

Alex Alves Fogal

**O método de composição de *O amanuense*
Belmiro: um problema histórico, crítico e estético**

Belo Horizonte

2011

Alex Alves Fogal

**O método de composição de *O amanuense*
Belmiro: um problema histórico, crítico e estético**

Dissertação 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.

Área de concentração: Literatura Brasileira
Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro
Fernandes
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2011

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr, Marcos Rogério Cordeiro Fernandes pela amizade, paciência e dedicação demonstradas durante o processo de realização dessa dissertação, à toda a banca examinadora pela contribuição ao meu trabalho, ao CNPQ, à Bárbara e à minha família, que apesar de estar distante, sempre me concedeu apoio intensivo.

RESUMO

A proposta desse trabalho é desenvolver um estudo sobre o romance *O amanuense Belmiro* (1937) de Cyro dos Anjos, a partir de uma frente tríplice, ou seja, o objetivo é estabelecer uma linha de interpretação capaz de proporcionar a reflexão sobre o problema da história da literatura, da crítica e da estética. No que diz respeito à questão historiográfica, buscar-se-á compreender de que maneira a narrativa do escritor mineiro se liga ao conhecido tema da divisão entre romance social e psicológico no romance dos anos 30, além de se tentar entender também de que modo a obra foi enquadrada nesse cenário. Em relação ao tema da crítica literária, a intenção é realizar uma análise sobre o que os estudos mais representativos disseram sobre o método de composição do livro e de que maneira o situam no cenário da literatura brasileira. Quanto ao problema estético, será desempenhada uma análise formal sobre a configuração literária do romance para tentar comprovar que *O amanuense Belmiro* não pode ser enquadrado definitivamente em nenhuma das duas vertentes da segunda fase do modernismo, uma vez que é estruturado por um método narrativo ambíguo.

Palavras-Chave: Romance de 1930, método de composição, *O amanuense Belmiro*

ABSTRACT

The proposal of this work is to develop a study about the novel *O amanuense Belmiro* (1937) by Cyro dos Anjos, whereof a triple front, It means, the aim is to establish an interpretation line able to provide a reflection about the problem of literature history, critic and aesthetic. In what concerns about the historiographical point, we'll look for comprehending in what ways the mineiro writer narrative uses to connect to the known theme about the division between the social novel and the psychological novel of the thirties, beyond that, we will try to understand in which ways this novel fit in that period. In relation to the literary critic, the intention is to perform an analysis about what the representative studies said about the method used for the composition of the book and in which ways they place this book on Brazilian literature scenario. In what concerns the aesthetic problem, it will be develop a formal analysis about the literary configuration of the romance to try to prove that *O amanuense Belmiro* can not be definitely framed in neither of the two strands of the second modernist phase, once it is structured in a method of ambiguous narrative.

Keywords: Brazilian Novel of 1930, compositional method, *O amanuense Belmiro*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1	
O ROMANCE SOCIAL E O INTIMISTA: DESIGUAIS, PORÉM COMBINADOS?	13
1.1. OS ANOS 30 NO BRASIL	16
1.2. DESIGUAIS E SEPARADOS	20
1.3. DIVERSOS, MAS INTEGRADOS	31
CAPÍTULO 2	
A CRÍTICA LITERÁRIA E O MÉTODO NARRATIVO DE <i>O AMANUENSE</i> <i>BELMIRO</i>	40
CAPÍTULO 3	
O MOVIMENTO DA BÁSCULA: <i>O AMANUENSE BELMIRO</i> E SUA COMPOSIÇÃO AMBÍGUA	64
3.1. A FORMA DO ROMANCE E A REALIDADE COMO ELEMENTO DE CONSTRUÇÃO	68
3.3. A ESTILIZAÇÃO DO REAL EM <i>O AMANUENSE BELMIRO</i>	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106

INTRODUÇÃO

A obra do escritor mineiro Cyro dos Anjos é um caso muito interessante de se analisar na literatura brasileira, pois, apesar de ser um autor constantemente elogiado e tomado como referência, não existe um grande número de estudos críticos sobre sua obra. O romance de sua autoria, *O Amanuense Belmiro* (1937), foi contemplado por importantes análises de grandes nomes da nossa crítica literária, como Antonio Candido, Roberto Schwarz e João Luiz Lafetá, mas em geral, nota-se que a maioria dos textos apenas festejam o lançamento do livro e não podem ser concebidos propriamente como trabalhos críticos, visto que abordam o romance de maneira superficial, sem a intenção de um estudo rigoroso e de cunho realmente analítico.

O Amanuense Belmiro é considerado por grande parte dos críticos como uma obra onde o equilíbrio formal e a segurança na utilização dos recursos de técnica narrativa se destacam não só em relação ao período em que foi produzido (o decênio de 1930), mas também no que diz respeito à criação romanesca do Brasil como um todo. O romance é considerado como a principal obra de Cyro dos Anjos e tem como cenário a cidade de Belo Horizonte entre os anos de 1935 e 1936. No plano central do romance observa-se o personagem Belmiro, um intelectual frustrado que desempenha a função de burocrata (amanuense) e possui o projeto de escrever suas memórias devido ao anseio de reviver o passado, uma vez que o presente não lhe afigura como algo significativo. O enredo do romance é fundamentado pela mescla entre as fugitivas imagens do passado e as forças vitais que impelem o homem para a realidade, sendo estabelecido assim um movimento ambíguo, que ilustra o presente a partir de formas pretéritas e, em contrapartida, dá ao passado aspectos cotidianos.

