que de uma frase – como aquela que apresenta o fáustico belmiriano – pode-se iniciar o estudo de uma obra, de seu gênero e das teorias literárias e estéticas, também dos grandes temas podemos iniciar nosso estudo sobre aqueles conjuntos que neles estão contidos. Reflexões da Filosofia a respeito do homem moderno favorecem a compreensão da Teoria da Literatura, que, estudada, pode fazer melhor entender a questão de gêneros como o romance. Sob o prisma deste, por sinal, pode-se ler *O amanuense Belmiro* ou, mais especificamente, o próprio fáustico belmiriano de uma forma mais aprofundada, e é este o nosso último objetivo. Como afirmamos em nossa introdução, por questões de delimitação partiremos dos estudos do gênero em direção à obra, buscando, com isso, reciprocidade nos esclarecimentos.

1.2 As formações do romance

1.2.1 Problemática

Uma vez estabelecido nosso objetivo de ler o fáustico belmiriano à luz da forma do romance, surge a necessidade de, ao se estudar as formas propriamente ditas do gênero, conhecer melhor algumas das teorias a seu respeito. Com isso, nosso trabalho se depara com seus primeiros – e escorregadios – obstáculos, com que nos ocuparemos neste primeiro capítulo.

A “extraordinária dificuldade para se elaborar uma teoria do romance”, a que se refere Bakhtin em *Questões de literatura e de estética* (1988, p. 398), já seria um problema considerável, mas ela por si só não impediu que diversos pensadores modernos se debruçassem sobre esse “gênero literário de ascendência obscura e desprezado pelos teorizadores das poéticas”, como a ele se refere Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1976, p. 680). Trata-se, de fato, de um dos temas mais fugidios dentro da Teoria da Literatura. Com isso, a quantidade e a diversidade dessas teorias – um reflexo da quantidade e das diversas possibilidades formais que o romance pode apresentar e assumir – tornam praticamente impossível uma abordagem inicial ao tema sem que se faça uso de recortes muito arbitrários para que só depois se vá preenchendo as lacunas iniciais.

As teorias e as abordagens diferem tanto entre si que, qualquer que seja o primeiro passo nesse caminho, ele se apresentará incompleto. Como Ian Watt resume em *A ascensão do romance*, o estudo do gênero envolve problemas “tão extensos que demandam necessariamente uma abordagem seletiva” (2010, p. 07). Por onde, então, começar? Pela clássica tripartição dos gêneros poéticos e pela tradição que situa o romance como sendo – ressalvas feitas – a “epopeia moderna” ou pelos românticos alemães e sua teoria de que o romance transcende a noção de gênero? Por Huet, apontado por Bakhtin (1993, p. 413) e Adma Muhana (1997, p. 17) como possivelmente o primeiro a teorizar sobre o romance, ou por Lukács que de fato escreveu a primeira teoria moderna sobre o gênero? Haveria como trabalhar Lukács sem antes ler Hegel? Hegel, sem a terceira crítica de Kant? Ou então sem voltarmos às origens com Platão e Aristóteles, aos quais pode ser atribuída a primeira teoria sobre a literatura na Grécia (BRANDÃO, 2005, p. 37)? Mas e os problemas que isso suscitaria, dado que a noção moderna de literatura é muito mais recente, datando justamente da estética romântica (BEHLER, 1992, *apud* FREITAS, 2008, p. 01)? Ajudaria construir um panorama inicial seguindo a contextualização de Aguiar e Silva, que nega as raízes greco-

latinas do romance e o situando como “relativamente moderno” (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 672) ou se deve iniciar com o romance grego, afirmado e estudado por Jacyntho Brandão como cronologicamente o primeiro romance?

Todas essas questões surgem sem sequer mencionarmos o problema que talvez seja causa das “intermináveis disputas sobre a origem do gênero” a que se refere Brandão em seu *A invenção do romance* (2005, p. 13): a própria definição do termo “romance” é complicada, pois o fato de só na modernidade o gênero ter sido nomeado não pode nos levar a assumir que *necessariamente* o romance date da mesma época (p. 25). Estamos lidando com um gênero cuja origem pode ser atribuída a um período que pode ir do fim da antiguidade clássica a perto do que comumente se toma por modernidade (muito embora, para certos pensadores, a modernidade tenha começado ao final do período clássico). O agravante é que, quanto mais antiga a origem do gênero, mais tardias em relação a ela serão as primeiras teorias que surgiram ao seu respeito e que são a base da teoria da literatura atual.

Isso por si só já mostra como a abordagem inicial ao tema pode ser possível da antiguidade tardia ao primeiro movimento romântico, uma janela por excelência inesgotável. Em resumo, “a teoria da literatura revela sua total incapacidade em relação ao romance” (BAKHTIN, 1993, p. 401).

Além das mencionadas diversidades encontradas no gênero e que praticamente impossibilitam sua definição; do fato de essas variações acabarem refletidas nas mais diferentes teorias já elaboradas ao seu respeito; e de que perpassar as mais diversas elucubrações sobre o gênero é tão impossível quanto catalogar os tipos de romance, temos que lidar com outro problema. Mais do que optar entre estes ou aqueles, acreditamos que algumas dessas teorias, por mais que a princípio possam parecer distantes e mesmo contraditórias entre si, podem sim se encaixar e, na medida do possível, serem conciliadas. De outro jeito, o leitor comum simplesmente não reconheceria um romance com a mesma facilidade que identifica os demais gêneros.

Na impossibilidade de encontrarmos definições precisas, cremos que, ainda assim, as teorias nos darão pistas do que precisamos. Com isso, compreenderemos melhor algumas das diferentes relações entre o gênero, como ele teria florescido e as implicações que tais condições teriam na forma romanescas e em problemas como o fáustico e o fáustico belmiriano.

1.2.2 Primeiros auxílios

Embora não possamos escapar de recortes demasiadamente arbitrários quando o tema é tão espinhoso, há, entretanto, pensamentos que nos facilitarão a organizar nosso raciocínio ao longo deste estudo. Ajuda-nos Jacyntho Brandão, por exemplo, quando relaciona a dificuldade em obter uma resposta com a “(im)propriedade” em se levantar a pergunta “o que é um romance?” (BRANDÃO, 2005, p. 31). Enquanto o leitor comum simplesmente percebe um romance como tal, o especialista, leitor diferenciado, incomoda-se profundamente com a questão: quer, a exemplo dos demais gêneros, mais do que reconhecê-lo. Busca, no caso, uma definição mais exata do que estuda.

Ao lidar com o assunto em outro trabalho, Brandão resume o problema de forma muito clara:

A impressão que fica depois desse percurso é curiosa: temos sem dúvida um nome, cuja gestação foi de alto risco e o parto dos mais complicados, mas, a cada vez que perguntamos o que ele denomina, parece que isso se dissolve diante de nossos olhos – como se houvesse um batizado sem a criança¹ (Informação verbal¹, 2011).

Entretanto, mesmo cientes de que buscamos uma definição impossível, insistimos: sendo mesmo fato que cada gênero tem sua origem em outro, não é de se admirar que seja essa a abordagem inicial de tantos pensadores. É muito comum vermos todo tipo de ficção em prosa, inexistentes até certo momento da história da humanidade, ora tidas como inspiradas pela ficção em verso (e em especial à epopeia), ora à “realidade” em prosa (o texto histórico), ambos bem mais antigos (BRANDÃO, 2005, p. 217). Aguiar e Silva, por exemplo, sublinha como, “na língua francesa, durante os séculos XII e XIII, os vocábulos *roman* e *estoire* são equivalentes” (1976, p. 673). Embora exemplos de ambas as abordagens abundem, concordamos com Brandão quando ele supõe que, “em vez de pensar que é a prosa historiográfica que se ficcionaliza dando origem ao romance, seria provavelmente mais razoável admitir que é a epopeia que se prosifica” (2005, p. 220).

Uma mudança formal, no caso, parece-nos mais provável do que uma de objeto e objetivos. Kristeva tenta, por exemplo, em *O texto do romance*, a definição de romance como “narrativa pós-épica que acabou de constituir-se na Europa em fins da Idade Média, com a dissolução da última comunidade europeia, a saber, a unidade medieval baseada na economia natural fechada e dominada pelo cristianismo” (1985, p. 16). A professora Adma Muhana, em

¹ Conferência “Qual romance?: entre antigos e modernos”, proferida no IV Seminário de Pesquisas em Literatura Brasileira da UFMG em 31 de março de 2011. A comunicação será publicada no volume 20, n.1 da revista O Eixo e a Roda, prevista para o primeiro semestre de 2012. Todas as informações verbais subsequentes dizem respeito a este trabalho.

A Epopéia em Prosa Seiscentista (1997), é mais específica ao partir de um dado empírico e muito esclarecedor: “Em meados do século XVI ainda as epopeias em prosa modernas não existiam. Em meados do XVII são inumeráveis. Em princípios do XVIII deixam de existir, substituídas pelos denominados romances” (p. 16).

Com base nesses dados, porém, nada pode ser afirmado sobre os romances anteriores ao considerado “romance moderno”, como é o caso do romance grego. Além disso, não podemos nos esquecer de que o romance pode ser visto também como “pós-genérico, o que faz dele, teoricamente, um gênero sem origem, exatamente porque esta parece estar em todos e em nenhum dos gêneros anteriores” (BRANDÃO, 2005, p. 217).

Não por acaso, Brandão propõe no título do artigo a que nos referimos anteriormente a pergunta “Qual romance?”. Com a questão, busca não só evidenciar as variantes que o próprio termo envolve, como também convidar seu leitor a fazer um recorte mais preciso do assunto, avançando um pouco mais frente a antigos impasses:

é provável que “romance”, mais que qualquer outra denominação de formas discursivas, seja um substantivo que sempre necessita de um adjetivo, que lhe determine um certo tempo, um certo espaço ou uma certa dicção, sua teorização, que se pretende da ordem do universal, dependendo de sua história, que é da ordem do particular (Informação verbal, 2011).

Recapitulando: embora se espere que seja possível reconhecer um romance com relativa facilidade, as dificuldades em traçar um modelo para o gênero mostram como faltam aos leitores, incluídos aí os críticos, postulados que permitam delimitar e conceituar o gênero. Escolhida uma das possibilidades para a pergunta “qual romance?”, pode-se prosseguir um pouco. Quanto mais adjetivos se atrelar à resposta, por sinal, mais próximos de um romance específico e de postulados inquestionáveis chegaremos. Isso não diverge muito das ideias propagadas pelo Romantismo Alemão de que, na prática, cada romance é seu próprio gênero (SZONDI, 1986, p. 93), como estudaremos ainda neste capítulo.

Assim sendo, antes mesmo de teorizarmos mais profundamente, cabe “sintonizar” de uma maneira mais específica o objeto. A todo o momento, é importante ter em mente sobre qual romance estamos discutindo: falamos do romance barroco? Falamos do romance moderno? Se sim, de qual? Do romance brasileiro? Do século XX? De 1930? Quanto mais específicos, mais fácil será a abordagem do assunto. Na mesma medida, no entanto, a lista de possibilidades e quantidades de subgêneros simplesmente tenderá mais e mais ao infinito.

Deixemos momentaneamente de lado, portanto, a noção de Aguiar e Silva de que “o romance não tem verdadeiras raízes greco-latinas” (1976, p. 672). Um exemplo de possível sintonia a ser configurada e que foge consideravelmente do senso comum é o romance grego.

A questão aqui não é se o romance grego é um romance segundo este ou aquele conjunto de postulados, mas em que medida seu estudo pode nos ajudar. Embora entendamos as ressalvas que podem ser feitas ao romance grego, uma vez que ele necessita da adjetivação para ser visto como tal, o fato é que, romance ou não, há um pragmatismo envolvendo a questão.

No caso, a análise feita por Brandão do texto a que chamaremos de “romance grego” traz consigo um grande auxílio para nossa abordagem. Isso ocorre devido à existência de uma noção apresentada na obra, que, como a pergunta “qual romance”, é igualmente facilitadora nessa imensidão difusa que é o estudo do gênero: o “pós-antigo”. “O primeiro surgimento do romance como gênero literário”, escreve o professor, deu-se “mais do que nos albores de nossa era, no crepúsculo da Antiguidade, o que lhe dá um ar nem antigo, nem moderno – mas, com exatidão, *pós-antigo*” (2005, p. 34).

As contribuições que este termo traz são inúmeras. Em primeiro lugar, delimita bem o fato do romance (grego) ser, “por natureza, *pós-clássico*” (2005, p. 207), tornando mais claros os “evidentes inconvenientes” de se encaixar o romance “à força” na teoria dos três gêneros (p. 31). Não por acaso, mesmo teóricos que tratam o romance como a epopeia da modernidade precisam fazer ressalvas e concessões ao vincular um gênero posterior à tripartição clássica. Podemos citar como exemplo Bakhtin, que contrasta bem, em seu *Questões de literatura e estética*, os gêneros clássicos, acabados e definidos, ao romance, “gênero por se constituir e ainda inacabado” (1993, p. 397).

Além disso, a ideia de pós-antiguidade torna o romance anterior (e em parte contemporâneo) à pré-modernidade que já acenava com o cristianismo. O termo remete, portanto, não ao olhar adiante, mas à crise de sentido do mundo grego (BRANDÃO, 2005, p. 209):

Da mesma forma que o pré-romantismo ou qualquer outro estilo indica uma fase de formação de tendências ainda não consagradas, o pós-qualquer-coisa aponta para uma dissolução das tendências consagradas. A intuição de Rohde (como bem observa Bakhtin) estava correta, ao fazer de seu estudo sobre o romance uma vasta pesquisa sobre a dissolução do cânon clássico. Nesse sentido, sua falha foi não perceber que, longe de ser um produto dessa dissolução, o romance é o principal agente dela [...] Ora, a novidade do pós-antigo, no contexto da história dos gêneros literários, está num fato simples, mas de fundamental importância: a própria invenção do romance. A Antiguidade Tardia não o produz, apenas o recebe e dá prosseguimento à sua história, provocando nele as adaptações de sentido necessárias para adequá-lo às ideologias que, paulatinamente, vão se tornando dominantes, o que é absolutamente praticável, na medida em que se trata de uma forma aberta (2005, p. 212-213).

Percebamos ainda como a noção acerca do “pós” permite ao autor dialogar entre algumas das mais diferentes teorias, nas quais,

o romance seja sempre pós: nas palavras de Kristeva, pós-épico; nas de Bakhtin, pós-clássico; eu próprio o adjectivei, no caso grego, de pós-antigo; o *Quixote* bem poderia merecer a classificação de pós-cavalaria e estas poderiam ser entendidas como pós-hagiografias – e assim por diante, no sentido de que cada novo romance é pós o imediatamente anterior, até pós toda a literatura (Informação verbal, 2011).

Com isso, há um forte entrelaçamento entre crise de sentido e romance, que veremos desenvolvida sob diversos aspectos ainda neste capítulo. Por ora, uma vez que buscamos justamente ideias que nos possibilitem uma postura mais conciliadora a respeito das diferentes teorias, levantamos conforme esse último raciocínio uma hipótese: não se deve trabalhar com o gênero romance como inventado, surgido ou ascendido em um momento ou época específicos. Pelo contrário, estudando os gigantes newtonianos em quem alicerçamos as bases de nosso trabalho, percebemos que, dos gregos pós-antigos aos homens modernos em geral, o romance, paulatinamente e várias vezes, surgiu, ascendeu e foi inventado. E permanece sendo.

Apesar de ter se configurado inicialmente entre os gregos da pós-antiguidade, o gênero também se configurou modernamente (WATT, 2010). Isso ocorreu tanto a partir da “epopeia em prosa seiscentista” (MUHANA, 1997) quanto do romance barroco e da “desagregação da estética clássica” (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 678). Entre uma coisa e outra, houve uma transição muito próxima àquela percorrida pela “unificação da quotidianidade com a seriedade trágica” (AUERBACH, 2009, p. 246). Por isso mesmo, ele não possui uma origem específica e, como escreveu Bakhtin, todos os gêneros “englobados pelo conceito do ‘sério-cômico’”, como diálogos socráticos, fábulas, sátiras romanas e a sátira menipeia, entre outros, “aparecem como verdadeiros predecessores do romance” (1993, p. 412). O romance, por ser o gênero em devir por excelência (SCHLEGEL, 1997), suporta em maior ou menor grau todas essas observações e teorias justamente porque, até hoje, continua em processo de ascensão, invenção e ressurgimento.

Dito isso, vale ressaltar que há ainda outra hipótese que nos ajudará a pavimentar o nosso caminho antes de passarmos aos românticos alemães e à superação da discussão sobre os gêneros. Há como delimitar a “janela inesgotável” entre o chamado romance grego – cronologicamente o primeiro dos diversos inícios do gênero – e o romantismo alemão – muito provavelmente o momento em que o homem moderno teorizou sobre o romance como igual ou mesmo superior em relação aos gêneros já consagrados. Ambos, assim como o intervalo entre eles, dizem respeito a dois pontos-chave muito bem delimitados na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* (1995) e nos *Cursos de Estética* (2001) de Hegel: o fim da arte e o prosaísmo no mundo moderno, respectivamente. Como se tratam de questões mais complexas

e, no entanto, fundamentais ao nosso progresso, trataremos delas isoladamente, dentro de nossas necessidades.

1.3 Filosofia da Arte em Hegel

1.3.1 Uma abordagem inicial

Uma primeira abordagem da filosofia hegeliana não apresenta menos obstáculos do que aqueles encontrados no estudo das teorias a respeito do romance, pois a obra de Georg Wilhelm Friedrich Hegel se encontra entre aquelas de mais dificuldade de entendimento. Felizmente, iremos nos dedicar apenas a algumas de suas reflexões sobre a Estética ou Filosofia da Arte, que são consideravelmente mais acessíveis do que o restante da obra do pensador. Abordaremos especificamente os conceitos e as ideias que ajudarão nosso objetivo de organizar as diferentes teorias sobre o romance, uma que vez essas serão úteis no tocante ao estudo do fáustico belmiriano.

Nosso maior interesse na obra de Hegel, como já afirmamos, é estudar o fim sistemático da arte na tríade do espírito absoluto e suas correlações com as formas artísticas, uma vez que este “fim” delimita o aparecimento do terreno propício para que surgisse a ficção em prosa na Grécia “pós-antiga”. Como decorrência dessa análise, perceberemos como a trajetória rumo ao prosaísmo do mundo moderno paulatinamente foi gerando as condições necessárias para a “ascensão” do romance como forma artística digna de ser estudada pela Estética, o que se consolidou a partir do Romantismo Alemão. Entre esses momentos, situam-se a maioria das divergências apontadas tanto sobre *quando* ou *como* o gênero romance veio a existir quanto ao surgimento das “pré-teorias” sobre o mesmo. Entretanto, veremos adiante que os dois pontos de virada, por si só, evocam a necessidade de introduzirmos, mesmo que brevemente, outros conceitos, motivo pelo qual nos deteremos um pouco mais na análise da Estética do filósofo.

Como esses conceitos são interdependentes, mais uma vez iremos lidar com as limitações de uma abordagem inicial arbitrária e incompleta cujas lacunas serão preenchidas à medida que avançarmos. Assim, depois de assinalarmos algumas particularidades em Hegel, como a crença na superioridade da arte em relação ao belo natural e o conceito de negativo, estaremos prontos para abordar conceitos como absoluto e suprassunção. Somados, todos eles apontam para as questões que nos são de maior importância, como o fim da arte, a arte

romântica e o prosaísmo do mundo moderno. Após esta que provavelmente foi a última vez em que a filosofia moderna trabalhou com a tripartição clássica dos gêneros literários em épico, lírico e dramático, poderemos prosseguir rumo à quebra de paradigma sobre a teorização dos gêneros ocorrida no Romantismo Alemão.

1.3.2 Conceitos hegelianos de Filosofia da Arte

Entre as maiores marcas do pensamento hegeliano está uma visão evolutiva² que se desenvolve dialeticamente e não necessariamente diz respeito a melhorias sucessivas, mas aponta para a maior complexidade daquilo que ocorre posteriormente, sendo que, num plano geral, avança-se. Isso já mostra como o pensamento de Hegel, no que tange a Estética, é muitas vezes diametralmente oposto ao expresso na terceira crítica de Kant (1993), que tanto o influenciou. Para Kant, uma vez que o “em-si” não pode por nós ser apreendido, visto que “não podemos, pois, falar de espaço, de seres extensos etc, senão debaixo do ponto de vista do homem” (1983, p. 18), também a produção do belo *em si* não pode pelo homem ser dominada. Não por acaso, para ele, a percepção do belo ocorre desprovida de interesse, de conceito (1993, p. 32). Mais do que isso: a ausência de conceitos na percepção do belo significa, que, para Kant, não pode haver uma ciência da arte, justamente aquilo a que Hegel nomeia de Estética ou Filosofia da Arte. Para Hegel, o que se sucede tende a ser mais complexo e, no geral, elevado. Assim, o belo artístico acaba sendo superior ao natural uma vez que vem do espírito, mais elevado do que natureza:

A arte, para as intuições a serem produzidas por ela, necessita não só de um material exterior dado, a que também pertencem as imagens e representações subjetivas, mas, para a expressão do conteúdo espiritual [necessita] também das formas dadas pela natureza quanto à significação que a arte deve pretender e possuir. Entre as representações, a humana é a mais alta e a verdadeira, porque somente nela o espírito pode ter sua corporeidade, e assim sua expressão contemplável (HEGEL, 1995, p. 342).

Por outro lado, ao passo que a modernidade foi se consolidando, mesmo a arte foi superada se comparada a outras maneiras de representar o absoluto. A esse respeito, no prefácio de sua *Fenomenologia do Espírito*, Hegel já expunha a expressão “trabalho do negativo” (1999, p. 15). Mesmo quando o filósofo admite, com pesar, que uma etapa cronologicamente posterior apresenta um declínio com relação à anterior sob algum ângulo,

² Usamos o conceito “evolução” no sentido de que se avança com relação às complexidades em função do fator tempo. Isso não necessariamente significa avanço no sentido de melhoria.

isso se trata de um preço a ser pago para um ganho maior com relação ao telos último de uma filosofia otimista que, ainda sob influência do Iluminismo e do mais alto culto à liberdade, aponta para o homem autotélico. A cada etapa a autonomia do espírito absoluto se aproxima mais. Assim, não se observa o “*negativo*, sem levar em conta também seu progresso e resultado segundo seu aspecto *positivo*” (HEGEL, 1999, p. 30).

Nesse contexto, encontra-se a questão do fim da arte, a partir da qual podemos entender por que o filósofo situa o romance como a epopeia burguesa (1964, p. 395), ou seja, moderna. Muito embora exista pesar na constatação de que a arte (incluídos aqui os três gêneros poéticos clássicos) deixou de ser a maneira mais avançada de representar o absoluto, trata-se de uma perda no tocante a um quadro maior, no qual, em geral, houve grandes avanços. De tal modo, é importante perceber o “fim” ou a “morte” de algo, nos sistemas do filósofo ou nas palavras de seus comentadores, como termos não literais.

Hegel, em uma progressão que vai do mais ao menos material, separou na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* (1995) as artes em arte simbólica (pré-clássica), arte clássica e arte romântica (numa contradição proposital de termos, tendo em vista que esta última se encontra após o “fim da arte”). Na primeira as grandes formas da arquitetura eram mais importantes do que as ideias; na segunda, houve a perfeita adequação entre ideia e forma. Por isso, o absoluto (o verdadeiramente ideal no sentido de síntese e equilíbrio) só pôde ser encontrado na arte durante o período clássico.

Porém, em Hegel, toda etapa tem seu fim e ao mesmo tempo um novo começo. O conceito chave não é “substituir”, mas “suprassumir”, no sentido que o negado, em tensão dialética, é reafirmado, incorporado à nova etapa, embora ultrapassado. Assim, a “morte da arte” não significa que esta acaba, mas sim que, embora permaneça, é suprassumida no que diz respeito a ser a maneira mais avançada de representar o absoluto. Forma e ideia passaram a não mais serem encontradas em equilíbrio na arte e sim em outras manifestações do espírito absoluto. A arte continuou e continua existindo, mas foi ultrapassada pela religião nesse quesito (posteriormente o mesmo se daria entre religião e filosofia). Isso não significa que a escolha do termo “fim” seja infeliz, pois há términos envolvidos, como o do verdadeiramente ideal na arte. De acordo com Hegel,

Em todos os aspectos referentes ao seu supremo destino, a arte é para nós coisa do passado. Com sê-lo, perdeu tudo quanto tinha de autenticamente verdadeiro e vivo, sua realidade e necessidade de outrora, e se encontra agora relegada na nossa representação (HEGEL, 1974, p. 94).

É possível perceber, na citação, como a arte é algo “do passado” apenas no que diz respeito ao “seu supremo destino”, a representação do absoluto, ou seja, a síntese última em que tudo se encaixa. Convém lembrar que, apesar de explicado em poucas páginas (HEGEL, 1999, p. 207-210), na *Fenomenologia do Espírito*, o próprio conceito de absoluto funciona como exemplo de absoluto, pois depende de toda a obra – e de toda a humanidade antes dela – para ser explicado, a tudo abarcando. A autonomia do espírito absoluto, portanto, é um telos que se conjuga com a ideia de “bom infinito”, uma dialética que, apesar de ser mantida, tende ao fim no absoluto. Nos sistemas hegelianos, a dialética não é infinita, tautológica, na qual *toda* síntese origine uma nova tese *ad infinitum*. Isso configura o “mau infinito”.

Encontra-se, no fim da arte, um hegelianismo que muito tem de fáustico e pode ser traduzido da seguinte forma: a progressiva racionalização do cotidiano destrói a poesia do mesmo cotidiano. Com isso, o fim do absoluto na arte diz respeito ao fim do ideal na arte, a perfeita harmonia entre forma e ideia que, para o filósofo, só teria existido entre os gregos. Com o término dessa harmonia, abriu-se o caminho para o surgimento da ficção *em prosa*.

Para Hegel, com o passar dos anos e a cada etapa da evolução da humanidade, as formas foram se tornando menos importante em relação às ideias. O ápice da arte como representação do absoluto aconteceu, como afirmamos, justamente durante o período clássico. Antes dele, o desequilíbrio da balança pendia para a forma e, depois, a harmonia grega deu espaço a uma superioridade da ideia (conceito que em Hegel nunca deixa de ter sua concretude). Da mesma maneira, quando a religião supressumiu a arte na representação do absoluto, ela também entraria em desequilíbrio com o advento da era da filosofia, contribuindo ainda mais para o prosaísmo do mundo moderno.

O filósofo tinha em mente, portanto, que uma das demandas do Estado racional era a “morte” do sagrado. Se um dia o herói deu lugar a alguém como o santo ou o cavaleiro cortês, agora, em tempos nos quais o sentido da vida passa a inexistir, todos estes devem dar lugar a tipos como o burocrata. O esclarecimento e os avanços científicos e filosóficos permitiram a modernidade, mas também causaram o fim do contato com o épico. Apesar de todos os ganhos, o contato com o absoluto passou a ser tolhido pelo conhecimento:

Se o conteúdo completo se apresentou em configurações artísticas, o espírito que continua olhando para frente volta-se dessa objetividade para seu interior e a afasta de si. Tal época é a nossa. Podemos bem ter a esperança de que a arte vá sempre progredir mais e se consumir, mas sua Forma deixou de ser a mais alta necessidade do espírito. Por mais que queiramos achar excelentes as imagens gregas de deuses e ver Deus Pai, Cristo e Maria expostos digna e perfeitamente – isso de nada adianta, pois certamente não iremos mais inclinar nossos joelhos. (HEGEL, 2001, pp. 117-118).

Com o “fim da religião” (comumente associado à ideia da “morte de Deus”), em que ela foi supracumida pela filosofia, chegamos a nosso segundo ponto chave e última das transições propostas. Analogamente, se houve o “fim da arte” – ou o término do absoluto na arte –, podemos situar aqui o “fim de Deus”, que nada mais é do que o fim do absoluto na religião. A tarefa de representar o absoluto passa, com isso, a ser da filosofia, marcando a “maioridade” da cultura ocidental. No entanto, por mais que o homem só tenha começado a teorizar sobre o romance já na transição da representação do absoluto da religião para o absoluto na filosofia, o fato é que houve uma transição entre o fim do texto épico e o início do romance moderno que antecede em séculos as teorias a seu respeito.

Todavia, não é possível garantir quando exatamente isso aconteceu. Trabalhar com a imensa janela entre o pós-absoluto na arte e o fim do absoluto na religião talvez seja a única forma de fazer conciliar todas as teorias que tanto discordam ao tentar iluminar a questão. Não por acaso, com o fim do absoluto na arte, para Hegel, já começa a modernidade, pois entra em movimento tudo aquilo que culminaria no que nossos manuais de história costumam chamar de modernidade e que, para o filósofo, diz respeito à transição do absoluto na religião para a filosofia.

Procurar por datas mais específicas seria apresentar, ainda, outra teoria e novos dogmas ao invés de buscar – na medida do possível – conciliar tantas das divergências expostas. Esses desacordos, devido aos diversos classicismos ocorridos, são mais difíceis de ser conciliados como um marco cronológico específico. Basta sabermos que entre o pós-antigo e o mundo moderno está o fim da arte e, com ele, Hegel já apontava para o gradual prosaísmo do mundo atual.

Assim, o fim do absoluto na arte – o fim da arte perante a qual o homem cai de joelhos – e o posterior prosaísmo, vistos como “custo” do Estado livre, alteraram também os focos de nossa literatura. De elevados nobres em lutas míticas, narradas em verso e em modelos pré-definidos e milenares, passamos a produzir romances sobre, por exemplo, burocratas que, apesar de ansiarem, não conseguem se ajoelhar a nada.

Catalogar a progressiva mistura de estilos (trágico e cômico, sublime e grotesco, etc) e a crescente presença do realismo e do prosaico como dignos de serem temas da literatura é, naturalmente, impossível. Mas, mesmo sem os elos perdidos nessa cadeia, pode-se perceber muito bem esse movimento evolutivo em *Mimesis* (2009), obra do filólogo Erich Auerbach que segue um raciocínio marcadamente hegeliano. Conforme o próprio autor sublinha, se tivesse ele ao alcance “uma grande biblioteca especializada”, jamais teria escrito o livro (p. 502). Munido de certas obras que pontuam bem a transição sem, contudo, abarcá-la toda,

Auerbach nos mostra peças de um quebra-cabeças que só pode ser montado por cada leitor, somando às lacunas apresentadas suas próprias leituras e supondo outras tantas.

A compreensão total dessa janela, transição sobre a qual tantos teóricos divergem, no entanto, escapa-nos justamente na falta de uma visão totalizante da mesma.

1.4 O fim dos gêneros em Schlegel

Hegel louvava o classicismo weimariano de Goethe e Schiller “na medida em que ambos conseguiram a restauração da independência individual mediante a simbiose entre particularidade ética dos personagens antigos e a maior reflexividade e subjetividade dos agentes modernos” (DUARTE, 2006, p. 382). Entretanto, segundo os sistemas do filósofo, o que mantinha o ideal na arte era um “‘anacronismo’ [...] indício da agonia da expressão artística” (DUARTE, 2006, p. 382), o que mais corroborava com a tese do prosaísmo do que apontava soluções para o fim do ideal na arte.

Prova disso é que tanto Goethe quanto Schiller participam também da grande virada que se deu com o Romantismo Alemão, no qual foram consumadas a popularização e a valorização do romance, bem como ocorreu o fim da noção tripartida dos gêneros poéticos. Com relação aos estudos estéticos, a tripartição clássica foi um norte praticamente inquestionável desde os gregos até Hegel. Os românticos alemães foram os primeiros, dentro de uma longa tradição, a pensar a Estética sem esse tipo de amarra e exaltando as novas possibilidades, ideias que posteriormente ocorreriam a outros pensadores nos subseqüentes romantismos. É o caso, por exemplo, de Victor Hugo em seu prefácio de *Cronwell*, intitulado “Do grotesco ao sublime” (2002), ou mesmo da própria transição estudada por Watt em relação ao romance inglês (2010).

José Marcos Mariani de Macedo sublinha a curiosa constatação feita por Goethe e Schiller no tocante aos gêneros clássicos, quando, em sua correspondência, os autores perceberam que os gêneros não poderiam ser uma questão dedutiva e sim indutiva (2009, p. 187), uma diferença de enormes consequências. Para Schiller, Aristóteles, de posse das obras que tinha ao seu dispor, concluiu os gêneros a que pertenciam³ e não o contrário. O processo, portanto, foi diametralmente oposto ao de muitos daqueles que estudaram sua *Poética* (1987) e não tinham ao alcance várias das obras citadas pelo filósofo grego, ou seja, cujo norte eram

³ Jacyntho Brandão, no entanto, condena a ideia de que a tripartição seja aristotélica (2005, p. 45). De todo jeito, o raciocínio de Schiller e a subseqüente quebra de paradigmas é o que nos interessa.

gêneros pré-definidos sem os dados que permitiram tal indução e não as obras que orientaram a questão dos gêneros. Por séculos, portanto, aplicou-se o processo dedutivo de “encaixe” obras subsequentes aos gêneros fixos e já consagrados, paradigma que viria a ser rompido. Apenas, então,

a poética, a doutrina dos três gêneros, inclui a possibilidade de mudanças das próprias formas, pressionadas por sua matéria histórica. A história, antes mero acidente, ganha um constitutivo na dinâmica dos gêneros (MACEDO, 2009, p. 188).

Percebendo que as novas formas se referiam antes a novos gêneros do que a uma subordinação forçada a antigos dogmas, a tripartição clássica e a busca por se adequar aos seus modelos deixaram de ser vistas como algo universal. A crítica aqui não é aos clássicos pensadores de poéticas, mas ao uso equivocado de seu trabalho nos séculos subsequentes. Com isso, pela primeira vez a Estética tratou a tripartição dos gêneros como um fenômeno muito específico da literatura. Considerado teoricamente, tal critério valeria, portanto, apenas do período clássico aos primeiros romântismos. Isso se ignorarmos os romances e demais gêneros que já existiam. No que tange não apenas ao tempo, mas também ao espaço, a tripartição valeria apenas para o Ocidente e o mundo dito “ocidentalizado”, já que a classificação não abrange as obras orientais, por exemplo.

Se, do ponto de vista do historiador da literatura, isso diz bem mais respeito à constante renovação do *corpus* do que do *modus operandi* do ofício, para a mente criativa do escritor, por outro lado, ocorreu o fim da subordinação aos modelos clássicos como algo obrigatório na busca pela excelência e genialidade.

