

INTIMISMO DE BELMIRO BORBA, IRONIA DE CYRO DOS ANJOS

Carlinda Fragale Pate Nuñez (UERJ/CNPq)

Eduardo Guerreiro Brito Losso (UFRRJ)

RESUMO

O diário ficcional *O Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, foi objeto de significativas homenagens da melhor crítica brasileira, mas não conquistou a merecida notoriedade. De sua publicação (1937) até hoje, a obra vem sendo estudada, o que demonstra tanto a propriedade de se manter atual que só as grandes obras possuem, quanto a abertura para novas questões que surgem, ao ritmo das mudanças de interesse, dentro e fora da academia. Este é também o mais contundente sinal de sua riqueza e complexidade. Neste artigo, propomos abordar o romance-diário por aspectos que não constam de sua fortuna crítica, seja porque os estudos não estão em circulação, seja pela habilidade autoral em camuflar seus recursos. Por uma perspectiva que absorve, mas não se circunscreve às reflexões foucaultianas sobre a *escrita de si*, discutimos quatro tópicos que determinam o caráter problemático do sujeito estético e do livro intimista que ele produz. São elas: a ascese literária, o processo de mitificação moderna, a ironia e o lirismo. Ainda que não obviamente conectadas, essas quatro tópicos integram uma lógica, que passa ao largo dos impasses sobre a identificação autor/narrador.

PALAVRAS-CHAVE: *O Amanuense Belmiro* – Ascese literária – Ironia – Mito moderno – Lirismo – Cyro dos Anjos

Mesmo considerado uma obra-prima, *O Amanuense Belmiro* de Cyro dos Anjos (1937) está longe do pleno reconhecimento de seus méritos. Faltam-lhe a consagração pública e maior circulação no meio acadêmico, muito embora lhe sobrem arrojo composicional e clivagem filosófica, temas literários e teóricos de rara complexidade, sem mencionar uma sintonia fina com antigas controvérsias e problemas divisa- dos pela crítica bem depois de sua publicação¹.

Belmiro Borba – “velho profissional da tristeza” (§ 21²), “arbusto da chapada” (§ 88), espírito orientado “simplesmente pela sensibilidade” (§ 7) – é antes de tudo um esteta (§ 6). Ainda que sem se confundir com o tipo decadentista, pertence à linhagem de Des Esseints (Huysmanns, 1884), Andrea Sperelli (D’Annunzio, 1888), Lord Henry Wotton e Dorian Gray (Wilde, 1890), Lord Chandos (Hofmannsthal: 1902) e outros devotos da solidão e da melancolia, figuras estranhas e inadaptadas ao seu ambiente, vagamente ascéticas e um pouco andróginas, mas sempre marcados por um agudo estetismo. Diferente de seus antecessores literários, o amanuense de Cyro dos Anjos não é um excêntrico, mas se aloja como o centro absoluto do romance-diário, sem o esnobismo dos dândis, o indiferentismo dos niilistas, o sarcasmo dos cétricos. O narrador modesto é quem opera o corte epistemológico na cadeia dos acontecimentos e devaneios vivenciados. É quem mantém sob controle as vias de acesso a seus registros e capitaliza, nas páginas em que se narra, tudo o que lhe falta, num extremo- do dispêndio poético e paradoxal cuidado de si.

Dentre os muitos aspectos que interessa aprofundar nesse peculiar livro, selecionamos aqueles que dizem respeito à sua dimensão intimista: a passagem da autorreflexão e da autocrítica de Belmiro à construção ficcional e à criticidade do romance. À borda dos escritos da intimidade, como se sabe, projetam-se sombras que encobrem a capacidade de simulação do autêntico e a autenticidade do falso. Entre a crise do sujeito cartesiano e o indivíduo como “efeito da linguagem” (BARTHES, 1987, p. 85) que o amanuense revive, instala-se uma fala da própria linguagem, traduzida pela fugaz transitividade da forma diarística ao romance; do depoimento sincero e presumivelmente veraz ao idílio; da vertigem fantasista ao *libido sciendi* (desejo de conhecimento, § 67); do Belmiro olímpico (§ 76) ao paralítico (§ 82); da ironia do narrador à do próprio romance. É, assim, pela perspectiva dos processos íntimos e das sutilezas discursivas

que vamos tratar de ascese literária, mito, ironia e lirismo, no diário ficcional de Cyro dos Anjos.

1. A ascese que poderia ter sido e que não foi

O conflito entre os puros anseios utópicos do indivíduo e a artificialidade convencional da sociedade (LUKÁCS, 1965, p. 118) transparece nesse romance de forma bem visível:

Novas melancolias são despertadas, o homem sofre, e o amanuense põe a alma no papel. Eis que o amanuense é um esteta: ao passo que há nele um indivíduo sofrendo, outro há que analisa e estiliza o sofrimento (p. 18).

Estilizar o sofrimento é um trabalho que por princípio não se afastaria da vida, nem deixaria de manter com ela contato. Essa ascese do esteta pode ser parte do seu próprio estilo de vida e interferir a favor da autonomia da obra. Por causa da refração entre vida e escrita, o amanuense se propõe a essa atividade e se mostra grato ao labor literário: “Quem quiser fale mal da literatura. Quanto a mim, direi que devo a ela minha salvação. Venho da rua oprimido, escrevo dez linhas, tomo-me olímpico” (p. 161). Mas não devemos levar essa devoção à literatura como essencial. Ela é, no romance, um estado passageiro e não cumpre o que promete. O problema é que não há propriamente um resgate de Belmiro por meio da escrita de si. A literatura o salvou, na verdade, do oposto da salvação: a danação, a perda; é a razão de sobreviver, mas não de, plenamente, viver.

Estetizar o sofrimento é o método através do qual se estabelece a ligação entre o trabalho artístico e o confronto do sujeito consigo mesmo. O que está fora da interioridade passa a determiná-la, e o que está dentro só faz sentido na exteriorização da escrita que, só ao se realizar, permite a estilização da vida: “o amanuense põe a alma no papel”. É o fracasso do empreendimento ascético que mantém os dois indivíduos separados, pois o segundo indivíduo, o que analisa, não é perspicaz o suficiente, e reproduz os sintomas do primeiro.