A questão da separação entre romance social e romance intimista nos anos 30, levantada por boa parte dos críticos literários do Brasil, também surge como um elemento relevante para o estudo do romance de Cyro. Alguns estudiosos tendem a apresentar uma perspectiva dicotômica, colocando as duas vertentes em oposição absoluta, enquanto outros demonstram um ponto de vista que reconhece as diferenças mas também aponta várias aproximações. A primeira lógica de interpretação predominou durante muito tempo, pois o decênio de 1930 foi tradicionalmente concebido como a década do romance social, devido à produção em larga escala de obras que apresentam como traço principal o engajamento ideológico e os enredos fortemente marcados por questões políticas e sociais. Esse modelo de narrativa é normalmente atrelado a um estilo de linguagem basicamente referencial e a uma maneira objetiva e menos matizada de se representar a realidade. Desse ponto de vista, a

chamada segunda fase do modernismo é abordada como um período uniforme e bem sistematizado de nossa tradição literária. Quanto à vertente reconhecida como intimista ou psicológica, geralmente associada a um tipo de literatura de cunho subjetivo e lírico, nota-se que apresenta um método de narração mais voltado para os aspectos da imaginação, valorizando bastante a fantasia e a função poética da expressão. Essa linhagem é classificada pela crítica de caráter dualista como uma linhagem marginal e secundária, que tem sua existência reconhecida, mas é vista como simples figurante no cenário da época. Quando não é isso que ocorre, é privilegiada uma visão oposicionista, na qual o romance social é visto como segmento absolutamente dissociado do romance intimista, o que, conforme veremos nos apontamentos dos críticos que apresentam uma visada mais complexa é algo plenamente discutível, visto que muitas vezes os dois modos de configuração estética se mostram entrecruzados, tanto nas obras classificadas como romances sociais quanto naquelas entendidas como intimistas.

No referido momento, as obras pelas quais a crítica nutria maior interesse e considerava como adequadas ao padrão estético da época eram romances que seguiam uma fórmula de estruturação que pode ser exemplificada por narrativas como *O Quinze* (1930) de Rachel de Queirós, *Jubiabá* (1935) e *Suor* (1934) de Jorge Amado e *Doidinho* (1933) e *Menino de Engenho* (1932) de José Lins do Rego. Um romance constituído pelas premissas estéticas observáveis em *O Amanuense Belmiro* só podia figurar dentre o grupo dos intimistas, onde também são enquadrados romances como *A Luz no Subsolo* (1935) e *Mãos Vazias* (1938) de Lúcio Cardoso, *Fronteira* (1935) de Cornélio Penna e *Mundos Mortos* (1937) de Otávio de Faria. Tais obras podem ser consideradas como criações literárias constituídas a partir de um método diferenciado no que diz respeito à maneira de criar uma representação literária da realidade, pois apostam em uma efetiva interpenetração entre subjetividade e mundo empírico, ou seja, essa forma de estruturação está baseada em um movimento de articulação entre os aspectos líricos ou interiores e aqueles considerados como sociais ou exteriores. Essa alternância cria uma forma ambígua, capaz de atribuir aspectos poéticos e fantasiosos à realidade circundante e também dar insumo sócio-histórico àquilo que poderia ser tomado como puro devaneio.

A partir da observação da existência de autores que, a exemplo de Cyro, destoam da forma literária considerada preponderante em 1930, partimos do pressuposto de que o romance “social”, até então considerado como produto mais característico do período em questão e símbolo máximo da segunda fase do modernismo, pode ser visto também

como parte de uma totalidade menos simplificada e observado como um fenômeno dotado de maior flexibilidade.

É importante ressaltar que o desenvolvimento do trabalho não enfatizará a simples ocorrência de uma polarização entre obras “sociais” e “intimistas” e nem os aspectos ideológicos que embasaram esse tipo de raciocínio, mas sim será dedicado a demonstrar que a concepção dicotômica não ilustra a realidade no que diz respeito à produção romanesca do referido momento. Acreditamos que a concepção que divide a década de 1930 entre romance social e romance psicológico foi uma visão instaurada pela crítica do período, não sendo a mais adequada para a análise efetiva dos textos literários.

Os estudos tradicionais, moldados por essa visão bipolar, não foram capazes de identificar a estrutura ambígua de uma obra como *O Amanuense Belmiro*, capaz de assimilar os dois modelos (o social e o lírico) sem se limitar a nenhum deles, mas que opera uma combinação de caráter dialético entre os dois pólos. Daí a pertinência de uma análise como a que se pretende desenvolver, buscando um estudo da composição do romance selecionado. Assim sendo, acredito que seja possível alcançar uma linha de interpretação que aposte na integração entre os elementos intimistas e histórico-sociais, transformando aquilo que poderia passar como simples dados da realidade concreta expostos no romance para um molde específico de se expressar a realidade a partir da configuração estética.

Dessa maneira, fica explícito no desenvolvimento do trabalho que todas as questões a serem discutidas, tanto aquelas ligadas ao âmbito crítico quanto ao historiográfico, encontram razão de ser apenas em relação ao estudo da composição estética do romance, pois só serão importantes na medida em que auxiliem a compreender a disposição formal do romance do autor mineiro, não fazendo sentido algum para o trabalho se consideradas em si mesmas.