“Do ponto de vista romântico”, escreve Friedrich Schlegel, cujas teorias serão nosso norte nesta etapa, “também as degenerações excêntricas e monstruosas da poesia têm seu valor como materiais e exercícios preparatórios de universalidade, desde que nelas haja alguma coisa, desde que sejam originais” (1997, p. 69). Muito embora não seja o primeiro articulador da ideia (seu próprio pai, Johann Adolf Schlegel, já considerava possibilidade de um número infinito de gêneros), Schlegel foi responsável por uma das primeiras sistematizações de fato dessa noção. Dito isso, o romance, por suas próprias características que o tornam incapaz de ser enquadrado a modelos e teorias, acabou naturalmente sendo a forma preferida e mais louvada pelos românticos na busca pelo novo e em seu horror a rótulos. Consequentemente, os filósofos do Romantismo Alemão a ele se dedicaram e acabaram por se deparar com muitos dos obstáculos já mencionados neste estudo. “Já se têm muitas teorias dos gêneros poéticos”, afirma Schlegel. “Por que não se tem ainda nenhum

conceito de gênero poético? Então teríamos talvez de nos contentar com uma única teoria dos gêneros poéticos”, conclui (1997, p. 30).

Schlegel, além disso, apresentou uma definição de “poesia romântica” (sendo sua maior representante o romance, gênero em devir por excelência) em oposição à poesia clássica, enquanto esta, Hegel, mais classicista, a seu sistema incorporou, tomando-a por epopeia moderna. Com isso, à medida que a poesia romântica tudo pode abarcar, Schlegel trata a literatura romanesca (inclusa no conceito de “poesia romântica”) como poesia universal progressiva, emancipando-a definitivamente de gêneros pré-definidos e modelos consagrados:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício. Pode se perder de tal maneira naquilo que expõe, que se poderia crer que caracterizar indivíduos de toda espécie é um e tudo para ela; e no entanto ainda não há uma forma tão feita para exprimir completamente o espírito do autor: foi assim que muitos artistas, que também só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos (SCHLEGEL, 1997, p. 64).

Porém, como Hegel, Schlegel também situa tal produção como herdeira da epopeia. Por outro lado, se em Hegel o fim da arte e o apontamento para um futuro fim até mesmo da filosofia são pontos chave; em Schlegel, arte e filosofia não são coisas distintas e se encontram em eterno e “positivo” devir. Cabe sublinhar, ainda, que o privilégio hegeliano conferido à filosofia deixa de existir em Schlegel, bem como o romance tomar o lugar da literatura clássica não é um mero trabalho do “negativo”, mas sim, ao incorporar o devir e ser capaz de evoluir, o novo gênero torna-se melhor do que a epopeia e os demais gêneros clássicos, perfeitos em si, mas incapazes de evoluir. O que, para Hegel, é o preço do Estado Racional e da liberdade absoluta; para Schlegel, nada mais é do que o ponto em que o homem médio e as situações prosaicas finalmente são vistos como dignos de figurar como objetos da arte. A poesia universal progressiva a tudo é capaz de abarcar, inclusive a própria filosofia:

Somente ela pode se tornar, como a epopéia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. E, no entanto, é também a que mais pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos. É capaz da formação mais alta e universal, não apenas de dentro para fora, mas também de fora para dentro, uma vez que organiza todas as partes semelhantemente a tudo aquilo que deve ser um todo em seus produtos, com o que se lhe abre a perspectiva de um classicismo crescendo sem limites. A poesia romântica é, entre as artes, aquilo que o chiste é para a

filosofia, e sociedade, relacionamento, amizade e amor são na vida. Os outros gêneros poéticos estão prontos e agora podem ser completamente dissecados. O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada (SCHLEGEL, 1997, pp. 64-65).

Capaz de encontrar ecos em praticamente toda percepção sobre o romance escrita posteriormente, é com esse verdadeiro manifesto romântico em mente que, ainda de posse da noção das transições que Hegel assinalou, podemos conceber o olhar positivo com que os românticos encaravam a reunião de todos os gêneros (poéticos ou não) em um.

Enquanto Hegel via no eterno devir aquilo que chamava de mau-infinito, em Schlegel uma das chaves é justamente o próprio devir. Nele reside a incapacidade da poesia universal progressiva ser – a exemplo dos outros gêneros – dissecada por teorias:

Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si. O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica (SCHLEGEL, 1997, p. 65).

Não por acaso, o raciocínio ecoa pela própria obra de Schlegel: “quase não posso conceber um romance que não seja uma mistura de narrativa, canção e outras formas” (1994, p. 68). O autor ainda arremata com um “em sua rigorosa pureza, todos os gêneros poéticos clássicos são agora ridículos” (SCHLEGEL, 1997, p. 30). Seus colegas também partilham da impressão, como é o caso de Schelling, o qual afirma em *Conversa sobre a poesia* “que falta à nossa poesia um centro” (SCHLEGEL, 1994, p. 51) e também escreve que o valor caracterizador do homem “é a sua originalidade” (p. 56).

Conforme Schlegel, a poesia é tão variada quanto a natureza em “animais, plantas e criações de toda espécie” (1994, p. 29). Ele exige “de toda poesia que seja romântica”, mas “[detesta] o romance, na medida em que ele se pretenda um gênero específico” (p. 67). O verdadeiro romance, portanto, deve ser poesia universal progressiva.

Todo o conjunto de ideias, somado à noção de que o “gênero universal progressivo [...] não pode ser esgotado por nenhuma teoria”, culmina em um golpe definitivo sobre a questão dos gêneros. Com os subseqüentes romantismos, muitos dogmas estéticos presentes nas mais variadas culturas e a discussão sobre os gêneros poderia ser superada:

Pode-se tanto dizer que existem *infinitos* gêneros quanto *um único gênero poético* progressivo. Não existe, portanto, nenhum; pois um gênero não pode ser pensado sem um outro gênero que o acompanhe” e “Dos gêneros modernos existe apenas um ou

infinitos. Todo poema [é] um gênero em si (SCHLEGEL, *apud* SZONDI, 1986, p. 93)⁴

É importante observar, ainda, como essa quebra que a época presenciava norteou também seus filósofos. Até a forma como Schlegel estrutura seu raciocínio tende a respaldar as teorias apresentadas e, assim, a fragmentação das formas é vista não apenas na literatura e no que se afirma sobre o homem da época, mas é incorporada no próprio estilo dos fragmentos que compõem a obra do autor. Como salienta em um de seus fragmentos, “muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir” (1997, p. 51). Se a princípio pode causar estranhamento, a opção por tal forma, na verdade, acaba por apontar e tentar superar o a crise do idealismo. Márcio Suzuki completa:

Em vez de sintoma de um fracasso intelectual, a percepção da fragmentação e do dilaceramento da consciência poderia ser antes considerada um dos instantes em que o idealismo alemão se dá conta de seus limites [...] Por aí já se vê que a escolha da forma não é meramente obra do capricho (p. 12).

Essa colocação, por sinal, pode nos levar ainda a outra comparação. Se para Hegel o absoluto representado de modo pleno foi a arte apenas na Grécia; em Schlegel, a arte permanece sendo a representação do absoluto, “uma tentativa de tornar sensível o espírito e, a contrapelo, espiritualizar todo sensível” (STIRNIMANN, 1994, p. 15). Isso significa que não se cogita o fim da arte, pois não há fim do absoluto na arte, uma vez que essa permanece em devir progressivo. Literatura ou filosofia, a “poesia universal progressiva” lança mão de todo tipo de recurso formal para tentar expressar aquilo que a literatura e a filosofia clássicas não conseguiam e as fraturas do mundo hão de se refletir nas formas produzidas se isso puder induzir o homem além do que levavam as formas consagradas.

Agora estamos de posse de alguns dos conhecimentos que tanto influenciaram o jovem Lukács em sua *A teoria do romance* (2009), como o fim da arte e a inclusão das fraturas do mundo na linguagem do homem moderno e que tanto possibilitou a irreversível ascensão da “poesia universal progressiva”. Podemos, portanto, prosseguir com nossa última teoria sobre o romance antes de passarmos ao estudo do fáustico e do fáustico belmiriano em si.

⁴ Tradução nossa de “One can just as well say that there exist *infinitely many* as that there exists only *one* progressive *poetical genre*. Therefore there really exists none: for a genre cannot be conceived without an accompanying genre [...] Of the modern genres there exists only one or infinitely many. Every poem [is] a genre unto itself”.

1.5 A teoria do romance do jovem Lukács

Com o intuito de estudarmos a consolidação do romance moderno em paralelo à constatação da finitude do mundo e do sujeito que tal forma literária é tão capaz de incorporar, seguimos por um dos principais tratados filosóficos sobre o gênero: *A teoria do romance* do jovem Georg Lukács (2009). O autor, para os propósitos deste trabalho, é uma figura incontornável. Primeiro, porque a obra de Lukács nos permitirá relacionar o conteúdo estudado com a questão fáustica e, em especial, preparar o caminho para a análise do fáustico belmiriano no contexto de *O amanuense Belmiro* (ANJOS, 1994). Em segundo lugar, a base de seu raciocínio une, em certa medida, Hegel e Schlegel, que nos permitiram delimitar e mesmo superar algumas das mais variadas divergências a respeito do romance como gênero. Assim sendo, o autor não apenas aproveitou e articulou ideias que por vezes eram bem divergentes e a nós são muito importantes; também transformou-as em ponto de partida para um dos raciocínios mais centrais desta dissertação: a busca moderna pelas totalidades, uma vez que estas não são mais dadas.

Para o filósofo, o conceito de totalidade é chave e “significa que algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado” (LUKÁCS, 2009, p. 31). Em resumo, o surgimento daquilo chamado por Hegel de arte romântica, para Lukács, era sintomático do fim de algo que se perdeu de fato: as totalidades dadas, as certezas incontestáveis da puerilidade do mundo. “O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus” (2009, p. 89).

O abandono, afirma mais adiante, “revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura” (2009, p. 99). Nas culturas fechadas, a alma do homem não sabia sequer que poderia vir a se perder e as totalidades eram óbvias, dadas em um mundo visto como de fato maravilhoso, no qual habitavam deuses e heróis. Produziram-se, assim, as epopeias de fato (mais do que um modelo a ser copiado por autores posteriores e para culturas que não acreditariam na veracidade do narrado). Além disso, uma cultura aberta, caminhando para o prosaísmo do mundo moderno, não pode produzir esse tipo de texto, incorporando, às suas formas, as fraturas entre homem e verdade, interior e exterior, etc. Com isso o romance, texto do homem o qual busca o que um dia sequer se soube que poderia ser perdido, gradativamente passa a ser a forma central da literatura.

Ao partir do pensamento dos dois pensadores alemães, o jovem Lukács pôde escrever aquela que seria a primeira teoria moderna a respeito do romance, debruçando-se sobre a sua

relação com o estrangulamento da vida em face à consolidação do pensamento filosófico. Para Lukács, nos tempos em que as totalidades eram dadas não havia filosofia,

ou, o que dá no mesmo, todos os homens desse tempo são filósofos, depositários do objetivo utópico de toda a filosofia [...] Aí não há ainda nenhuma interioridade, pois ainda não há nenhum exterior, nenhuma alteridade para a alma. Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; *ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá que buscar-se* (2009, p. 26. O grifo é nosso).

Apenas as culturas fechadas teriam sido, portanto, capazes de produzir textos épicos justamente por terem sido tempos afortunados em que as crenças inquestionáveis davam ao homem as certezas que a filosofia moderna não pode prometer. Enquanto Hegel e Schlegel sedimentam os alicerces para a percepção da relação entre o fim da totalidade objetiva, dada, e o advento do romance, é a partir de Lukács que podemos de fato traçar a influência do fim das totalidades na forma romanesca:

Assim o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo. Por isso é a forma mais artisticamente ameaçada, e foi por muitos qualificado como uma semi-arte, graças à equiparação entre problemática e ser problemático (2009, p. 72)

O romance, para o jovem Lukács, era a “forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia” (2009, p. 71). É uma forma que emana do homem que vive sem as certezas que as culturas fechadas proporcionavam, assim como as formas épicas, nesse contexto, não poderiam ter sido dogmas e imposições formais. Pelo contrário, igualmente floresciam:

A totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo (2009, p. 31)

Tratava-se de um “mundo homogêneo”, no qual o homem se sentia parte efetiva deste e de sua comunidade (p. 29). Para o autor, a certeza de que o maravilhoso e o empírico não eram possibilidades distintas fazia com que “os poetas épicos desses tempos não tinham de abandonar a empiria para representar a realidade transcendente como a única existente” (p. 45). Isso culminou em Homero, em que o transcendente se torna “indissolivelmente mesclado à existência terrena, e seu caráter inimitável repousa justamente no absoluto êxito em torná-lo imanente” (p. 45).

Devemos deixar claro, no entanto, que, da mesma maneira que o romance várias vezes surgiu, ascendeu e foi inventado, o mesmo se deu com o fim das totalidades dadas. Não cabe

definir uma única data, uma única razão. Antes devemos compreender que as causas do fim do maravilhamento perante o mundo são as mesmas que paulatinamente transformaram a “vinda à tona” da forma épica na da forma romanesca. Com isso, foi aos poucos sendo consolidada, então, a “incongruência alma e ação” (2009, p. 26) que na modernidade se tornou tão clara. “Seu escritor”, arremata Lukács, “perdeu a radiante crença juvenil de toda poesia” (p. 86).

Eis também como autor articula pensamentos hegelianos e schlegelianos, associando o fim das totalidades dadas à questão dos modelos para a arte:

A arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre (2009, p. 34).

Assim que a “imanência do sentido naufraga” (p. 39), o mesmo homem que um dia nunca imaginou que poderia se perder passa a se buscar. O sentido da vida, algo evidente nas culturas fechadas, não era uma questão. Só mesmo a partir do momento no qual ele não está em tudo refletido e tido por todos como óbvio é que, sem sucesso, o homem passa a buscá-lo:

[A organicidade imediata e não problemática da individualidade é rompida e] se torna um fim em si mesma, pois encontra dentro de si o que lhe é essencial, o que faz de sua vida uma vida verdadeira, mas não a título de posse ou fundamento de vida, senão como algo a ser buscado (2009, p. 79).

Antes dado e claro em todas as instâncias, o sentido da vida agora é perseguido. Isso também se reflete na arte, uma vez que o mundo fraturado não pode fazer sentido senão na cabeça de um poeta:

Tanto as partes quanto o todo de um tal mundo exterior escapam às formas de configuração imediatamente sensível. Eles só ganham vida quando relacionados seja à interioridade vivenciadora dos homens que nela vagam, seja ao olhar contemplativo e criador da subjetividade expositiva do artista; quando eles se tornam objetos do estado de ânimo ou da reflexão. Eis a razão formal e a justificação literária da exigência romântica de que o romance, reunindo em si todas as formas, assimile em sua estrutura a pura lírica e o puro pensamento (2009, p. 80).

Tudo isso leva a outro termo chave na obra do jovem Lukács: a nostalgia. A partir do momento em que o “mundo circundante criado para os homens por si mesmos não é mais o lar paterno, mas um cárcere” (2009, p. 65), o olhar do homem se volta para a nostalgia de quando isso não era percebido. Isso é expresso, nas formas romanescas, como uma genuína saudade da infância do mundo, da vida em uma comunidade fechada e fora da jaula do conhecimento. “Essa solidão não é simplesmente a embriaguez da alma aprisionada pelo

destino e convertida em canto, mas também o tormento da *criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade*” (p. 43. O grifo é nosso).

A princípio bem hegelianas, essas ideias contrariam o otimismo (considerado o passo adiante em fim ao telos último) de suas influências quando o que antes se afirmava ter sido suprasumido passa a ser tido como agora inalcançável, perdido e sem a possibilidade de se ansiar por nenhuma autonomia do espírito absoluto no horizonte:

Depois que essa unidade foi rompida, não há mais uma totalidade espontânea do ser. As fontes cujas águas dissociaram a antiga unidade estão decerto esgotadas, mas os leitos irremediavelmente secos sulcaram para sempre a face do mundo. De agora em diante, qualquer ressurreição do helenismo é uma hipóstase mais ou menos consciente da estética em pura metafísica (2009, pp. 35-36).

Tanto em sua elevação e perfeição quanto na forma de lidar com a relação entre heróis e deuses, a homogeneidade da epopeia era reflexo da homogeneidade das comunidades fechadas com suas totalidades objetivas. Em oposição a isso, há espaço para o diferente no romance e na sociedade moderna, na qual a totalidade, se é que existe, só pode ser subjetiva. O romance, para Lukács, “era” a epopeia moderna sem a ser; trata-se de uma “epopeia” em crise. Mais: o romance tenta dar sentido a uma sociedade na qual ele não há. Se ainda houvesse totalidades objetivas, não seria necessário buscá-las:

Uma totalidade simplesmente aceita não é mais dada às formas: eis por que elas têm de estreitar e volatilizar aquilo que configuram, a ponto de poder sustentá-lo, ou são compelidas a demonstrar polemicamente a impossibilidade de realizar seu objetivo necessário e a nulidade intrínseca do único objeto possível, introduzindo assim no mundo das formas a fragmentaridade da estrutura do mundo (LUKÁCS, 2009, p. 36).

Nesse ponto, apesar da nostalgia da homogeneidade do mundo, Lukács discorda veementemente da posição hegeliana capaz de louvar os classicismos. “Toda tentativa de uma épica verdadeiramente utópica está fadada ao fracasso”, escreve (2009, p. 44). E completa: “A fragmentariedade pode ser apenas superficialmente encoberta, mas não superada” (pp. 71-72).

Essa passagem da epopeia para o romance, reflexo da transição entre o pueril e a “virilidade madura” da sociedade, apresenta-se de certa forma como tema já no próprio subtítulo da obra: “Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica” (p. 01). Mesmo assim, devemos observar já no subtítulo uma nuance reafirmada na obra. Lukács emancipa o romance da epopeia de forma sutil, sem que se quebre por completo o vínculo entre os gêneros:

Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, *não diferem pelas intenções configuradoras*, mas pelos dados históricos-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a

imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (2009, p. 55. O grifo é nosso)

Embora o romance não possa ser épico, uma vez que é caracterizado justamente pela “ruptura insuperável entre herói e mundo” (GOLDMANN, 1967, p. 09), é exatamente a falta das condições que permitem ao épico florescer aquilo que o romance busca preencher.

Todas as questões formais do romance, para o filósofo, decorrem disso. Se um dia a epopeia veio à tona e depois floresceu o romance, o processo de surgimento de ambos é o mesmo, uma consequência. Por si só, o processo não permite diferenciar os gêneros: as diferenças dentre as formas derivam antes dos meios que as permitem surgir. As variações no que diz respeito à forma são resultado da existência ou não de fratura entre o sujeito e o mundo. Se a ausência dessa ruptura era anterior aos modelos, para o romance ela é a própria forma, pois “o processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo” (p. 82):

A segurança interior do mundo épico exclui a aventura, nesse sentido próprio: os heróis da epopeia percorrem uma série variada de aventuras, mas que vão superá-las, tanto interna quanto externamente, *isso nunca é posto em dúvida*; os deuses que presidem o mundo têm sempre de triunfar sobre os demônios (as divindades dos obstáculos, denomina-as a mitologia indiana) (2009, p. 91. O grifo é nosso).

Assim, podemos resumir as diferenças entre os gêneros. Enquanto “a epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (p. 60). A forma romanesca, portanto, passa gradualmente a se tornar indispensável, uma vez que o gênero é o único capaz de substituir a epopeia como representação do mundo moderno ao incorporar em si as rupturas, as incompletudes e o prosaísmo deste.

Por fim, todo o conjunto culmina em um dos aspectos formais mais marcantes do romance. Se o absoluto para Hegel não poderia ser irônico (ele era, afinal, absoluto), o romance, por excelência, passa a sê-lo. Nele, apenas a ironia e a autorreflexão podem restabelecer o desequilíbrio gerado pelo excesso de subjetividade em tensão não resolvida com a realidade.

Enquanto, para Hegel, o absoluto se desloca, podendo ser encontrado sob outras formas; para Lukács, a ruptura do homem com o maravilhamento gera uma degradação irrecuperável, à qual ele chega a chamar de demoníaca (2009, p. 92). O homem, obrigado a seguir em frente, tenta, na verdade, retomar aquilo que já teve. A nostalgia em Hegel é lamentada, mas não desesperada. Já em *A teoria do romance*, o romance pode ser percebido

como nostalgia da epopeia assim como a própria filosofia (que o romance pode abarcar), que é nostalgia em si, em raciocínio retomado de Novalis, (p. 25, 2009).

Para Lukács, não se constrói uma moral (coletiva por excelência) a partir do indivíduo somente: o romance fracassa como epopeia justamente devido às éticas subjetivas (por si só uma contradição de termos). Se cada romance carrega sua própria ética e quando muito a tentativa de um poeta de explicar o mundo, na epopeia e nas sociedades que podiam produzir esse tipo de texto, ética e estética se entrelaçavam, inseparáveis. A ética era única, assim como a totalidade do mundo. No romance, “a relação entre ética e estética no processo formador é diversa do que nas outras espécies literárias” (p. 72).

Se essa ética da subjetividade criadora é um traço capaz de unificar o novo gênero, ela o faz precisamente quando é autocrítica: temos aí o conceito de ironia em Lukács. Segundo Macedo, que nos direciona também à presença da exegese, “a ironia é o penhor da objetividade épica no romance [...] O romance, assim, por mérito do tato irônico, é o único gênero que, ao narrar uma história, diz simultaneamente também *como* o faz” (pp. 220-222).

A associação entre romance, ironia, autorreflexão e ceticismo, bem como ao desencantamento do mundo característico da modernidade, é tratada por Schlegel e Lukács. No último, entretanto, a visão difere radicalmente da expressada pelos românticos:

O autorreconhecimento, ou seja, a autossuperação da subjetividade, foi chamado de ironia pelos primeiros teóricos do romance, os primeiros estetas do romantismo [...] Essa unidade, no entanto, é puramente formal; *o alheamento e a hostilidade dos mundos interior e exterior não são superados, mas apenas reconhecidos como necessários, e o sujeito desse reconhecimento é tão empírico, ou seja, tão cativo do mundo e confinado à sua interioridade, quanto aqueles que se tornaram os seus objetos.* (LUKÁCS, 2009, pp. 74-75. O grifo é nosso)

Por fim, cabe esclarecer que se, em Hegel, a prosa obtém seu espaço à medida que a ideia se torna mais importante que a forma; em Lukács, no entanto, as formas permanecem sempre presentes. Por mais que exista concretude no conceito de ideia de Hegel, para Lukács, sem forma, não há literatura. Por isso, ao homem livre, a quem, todavia, não são dadas as totalidades, torna-se natural a busca pelas mesmas, lançando mão de todos os recursos possíveis. Incluímos aqui os rompimentos com as formas clássicas, mas ao mesmo tempo, schlegelianamente, *absorvendo* todas as outras possibilidades e criando outras, como a exegese e a ironia:

Numa amplitude inviável aos demais gêneros, o romance absorve com apetite voraz as relações reais e as transforma em movimento do enredo – e isso quer na narrativa, quer na prosa das frases isoladas. Em perfeita sintonia com os tempos, os grandes romances são os únicos aptos a ajustar-se com folga à configuração irrestrita de sua matéria e a aflorar (MACEDO, p. 224).

Chegando ao fim do capítulo, esperamos que tenha ficado mais clara a “vida estrangulada pelo conhecimento” em seu entrelaçamento com o “desabrigo transcendental” que suscita a forma do romance. Antes de encerrarmos a primeira parte de nosso trabalho, entretanto, urge nos debruçarmos sobre outras questões que por ora foram relegadas ao segundo plano e que, em nosso estudo, não podem sê-lo. Entre elas, encontram-se a questão dos problemas fáusticos e como o herói do romance tenta lidar com eles. Findo o próximo capítulo, estaremos prontos para acompanhar Belmiro na análise da obra e do problema fáustico específico.

2 DA FORMA ROMANESCA AO FÁUSTICO DADO

Antes de passarmos à análise de *O amanuense Belmiro*, convém estabelecer uma transição entre o estudo do romance enquanto gênero e o dessa obra específica. Nesse intervalo entre ambos, iremos nos aprofundar sobre a relação entre a forma do romance e a “vida estrangulada pelo conhecimento”, indo do estudo daquela ao desta.

Os estudos da forma romanesca em geral e das características mais específicas da obra a ser analisada, no entanto, não abordam objetos menos complexos do que os do capítulo anterior. Como Adorno escreveu: a “tarefa de resumir em poucos minutos algo sobre a situação atual do romance, enquanto forma, obriga a destacar um de seus momentos, ainda que isso seja uma violência.” (1983, p. 269). Uma vez que esta etapa se trata, na verdade, de uma continuidade da anterior, permanecerão constantes as já observadas divergências entre teóricos e a dificuldade em se estabelecer certezas absolutas frente ao universalismo poético que o gênero permite. Mais uma vez, portanto, recortes e abordagens arbitrárias estão presentes.

Desse modo, como articular a forma do romance em geral, tão aberta, e os aspectos formais específicos de *O amanuense Belmiro*? Em que sentido isso nos será útil? Uma vez estabelecidas como pano de fundo as transições que estudamos em Hegel e Lukács, acreditamos ser esclarecedor o contraste entre as características que nos possibilitam associar um romance a todos os demais e aquilo que é peculiar aos romances modernos. Assim que forem confrontadas as especificidades e as generalidades, poderemos identificar aspectos formais da obra literária a ser analisada com base tanto naquilo que se perdeu quanto naquilo que permanece comum ao gênero.

Certamente, um olhar mais aprofundado sobre *O amanuense Belmiro* nos remontará de imediato a questões postas anteriormente neste trabalho e que são típicas da modernidade, como a busca pelas totalidades e o prosaico na arte, algo posterior aos temas e modelos fixos. No entanto, também é importante notarmos que há a presença de elementos muito mais gerais e que nos permitem reconhecer o gênero em seu sentido *lato*, como a prosa e a narração, mesmo que provavelmente seja impossível apontar que algum desses traços, individualmente, seja exclusivo do romance.

Em princípio pode parecer estranho que, após estudarmos a dissolução dos gêneros, busquemos aprofundar nossos estudos com a afirmação de traços gerais do romance. Porém, por termos estudado o fim dos gêneros, em um breve retorno à noção de que o leitor comum é

capaz de reconhecer um romance de imediato, poderemos ver algumas diretrizes como tendências, sem que as tomemos por critérios absolutos. Sabendo o que as difere das características menos gerais, antes de retrocedermos, avançaremos.

Ora, se o romance possui uma forma aberta, é inegável a existência de um formato que o caracterize – por mais fugaz e de difícil definição que possa parecer. Talvez não seja possível sequer elencar todas as ocorrências que fazem o leitor comum prontamente reconhecer o gênero, muito embora elas existam. No entanto, devemos sublinhar que todas as características permanecem tão abertas individualmente quanto o são em conjunto.

Um primeiro exemplo disso é a extensão romanesca, que, apesar de variar conforme a época e o local devido à própria abertura da forma, permite-nos diferenciar o gênero de um conto ou de uma crônica. A narração, também em suas mais diversas formas e possibilidades, encontra-se em prosa e não em verso (aristotelicamente lidando não com o que necessariamente aconteceu, mas com o que poderia vir a acontecer, o que abre outro leque infinito de possibilidades). Massaud Moisés (1967) ainda menciona as pluralidades dramática (p. 158) e geográfica (p. 160), pois o romance não precisa se ater a uma ação ou um local específicos. Há a necessidade de personagens, mas não é possível afirmar de absoluto sobre sua quantidade ou espécie. De forma igualmente variada está o tempo: embora possa ser afirmado como parte do romance, ele pode cobrir em linhas a vida de gerações de personagens ou, em centenas de páginas, uma única tarde.

Não é nosso interesse nos deter sobre cada uma dessas peculiaridades, mas convém citá-las ao menos para observar como é difícil ultrapassá-las. Tal percepção encontra ecos em Jacyntho Lins Brandão, que, ao trabalhar os traços gerais desse gênero que une ficção, prosa e narrativa já acenando com a ideia de “qual romance”, afirma:

Não vejo como avançar além destes traços, pois, se isso significa delinear mais de perto certas modalidades de romance (clássico, de cavalaria, realista, *nouveau roman*), implicaria, além disso, a perda de uma generalidade capaz de abarcar todas as suas modalidades (2005, p. 33)

Tentar elencar e classificar ocorrências entre imperativas, recorrentes e as mais raras, porém ainda pertinentes, seria impossível. Consequentemente, não é viável determinar as quantidades mínimas dessas ou quais combinações caracterizariam o gênero, ou mesmo quais possibilidades determinariam estes ou aqueles tipos específicos de romances. Não é, portanto, nosso interesse elencar algumas ou muitas particularidades comuns aos romances em geral, atribuir pesos numéricos para as mesmas e afirmar que qualquer soma que ultrapasse um determinado valor seja de fato um romance.

Evocamos contra isso o *falibilismo* peirceano, um alerta àqueles que

nunca abriram os olhos para a completa significação do adágio *Humanum est errare*. Nas ciências de medida, que são as menos sujeitas a erro – a metrologia, a geodésia e a astronomia métrica – hoje em dia, nenhum homem que tenha respeito a si próprio jamais enuncia resultado alcançado sem fazê-lo acompanhar do *erro provável*; e se essa prática não é observada em outras ciências, isso se dá porque, nestas, os erros prováveis são demasiados amplos para serem estimados (PEIRCE, [s.d.], p. 45).

Não pode ser com outra mentalidade, portanto, que devemos prosseguir no estudo dos traços comuns a um gênero o qual leva à noção do fim dos gêneros. A forma de aparição de certos fatores que costumam caracterizar um gênero é demasiado aberta para que sequer ousemos tentar reduzir isso em fórmulas quantificáveis. Os “erros prováveis” já esperados num estudo inerente às ciências humanas seriam, possivelmente, ainda mais potencializados por se tratar de um objeto com tantas peculiaridades.

De modo geral, no entanto, é importante notar que é possível supor a existência de traços mais ou menos comuns, embora seja sempre a *soma* deles que permite a classificação e nunca uma característica sozinha, dada a falta de traços exclusivos ao romance. Percebamos, pois, a nuance de que a estruturação de nosso raciocínio pode partir de uma hipotética quantificação. Se não nos interessa trabalhar com números, basta compreendermos que, na falta de traços exclusivos e absolutos, será sempre a presença de uma determinada incidência deles, dentro de uma forma facilmente reconhecível, que caracterizará o gênero. Como nunca será um elemento sozinho ou sempre os mesmos, esse formato, mesmo existindo, se manterá paradoxalmente aberto. Quanto mais nos aproximarmos das vanguardas do início do século XX, mais escorregadio o terreno se tornará e menos recorrências serão identificadas.

Assim sendo, neste capítulo, ao partirmos das características gerais a respeito da forma romanesca e encontrarmos na narrativa uma primeira chave, não podemos esquecer de que nem ela é inquestionável. Não por acaso, estabelecer a narrativa como traço da forma romanesca evocará imediatamente o paradoxo adorniano sobre a impossibilidade de se narrar na modernidade frente à exigência que a forma romanesca faz da mesma narração.

Os conceitos apresentados no capítulo anterior também servirão de balizas e ferramentas para o manuseio tanto do romance enquanto gênero quanto da obra específica a ser estudada. Com a ajuda dos termos vistos em Hegel, Schlegel e Lukács, poderemos sintonizar nossas definições e nomenclaturas a fim de clarear o caminho. Feito isso, o contraste entre a narrativa inerente a todo romance e aquela que não mais existe em *O amanuense Belmiro* servirá como pano de fundo para observarmos as particularidades narrativas da obra em questão.

Uma vez contornado o paradoxo da narrativa, veremos o desdobramento dessa dicotomia na relação entre o declínio da experiência e a modernidade. Convém notar que o conceito de experiência apresenta um processo dialético semelhante, resultando em outro paradoxo. Se as experiências não deixam de existir, ao mesmo tempo algo nelas se perde. Não é por acaso que Belmiro reflete algumas das posturas mais patológicas do homem frente à pobreza de experiência que é característica dos tempos modernos: são justamente as experiências ricas, comunicáveis em narrativas, que permitem ao homem se inserir de forma saudável no mundo ao redor.

Precisaremos lidar, então, com outra questão que se desdobra com os paradoxos da narrativa e da experiência: como narrar o fáustico na ausência da experiência de pacto fáustico? E como negar o fáustico em uma narrativa no qual este impera? Traçados esses paralelos, estudaremos as diferentes relações entre a experiência do pacto fáustico e problema fáustico na ausência de pacto. O pacto fáustico é certamente digno de figuração em narrativa, mas... e quando há fáustico sem pacto?

Por fim, já situados mais próximos da contemporaneidade, estudaremos a figura do herói melancólico em relação ao conceito de “demoníaco” em Lukács. Com isso, encerraremos o capítulo dando o devido espaço à figura do herói decaído da vida estrangulada pelo conhecimento, o que servirá também de introdução para uma leitura da Rua Erê como espaço pós-utópico no capítulo seguinte. Assim, finda a transição entre o estudo do romance enquanto gênero e o da obra específica, seguiremos à análise da obra, da narrativa, do problema fáustico e dos personagens específicos.

2.1 A forma romanesca e o paradoxo da narrativa

Como vimos no capítulo anterior, a aceção de “romance” depende muito do conjunto de postulados proposto por cada teórico. Quanto mais restrito for pensado o grupo das obras que compõem o gênero, mais ganharemos em especificidades e certezas no tocante às diretrizes estabelecidas. Por outro lado, quanto mais amplo o conjunto, maior a necessidade de fazer concessões quanto às possíveis afirmações sobre a forma romanesca. Dessa maneira, se nos permitirmos incluir como romances os textos anteriores à noção moderna do gênero e afirmarmos as raízes greco-latinas ao romance, não poderemos cobrar de tais exemplos o esfacelamento do sujeito que é característico da modernidade devido a todos os anacronismos que isso implicaria. De maneira análoga, concessões de outra espécie devem ser feitas ao se

optar por conjuntos mais limitados. Assim, se para determinado teórico o esfacelamento do sujeito é uma das condições *sine qua non* do romance, podemos inferir como a respectiva teoria aborda o uso e a abrangência do termo, o *corpus* a que se refere, etc.

Quando optamos pelo primeiro caminho e pelos conjuntos maiores, no entanto, isso não significa que devemos abandonar uma possível característica geral do romance com a qual poderíamos ter trabalhado. O esfacelamento do sujeito moderno, por exemplo, ao invés de ser descartado, pode se tornar uma especificidade de um grande subgênero tido por “romance moderno”. Em consequência, em nosso caso, ganha-se a possibilidade de situarmos o termo entre as balizas hegelianas já propostas e sob a noção de poesia (nem sempre universal) progressiva, o que facilita muito a compreensão e o manuseio de tão difícil objeto.