Mas esse fracasso do personagem dividido não chega a ser o do romance, que consegue explicitar, justamente, o problema do fracasso. Ao comparar *O Amanuense Belmiro* com o sucesso ascético de outros romances modernos (Proust, Musil, Rosa, Lispector etc.), observamos que explicitar o problema do fracasso parece ser o máximo que Cyro

dos Anjos almeja. Belmiro não chega a propor e praticar, no texto literário, uma nova forma de estilizar a vida.

Mas isso não o diminui. O romance vale como um lugar de transição (entre vida conformista e afirmação artística de um novo modo de vida) que nos permite observar e reconhecer melhor as razões do fracasso. Não esqueçamos que o estado de fracasso existencial assola constantemente o homem metropolitano e em alguns casos caracteriza o indivíduo. O romance não é uma fonte de novos experimentos de ascese artística, mas evidencia claramente como e por que um sujeito não consegue chegar a alcançá-la, ainda que denote um forte impulso nessa direção.

Entenda-se por ascese artística um investimento absoluto na dimensão prática da vida que conjuga trabalho técnico (de composição, de gênero) e artesanal (de paciência, de correção, de perfeição) – próprios da atividade do escritor, segundo Roland Barthes (1970, p. 32) – com aspirações existenciais. Nesse caso, há a renúncia a um conforto, um desinteresse preguiçoso pelo modo de vida comum, conformista, naturalizado pela sociedade burguesa, com vistas a afirmar e praticar um modo de vida que vai dar, em retorno, algo aparentemente não muito diferente do que se experimenta no mundo, mas que será, afinal, uma experiência verdadeira.

Belmiro é impulsionado a praticar seu modo singular de viver, por ser um “homem de abismos”, mas não renuncia a suas ilusões e se perde no meio do caminho.

O romance que expõe o fracasso não é inferior aos que o transpõem, pois esse lugar de transição raramente foi tão bem explorado como nele. Talvez essa seja a razão de ele não ter tido tanta repercussão e, apesar disso, não deixar de ter guardado em si um enigma para a melhor crítica brasileira. Como esta sempre se viu intrigada pelo romance, suscitando o aparecimento de artigos, teses e livros (NOBILE, 2006), vamos colocar a argumentação a favor de sua importância em outros termos.

2. Ilusões de lucidez

As anotações intermitentes de Belmiro se pautam por uma estranha dialética entre análise e emoção, lucidez e embriaguez amorosa que não só testemunha a confusão psicológica do protagonista como impede o leitor de fechar uma opinião conclusiva sobre o

diarista: “... a lucidez, que me vem, não serve senão para me mostrar que continuo personagem de uma novela de amor” (p. 78).

Os momentos em que a razão predomina não sugerem, todavia, autossuperação, mas a lucidez parcial de reconhecer seus próprios limites, *neles se aprisionando quando é possível superá-los*. Assim como a semiformação é pior que a ignorância e distancia o ignorante ainda mais da formação (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 182-184), a semilucidez é mais danosa que a ingenuidade.

No quadro de divagações mescladas a fatos do cotidiano, impasses entre a concretude do espaço e a volatilidade do tempo, percepção aguda do contraste entre a vida insignificante e o sistema planetário (p. 17) no qual o protagonista gravita, vai-se configurando o indecível Diário, ou “livro de memórias” (p. 70), “confissões” (p.121), “caderno de confidências íntimas” (p. 55), “registro nostálgico, desconchavado” (p. 71), “notas”, a denegar uma vocação já anteriormente abortada: “Não se trata aqui de um romance” (p. 71), sendo-o. Nele se manifesta a rebelião autodepreciada de um sujeito, que persiste em escrever, a despeito das duas anteriores tentativas literárias frustrantes e da punição quase mítica de se ver reduzido à função de escriturário. O projeto que corresponde ao sujeito cindido que o executa é um *locus* – mais que um empório de digressões, menos que um *Apocalipse* laico de verdades cifradas, um *Talmud* privado e vernacular – “onde alinhio episódios, impressões, sentimentos e vagas ideias (que) tornou-se a minha própria vida, tanto se acha embebido de tudo o que de mim provém e constitui a parte mais íntima de minha substância” (p. 74), tanto quanto um *sistema* onde vigora a temporalidade acronal do mito. Não por outra razão, o dilema de Belmiro, por mais difuso que se apresente, projeta o eterno retorno (*ewige Wiederkehr*) de imagens armazenadas no celeiro da afetividade.

A inconstância do Diário – ora realista, ora devaneante; ora circunspecto, ora lírico; ora ligado ao passado, em Vila Caraíbas, ora ancorado nos amigos do presente, em Belo Horizonte – é a mesma de Belmiro, não pela óbvia razão de ser este a fonte narratológica daquele, mas porque é a linguagem da cisão ontológica dele, Belmiro, que se expressa, seja nas intempestivas irrupções do mito Arabela, seja na oportunidade freudiana de *Wiederkehr des Verdrangten* (retorno do reprimido), sintetizada no §33, sob o título nada ingênuo “Ritornelo”. Dito por outras palavras, o sistema do protagonista confessadamente

narcisista se reflete no sistema narrativo, sempre propenso a retornar ao que lhes é próprio – a obsessão pelo tempo e as demandas da sensibilidade.

Arabela é uma bem-sucedida construção da imaginação belmiriana altamente rentável para a dissimulada ficcionalidade do Diário. Ela se introduz insidiosamente na narrativa, através da mão silenciosa de Carmélia que socorre o desprotegido eremita, engolfado pela multidão carnavalesca; a seguir, a evocação de uma voz preservada na memória musical do protagonista consolida a hipóstase das duas, nas figurações do “intemporal feminino”. Ocorre, porém, que a própria Arabela provém da simbiose de materiais díspares. Nela, elementos do fabulário medieval que celebram a donzela capaz de mobilizar cavaleiros e sujeitá-los à vassalagem amorosa se confundem com representações literárias posteriores, das quais a Angélica (um quase sinônimo para Arabela) de Ariosto é a mais evidente: bafejada pelas revolucionárias letras modernas, a donzela se diverte, enquanto é perseguida pelo furioso Orlando, e o troca despudoradamente por Ruggero. Outro insumo intertextual, desta vez nublado pelo quixotismo do próprio Belmiro, decorre de outra Arabela literária, a *Quixote mulher* (1752), de Charlotte Lennox, com que o amanuense obliquamente se identifica. O espírito aventureiro da heroína inglesa é vencido, mas ameaça, com seu profeminismo paródico, as forças sociais adversas. O texto não consigna esta fonte, mas a ele remete por injunções quiasmáticas, intertextuais e, afinal, porque a ilustração do amanuense, processada por devaneios, trabalha por si. Sobrevêm, no texto, as imagens de Orlando e do Quixote, como uma estratégia retórica e ficcional para camuflar o constante refugo de Belmiro perante as mulheres de sua vida:

Sofreia, amanuense, o corcel fogoso que contigo quer transpor esta janela, cruzar os ares e deixar-te em certo alpendre da Rua Paraibuna. (...) Amigo Quixote, todos os cavaleiros andantes já se recolheram e não há mais dulcineias (p. 38).