Para que o estudo proposto seja realizado de modo efetivo, é necessário que o andamento do trabalho siga algumas diretrizes de estruturação para que todas as suas partes sejam estabelecidas de maneira articulada e para que todos os pontos abordados durante o estudo do romance do autor estejam dispostos de maneira orgânica.

Com o objetivo de atingir tal intuito, o trabalho foi dividido em três capítulos, sendo que no primeiro deles, “O romance social e o romance psicológico na história da literatura brasileira: desiguais, porém combinados?”, realizou-se uma análise da maneira pela qual alguns dos estudos mais tradicionais da crítica e da historiografia literária

brasileira enxergaram o romance do decênio e de que modo refletiram sobre seu caráter estético. Nessa parte buscou-se observar se realmente é possível considerar 1930 como a “década do romance social-regionalista” ou se existem outras interpretações mais adequadas sobre a produção literária do período. Vale ressaltar que tal ponto da realização do trabalho não consiste numa análise completa sobre toda a crítica que se dedicou à segunda fase do modernismo, o que seria inviável e nos levaria a um desvio em relação ao verdadeiro foco da pesquisa. O que se verá é apenas uma tentativa de entender qual a idéia geral de alguns estudos mais conhecidos sobre o assunto. O método adotado para desenvolver esse esquema teve como base dois fundamentos: a relevância do trabalho no panorama nacional de estudos sobre literatura brasileira e a centralidade dada ao tema no estudo escolhido. Ora o trabalho foi adequado para contemplar os dois critérios, ora um dos critérios se sobressaiu na escolha.

No segundo capítulo, “A crítica literária e o método narrativo de *O amanuense Belmiro*”, será enfocada a maneira segundo a qual a crítica literária analisou o romance. A finalidade desse capítulo é tentar compreender se a forma da narrativa foi apreendida pelos estudiosos de maneira que suas especificidades fossem levadas em conta e se evitaram a idéia de que os romances de cunho mais “social” são aqueles comprometidos com uma estética “realista” (entendida de modo limitado) e os romances “intimistas” podem ser classificados veementemente como aquelas obras nas quais predomina um lirismo hermético. O principal critério de seleção foi a representatividade do ensaio, contudo, não o estabelecemos de maneira muito rígida devido à escassez de trabalhos críticos que analisaram a obra de Cyro dos Anjos de modo significativo. Os principais tópicos a serem analisados são os seguintes: de que modo é compreendida a forma estética trabalhada por Cyro dos Anjos; e se o objetivo do estudo é elucidar elementos que realmente ajudem a entender a composição da narrativa.

O terceiro capítulo, “Uma forma estética ambígua”, será onde a análise estrita do romance terá maior peso no desenvolvimento do trabalho. Aqui, a intenção é deixar claro que a estrutura da obra está fundamentada por dois movimentos que se interpenetram e que, de maneira alguma podem ser entendidos como excludentes. Ou seja, essa parte do trabalho se dedicará a demonstrar que a disposição estética do livro de Cyro está baseada em dois movimentos: um que se aproxima de uma narrativa mais referencial, mais direta, próxima do ato descritivo e da pura observação e outro, mais lírico e subjetivo, apresentando o propósito de dar forma própria à realidade. Para que esses apontamentos possam ser apresentados mais claramente, escolhemos pensar a

maneira segundo a qual a imagem da cidade de Belo Horizonte é representada no romance, pois a capital mineira possui importância central no desenvolvimento da obra. Acreditamos que, a partir da análise do modo de representação desse objeto específico, o procedimento formal empregado na narrativa possa ser visualizado com maior facilidade.

A partir disso, nota-se que as três partes do trabalho podem ser divididas em duas partes maiores: a primeira, na qual serão abordadas questões um pouco mais gerais ou exteriores ao método de composição do romance, e a segunda, na qual serão estudadas mais detidamente as técnicas de composição aplicadas na construção da narrativa.

É possível dizer que o presente trabalho adota uma perspectiva segundo a qual os elementos sociológicos, filosóficos e estéticos possam atuar de modo articulado como mediadores entre o que está especificamente no plano da literatura e os fatores tradicionalmente considerados como exteriores. Acredito que a articulação adequada de tais elementos é de grande valia na compreensão da obra de Cyro dos Anjos.

CAPÍTULO 1

O ROMANCE SOCIAL E O INTIMISTA: DESIGUAIS, PORÉM COMBINADOS?

Dizer que a obra de Cyro dos Anjos apresenta um acabamento estético diverso do que foi durante muito tempo entendido como padrão literário do decênio de 1930 é algo que já foi apontado por muitos críticos, além de ser uma constatação que pode ser realizada a partir da simples leitura da obra. Em relação à linhagem intimista pode-se dizer o mesmo, pois o romance não se restringe a uma forma narrativa subjetiva. A técnica narrativa do autor mineiro, o modo como ele constrói seus personagens, a temática desenvolvida, todos esses elementos se apresentam de modo bastante matizado, criando dificuldades para um enquadramento rígido da narrativa dentro de uma das duas vertentes romanescas dos anos 30.