Convém observar que a opção de trabalharmos com conceitos de gêneros intermediários, como “epopeia em prosa”, em princípio parece admitir o melhor de ambas abordagens. Isso seria ilusório. A menos que buscássemos entender um gênero intermediário em si, nossos problemas permaneceriam rigorosamente os mesmos, apenas com nomenclaturas distintas e exigindo pesados estudos para defini-las com precisão. Mesmo que nos fizesse avançar, a abordagem que nomeasse alguns desses gêneros (dada sua quantidade máxima possível ser exatamente igual ao número de obras de ficção em prosa disponíveis) certamente isso exigiria outro trabalho de extensão ainda maior do que aquele que nos propomos. Acreditamos, assim, que nossa opção por não trabalhar com outras nomenclaturas é, mais do que um atalho válido, uma necessidade.

Uma vez estabelecido o alcance do termo “romance” nesta dissertação, urgem ainda duas observações. Primeiro, que saibamos distinguir o romance em seu sentido mais amplo do gênero já na modernidade sem que com isso essas diferenças nos impeçam de chamarmos a todos de romances. É comum teóricos estabelecerem como marco transitório, entre o romance e o romance moderno, a obra *Dom Quixote* (1605). É o caso de Lukács, que a chama de “primeiro grande romance da literatura mundial” (2009, p. 106). Todavia, tal delimitação também envolve concessões e obstáculos que preferimos evitar. Na verdade, é preferível que não afirmemos datas, obras ou movimentos literários definidos que atuem como transição, de forma a não contradizermos as conclusões anteriores de que todo o período entre o fim da arte e o prosaísmo do mundo moderno é o espaço da poesia progressiva que, mesmo consolidada ao final da passagem, prosseguiu e prossegue evoluindo.

Em segundo lugar, devemos sublinhar apenas que, assim como não temos a intenção de subordinar os romances anteriores aos modernos, tomando-os por pré-romances, não pretendemos supervalorizá-los. A opção de incluirmos em nossa noção o romance grego, e

com ele toda a transição entre o pós-antigo e o romantismo, se dá unicamente devido às facilidades oferecidas ao nosso estudo, como veremos a seguir.

Proseguimos, agora, tendo-se em mente a amplitude da nomenclatura “romance”. De todas as características comumente associadas ao gênero em seu sentido *lato*, interessa-nos a narrativa, principalmente por suas peculiaridades. É importante frisar que o romance não diz respeito apenas à narrativa em si, encontrada em tantos outros gêneros. Como sublinhou Bakhtin, “a língua do romance não só representa, mas ela própria é objeto de representação” (1988, p. 371), de forma que a mimese feita é da própria mimese.

Afirmar uma propriedade geral, em princípio, parece ir contra a noção do fim dos gêneros. Porém, nesse caso, acontece o oposto. Essa particularidade da representação da linguagem representativa aproxima definitivamente a ideia de romance e a de “poesia universal progressiva”. Uma vez que sempre que se viu livre das amarras dos modelos, a mimese tomou as mais variadas formas, as representações das maneiras de representar apenas potencializaram o fato, num jogo de reflexos infinito.

Não por acaso, ao perceber que o romance faz mimese da narrativa desde os tempos pós-antigos, Brandão escreve, por exemplo, que:

essa formulação tem em vista fazer ver como a representação do romance conecta-se com a dissolução dos gêneros [...] A ideia canônica dos gêneros parte da admissão de que eles se diferenciam como formas diversas de representação da realidade. Assim, a forma tem necessária relação com o conteúdo, adequando-se a ele, sob o risco de produzir uma obra inclassificável. Não se trata apenas de considerar o ponto de vista aristotélico, que entroniza a mimese como critério universal, mas de admitir que este é um parâmetro bastante adequado para se pensar a arte e a literatura grega clássica (2005, p. 215. O grifo é nosso).

É importante notar a possibilidade de lidar com a afirmação da narrativa desde o romance grego sem nos afastarmos das ideias do romantismo alemão, sedimentando-se, assim, que a opção feita pela extensão da nomenclatura do gênero é ideal aos nossos propósitos. Desse modo, temos com a mimese da narrativa uma baliza para todo o gênero, mas de forma cética e dentro de uma linha de raciocínio que comporta o fim dos gêneros. Porém, como quase tudo que concerne ao estudo do romance, uma afirmação desse porte traz tantos avanços e possibilidades quanto novas dificuldades. Priorizar a narrativa implica imediatamente o paradoxo adorniano a respeito do romance, em que “não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração” (ADORNO, 1983, p. 269).

Essa linha encontra ecos na obra de Walter Benjamin, a qual lida com a relação entre narrativa e romance em pensamentos que correm paralelos aos de Lukács e Hegel. Assim como para estes, para Benjamin a epopeia se esvaía à medida que a filosofia se consolidava.

Para ele, o narrador e o sábio, figuras tão características dos tempos antigos quanto as totalidades dadas, estariam desaparecendo. Os lugares ocupados por ambos nas culturas fechadas foram dando lugar, respectivamente, ao romancista e ao filósofo. É importante observar como os últimos, não por acaso, são justamente os produtores daquilo a que Schlegel chamou de “poesia universal progressiva”.

Nesse sentido, vale questionarmos se o romance também não seria uma narrativa. Acontece que, com essa transição e o declínio do narrador, enfraqueceu-se ainda o fruto de seu trabalho: a narrativa no sentido benjaminiano do termo. “A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”. Porém, o autor alerta que

nada seria mais tolo do que ver [neste processo] um “sintoma de decadência” ou uma característica “moderna”. Na realidade, esse processo que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que vem desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas (BENJAMIN, 1985, pp. 200-201).

É de se sublinhar que, para Benjamin, este não é um processo sem retorno ou finalizado, não havendo espaço para a nostalgia encontrada parcialmente em Hegel e sob tanto peso em Lukács. Mesmo assim, para o filósofo, o narrador estaria “desaparecendo”, se não em definitivo, pelo menos no sentido de haver entrado em declínio devido aos mesmos fatores que permitiram o advento do romance.

Qual, então, a diferença entre a narrativa do romance e a narrativa que declina justamente por causa dos fatores que consentem o romance? Benjamin tem sua definição para o que chama de “natureza da verdadeira narrativa”:

Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas se "dar conselhos" parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis (BENJAMIN, 1985, p. 200).

Trata-se, de fato, de um hábito que, se persiste em certas comunidades interioranas e principalmente em algumas tribos indígenas e populações ribeirinhas, já não possui tanta força quanto outrora nas grandes cidades. Em *O amanuense Belmiro*, por exemplo, o saber popular não encontra terreno fértil nos personagens urbanos e só tem força na irmã do protagonista, cujos costumes ainda carregam os ares rurais. Isso a torna, aos olhos do protagonista, uma “presença vigorosa e viril, que restabelece a atmosfera moral da fazenda” (ANJOS, 1994, p. 26). Os mecanismos suscitadores da nostalgia que Belmiro tem das raízes rurais não se afastam muito daqueles que fizeram o jovem Lukács abençoar os tempos épicos das totalidades dadas. Belmiro também se encontra sem acesso às totalidades e, sem boas

perspectivas para o futuro, inicia seus cadernos procurando-as em seu passado. Logo no terceiro capítulo, “O Borba errado”, não só acredita que seus antepassados pensariam dele com desdém, como revela a razão desse pouco-caso: indo à cidade para estudar, optou pelas letras ao invés da agronomia, como queria o pai. Tornou-se urbano, sem vínculo com as lavouras; suas leituras o afastaram ainda mais da cultura rural em que nasceu. Belmiro, ao longo dos anos, rompeu por completo os laços que existiam entre ele e as totalidades dadas do universo rústico dos velhos Borbas, mas a melancolia do presente o impede de ver isso com bons olhos. “Como Borba”, reflete, “fali” (p. 27).

A esse tipo específico de sabedoria, de fato em desuso no dia a dia das sociedades cosmopolitas, Benjamin opõe várias outras facetas do que implicaria a narrativa em seu sentido mais amplo, como a informação e a reflexão. Para ele, o homem moderno tem acesso a notícias de todo o planeta e, paradoxalmente, é pobre em narrativas surpreendentes como as dos velhos narradores. Com isso, os relatos presentes nos jornais estão a serviço da informação e não da narração, uma vez que, para o filósofo, uma parte considerável da arte narrativa está na quase ausência de explicações.

Qual parte da narração foi posta em cheque? De acordo com Benjamin, contar uma história portadora da moral e permitir que o outro a interprete seria narrar. Explicar, informar, praticar a exegese, refletir sobre a moral ou tentar dar sentido a um mundo que na modernidade não mais o possui, portanto, não são atividades que contribuem com a narração. Assim, embora o romance seja muito anterior à sua ascensão como principal forma literária, foi apenas no tempo do homem isolado que ele encontrou a possibilidade de germinar ao máximo.

Não por acaso, as digressões filosóficas são características do romance moderno e foram evoluindo ao passo que ele próprio amadureceu. O entrelaçamento entre romance e filosofia, assim como a união entre o romancista e o filósofo, só aconteceram após o declínio da simbiose entre o narrador e o sábio, em um mundo que deixou de ter um sentido imediato e passou a carecer de alguém que tente, por meio de suas exegeses, explicá-lo, atribuir-lhe sentido. Não há necessidade de tantas explicações em um mundo cujas totalidades são dadas.

Curiosamente, é justamente o conjunto de fatores que permite o declínio da narrativa no sentido benjaminiano que abre espaço para o advento do romance. As mesmas fraturas que gradativamente, proporcionaram ao gênero ocupar lugar central na literatura são aquelas que esfacelaram a figura dos velhos narradores.

Percebamos, pois, que não é o romance que traz consigo o declínio da narração, mas causas comuns, como a fratura entre o homem e o mundo, que consentem tanto o fim da épica

(e do “lado épico da verdade”) quanto que possam surgir novas formas em seu lugar. Os mesmos motivos do declínio da narrativa benjaminiana induzem o gênero, que garante o advento das narrativas as quais representam a mimese, de forma que alguma narrativa sempre exista, mesmo que supressumida.

Estabelecidos os dois lados do paradoxo, estamos prontos para melhor diferenciarmos os conceitos de narração. Segundo Benjamin, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, p. 198). O filósofo situa, assim, o narrador não necessariamente antes de todo romance, mas ao menos antes do romance moderno e de suas causas.

Jacyntho Brandão, por outro lado, explica com base em Benjamin o seu próprio uso do termo, já dentro da visão bakhtiniana de narração da narração que adotamos:

Utilizo o termo narrador em sentido bem mais amplo, distinguindo dois tipos básicos: o *narrador implícito*, cuja presença não se detecta explicitamente no texto (e que corresponderia, de certa forma, ao *narrador* de Benjamin); o *narrador explícito*, cuja representação se coloca no texto como um dos elementos de configuração da narrativa (BRANDÃO, 2005, p. 93).

Dessa maneira, quando Brandão se opõe a Benjamin ao afirmar que para o último o romance levou à “morte da narrativa” (2005, p. 32), precisamos ter em mente que esta se trata de uma narrativa específica, portadora da experiência coletiva e da sabedoria das culturas das totalidades dadas. A narrativa em seu sentido mais amplo persiste e é absorvida pela poesia progressiva, tornando-se ela própria progressiva devido às questões formais implicadas no processo de representação da narrativa.

É possível, portanto, trabalhar as duas noções de narrativa na perspectiva do romance como herdeiro da epopeia, mas resta estabelecermos em qual medida tais conceitos nos ajudarão. No caso de *O amanuense Belmiro*, fica patente, por exemplo, como a narrativa em seu sentido mais amplo traz consigo o imperativo da exegese, tendo em vista a busca de Belmiro por explicar o que se sucede com ele a cada episódio. É importante considerar, entretanto, como assinala Luís Bueno, que o narrador-personagem busca não o entendimento profundo dos fatos ocorridos em sua vida, mas apenas explicações que pacifiquem seu espírito (2006, p. 556). O desejo por aplacar sua incongruência com o mundo é justamente o que o leva às suas exegeses e a fazer o oposto da narrativa benjaminiana. Ironicamente, isso torna sua tentativa de escape antes um sintoma dos males de que sofre do que um remédio para os mesmos.

Em resumo, a busca de Belmiro por um sentido que se perdeu tropeça em si mesma em todo momento. A princípio tentando resgatar as raízes interioranas (e talvez, com elas, a sabedoria para lidar com os problemas urbanos), tudo o que Belmiro consegue é se concentrar no presente e em sua narrativa repleta de reflexões. Ao narrar como o faz, ele se distancia mais e mais da antiga figura do narrador. Embora o intento original de Belmiro não seja em momento algum se aproximar deste na forma, isso o impede de se assemelhar em outras as instâncias, vedando qualquer sondagem ao conteúdo das respostas que o “o lado épico da verdade” e a rusticidade dos Borbas poderia trazer.

Com isso, o leitor permanece frente a um personagem melancólico, incapaz de se sentir parte viva e integrante de um mundo igualmente problemático. Voltaremos a essa questão ainda neste capítulo, mas antes devemos lidar com o paradoxo da experiência, que se desdobra, por sua vez, a partir do paradoxo da narrativa, bem como a implicação de ambos no fáustico belmiriano. A forma como o homem moderno lida com as experiências vividas, veremos a seguir, possui fortes implicações não só nas teorias e obras literárias em geral, como no próprio universo belmiriano.

2.2 O narrado e a experiência

Na base do romance moderno estão o entrelaçamento entre o “fim da arte”, o progressivo desencantamento do mundo, a ruptura entre o homem e as culturas outrora fechadas e, como resultado desses fatores, o próprio paradoxo da narrativa. A partir deste último, por sinal, podemos estabelecer um mediador que torna possível valorizar ou não os demais fatores: trata-se da forma como o homem lida com as experiências vividas.

Não é por acaso que não há um juízo de valor constante sobre a modernidade. Dependendo do teórico que se debruçar sobre os tempos modernos, tais fatores podem ser tanto vistos com bons olhos quanto com pesar. Uma vez que o legado do Iluminismo persiste, mas permanece em cheque, o juízo de valor sobre os tempos modernos é consequência de uma queda de braços dentro de cada pessoa: de um lado, sua fé na ciência e no homem; do outro, sua descrença e desesperança a respeito do potencial dos mesmos.

No tocante aos legados paradoxais que a Ilustração da humanidade nos deixou, Sergio Paulo Rouanet sublinha como atualmente,

sua bandeira mais alta, a da razão, está sendo contestada. Sua fé na ciência é denunciada como uma ingenuidade perigosa, que estimulou a destrutividade humana

e criou novas formas de dominação, em vez de promover a felicidade universal. A crença no progresso expôs o homem a todas as regressões (1999, p. 26).

Não obstante, logo em seguida, o autor deixa claro como tais críticas são, apesar de verdadeiras, unilaterais. Ele, então, dá voz aos argumentos em contrário quando afirma que:

a Ilustração foi, apesar de tudo, a proposta mais generosa de emancipação jamais oferecida ao gênero humano. Ela acenou ao homem com a possibilidade de construir racionalmente o seu destino, livre da tirania e da superstição. Propôs ideais de paz e tolerância que até hoje não se realizaram (1999, p. 27).

Não há como se pensar a modernidade sem evocar tais contrastes. Por isso mesmo, a possibilidade de se empolgar ou se desesperar perante a modernidade, bem como a intensidade da ação, permanecem abertas, sendo altamente influenciáveis pelos avanços e retrocessos que o homem percebe ao seu redor. Com isso, otimismo e pessimismo na modernidade tornam-se, em partes, consequências da capacidade do homem em lidar com a experiência vivida. A sociedade, sua produção artística e as teorias a respeito de ambas podem ser, portanto, vistas como sintomáticas do tipo de inserção do homem no mundo.

Curiosamente, entre nossos teóricos, é notável como aqueles do final do século XVIII foram mais otimistas do que aqueles cuja obra é do início do século XX. As ideias de Hegel e Schlegel e as que surgem com Adorno e o jovem Lukács encontram enorme respaldo umas nas outras, mas é evidente a mudança de tom que elas encerram. Mesmo em Benjamin, menos apocalíptico, não se percebe mais o otimismo de outrora com relação à capacidade do homem. Se, como afirma Jeanne Marie Gagnebin, o autor não pode ser reduzido “à dimensão nostálgica e romântica”, uma vez que ela não é exclusiva, a mesma não deixa de estar presente (GAGNEBIN, 1985, p. 10).

Acreditamos não ser apenas uma coincidência. Houve, entre um e outro momento, mudanças definitivas relacionadas às experiências vividas ao redor do mundo. Muitos anos se passaram entre os filósofos do século XVIII e os do século XX e certamente não é por acaso que pelo menos quatro dos nossos teóricos mais recentes, ao pensarem sobre o romance moderno, refletem acerca da importância de uma guerra mundial sobre a forma do mesmo. Recapitulemos: durante o período dos romantismos, a recém atingida maturidade do homem compensava, em geral, a percepção de desencantamento e de ruptura definitiva entre o homem e uma cultura fechada. Kant, Hegel e muitos de seus contemporâneos, cujas ideias pavimentariam a noção da “morte de Deus” embora mais céticos do que seus antepassados com relação a tantas “verdades”, apostavam sem hesitar nas potencialidades do homem livre e racional. Apesar de não negarem as limitações do raciocínio humano, o culto aos valores

iluministas permanecia predominante. Esvaía-se a noção de Deus, e com ela perdia-se em definitivo o contato com o maravilhamento de um mundo dividido com criaturas mágicas e folclóricas, mas o homem, apesar de suas limitações, ainda era visto como sendo capaz de ocupar o lugar de mestre do universo.

O século XIX nos brindou com teorias ainda mais hábeis em afastar o homem das crenças que o acompanhavam há séculos, como os trabalhos de Darwin e dos “mestres da dúvida” Nietzsche, Freud e Marx, entre tantos outros. Mesmo em meio aos mais variados problemas sociais, políticos e econômicos que surgiram, o progresso e a maturidade humana ainda traziam ao homem avanços antes inimagináveis. Se os romantismos mais melancólicos, bem como os realismos e naturalismos mais duros já começavam a surgir, no plano político a inércia mantinha o movimento já iniciado. Os ideais modernos podiam ter levado à emancipação das colônias americanas, mas eles também acarretaram a expansão da Revolução Industrial. O fato, por sua vez, levou à busca por novos mercados exclusivos e às desculpas civilizatórias que justificaram ao mesmo tempo a abolição de diversas escravidões nas Américas e a partilha do continente africano e de territórios asiáticos. Não é nosso interesse esmiuçar essas relações, apenas sublinhar como a sede por colônias permanecia irrefreável em meio à unificação dos estados alemão e italiano, ansiosos por seu quinhão tardio. Sendo o planeta finito, não haveria terras suficientes para aplacar as vontades de tantos povos impulsionados pelos nacionalismos que se consolidaram a partir dos respectivos movimentos românticos. A capacidade do homem de guiar um mundo sem Deus seria verdadeiramente posta em cheque com a primeira guerra mundial, consequência, entre outras coisas, das disputas entre “cavalheiros” por colônias e pelo requeamento de antigas querelas nacionalistas que não haviam sido superadas.

É importante ressaltar o impacto que uma guerra mundial teve não apenas na população, mas também na produção cultural e intelectual da época. Muito embora a guerra não tenha relação direta com *O amanuense Belmiro*, ela fomentou muitos raciocínios que servem de direcionamento para a leitura da obra. Mencionamos o fato não por acarretar implicações diretas na análise, mas por estar por trás de diversas teorias que nos permitirão a leitura pretendida. Foi pela vivência de anos tão duros, de proporções jamais vistas até então, que nossos teóricos puderam formular teorias acerca da falta de totalidades dadas, sobre experiências comunicáveis em narrativas e mesmo sobre as origens de novas possibilidades na forma romanesca.

Como primeiro exemplo, foi o conflito que permitiu as conclusões de *A teoria do romance*. Em um prefácio tardio à obra, escrito em 1962, Lukács afirmou que o livro “surgiu,

pois, sob um estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial” (2009, p. 08). Todo o tom de *A teoria do romance* e a nostalgia do jovem Lukács refletem o momento. Após 1917, com a Revolução Russa, o autor passou gradualmente a substituir a nostalgia por novas esperanças políticas. Não por acaso, isso o levou a romper com seus trabalhos anteriores. Percebamos, pois, como o jovem Lukács, que tanto nos interessa por apresentar a nossa chave de leitura ao fáustico belmiriano, é justamente aquele vinculado às percepções mais apocalípticas e desesperançadas que a guerra acarretou.

Esse pináculo de desesperança até então também fomentou as conclusões de Benjamin em “O narrador”, texto em que o filósofo já apontava para a relação entre o declínio da narrativa e a dificuldade em se comunicar experiências: “Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”, escreveu (1985, p. 198). Nos casos mais extremos, convém lembrar os efeitos do transtorno de estresse pós-traumático, naquela época ainda conhecido por “neurose de guerra”, que se tornaram mais comuns do que nunca entre ex-combatentes.

Em “Experiência e pobreza”, texto de Benjamin que aprofunda a relação entre narrativa e experiência, exposta agora com foco na experiência da guerra e na ausência de riqueza que a mesma gerou, o autor afirma:

Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (1985 p. 115).

Como sublinha Jeane Marie Gagnebin, essa vivência substituiu a experiência antiga e se opôs ao conceito desta como “experiência vivida, característica do indivíduo solitário” (1987, p. 09), estabelecendo um novo paradoxo. Assim como o romance exige a narrativa, a vida exige a experiência. Entretanto, ao mesmo tempo em que, sob certos aspectos, ambas não deixaram de existir, narrativa e experiência, juntas, entraram em profundo declínio. Benjamin não estava sozinho ao articular narrativa e experiência. Adorno, que como Hegel considerou o romance “a forma literária específica da era burguesa” afirmando serem encontradas as origens do gênero na “experiência do mundo desencantado” (1983, p. 269), traçou raciocínio praticamente idêntico ao de Benjamin, embora sua referência seja à segunda guerra mundial.

Após anunciar o paradoxo da narrativa em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, escreveu:

[o que] se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo (1983, p. 269).

Para um maior esclarecimento, é possível associar o narrar, em certas medidas, à pintura. Tanto o relato quanto a pintura pré-romântica são o que são, não precisam de explicações e não carecem ser predominantemente informativos. Ao romance, por outro lado, não é permitida a ausência da necessidade de explicações.

Aceita a importância de uma guerra mundial sobre a experiência humana e a noção dessa vivência nas teorias sobre o romance, resta-nos observar que também há relações com o romance em si. A própria busca por sentido que permeia sua forma traz a impossibilidade do “simplesmente ser” da pintura. O filólogo Erich Auerbach afirmou a relação da guerra com o que era até então o ápice de algo que nem Benjamin nem Adorno considerariam narrativa: o fluxo de consciência. “O reflexo múltiplo da consciência [...] é facilmente compreensível que um tal processo deve ter se formado paulatinamente, e que se formou precisamente nos decênios ao redor da primeira guerra e depois dela” (AUERBACH, 2005, p. 495). *O amanuense Belmiro* pode não ser o melhor dos exemplos para as possibilidades descritas em Auerbach, mas é de nosso interesse observar como a causa das exegeses belmirianas permanece rigorosamente a mesma que levou ao fluxo de consciência: o isolamento do homem como consequência do rompimento entre ele e seus iguais, entre ele e o mundo.

Munidos dessas considerações, basta nos debruçarmos sobre as novidades que os romances apresentaram no início do século XX para podermos perceber como a incapacidade cada vez maior do homem em lidar com suas experiências foi sendo paulatinamente refletida em personagens, dilemas enredos e, sobretudo, na própria forma romanesca. Se o fluxo de consciência é, talvez, o reflexo mais memorável desse processo, é bom lembrar que se trata de apenas um dentre tantos. Para não nos desviarmos demais de nosso objeto, convém que, uma vez percebidas as causas comuns, passemos a observar, à parte do fluxo de consciência, outros reflexos mais ligados à obra a ser analisada, como o esfacelamento da narrativa frente aos problemas da experiência.

Nessa linha de raciocínio, Adorno observa como, ao mesmo tempo em que a forma do romance exige a narrativa, ela deve “se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por

meio da mesma. Todavia, ainda em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constrange à ficção do relato” (1983, p. 270), ou seja, trata-se da busca pela fuga à narrativa por meio da forma do relato.

No caso da pintura, o autor mostra como o invento da fotografia absorveu muitas funções da arte, servindo em larga escala aos jornais, à informação e ao indicial, enquanto a pintura pôde se emancipar da mimese do mundo. A tecnologia fotográfica não possui um equivalente no texto escrito. Então, é necessária atenção: como não surgiu uma técnica equivalente para acompanhar a fotografia, as demandas da imprensa absorveram o relato esvaziado, resultando no paradoxo adorniano e na exigência que a informação faz da narrativa, muito embora ela se volte contra si mesma. Todos esses processos, no entanto, foram dialéticos. O que se esvaiu, ao mesmo tempo, permaneceu.

Tudo isso leva à noção de “erosão paulatina do conceito de ordem narrativa”, como define Marcus Vinicius Mazzari. No início do século XX, a ideia atingiu seu auge justamente no ápice do esfarelamento da experiência comunicável. Ambas são, conforme mostra o paradoxo adorniano, tanto causa quanto consequência da “renúncia de escritores modernos à esperança de alcançar uma ordenação narrativa” (MAZZARI, 2010, p. 20) e que Auerbach relacionou à época da guerra.

O narrador antigo, segundo Benjamin, trazia a história portadora da moral e na qual a memória individual estava em sintonia com a memória coletiva, chamada pelo filósofo de “mais *épica* de todas as faculdades” (1985, p. 210. O grifo é nosso). A experiência que não é passível de comunicação, de se tornar comum, é justamente aquela que mais se afasta da experiência coletiva, matéria-prima da qual o narrador antigo utiliza. O seu lugar, não por acaso, foi tomado pela história subjetiva do romancista, que, sujeito finito e de posse de uma experiência em desacordo com a coletividade, pretende organizar tudo, inventar algum sentido a um mundo carente do mesmo:

Com efeito, "o sentido da vida" é o centro em torno do qual se movimenta o romance. Mas essa questão não é outra coisa que a expressão da perplexidade do leitor quando mergulha na descrição dessa vida. Num caso, "o sentido da vida" e no outro, "a moral da história" - essas duas palavras de ordem distinguem entre si o romance e a narrativa, permitindo-nos compreender o estatuto histórico completamente diferente de uma e outra forma (1985, p. 213).

A busca por atribuir sentido ao mundo só pode existir no desacordo entre o eu e a comunidade. No reino do narrador, da experiência partilhável e coletiva, as respostas dadas nem sequer são questionadas. É só mesmo na modernidade em que o desequilíbrio entre eu e

comunidade se torna patológico, com o predomínio das percepções e experiências individuais sobre aquelas partilhadas pela tradição. Como escreve Gagnebin: “O depauperamento da arte de contar parte, portanto, do declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e de linguagem” (1987, p. 11).

O romance é, assim, a forma literária tanto da pobreza de experiência quanto da busca de sentido. Entre as vontades, buscas e a impossibilidade das totalidades, “a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo” (LUKÁCS, 2009, p. 60). Não é por acaso, portanto, que a busca pelo sentido da vida pode ser interpretada como a busca por experiências que façam o homem se sentir vivo, tornando os termos, em certa medida, intercambiáveis. Nas palavras de Joseph Campbell,

Dizem que o que todos procuramos é um sentido para a vida. Não penso que seja assim. Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior de nosso ser e de nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos (CAMPBELL, 1990, p. 05)

Durante todo o tempo em que as experiências vividas forneceram ao homem o enlevo da vida, as totalidades foram dadas. O homem que busca um sentido, portanto, procura a experiência capaz de fortalecê-lo, de colocá-lo em contato – mesmo que momentaneamente – com as totalidades perdidas. É importante frisar que isso diz respeito a nosso protagonista tanto quanto ao homem moderno em geral, o que inclui o próprio leitor de romances. Como observa Gagnebin:

O romance coloca em cena um herói desorientado [...] e toda a ação se constitui como uma busca, seu sucesso ou seu fracasso. O leitor do romance persegue o mesmo objetivo: busca assiduamente na leitura o que já não encontra na sociedade moderna: um sentido explícito e reconhecido. (1985, p. 14).

Assim sendo, se a épica se perpetuava pela oralidade ao mesmo tempo em que a oralidade pelas totalidades épicas, o declínio da experiência se mistura de forma semelhante com o advento do romance. Este não apenas retrata em sua forma e em seu conteúdo a perda das totalidades dadas como, de maneira análoga, é mais consumido à medida que o declínio da experiência leva à busca pela mesma.

Temos com isso, de um lado, a afirmação benjaminiana na qual cabe ao homem do século XX admitir sua pobreza de experiências, um problema relacionado não a cada um, mas à humanidade inteira. Ao mesmo tempo, entretanto, o homem tenta se preencher. Comparemos, por um momento, com a afirmação de Luís Bueno sobre nosso protagonista

amanuense: “Eis o problema de Belmiro: ele se recusa a integrar-se à vida, mas ao mesmo tempo, anseia entregar-se a ela” (2006, p. 560). É justamente isso que, ao longo da obra, o impede de agir. O personagem, ao mesmo tempo em que gostaria de sentir a experiência de estar vivo, deseja se livrar de qualquer experiência. Belmiro sonha com Carmélia, mas ao mesmo tempo rejeita a ideia de se relacionar com ela e dirigir-lhe a palavra pela primeira vez.

Ora, da mesma forma como observamos com relação à narrativa, ao verificar nesse processo dialético o tipo de experiência que permanece e qual de fato se esvaiu em uma obra como *O amanuense Belmiro*, podemos estudar os mecanismos específicos da obra em si. Desse modo, o amanuense, longe de ser ignorante, chega a invejar a força irmã que reside justamente na experiência comunicável, na oralidade em que a experiência transmitida era partilhada por narrador e ouvinte das totalidades dadas da fazenda.

Munidos agora do conceito de que a capacidade em lidar com experiências (ou a falta dela) reflete justamente no tipo de narrativa apresentada, podemos prosseguir. Não se trata de analisar somente a relação entre Belmiro e as raízes interioranas, mas também a própria ligação entre o autor e seu mundo presente, no qual a vida, mesmo em tempos de relativa paz, permanece “estrangulada pelo conhecimento”. Não se sentindo parte do presente, o burocrata inicia seus cadernos buscando primeiro as totalidades do passado a fim de combater a vida parada. Como o jovem Lukács, Belmiro abençoa esses tempos. Provavelmente, como as outras tentativas de escrever um livro, enterraria o caderno, ainda nas primeiras páginas, no quintal (ANJOS, 1994, pp. 31-32). Ao apaixonar-se por Carmélia, a busca por experiências no presente ganha força. O livro, por quase toda sua extensão, decorre no período entre a vez em que o burocrata avista a moça e o casamento da mesma, único evento na obra capaz de fazê-lo sair de Belo Horizonte sozinho e voluntariamente viver algo radicalmente diferente de seu cotidiano. Belmiro pode não admitir ou mesmo não saber, mas, ao articular as desculpas para que o chefe permita ir ao Rio de Janeiro, busca com a viagem alguma experiência, algum sentido.

Ao final do livro, o amanuense percebe novamente a vida parada. Dessa vez, entretanto, isso não é mais motivo para a escrita e nem para a procura de uma experiência, mas sim para o personagem tentar uma terceira possibilidade e, talvez, a mais melancólica das três: “libertar-se de toda a experiência”, não necessariamente em termos benjaminianos e que carregam em si alguma salvação, mas no que diz respeito ao retorno em direção ao comum, à experiência subjetiva, à vivência. Afastado do passado em definitivo e incompatível com um presente em mutação devido à incapacidade de agir, Belmiro decide, por fim, pertencer ao

mundo em que vive por meio do abraço definitivo à vida comum, longe de novas turbulências.

2.3 Narrativa e experiência (da ausência) do pacto fáustico

Quando pensamos experiência e narrativa à luz das questões fáusticas, surgem novas perguntas. Para Adorno, o relato oriundo da pobreza de experiência implica necessariamente no paradoxo do narrar sem narrativa, “pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice” (ADORNO, 1983, p. 270). Como seria possível, então, relacionarmos o declínio da narrativa e da experiência ao fáustico, uma vez que dificilmente, como sublinha Mazzari, haveria algo mais especial a dizer do que “a excepcionalidade de uma vida marcada pelo acontecimento assombroso do pacto demoníaco”? (2010, p. 21). Podemos afirmar a pobreza de experiência frente a uma experiência como a do pacto fáustico? E quanto ao caso específico do fáustico belmiriano, que se estabelece sem pacto? O que há de comum e de incomum neste último? Em que ele consiste?

Em primeiro lugar, precisamos perceber que não é inquestionável a noção de que o romance, ao contrário da epopeia, aborda o comum. Podemos sim afirmar que a forma romanesca permitiu à literatura abarcar o homem médio e o mundo prosaico sem o imperativo do ridículo e dos tons pejorativos, de forma que o cotidiano passasse a ser digno da literatura. Isso não necessariamente resulta na mimese do trivial e na ausência de algo especial a dizer. Quanto mais ampla a noção de romance, por sinal, mais fácil é percebermos isso:

Dizer, por exemplo, que o romance grego é um gênero *burguês*, que abandonou os grandes temas da literatura do passado para mergulhar na vida comum, é incorreto não apenas pelo anacronismo do termo, mas porque nada, efetivamente, no romance, é comum (BRANDÃO, 2005, p. 263).

De fato, o raciocínio pode ser mantido mesmo se descartarmos os subgêneros anteriores e trabalharmos exclusivamente com a noção de “epopeia burguesa”, moderna. Já naquele romance que Lukács considera o primeiro exemplar do romance moderno, *Dom Quixote* (1605), o enredo não pode ser avaliado comum. Não obstante, a pobreza épica é justamente o combustível que impulsiona a busca por aventuras do protagonista e o “algo especial a dizer” exposto pela obra, a incompatibilidade do mundo apresentado com o ideal. Assim, se não podemos sequer afirmar que o romance moderno lida especificamente com o

comum, não devemos negar suas relações com a vida comum, mesmo que implícitas (e, muitas vezes, como impulsoras ou motivadoras no primeiro ato, algo ainda mais recorrente nos romances de formação).

Entretanto, podemos acrescentar a favor da aproximação entre o romance e o comum, que os acontecimentos da epopeia se diferenciam muito mais do trivial do que aqueles do romance. Não se trata, portanto, de afirmar que o romance representa apenas aquilo não digno de narrar, não especial, mas a busca por totalidades é seguramente mais próxima do trivial do que uma narrativa situada em meio às totalidades dadas. Nenhuma cadeia de acontecimentos tão fortemente regida pelas ordens e disputas divinas pode sequer se aproximar do comum. Por mais que o conteúdo do romance não seja banal, não há como comparar um mundo observado por deuses que fazem questão de interferir, ajudar e atrapalhar com um mundo cujos acontecimentos derivam da simples vontade dos homens acrescida de reconhecimentos, enganos e encontros casuais. Como afirma Lukács:

[existe] grande diferença entre a ilimitação descontínua da matéria romanesca e a infinidade contínua da matéria da epopeia [...] Os heróis da juventude são acompanhados em seus caminhos pelos deuses: seja o esplendor do declínio ou a fortuna da fama que lhes acena ao final do caminho, ou ambos a um só tempo, eles jamais avançam sozinhos, são sempre conduzidos (pp. 82-87).