Esse desinteresse injustificado do amanuense pela conquista de seus objetos de desejo nos leva mesmo a considerar a Arabela inglesa, ainda que ausente da enciclopédia literária do protagonista, como o ponto de fuga de todas as figuras femininas da narrativa. Mais: pela via da correspondência inversa, ela remete à impulsividade, à determinação, ao bom-humor que faltam a Belmiro. Nessa identificação negativa com a Arabela exumada de sua mitogênese literária, talvez se en-

contra a razão da sensibilidade e carência exorbitantes do amanuense.

Não bastassem as operações subliminares da ficção belmiriana para que suas razões e desrazões preservassem o teor de sinceridade e autenticidade que convém ao Diário, o mito Arabela se naturaliza, através das sucessivas evocações à Camila, que adquirem função vetorial na narrativa. A história à parte, autorreferenciada e secreta de Camila, também convém ao estilo reticente e elíptico do diarista: “Camila era a virgem na sua realização integral, ou, quem sabe, arquétipo, e não criatura” (p. 72). A venerável musa caraibana é a incógnita de uma equação essencialmente literária, que libera a imaginação de Belmiro a retornar constantemente ao passado e, ao mesmo tempo, o salva do malogro, na atualidade.

Como principal hipóstase de Arabela, Camila se sobrepõe à Carmélia, “antes um símbolo do que criatura humana” (p. 96). Por esta, o amanuense tem um “interesse puramente estético”. “O que amo nessa Carmélia, que não atinjo, é, talvez, apenas a tua imagem (de Camila)” (p. 118). Da mesma forma, “A sombra de Camila me subtraiu à realidade de Jandira” (p. 16). Assim o mito da donzela Arabela vai assumindo função de dispositivo narrativo que gerencia a flutuação do tempo e converte a progressividade cronológica do Diário na descontinuidade de um empreendimento ficcional, romance.

Em numerosas variações, o diarista afirma que “Acham-se no tempo, e não no espaço, as caras paisagens” (p. 71); “Na verdade, as coisas estão é no tempo, e o tempo está é dentro de nós” (p. 73). A subversão da sequencialidade e o convulsioneamento da ordem progressiva instituídos pela acronalidade mítica legitimam a proeminência da imaginação sobre o esquematismo racionalista, nas lides do amanuense com a família, com os amigos, com os colegas de repartição e, fundamentalmente, com seus fantasmas caraibanos. Mas como ambos os *Wiederkehr* (anticronal e psíquico), em seu rebote à realidade progressiva, operam o transporte inopinado dos refugos do inconsciente para o teatro a céu aberto da consciência, não se pode esperar que deles resultem ações desinteressadas, desimpedidas e indolores.

Se Belmiro se escuda num mito da infância para enfrentar a indizível angústia da maturidade, em descompasso com a ferida narcísica, que reclama por autocontemplação e amor de si (autoestima), o preço é submeter-se ao confinamento na paisagem mítica (p. 18), sujeitar-se à circularidade do tempo que encobre, mas também denuncia algo “ex-

traordinário” (p. 71) ocorrido em 1910, envolvendo a figura de Camila, informação mantida sob sigilo pelo narrador, ao longo de um ano e quatro meses de escrituração de suas vivências. A excepcionalidade do fato aludido nada menos que cinco vezes fixa o ano de 1910 como eixo em torno do qual gravita não somente a narrativa, mas também o dissimulado narcisista, que age como “procurador dos amigos”, mas fornece imagens basculadas de si através dos outros que mantém em sua órbita³.

Por outro lado, em suas reminiscências e relatos coetâneos à produção do diário, Belmiro diz mais do que presumia ou supunha que estivesse dizendo. Essa é a regra paradoxal que se impõe ao amanuense: manter-se em imobilismo cinético, translacionando em torno de si mesmo, “perseguindo imagens fugídias de um tempo que se foi. Procurando-o procurarei a mim próprio” (p. 15); dizer calando, preservando o mistério que dessela o sentido do que se diz, ao modo do próprio mito.

Assim se compreende que, ao longo da escavação de seus destroços emocionais, materiais vários se protejam sob a potente armadura mítica, confinados no circuito do incessante *Wiederkehr*:

O mito donzela Arabela tem enchido minha vida. Esse absurdo romantismo de Vila Caraíbas tem uma força que supera as zombarias do Belmiro sofisticado e faz crescer, desmesuradamente, em mim, um Belmiro patético e obscuro. Mas vivam os mitos, que são o pão dos homens (p. 20).

Há aqui uma autocrítica do lado romântico de Belmiro e também uma defesa amadurecida do mito. Mas esse impulso de assunção consciente do mito não se sedimenta, não se concretiza. Por isso mesmo, o mito se mantém uma fraqueza e não uma força, um material pré-moderno, resgatado por um romantismo historicamente gasto e potencialmente debilitado.

O “absurdo romantismo de Vila Caraíbas” é indiretamente defendido, porque *supera* dialeticamente o ceticismo do outro Belmiro. Mas o resultado dessa superação – que levaria a um Belmiro romântico e sofisticado, a um romantismo renovado, resultado de uma autocrítica, que supera o niilismo ao absorvê-lo – é o retorno a “um Belmiro patético e obscuro”. Logo, os extremos opositivos não se reconciliam, nem um supera o outro, isto é, a superação do ceticismo pelo romantismo é momentânea e, no final das contas, falsa. O conflito desgastante e melancólico do sintoma se mantém sem “combustões interiores” (p. 21).

O personagem afirma que o mito Arabela “tem enchido” sua vida.