O objetivo deste capítulo, contudo, não é elucidar tais questões, mas sim compreender como uma parte da historiografia e da crítica literária que se dedicou a estudar a produção romanesca da segunda fase modernista apreendeu a literatura que surgia na época. A partir disso, buscar-se-á entender qual a sua parcela de responsabilidade na construção da ideia de que a ficção do momento pode ser estabelecida a partir de uma bipolarização, como se os dois modelos existentes tivessem sido formados por tradições literárias diferentes ou apontassem para caminhos diversos. Esse tipo de perspectiva que, conforme veremos, pode ser considerado o mais tradicional, tinha como verdade a ideia de que a ficção daquele tempo foi predominantemente de cunho social e engajado, relegando muitas vezes o romance psicológico para o plano de fundo. Em outros casos, a supremacia quantitativa do romance social é reconhecida, embora a superioridade estética das narrativas intimistas seja defendida.

Discutir tais questões torna-se importante para que o período focado seja entendido de modo menos simplificado do que aquele tradicionalmente observado em nossa historiografia, uma vez que o chamado romance social ou proletário:

foi quantitativamente dominante na década, mas seu prestígio teve a tendência de diminuir a partir de um momento de auge em 1933. O romance psicológico, seu antagonista, ao contrário, foi menos numeroso, mas seu prestígio foi se consolidando com o correr dos anos. (BUENO, 2006, p.15.)

É importante dizer que as questões propriamente ligadas à história da literatura e à crítica se constituem como temas centrais no presente trabalho, sendo assim, é indispensável abordar tais pontos, pois na modernidade o papel do crítico e do

historiador da literatura assume novas dimensões em relação ao estudo da produção literária. Conforme vemos em João Luís Lafetá:

Em épocas de grandes revisões nos procedimentos literários, de mudanças radicais nas concepções estéticas, o papel da crítica é fundamental; no caso contemporâneo esse papel cresce de importância, já que se trata de uma literatura que assume a posição crítica como elemento constitutivo (LAFETÁ, 2000, p.36).

Além de tais considerações de cunho mais geral, pode-se dizer que o estudo das questões críticas e historiográficas é de grande valia para que entendamos melhor como o romance de Cyro se insere em nossa tradição literária e, mais pontualmente, na conturbada década de 1930, seja do ponto de vista histórico, ideológico ou estético.

Logo de início, pode-se afirmar que a maior parte dos estudiosos que pensaram a produção romanesca do momento a consideraram exclusivamente como a época do romance social-regionalista, embora possamos dizer que com o passar do tempo e o aprimoramento das pesquisas, algumas perspectivas mais matizadas foram surgindo.

Nesta parte do trabalho, optei por estabelecer uma divisão entre dois grupos de autores. O primeiro pode ser entendido como representativo da chamada visão tradicional, no qual observaremos a tendência de se estabelecer um ponto de vista que aposta na separação do romance social das obras rotuladas de intimistas. Já no segundo, é possível observar alguns estudiosos que consolidam uma visão mais complexa, uma vez que interpretam a relação entre as duas linhagens de modo dialético. Nota-se nesses trabalhos, maior acuidade para analisar questões estéticas e também histórico-sociais, que, como se sabe, poucas vezes estiveram tão em voga no país como nesses momentos próximos à revolução de 30. Portanto, antes de adentrar especificamente nas questões ligadas à crítica do período é importante pensar, mesmo que superficialmente, de que modo esse contexto político-cultural ajudou a plasmar uma imagem do país da época, influenciando as formas de se pensar o Brasil e, claro, a sua literatura.

1.1. OS ANOS 30 NO BRASIL

A perspectiva adotada neste trabalho pode ser aproximada à de Lafetá quando este busca justificar a importância de se entender os elementos, até então vistos como externos, atuando na configuração do âmbito crítico e estético. Para ele, ao analisarmos qualquer movimento de renovação estética:

É preciso determinar quais as relações que o movimento mantém com os outros aspectos da vida cultural, de que maneira a renovação dos meios expressivos se insere no contexto mais amplo de sua época. Para retomar a distinção apresentada pelos “formalistas russos” diríamos que se trata, na história literária, de situar o movimento inovador: em primeiro lugar dentro da série literária, a seguir na sua relação com as outras séries da totalidade social. (LAFETÁ, 2000, p.19.)

Nesse caso, o que se busca aqui é compreender o elemento social nos anos 30 como algo que não apenas forneça matéria ou simplesmente sirva para dar vazão à ideologia do autor, mas principalmente como fator que participa da estrutura do que é essencial na obra de arte, ou seja, configura seu valor estético e modula o modo de pensá-la (CANDIDO, 2006, p.15).

Esse modo de entender a relação do âmbito sócio-político com a crítica e o fazer literário do período correspondente pode ser visualizado melhor se pensarmos no estado de inquietação que imperava entre os intelectuais da época, já que filiar-se a alguma tendência de pensamento era quase uma exigência cívica. Isso, somado à reformulação das idéias de Nação e Estado, contribuiu para o estabelecimento do que se entendia como critério para a avaliação das realizações dos críticos e dos escritores (LAFETÁ, 2000, p.28 - 29). Observa-se que não se trata apenas de apreender e seguir o ritmo do mundo desenvolvido, mas sim de tentar reformar ou reestruturar a realidade do Brasil, o que muitas das vezes fez com que a necessidade de tomada de posição estivesse mais em voga do que as questões propriamente estéticas (LAFETÁ, 2000, p.30).