O problema não é apenas formal: mesmo que um autor moderno deseje emular a forma das totalidades dadas, o contato com o epos foi perdido. Independentemente da capacidade do poeta, o Zeus que surge para o leitor de Camões não é senão uma sombra pálida do Zeus presente nos versos que o *aedo* um dia recitou. Assim, nos romances, mesmo quando porventura as personagens têm suas ações intermediadas por anjos ou demônios, o contato com as totalidades não é exatamente retomado e a pobreza de experiência permanece presente, ainda que subentendida.

É o caso do próprio Fausto, em suas mais variadas encarnações: a vida comum implícita no período antes da história e a falta de respostas satisfatórias incitam o protagonista ao pacto. Na obra de Goethe (1806), o motivo principal para os acontecimentos da trama é a aposta entre Mefistófeles e Deus sobre o homem preferido do último. Ali, ao menos no que diz respeito ao contato com as totalidades, a peça não está para a história bíblica de Jó de forma diferente daquela que o Zeus de Camões está para o Zeus que os gregos um dia tomaram por empírico.

As narrativas pós-antigas, portanto, quando tentam mimetizar os elevados propósitos divinos que influenciaram diretamente os acontecimentos épicos, não passam de representação. Independente de sua qualidade, tais narrativas são, invariavelmente, muito

mais próximas dos acasos e desencontros do que dos eventuais desígnios e apostas superiores. Porém, o rompimento com o épico não necessariamente implica em rompimento com o incomum. Essa “Fortuna” que rege os romances, escreve Brandão,

é tomada menos como divina e mais como um elemento básico de transformação do mundo e dos fatos, enquanto a própria realização dos destinos, armados em diferentes planos. [...] Poderia ser entendida, em princípio, como o cumprimento dos diferentes planos, geralmente não da forma como imaginados, mas alterados por múltiplas intervenções. Isto é, um reino de coisas novas, surpreendentes e, por isso, *dignas de narrar* (BRANDÃO, 2005, pp. 231-232. O grifo é nosso).

O amanuense Belmiro é um exemplo disso. Luís Bueno frisa bem como 1935 não foi um ano nada comum para a história brasileira e como não é por acaso que o romance se concentra largamente sobre o período em que houve a preparação dos levantes de novembro, seu acontecimento e as repercussões do caso (2006, p. 572). Para o narrador-personagem, tampouco são comuns a paulatina dissolução da roda de amigos ou mesmo o encontro com Carmélia, para mencionarmos apenas os exemplos mais imediatos do que há de incomum naquele momento de sua vida.

Por um lado, temos que o rompimento com o épico faz com que inclusive as existências demoníacas e divinas referentes aos pactos fáusticos se afastem do absurdamente incomum e elevado encontrados nas totalidades dadas. Ao mesmo tempo, a narrativa, a experiência e o incomum, embora estejam em declínio, não apenas persistem como são necessários, configurando-se em sucessivos paradoxos.

O fáustico belmiriano, por sinal, afasta-se tanto das totalidades dadas que não tem sequer suas raízes em um pacto. A “vida estrangulada pelo conhecimento” se origina justamente nas causas do esfacelamento da experiência e da narrativa, do épico, da arte e em diante. Mencionar o fáustico belmiriano é resgatar toda uma tradição de distanciamento entre o homem e suas crenças decorrente da fratura entre ele e o mundo, o desabrigo transcendental e o desencantamento. Como escreve João Luiz Lafetá, “também o universo se encontra degradado, e o fator de degradação é exatamente a tentativa humana de entender as coisas e o mundo, em vez de simplesmente fruí-los” (LAFETÁ, 2004, p. 35). Em outras palavras, “vida estrangulada pelo conhecimento”.

Devemos, por isso, entender que a ausência de pacto fáustico não acarreta a inexistência do fáustico belmiriano. Ao mesmo tempo, em novo oximoro, essa *experiência* fáustica é fundamentada na afirmação do declínio da *experiência*. Logo, o fáustico belmiriano é um problema por excelência inerente ao homem moderno. Ele é vivido e partilhado, em maior ou menor grau, por todos. Nesses tempos nos quais, como afirmou Octavio Paz, a

tradição que nos resta é a da ruptura (1984), trata-se de uma das poucas experiências coletivas do ser humano afastado em definitivo das culturas fechadas. Em outro paradoxo, o que há de mais incomum no romance de Cyro dos Anjos parte de algo que seria comum a todos os homens modernos.

Vimos ao longo deste trabalho que a modernidade permeou e fraturou praticamente todas as questões apresentadas até o momento. O épico, a arte, as divindades, as totalidades, as certezas, o sentido da vida, a narrativa. Tudo isso foi, ao longo dos séculos, sendo estrangulado pelo conhecimento à medida que este se solidificou. Se por um lado não há pacto no fáustico belmiriano; por outro ele não é necessário, pois os mesmos motivos que pavimentam a “morte de Deus” destroem qualquer chance de encontro factual com a figura do demônio. Não há a possibilidade e nem a obrigação desse colóquio. Como os conhecimentos proporcionados pela modernidade precedem o homem do século XX em várias gerações, as totalidades dadas cederam lugar às questões fáusticas muito antes do nascimento do homem contemporâneo. O problema fáustico da modernidade está dado: ele se refere à vida de cada homem moderno do nascimento à morte, independente de suas aspirações a respeito. Seus efeitos, explícitos, refletem um pacto implícito: a busca pelo conhecimento levou à consequência do tolhimento da vida, das certezas e das possibilidades de salvação com as quais o homem moderno deve lidar.

Este moderno “pecado original” – apesar de não ser pecado e nem original – a que chamamos de “fáustico dado” não se afasta tanto de sua contraparte bíblica se nos permitirmos o anacronismo de pensar o mito de Adão e Eva sob a luz do fáustico belmiriano. Não propomos essa leitura por acaso: Lafetá, ao lidar especificamente com o fáustico belmiriano, também emprega a expressão “pecado do Conhecimento” (2004, p. 36). Também, ao estudar o mito moderno que se tornou a figura do Fausto em *Mitos do individualismo moderno*, Ian Watt já apontava uma conexão Éden-Fausto:

Nas tardias reencarnações literárias do Fausto a sua conexão acadêmica torna-se um ponto nodal, sem dúvida para ajustar-se a uma tradição fundamente enraizada; a dos velhos mitos punitivos, dos males do conhecimento, como o da caixa de Pandora e da árvore do conhecimento do Gênesis (WATT, 1997, p. 44)

Analisando mais atentamente a segunda versão do mito da criação apresentada na *Bíblia*¹ (2003), perceberemos a presença de um elemento que não é mencionado no capítulo

¹ Os dois textos da criação, apresentados nos dois primeiros capítulos do *Gênese*, se referem, respectivamente, aos mitos de criação atribuídos a Elohim e Jeová. Apesar de fazerem parte da mesma *Bíblia* e das inúmeras semelhanças entre si, as contradições encontradas entre os capítulos vão de quem Deus teria criado primeiro (os animais ou o homem, respectivamente) até à criação de homem e mulher simultaneamente ou separadamente (idem). No caso, para evitarmos confusões e contradições, trataremos especificamente do texto jeovista.

anterior: a árvore do conhecimento². Tomando a liberdade de tratarmos o texto bíblico como um precursor borgiano do fáustico em geral e ainda mais precisamente do fáustico belmiriano, notaremos ser exatamente sobre isso que essa parte das escrituras aborda. Ao cometer o “pecado” de provar do “fruto proibido”, o conhecimento, o homem se viu expulso do paraíso da ingenuidade, das verdades épicas e do convívio lado a lado com o divino, cuja morte, com o tempo, a filosofia decretaria. Depois do Éden, restam a vida no mundo em que vivemos e a nostalgia do paraíso.

Lido o mito como metáfora do conhecimento continuamente consumido e da consequente expulsão da infância do mundo e das certezas dadas, apreendemos que, assim como o gênero romance, o degustar do conhecimento não teria sido inventado, surgido ou ascendido em um momento ou época específicos. Pelo contrário, o “fruto” foi e vem sendo degustado ao longo dos séculos, e a vida foi e vem sendo paulatinamente estrangulada em diversas ocasiões, como o romance que surgiu, ascendeu e foi inventado. Deve-se notar, ainda, que o similar ocorrido com a humanidade acontece individualmente com cada um de seus membros empíricos e, em muitas vezes, personagens. Ao passarem da infância para a vida adulta, da ignorância e da inocência à ilustração, aos poucos os homens vão percebendo suas vidas estranguladas pelo conhecimento. Também esse paralelo não é feito por acaso, uma vez que o próprio Lukács, de forma recorrente, associa o épico à juventude do mundo e o romance à sua maturidade, com todas as consequências por ela trazidas. Quanto mais nos afastarmos da maturidade, retornando no tempo, mais entraremos na esfera do crime humano e do castigo divino:

A epopeia ou é o puro mundo infantil, no qual a transgressão de normas firmemente aceitas acarreta por força uma vingança, que por sua vez tem que ser vingada, e assim ao infinito, ou então é a perfeita teodicéia, na qual crime e castigo possuem pesos iguais e homogêneos na balança do juízo final (LUKÁCS, 2009, p. 61).

Por outro lado, ao nos avizinharmos da contemporaneidade, mais e mais ética e estética se desentrelaçarão, levando às questões do fáustico belmiriano:

Tocamos aqui diretamente na incoerência básica de Belmiro: concebe um amor e, simultaneamente, percebe um mundo em que esse amor não pode existir [...] percebe que a construção ideal de seu espírito, os valores éticos autênticos que lhe permitiriam alcançar a totalidade, não são adequados à realidade do mundo (LAFETÁ, 2004, p. 36).

² Conhecimento do bem e do mal, ou, possivelmente, “a árvore do *conhecimento de todas as coisas*” (HERTZ, Rabino J. H. *The Pentateuch and Haftorahs*. Londres: Soncino Press, 1961, *apud* CAMPBELL, 2004, p.93. O grifo é nosso).

É natural que a observação da fratura leve à presunção de um rompimento bem caracterizado, o que um pacto fático ou a quebra de uma lei divina certamente oferecem. Embora a ruptura definida não exista no caso do pacto implícito, a sua mera percepção também convida, com naturalidade, ao retrospecto mental. Seja na busca por um início da decadência, seja devido à nostalgia pelo tempo anterior ao degustar do conhecimento e anterior à “queda”, em algum momento, essa força direcionada ao passado surge. É nesse sentido, inclusive, que Adorno afirma o conceito de “epopeia negativa”:

De fato, os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopéias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido (ADORNO, 1983, p. 272).

Segundo a tradição judaico-cristã, o mito do Éden e seus correlatos não podem ser lidos sob outra perspectiva que não a da nostalgia. As mesmas leis de Deus que Jó seguiria a todo custo, no caso de Adão, foram violadas de tal forma que coube ao homem das gerações futuras apenas o lamento pela perda do paraíso “pré-individual” e do mundo pleno de sentido. De outra maneira, e sob uma perspectiva antropocêntrica,

poder-se-ia reler o episódio do Paraíso a partir de tal perspectiva para concluir-se que não é a Deus, mas a Adão e Eva, que devemos o grande mundo das realidades da vida. Entretanto é certo que os criadores dessa história, nos séculos IX e IV a.C., não tinham tal idéia ousada em mente (CAMPBELL, 2004, p. 99).

Eis a nuance: o estrangulamento da vida pelo conhecimento está mais na perspectiva pela qual se aborda os fatos do que neles próprios. O mito da queda, caso fosse contado sob a ótica antropocêntrica, não se distanciaria tanto daquele do titã Prometeu, que ativamente roubou o *conhecimento*, o fogo, e, contra a vontade de Zeus, o deu aos homens (COMELLIN, 1955, p. 109). Exilado e torturado, o titã não olha para o passado com arrependimento e nostalgia, mas ergue o queixo e aceita o seu destino. As posturas de Adão e Prometeu são tão distantes entre si que, por vezes, podemos nos esquecer do quanto ambos os mitos não só têm em comum (a ruptura definitiva com o “pré-individual” e o início do caminhar rumo ao mundo contemporâneo) como pertencem a duas correntes que são a base da cultura do que chamamos de homem moderno, bem como o pilar de diversos dos seus problemas psicológicos. Percebamos, pois, que, sem os valores levantinos, dificilmente culparíamos o conhecimento pelo estrangulamento da vida. Sem os valores greco-romanos, dificilmente seríamos capazes de perceber com a mesma clareza o estrangulamento da vida.

Da mesma forma que o legado do Iluminismo pode ser visto sob duas óticas de acordo com a mediação do lidar com a experiência, é importante perceber também como o próprio fáustico belmiriano, portanto, estrutura-se sobre uma raiz dupla. Desde os primeiros classicismos, o resgate dos valores greco-romanos coexistiu com o louvor aos valores cristãos, gerando uma série de incompatibilidades que o ser humano acabou por internalizar em suas neuroses. De um lado, temos toda uma cultura humanista, na qual poetas e filósofos – e não uma classe sacerdotal – formularam e pensaram sobre uma teologia na qual o destino é tão implacável que mesmo os maiores deuses a ele estão sujeitos, a ponto de, como qualquer mortal, decidirem se irão temê-lo ou aceitá-lo com dignidade. De outro, herdamos das influências do Zoroastrismo uma série de valores que levam à subserviência do homem a Deus, mas que, ao mesmo tempo, sobrepõem o livre arbítrio e a escolha pelo bem ou pelo mal às questões de destinação. O resultado desse duelo entre as leis de Deus e a promessa do conhecimento sobre nossas psiques não poderia ser outro:

Parece-me que, onde Deus e o homem são considerados como condições opostas, o indivíduo se depara inevitavelmente com uma decisão final relativa à sua lealdade última. Deverá ser leal para com Deus ou para com o homem? A meu modo de ver a lealdade última no Levante sempre foi a Deus – no zoroastrismo, no judaísmo, no cristianismo e no islamismo. No Ocidente – quer entre os gregos ou romanos, celtas ou germânicos – a lealdade última foi ao homem. [...] [Isso] Serve não apenas para esclarecer certos aspectos importantes de tensão e conflitos históricos, mas também para apresentar alguns dos problemas de suas próprias vidas e crenças, nessa nossa estranha sociedade onde, durante seis dias da semana, honramos os valores humanísticos da Grécia e de Roma, e, durante cerca de meia hora, no sétimo dia, confessamos as nossas culpas diante de um deus levantino. Depois ficamos pensando por que tantos de nós têm de recorrer a um terapeuta (CAMPBELL, 2002, pp. 18-19).

Tal quadro de tensão dialética que fundamenta nossa cultura é instável e não resolvível. Por vezes, o momento favorece os valores e as crenças levantinas. Não por acaso, o mito do Fausto data mais ou menos da época em que o cristianismo começou a rumar em definitivo para a eterna luta do bem contra o mal. Como afirma Watt:

Isso inevitavelmente proporcionou ao Diabo e sua hierarquia uma importância teológica e psicológica sem precedentes [...] Nem sempre tinha sido assim. No antigo testamento, o Diabo desempenha um papel menor. Claro, ele é a serpente que vai tentar Eva no jardim do Éden e, conseqüentemente, a causa da queda do homem; mas a partir daí raramente aparece (1997, p. 27).

Depois de um momento mais voltado ao humanismo, a Reforma Protestante trouxe de volta a “lealdade última” do homem para com o levante. Em meio ao resgate do papel de Lúcifer que fomentaria o mito moderno do Fausto, os valores luteranos colocaram em voga a ampla responsabilidade do homem de buscar a *chance* de salvação por meio do trabalho. Isso não só ajudou a lançar mais bases para a nossa economia e cultura em geral como também

afastou ainda mais a noção judaica de povo a ser salvo, alterando as próprias noções religiosas da época, agora mais alinhadas ao “individualismo moderno” do que ao “povo escolhido”, mais um passo no processo de fratura.

A série de aventuras na qual o acontecimento é simbolizado adquire seu peso pela importância que possui para a fortuna de um grande complexo vital orgânico, de um povo ou de uma estirpe. Que os heróis da epopeia, portanto, tenham que ser reis, tem causas diversas, embora igualmente formais, da mesma exigência para a tragédia (LUKÁCS, 2009, p. 67).

Para Watt, o Fausto de Marlowe, que data da época da Reforma Protestante:

pode continuar a ser visto como a imagem fundadora de um dos pressupostos básicos, ainda que irreal, do individualismo secular moderno. Esse individualismo sustentava algumas das aspirações transcendentais do renascimento, e também a Reforma, mas não era capaz de encontrar nem criar um mundo no qual elas pudessem realizar-se; só a arte mágica poderia fazê-lo. Podemos dizer, portanto, que embora ele não soubesse disso, o Fausto de Marlowe foi condenado não simplesmente pelo protestantismo, mas por uma força maior, para cujo nascimento o protestantismo muito contribuiu; ele foi condenado por ser um produto do individualismo moderno (1997, p. 52).

Seguindo esse raciocínio, o teórico sublinha como, ao homem contemporâneo, é tão fácil pensar no destino de Fausto como sendo tão injusto quanto a própria vida o é. Ao cristão da época, o motivo da busca pelo conhecimento ecoava fortemente e não havia dúvidas de que Fausto ousou demais. A nós, menos intolerantes com os valores greco-romanos, a procura pelo conhecimento não parece configurar um crime passível de tão severa punição:

o castigo nos parece maior do que nossos crimes; porque realmente não nos sentimos como se houvéssimos cometido “crimes”; ou talvez porque passada a infância deixamos de ser inteiramente persuadidos de que as nossas exigências de vida não são razoáveis. A menos que também creiamos no inferno e na imortalidade da alma, Fausto permanecerá em nossa imaginação como o homem que foi punido por querer tudo – o mesmo que o restante da humanidade quer. [...] Devemos ver o Fausto do século XVI não como mártir do individualismo, e sim como seu bode expiatório [...] Sua danação foi a tentativa da Contra-Reforma de anatematizar as esperanças que uma geração mais otimista havia acariciado (pp. 56-58).

Em contrapartida, nem sempre a humanidade preferiu os valores levantinos. Durante o Iluminismo, os registros mostram que a humanidade acreditou mais em si mesma. O dúbio legado iluminista a que aludimos, por sinal, não é senão um desdobramento desse eterno conflito entre duas ricas tradições que, por não conseguirem se mesclar por completo, digladiam-se desde então, de maneira que ora esta predomine, ora aquela. Invariavelmente, entre cada uma dessas tradições e o que elas legitimam, está o homem moderno. Prova disso é como a mudança progressiva das legitimidades influencia o conteúdo da literatura fáustica. Não por acaso, Watt observa que, na época na qual “todos os analfabetos quanto os letrados viam-se como habitantes de um mundo em larga medida governado por forças espirituais

invisíveis” (1997, p. 20) e se ensinava alquimia nas universidades (p. 44), o Fausto de Marlowe se dedicou também aos estudos da magia. O Fausto de Goethe, ao contrário, não possui tais interesses, uma vez que o texto foi escrito em um tempo no qual o conhecimento acadêmico já se restringia ao saber científico (pp. 198-199). Da mesma maneira, não é de se estranhar a constatação de Watt de que, inserido em um tempo mais afável ao conhecimento científico, o Fausto de Goethe acabe sendo perdoado. No século XX, por questões de verossimilhança, o fáustico belmiriano pode dispensar inclusive a figura de Mefistófeles.

Em todas as três obras, temos em comum que o conhecimento considerado pelo homem como empírico, científico, seja ele qual for, é posto em xeque. Por isso, não é absurdo afirmar que o mito do Fausto, sob a perspectiva belmiriana, encontra ecos em outros temas bíblicos, como o da Torre de Babel, construída justamente em uma tentativa do homem de atingir o céu e se igualar a Deus. O castigo viria na forma das diferentes línguas que os homens falariam a partir de então, impedindo-os de empreender tal propósito. Desse modo, não deixa de ser correlato o reconhecimento iluminista de que a falta de entendimento entre os homens seria insuperável. Com nossas rústicas razões práticas que nos impedem de atingir a razão pura, aos homens não é permitido entrar em um acordo capaz de cumprir em definitivo os ideais iluministas, o que ao menos em teoria nos alçaria à condição de substitutos de um Deus ausente.

De posse do conhecimento dos opostos, mas sem o acesso ao conhecimento último, somos reduzidos, portanto, a escolhas que não podem ser incondicionais. A cada Jó que paga o preço por não se desviar das leis de Deus, temos um Fausto que escolhe o caminho distinto e com outras consequências, mas não menos devastadoras. Como ambos, o homem moderno encontra-se irremediavelmente inserido nessa disputa. Enquanto uns são capazes de manter algum quinhão que seja das totalidades dadas e outros preferem se dedicar com enorme força ao humanismo sem culpa, homens como Belmiro, criados cristãos, mas cuja fé foi há muito posta em xeque pelas leituras modernas, permanecem à deriva entre ambas as possibilidades, muitas vezes, sentindo suas vidas estranguladas sem nem saberem o porquê.

2.4 O demoníaco e os heróis negativos

Por fim, antes de imergirmos em definitivo na leitura da obra de Cyro dos Anjos, convém observarmos alguns aspectos da relação entre a modernidade e a melancolia à qual apontamos de forma mais panorâmica neste capítulo. Também aprofundaremos nossa visão

sobre o fáustico belmiriano em geral, pavimentando o caminho para a análise do mesmo de forma mais específica no capítulo seguinte, já em sua relação direta com os elementos de *O amanuense Belmiro*.

A ligação entre melancolia e modernidade foi claramente apontada na teoria do jovem Lukács. Assim, basta retomarmos a correspondência entre as infâncias do mundo e a de cada homem empírico para entender a afirmação lukacsiana de que “a melancolia de ser adulto nasce da experiência conflitante de que a confiança absoluta e pueril na voz interior da vocação se rompe ou diminui” (2009, p. 87). O processo individual de rompimento com as totalidades infantis não é, portanto, diferente daquele ocorrido com a humanidade e ao qual, muito apropriadamente, chamamos de “maioridade do mundo”. Por isso, não causa estranhamento que, nos termos do próprio filósofo, a epopeia corresponda ao mundo pueril (p. 71). Modernidade e melancolia, assim, são apenas desdobramentos de tudo o que já abordamos, uma vez que são, respectivamente, a causa e a consequência mais imediatas da “vida estrangulada pelo conhecimento” como nosso protagonista a percebe.

Um excelente mediador entre a melancolia e a modernidade, que pode nos dizer mais sobre o problema fáustico da obra, é o conceito lukacsiano de “demoníaco”. O termo, assim como a morte de Deus, não pode ser lido de forma literal e se refere mais ao que intitulamos de fáustico belmiriano do que a um Mefistófeles empírico. Trata-se, no caso, de um conceito que se opõe ao divino e ao transcendental não como inimigo destes, mas como a constatação da ausência definitiva – senão de ambos, ao menos da possibilidade de contato com ambos. Vivemos numa época em que, como o antropólogo Néstor Garcia Canclini define, “Davi não sabe onde está Golias” (2003, p. 24), e o demoníaco, assim como o fáustico belmiriano, estabelece-se antes sobre a inexistência de um outro a ser combatido do que na sua afirmação como demônio *de facto*. O fim da relação entre homem e o sentido da vida, tão intimamente ligado ao advento da forma romanesca, trouxe uma distância insuperável entre homem e Deus, com o declínio das certezas e crenças. O mundo, outrora maravilhoso, tornou-se prosaico à revelia do homem. Como define Goldmann, o conceito lukacsiano remete diretamente ao romance e à “história de uma investigação degradada”, à decadência tanto do herói quanto do mundo (1967, pp. 08-09).

Muito apropriadamente, o jovem Lukács relaciona epos e romance ao afirmar que o último é a epopeia do mundo sem divindades. Enquanto às figuras mitológicas como Mefistófeles e Lúcifer era permitido ao menos tentar combater Javé, o demoníaco lukacsiano se estrutura sobre a ausência de todos esses personagens. Em lugar do divino, fica a percepção de que não há mais a possibilidade de harmonia plena entre o homem e o mundo.

Hegelianamente, seria possível afirmar que o demoníaco diz respeito ao fim do absoluto na vida cotidiana.

Embora, para Lukács, o vocábulo se relacione também aos “deuses que ainda não subiram ao poder” (p. 88), evocando em certa medida o sentido original de *daemon*, podemos perceber, ainda, correlações com o uso semântico corrente ao pensarmos em um de seus sinônimos. Se o simbolismo e o simbólico, etimologicamente, referem-se à união, o diabólico, apropriadamente, relaciona-se à separação, à ruptura, à fratura. Assim, o mundo do diabólico em detrimento do simbólico é aquele que se relaciona diretamente com o declínio da narrativa e do sentido dado, bem como do advento da exegese na busca por um sentido perdido:

A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, *incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos*; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra. (LUKÁCS, 2009, pp. 66-67. O grifo é nosso)

Uma vez constatado “o paraíso eternamente perdido que foi buscado mas não reencontrado” (p. 86), temos no homem moderno “a inevitável contradição entre as esperanças transcendentais que certamente desde o renascimento a educação vinha despertando na mente individual, e a subsequente decepção com o mundo como ele é” (WATT, 1997, p. 52). O vazio imposto pela realidade madura sobre o espaço um dia ocupado pela puerilidade e pelo divino acaba sendo tomado, portanto, pelo demoníaco. Devido a isso, Lukács afirma que a psicologia do herói romanesco não pode ser outra que “o campo de ação do demoníaco. A vida biológica e sociológica está profundamente inclinada a apegar-se a sua própria imanência: os homens desejam meramente viver, e as estruturas, manter-se intactas” (p. 92). Esse herói de psicologia demoníaca, em outras palavras, é o herói problemático ao qual se refere Goldmann (1967, p. 09). Na falta de um sentido dado, é comum que o herói ou tente se concentrar na nostalgia de um tempo pueril ou passe a buscar a experiência de estar vivo à qual aludimos anteriormente.

Especificamente no que diz respeito ao contexto mineiro do início do século XX, Reinaldo Marques mostra como a relação entre modernidade e melancolia é ainda mais forte se considerarmos o agravante da “modernidade tardia”, uma das muitas consequências de se estar na periferia do mundo. Em “Tempos modernos, poetas melancólicos”, Marques afirma que:

O tema da melancolia, com suas variantes, é recorrente na poesia de um expressivo grupo de poetas mineiros, atuante nas décadas de 30, 40 e 50. O que permite tomá-lo

como uma metáfora esclarecedora das relações do poeta com o mundo moderno e com o lugar problemático que lhe cabe no espaço da modernidade. Particularmente quando se trata de uma modernidade tardia, que parece se realizar de forma truncada e inacabada em espaços periféricos, como reflexo de um projeto de modernidade centrado, traçado nas metrópoles colonizadoras (MARQUES, 1998, p. 157).

É preciso que se entenda, no trecho acima, a condição de poeta em seu sentido mais *lato*, como no uso schlegeliano do termo. Marques deixou isso claro em trabalho posterior:

Essa atmosfera melancólica, marcada tanto por imagens da morte e de um passado em ruínas, quanto por um vívido sentimento de tristeza, de ensimesmamento do eu, de angústia existencial frente ao fluir inexorável do tempo, parece não se constituir, no entanto, em privilégio da poesia e de poetas. Ela contamina também prosadores, romancistas e memorialistas mineiros [...]. Tal observação assinala a existência de uma Minas Gerais melancólica, ruminando ensimesmada seu passado e interrogando angustiada seu futuro (2003, p. 48).

Assim, o Belmiro melancólico e aquele que olha para própria infância, portanto, configuram as faces de uma mesma moeda. O personagem, vivendo a fratura, procura o foco nos eventos anteriores à sua melancolia. Nesse primeiro momento, antes de uma série de ocorrências que o farão se concentrar na vida presente, a descrença com o mundo e com as próprias perspectivas o levam com naturalidade à busca pelo passado. Mesmo após a aparição de Carmélia, o início dos levantes e da dissolução da roda de amigos, o herói permanece problemático e “ensimesmado”.

Devemos nos lembrar, no entanto, de que o romance enquanto gênero não apresenta nenhuma necessidade formal da passividade e do “ensimesmamento” das personagens. Por outro lado, essa característica é sintomática da relação entre eles e o mundo que os cercam, de como eles lidam com a “psicologia demoníaca”, afastada das respostas dadas. Isso é importante para percebermos o grau de entrelaçamento entre a “atmosfera melancólica” da “modernidade tardia” típica das Minas Gerais do início do século XX e o tipo de “herói” que a literatura mineira da mesma época teve maior propensão a produzir.

Se, para o Lukács, o herói romanesco se afasta tanto de sua contraparte épica por estar em desacordo com seu mundo, podemos notar um aprofundamento dessa distância quando o próprio ambiente em que o personagem vive é desajustado, periférico. Na falta da harmonia entre “a interioridade e seu substrato de ação – ausência esta que será tanto mais nitidamente realçada quanto mais autêntica é a interioridade” (p. 80), o herói do romance também entra em uma situação de mutualismo com seu mundo. Trata-se, entretanto, de uma relação decadente, completamente diferente da interação entre herói e mundo na epopeia, em que há a ausência de perigos realmente impeditivos:

Mundo contingente e indivíduo problemático são realidades mutuamente condicionantes. Quando o indivíduo não é problemático, seus objetivos lhe são

dados com evidência imediata, e o mundo, cuja construção os mesmos objetivos realizados levaram a cabo, pode lhe reservar somente obstáculos e dificuldades para a realização deles, mas nunca um perigo intrinsecamente sério (p. 79).

Agora, assim como a narrativa, a experiência e o incomum sobrevivem de alguma forma ao fim do sentido. Também é necessário notar que a constatação do “desabrigo transcendental” não é suficiente para impedir o homem moderno de tentar superá-lo. Muitas vezes, como já afirmamos, essa tentativa se dá por meio de sua obra:

A objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade – tudo isso redundando na única e mesma coisa, que define os limites produtivos, traçados a partir de dentro das possibilidades de configuração do romance e ao mesmo tempo remete inequivocamente ao momento histórico-filosófico em que os grandes romances são possíveis, em que afloram em símbolo essencial do que há para dizer (LUKÁCS, 2009, pp. 89-90).

Se o demoníaco não impede a literatura (pelo contrário, uma vez que fomenta a psicologia dos heróis romanescos), tampouco irá evitar as próprias personagens de tentarem entrar em acordo com o mundo por meio da escrita. Para Macedo, é exatamente assim que age a forma da obra de arte, ao “conjuguar os elementos necessariamente caóticos que a vida lhe oferece e tecê-los de modo significativo num todo fechado, devolvendo à vida a coesão de sentido que esta, por si só, é incapaz de formular” (2009, p. 177). Em ainda novo oxímoro, o autor lembra que, “uma vez constatado o vínculo umbilical entre a forma e a realidade que lhe dá arrimo, a excelência da obra residirá, paradoxalmente, em cortar as amarras com o mundo, para com isso criar um mundo novo que melhor explique a matéria originária” (p. 194). É daí que surge a constatação do autor de que “as formas [...] endossam o sentido da vida de que irremediavelmente partem e se desvinculam” (p. 197). Isso significa, em resumo, que autores e personagens-autores, frente ao fim do sentido da vida e à desorientação, passam a não apenas buscar sentido numa sociedade onde ele não existe, mas a tentar recriar esse mundo por meio de sua obra, com um sentido ao menos individual. Não se retoma em momento algum o sentido coletivo e o entrelaçamento entre ética e estética, mas, de alguma maneira, ocorre uma criação que pode ao menos dar sentido parcial ao mundo.

Nesse contexto, é de primordial relevância a pergunta proposta por Macedo a respeito das reflexões lukacsianas sobre o romance: “se a época moderna perdeu a imanência do sentido à vida e se o romance, como gênero épico, dá *forma* à totalidade extensiva da vida, como arrancar do seio da própria vida o sentido de que ela já não dispõe?” (p. 218). Essa não é uma pergunta de fácil resposta, seja para personagens ou para o homem moderno em si. O pouco que podemos afirmar com certeza é que, na falta de uma resposta unificante e frente ao

fato de que o homem tentará mesmo assim, cada busca por “arrancar do seio da vida” algum sentido será diferente das demais. Cada homem e cada personagem agirão de forma completamente única, com resultados imprevisíveis. No caso específico da obra de *Cyro dos Anjos*, é por isso mesmo que, no capítulo seguinte, poderemos observar tantas posturas distintas frente ao fáustico belmiriano.

Por ora, basta que percebamos como a tensão entre autor moderno (ou personagem autor moderno) e mundo é refletida no tipo de texto e personagens construídos. Isso, por sinal, acarreta outra importante diferença entre o herói épico e o herói problemático do romance: o primeiro era reflexo de toda a sua cultura, e seu destino não poderia ser desvinculado da mesma. O que se sucede ao herói épico representa o destino o de todo o seu povo, uma vez que o “herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade” (LUKÁCS, 2009, p. 67). Não é por acaso, observa o filósofo, que há uma exigência formal de que os protagonistas das epopeias sejam nobres. Um rei caído é uma cultura a ser perdida; de maneira paralela, um rei que triunfa em batalha é todo um povo vitorioso.

Nas epopeias, temos como “protagonista” o homem diante de quem jaz uma enorme jornada, mas dentro de quem não há abismos (p. 30), de forma que tudo o que é importante seja coletivo. Por outro lado, as “epopeias do indivíduo sozinho” são protagonizadas pelo homem que tropeça dentro de si mesmo, mas, se ele cai, isso não representa o fim de nada em termos macro, tal o desacordo entre os destinos individuais e o coletivo:

Com isso, o heroísmo tornou-se polêmico e problemático; ser herói não é mais a forma natural de existência da esfera essencial; antes é o elevar-se acima do que é simplesmente humano, seja da massa que o circunda ou dos próprios instintos (p. 41).

Retomemos por um momento o conceito de “epopeia negativa” de Adorno. Devemos entender que, de forma paralela, o herói do romance tende a ser não um herói aristotélico ou mesmo um anti-herói, mas um herói negativo. A figura do anti-herói, conforme Aguiar e Silva, relaciona-se com o:

pícaro, pela sua origem, pela sua natureza e pelo seu comportamento, é um anti-herói, um eversor de mitos heróicos e épicos, que anuncia uma nova época e uma nova mentalidade – época e mentalidade refractárias à representação artística operada através da epopeia ou da tragédia. Através da sua rebeldia, do seu conflito radical com a sociedade, o pícaro afirma-se como um indivíduo que tem consciência da legitimidade da sua oposição ao mundo e que ousa considerar, em desafio aos cânones dominantes, a sua vida mesquinha e reles como digna de ser narrada (1976, p. 677).