Depois aparece um louvor aos mitos rogando que *vivam*, pois são “o pão dos homens”. De fato, o mito e todo o sistema religioso de mito e rito, crença e culto, preenche os anseios do homem pré-moderno. No homem moderno, o mito é sinal de *minoridade*, como diria Kant (1995, p. 11), de regressão, mas carrega um potencial de reconciliação com a natureza (exterior e interior). O mito romântico de Arabela é já, curiosamente, um mito moderno, *romântico*, pois é individual, e não coletivo, cuja forma de culto é lírica, efetivada no lirismo do diário e nas efusões melancólicas do protagonista. Logo, o culto se dá por escrito, no diário, lugar por excelência do recolhimento interior (ROUGEMONT, 1972, p. 241-244). Por conseguinte, o mito de Arabela, porque romântico, é já um mito na idade do desencantamento, mas é ele somente que motiva o louvor aos mitos em geral. E, finalmente, só ele é capaz de preencher a demanda afetiva de Belmiro. O mito Arabela é a um só tempo o ápice e a decadência. Como mito romântico, contém em si o fracasso de todo mito: é incapaz de reconciliar com a natureza precisamente porque, ao ser fruto do próprio isolamento, já está afastado dela, ao contrário dos mitos arcaicos, que precedem o estabelecimento da subjetividade (WATT, 1997, p. 222, 233).

O mito Arabela se constrói sob a franja do obscurantismo de um solitário:

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. 21).

A afirmação, que parece não ter nenhum sentido, passa a ter se pensarmos que se trata, de certa forma, de uma fórmula mágica: o rito mágico de um mago preso em seu próprio encantamento, o encantamento do desencantamento. Além do mais, ele nem mesmo quer realizá-lo, pois sabe, secretamente, que concretizar o mito é matá-lo, afinal, o mundo do imaginário é sempre melhor, ideal. Todavia esse ideal, ao não se realizar, não sairá do estado de obscuridade, de imprecisão, esboço, ignorância.

No momento em que Belmiro faz uma “fria análise” de sua situação,

Analisado agora friamente, o episódio do carnaval me parece um ardil engenhoso, armado por mim contra mim próprio, nesses domínios obscuros da consciência (p. 21)

parece que as ponderações do lado “cético” do protagonista é o melhor que ele poderia produzir. Ficamos com a impressão de que não há

ninguém melhor para entender o sujeito do que ele próprio. Contudo, depois da psicanálise, sabemos o quanto a consciência de si mesmo é falha. O protagonista é um exemplo perfeito do problema. Quando ele reconhece que foi vítima de um “ardil engenhoso” de sua própria história de vida e de seus sintomas, há uma dificuldade de saber até que ponto ele identificou sua própria armadilha.

Tudo se toma claro aos meus olhos: depois de uma infância romântica e de uma adolescência melancólica, o homem supõe que encontrou sua expressão definitiva e que sua própria substância já lhe basta para as combustões interiores; crê encerrado o seu ciclo e volta para dentro de si mesmo, à procura de fugitivas imagens do passado, nas quais o espírito se há de comprazer. Mas as forças vitais, que impelem o homem para frente, ainda estão ativas nele e realizam um sorrateiro trabalho, fazendo-o voltar para a vida, sedento e agitado. Para iludir-lhe o espírito vaidoso, oferecem-lhe o presente sob aspectos enganosos, encamando formas pretéritas. Trazem-lhe uma nova imagem de Arabela: humanizando o “mito da donzela” na rapariga da noite de carnaval. Foi hábil o embuste, e o espírito se deixa apanhar na armadilha (p. 21-22).

Parece que há uma grande lucidez e perspicaz autoanálise, que ilustra aquilo que Barthes chama de *raptó*, o instante em que o amante é capturado pelo amado (BARTHES, 1993, p. 153-157). Ele observa bem a relação do plano do diário com o passado e a ligação sintomática do mito com a ocasião presente, que pareciam plasmar o objeto ideal na forma atual. Se toda essa compreensão de si mesmo fosse verdadeira, ele não continuaria sendo vítima do embuste que simula decifrar. Contudo, uma autoanálise leiga só podia levar a essa fraca e má consciência, cheia de parcialidade e totalmente comprometida com a armadilha da qual parece querer sair. Ela introduziu o trabalho de reflexão, chegou a alguns resultados parciais, mas faz disso a última palavra, toma o todo pela parte e preguiçosamente interrompe o processo, dando-o por acabado. A prova disso é que já contém a defesa contra a atitude reflexiva desde o primeiro passo, ao intitulá-la “análise fria”. A frieza, com sinal depreciativo, se opõe ao calor da paixão, tida por fonte da vida, verdade, espontaneidade, alimento da alma etc. Como a “análise” não sai dessa oposição fácil, já está desqualificada desde o início e prejudica todo o trabalho que pretende fazer ao longo do Diário. Portanto, a análise nega a si mesma, ou melhor, *denega-se*: fornece acesso a uma pequena parte da verdade para melhor negar a maior

parte e o todo, negando até mesmo a validade do pouco que desencavou, por ser fruto de um ponto de vista “frio”.

O protagonista está completamente perdido nessa confusão (CANDIDO, 2004, p. 75; SCHWARZ, 1978, p. 16; BUENO, 2006, p. 551).

3. Artimanhas da ironia

A dificuldade de entender e interpretar o livro de Cyro dos Anjos, assim como qualquer romance em forma de diário ou cartas de um só destinatário (como o *Sofrimento do jovem Werther*) está aí: não temos outra fonte de informação senão aquele escritor que está imerso em seus sintomas. Nesse caso, o maior erro está em confiar em sua palavra, quando, na verdade, a ironia do romance (que é aonde o melhor da obra romanesca quer chegar) articula um jogo cuja armadilha é a captura dessa confiança. Ocorre, todavia, que um sistema narrativo tão bem tramado quanto o do *Amanuense Belmiro* acaba por “dar as cartas”: dita os critérios de leitura, e mesmo o roteiro para a análise. Alertados por nosso protagonista a respeito das “diferenças de nível que me ocorrem, nos domínios do espírito” (p. 73), detectamos diferentes níveis de enunciação no diário, que correspondem às seguintes instâncias de leitura:

- 1 - O protagonista e seus sintomas
- 2 - A autoanálise “fria” do protagonista
- 3 - Ruptura da ironia
- 4 - Interpretação da obra
- 5 - Crítica da obra

O problema que parte da crítica enfrenta ao refletir sobre a obra se instaura quando ela não percebe o item 3, o mais importante, porque este nível instaura um espaço autônomo de elaboração discursiva que se separa da enunciação do protagonista e abre o sentido do romance. Em outros termos, o diarista passa a encarar o diário como *ficção* e se separa dele por um distanciamento irônico, oculto e ambíguo. Sem a devida percepção dessa fissura, no sistema narrativo, a interpretação recai em equívocos básicos: 1- Pode julgar a autoanálise de Belmiro como correta, quando, na verdade, é um embuste irônico do romance; 2- Pode subvalorizar a obra pelos defeitos que são de Belmiro, e não da obra.