Esse caráter de desequilíbrio e ânsia de redefinição era uma constante em vários segmentos sociais da época, já que a Revolução de 30 não havia sido assimilada em sua plenitude nem mesmo por parte de muitos dos indivíduos envolvidos diretamente nela.

Já se apontou essa questão algumas vezes quando o movimento foi considerado apenas como uma “rixa” entre os políticos da República Velha, sem que apresentasse, efetivamente, a iniciativa de uma verdadeira reforma social e política (MARTINS, 1969, p.476 - 483). Assim sendo, deflagrada a Revolução, surgem duas vias de pensamento: uma tendência de direita e outra de esquerda. Cada uma, a seu modo, passou a tentar dar as bases para uma nova estruturação do país, embora muitas vezes os dois projetos encontrassem muitos pontos de convergência (MARTINS, 1969, p. 125 - 127). Tais pontos de encontro entre as duas maneiras de se pensar o Brasil se mostram bem comuns na época, principalmente se levarmos em conta que as posições tomadas apresentavam bastante fragilidade e desorganização no que diz respeito às questões ideológicas. Para Sergio Miceli, por exemplo, é possível notar que grande parte dos intelectuais que se tornaram militantes nas organizações radicais de direita durante os anos 30 não o faziam por compatibilidade de ideais: eram jovens carentes de apadrinhamento político e sem perspectiva de enquadramento profissional e ideológico, que buscavam mesmo era “uma posição no novo regime”. (MICELI, 2005, p.135). Essa ausência de solidez era visível também na esquerda, conforme se pode observar a partir da relação problemática de alguns de seus principais representantes: Luis Carlos Prestes e o Partido Comunista Brasileiro eram contrários à postura burguesa dos “aliancistas”, que auxiliaram na articulação da Revolução de 30; porém, o próprio PCB, preocupado com sua postura revolucionária, não se mostrava muito confiante em Prestes, que algumas vezes esteve mais próximo ao movimento tenentista do que aos direcionamentos do partido (KONDER, 1988, p.172 - 172).

Essa tendência não era explícita apenas no âmbito ideológico, mas também podia ser constatada no campo da produção artística. Para que se observe como tal questão era indissociável do pensamento intelectual, basta observar o caso das duas vertentes mais conhecidas do modernismo do período, a antropofagia e o verdeamarelismo. Do ponto de vista ideológico, é uma tarefa bastante complexa distingui-las, apesar de ser impossível colocá-las na mesma linha de nacionalismo literário. O termo “esquerda” soa forçado para definir a primeira, assim como a segunda não pode ser associada estritamente a um raciocínio de “direita”. (VASCONCELOS, 1979, p.159).

Até mesmo a posição da igreja católica em relação a essas transformações políticas reflete o que está sendo dito, uma vez que, através da Liga Eleitoral Católica (LEC), exibiu um comportamento cambiante. Da mesma maneira que se decidiu a

apoiar o poder oligárquico da década de 1920, numa tentativa de recuperar o posto de sócio privilegiado do poder político, o clero brasileiro também se manifestava favoravelmente em relação ao regime de Getúlio Vargas (antes e depois do golpe de 1937) em troca da caução oficial de novas instituições educacionais e culturais, como a Universidade Católica do Rio de Janeiro (MICELI, 2001, p.131).

Assim, observa-se que não é possível pensar a dinâmica da Revolução de 1930 a partir de uma lógica rígida, visto que essa falsa oposição de grupos políticos nitidamente opostos a torna mais complexa. Segundo Boris Fausto, a historiografia brasileira tem se alternado entre duas linhas de interpretação para apreender o sentido do acontecimento: “uma, sintetiza o episódio revolucionário em termos de ascensão ao poder da burguesia industrial; outra, define-o como revolução das classes médias” (FAUSTO, 1978, p.11). Para o autor de *A Revolução de 1930*, o primeiro modo de se pensar é descabido. Ao contrário do que se pensou por muito tempo, ainda não há no país um processo consistente e estabilizado de industrialização na década de 1920 e seus anos finais (FAUSTO, 1978, p.19 - 20). Para ele:

a indústria se caracteriza nessa época, pela dependência do setor agrário-exportador, pela insignificância dos ramos básicos, pela baixa capitalização, pelo grau incipiente da concentração (FAUSTO, 1978, p.19 - 2).

Ele aponta para o fato de que as atividades predominantes no setor industrial ainda são as têxteis e as alimentícias, sendo possível dizer que a infra-estrutura do setor ainda é incipiente, o que torna um pouco ilusório o reconhecimento de tamanho poder de transformação no segmento da burguesia envolvida nas atividades de indústria (FAUSTO, 1978, p.19). Além disso, essa classe sempre se mostrou mais ajustada ao lado das demais forças que se opuseram ao governo nascido da Revolução, visto que “vinculada à classe hegemônica associada a ela, embora possa receber uma fatia menor do excedente econômico, a burguesia industrial não tem razões para propor um projeto de estruturação do país, diverso do existente” (FAUSTO, 1978, p.46).