O que opõe diametralmente o pícaro ao herói negativo são justamente a modernidade e a melancolia. Vale lembrarmos a definição de Campbell do “trapaceiro” ou *trickster*: “trata-se de “um insensato [...] um epítome do princípio da desordem que é, entretanto, *também o portador da cultura*” (CAMPBELL, 1992, p. 225. O grifo é nosso). Um herói negativo como Belmiro nada tem que ver com isso, pois é incapaz de portar a cultura. Se a reflete é apenas parcialmente, e o faz na impossibilidade de heroísmo que se verifica massacrante.

Agora, da mesma maneira que o herói e o anti-herói se relacionam com a objetividade da cultura, pois são agentes da mesma, o herói negativo irá se referir à objetividade da epopeia negativa, que, retomando Lukács, é a ironia (2009, p. 93). Ela é “a mística negativa dos tempos sem deus: uma *docta ignorantia* em relação ao sentido” (p. 92), e “volta-se tanto contra seus heróis, que em puerilidade poeticamente necessária sucumbem na realização dessa crença, quanto contra sua própria sabedoria, obrigada a encarar a futilidade dessa batalha e a vitória definitiva da realidade” (p. 87). Ela não salva, não resolve, mas também não pode ser subestimada:

Para o romance, a ironia é essa liberdade do escritor perante deus, a condição transcendental da objetividade da configuração. Ironia que, com dupla visão intuitiva, é capaz de vislumbrar a plenitude divina do mundo abandonado por deus [...] *A ironia, como autossuperação da subjetividade que foi aos limites, é a mais alta liberdade possível num mundo sem deus*. Eis por que ela não é meramente a única condição *a priori* possível de uma objetividade verdadeira e criadora da totalidade, mas também eleva essa totalidade, o romance, a forma representativa da época, na medida em que as categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo (pp. 95-96. O primeiro grifo é nosso).

De cada um dos paradoxos que elencamos ao longo deste capítulo, surgem as bases para que a “mais alta liberdade” em um mundo sem Deus (p. 95) possa aflorar. É para onde a objetividade e a tradição, suprassumidas, migraram: à ruptura, ao orgulho de poder escancarar a falta de motivos para orgulho, à lucidez sobre a falta de certezas e ao riso de si mesmo. A experiência (ou a falta dela) do homem moderno, se narrada, precisa ser mediada pela ironia. Tudo isso leva o homem além do niilismo passivo e da melancolia que seria impostos pela pura submissão aos fatos do “desabrigo transcendental”. Frente à desarmonia do rompimento definitivo entre homem e sentido, exagerar a situação acaba por se tornar mais saudável do que simplesmente constatá-la. Na falta de outra opção melhor, talvez seja mesmo saudável sorrir e dizer: “Ora bolas” (ANJOS, 1994, p. 198).

SEGUNDA PARTE – O FÁUSTICO BELMIRIANO

3 TOTALIDADES ESTRANGULADAS

Uma vez amarrada a discussão teórica sobre a forma romanesca em geral à questão específica do fáustico belmiriano, podemos iniciar a análise da obra. Nessa etapa, com o pano de fundo das ideias fomentadas nos capítulos anteriores, buscaremos realizar uma série de leituras, cada qual sob ângulos diferentes. O intuito é fazer com que, em conjunto, elas ecoem umas nas outras e iluminem em definitivo a questão fáustica central.

Deve ser notado que, se essa abordagem funciona, é porque Antonio Candido estava corretíssimo quando afirmou que Cyro dos Anjos era um estrategista (CANDIDO, 1945, p. 82), que pensa sobre tudo com antecedência. Só um verdadeiro estrategista é capaz de produzir uma obra com acabamento tão extraordinário, na qual metáforas e raciocínios sutilmente insinuados nas páginas iniciais retornam ao longo de todo o texto, sempre com pesos ideais, de maneira que o equilíbrio jamais se perca e nenhuma relação seja óbvia demais. Exemplos disso são inúmeros e vão além do fato da discussão central do livro ser apresentada da primeira à última página de forma extremamente sutil, a ponto de um leitor desavisado sequer percebê-la tão constante. Comprova-se, portanto, a afirmação de Antonio Candido nos mínimos detalhes da narrativa, como na escolha de espaços físicos grandemente capazes de refletir os mais variados estados interiores, em especial todos aqueles que se interligam com o fáustico belmiriano. Também podem ser mencionadas as mais diferentes correlações entre objetos, lugares e pessoas, assim como de casos aparentemente irrelevantes e distantes entre si. Em cada um desses episódios, objetos, espaços e personagens, sob formas e colorações distintas, ecoa de alguma maneira o problema fáustico que, como vimos, traz consigo outros tantos reflexos da modernidade e do homem em geral.

Abordaremos diversas dessas ocorrências nas páginas que se seguem, mas podemos desde já mencionar alguns exemplos. Até mesmo o “cão demônio” (ANJOS, 1994, p. 29) que ladra por toda a noite, mesmo sem motivos para tanto, espelha o momento vivido pelo protagonista. Isso acontece quando, como um Mefistófeles prosaico, seu latir convida Belmiro à escrita fáustica por toda a noite (mesmo sem motivos para tanto). Também um segundo cão, o qual não consegue se livrar das amarras em que se meteu e “não é permeável às palavras de eterna sabedoria” (p. 211), reflete a personalidade de Belmiro no exato momento em que surge. Não por acaso, de forma similar ao protagonista, o vira-lata, já sentado, cansado e resignado, com a cabeça virada para as estrelas (sem, no entanto, poder vê-las), é abandonado à sua própria sorte. Além disso, ambos os momentos se espelham, demarcando o arco

dramático principal do livro, localizando-se respectivamente no início e no final da obra, próximos à opção pelo diário e à resignação definitiva.

É esse o grau de acabamento percebido no romance escrito por Cyro dos Anjos. Curiosamente, por sinal, o amanuense faz questão de negá-lo enquanto tal por três vezes (pp. 95, 139 e 210), afirmando estar escrevendo um diário e não um romance. Essas negativas são tão perfeitamente diluídas e espaçadas entre si que podem ao leitor escapar algumas ironias relacionadas. Na segunda negativa, por exemplo, Belmiro afirma que lhe é impossível dar o cabo de duas personagens casando-as, tais as diferenças entre vida e romance. Casualmente, duas páginas depois da terceira negativa (e a poucas do fim), Cyro dos Anjos o faz com duas personagens quando se anuncia o noivado de uma amiga de Jandira e do “almirante”, a quem Belmiro pouco conhece e que, no entanto, também precisavam de algum final. Entre os discursos do autor do diário e o texto do autor do romance, a obra, portanto, não se apresenta como diário: sempre que pode, afirma-se romance.

Quanto mais de perto são observadas essas incontáveis correlações, mais surpreendente se torna a fruição do livro. Não se trata apenas de um romance interessante e prazeroso: constatando-se as nuances de seu funcionamento, passa-se a apreciar também o laborioso trabalho em cada uma das histórias apresentadas na obra, perfeitamente encaixadas tanto entre si quanto dentro da história principal. Assim, acreditamos que leituras distintas, focadas em alguns desses diferentes aspectos, se iluminarão umas às outras como em um mosaico, ajudando a esclarecer, por fim, não apenas a obra e seu problema central, como também as teorias apresentadas nos capítulos anteriores.

Neste capítulo, em um primeiro momento, iremos concentrar nossa leitura nos espaços físicos retratados na obra, bem como na maneira como eles refletem o estrangulamento da vida. Quando necessário, nos deteremos sobre certos personagens a tais lugares vinculados. Essa análise será iniciada com base na correlação entre Belmiro e a cidade que o cerca. Sob diversos aspectos, dos quais falaremos a seguir, trata-se Belo Horizonte de uma cidade que agrava muito a pressão fáustica sobre seus habitantes. Observaremos, então, a casa do amanuense como espaço de contato (sempre interrompido) com a Vila Caraíbas de onde o personagem veio. Em seguida, destacaremos a relação das irmãs do amanuense com as certezas dadas e a própria Rua Erê em sua relação periférica com a região central de Belo Horizonte.

Num segundo momento, vamos nos ater brevemente sobre a visão de Belmiro a respeito de cada um dos amigos da Rua Erê em contraste com aqueles da roda de chope que tanto preza, a qual, para sua infelicidade, ele acredita que se dissolverá. A partir disso, iremos

abordar a manifestação do fáustico belmiriano individualmente em cada um dos integrantes da “roda” da qual Belmiro participa. Todos sofrem o problema fáustico por um ângulo diferente e, em variados graus de sucesso, apresentam soluções às suas próprias dificuldades.

Por fim, com o auxílio das análises anteriores, será vista a questão do fáustico belmiriano na vida do protagonista, bem como a relação entre amor e vida sob a lâmina do conhecimento. Partindo da dificuldade de se definir Belmiro e das poucas certezas a seu respeito, estudaremos a visão que os demais personagens possuem dele e seu momento ao início da obra para, então, nos dedicarmos a um segundo momento, que diz respeito à quase totalidade do livro: a paixão por Carmélia. Nessa etapa, veremos que Belmiro, durante a narrativa, acaba se partindo em dois, separando, com isso, os próprios mitos que cria. Com base na noção de balsa apontada por Antonio Candido, lidaremos ainda com a oposição entre Vila Caraíbas e Rio de Janeiro, assim como as eventuais possibilidades de fuga para as quais essas cidades apontam. Analogamente à comparação dos espaços físicos, observaremos a relação Camila-Belmiro-Carmélia e a presença de elementos poéticos que acompanham essa tríade, em especial as metáforas feitas com horizontes hídricos como a já seca lagoa caraibana e o “infinito” Oceano Atlântico. Assim, o estudo do arco dramático principal da obra será completamente enriquecido pelas leituras anteriores, pois o jogo de espelhos que a obra proporciona é praticamente inesgotável.

3.1 O fáustico está na Rua Erê

No levantamento feito por Ana Paula Franco Nobile dos artigos que saíram nos jornais à época da publicação de *O amanuense Belmiro*, salta aos olhos uma crítica feita por Josué Montello. Nela, lê-se que não existe em Cyro dos Anjos “a simpatia pelas paisagens, a fascinação pelos painéis” (MONTELLO, 1937, *apud* NOBILE, 2006). Acreditamos, entretanto, que faltou ao renomado escritor perceber que tal simpatia iria de encontro ao propósito da obra, uma vez que belas e poderosas descrições acabariam por tirar a força do conjunto. Belo Horizonte e outras das paisagens mencionadas no romance, como afirmou Antonio Candido, estão todas manchadas com a presença do amanuense (CANDIDO, 1945, p. 87). Roberto Schwarz inclusive constatou como o mundo em que se passa a história, no caso de *O amanuense Belmiro*, está subordinado à biografia do protagonista:

Há reciprocidade, com precedência da biografia sobre o mundo, que está para servi-la. Para exemplo: o amanuense nasceu em Vila Caraíbas, onde cresceu e se apaixonou, envelhecendo em Belo Horizonte. É fatal que suas recordações estejam

imbricadas na passagem do campo à cidade da fazenda à burocracia, da ordem familiar à roda dos amigos citadinos (SCHWARZ, 2008, p. 17).

Discorreremos, a seguir, justamente sobre isso: a opção pelo que Montello criticou é, de fato, acertada e orgânica, pois dá contornos ainda mais melancólicos a um fáustico belmiriano do qual não se consegue escapar.

Não há como negarmos, na obra, o profundo entrelaçamento entre o protagonista e os espaços que o cercam. Dentre todas as relações que mencionamos, aquela entre Belo Horizonte e Belmiro, por exemplo, é uma das que Cyro dos Anjos faz menos questão de esconder; pelo contrário, aponta-a já na própria etimologia do nome do amanuense: para se constatar um belo horizonte, é necessário quem ao *belo mire*. Convém perceber, ainda, como os nomes tanto do personagem quanto da cidade refletem, em certa medida, o problema fáustico da obra. Eles convidam o olhar para o que há além de si próprios e à busca por totalidades perdidas. O belo pode até existir, mas não necessariamente precisa estar ao alcance, e o mesmo se dá com as totalidades que serão buscadas pelo burocrata. Também não é coincidência que o personagem mencione de maneira breve o fato de completar 38 anos em 1935 (ANJOS, 1994, p. 71), deixando a cargo do leitor uma simples subtração que, uma vez efetuada, mostra como Belmiro e Belo Horizonte “nasceram” no mesmo ano de 1897. A relação não é escancarada a ponto de corresponderem também os aniversários, de forma que Belmiro seja poucos meses mais velho do que a cidade e suas promessas. Porém, isso também se mostra uma escolha apropriada, configurando um dos muitos “quase” que a relação Belmiro-Belo Horizonte implica. O amanuense vive em um tempo e um espaço urbanos, mas não é filho desse tempo e nem desse espaço, o que um aniversário em comum com a cidade poderia erroneamente indicar.

Para usarmos um termo mais direto, a jovem Belo Horizonte, em sua relação com o Belmiro que a ela chega, evoca a ideia de pós-utopia. O conceito de Eneida Souza, oriundo da leitura das obras de Octavio Paz e Walter Benjamin (SOUZA, 2007, p. 129), estabelece-se quando é alcançado o último requisito que se pensava necessário a respeito de um ideal. No entanto, após a conquista, não ocorre a bênção prometida. É a ultrapassagem do que um dia se propôs, em alguma medida, utópico. Segue-se, todavia, não alguma recompensa, mas a constatação do logro. Para quem, incompatível com o universo agrário, saiu um dia da interiorana Vila Caraíbas, de onde evocam “a força, o poder de expansão, a vitalidade” dos Borbas (p. 27), viver em Belo Horizonte em meio à constatável “dissolução de espírito” (p. 25) significa admitir que ali os problemas não parecem menores. Isso porque a fratura entre homem e mundo está em todo lugar e a tradição, se há, continua sendo a da ruptura.

Com isso, aqueles que, como Belmiro, se veem amarrados pelo fáustico ao invés de em contato com as totalidades (passadas ou outrora esperadas para um futuro que não aconteceu), “ao se verem imobilizados, retratam a condição de apego aos valores da tradição, vista como força conservadora e no seu aspecto destrutivo” (SOUZA, 2007, p. 130). A relação com o espaço pós-utópico, portanto, é ideal para aflorarem a melancolia e o saudosismo que são o ponto de partida do romance. Assim, a utopia que por vezes se vislumbrou no futuro, quando este chega, passa a ser buscada no passado. É o que acontece, por exemplo, na obra de Cyro dos Anjos, quando Belmiro, o burocrata melancólico, inicia seu diário deixando claro que

Meu desejo não é, porém, cuidar do presente: gostaria apenas de reviver o pequeno mundo caribano, que hoje avulta a meus olhos. Minha vida parou, e desde muito me volto para o passado, perseguindo imagens fugitivas de um tempo que se foi. Procurando-o, procurarei a mim próprio (ANJOS, 1994, p. 32).

Por outro lado, “a crise de uma imagem do futuro” pode levar o habitante da paisagem pós-utópica a outras visões que não a romantização do passado, se

é substituída pela permanência de uma utopia cega e luminosa, de um tempo em expansão entregue a um movimento sonâmbulo [...]. O que poderia significar o retorno atual de simulacros, espelhos e anjos, no meio de ruínas e de paisagens pós-utópicas? (SOUZA, 2007, p. 131).

Podemos perceber que a faceta pós-utópica do fáustico belmiriano é uma só. A mesma crise que empurrava Belmiro ao passado no início do livro permanece o tempo todo, principalmente depois da visão de Carmélia. O apego ao passado dá lugar a “simulacros, espelhos e anjos”, influenciando por completo a escrita de uma obra que, então, torna-se abertamente concentrada no presente (ANJOS, 1994, p. 40). Na essência, mudam-se os sintomas, mas estes permanecem sendo da falta de pertencimento pós-utópica. Com o desgaste das imagens caribanas, um espírito sedento pode com facilidade dar à breve visão de Carmélia os contornos do mito de Arabela, encontrando uma nova fonte de imagens capazes de preencher um presente vazio.

Retornaremos a essa questão mais adiante. Por ora, iremos nos concentrar sobre a questão do espaço pós-utópico como fomentador do problema fáustico, independentemente da busca que a este problema se opõe ser no passado, no presente ou no futuro. É certo que o fáustico Belmiriano muito tem de universal, de forma que diversos dos problemas relatados na obra poderiam se passar em outro lugar. Não podemos, devido a isso, afirmar categoricamente que Belo Horizonte seja imprescindível ao romance, mas tampouco conseguiríamos deixar de sublinhar como a sua escolha é potencializadora de diversos dos

aspectos da obra. Se a opção quanto ao nome e à idade do protagonista vinculam-se à cidade, a seleção de Belo Horizonte como espaço físico do romance, sob muitos ângulos, reflete o próprio estado em que o amanuense se encontra.

A relação pode não ser essencial, mas não deixa, em momento algum, de ser recíproca. Na verdade, constitui-se em opção tão certa que, quanto mais analisada, mais rende. Concentremo-nos no provincianismo da jovem capital. Tendo sido fundada menos de 40 anos antes do período em que o romance se passa, não é de se estranhar que Belo Horizonte possuísse, em 1935, mais habitantes provenientes do interior de Minas do que nascidos na própria cidade ou em outras capitais. Pelo menos no que diz respeito a seu passado migrante, Belmiro não é exceção, mas a regra. Mesmo aqueles que ali nasciam, à época, ainda eram criados segundo os hábitos interioranos. Assim, a nova capital, espaço urbano planejado e promissor, exprimia com eloquência o contraste entre o desejo de ser e aquilo que ainda era. Quem percebe esse contraste é o próprio Belmiro:

Contemplei Belo Horizonte, que apenas despertava. As cores, já vivas, do céu e a luminosa beleza da cidade feriram-me os olhos. Esses palácios e jardins e a majestade das avenidas e praças situam Belo Horizonte fora dos quadros singelos de Minas. Dentro das casas mora, porém, o mesmo e venerável espírito de Sabarabuçu, Tejuco, Ouro Preto e de tantas outras vetustas cidades (p. 115).

Embora se refira à “antemanhã” e ao amanhecer empírico quando diz que Belo Horizonte “apenas despertava”, àquela época a capital de fato apenas acordava, exprimindo ela própria a ideia de transição entre a visão de mundo típica da cultura dos municípios do interior e o espaço urbano moderno, o que tira ainda mais do protagonista a noção de pertencimento. Apesar de ser cidadão que convive diretamente com leituras e reflexões que o apontam para espaços mais esclarecidos; dentro da casa onde mora, o personagem é, como tantos belo-horizontinos a ele contemporâneos, cercado pelos resquícios da cidade de origem.

Belmiro encontra-se, portanto, entre os viajantes que “exercem, em sua plenitude, a prerrogativa máxima da espécie; a de cortar, consciente e voluntariamente, por algum tempo ou para sempre, os vínculos com o país de origem” (ROUANET, 1993, p. 7). Há de se entender, ainda, que essa “experiência da diáspora”, conforme escreve Stuart Hall,

não é definida por pureza ou essência, mas pelo reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias; por uma concepção “identidade” que vive com e através, não a despeito, da diferença; por *hibridização*. Identidades de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença (HALL, 1996, p. 75).

Para agravar a situação, os elementos que o remetem ao passado, de alguma forma, estão sempre parcial ou totalmente bloqueados. Isso impede o amanuense de comungar com

eles, ao passo em que, devido à sua quantidade, seria impossível esquecê-los. Um primeiro exemplo é a única ação digna de ser chamada de “tradição da casa”: a irmã Emília fazendo renda. A atividade é balanceada pela outra irmã, Francisquinha, que apenas embaraça os fios (ANJOS, 1994, p. 25). Também é digno de nota que Belmiro não seja prontamente reconhecido naquele ambiente como uma pessoa plenamente identificável com a atmosfera caribana: além de “doido” (p. 25), a Emília se refere a ele constantemente por “excomungado” (p. 24), ou seja, não apenas aquele fora da comunhão, mas aquele fora do comum. Se Belmiro percebe algum grau de estima na alcunha, não ignora em momento algum a certeza do chiste (p. 122). De maneira análoga, ao personagem é dada a oportunidade de se sentar à mesa com sua família, mas a irmã faz uso de um anteparo de papelão suprimido apenas em ocasiões especiais, de preferência aquelas que mais evoquem o passado caribano, como no aniversário de Belmiro no qual não foi esquecido o “peru tradicional” (p. 72).

Ambas as irmãs são inacessíveis a Belmiro. Também são as únicas personagens da obra a exprimirem em alguma medida um contato constante com as totalidades dadas e a certeza das criaturas vinculadas ao mundo antes do desencantamento. Francisquinha, em suas crises, afirma a presença de uma mula-sem-cabeça em seu quarto em pelo menos duas ocasiões (pp. 42 e 142). Emília, por conta disso, chega a convocar uma “expulsão do espírito” (p. 85) e, quando do falecimento da irmã, coloca sobre o corpo um crucifixo de família, afirmando que Deus a levou. Isso provoca em Belmiro a seguinte reflexão:

Donde lhe virá tanta força? Talvez de seu deus que tudo explica. Deus bom, que assiste os coitados. Que felicidade poder pensar que Francisquinha foi para o seio do Eterno, e lá se acham o velho Borba, a velha Maia, todos, todos. Em sua pouca luz, Emília encontra uma paz que não atinjo. É mais forte, possui invisíveis pontos de apoio: mostrou uma singela grandeza (p. 143).

O próprio Belmiro, perto do fim da obra, analisa como, sob esse aspecto, “a ignorância é meia felicidade” (p. 222). A correspondência com nossas reflexões sobre o mito do Éden, feitas no capítulo anterior, é quase imediata. Consumido o conhecimento, a força das certezas dadas, sejam elas fruto de fé ou da insanidade, é estrangulada em definitivo.

Por fim, outro elemento da casa que não pode ser ignorado é o relógio de repetição que assinalava horas de dias grandes (p. 144) em Vila Caraíbas, e ainda “bate horas caribanas” (p. 205). A relação Vila Caraíbas-Tempo é uma recorrente ao longo de toda a obra. O próprio Belmiro repete que as “velhas paisagens” não se encontram no “espaço, e sim no tempo” (p. 95) antes de constatar a inutilidade de sua última visita à vila, quando não encontrou “senão espectros” (p. 97) e repetir sua constatação sobre espaço e tempo. Não é por outra razão que o personagem decide filiar-se de vez a Drummond na resolução de não

retornar à antiga cidade, uma vez que “as coisas estão é no tempo, e o tempo está é dentro de nós” (p. 98). Vila Caraíbas ecoa não em Vila Caraíbas, mas por sua casa, intangível, ao som de badaladas caraibanas, pois, quando *fechado* dentro da residência, sem contato com o resto da cidade, o amanuense tem a impressão de que vive no âmbito da fazenda onde batia o mesmo relógio (p. 144).

Uma vez fora da casa, por outro lado, o amanuense está irremediavelmente de volta a Belo Horizonte. Porém, apesar de capital, planejada e promissora, a cidade não se estabelece como entre-lugar apenas devido às casas de hábitos interioranos. Embora em menor grau, a jovem Belo Horizonte mantém-se como periférica mesmo se considerarmos apenas o contexto do país. Ela pode não ser a Vila Caraíbas de onde o protagonista veio, mas também não é o Rio de Janeiro que Belmiro brevemente visita. Caso consideremos também o contexto mundial, Belo Horizonte muito menos se aproxima da Paris da qual apenas ocasionalmente se fala, tão distante do universo dos personagens. Essa dualidade entre os problemas modernos, “universais” e o que é potencializado por Belo Horizonte – como espécie de “periferia da periferia do capitalismo” apesar da prometida modernidade que seu planejamento evocava (o que a torna pós-utópica por excelência) – é apontada logo nas primeiras páginas do romance, durante uma conversa ocorrida na cena que abre a narrativa:

- Cidade besta, Belo Horizonte! exclamou Redelvim, consultando o relógio. A gente não tem para onde ir...
- Não acho! retrucou Silviano. Em Paris é a mesma coisa.
- Em Paris? perguntou Florêncio. Não sabia que você andou por Paris... É boa!
- Ó parvo, quero dizer que o problema é puramente interior, entende? Não está fora de nós, no espaço! (p. 23)

O leitor ainda não sabe, mas este é um momento raro sob vários ângulos. Em primeiro lugar, o livro se inicia com um episódio em que Belmiro se mostra com o espírito leve, algo por si só incomum e que funciona como explicação para o pesar do personagem com relação à dissolução dessa mesma roda de chope. Por sinal, os amigos presentes, Florêncio, Jandira, Glicério, Redelvim e Silviano, se reúnem apenas outras três vezes ao longo da obra, todas em crescentes graus de obrigação¹. Por fim, também é curioso como as opiniões a respeito da cidade endossem ainda mais a relação Belmiro-Belo Horizonte, tão próximas são às futuras opiniões que os personagens emitirão quanto ao próprio Belmiro. O jornalista Redelvim, que, no que há de ser definido por seu “estado de raiva” (p. 183), refere-se a Belo Horizonte de

¹ Na página 50, a reunião só ocorre porque Jandira leva a sério a intimação feita por Florêncio, que exige a comemoração do novo emprego da moça. Já nessa ocasião, Belmiro pressente que a roda “não tardará a dissolver-se” (p. 53). Na página 71, os amigos aparecem devido ao aniversário do protagonista. Por fim, na página 143, ocorre o velório de Francisquinha, irmã de Belmiro, e nem roda de chope há.

maneira equivalente àquela com que, ao final da obra, chama Belmiro de “imbecil” (p. 214). Por outro lado, o professor Silviano, em cujo diário será encontrada a constatação do fáustico belmiriano, já pensa no universalismo dos problemas apontados. O desabrigo transcendental, de fato, tira do homem o “para onde ir”, de forma que o problema realmente seja o mesmo em Paris ou em qualquer outra cidade.

Se a Silviano cabe a razão quanto ao estado de espírito do cidadão moderno em geral (o que corrobora a tese da não essencialidade de Belo Horizonte), empiricamente Redelvim também possui razão. Para uma capital recente, sem os atrativos das cidades menores e sem as vantagens das maiores, a falta da diversidade nas opções de distração, sejam culturais, turísticas ou naturais, convida ainda mais à reflexão melancólica. Em Belo Horizonte não há a lagoa caraibana (p. 97), o pesar do coveiro não é sincero porque não pode ser amigo de todos (p. 135). Tampouco há o mar a ser visto do arpoador (p. 204) e a “cidade nova e brilhante” que tanto intimida o burocrata (p. 200).

Se observarmos então a rua específica em que se situa a dicotomia entre uma capital planejada e uma casa com tantos ecos provincianos, surgem novos e talvez os mais definitivos agravamentos da questão. A Rua Erê é notável quanto à sua capacidade de exprimir perfeitamente como periferia da urbanidade, espelhando sob as mais variadas formas o “quase lá” já expresso pela própria data de nascimento de Belmiro. O plano original de Belo Horizonte, convém lembrar, dividia a região em três áreas gradualmente afastadas do marco zero da cidade: a área central urbana, a suburbana e a rural. A área central urbana, delimitada pela Avenida do Contorno, foi completamente planejada. O tamanho equivalente dos quarteirões, formando um perfeito quadriculado, assim como a disposição das avenidas de forma diagonal, fomentando a circulação urbana, foram amplamente pensados. Esta área recebeu a totalidade da estrutura, fosse de transportes, educação, saneamento ou saúde (cf. Anexo I).

A área suburbana, iniciada a partir da periferia da Avenida do Contorno, por outro lado, era composta por ruas completamente irregulares e desprovidas de infraestrutura. Nela, no bairro do Prado, localiza-se a “patética Rua Erê” (ANJOS, 1994, p. 32). O local, em 1935, encontrava-se mais ou menos equidistante do fim da massa urbana e do marco zero da cidade. (cf. Anexo II). Iniciando em esquina com a grandiosa Avenida do Contorno, a rua prossegue em direção contrária ao centro da cidade. A sua escolha em específico se mostra tão acertada que chega a ser providencial como, apesar de encostar na maior e mais importante rua da cidade, em sua totalidade a Rua Erê se estende pelo equivalente a um mísero par de quarteirões.

O próprio nome “Erê” suscita algumas meditações muito bem-vindas. Arthur Brakel, em seu prefácio da edição em inglês da obra, atenta para a sonoridade do nome:

O nome da rua na qual Belmiro mora, Erê, também demanda interpretação. Erê, em pronúncia conservadora brasileira, é quase homófona de *errei*, “eu cometi um erro” ou “eu andei para fora do caminho”. De fato, o título em português para o terceiro capítulo é *O Borba errado*. Belmiro está convencido de que ele falhou como ser humano (BRAKEL, 1988, p. 13).²

O vocábulo possui também raízes africanas. Segundo a tradição umbandista, representa ainda a entidade da criança, aludindo à juventude da própria cidade e ao tamanho miúdo da rua. Para o candomblé, o nome “Erê” remete, por outro lado, ao agente de transição entre o homem e seu orixá, ou seja, a Rua Erê, além de espacialmente ter muito a dizer sobre a obra, evoca (segundo o seu próprio nome) o movimento de báscula a que se refere Antonio Candido:

O amanuense Belmiro é o livro de um burocrata lírico. Um homem sentimental e tolhido, 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 decepes, pois escrevendo-as, pensando-as, analisando-as, o amanuense estabelece um movimento de báscula entre realidade e sonho (CANDIDO, 1945 p. 83).

Belmiro, ao deixar claro que sua rua “não é atrativa” (de certa forma mostrando como a via é um microcosmo da Belo Horizonte  qual se referiu Redelvim), reflete que “talvez seja isso o que sempre me leva a passear o pensamento por outras ruas e por outros tempos” (ANJOS, 1994, p. 26). Está aberta, então, a báscula: “Eu fechava os olhos, e a Ladeira da Conceio surgia, diante de mim, com a nitidez de um acontecimento matinal. Vila Caraíbas e seu cortejo de *doce fantasmas*” (p. 26. O grifo é nosso).

Também Eneida Souza percebe os espaços propícios  báscula. Por essa Erê pós-utópica por onde entram Vila Caraíbas e Camila, também surge o “anjo” da Donzela Arabela:

Três letras traduzem o sentimento contraditório de conformidade da personagem  banalidade de sua vida miúda, mas que se expressa de forma pomposa e metafísica. Dividido entre as duas realidades, o que resta a Belmiro é representar papéis, praticar seu “teatro íntimo” e escrever o livro pretendido, já esboçado no seu diário (SOUZA, 2009, p. 01).

Depois de avistar Carmélia, mudam obviamente as imagens, mas o processo de criao frente à vida estagnada é rigorosamente o mesmo. Os “doce fantasmas” podem ser

² Traduao nossa de “The name of the street on which Belmiro lives, Erê, demands interpretation as well. Erê, in conservative Brazilian pronunciation is nearly homophonous with *errei*, “I erred”, or “I strayed from the path”. Indeed, the Portuguese title to the third chapter is *O Borba errado*. Belmiro is convinced that he has failed as a human being”.

outros, mas a balança continua os convidando, o que ocasionalmente ocorre na Seção burocrática, igualmente “não atrativa”:

Meu ócio não traz elementos de anarquia, mas faz que Carmélia entre sutil por uma janela da Seção e pouse a meu lado. A *docilidade dos fantasmas!* Já não a procuro com angústia, é ela que vem a mim, submissa, de mansinho: - que tens, Belmiro? (ANJOS, 1994, p. 66. O grifo é nosso. Notemos ainda como o único discurso direto de Carmélia na obra – ainda que de falsa Carmélia – se dê pela balança).

Porém, a Rua Erê que, no início da obra, convida o olhar a belos horizontes, por fim, acaba por ser tornar cada vez mais o ambiente ao qual Belmiro se fecha. Após a dissolução da roda de chope, observando de longe o bar do alemão em que se iniciou o romance e constatando a Seção do Fomento como “inabitável” sem Glicério (p. 219), o protagonista conclui que, quando chegar à “aposentadoria condigna” (p. 49) e nem mesmo mais à Seção do Fomento Animal precisar ir, a Rua Erê será praticamente todo o seu mundo. Comparemos, por um momento, o rico natal de 1934, no bar do alemão, em meio aos amigos e à “euforia que o chope traz”, com o natal de 1935, em meio aos vizinhos de rua, descrito no curtíssimo capítulo de número 73 “Mais um natal”:

Merry Christmas, Mister Belmiro.
 - Merry Christmas, Mister Prudêncio.
 - Bom dia, Giovanni. Muito obrigado pelo Chianti e pelas castanhas. Como vai a Marianina? E o Pietro?
 O relógio de repetição dá oito horas na sala de jantar. Emília volta da missa, com o vestido novo que exumou da canastra e cheira a naftalina. Vestido de cetineta, presente do Glicério (p. 194).

Da naftalina à *repetição* do relógio caraibano, a impressão que fica é que esse será como todos os natais subsequentes na Rua Erê, onde Belmiro quer possuir o espírito dos móveis e as coisas não se movem do lugar (pp. 205-206) e que já dizia ser o seu lugar no início do romance (p. 64). “Fique sossegado na Rua Erê e deixe-se de histórias”, recomenda a si mesmo antes de concluir que seu destino é ali sonhar com “impraticáveis donzelas” (p. 205). Em resumo, como ele mesmo escreve, “os jornais anunciam um encontro sensacional. Mas talvez seja melhor armar a rede no quintal e folhear revistas velhas” (p. 134). Tal escolha pode livrá-lo de atribulações e de uma nova decepção de igual tamanho; todavia, ao retirar-se do campo da experiência, opta pela melancolia contínua, plácida. A única pena, para o burocrata, é que essa paz física não há de se tornar paz de espírito (p. 207).

Ao se opor um natal a outro, abre-se, também, a possibilidade da comparação não mais entre espaços físicos, mas entre as pessoas frequentadoras desses locais. Da mesma forma que a casa do amanuense só ganha contornos caraibanos pela presença das irmãs, devemos notar que, nas festas de 1934, o raro “quadro harmônico” a que se refere Luís Bueno

(2006, p. 562) deve-se muito mais aos componentes da roda de chope do que ao bar do alemão em si. É com foco nessa oposição, portanto, que devemos prosseguir.

3.2 O estrangulamento na roda de amigos

Os espaços físicos do livro, mediados por sua ligação com Belo Horizonte e postos lado a lado no plano simbólico, fizeram florescer diversas observações sobre o fáustico belmiriano na obra. Este é um procedimento que podemos repetir com outros elementos do romance, como com seus personagens em relação a Belmiro, tal o grau de espelhamento infinito que a obra apresenta. Mais uma vez, a afirmação de Antonio Candido de que a obra é altamente estratégica avulta inquestionável. E, se a comparação entre lugares físicos descortinou novas percepções e leituras, veremos que isso acontece de forma ainda mais intensa e profunda quando observamos a relação entre o protagonista e algumas das personagens mais complexas do livro.