Logo, criticar ou admirar Belmiro não deve nos levar a criticar ou admirar o romance. Se isso ocorrer, reproduzimos ou os equívocos de Belmiro, atraídos pela irradiação de seu sintoma, ou pensamos

estar julgando o romance na pessoa de Belmiro, quando, na verdade, estamos reproduzindo um efeito próprio da ironia, interior ao romance. O espaço da ironia é decisivo e devemos procurar delimitá-lo com a maior nitidez possível, ainda que a intenção da ironia seja sempre a de embaralhar.

Às vezes a tentativa de diferenciar *O amanuense Belmiro* da obra de Machado de Assis mais complica do que ajuda. Em Machado, a ironia está bem mais evidente, não há dúvida. A dificuldade, no caso do escritor fluminense, não está, como no caso de Cyro dos Anjos, em localizar a ironia, mas em diferenciar quando se trata de *ironia do narrador* (no caso de Brás Cubas, a ironia do protagonista é ainda bem superficial) ou *ironia do texto* (conto ou romance). É bem frequente observar o quanto a crítica desavisada não deixa de confundir uma ironia com a outra. Roberto Schwarz (2000, p.123, 128, 183) é, nesse sentido, quem melhor esclarece o problema. Não surpreende, por conseguinte, que o mesmo autor tenha sido o primeiro a reconhecer a ironia no romance de Cyro (SCHWARZ, 1978, p. 17). Também em Machado se pode encontrar uma ironia independente do narrador, quando este é heterodiegético (narra a história sem dela participar), mas mesmo assim ela geralmente aparece bem explícita, precisamente porque Machado se purga de qualquer resquício romântico. O romantismo em Machado só serve para ser desconstruído (SCHWARZ, 2000, p. 207).

No caso de Cyro dos Anjos, pode parecer que não há ironia, pois ela estaria sempre associada à ausência de emoção. Mas esse é um grande engano. Se, em Machado, a ironia do narrador se confunde com a do romance e se torna uma armadilha da última, em Cyro a aparente ausência de ironia faz parecer que há “sinceridade”, “autoanálise”, “aprofundamento da interioridade”, quando, na verdade, tal interioridade se mantém superficial e muito mal trabalhada, envolvida num enredamento que dificulta a interpretação. Tal confusão, contudo, é a grande riqueza do romance.

Em Machado, a ironia, seguindo uma tendência realista, se descolou do romantismo, ainda que se tenha originado na prosa e na teoria modernas com Goethe e os primeiros românticos. Nesse caso, a ironia do romance não é oposta ao romantismo, nem mesmo ao lirismo. Ao contrário, o eu lírico, “Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente” (Fernando Pessoa), só revela contundência estética por meio de um distanciamento inevitável, exigido pela própria natureza da linguagem e

da escrita literárias. Belmiro, no entanto, ingenuamente opõe emoção e distanciamento analítico frio, quando, ao contrário, o que ocorre na estrutura ascética do lirismo sofisticado é já o fato de que a intensidade emocional deve aumentar na mesma proporção em que o autor se distancia, técnica ou psicologicamente, do eu lírico. Logo, não há oposição entre emoção e distanciamento: na máxima redução poética, a verdadeira poesia, a antinomia se converte em potenciação recíproca.

No caso do romance, ocorre a mesma coisa, mas os polos opositivos mudam: a análise psicológica – seja feita pelo narrador autodiegético (como é o caso de *O amanuense Belmiro*, narrador que narra e protagoniza a história), seja pelo narrador homodiegético ou heterodiegético – de fato exige distanciamento, mas também exige envolvimento, pois o narrador heterodiegético, por exemplo, não pode desenvolver personagens complexos se não se envolver com cada um deles, inclusive se não absorver sua *voz* (BAKHTIN, 1982, p. 262, 278). Para um escritor de diário, autodiegético, é claro que esse envolvimento consigo mesmo é inevitável e comprometedor (SCHWARZ, 1978, p. 14; GLEDSON, 2003, p. 210). Por conseguinte, a dicotomia de Belmiro reflete os impasses da própria forma romanesca escolhida. Entretanto, de maneira semelhante à lógica do lirismo, a análise psicológica não é “fria”, e se concretiza ainda melhor quanto mais o envolvimento potencial os resultados do distanciamento reflexivo, ou seja, quanto mais concretamente *se refletir* sobre a emoção. Geralmente a emoção só se revela a partir da aceitação do consciente (se não, é recalçada). Enfim, trata-se ainda aqui de um caso de potenciação recíproca.

Agora podemos entender melhor o papel da ironia no romance em questão. Ela ocorre exatamente pelo fato de o “autor implícito”, ou a instância textual que se separa do narrador, não concordar com a oposição ingênua de Belmiro e apresentar toda a confusão psicológica que dela resulta como uma autoanálise frustrada. Nesse caso, a ironia do texto romanesco demanda do leitor que corrija Belmiro e produza, ativamente, a análise psicológica que ele não foi capaz de levar a cabo. Por isso o romance é tão inexplicito, *apesar e justamente por causa* de sua aparente facilidade (o que Schwarz diagnosticou como “recurso amenizador” da “dicção ligeira”, 1978, p. 12). Ele solicita um trabalho interpretativo do leitor, uma imensa reconstrução, a despeito do estilo fluente, que embala a leitura e subtrai a complexidade de sua estrutura, feita de toda uma arquite-

tura de acontecimentos e ideias, mas que vão, ao modo minimalista, modificando a totalidade.