Já em relação à segunda linha de interpretação, observa-se também a necessidade de algumas reconsiderações, conforme nos mostra o autor. Para Boris Fausto, os estudos que apostam nessa perspectiva fundamentam a suposta centralidade da classe média no processo revolucionário a partir da ideia de associação entre essa camada social e o Movimento Tenentista, que, segundo esse tipo de raciocínio, é

constituído por indivíduos pertencentes ou próximos a esse segmento e compartilhavam de seus anseios (FAUSTO, 1978, p.56). Entretanto, afirma-se que:

neste ponto verifica-se que a ideologia tenentista opta pelo caminho da negação às classes populares dos instrumentos formais da democracia política burguesa – o voto direto para qualquer representação e o sufrágio universal – em nome de uma postura que não visa a superar criticamente estes instrumentos formais. Pelo contrário, o que se pretende é institucionalizar a marginalização das classes populares do processo político. Se as massas são atrasadas, se “votam mal”, é preciso cortar-lhes estes direitos para que a ordem possa reinar. (FAUSTO, 1978, p.66.)

Nota-se, portanto, que assim como não é pertinente entender o movimento revolucionário de 1930 como algo desenvolvido no seio da classe industrial, também não se pode afirmar que as classes médias tiveram papel fundamental neste processo. A perspectiva mais adequada deve ser baseada numa lógica dialética, pois assim não se nega a importância de nenhuma das linhas de interpretação, mas sim procura-se reconhecer um movimento de constante tensão e transformação entre elas, além da importância de alguns fatores menores na gênese do acontecimento, que fogem do nosso interesse neste trabalho.

O que nos interessa após esses apontamentos é perceber como uma forma dualista de se pensar o país estava em voga numa época importante de sua história e predominou durante longo tempo, pois essa lógica de pensamento supostamente seria capaz de instaurar um rigor científico nas análises. O dualismo teve ocorrência intensa e frequente entre os economistas, mas também se imiscuiu em outras ciências sociais, propagando a maneira binomial de se interpretar a sociedade brasileira através do esquema sociedade moderna/sociedade tradicional, que se mostra inadequada para pensar o processo real, mais próximo de uma simbiose ou unidade de contrários, “em que o chamado moderno cresce e se alimenta do atrasado” (OLIVEIRA, 1987, p.11 - 12).

Sobre essa temática, Antonio Candido nos mostra alguns pares nos quais essa tendência oposicionista se mostra no quadro cultural:

Direita e esquerda política refletindo na literatura; populismo literário e problemas psicológicos; socialismo e neotomismo; Surrealismo e Neo-realismo; laicismo e arregimentação católica; libertação nos costumes, formação da opinião política; eis alguns traços marcantes e

frequentemente contraditórios do decênio de 1930 (...) (CANDIDO, 2006, p.133).

Tal lógica bipolar de raciocínio pode ser entendida como repercussão das tensões observáveis durante o mesmo período na Europa, no entanto, não deve ser interpretada unicamente a partir da ideia de transposição, mas sim como manifestação de uma solidariedade cultural intensificada após a Primeira Guerra e do nosso progresso econômico. (CANDIDO, 2006, p.133).

Pode-se dizer que uma mesma forma de pensamento predominou (em alguns aspectos e instâncias ainda perdura) tanto no âmbito histórico-social como no estético, conforme observaremos mais à frente em relação ao modo pelo qual alguns historiadores da literatura e críticos entenderam a segunda fase do modernismo. Pensando a questão dessa forma, torna-se importante lembrar de Lucien Goldmann, para quem as obras de arte importantes são aquelas cujas estruturas apresentam certa homologia com as estruturas mentais da sociedade ou estão em relação inteligível com elas. (GOLDMANN, 1976, p.7 - 9).

1.2. DESIGUAIS E SEPARADOS

Aqui serão analisados os trabalhos de alguns estudiosos sobre o romance da segunda fase do modernismo, selecionados e agrupados de acordo com a perspectiva crítica que apresentam. Para estruturar o plano de análise, escolhi alguns pontos em comum que serão observados nesses estudos, evitando assim seguir caminhos não proveitosos para o trabalho. Os três pontos escolhidos para se efetivar a análise são: a visão geral e o juízo de valor a respeito do romance de 30, a sobrevalorização da estética social-regionalista como representante do período e a importância diminuta da literatura intimista nesse quadro.

Estabelecidos esses pontos e os critérios para a seleção dos estudos a serem utilizados, é importante dizer que optei por abordá-los em ordem cronológica, sem, contudo, me prender a esquemas rígidos de classificação e análise. Tal estratégia foi pensada para atuar como um facilitador, para que se possa observar se ocorreu alguma evolução ou mudança no modo de se entender a ficção da época, ou seja, se as duas vertentes, tanto a social quanto a intimista, passaram a ser observadas de maneira que não fossem colocadas em oposição absoluta, na qual a primeira se presta unicamente à

denúncia social e a segunda apareça apenas como exercício de subjetividade e devaneio. Acredito que uma forma de pensamento mais modulada seja aquela que estabelece um viés no qual as duas linhagens sejam formas de composição estética que apenas adotam métodos diferentes para que se expresse a realidade literária.