Começemos pela delimitação de cada grupo do qual o amanuense sente que, de alguma forma, faz parte. De uma maneira geral, podemos dividir sua vida entre o ambiente fechado na casa com as irmãs, a vizinhança na Rua Erê, o trabalho diário na Seção do Fomento Animal e os encontros com a roda de chope, muito embora, em 1935, o hábito de Belmiro seja antes encontrar-se com cada um de seus membros individualmente. Isso não apenas indica a dissolução da “roda” que é observada ao longo da obra como permite reflexões mais profundas sobre cada um destes personagens. Nas vezes em que são vistos grupo, é comum que o burocrata se concentre sobre o futuro incerto da turma, pouca atenção dando a cada um em específico. Apenas quando se depara com um amigo individualmente Belmiro acaba por apresentá-lo ao leitor de forma mais apropriada. Havendo novo encontro com uma única pessoa mais adiante, aprofunda-se na história da personagem com quem se compartilha algumas conversas e momentos íntimos.

Agora, se o círculo com estes amigos está para ser desfeito, é notável como não é o único grupo em transição. De fato, cada um dos quatro grupos a que nos referimos muda de tamanho durante o ano de 1935, podendo ir do término por completo a um aumento sutil. Todos irão variar, veremos, de acordo com a progressiva reclusão do personagem no mundo restrito da Rua Erê. A roda de amigos, já o afirmamos, se dissolve totalmente. A família, que remete ao parcial vínculo com o passado, é reduzida à metade quando uma das irmãs morre. A Seção do Fomento perde apenas Glicério, mas é o bastante para que Belmiro veja que nela

não existem mais novidades e que o trabalho ali se resumirá a esperar o dia passar, vencendo um “dia morno” de cada vez (ANJOS, 1994, p. 221). Ao mesmo tempo, o burocrata se vê surpreso com o fato de que houve, em sua vida junto aos vizinhos, uma “aquisição” (p. 196). O contínuo Carolino, embora no trabalho burocrático saiba se manter à margem, como se espera de alguém de sua posição, acaba por se tornar um “personagem indispensável na Rua Erê” (p. 197), justamente espaço social que começa a se tornar mais e mais absoluto na vida do amanuense: “Minha vida se reduz”, constata por fim, “a Emília, Carolino, Giovanni e Prudêncio. Isto é: encolhe-se na Rua Erê, como dentro de um caramujo” (p. 210). Assim, enquanto o núcleo da Rua Erê é o único que aumenta, espelhando a maior presença de Belmiro nela, em todos os demais espaços (dos quais ele vai progressivamente se afastando), outras pessoas também se ausentam. Quanto mais forte o afastamento de Belmiro das pessoas e dos benefícios que um determinado ambiente traz, maior é o decréscimo de pessoas no respectivo grupo, o que pode chegar, como observamos, ao caso específico do fim do contato com os quadros harmônicos que a roda de chope pareceu um dia suscitar na cena inicial do livro.

Pois bem. Já nos delongamos sobre as irmãs do amanuense quando observamos o mundo físico de sua casa. Se Belmiro quer um dia possuir a imobilidade daqueles móveis, o fato é que as irmãs já têm essa capacidade, e ele mesmo as trata por “herança” (p. 26). Quanto à Seção do Fomento, vale extrapolar a máxima de Roberto Schwarz de que, “se Belmiro acabou burocrata, é quanto basta saber” (SCHWARZ, 2008, pp. 12-13). Não é coincidência, inclusive, que o amanuense, escrevendo seu diário, chame a si mesmo por um sinônimo de amanuense, “escriba” (ANJOS, 1994, p. 42), e que o faça em folhas com o timbre da Seção (p. 43). Segundo Belmiro, seu local de trabalho não passa de uma “ficção burocrática” (p. 41) que não fomenta senão o seu próprio lirismo (p. 66). Nada, de fato, realmente acontece ali de maneira que não poderia ocorrer em lugar diverso.

À exceção de Glicério, que faz parte da roda de amigos, os colegas de trabalho da Seção acabam sendo em sua maioria descritos não pelo que são, mas pelo que gostariam de ter sido, como políticos, militares, padres, administradores, literatos (p. 48). Apenas dois ganham algum destaque. O primeiro deles, Sepúlveda, devido a um curioso acontecimento que não poderia deixar de ser comentado, pois ganha na loteria. Em vão, tenta se dedicar às mais variadas atividades, sejam hobbies, a política ou a busca pela espiritualidade (p. 194), sem conseguir preencher o vazio fáustico de sua vida. Quanto ao Filgueiras, é o único burocrata a quem Belmiro admira, e, se é mencionado mais vezes, isso ocorre quase que exclusivamente por ter nascido para o ofício. Enquanto o primeiro reflete a busca em vão

pelas totalidades que ocorre com o próprio amanuense, o segundo espelha a conformidade com os fatos em seu grau máximo, a opção a ser feita pelo protagonista. Quanto mais Belmiro se fecha na Rua Erê, por sinal, mais deseja a “beatitude burocrática do Filgueiras” (p. 209). No restante, o protagonista mesmo explica o quanto se aproximam os colegas de trabalho dos vizinhos, seja no que diz respeito ao bom convívio, seja à condição de quase paisagem:

Todos adquiriram, de há muito, uma fisionomia definida, imutável que não se renova. A estima que lhes dedico terá a natureza da que voto ao Giovanni ou ao Prudêncio Gouveia. É uma amizade constante, mas que se alimenta antes do silêncio que da conversação (p. 219).

Assim sendo, podemos deixar de lado tanto as pessoas que vivem em sua casa quanto as que frequentam o seu trabalho para nos concentrarmos nos representantes dos outros dois grupos. Estes são os mais opostos dentre os círculos de que o amanuense participa: o grupo que se vê aumentado, o das personagens que se vinculam à Rua Erê; e o que se vê dissolvido de todo, a roda de chope. Não por acaso, respectivamente o grupo de pessoas que mais se adequam ao livrar-se de toda experiência e o grupo em que o fáustico belmiriano é mais presente.

Curiosamente, ambos os grupos por duas vezes se tocam. Na primeira vez, quando do aniversário do protagonista, Prudêncio e Giovanni retiram-se tão logo foram aparecendo os amigos da roda, aos quais então se serviu uísque (p. 73). Ora, não só os grupos parecem fazer questão de não coincidir, como Belmiro não demonstra sequer se importar com isso. Em toda a obra, a única vez em que há coincidência de tempo e espaço dos referidos grupos é no velório da irmã (pp. 143-144), em que as conversas, se ocorreram, não foram consideradas relevantes a ponto de serem registradas em seu diário. De ambos os encontros, a única coisa que fica patente é a preferência de Belmiro pela roda de chope, algo que é apontado pela abertura da garrafa de uísque apenas depois da saída dos vizinhos. “Tratei-os bem”, diz, referindo-se aos que ficaram (p. 73). Não que tenha havido detrato aos vizinhos, mas, ao mesmo tempo, não se frisou a qualidade do tratamento a eles dispensado.

Estes vizinhos, assim como Carolino e os demais funcionários da Seção, são de pessoas sem história, que podem ser reduzidas a umas poucas linhas:

ao final do romance, o círculo de relações de Belmiro se restringe a Florêncio, aquele homem sem história, a Carolino, o simplório contínuo da Seção de Fomento, e a outros homens sem história: os seus vizinhos de bairro suburbano, criaturas cuja psicologia ele pode reduzir a idéias muito simples, como o homem que tem mania de falar frases em inglês ou o italiano que tem adoração pelo filho (BUENO, 2006, p. 574).

É, inclusive, impressionante como a adjetivação dos personagens de ambos os grupos acabe sendo radicalmente diferente. Enquanto Florêncio é “excelente e repousante” (ANJOS, 1994, p. 118), Giovanni é “*bom* amigo” (p. 116. O grifo é nosso). Há o “ótimo” Glicério (p. 154), que é “excelente mancebo” (p. 157) e, em contrapartida, o “*bom*” Carolino (p. 196. O grifo é nosso), que só foi adjetivado “excelente” por servir café (p. 59) quando nem amigo do amanuense ainda era. Falamos, não custa lembrar, de quem cuida de Emília em cada ausência do amanuense, incluído aí o curto tempo de prisão. Da mesma forma, Redelvim, que tanto xinga e trata Belmiro com desdém, é tido por “fiel companheiro” (p. 117), enquanto Prudêncio, cujo único vício é falar inglês (p. 24), é, como os demais da rua, “*bom*” (p. 116. O grifo é nosso).

Ora, quando dos confrontos da revolução de 1930, Giovanni e Prudêncio, depois de abandonarem a Rua Erê como foi ordenado pelas autoridades, lembraram-se de Belmiro com as velhas e retornaram para ajudar o vizinho a transportá-las. Enquanto Giovanni ainda transportou

pequenas coisas indispensáveis para passarmos alguns dias fora, o *bom* Prudêncio, levou-me, com as manas, para a casa da mãe dele, num recanto do bairro da Floresta, livrando-nos e passar os maus momentos que muitas famílias experimentaram, dormindo no mato, a seis ou oito quilômetros da Capital (p. 171. O grifo é nosso).

Em nenhum momento Belmiro é ingrato, mas não deixa de ser curioso que as três pessoas que mais o ajudaram com a família durante as atribulações dos anos de 1930 e 1935 sejam descritas apenas como “boas”, enquanto aos amigos do chope, muito menos prestativos, não falem elogios e uísque. É de se supor, inclusive, que dificilmente ocorreria um pesar tão grande pela mudança de algum vizinho como ocorre pelo fim presumido da “roda”. A impressão, por sinal, é que não há amigos fora do chope: quando Belmiro, nas páginas 117 e 118, sente que irá perder a todos os amigos, enumera apenas aqueles da roda de chope.

Constatada a diferença de estima que Belmiro vota ao grupo mais simples, que aumenta e o protege mesmo em situações delicadas, e ao grupo de personagens mais profundas, que se esvai e não raro o ridiculariza, cabe especular o porquê. Acreditamos, no caso, que isso se deva à afinidade de nível intelectual que existe entre eles, já que, se Belmiro parece não se entusiasmar com “amizades constantes”, alimentadas antes pelo “silêncio do que pelas palavras” (p. 219), isso se dá quando se tratam de pessoas que não são estimulantes a seu raciocínio e inquietações. Com a roda de chope, por outro lado, estabilidade é tudo o que queria: “*Procuramos inutilmente fechar um círculo, uma paisagem em que nosso espírito*

se compraz, mas a vida é terrivelmente móvel. Os quadros vão se sucedendo, os amigos se deslocam, as perspectivas se transformam” (p. 167. O grifo é nosso).

Reconhecemos, entretanto, que o motivo pode ser diverso, como o hábito de valorar e romantizar aquilo que se está a perder, etc. De todo modo, o fato é que, como Bueno afirmou, a roda de chope permitiu o único momento realmente harmônico da narrativa (BUENO, 2006, p. 562). A sua dissolução representa em definitivo o fechamento de Belmiro na Rua Erê, não por opção, mas por falta desta. O pesar pelo fim da “roda” é duplo: além da tristeza pelo afastamento dos amigos, encerra também o vislumbre de um futuro no qual não há outra opção além do fechamento melancólico na Rua Erê.

Também é preciso sublinhar que cada um dos membros da roda de chope possui afinidades e assuntos com Belmiro que este não partilha com mais ninguém. Afastados os amigos, perde-se com quem discutir tais assuntos. Individualmente, cada um dos membros da roda de chope também apresenta um problema fáustico e, em alguma medida, uma ou mais atitudes em relação a isso que podem ser comparadas às de Belmiro, refletindo não apenas o problema como as diferentes posturas de Belmiro quando confrontado com ele. Como Roberto Schwarz aponta, embora Belmiro não necessariamente perceba, há um movimento similar ao seu nas outras personagens (2008, p. 17).

Talvez o fáustico seja a única coisa sobre a qual seis almas tão distintas concordem, e, por sinal, o referido momento harmônico do natal de 1934 é aberto justamente com a constatação do fáustico Belmiriano, perfeitamente explicado já na primeira frase do romance: “Ali pelo oitavo chope, chegamos à conclusão de que todos os problemas eram insolúveis” (ANJOS, 1994, p. 21). As possíveis soluções, no caso, são ou praticadas ou apenas mencionadas pelos personagens ao longo da obra, de acordo com suas próprias personalidades e em resposta aos problemas específicos. Observadas em relação ao protagonista, o fato é que abrem um jogo de reflexos ainda mais profundo do que aquele visto na comparação das localidades da obra entre si.

Começemos por Florêncio, que, já na segunda frase do livro, propõe a sua ideia: um nono chope que “talvez trouxesse uma solução geral” (p. 21). Dos amigos do protagonista, é a criatura menos complexa e, não por acaso, a mais feliz e a quem Belmiro, sob certos aspectos, mais admira, numa espécie de inveja sem mágoa. Menos coincidência ainda é sua profissão de agente de seguros de vida, justamente aquela à qual o conhecimento deveria estrangular e que, pela maior parte do tempo, em Florêncio *floresce*. Ele “*é a vida* na sua manifestação mais confiante e tranqüila”, reflete o amanuense (p. 206. O grifo é nosso).

Em diversas vezes ao longo da obra (pp. 34, 117 e 206), Belmiro a ele se refere como “homem sem abismos”, evocando a nós o homem das totalidades dadas de *A teoria do romance*, sobre quem se diz que, embora precise enfrentar uma enorme jornada à sua frente, não possui, “dentro dele, *nenhum abismo*” (LUKÁCS, 2009, p. 30. O grifo é nosso). Entretanto, Florêncio está longe de ser, de fato, épico. Silviano, o homem da busca pelas totalidades por excelência, o considera “primário” (ANJOS, 1994, p. 206) e “linear” (p. 117). Porém, aos olhos de Belmiro, este idílio burguês encerra possibilidades suficientes: o protagonista questiona se há motivos em buscar felicidade maior (p. 206). Acrescente-se, à paixão pelo nono chope, os dotes culinários de alto grau da sua esposa: temos em poucas linhas, a “bem-aventurança que *todos* lhe invejamos” segundo Belmiro (p. 34. O grifo é nosso). Sempre contando piadas (p. 117) e bonachão, é o “homem sem história, e nisso está sua felicidade” (p. 210).

No entanto, mesmo nesse homem “sem problemas” (p. 117) o fáustico e a melancolia, por vezes, se encontram. “Onde está Florêncio”, escreve o amanuense, “está o chope [...] e a bebida pode levá-lo cedo”, (p. 117-118). Ora, o seguro de vida existe em função da inevitabilidade da morte, e este é outro componente forte do personagem, que convive diretamente com a possível causa de seu fim. Para ele, praticamente toda ocasião é motivo para o álcool, como o emprego de Jandira (p. 50), o aniversário do protagonista (p. 71) e mesmo a soltura de Redelvim da prisão (p. 169). Assim, quando as restrições da esposa, anunciadas *en passant* (p. 71), ganham contornos mais drásticos e os médicos suspendem o chope e, com ele, “o próprio Florêncio” (p. 169), o personagem se mostra muito mais vulnerável. Sem sua vida em pleno florescimento, o vendedor de seguros se apresenta com outra personalidade e modos, achando tudo ruim, reclamando, etc. A vida do homem fica estrangulada até que, por fim, decide: beberá nem que seja pelo funil, aludindo ao caso de um desenganado a quem não se negou o desejo do álcool (p. 186). Florêncio, em sua essência, não tem abismos a ponto de abraçar, sem qualquer pesar, o destino fáustico de estrangulamento da vida empírica. Como um Prometeu, ergue o queixo e deixa que lhe devorem o fígado sem perder a rara tranquilidade que nele abunda. Ora, ouvindo o nome de Goethe, Florêncio diz que, se há alguém de nome tão “arresado, esse alguém não poderia deixar de ser um acabado imbecil” (p. 179). Eis a resposta de um homem sem abismos ao homem do Fausto.

Dentre todos, é o personagem mais seguro das próprias decisões, fechando o leque das possibilidades praticamente em definitivo. Entretanto, por mais que suscite a admiração de Belmiro por todas as razões acima descritas, em momento algum este amigo é objeto de

profundas análises e observações. “Continua Florêncio”, é tudo o que o amanuense tem a dizer sobre ele (p. 210).

A bem da verdade, quando enumera o problema fáustico de cada um, Belmiro o considera à parte:

Feliz Florêncio! Enquanto Silviano se consome em escafandrias, Redelvim se perde em furores, Jandira Busca aventuras para se iludir e Glicério se mostra perplexo, Florêncio é o mesmo homem de chapéu-de-chile e ventre honrado, que nos abre de longe os braços, gritando na avenida (p. 206).

Se o destino de Florêncio está apontado, a personagem permanece contente com isso e é praticamente desenvolvida por completo, na ponta oposta encontra-se o jovem Glicério, cuja melancolia se baseia em não possuir ainda certeza alguma sobre o destino a escolher, uma vez que “não tem configuração nítida de suas aspirações” (p. 157). Enquanto Florêncio é jovial, Glicério é jovem. Sendo o primeiro homem sem abismos, a “criança” (p. 118) que é Glicério, é “homem sem endereços” (p. 157), ou seja, ainda possui o futuro completamente aberto. Quando pode, inclusive, traz esse elemento da juventude empírica consigo a ponto de rejuvenescer o próprio Belmiro, levando-o a bailes. O mesmo acontece quando Glicério o faz abolir, a contragosto, o colarinho alto (p. 61), o que será eventualmente reconhecido por “excelente medida” (p. 78) e a qual o protagonista jamais tentaria sem sua insistência.

Também diferentemente de Florêncio, que age de forma que é diametralmente oposta à de Belmiro, o bacharelado apresenta ainda muitos fantasmas em comum com o amanuense, mas se afasta deste o suficiente para de certa forma refletir não a Belmiro, mas à imagem daquilo que este poderia ter sido. Se Glicério não encontra o amor ao longo da trama, por exemplo, ao menos possui diferentes namoradas, por mais irrelevantes que sejam aos leitores. Além disso, é o único dos amigos da roda de chope a quem Emília trata com alguma educação (p. 90), mais uma vez agindo como projeção do que Belmiro poderia ser.

Ainda ao contrário do amanuense, o garoto termina a faculdade. Por um lado, na falta de uma companhia feminina, cola grau de braços dados com o protagonista (p. 193), o que os une. Por outro, se na maior parte do livro é burocrata como Belmiro, é com o diploma na mão que consegue escapar da Seção do Fomento (p. 209). Muito embora confesse não saber o que “vai fazer do diploma” (p. 193), Belmiro não duvida que Glicério “haverá de encontrar seu *rumo*”. Na mesma página o amanuense sublinha com isso a diferença definitiva entre ambos quando confessa que ele próprio faliu na vida “por não ter encontrado *rumos*” (p. 194. Os grifos são nossos).

Porém, Glicério não possui raízes rústicas como Belmiro, bem como conta com a coragem própria da juventude. Paradoxalmente “nietzschiano e arrivista” (SCHWARZ, 2008, p. 17), conforme é ironicamente comum a tantos de idade e origem parecidas, tem acesso às classes mais altas e possui hábitos aristocráticos (ANJOS, 1994, p. 61), frequentando diversos ambientes em que Belmiro se sente deslocado, como clubes e mesmo a casa de Carmélia. Isso faz dele o único personagem com quem ela fala, de forma que Belmiro só ouça o que a Carmélia verdadeira tenha a dizer em raríssimas ocasiões, por intermédio do jovem. Mais do que isso, Glicério entusiasma-se com o mito da donzela Arabela a ponto de, assim como o protagonista, encontrar no noivado da jovem alguma desilusão. Isso faz Belmiro supor que “fizera *pacto* idêntico com o seu *demônio*” (p. 172. Os grifos são nossos). Ao mesmo tempo, entretanto, o amanuense questiona se o amigo possui mesmo um demônio, inclusive por ser “hesitante no capítulo do amor” (p. 157). Ao final da narrativa, continua “incapaz de amar” (p. 208), de forma que o amor (vida) permaneça estrangulado. De maneira curiosa, Belmiro parece sentir-se superior ao jovem por ser capaz de amar, mas, ao mesmo tempo, acaba por se entregar: tudo o que queria, em diversos momentos da obra, era poder não fazê-lo ou, uma vez deflagrado o processo, ao menos conseguir esquecer Carmélia em definitivo.

Se Florêncio é de bem-aventurança quase inatingível para alguém como Belmiro, sob quase todos os ângulos Glicério acaba sendo invejado justamente porque se mostra a Belmiro portador de uma força e uma “suficiência” (p. 26) que o amanuense poderia um dia ter sido capaz de possuir. O jovem, munido destas características, parte em busca de seu destino (provavelmente mais arrivista do que nietzschiano), deixando Belmiro sem um caminho próprio. Quando o amanuense se alegra ao ver que o jovem encontrou um rumo no Direito (p. 224), fica certo de que não virá visitá-lo na Rua Erê.

Jandira, como Glicério, também possui o poder da juventude em meio a inúmeras contradições internas. Apesar de não pertencer à alta sociedade, veste-se como filha de ricos e, embora seja esquerdista, sua casa parece “de finos burgueses” (p. 50). Além disso, vive em um tempo difícil para uma mulher como ela, pois se encontra entre o provincianismo da jovem Belo Horizonte e a modernidade. “Jandira está perto de ser moça emancipada e politizada, mas lamenta não ter irmãos ou pai que a defendam”, resume Schwarz (2008, p. 17). É liberal a ponto de defender o amor livre e ouvir piadas mais picantes, mas encabula-se com olhares de desejo e “defende-se como uma leoa” (ANJOS, 1994, p. 84). Sentindo-se desprotegida, confessa ao protagonista que precisa, “urgentemente, de um homem” (p. 55).

Seu problema fáustico, portanto, diz muito menos a respeito de Belmiro devido à especificidade de gênero. Por isso, também, a relação de Belmiro e Jandira não envolve inveja

quanto às soluções que esta busca, mas um pequeno grau de ciúme. Ora, se a feminilidade da amiga leva a uma menor correspondência tanto de problemas quanto de soluções, é justamente por ser mulher que Jandira agrava a condição fáustica do amanuense. Única amiga deste, suscita um interesse um pouco maior por parte do burocrata do que este dedica aos amigos sobre os quais já nos debruçamos. Belmiro, inclusive, já confessou a ela que, se não tentou travar namoro, foi por excesso de timidez (p. 46). Se a revelação permitiu a manutenção da amizade, por outro lado, é ainda mais um ângulo de amor (vida) estrangulado pelo conhecimento na existência fáustica do burocrata. Mais adiante, por sinal, Belmiro pensa que ela o toma por inofensivo e, fausticamente, reflete que ela suprime nele o homem (p. 55), corroborando com o estrangulamento.

Em contrapartida, a jovem não extingue a masculinidade em outros homens e, como Glicério, mantém alguns namoros fora da roda de amigos. Como Florêncio e Glicério, possui alguma atitude em face de seu problema fáustico. Mantém até mesmo, a certo momento, uma roda de chope paralela, o que leva o amanuense a concluir que já perdeu a amiga (pp. 167-168). A constatação ocorre sem que haja a necessidade de um eventual casamento, a possibilidade que Belmiro supunha um dia levá-la embora em definitivo (p. 118).

Já se considerando fora do grupo de amigos, Jandira confia ao protagonista que eram todos “uns doidos”, e ela “era uma idiota” (p. 213). Quando Belmiro a questiona se a vida nova a satisfaz, ela o responde com a mesma pergunta, calando o amanuense. “O que faço”, diz então, “é *procurar viver*”. E, como Glicério, parte em busca de ares melhores, “*novos rumos*” (p. 165. Os grifos são nossos).

É importante notar, entretanto, que também sobre ela Belmiro confessa que o interesse como amiga nunca foi muito profundo: “Entre mim e Jandira, a amizade nunca foi, aliás, aquele sentimento integral a que aspiramos. Somos amigos fracionários, que buscamos, um no outro não o indivíduo, mas certo aspecto dele” (p. 166). Ora, inclusive a respeito de Glicério, o amanuense revelou que jamais “despertou senão um interesse superficial” (p. 90). O mesmo ocorre a Florêncio todo o tempo. Ironicamente, Belmiro afirma coisas do tipo, em maior ou menor grau, sobre a totalidade dos membros do círculo. A força da roda de amigos, parece, encontra-se muito mais em um conjunto capaz de animar o protagonista do que individualmente em cada membro, já que pelo menos três deles, conforme observamos, não suscitam interesse elevado.

Redelvim, por um lado, é alvo de maior interesse de Belmiro durante a obra. Por outro, o personagem é ainda mais esquerdista do que Jandira, e a atenção que desperta no amanuense diz respeito muito mais à questão política do contexto de 1935 do que a alguma

característica do amigo em si, que é pouco mencionado à parte dos acontecimentos relacionados à revolução. Deve-se notar, portanto, que, enquanto os problemas fáusticos de Florêncio e Glicério atrelam-se a questões mais universais (vida, futuro), Redelvim, como Jandira, possui como problema principal um tema mais específico, relativo à conjuntura política. Se é certo que a política em si também é universal, temos que ter em mente as especificidades da situação brasileira de 1935 e, mais precisamente, da jovem Belo Horizonte na mesma época.

Se Belmiro é o mais melancólico do grupo, Redelvim parece ser o mais perdido. Trata-se, ainda, como os demais membros da “roda”, de criatura dotada de severas contradições: se é de todos os personagens o mais severo com o amanuense, Belmiro vê nele um grande coração (p. 76). Tal qualidade é ausente no romance, mas, como o protagonista conhece Redelvim há quinze anos, podemos entender como verdadeira a afirmação, de forma que as revoltas de 1935 e o estresse do trabalho estejam lhe tolhendo isso. O amanuense, assim, diz que não dá importância ao tratamento que recebe, causado não por falta de estima do amigo, mas pelo “nervosismo em que vive” (p. 76). Nos dias de raiva maior, em que Redelvim fica “sempre contra” (p. 112), Belmiro prefere simplesmente se calar para evitar mais atritos e manter o amigo, mas sem muito sucesso. Apesar de chamá-lo de “fiel companheiro”, como aludimos, Belmiro conclui que o amigo se afasta devido às ideias (p. 117). Fica a impressão de que, em 1935, só mesmo o amanuense é fiel na dupla.

Outra contradição visível em Redelvim é chamar Belmiro de “pequeno burguês” (p. 53) e, quando este lhe pede dinheiro, do qual realmente precisava, o jornalista responde que Belmiro é o pior tipo de burguês, aquele que o é por sentimento e não por posses (pp. 111-112). No entanto, Redelvim nunca xingou Jandira, que se veste como rica e arruma a casa como burguesa, o que a classificaria no mesmo grupo de burguês apesar da condição financeira. Pelo contrário, propõe um contrato para morarem juntos, muito embora alegue que “não se tratava do sentimento capitalista denominado amor” (p. 213). Por fim, havendo a negativa, propõe à feminista de esquerda um casamento nos termos normais, “com todos os efes e erres” (p. 214). Assim, apesar de sua doutrinação, parece não saber o que fazer com ela; trata-se de uma personagem realmente sem rumo, ao menos no tocante ao período retratado no romance.

Porém, o leitor não tem acesso ao Redelvim em condições normais ao qual Belmiro alude, uma vez que a obra se passa quase em sua totalidade na época dos levantes comunistas de 1935. Durante esse momento, por certo, Redelvim esteve envolvido por uma atmosfera tensa. No resto do tempo, inclusive, justifica-se também a atitude difícil do personagem

devido ao fato de pouco dormir, pouco comer e dos muitos credores que possui (p. 183). Em momento algum, Belmiro condena a revolta do amigo contra as coisas. Chama-a apenas de “justificável, mas desorientada quanto aos meios” (p. 183). Em resumo, aos olhos de Belmiro, o jornalista, de todos os personagens, é um dos que sofre mais com o estrangulamento da vida. “Parece-me que só os nervos o sustentam”, reflete (p. 186).

Como os demais amigos da roda, entretanto, Redelvim possui uma maneira única de lidar com o problema fáustico que o envolve. Já na primeira vez em que surge mais delimitado na obra, como aludimos, traz consigo a notícia da revolução (p. 74). Devido às convicções marxistas, afirma que “os indivíduos nada significam” (p. 74); assim, uma vitória da classe proletária, a seu ver, representaria a sua vitória e solucionaria os problemas de todos. No entanto, embora em princípio não pareça ter dúvidas de que o comunismo é a solução aos problemas sociais (incluído aí tudo o que se assemelhe ao fáustico belmiriano), no mesmo capítulo, por sinal intitulado “Onde se apresenta um revolucionário”, Belmiro não acredita em suas declarações e nem no revolucionário. “Jamais acreditei no seu comunismo”, diz. “Sua inclinação é antes para o anarquismo. Mas um anarquismo lírico, que não dá pra atirar bombas nem praticar atentados”, arremata (p. 76).

Ao final da obra, depois de solto da prisão, Redelvim confirma o que apontava o amanuense e mostra titubear em suas convicções. Ainda é o mesmo raivoso que chama Belmiro de imbecil, não agradece pela ajuda em sua soltura e nem se desculpa por ter causado a prisão do amigo, mas é mudado pelos vinte dias preso a ponto de Belmiro notá-lo de imediato: “O certo é que Redelvim está diferente. [...] Creio, porém, que me oculta uma reviravolta mais profunda. Sua probidade intelectual foi, no caso, vencida pelo orgulho” (p. 184). Belmiro, por fim, despede-se também dele, pois o amigo vai morar com a mãe na fazenda. O amanuense vê isso com bons olhos, pois pensa que, se voltar à vida antiga, não viverá muito (p. 186). Como Glicério e Jandira, também “Redelvim, que sempre foi pouco afetivo”, diz o amanuense, “tomou seu *rumo*” (p. 210. O grifo é nosso).

No mais, devemos notar como é com Redelvim que surge, já na segunda página do romance, o princípio do fim da roda de chope. Muitos anos antes, Belmiro aproximou-o a Silviano tentando gerar uma nova amizade, mas, pelas convicções, “desde o primeiro encontro se repeliram” (p. 22). Quando do encontro da roda de amigos, em casa de Jandira, a “expressão hostil” com que ouvia Silviano explodiu ao chamar os companheiros de “sórdidos burgueses”, “idiotas” e “palhaços” (p. 53), levando Belmiro à conclusão de que a “roda” não tardaria a ver seu fim. “Há forças de repulsão, mais que afinidades” entre eles, que tiraram a graça da ocasião (p. 53-54). De fato, há uma despedida não percebida na casa de Belmiro, na

qual tudo corre bem. Depois disso, o grupo só se reúne no velório de Francisquinha, sem que haja motivos para Florêncio propor uma nova “bebemoração”.

No que diz respeito às principais causas do fim da roda de chope, Silviano, o último dos seis “amigos”, não fica atrás. Ele pode não ser tão cáustico com Belmiro como era Redelvim, mas possui problemas com o próprio Redelvim (pp. 22, 53, 182), com Jandira (p. 182) a quem ainda assim tentou namorar (p. 213), recusa-se a conversar com o “menor” Glicério (p. 22), mesmo sendo este o que mais o aprova (pp. 52, 182) e até mesmo não se dá bem com Florêncio, que não causa a ira de ninguém justamente por não opinar (p. 182).

Trata-se, sem dúvida, da personagem mais singular e interessante do romance, considerada por Arthur Brakel como o alter-ego e contraponto do protagonista, uma vez que, frente ao fáustico e às moças em flor, opta por entregar-se à razão, enquanto Belmiro escolhe a emoção (BRAKEL, 1988, pp. 13, 16). Mesmo assim, por muitos anos também nele Belmiro não teve tanto interesse, ou mesmo acesso, como confessa no trecho a seguir:

No curso de uns oito ou dez anos não lhe conheci senão o pitoresco ou, antes, o caricatural; entretanto, neste ano de 35, outro Silviano tem crescido a meus olhos, descobrindo-me regiões novas, inexploradas, de seu espírito. E tudo por causa da indiscrição de ter lido uma página do seu Diário. Foi essa indiscrição que deu novos rumos às nossas conversações (ANJOS, 1994, p. 196).

Podemos, portanto, retornar ao momento da obra que abriu o primeiro capítulo desta dissertação. Embora o fáustico belmiriano esteja apontado já na primeira frase do romance, é só após ler o diário do amigo (p. 64) que, Belmiro refletirá um dia, foram encontrados “itinerários” para as incertezas da vida que levava (p. 210). Silviano, assim como Florêncio, anuncia logo na primeira página do romance uma solução ao problema fáustico que ele, ao contrário dos demais, já tem em mente desde a ocasião: sugere “a conduta católica” ou, melhor posto, “fugir da vida no que ela tem de excitante” (p. 21). Isso soa como uma forma de paráfrase da sabedoria do sátiro Silenos, na qual o melhor ao mortal seria nem nascer ou, uma vez vivo, pelo menos morrer rápido.

Como Glicério é nietzschiano, inicia-se uma rápida discussão que, em resumo, traz na posição de Glicério a inversão da sabedoria de Silenos (NIETZSCHE, 1978, p.7). Silviano, que conhece Nietzsche a ponto de lê-lo no original (ANJOS, 1994, p. 71) e pensar em seus próprios “altiplanos” (pp. 53, 118), simplesmente ignora o jovem e comenta: “ainda que fosse uma supressão, por que não havíamos de realizá-la para encontrar a tranquilidade?” (p. 22). No entanto, a conversa se desvia e parece morrer. Só é retomada muitos meses depois, em encontro do qual participam apenas Belmiro e Silviano:

E atacou a questão, que denomina “atitude católica em face da besta”. Noto que, nas primeiras páginas deste caderno, registrei, por alto, palavras que trocamos no Parque, no último Natal. Hoje, quase um ano depois, retomou ele o fio da conversação, então cortado. Tive a impressão de que a vida havia parado, e não transcorrerá todo um agitado ano entre a tarde de natal e a de ontem (p. 162).

A besta, no caso, é o problema fáustico nos termos que Silviano escreveu em seu diário. O filósofo explica melhor sua teoria:

- A solução é a conduta católica, disse, tal como se continuasse, sem o intervalo de doze meses, a frase interrompida em 1934. - Precisamos meditar sobre as palavras de Paulo: andai pelo Espírito e não satisfareis a cobiça da carne. Porque a carne luta contra o Espírito e o Espírito contra a carne, pois estes são opostos um ao outro (p. 162).

Contudo, Silviano é famoso entre os amigos e mesmo com a esposa por buscar saciar a carne com suas pequenas, das quais “traz mais baldões do que troféus” (p. 23). Se, ao final da obra, parece se fechar em verdadeira renúncia, não é por opção: Belmiro possui a certeza de que, embora a aponte desde o início do diário, a renúncia de Silviano “não é virtuosa, mas compulsória” (p. 223). “Como um Fausto moderno”, escreve Brakel, “Silviano não possui um demônio com quem ele pode negociar sua alma em troca de juventude eterna” (BRAKEL, 1988, p. 15)³.