No caso de Belmiro, a dificuldade maior está no fato de que a leitura fácil não corresponde ao volume de contradições que surgem e enriquecem o que parecia inocente. De forma mais sutil, quem faz a crítica ao narrador e confunde seu caráter com o valor estético do romance também não compreendeu que a ironia do romance já contém a crítica do próprio narrador. Toda essa ironia tem causas profundas, que ligam duas variantes de nihilismo: a orfandade do sujeito moderno metropolitano e a síndrome autodepreciativa do brasileiro (ou, como chama Homi Bhabha, do “sujeito pós-colonial” em geral, 2004, p. 84). Expliquemos melhor como isso funciona.

O ponto central do jogo irônico é o necessário distanciamento em relação a tudo o que diz o narrador; a desconfiança quanto ao que o texto naturalmente expõe. Tudo o que foi escrito precisa ser, em última instância, reconsiderado. A ironia quebra qualquer possibilidade de sentido único, dividindo-o em duas ou mais possibilidades já no plano analítico. O perigo da crítica é se atribuir um trabalho de avaliação ou de interpretação, quando, de fato, a ironia do romance já realizou essa operação (como afirma Novalis, a obra moderna já contém sua própria crítica): é por isso que somos impelidos a criticar Belmiro! Sorrateiramente o romance nos impele a fazer algo que pensamos vir de nós mesmos, mas com isso perdemos a possibilidade de investigar não só o poder de efeito que a ironia tem sobre nós, como também a capacidade que este texto legível tem de impulsionar reações críticas, ocultando a necessidade de reconstituí-lo. Nesse sentido, podemos considerá-lo mais sutil do que muitos textos abertamente complexos, e infinitamente mais denso do que *best-sellers* legíveis, pelas complexidades que reúne.

Se ainda resta alguma dúvida quanto à dimensão irônica no livro, veja-se a discrepância entre o que Belmiro afirma (“Mas isto aqui não é romance”, p. 109; “Não tenciono escrever romance”, p. 171) e o que a narrativa demonstra: o diário é ficcional.

A visão de Belmiro sobre a presença de um pretenso realismo em seu trabalho escritural se pauta por estereótipos: o amanuense vê o romance como lugar da imaginação, da fantasia, de micronarrativas que lhe encorpam a estrutura; por seu turno, o diário é a representação fiel da vida, com dificuldades intransponíveis e fracassos insuperáveis,

numa estrutura mais aberta, cujo desfecho pode ser a suspensão do relato. O ponto de vista do protagonista acaba por reforçar a tese dos que consideram *O Amanuense Belmiro* um representante do neorealismo de 30, mesmo que tenha sido um dos melhores exemplos de uma tendência intimista contrária (BUENO, 2006, p. 557-560).

Mas também há um momento em que esse aparente realismo abre a consciência de que os atos de lembrar e narrar recordações já transformam o Diário em romance.

Estive refletindo, esta tarde, em que, no romance, como na vida, os personagens é que se nos impõem. (...) eles nascem e crescem por si, procuram o autor, insinuam-se-lhe no espírito. (...) Na verdade, dentro do nosso espírito as recordações se transformam em romance, e os fatos, logo consumados, ganham outro contorno, são acrescidos de mil acessórios que lhes atribuímos, passam a desenrolar-se num plano especial, sempre que os evocamos, tornando-se, enfim, romance, cada vez mais romance. Romance trágico, bufo ou sem nenhum sentido, conforme cada um de nós, monstros imaginativos, é trágico, é cômico ou absurdo (p. 71).

Nesse caso, a pretensão de que o diário, reportagem da vida, suplanta o romance, dá lugar, mais uma vez, à ironia reflexiva na própria palavra de Belmiro, que vê a inevitabilidade de uma romancização (Bakhtin) do diário; o que justifica, implicitamente, que o romance seja feito de um diário ficcional. O diário não foge à necessidade de lidar com estruturas narrativas, e o protagonista interpreta isso como uma desagregação romanesca que absorve a pureza representativa do diário. O descompasso entre uma forma e outra redundando no fato de que o romance, enquanto lugar por excelência de mistura e assimilação dos gêneros, ficcionaliza toda e qualquer afirmação do diário.

Logo, toda a imagem que se faz desse romance como um representante do intimismo deve ser em parte retificada. Esse discurso da intimidade é integralmente posto em jogo pela reflexividade ficcional irônica, o que tornaria o romance mais especulativo do que intimista. Até mesmo a interioridade transbordante do protagonista funciona como trunfo ficcional, ora prevalecendo a perspectiva da escrita de si, ora a serviço de uma escritura que visa tornar-se o que ela é: construção estética. Nesse sentido, o inconvincente gesto final de Belmiro, desistindo do que é lhe mais próprio (a elaboração ficcional), alcança o máximo da ficcionalização, pois não se mata, mas anula o mundo

em que ele tinha uma vida mais autêntica.

Mas o que, afinal, está sendo ironizado fundamentalmente? O fato de Belmiro ser, como toda a crítica constata, um personagem melancólico, deprimido, resignado, apolítico. As implicações disso tocam em questões mais extensas do que a dimensão psicológica, onde o psicológico e o social se interpenetram, como bem mostra Schwarz (1978, p.19). Belmiro é mais um representante da elite caprichosa brasileira, tão criticada por Machado e herdeiro de uma família rural que entrou em completa decadência. O colapso econômico o tornou modesta classe média metropolitana, inadaptada ao contexto da cidade, sofrendo todos os seus efeitos desenraizadores. Por isso mesmo o romance possui a mesma qualidade dos de Machado, ao representar alegoricamente o fracasso brasileiro e um semelhante distanciamento irônico da inércia caprichosa.

Antônio Candido apontou a “visão dramática” comum a ambos os romancistas e a diferença no fato de que o drama das personagens machadianas não é tão patético quanto o de Belmiro, (CANDIDO, 2004, p. 76). O fracasso do amanuense tem de fato um tom trágico. Sua falência solitária (Silviano Santiago chama de “amputação”, SANTIAGO, 2006, p. 14) é escarnejada em público, no § 92, “Agradeço-lhes os salpicos”, em que Belmiro, distraído, não vê um carro que para e buzina quando ele atravessa descuidado. Ele dá um salto ridículo depois do ocorrido e finge-se preocupado com “a água de enxurro com que o carro me salpicou”. Diz que ouviu “risos por detrás do para-brisa. Eram Carmélia e Jorge” (p. 185). Carmélia, lembremos, é a amada que tomou o lugar do mito de Arabela, no plano da realidade, e Jorge, o amigo de infância, que a desposou. Os representantes da realidade ridicularizam a frágil resignação solitária de Belmiro. O perigo de atropelamento também aparece, quando viaja ao Rio e é salvo por um amigo luso (p. 164). Os dois casos evidenciam que há uma sombra de suicídio inconsciente em Belmiro. Mas nem isso ele, ao contrário de Werther, tem força e convicção para realizar. É importante destacar, de qualquer forma, que já se tornou chavão associar a falta de atenção do *flâneur* no trânsito urbano à pulsão de morte.