O primeiro estudo crítico a ser analisado é o de Álvaro Lins, intitulado *Os Mortos de Sobrecasaca* [1963], obra de tendência impressionista que reúne ensaios escritos entre os anos de 1940 e 1960 e aborda separadamente alguns autores fundamentais da literatura moderna no Brasil. O crítico não estabelece um panorama geral sobre o romance de 1930, mas através dos estudos individuais que realiza sobre cada autor (Octavio de Faria, Lúcio Cardoso, José Lins do Rego e Graciliano Ramos) podemos observar a perspectiva do autor sobre a ficção da época. Ainda nos primeiros contatos com os ensaios é possível notar que são considerados legítimos representantes do momento aqueles que se mostram “nacionalistas”, ou “marcadamente brasileiros no assunto e na linguagem” (LINS, 1963, p.66 - 67). Percebe-se o mesmo ponto de vista quando o autor analisa a obra de Jorge de Lima, pois aponta que é na segunda fase do autor (reconhecida por tratar da terra e do homem do Nordeste) que reside a essência e a autenticidade deste. (LINS, 1963, p.62.) Por isso, é possível dizer que, para Álvaro Lins, a literatura da segunda fase do modernismo precisa demonstrar apego à terra, tanto nos temas quanto na linguagem.

Observa-se no estudo um aguçado senso para tratar de questões estéticas ligadas ao romance se o compararmos a outros estudiosos do mesmo período, porém ainda não é estabelecido um ponto de vista integrador sobre a relação entre romance engajado e romance psicológico. As duas formas estéticas são observadas como nitidamente separadas, como se o modelo de linguagem mais referencial e o estilo de traços líricos e subjetivos fossem mutuamente excludentes. Um exemplo disso pode ser identificado quando o autor aborda a técnica de Graciliano Ramos (LINS, 1963, p.144 - 148). Aqui ele se surpreende ao observar no romancista “o estranho fenômeno de um romancista introspectivo, interiorista, analítico, sem que leve em conta no homem outra condição que não seja a materialística”. (LINS, 1963, p.149.)

Em alguns momentos é estabelecida uma linha de interpretação interessante, dando a entender que a ideia na qual as duas linhagens são colocadas em oposição foi abandonada, como é possível ver no trecho a seguir, ao comentar a obra de Lúcio Cardoso:

para esta forma de romance – que o Sr. Lúcio Cardoso adotou – existem muitas etiquetas: romance psicológico, romance de idéias, romance de análise. São fórmulas mais ou menos arbitrárias, pois psicologia, idéias, análises são características do romance em geral, não apenas de determinada espécie (LINS, 1963, p.110).

Entretanto, observações argutas como essas dividem espaço com outras menos elogiáveis, como por exemplo, quando aborda alguns romances nos quais a sugestão exterior se sobrepõe à interior. Nesses casos, considera-se o teor subjetivo como imaturidade do autor e indecisão no que tange a forma adotada. (LINS, 1963, p.107 - 109). Ocorre uma variação de perspectiva cuja razão não nos parece clara.

Ao longo dos ensaios da obra, a estética social-regionalista é reconhecida como predominante na década de 1930, mas a vertente intimista é que aparece como “menina dos olhos”. Quando é analisado o desenvolvimento da obra de Lúcio Cardoso, por exemplo, se reconhece sua primeira fase, marcada pelos traços supostamente “naturalistas”, apenas como preparação para a segunda, de cunho mais introspectivo. (LINS, 1963, p.109.)

É possível notar, portanto, que as duas linhagens ainda não são analisadas como dois caminhos que se entrecruzam, mas são vistas como excludentes. Álvaro Lins é capaz de compreender fatores importantes, como a corrosão da forma do romance social no final da década de 1930, e, conseqüentemente, a crescente importância do método de composição psicológico, porém não apresenta uma ótica integradora sobre o problema.

No caso de Antônio Soares Amora, em sua obra *História da Literatura Brasileira*, nota-se uma proposta não muito ambiciosa, visto que busca apenas sistematizar didaticamente um panorama da literatura brasileira, demonstrando assim uma visão bastante direta e pouco problematizadora sobre as questões tratadas no bojo de seu trabalho. Em relação ao romance de 1930, segue-se essa tendência, pois, no início do trecho em que trata do assunto, já fica claro qual será o tom de sua análise, visto que aponta a literatura surgida no Nordeste como aquela que foi capaz de renovar completamente o romance brasileiro, iniciando assim uma “fecunda corrente romancística”, que perdurará até a década de 1950 (AMORA, 1965, p.209 - 210). Segundo ele, o que caracterizava a produção literária do período era uma “penetração cada dia mais corajosa e profunda na realidade brasileira”, estabelecendo um tipo de “comparticipação com a vida”. (AMORA, 1965, p.210). Após algumas considerações sobre a tradicional divisão entre romance rural e urbano, define, através do quesito “penetração na realidade”, o caráter do romance da segunda fase do modernismo:

A verdade é que essa penetração foi muito mais a fundo que no romance do passado; e de modo geral alcançou uma realidade que transcende a complexidade do mundo estritamente psicológico dos indivíduos- refiro-me à realidade cultural, à atmosfera existencial. Os realistas descobriram o meio ecológico, mas perseguiram um protagonista, que é quase sempre, o tema dos seus romances e contos. Os modernos descobriram uma realidade fugidia, complexa e mais dramática que o homem em si – a cultura e sua evolução material humana: tema predileto dos romancistas e do público brasileiro de 30 a 50 (AMORA, 1965, p.211).