Silviano oscila, a bem da verdade, entre a personagem mais caricatural e a mais lúcida de toda a trama. Por vezes tenta parecer mais inteligente e complexo do que realmente é e, em outras ocasiões, é paradoxalmente muito mais perspicaz e culto do que se poderia supor. Belmiro tenta, de todas as formas, defini-lo:

Estranho homem, Silviano. Não conheço criatura mais complexa. Às vezes tenho a impressão de que, em frente dele, me acho em presença - não de um indivíduo, de uma unidade - mas de um ser múltiplo, ou, antes, perco a noção de “ser” para ter apenas o pressentimento de que lido com algo extra-humano, puramente cerebral [...] E há de tudo nele, desde o ridículo até o espantoso (ANJOS, 1994, p. 67).

Mais de uma vez, o protagonista observa como ele “pode tanger o ridículo, mas bordeja grandes abismos e procura culminâncias” em seu “estilo silviânico” (p. 181) que não se deixa medir pelos critérios comuns e pode ir de “gestos soberbos” a “caprichos de criança” (p. 188). Além de não conseguir defini-lo, não consegue entendê-lo: por vezes, Belmiro pode achar que a ele vai se avizinando (p. 206) para, dias depois, comentar sobre como Silviano está, na verdade, cada vez mais próximo de Jerônimo (p. 212). Por isso mesmo, o professor ainda oscila entre compreensível e “impermeável”, com quem “não se pode contar sempre” (pp. 117-118). Não faz troça do caso de Carmélia (p. 41), pois reconhece não apenas que

³ Tradução nossa de: “As a modern faust, Silviano has no devil with whom he can negotiate his soul in exchange for eternal youth”.

Arabela representa um mito fáustico (p. 70), como o que deve preocupar os homens são justamente os “problemas eternos” (p. 103). “Essas intermitências, diz Silviano, é que entretêm a vida e a preservam dos efeitos devastadores de um sentimento intenso e continuado” (p. 57). Ao mesmo tempo, quando se refere aos amores dele, criatura racional, o filósofo afirma que “todos os psicólogos modernos consideram o amor uma doença, embora passageira” (p. 216).

Sua mitomania (p. 51) só agrava a situação, fazendo a tarefa sondá-lo perto do impossível. Às vezes, o amanuense precisa pedir a ele que recontе um fato “dez ou vinte vezes, espaçadamente”, para que surja uma versão próxima da realidade. Belmiro realmente acredita que, se conta cinco versões de um fato, é porque cinco Silvianos, cada um à sua maneira, presenciaram o ocorrido e dão a sua versão (p. 67-68), conjugando-se, assim, mais uma vez a complexidade de Silviano com uma característica cômica, tola. O teatro, se o faz, ora é considerado de uso pessoal, interior (p. 69), ora não se sabe em qual grau o é para si ou mesmo para os outros (p. 188). De todo jeito, o personagem é pouco compreensível e altamente inconstante.

Há, entretanto, uma pista para tais comportamentos. Belmiro, no início do romance, aponta para uma explicação de certa forma kantiana dessa peculiaridade do amigo: “será o poder de criar e de transfigurar, que possui a alma humana, ou haverá uma efetiva transformação no tecido íntimo das coisas? Afinal, pouco importa. *A realidade é aparência, e, o que é - no fundo - não o é para nós, como diz Silviano*” (p. 24. O grifo é nosso). Deve ser notado, porém, que, para Silviano, “em Kant a gente encontra de tudo, a favor e contra” (p. 164): somem-se as duas passagens e temos uma liberdade infinita para suas invenções. Assim, trata-se de fato de “um recriador”. Silviano “verá as coisas não como se apresentam, mas como gostaria que se apresentassem” (p. 68). Caso perceba o que faz sem conseguir evitá-lo, taxa-se de “mentiroso consciente”, como se houvesse encontrado um sistema perfeito a suas capacidades (p. 68), ou seja, criador como é, mas lúcido para percebê-lo, mente até sobre as mentiras. Isso se reflete com perfeição não apenas na sua “nebulosidade torturante” que impede de se obter informação precisa da personagem (p. 67), mas também na idiossincrática mania de batizar os outros com os nomes que considera mais convenientes (p. 51), recriando o mundo a seu modo. A Belmiro, chama de Porfírio (pp. 106, 215), segundo um poeta neoplatônico do terceiro século que era renomeado pelo professor, Longino, de forma a “glorificar sua própria existência” (BRAKEL, 1988, p. 13)⁴. Ao seu motorista Sebastião,

⁴ Tradução nossa retirada do trecho: “At times Silviano’s renaming of characters is an attempt to glorify his own existence. He rechristens Belmiro “Porfírio”, after a third-century neo-Platonic philosopher who was so renamed

chama de Estrabão (ANJOS, 1994, p. 105), nome do geógrafo grego. Ao Jerônimo, que “anda mergulhado na teologia” e na conduta católica (p. 21), trata por Doutor Angélico. Refere-se, ainda, a Florêncio por “Abundâncio”, numa dupla referência aos hábitos deste e ao desprezo que tem pelos mesmos (p. 106). Por fim, o filósofo ainda trata uma jovem de seu interesse por “Perrexil”, ou seja, estimulante (pp. 105-106) e a si mesmo pelas alcunhas de “o Pensador” (pp. 53, 161), “Aristóteles” (p. 160) e “Conde de Revila e Gigedo” (p. 188). Isso sem mencionarmos o hábito de criar novelas interiores com sua “imaginação difluente” (p. 110), como é o caso dos sócios Parabosco e Ferrabosco, que só existem em sua mente.

De volta ao fáustico, Silviano fica entre fazer concessões à besta (p. 161), quando decide ir atrás das moças em flor, e a acreditar que rechaça o demônio (p. 163) quando se sublima nos doutores (pp. 21, 163). Quando do segundo caso, propõe a si mesmo a ascese por meio do repúdio à vida e aos atrativos (p. 163), no que naturalmente não receberia um olhar de aprovação de Glicério. Mas ele não se importaria: em sua mania de grandeza, chega a acreditar que, com seu plano decenal, escrevendo um livro sobre si mesmo chegará à verdade última (pp. 215-218). Ao mesmo tempo, em trabalho acadêmico ao qual Belmiro tem acesso, reconhece não ser capaz de superar a máxima de que “não se pode saber o que deus é, e apenas o que ele não é”, e que a “verdade em si, absoluta”, está muito além da rústica capacidade humana, levando ao “desespero de não conhecer tudo” (p. 180).

Temos, portanto, uma riquíssima variação do problema fáustico nas personagens apresentadas, independentemente dele ser mais universal ou mais localizado (seja devido ao gênero ou conjectura política). Em um caso específico, o problema é exatamente o mesmo que Belmiro possui (moças em flor versus conduta católica). Curiosamente, a Belmiro está vetado cada um dos caminhos que os amigos escolhem. Ele não pode “encetar de novo a marcha e procurar o caminho de Florêncio” (p. 206); não possui as possibilidades da juventude, dos hábitos aristocráticos e do diploma de Glicério, bem como seu arrivismo; não crê que consiga fazer novos amigos, como Jandira; não pode e nem quer voltar para a cidade de origem, como fez Redelvim; e não tem interesse suficiente para “sublimar-se nos doutores”, como fizeram Silviano e Jerônimo (pp. 21, 163). Ele busca, na verdade, um caminho próprio, que, se em princípio é voltado ao passado e então a Carmélia, por fim se revela justamente na ausência de um caminho, no “fugir da vida no que ela tem de excitante”

by his teacher, Longinus. There is a double irony in this, inasmuch as Porfírio was the name of two of Belmiro's respected forefathers. Belmiro's name also evokes the name of another ancestor, Belarmino, “beautiful armor”. Our Belmiro-Porfírio lacks the supposed strength of the Porfírios and the armor of Belarmino. Silviano calls his discreet taxi driver, Sebastião, “Strabo”, after the greek geographer. He calls Jerônimo “The Angelic Doctor” after Saint Thomas Aquinas, and he even has calling cards printed for himself bearing the name “Aristotle.”

que Silviano anunciou logo na primeira página (p. 21) do texto. Veremos essa escolha mais detalhadamente a seguir.

3.3 Vozes atlânticas, Belmiro oceânico

Chegamos, por fim, ao momento de observarmos Belmiro e o problema fáustico que o cerca. Há, obviamente, uma dificuldade em definirmos o personagem, já que, como destaca Bueno, é um livro complexo, em que “todas as conclusões parecem apenas provisórias para o leitor” (BUENO, 2006, p. 551), tal a dificuldade em se encontrar um “terreno estável onde pisar” (p. 555). Muitas vezes, Belmiro afirma algo que será desmentido poucas páginas adiante, de forma que a mão esquerda precise “limpar o que a direita escreveu” (ANJOS, 1994, p. 102), em um processo que se repete *ad infinitum*.

No capítulo 34, “Desculpem a poeira”, o amanuense é enfático sobre seus estados de espírito em devir, associando a noção dos seus desníveis interiores a um precário equilíbrio:

Fico a pensar nestas diferenças de nível que me ocorrem, nos domínios do espírito, tão rápidas e súbitas que a mim próprio me pasmam. Em todo este esboço de livro, um problemático leitor futuro sentirá os abalos que tais desnivelamentos determinam. [...] Perdoe-me este problemático leitor os abalos passados e futuros. [...] *Tais desnivelamentos é que compõem a minha vida e lhe sustentam o equilíbrio* (pp. 98-99. O grifo é nosso)

Entretanto, algumas afirmações podem ser feitas a respeito tanto de Belmiro quanto de seu diário. O burocrata é, por excelência, o homem em que se deu o estrangulamento da vida, corroborando com a hipótese de Candido sobre ser este o problema central da obra. O amanuense carrega, com isso, todas as questões postas nos primeiros capítulos deste trabalho. É uma pessoa que, em dúvida se deve ou não tirar o chapéu ao passar na frente de uma igreja, prefere simplesmente “dar a volta e não criar este problema” (p. 134), anulando-se. Eis como ele próprio define o processo:

Quero rir, chorar, cantar, dançar ou destruir, mas ensaio um gesto e o braço cai, paralítico. Dir-se-ia que há em mim um processo de resfriamento periférico. Os outros têm pernas e braços para transmitir seus movimentos interiores. 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 (p. 36).

Temos em nosso protagonista o “homem que chegou ao estado de paralisia pelo excesso de análise” (CANDIDO, 1945, p. 86), ou seja, o homem fáustico agora definido em outros termos. Belmiro adota o termo de Silviano parcialmente e admite sentir-se “um tanto

ou quanto fáustico”, rindo-se dos efeitos de descobrir um conceito que o faça avançar em suas ponderações sobre si mesmo: “Grande coisa é encontrarmos um nome imponente, para definir certos estados de espírito. Não resolve nada, mas ficamos satisfeitos. O homem é um animal definidor” (ANJOS, 1994, p. 72). No entanto, o personagem também admite que não acha vocábulo que o descreva por completo (p. 113) e que é inútil tentar interpretar a si mesmo quando há “abismos insondáveis” (p. 101). Estabelece-se, assim, clara oposição entre ele próprio e o Florêncio sem abismos, das totalidades dadas. Tais abismos, para o amanuense do início da obra, só podem receber alguma solução no fugaz reino da música, em que se pode “buscar expressão para sentimentos indefiníveis [...] e só se traduziriam por frases musicais”, dando, assim, “forma aos pensamentos imprecisos” e válvulas ao espírito (p. 33).

Se o amanuense, vez ou outra, ainda arrisca definir-se, o faz de forma fugaz. Ou toma termos emprestados, como em “eu sou sempre *gauche*” (p. 72), ou, então, soma termos opostos produzindo oxímoros, como em “poeta lírico em prosa” (p. 114), “individual-socialista” (p. 113) e “complicado, meio cínico, meio lírico” (p. 31). Isso reflete sua própria ideia de que nunca encontrou nada “cujo contrário não pudesse ser também defendido” (p. 57). Essas construções tanto delineiam seu idiossincrático “excesso de análise” quanto impedem uma definição exata, conclusiva, confirmando a impressão de Bueno.

Apenas raramente Belmiro reflete de forma mais assertiva, como quando pensa suas semelhanças com o amante da vida conhecedor do fato de que esta o engana (p. 63), ou seja, a certeza, quando há, é da falta de certezas. Em termos familiares, o amanuense assume, ainda, como não saiu nem aos Maias e nem aos Borbas, pois não possui nem a virilidade destes e nem a delicadeza daqueles (p. 120), de forma que, nesse caso, tenha certeza do que não é e não de quem é.

Politicamente, vendo os amigos de direita e esquerda, coloca-se “à margem” e jamais ao centro ou em um dos lados (p. 53). Declara-se, inclusive, “inofensivo para todos os regimes” (p. 113) e simplesmente prefere o Brasil sem os “cruentos conflitos” do mundo (p. 75). Acostuma-se, com isso, a “servir de para-raios” (p. 123), ouvindo de Silviano que possui “sentimentos plebeus” e de Redelvim que é um “comodista” (p. 53), novamente impedindo o leitor de ter uma definição:

Não é possível ser tudo ao mesmo tempo? E se sentimos que a verdade e a contradição foram sementeadas em todos os campos, como poderemos definir-nos? [...] O que é injusto é quererem extorquir de nós uma definição, quando nós a procuramos, em vão, sem a encontrarmos (p. 112).

Perdido e definível apenas pelo excesso de análise frente ao estrangulamento da vida, a verdade é que Belmiro prefere não arriscar sobre si, pois não tem opinião definitiva sobre nada a seu respeito. Permite, no entanto, que os outros o caracterizem, como Glicério, que o chama de “homem errado” (p. 26) e Jandira, que o chama de “analgésico” (p. 56). Ele aceita ambas as definições, mas, em cada uma delas, deseja seu oposto. Belmiro gostaria de ter a força dos Borbas e de ser mais excitante do que calmante (p. 56). No fundo, Belmiro quer a vida, por mais que tenha medo dela. De acordo com Bueno, repetimos: “ele se recusa a integrar-se à vida, mas, ao mesmo tempo, anseia-se entregar a ela” (2006, p. 260). O delegado é outro personagem relevante para essa discussão, uma vez que acaba lendo o diário do amanuense para certificar-se de que ele não é comunista e tem acesso aos seus pensamentos mais secretos. Ao soltar o burocrata da cadeia, produz a seguinte reflexão:

Veja se entendi bem [...]: é um céptico. Por isso, prefere os regimes brandos, em que as transformações se possam operar sem que sejam necessárias as revoluções. Acha que viveremos sempre de erro em erro e que, portanto, nada justifica o sacrifício de sangue [...] Noto, porém, que o senhor é platônico em demasia. Ou, quem sabe, tímido... gostaria de vê-lo mais ousado, um pouco, com a pequena... Mais direto na questão da... (pp. 152-153)

O amigo de Silviano, Jerônimo, ao conhecer o amanuense, diz que este vive de “dúvida em dúvida”, mas que “isso não é possível”, dado que “o espírito é ativo; foi feito para afirmar e não pode estar inerte” (p. 192). Ora, uma criatura fáustica é aquela cujo espírito, se existe, pertence ao demônio e não a si. Silviano, defendendo o amanuense, salienta que, de fato, a situação do burocrata não é de negar e nem de afirmar (p. 192) e que Jerônimo está errado. Belmiro, por sua vez, lembra em sua defesa dos “infelizes e razoáveis, de Pascal”, que “porfiam em procurar a Deus, sem o terem ainda encontrado” (p. 192). Eis o homem da busca das totalidades que habita o romance, segundo Lukács.

Jerônimo, então, garante que essa questão só pode ser temporária, o que, de fato, irá acontecer. Ao final do romance, perceberá que Belmiro já não se mantém “de pé, com a mesma força” (p. 206) Mesmo assim, o burocrata continuará sem acreditar que a sublimação nos doutores resulte em uma certeza que lhe “encha a vida” (p. 206).

Já mencionamos no capítulo anterior que, ao longo de *O amanuense Belmiro*, o protagonista passa por três momentos que correspondem a três diferentes posturas com relação ao fáustico belmiriano. No início, de uma forma natural a quem se percebe no espaço pós-utópico das totalidades ausentes, o personagem é predominantemente nostálgico, como o foi Lukács frente às constatações apontadas em *A teoria do romance*. Em um segundo momento, durante quase a totalidade da obra, o amanuense busca, à sua maneira, alguma

experiência de estar vivo, de entregar-se à vida. Ao mesmo tempo em que se deixa levar por certos acasos, passivamente, é predominantemente ativo em relação ao ato da escrita, vai voluntariamente ao Rio de Janeiro ver a partida de Carmélia, etc. Por fim, após o casamento da jovem, o protagonista se fecha na Rua Erê e se livra da busca por qualquer experiência.

Isso tudo é indicado pelo próprio romance a uma página do final. Em sonho, Belmiro é visitado por três poetas. Então, a chave de leitura do livro é fornecida, respectivamente, pelo poeta irônico, pelo poeta místico e pelo poeta sem nome (p. 226). Cada um deles, veremos, corresponde a uma das posturas de Belmiro. O poeta irônico, que diz respeito ao primeiro momento da obra, cita Drummond e os famosos versos

Mundo mundo vasto mundo
Se eu me chamasse Raimundo
Seria uma rima, não seria uma solução (In: ANJOS, 1994, p. 226).

Está posta, de forma bem resumida, a situação de Belmiro quando o encontramos no princípio do romance: ao oitavo chope, quando todos os problemas do mundo são constatados insolúveis (p. 21). O amanuense percebe sua vida como “insignificante”, reconhecendo seu “currículo ordinário” (p. 35). Ele, a seu ver, anda “inquieto como uma galinha sem ninho”, aflito, “sem encontrar lugar no espaço” (p. 32). Chega, inclusive, a confessar a um conhecido, o desembargador Linhares, que “vacilaram e caíram [...] todas as convicções e pontos de apoio” que possuía, de modo que restassem apenas os “princípios morais, hauridos do velho Borba”. Para o desembargador, entretanto, nem isso sobrou (p. 77).

Assim, já no terceiro capítulo da obra, o personagem cita Drummond pela primeira vez, novamente resumindo sua situação e seu problema fáustico:

Stop.
A vida parou
ou foi o automóvel? (In: ANJOS, 1994, p. 29).

Revela-se, com isso, o impasse que o empurra para o passado, com seus fantasmas e totalidades um dia possíveis. Frente à vida estancada e a uma percepção da “conspiração universal” contra ele, esse Belmiro, de “peito celibatário”, sente-se, paradoxalmente, “grávido” de um livro, pois a vida o teria fecundado a seu modo (p. 30-31). Não seria a primeira vez, dados todos os livros inacabados que enterrou no quintal, como os “anjinhos sem batismo” de Vila Caraíbas (p. 32).

De todo jeito, Belmiro acaba empurrado ao passado, no qual acredita estarem as totalidades que busca: “Minha vida parou e desde muito me volto para o passado, perseguindo

imagens furtivas de um tempo que se foi. *Procurando-o, procurarei a mim próprio*” (p. 32. O grifo é nosso)

Nessa “comovente pesquisa das remotas origens do ser”, Belmiro pretende “renunciar aos rumos da inteligência e viver simplesmente pela sensibilidade”, ou seja, tolher o conhecimento para fomento da vida. Parece, a ele, “a única estrada possível. Onde houver claridade, converta-se em fraca luz de crepúsculo, para que as coisas se tornem indefinidas e possamos gerar nossos fantasmas. *Seria uma fórmula para nos conciliarmos com o mundo*” (p. 39. O grifo é nosso).

Por mais que a intenção seja se concentrar no passado à procura de algo em que se agarrar, Belmiro acaba por reconhecer, novamente se filiando a Drummond, a inutilidade de se buscar refúgio sólido em algo que está no tempo e não no espaço. “Não voltarei a Vila Caraíbas”, afirma (p. 97). É também “inútil a tentativa de viajar o passado, penetrar no mundo que já morreu e que, ai de nós, se nos tornou interdito” (p. 96), com suas moças em flor “hoje outoniças” (p. 63).

Para ele, não apenas é impossível ir ao passado como o presente vai se insinuando (p. 39) e o expulsa de vez dos cadernos, de forma que Carmélia e Jandira afastem a “sombra doce de Camila”, outra encarnação de Arabela (p. 95). Belmiro percebe o acontecimento e recorda a máxima de Montaigne em que “a alma descarrega suas paixões sobre os objetos falsos, quando lhe faltam os verdadeiros” (p. 31), ardil que fez contra si mesmo quando revive o mito de Arabela na jovem Carmélia (p. 39). Somem-se a “questão de obstetrícia” e as imagens do passado com as “forças vitais, que impelem o homem para frente” (p. 40), e temos “os meios artificiosos que a vida emprega para manter, em nós, o interesse vital” (p. 73). Arabela renasce em Carmélia, e ele vê no presente os elementos que queria encontrar no passado. Assim, já na página 39, Belmiro reconhece que irá se concentrar no presente, abrindo a balança para que, de certa forma, sua vida parada ganhe contornos de ficção e dos mitos que pensava só poder encontrar no passado (p. 33). Seu diário, com isso, deixa de ser um “aborto” que nunca veria a luz do dia e seria enterrado no quintal com tantos outros. Ganha vida com o colorido do presente e da Arabela reencarnada.

Ocorre, portanto, a transição para o domínio do poeta místico, que cita os seguintes versos de Emílio Moura:

- Senhor, são os remos ou são as ondas o
que dirige o meu barco?
- Eu tenho as mãos cansadas
e o barco voa dentro da noite (In: ANJOS, 1994, p. 226).

De maneira sutil, porém precisa, nasce o Belmiro que conduz e é conduzido. Se rema com a caneta, ao mesmo tempo tem as mãos cansadas e a vida definida pelos outros e pelas ondas que o jogam. “Onda”, por sinal, é um termo muito feliz, que corrobora ainda mais com a teoria de um autor fortemente estrategista, e descerra uma leitura repleta de metáforas e referências hídras do mito da donzela Arabela. Já demonstramos como é revelador comparar os espaços físicos secundários na obra ao ambiente principal, Belo Horizonte. Esse exercício, no entanto, não é o único tipo de comparação possível, dada a profundidade da obra. Ao retirarmos a intermediação da capital mineira e opormos Vila Caraíbas diretamente ao Rio de Janeiro, o que se descortina aos olhos do leitor não são mais espaços que revelam o encolhimento da vida como um todo, mas trazem o tolhimento do amor em específico, permitindo-nos observar com mais afinco toda uma simbologia particular empregada pelo amanuense. Dessa maneira, para avançarmos, devemos retornar, por um momento, à discussão espacial. Sobre o tema, como afirmou Luís Bueno, encontra-se um dentre os poucos consensos sobre o livro,

um conflito central entre passado e presente que, no caso de Belmiro Borba, remete a um outro conflito, entre o rural e o urbano. Esse conflito é dinâmico e, segundo o próprio Belmiro, incide sobre a narrativa à medida que vai afastando o passado e transformando o que era para ser um livro de memórias num diário (BUENO, 2006, p. 551).

Ora, esse é o conflito entre as duas Arabelas, a do passado e a do presente, a morta e a viva, a que foi possível e a sabidamente impossível. Retomemos assim a noção de balança entre realidade e sonho e a constatação de que as causas que empurraram Belmiro ao passado eram rigorosamente as mesmas que o fizeram se concentrar no presente. A mesma fratura que convida à nostalgia por um passado pré-ruptura pode gerar, no presente, fantasmas pós-utópicos como o mito da donzela Arabela.

Na proximidade do casamento de Carmélia, Belmiro afirma que melhor do que ir ao Rio de Janeiro seria ir à Vila Caraíbas (ANJOS, 1994, p. 198). Com isso, escancara-se de vez a relação estabelecida pela proximidade dos nomes Camila e Carmélia e consolidada pela suposição “o que amo nessa Carmélia, que não atinjo, é talvez apenas a tua imagem [de Camila]” (p. 188). Na verdade, Belmiro ainda irá se lembrar que já havia, por acaso, trombado com Carmélia, quando, dois anos antes, a ouviu cantarolando “uma canção napolitana de que *Camila também gostava*” (p. 44. O grifo é nosso).

Por outro lado, como ir a Vila Caraíbas? Na página seguinte àquela em que se usa a expressão “Camila ainda vivia” (p. 96), o amanuense escreve sobre sua última ida à cidade:

Não encontrei senão pobres espectros. *A namorada, a lagoa.* [...] Que restava de tudo, afinal? O que a meus olhos surgiu foi a sombra miserável de um tempo que morreu. O sertão estraga as mulheres e a pobreza as consome. Mas devastação maior lhes causa porventura a nossa imprudência, querendo cotejar com a realidade as invenções de uma desenfreada fantasia. *A lagoa foi drenada e convertida em pasto.* Como se pode suprimir uma lagoa? [...] *É como se destruíssemos um ser humano, vivo, fremente* (p. 97. Os grifos são nossos).

Ora, a possível esposa “morreu há anos” (p. 214). O lago a ela associado já secou. O que temos, com isso, é que, no carnaval de 1935, o Belmiro que cogita produzir seus anjos no passado afirma que a tal estado chegou que jamais percebeu de forma tão nítida a

impossibilidade de me fundir na massa, de seguir, como célula passiva, seu movimento de translação, de receber e transmitir essas forças misteriosas que nela atuam, comunicando-se de indivíduo para indivíduo e resultando, afinal, numa força uniforme, esmagadora, de *onda* ou ciclone (p. 35. O grifo é nosso).

Ironicamente, é justamente o que acontece no capítulo seguinte, quando Belmiro, que pouco antes escreveu do próprio punho que não mais conseguia se comunicar com a multidão (p. 36), não se contém e vai para a rua. Lá, bebe aqui e ali, e, em meio ao éter e ao álcool, torna-se parte da *onda* dionisíaca, da massa, a ponto de pouco se lembrar do que acontece depois de avistar Carmélia, quando seu corpo se desfaz “em harmonias” (p. 38).

Carmélia, por sua vez, irá se lembrar dele quando questionada por Glicério. E o amigo revelará a Belmiro que ela o viu justamente “como se olhasse para o mar”, para as ondas (p. 127). A partir daquele dia, surgiu um “Belmiro oceânico” (p. 128), “irremediavelmente oceânico” (p. 130), que não teria o que fazer no interior de Minas a olhar para um pasto seco e se lembrar de uma moça em flor pobre e morta. Seu lugar era de frente para o mar, a ver o *Oceânia* zarpar com a rica e viva Carmélia (p. 195).

Agora, se Vila Caraíbas está no tempo e não no espaço, o Rio de Janeiro, por outro lado, traz consigo outras impossibilidades. Em momento algum, ali, o amanuense consegue se sentir em casa. Mesmo quando o pensamos metalinguisticamente, em meio a seus colegas personagens literários, Belmiro é tolhido, periférico ao conviver com as imagens machadianas que tanto amou:

Percorrendo a Rua Matacavalos, pensei, com saudade, naqueles cavalheiros que andavam de tálburi, jogavam voltarete e tinham, sobre o mundo, pensamentos sutis. Divisei, a um canto, o vulto amável de Sofia e tive dó do Rubião. A meus ouvidos, mana Rita fazia insinuações (Cale a boca, mana Rita...). Em certo bonde, que me pareceu puxado por burricos, tive a meu lado Dom Casmurro, e lobriguei, numa travessa, dois vultos que deslizavam furtivos à luz escassa dos lampiões: Capitu e Escobar (p. 200).

A cidade nova intimida Belmiro, mas isso também ocorre nas regiões “não machadianas” onde nenhuma ilusão pode ser possível (pp. 200-201). E não é apenas a

paisagem: a sociedade carioca é completamente diferente da Rua Erê, “está sempre a renovar-se” (p. 201), como o próprio mar, que o “perturba” e é “vário” (p. 203), como “a mulher é vária, conforme ensina a ópera” (p. 118). O mar é como a imagem de Carmélia, que Belmiro muito apropriadamente desejaria *beber* com o olhar, mas cuja imagem nítida não se fixa, escapando ao apaixonado (p. 58). É essa, também, a visão que o burocrata possui do amor, impossível de se fixar, ter delimitada “expressão real, permanente”, pois ele “se compõe da variedade e da *ondulação*” (pp. 204-205. O grifo é nosso). Comparadas essas imagens à paisagem mineira, do rio, da floresta e da serra, o amanuense apieda-se de todas estas, pois foram feitas para serem vistas ao menos uma vez e não suscitam depois mais interesse (p. 203), como Camila, que era possível, de fácil entendimento e compreensão.

É curioso ainda que, quando Belmiro primeiro imagina presenciar o casamento de Carmélia, escondido em um canto, pense estar ali “como se olhasse para o mar” (p. 131). De fato, é literalmente o que faz ao presenciar a jovem embarcar para a lua-de mel, mas quando nem a terra treme e nem eclipse há, denunciando o fundo prosaico do acontecimento (pp. 202-203) e a impossibilidade de ilusões trazidas pelo Rio. Belmiro quer fantasmas e Arabelas, mas vai ao Rio para concluir que Carmélia não é mais “donzela, nem Arabela” (p. 226).

No entanto, o mar, como a Carmélia que nele se encontra, atrai. Por mais que Belmiro tente se afastar, atrai (p. 203). A primeira reação do burocrata é assumir que precisa voltar a Minas (p. 203). Curiosamente, é quando, em novo movimento de báscula, o amanuense reflete sobre a voz totalizante do oceano:

Pareceu-me que do mar vinha qualquer mensagem, inexprimível por palavras, e contudo inquietante. Uma grande voz confusa se erguia do fundo das águas, arrastando-se como um trovão longínquo. [...] Há, neste, uma inteligência e um anseio de comunicação que nos fazem estremecer. Que segredos guarda, para que lhe tenham paralisado a língua? Ainda assim, o grande paralítico nos manda *sua fala que é intraduzível, porque na linguagem do cosmos*. Em alto estilo apocalíptico, nela encontraremos respostas às nossas questões. Nossa alma se inclina sobre si mesma e procura, nos seus recônditos, o pensamento revelador. Por que o mar nos transporta às reflexões sobre o amor e a morte? O amor e a morte encerrarão o destino do homem? Por que, também, nos convida a romper nossas limitações? (pp. 203-204. O grifo é nosso).

O mesmo mar com quem tentava conversar, mas estava inacessível (p. 200), convida o Belmiro oceânico a se tornar um Belmiro “poderoso e elementar, um Belmiro dominador, atlântico”, não oceânico, mas atlântico, em oposição àquele, “sufocado entre as montanhas” (p. 204).

Todavia, não há possibilidades de navegação em tais águas. Como Jandira diz: “afogar-se [...] é mais do estilo belmiriano” (p. 88). De todo jeito, sublinha-se que, como naquele dia de carnaval, cerca de um ano antes, em que quis ir à rua para lá se dirigir,

Belmiro sentiu vontade de ir ao Rio e foi (p. 199). Meio por seus remos, meio pelas ondas, passou pelo ano de 1935, ao seu modo, buscando alguma experiência de estar vivo, sem muito sucesso. E, com isso, o Belmiro atlântico do mar totalizante, da linguagem do cosmos acabou não se consolidando.

A relação basculante e ondulosa que se dá entre Belmiro e Carmélia, a bem da verdade, evoca com muita força a afirmação de Bueno de que não há terreno sólido no livro. Se o mito de Arabela é parte Carmélia e parte Camila; a própria Carmélia é parte pessoa e parte mito, de forma que Belmiro não saiba nunca precisar o quanto. Em princípio, Belmiro acredita ter amado, “como se tratasse de um ser real, aquilo que não passava de uma criação do espírito” (p. 41). Chega mesmo a precisar que “teria um terço de realidade e dois de fábula” (p. 41), uma musa que alivia o espírito (p. 34), mas logo em seguida reconhece não querer o mito, “mas a pessoa” (p. 58) para adiante retomar que a Carmélia que amou “não existe” (p. 78). A “incorpórea Arabela” (p. 38) se materializa a ponto de ele ter “o desejo de realizar o mito” e, com isso, “dar sentido a uma vida sem sentido” (p. 156), evocando tanto as totalidades de Lukács quanto a busca por uma experiência de estar vivo.

Quando afirma, “para todos os efeitos”, ter amado o mito e não a moça, à qual um verdadeiro Borba teria furtado (p. 195), propõe a si mesmo ser lógico. “Ou então”, reflete, “declare-se de uma vez. Diga que ama Carmélia, humanização do mito, etc” (p. 195). Ora, se Belmiro parte Carmélia e Arabela em duas cada, elas também o dividem em dois, o que sofre e aquele que “estiliza o sofrimento” (p. 36), numa “literatura das emoções” que “é feita a frio” (p. 41). Há o “Belmiro flautista” e o que escreve sobre o “pobre flautista” (p. 195). Além disso, o “poeta lírico em prosa” se divide também nas atitudes, entre aquele que decide deixar o Rio sem ver a partida e aquele que tudo resume em um “Partiram, enfim. Mal os vi” (p. 202), de forma que a mão direita continue corrigindo a esquerda. “A um Belmiro patético, que se expande, enorme, na atmosfera caraibana – contemplando a devastação de suas paisagens – sempre sucede um Belmiro sofisticado, que compensa o primeiro e o retifica” (p. 99).

Se há “coisas épicas” no peito do primeiro, o segundo “insinua que as epopeias de um amanuense encontram seu lugar justo é dentro da cesta” (p. 31). Ora, Belmiro prometeu a si mesmo que “jamais escreveria um livro, se não lhe pudesse dar proporções monumentais”, mas reconhece que dele “nunca sairia um monumento” e que não há nada nele “que possa interessar, de um modo especial, a outrem” (p. 187). Eis, a olhos vistos, a discussão sobre o comum no romance conforme apontada por Lukács:

Por menos que o romance esteja efetivamente vinculado ao começo e ao fim naturais da vida, a nascimento e morte, ele indica no entanto, justamente por meio dos pontos onde se inicia e acaba, o único segmento essencial determinado pelo problema,

abordando tudo que lhe seja anterior ou posterior em mera perspectiva e em pura referência ao problema; sua tendência, pois, é desdobrar o conjunto de sua totalidade épica no curso da vida que lhe é essencial (LUKÁCS, 2009, p. 83).

Repetimos, no entanto, que nada no ano de 1935 foi comum. O prosaísmo, por outro lado, impera de forma que as possibilidades de um Belmiro épico, atlântico, resultem antes em um Belmiro quixotesco, produzindo fantasias e moinhos. Cyro dos Anjos é quem escancara essa relação epos-prosaico-Quixote, ao vincular o protagonista, assumidamente um “incorrigível produtor de fantasias” (p. 45), a seus moinhos de vento: “Esta solidão da Rua Erê, a tristeza de viver de carícias compradas, a distância, sobretudo a distância da moça em flor, é que geraram a lenda. *E o cavaleiro da Triste Figura se pôs em marcha, pela sua Dulcinéia*” (ANJOS, 1994, p. 156. O grifo é nosso).