As oposições estanques que o romance encena são as do Brasil em fase de modernização: há aqueles que se adaptam a uma pobre vida de funcionário público, como Florêncio, o “homem sem abismos” (p. 168). Carmélia é uma filha da burguesia, enquanto Jorge, um médico

que se doutorou na Europa. Esses três personagens personificam o sucesso que um homem com abismos não alcança e do qual não quer participar. O motivo pelo qual Belmiro não dá um passo para se apresentar a Carmélia não é só sua inércia depressiva. Ele sabe separar o mito e a moça real, totalmente adaptada ao seu *status quo*. Belmiro é um crítico desse mundo sem abismos, não por razões políticas, mas apenas por motivos “romanescos”: como não torna seu abismo uma crítica ativa, como não o sedimenta com conceitos sólidos que fariam face ao real, sua inadaptabilidade só se expressa por um lirismo débil, de amador.

4. Lirismo: envolvimento e distanciamento

Contudo, esse lirismo de um fraco literato contém enorme força por causa da dimensão irônica, que o corrige ao dele se distanciar. Se o texto fosse exclusivamente biográfico, seria fraco (VASCONCELOS, 1982, p. 141-142). A dimensão ficcional fortalece o impacto lírico, exatamente por não o assumir como fim último. Agora podemos concordar com Cândido, quando mostra que a grande diferença entre Cyro e Machado está em “um maravilhoso sentido poético das coisas e dos homens”, que “empresta ao seu romance uma qualidade de vida que é superior à de Machado de Assis” (CANDIDO, 2006, p. 76-77). A afirmação é forte e, como concordamos, vamos justificá-la de forma diferente do grande crítico, que não mostrou perceber que, acima da oposição entre análise e emoção, há ironia.

Em Machado, não há profundidade psicológica associada à posição lírica. O ceticismo do escritor fluminense não se permite entregar à emoção, por isso sua crítica social é bem mais sólida. Toda ficcionalização se baseia numa consciência crítica da sociedade de seu tempo, que não é o principal alvo de Cyro. De qualquer modo, tal ceticismo leva ao niilismo.

O Amanuense Belmiro não é cético quanto aos arrebatamentos líricos do protagonista, mesmo que ele os desmistifique: o romance os assume como fator qualitativo da escrita. Nesse sentido, veem-se conteúdo e forma da disposição lírica muito associadas às evocações poéticas da memória. Mas tal lirismo também leva ao niilismo, menos pela via do dessecamento cético dos afetos, que pela identificação com o lugar do lamento, a inconsciente autocomiseração de todo melancólico, o delicio-

so prazer masoquista de ser vítima do destino, da crueldade da realidade.

É impressionante constatar que a via lírica, pós-romântica, e a via cética, pós-realista, levam ao mesmo lugar: uma crítica social que desmascara a pobreza existencial da burguesia brasileira. Mas ambas as vias só podem alcançar o nihilismo, sem fôlego para que a individualidade artística invente uma ascese afirmativa, transfiguradora da realidade.

O que surpreende no romance é que haja, por causa disso, um ganho da própria ironia. Não podemos esquecer que há ironia na lírica quando o poeta se distancia do eu lírico, reflete sobre ele e manipula, brinca com seu lugar enunciativo nas virtualidades do pensamento poético, conforme já exemplificamos no caso de Fernando Pessoa. Não há dúvida de que o romance, lugar de mistura do gênero lírico com o diário, absorve a ironia lírica. Esse é um dos seus mais bem-sucedidos trunfos: a ironia propriamente narrativa do romance, que produz uma crítica social do capital humano de seu tempo por meio da análise realista, se alia à ironia lírica de envolvimento e desidentificação com o sujeito melancólico, por meio do lamento elegíaco. A ironia da pseudoanálise psicológica se mescla à ironia do extravasamento emotivo, de tal forma que a análise da intimidade e a explosão afetiva se tornam solidárias e terminam por se tornar expressão autêntica daquilo que estavam ironizando. Nada mais lógico: o romance só atinge o que quer, ao levar em conta a mediação complexa dos impasses da forma. Diferentemente de Machado de Assis, Cyro não diminui o que ironiza: reencontra a beleza da ingenuidade através da manipulação engenhosa dos mecanismos do romance moderno.

5. A título de fechamento

O Amanuense Belmiro alcança um nível de realização artística do gênero diarístico sem precedentes, na literatura brasileira. Em sua riqueza heurística, são inúmeras as abordagens que o romance propõe. A hermenêutica literária encontra no diário ficcional de Cyro dos Anjos, por isso, não só um *exemplum* como um desafio. O teor intimista, as confissões, devaneios, imprecisões e dúvidas do protagonista fazem parte do projeto, dão-lhe autenticidade, já que rasuram também o desejo de conhecer-se ou de tornar-se conhecido através do relato, desejo não exclusivo do diarista: este, admitindo-se visto por ele mesmo, torna-se objeto, um outro de si, e se deixa falar por terceiros, ao ocupar-

se dos amigos, dos parentes, dos conhecidos distantes, de quem recebe testemunhos sobre ele próprio. Agenciado por sua modéstia, o narrador demonstra senso de justiça e discernimento, e cede conscienciosamente a precedência que é sua, como relator do diário. Mas nesse ato não há exatamente modéstia, senão a estratégica opção pela sinceridade. Eis aí uma forma de prodigalizar imodéstia, de dizer o inconfessável pelos gestos e palavras dos outros, de sonhar o sonho alheio – ações nada canônicas para alguém que se sente aquém dos seus iguais. O diário de Belmiro é, dessa maneira, um revide bem-sucedido que atinge seus objetivos. Ironia, ascese literária, mitificação sentimental e lirismo são recursos poéticos e retóricos que viabilizam a tarefa. Cada qual, *per se*, interfere na construção do diário ficcional empreendida por Cyro dos Anjos, nas ficções do protagonista e na ficcionalização de seu diário. Associados, laboram um nível de realização ficcional excepcional.

Uma última palavra sobre o *retorno ao íntimo* que o romance celebra. Em Nietzsche (*Ecce Homo*, [1888] 1974), narrar-se a si mesmo traz consigo o desejo de *tornar-se o que se é* (*wie man wird, was man ist*, subtítulo – aliás – da obra), apreender a vida como processo, dar lugar à subjetividade na pragmática da vida. Afirma-se aí também uma vontade de controlar o eterno retorno que engolfa o eu, sugere (falsos) determinismos, elide o dado natural e acaba afirmando a crença na fatalidade. Se o diário de Belmiro apresenta um indivíduo que vive repetindo seus próprios enganos, retornando às paisagens que lhe são familiares, rememorando o passado e reatualizando os mortos nos poucos vivos com que interage, inscreve-se nesse mesmo ciclo repetitivo a tentativa em série de deslindar-se da máquina, pelo movimento ousado de dizer-se, antes de ser dito; querer-se (ainda que com grande/falsa modéstia) lido e admitir-se ficcionista. A ficção é seu trunfo, sua carta de alforria, sua chance de, escrevendo a própria realidade, torcê-la, ou (nietzschianamente) distorcê-la, dar-lhe novo rumo. O truque sai da mesma estrutura truncada de sua história pessoal. E nada há aí de ingênuo.

Como a narrativa que, teoricamente, tem o desenlace embutido no próprio nó, a vida narrada por quem a vivenciou, sob a proteção de um diário, contém elementos que ali se encontram, mas não são visíveis. Retornamos nós também à intimidade do diário ficcional de Cyro dos Anjos para focalizar aspectos que ele encerra, mas não foram discutidos criticamente. *Como a lua nova, que está no firmamento, mas*

cuja presença é invisível..., talvez o cogitasse Belmiro Borba.

ABSTRACT

Cyro dos Anjos's fictional diary *O Amanuense Belmiro* was greatly praised by the best Brazilian criticism, but did not reach the deserved recognition. Since its publication (1937) until today, the masterpiece has been studied, which demonstrates property to remain current as well as available to new approaches, in harmony with academic or non-academic standards. This is also the clearest signal of its richness and complexity. In this article, the novel-diary is approached by some aspects which do not appear in its critical fortune, due to the unavailable bibliography, or authorial ability to dissimulate his resources. By a perspective that absorbs, but goes further than Foucault's teachings about *self writing*, the article discusses four determinant topics concerning the aesthetic subject and the intimate book he produces. These topics are: literary asceticism, modern myth, irony and lyricism. Although such topics are not obviously connected, they integrate a logical whole, which overtakes the impasses about author/narrator identification.

Key Words: *O Amanuense Belmiro* – Literary Asceticism – Irony – Modern myth – Lyricism – Cyro dos Anjos

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Th.W.; HORKHEIMER, M. [1944]. Trad. Guido Antonio de Almeida. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ANJOS, Cyro dos [1937]. *O amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail; HOLQUIST, Michael. *The dialogic imagination: four essays*. Trad. V. Liapunov & K. Brostrom. Texas/Austin: University of Texas Press, 1982.
- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade* [1966]. Trad. L. Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. *Fragmentos de un discurso amoroso* [1977]. Trad. Eduardo Molina. Madrid: Ed. Siglo XXI, 1993.

- _____. *O Rumor da Língua* [1984]. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BHABHA, Homi K. *The location of culture*. London: Routledge, 2004.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2004.
- D'ANNUNZIO, Gabriele [1888]. *Il piacere*. Milano: Oscar Mondadori, 1984.
- DURAND, Gilbert. *Les structures, anthropologiques de l'imaginaire: introduction a l'archetypologie generale*. Paris: Dunod, 1985.
- FELINTO, Erik. *Silêncio de Deus, silêncio dos homens: Babel e a sobrevivência do sagrado na literatura moderna*. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- FOUCAULT, Michel [1983]. "A escrita de si". *Ditos e escritos*. Vol. V. Ética, sexualidade e política. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran D. Barbaso. Rio de Janeiro, Forense, 2004.
- GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von [1902]. "Ein Brief". In: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Prosa II. Frankfurt: Herbert Steiner. [S. Fischer], 1976. Pp. 7-20.
- HUYSMANS, J.-K. *Às Avessas* [1884]. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras: 1987.
- KANT, Immanuel [1795]. *A paz perpetua e outros opúsculos*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70. 1995.
- LENNOX, Charlotte [1752]. *The Female Quixote or The Adventures of Arabella*. Ed. Margaret Dalziel. Oxford/New York: Oxford University Press, 1989.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, 1965.
- NIETZSCHE, Friedrich [1888]. *Ecce homo. Como se chega a ser o que se é*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1984.
- NOBILE, Ana Paula Franco. "Uma outra "história" para Cyro dos Anjos". www.interletras.com.br - v. 2, n. 4 - jan./jun. 2006. Acesso no dia 29/05/2009.
- ROUGEMONT, Denis de. *L'Amour et l'occident*. Paris: Plon. 1972.
- SANTIAGO, Silviano. *A vida como literatura: O amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. *O Pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 2000.

VASCONCELOS, Sandra Gardini T. *Narciso e Antinarciso*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 24, p. 123-143, 1982.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WILDE, Oscar [1880]. *O Retrato de Dorian Gray*. Trad. Clarice Lispector. Rio de Janeiro, Ediouro, 1995.

NOTAS

¹ Quanto às primeiras, podemos mencionar a permeabilidade dos gêneros e a diátribe entre o ingênuo e o sentimental; referindo-se aos segundos, as “escritas de si” em todas as suas variantes: o gênero autobiográfico, o diário ficcional, as confissões, a literatura de testemunho, a ego-história etc.

² Adotaremos o mesmo critério do romancista (§) para indicar os capítulos do livro.

³ Flávia França dos Santos, na dissertação de mestrado, *Belmiro Borba, espião de si* (Rio de Janeiro: PPG-Letras/UERJ, 2009), desenvolveu sob nossa orientação outros aspectos da metáfora astronômica no romance.

Data de recebimento: 23 março 2009

Data de aprovação: 05 maio 2009