Referências ao livro de Cervantes são comuns na obra. Quando começa a escrever seu diário, o amanuense se refere às “quixotadas” típicas dos Borbas, uma das poucas coisas que ele mantém dos antepassados (p. 30). Se seu avô dava tiros para o céu para, com isso, fazer a raiva passar, Belmiro inicia um livro cuja finalidade também é, em última instância, serenar o espírito. Ele se refere pela primeira vez à sua “triste figura” na página 45, reafirmando-a no contexto do fim das totalidades dadas na página 59. “Amigo Quixote, todos os cavaleiros andantes já se recolheram e não há mais dulcinéias”, escreve mais adiante (p. 65). Pouco depois, reflete sobre suas básculas e questiona se “o que Francisquinha faz é, porventura, mais extravagante” do que seus próprios devaneios (p. 65).

Neste momento de paixão por Carmélia, Glicério acaba incentivando o amanuense, mas de maneira igualmente ambígua. Se afirma que Carmélia “teria gostado” de conhecer Belmiro e que o burocrata “teria feito sucesso” (p. 94), os tempos verbais denunciam, inconscientemente, a impossibilidade do falado. Se o amanuense é avisado que Carmélia demonstra desejo de conhecê-lo e pede que Glicério o leve lá, isso se dá na mesma página em que pela primeira vez é mencionado seu primo e futuro esposo, restituindo a impossibilidade de um contato fortuito (p. 128).

Devido à percepção de que o primo de Carmélia não seria pessoa qualquer e percebendo que ela não será moça em flor por muito tempo, Belmiro menciona em suas notas, duas semanas depois de saber, a “*infausta*” notícia de que está marcado o casamento da personagem (p. 172. O grifo é nosso). A demora se dá devido ao compromisso que fizera consigo mesmo de não mais mencionar a moça em seu diário ou em sua vida (p. 172), atitude a que, na mesma página, chama de “pacto”. Se supõe que Glicério poderia ter feito “pacto idêntico com o seu demônio”, isso significa que estabelecer um compromisso consigo mesmo

e um pacto com seu demônio interior, no caso, são a mesma coisa. Agrava-se a questão fáustica, portanto, à medida que caminha para o casamento da jovem.

Percebendo que irá perder a Arabela que Carmélia fomentava, pois o casamento se aproxima, Belmiro tenta se agarrar a outras soluções. Se um dia afirmou que “esta literatura íntima é a minha salvação” (p. 172), em oposição ao plano inicial de “a quem vai passando, o melhor é esconder-se nas cavernas do peito e nelas procurar o panorama de seu tempo” (p. 63), o fato é que, sem Arabela, não há literatura íntima. Troca-se a salvação por mais um aborto no quintal.

Em relação ao casamento, Belmiro passará por vários estágios. Imaginando-se a ver um possível casamento, sabe que pode “preparar” seu “olhar oceânico” e pensa um seco “Ora bolas, que se casem e sumam” (p. 133). Ciente do noivado como fato, resigna-se sem alarde (p. 155) e muda de atitude: “Que se casem, tenham numerosos filhos e Jeová lhes abençoe a prole” (p. 156). No entanto, ao tomar conhecimento de que a rapidez do casamento se deve ao receio da mãe que Carmélia se casasse com “qualquer um daqui” (p. 173) e de que a lua-de-mel seria na Europa, algo que “nunca se fez [...] em Minas”, chama-os de “filistinos” (p. 174) antes de ouvir do próprio Glicério um dolorido “acabou-se a sua Arabela” (p. 175).

O amanuense, então, começa a vacilar:

Até então, a vida me parecera de tal modo parada que supus estar no passado o sentido de minha existência. Por que procurar um *sentido individual* de existência? Há, nas intermináveis chapadas do sertão, pequenas árvores que não dão frutos, nem sombra, nem possuem raízes medicinais. Ali estão, talvez, apenas para compor a paisagem da selva. Não estarei aqui somente para integrar um vasto painel humano – ponto de luz ou de sombra, molécula puramente pictórica, sem outro destino? *Deveria conformar-me com isto, mas o caniço pensante, inquieto, quis explicar-se* (p. 205. Os grifos são nossos).

Isso mostra, de fato, como se deu toda a obra. Sentindo a vida parada, o amanuense resolveu se dedicar ao passado. Empurrado para o presente, viveu. Porém, com o fim das ilusões que o levaram ao livro e à vida, Belmiro cogita o fim melancólico de quem se torna apenas parte da paisagem.

Entretanto, é necessário sublinhar que tanto houve vida e força no segundo momento da obra que, munido com os papéis trazidos por Carolino, Belmiro afirma encontrar-se “abastecido para o que der e vier” (p. 43). O caderno vira a sua “própria vida” (p. 99). A mesma força dionisíaca que o empurrou ao carnaval e ao Rio, pela extensão da obra, impeliu-o também à produção literária e à báscula capaz de fazer de Carmélia uma Arabela, tornando o ano de 1935 tudo, menos parado: “Depois, os acontecimentos me arrastaram no seu tumulto

e me fizeram viver. Vivi um ano com intensidade superior à soma de muitos anos de vida” (p. 205).

Por lapsos, inclusive, “surge um Belmiro poderoso e elementar, um Belmiro dominador, atlântico, ao pé do qual o pobre Belmiro, sufocado entre montanhas, era um verme a rastejar” (p. 204. Os grifos são nossos). Este Belmiro é aquele apontado no capítulo “Ora Bolas”, em que, por um momento, a personagem afirma ter descoberto o segredo de Silviano:

Quem quiser fale mal da literatura. Quanto a mim, direi que devo a ela minha salvação. Venho da rua oprimido, escrevo dez linhas, torno-me olímpico.

Descobri o segredo do Silviano: transferir os problemas para o Diário e realizar uma espécie de teatro interior. Parte de nós fica no palco, enquanto outra parte vai para a platéia e assiste. O indivíduo que ficou no palco nos fará rir, nos comoverá ou nos suscitará graves meditações. Mas é um indivíduo autônomo, e nada temos que ver com suas palhaçadas, suas mágoas ou sua inquietação. Terminado o espetáculo da noite, tomamos o bonde e vamos para casa sossegados, depois de um chocolate.

Durante o dia, o comediante se encarnará em nós e teremos de tolerá-lo. Mas à noite, com a pena entre os dedos, somos espectadores sem compromissos.

Em verdade vos digo: o que escreve neste caderno não é o homem fraco que há pouco entrou no escritório. É um homem poderoso, que espia para dentro, sorri e diz: “Ora bolas”.

Primeiro de janeiro – ora bolas. Os amigos andaram sumidos – ora bolas. Vi a donzela com o noivo – ora bolas. Será mesmo no dia quinze – ora bolas. Lá se foi o ano – ora bolas (p. 198).

Eis, em sua forma mais clara, o Belmiro atlântico que precede aquele que viaja ao Rio. Chegando lá e vendo a partida da amada, entretanto, perde o motivo da escrita e todas as benesses que esta trazia. Por fim, de volta a Belo Horizonte e reconhecendo que sua “verdade está na Rua Erê e não no arpoador” (e muito menos na Europa para a qual Carmélia foi, podemos supor), Belmiro retorna “à paz desta casa imutável, onde não subsiste nas coisas o sinal das atribulações” (pp. 205-206).

A partir de então, depois de travar encontro com o cão que, preso em uma lata, não consegue mais latir e nem olhar para o céu (p. 211), Belmiro sente-se sem “com quem conversar”, algo “grave para uma pessoa que foge de conversar consigo mesma” (p. 220). Retorna, então, à “velha questão: O que vim fazer neste mundo? Até agora nada realizei. E, para diante, são menores as possibilidades. Serei, mesmo, apenas o tal arbusto da chapada?” (p. 220).

O Belmiro que repete duas vezes que Carmélia já não é donzela e nem Arabela (p. 220) é aquele que retorna, então, à busca por um sentido para a vida. Na falta de um dionisismo com a moça, o caminho de Florêncio é o primeiro percebido. Belmiro afirmava ao início do romance “a euforia que o chope traz! A vida se torna fácil, fácil” (p. 23). Mais assertivamente, ao fim do livro, sublinha como “o chope é uma solução, pelo menos por algumas horas” (p.

221. O grifo é nosso). Infelizmente, portanto, essa “solução” carrega em si tanto o avanço da possibilidade quanto a impossibilidade de transformar o caminho em alguma postura constante. É, como seu usuário, apenas um analgésico.

Esse é o momento do fim, da obra, em que, brevemente, fala o poeta sem nome, que cita a canção popular:

Pirolito que bate, bate,
 Pirolito que já bateu,
 Quem gosta de mim é ela
 Quem gosta dela sou eu (In: ANJOS, 1994, p. 227)

E, se o pirolito “já bateu”, não resta outra opção a não ser a resignação melancólica. Há o chope, mas é o “chope de costume”, no “local de costume” (p. 221), que evoca a tarde de domingo na rede, sem desejos ou problemas (p. 134), ou seja, em alguma medida uma conduta católica. A partir desse momento, o protagonista vive com Emília, que “pouco ou quase nada fala” (p. 222), e confessa sentir que não possui “mais nada para escrever, pois a vida se torna vazia, vazia” (p. 223). Até mesmo o carnaval de 1936 é passado no interior, sem a vontade de criar novas Arabelas. Chega o momento anunciado no meio do romance, em que o amanuense assume buscar a solidão ao mesmo tempo em que lhe vota horror: “dia virá, porém, em que ela se dará sem ser buscada” (p. 118).

Se, de agosto a janeiro, quase escreveu diariamente e “a vida ganhou movimento, colorido, emoção [...] agora o calor se vai, o movimento amortece, as coisas desbotam e se tornam mais frias do que antes” (p. 209). O amanuense não consegue mais escrever há dias, pois não encontra “a satisfação de outros tempos” com a escrita (p. 209). Crê, de fato, que já registrou tudo o que devia, sentindo-se como um Judeu Errante (p. 210) a vagar pelos 32 anos que lhe restam dos 70 de média que os Borba vivem (p. 227). “Tempo”, afirma, “é o que não me falta” (p. 159).

Ao mesmo tempo, devemos lembrar de sua reflexão de que “a vida é quase boa, quando é vazia como neste domingo” (p. 133). Para o amanuense, talvez “quase bom” seja o melhor possível. “Pensamos demais”, “pensamos e sofremos” (p. 129), escreve, estabelecendo o fástico Belmiriano. Assim, tal tipo de vida sem desejos ou problemas é uma forma de dissolver tal problema.

O amanuense caminha, assim, para a rara e por ele louvada “burocracia triunfante”, na qual o homem “é o próprio processo” (p. 47), não na Seção do Fomento, mas em sua própria vida. Ao constatar a falência de sua vida e o fato de que seu diário seria sintomático disso, Belmiro evoca inclusive a noção de que esta escrita seria um lento suicídio:

Fali na vida, por não ter encontrado rumos. Este Diário, ou coisa que o valha, não é sintoma disso? (Ocorrem-me umas palavras bem significativas de Gregorio Marañon: “*En el hombre adulto la práctica del Diario equivale a una supresión progresiva de la personalidad activa, social, de su autor. En realidad un Diario equivale a un lento suicídio.*”) (ANJOS, 1994, p. 194).

Cabe, agora, concluir o suicídio. A apropriada última gota, nesse processo, reside na volta de Carmélia, casada, a Belo Horizonte. Se Belmiro quase foi atropelado no Rio (p. 201), o mesmo ocorre na cidade em que reside, quando, depois de esperar mais de uma hora pelo fim de uma chuva, o amanuense recebe um “enxurro” de um carro que freava com violência (p. 225). No automóvel, Carmélia e Jorge riem-se do amanuense, que afirma agradecer às “secretas intenções do acaso, [...] humildemente, os salpicos” (p. 226). De toda aquela água vista no Rio, talvez sejam estas gotas o seu quinhão.

Restam a Belmiro apenas duas páginas. Boa parte delas diz respeito aos poetas que o visitam em sonho e, vimos, funcionam como chave de leitura da obra. De resto, “a vida parou e nada mais há por escrever” (p. 227). Assim, o mesmo pretexto alegado para começar é aquele alegado para parar. Em momento algum o amanuense percebe que o motivo tanto para engrenar a obra (que poderia ser mais uma enterrada no quintal) quanto para terminá-la não é a estagnação da vida, mas sim a vitalidade de Arabela. Com os salpicos, chegamos ao fim, em que ele se percebe mais uma vez como negação dos borbas que “viviam com plenitude”. “Viviam a vida, [...] não morriam aos poucos” (p. 227).

No entanto, que ecoem os três poetas, citando Drummond de “braços dados”, rodeando Belmiro a uma voz e mostrando como fica o amanuense, melancólico, mas enfim livre de seu problema fáustico e de sonhar com suas Arabelas:

Mundo mundo vasto mundo
mais vasto é meu coração (In: ANJOS, 1994, p. 227)

Este é um fim triste, mas ainda assim com a força de outros tempos. Se por acaso essa força permanece calada em nossa falta de experiência e narrativa, ela continua a reverberar na alma do homem. Isso ocorre tanto com quem busca preencher o vazio causado pela falta de narrativa e experiência quanto com quem quer se livrar em definitivo de ambas. Enquanto a uns seria interessante persistir na escrita, nas Arabelas e Carmélias, fato é que todas estas fizeram bem ao protagonista momentaneamente. A ele coube encontrar outra forma de tentar estrangular seu problema fáustico.

OBSERVAÇÕES FINAIS

É difícil ser conclusivo quando se lida com um problema de tal magnitude como o fáustico belmiriano. Podemos, claro, ser conclusivos em alguma medida com relação a Belmiro ou mesmo à obra literária em que este ganha vida, mas o estrangulamento da vida pelo conhecimento em seu sentido mais *lato* é um problema infinitamente maior.

A insolubilidade dos problemas do mundo talvez seja a única forma de coletividade capaz de unir todos os homens modernos. Por isso, neste trabalho, buscamos não uma solução, mas tão somente o estabelecimento de uma relação entre o fim das totalidades, o fim da arte, o advento do romance e o fáustico belmiriano. Corremos, portanto, o risco de estrangular a vida de vez, já que essas questões, uma vez intimamente ligadas aos problemas do homem moderno em geral, também não possuem resposta definitiva. Não raro, a constatação da força dos “problemas eternos” costuma invocar a sabedoria de Silenos e calar a ação do homem que a eles se dedica. Mesmo assim, preferimos supor que, conhecendo melhor o demônio, talvez fosse mais fácil tolerá-lo.

Já nos referimos ao fáustico dado o suficiente para entendermos que, como uma teia, ele foi construído ao redor de todos os homens da modernidade antes mesmo do nascimento de cada um. Assim, em vão, anseia-se por algum sentido ao longo da vida. Entretanto, é importante notar que, para quem talvez melhor diagnosticou o problema, existe uma solução: uma vez que as causas da individuação é que geram toda essa problemática, apenas o retorno à comunidade fechada pode retomar o épico no homem. “Uma totalidade de homens e acontecimentos só é possível sobre o solo da cultura, qualquer que seja a atitude que se adote em relação a ela”, diz Lukács (2009, p. 154). Não por acaso, o próprio Redelvim compartilhava desta visão, na qual o sentido residia antes na classe e em sua luta, de forma que o homem nada significava (ANJOS, 1994, p. 74).

O que *O amanuense Belmiro* nos mostra (e o tempo comprovou ser verdade), entretanto, é que ver um homem “sensível, inteligente [...] [imolado] em nome de uma quimera seria coisa monstruosa” (p. 75). Mais do que isso, a obra emula bem como cada homem pensa e age de maneira diversa com relação a seu próprio demônio, perceba-o ou não. Pedir que a “onda humana” comporte-se dentro de padrões em nome de uma totalidade é excessivo. Na absoluta falta de uma solução coletiva, cada um lança-se a campo da maneira que pode, seja homem, poeta ou personagem moderno. Como afirma o próprio Lukács, “o romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da

alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (LUKÁCS, 2009, p. 91).

Dessa forma, se não existem soluções definitivas, podemos ao menos arriscar as temporárias. Ainda que momentaneamente, como ocorre com o chope, Belmiro também nos ensina que a literatura pode ser de fato uma salvação. Pensemos, por exemplo, no capítulo “Ora Bolas”, em que o protagonista se mostra atlântico e “olímpico” (ANJOS, 1994, p. 198). Ou então, como Eneida Souza resume, podemos pensar em como

O amanuense Belmiro é, portanto, a narrativa sobre o nada, de enredo banal, cujo retrato da vida pacata do amanuense-funcionário público se vale da ausência de problemas do cotidiano, pela simplicidade da personagem, que salva, pela escrita, dos males do século (SOUZA, 2009, p. 58).

Ora, na impossibilidade de tecermos comentários verdadeiramente conclusivos, isso significa que ao menos um pouco se pode avançar. Uma ou duas ideias a respeito do problema da vida ser estrangulada pelo conhecimento, por exemplo, podem ser encontradas na obra do antropólogo Joseph Campbell. Na conclusão de seu *O herói de mil faces* (2005), justamente por se distanciar da nostalgia lukacsiana, o autor acena com outra possível postura contra o fáustico. Esta, em certa medida, é a mesma que Belmiro aplica quando, com a caneta nas mãos, sente-se “olímpico” (ANJOS, 1994, p.198). “Em nossos dias”, escreve Campbell,

esses mistérios perderam sua força; seus símbolos já não interessam à nossa psique. A noção de uma lei cósmica, a que toda a existência serve e à qual o próprio homem deve curvar-se, passou desde então pelos estágios místicos preliminares representados na antiga astrologia, e hoje é simplesmente aceita, em termos mecânicos, como fato consumado. A descida das ciências ocidentais do céu para a terra (da astronomia do século XVII à biologia do XIX), bem como sua concentração, nos dias de hoje, por fim, no homem (na antropologia e na psicologia do século XX), marcam o caminho de uma prodigiosa transferência do ponto focal do milagre humano. [...] O homem entendido, entretanto, não como "Eu", mas sim como "Tu": pois nenhum dos ideais e instituições temporais de qualquer tribo, raça, continente, classe social ou século, sejam quais forem, pode configurar-se como a medida da maravilhosa existência divina, inexaurível e multifária, que constitui, em todos nós, a vida. *O herói moderno, o indivíduo moderno que tem a coragem de atender ao chamado e empreender a busca da morada dessa presença, com a qual todo o nosso destino deve ser sintonizado, não pode — e, na verdade, não deve — esperar que sua comunidade rejeite a degradação gerada pelo orgulho, pelo medo, pela avareza racionalizada e pela incompreensão santificada. "Vive", diz Nietzsche, "como se o dia tivesse chegado." Não é a sociedade que deve orientar e salvar o herói criativo; deve ocorrer precisamente o contrário. Dessa maneira, todos compartilhamos da suprema provação — todos carregamos a cruz do redentor —, não nos momentos brilhantes das grandes vitórias da tribo, mas nos silêncios do nosso próprio desespero* (CAMPBELL, 2005, p. 375-376. O grifo é nosso).

Não por acaso, para Lutero, “Carregar a cruz é atrair para si próprio a ira do demônio, do mundo da carne, do pecado e da morte” (*apud* WATT, 1997, p. 27). Cada um em nossa guerra particular contra o Mefistófeles próprio, não podemos esperar o sentido vir de fora. Na

modernidade, as totalidades não estão e nem podem estar dadas: a individuação é certa e o socorro não deve ser esperado do coletivo. Por isso mesmo, não é na nostalgia da coletividade e no niilismo passivo que residem a melhor postura. Nem tampouco é na luta política dogmática e quase religiosa pelo fim das diferenças de classes que um homem deve buscar um sentido. Todos devem lutar, mas não de forma cega. Na falta de tais caminhos, ecoam justamente “lealdades últimas” à individuação, ao niilismo ativo e ao pensamento nietzschiano que Campbell reflete em sua resposta ao jornalista Bill Moyers em *O poder do mito*, que repetimos: “Dizem que o que todos procuramos é um sentido para a vida. Não penso que seja assim. Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos” (CAMPBELL, 1990, p. 17).

Uns podem dizer que, expulsos do paraíso da infância do mundo, fomos condenados. Porém, se isso ocorreu, a condenação foi irônica e à falta de sentença: na ausência de um deus, o homem moderno é condenado, mas condenado a se julgar. E a pena pode ser de fato mais branda à medida que vivemos com menos abismos, como se o dia estivesse chegando.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural 1983.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

ANJOS, Cyro dos. *O Amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1994.

ANJOS, Cyro dos. *A criação literária*. Rio de Janeiro: Edições de ouro, [s.d.].

ANTUNES, Ricardo (Org.); RÊGO, Walquiria (Org.). *Lukács. Um Galileu no Século XX*. São Paulo: Boitempo, 1996.

ARAÚJO, Kátia. *Morte da Arte? O tema do fim da arte nos Cursos de Estética de Hegel*. 2006. 142 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, 2001.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BEHLER, Ernst. *Früromantik*. Berlin: Walter de Gruyter, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas - I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Editora Santuário, 2003.

BRAKEL, Arthur. Cyro dos Anjos’ *Diary of a Civil Servant*, in and beyond the Context of Brazilian Prose Fiction. In: ANJOS, Cyro dos. *Diary of a Civil Servant*. Londres: University Press, 1988.

BRANDÃO, Jacyntho. *A invenção do romance: narrativa e mimese no romance grego*. Brasília: UNB, 2005.

BUENO, Luís. Cyro dos Anjos. In: *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus: Mitologia ocidental*. São Paulo: Palas Athena, 2004.

CAMPBELL, Joseph. *Mitologia na Vida Moderna*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002.

CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus: Mitologia primitiva*. São Paulo: Palas Athena, 1992.

- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *A Globalização Imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- CANDIDO, Antonio. Estratégia. In: *Brigada ligeira*. São Paulo: Martins, 1945.
- COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia Editores, 1955.
- COUTINHO, Afrânio. Cyro dos Anjos. In: *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970.
- DUARTE, Rodrigo. O tema do fim da arte na estética contemporânea. In: PESSOA, Fernando (Org.) *Arte no pensamento – Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce*, 2006.
- FREITAS, Romero. O cômico e o trágico no Romantismo Alemão. In: *Especiaria*. V. 11, n.19, jan/jun. 2008. Ilhéus: Editus, 2008.
- FREUD, Sigmund. *O mal estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio - Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas - I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GINZBURG, Jaime. Literatura e autoritarismo em Georg Lukács. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Belo Horizonte, 2002.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1967.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.24, p.68-75, 1996.
- HEGEL, Georg. *Cursos de Estética*. Vol. I. São Paulo: Edusp, 2001.
- HEGEL, Georg. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas – Filosofia do Espírito*. Vol. 3. São Paulo: Loyola, 1995.
- HEGEL, Georg. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- HOMERO. *Odisséia*. Porto Alegre: L&PM, 2007. 3v.
- HUGO, Victor. *Do Grotesco ao Sublime: Tradução Do Prefácio de Cronwell*. Trad e notas Célia Berretini. 2. ed. São Paulo: Prespectiva, 2002.

KANT, Immanuel. *A crítica da faculdade de juízo*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1993.

KANT, Immanuel. *A crítica da razão pura*. Coleção "Os Pensadores". São Paulo: Abril Cultural, 1983.

LAFETÁ, João Luiz. A Sombra das Moças em Flor. In: *A Dimensão da Noite e outros ensaios*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Editora 34, 2004.

LAFETÁ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: 34letras, 2009.

LUKÁCS, Georg. *Pensamento vivido: autobiografia em diálogo: entrevista a István Eörsi e Erzsébet Vezér*. Viçosa: UFV, 1999.

LUKÁCS, Georg. *El alma y las formas y La teoria de La novela*. Barcelona: Grijalbo, 1975.

LUKÁCS, Georg. *O realismo crítico hoje*. Brasília: coordenada, 1969.

MACEDO, José Mariani de. Pós-fácio do tradutor. In: LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: 34letras, 2009.

MARCUSE, Herbert. "Sobre o caráter afirmativo da cultura", in *Cultura e Sociedade*. Vol. I. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização. Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

MARQUES, Reinaldo. Sujeito, Identidade E Autobiografia Em Cyro Dos Anjos. In: JOBIM, J. L. et al. *Lugares dos discursos literários e culturais; o local, o regional, o nacional, o internacional, o planetário*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2006.

MARQUES, Reinaldo. Minas Melancólica: Poesia, Nação, Modernidade. In: Publicado em *Ipotesi – Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, UFJF*, v. 7, n.12, jan.-jun. 2003.

MARQUES, Reinaldo. Tempos Modernos, Poetas Melancólicos. In: SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. Brasília, Brasiliense, 1993.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Labirintos da aprendizagem: Pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária. Prosa I*. São Paulo: Cultrix, 1967.

- MONTEIRO, Adolfo Casais. “O amanuense Belmiro” de Cyro dos Anjos. In: *O romance e seus problemas*. Lisboa: Editora-Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- MCDONOUGH, Ronald. A ideologia como falsa consciência. In: *Da ideologia: Althusser; Gramsci; Lukács e Poulanzas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista*. São Paulo: UNESP, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- NOBILE, Ana Paula Franco. *A recepção crítica de O amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos (1937)*. São Paulo: Annablume, 2006.
- PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: *Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEIRCE, Charles. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, [s.d.].
- PENIDO, Luiz Henrique Carvalho. *Escritas da suspensão: a aventura da escrita entre antigos, modernos e O amanuense Belmiro*. Dissertação – (Mestrado em Teoria da Literatura). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2010.
- ROUANET, Sergio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- ROUANET, Sergio Paulo. *A razão nômade – Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- SANTIAGO, Silviano. *A vida como literatura: O amanuense Belmiro*. Belo Horizonte, UFMG, 2006.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversas sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Literary notebooks*. Toronto: University of Toronto Press, 1957.
- SCHWARZ, Roberto. Sobre o Amanuense Belmiro. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- SOUZA, Eneida Maria de. Cyro dos Anjos: a verdade está na Rua Erê. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

STIRNIMANN, Victor-Pierre. Schlegel, Carícias de um martelo. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Conversas sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SUZUKI, Marcos. A gênese do fragmento. In: SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SZONDI, Peter. Friedrich Schlegel's Theory of Poetical Genres: A Reconstruction from the Posthumous Fragments. In: *On Textual Understanding and Other Essays*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

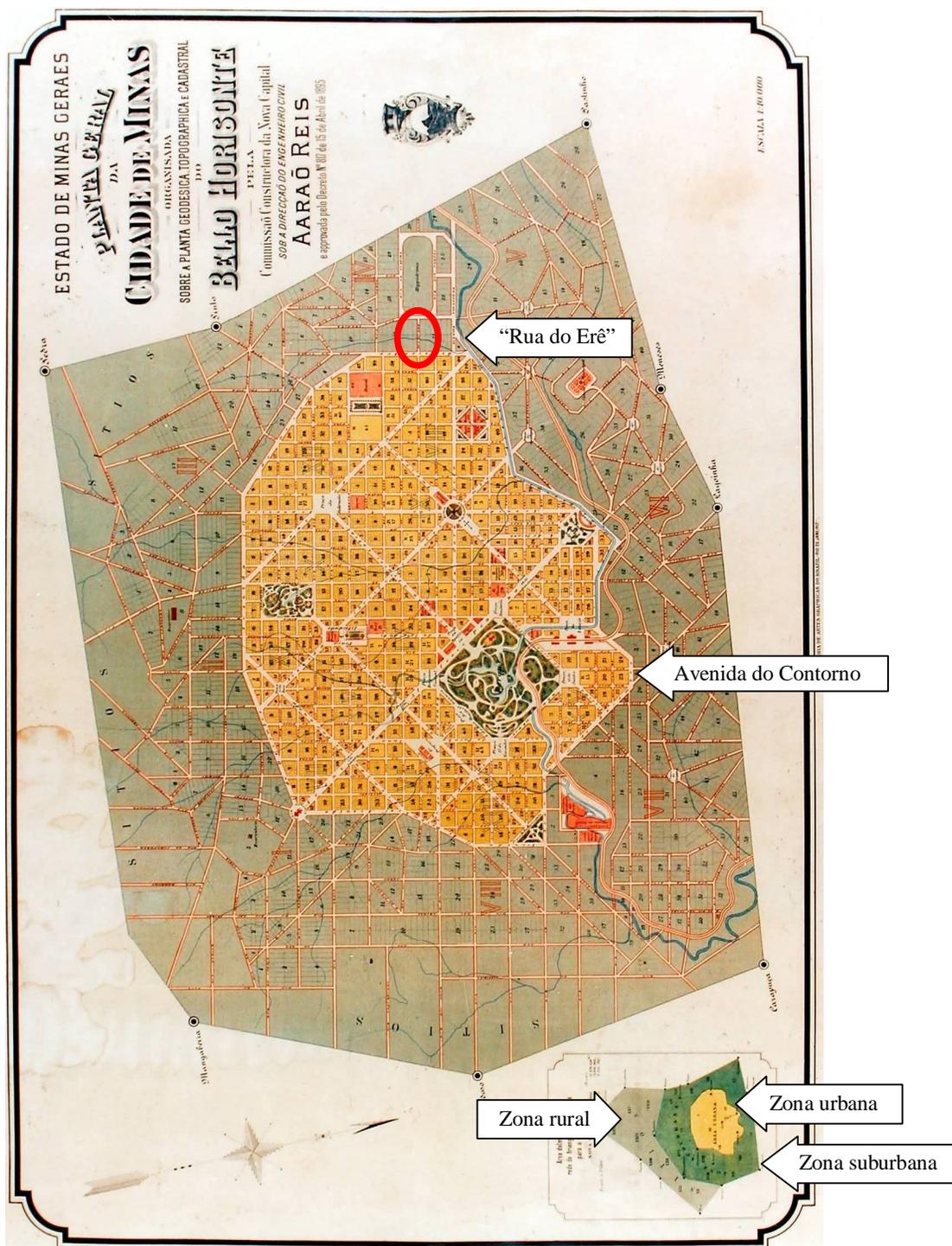
TOURAINÉ, Alain. *A busca de si: diálogo sobre o sujeito*. São Paulo: Difel, 2004.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

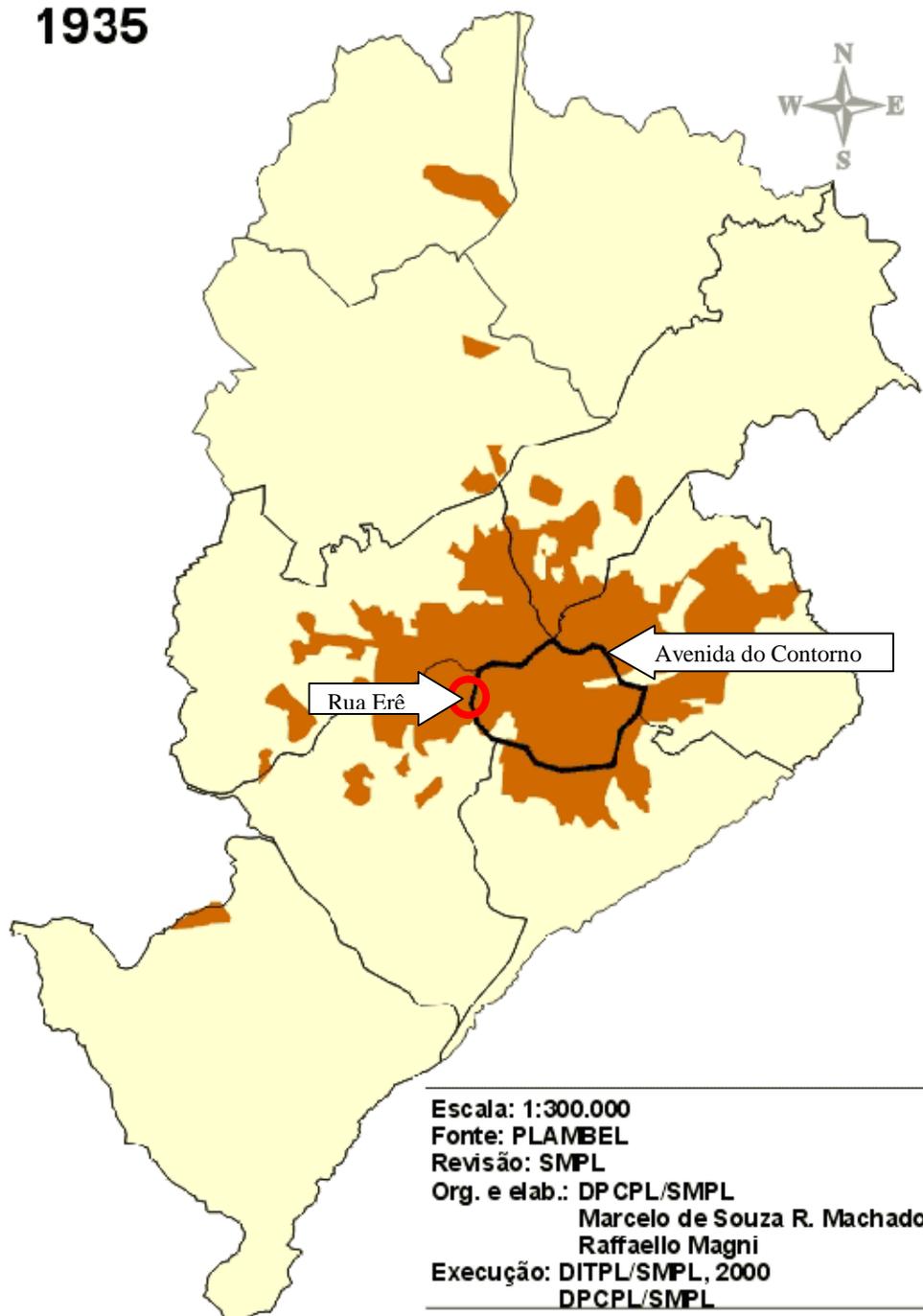
WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ANEXOS

ANEXO I – PLANTA CADASTRAL DE BELO HORIZONTE (ADAPTADA)



Fonte: Arquivo Público Mineiro. Disponível em:
http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/grandes_formatos/brtacervo.php?cid=107&op=1. Acesso em:
 02 fev. 2012.

ANEXO II – OCUPAÇÃO DA MANCHA URBANA DE BH EM 1935 (ADAPTADA)**1935**

Fonte: Prefeitura de Belo Horizonte. Disponível em:
<http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pldPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=e-statisticas&tax=9091&lang=pt_BR&pg=5922&taxp=0&idConteudo=17783&chPlc=17783>. Acesso em: 02 fev. 2012.