Pode-se observar claramente que, na opinião de Amora, a narrativa padrão é aquele tipo de construção ficcional que busca apreender elementos diretos da realidade e, portanto, mais “complexos” do que o conflito interior dos seres, visto que coloca como único fim necessário das obras pensar o meio social e cultural de modo que o indivíduo em si não possua tanta importância. Esse tipo de romance é “muito mais um romance existencial do que individual; não tem um único protagonista: todas as personagens são protagonistas” (AMORA, 1965, p.210 - 212). Nota-se que, além de simplificar o método e a função das narrativas do período, o autor utiliza alguns conceitos de maneira excessivamente ampla, como por exemplo, a palavra “existencial”.

Um pouco mais à frente, ele realiza outras considerações um pouco questionáveis sobre o assunto:

Sente-se, constantemente, nessa moderna prosa de ficção, que o homem, ao invés de conduzir a sua vida, de impor a sua vontade, é vítima das forças surdas do destino da sua história e do seu meio ecológico e social-e como vítima sofre toda a tragédia da vida (AMORA, 1965, p.213).

Aqui, aproxima-se a prosa de ficção de 1930 a uma estética naturalista e determinista do romance, apresentando uma perspectiva acometida por certo reducionismo. Defende-se ainda a idéia de que o caráter da moderna prosa de ficção brasileira deixou de ser marcado pelo conflito de caracteres e pela narração que busca trabalhar a parte psicológica do romance. (AMORA, 1965, p.213).

No que tange o romance intimista, pode-se dizer que é reproduzida a tendência preponderante entre os críticos tradicionais, ou seja, considera-se o romance de cunho psicológico como uma linhagem periférica:

A par de um romance dominante no gosto do público e no interesse do leitor estrangeiro, que é o romance que penetrou cada dia mais na realidade cultural brasileira, desenvolveu-se, na época do Modernismo, o romance e o conto de intenções exclusivamente psicológicas (...) (AMORA, 1965, p. 215).

É pertinente que se diga, portanto, que não é muito difícil perceber nas opiniões do crítico uma tendência a se simplificar algumas questões. Conforme observamos, ao considerar que a obra literária de estilo mais referencial seja mais complexa e autêntica do que as narrativas moldadas por uma técnica psicológica, e ao alocar a vertente interiorizante do romance numa posição marginal na tradição literária moderna do Brasil, o crítico estabelece um juízo enviesado que pode ser contestado a partir de uma leitura atenta dos romances.

No livro *A Literatura Brasileira: Modernismo* [1965], de Wilson Martins, observa-se que foi adotado um esquema um pouco diverso do que consta nos estudos anteriores, pois o livro mescla dois modos de sistematização: a tentativa de um esboço do panorama geral do movimento modernista e a análise particular das obras consideradas mais relevantes.

Nesse estudo, são realizadas apenas considerações de cunho generalizante sobre o modernismo de 30, demonstrando-se sempre uma grande preocupação em abordar o plano sócio-político do país de então. Um ponto diverso que se aborda é a relação do “nacionalismo literário” de escolas anteriores (como o regionalismo romântico) com o traço localista do romance social. (MARTINS, 1969, p.126). Portanto, observa-se que o caráter engajado e documental de grande parte da literatura produzida no momento é considerado como traço preponderante:

O esteticismo define a orientação modernista até por volta de 1926, quando as ondas do pensamento político começam a adquirir consistência e importância; entre 1928 e 1939, o político predomina nitidamente sobre o estético (MARTINS, 1969, p.137).

Como se vê, Wilson Martins não leva em conta que na segunda fase modernista se observa um número significativo de narrativas que não se enquadram totalmente nesse modelo de romance referencial. Até aqui, observa-se que nenhum dos críticos reconhece que a sobreposição do aspecto ideológico sobre o intimista tenha como

fundamento fatores exteriores à forma de composição dos textos, como, por exemplo, o papel da própria crítica no reconhecimento do padrão social como legítimo.

Durante os momentos em que discorre especificamente sobre a forma narrativa de aspecto engajado, é focalizada sempre a questão do processo de nacionalização linguística, por meio do qual os escritores do período buscaram um modo de expressão mais adequado à ideia de algo genuinamente brasileiro. Contudo, reconhece que o romance social e sua ânsia de politização acabaram por transformar “licença em licenciosidade”, já que em sua opinião, os maus prosadores passaram a se esconder por detrás de falsas “brasileirices” (MARTINS, 1969, p.151).

Considerando-se isso, é pertinente dizer que, apesar do crítico não se dedicar a falar diretamente da questão da divisão entre romance social-regionalista e intimista, a sua postura se aproxima da de Álvaro Lins, ou seja, ambos reconhecem o romance engajado como modelo dominante, porém se entusiasma pouco com tal vertente. Mesmo que não se aborde diretamente a temática do romance psicológico, observa-se que sua superioridade estética é professada, embora seja enxergada como periférica (vide o pequeno espaço que reserva a ela em sua obra).

Já em *O Romance Brasileiro de 30*, de Adonias Filho, observa-se que, assim como no caso de Álvaro Lins, não existe a proposta de se estudar um panorama geral sobre a produção romanesca da época, mas sim a narrativa de autores considerados principais, como José Américo de Almeida, Octavio de Faria, José Lins do Rego, Cornélio Pena, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queirós, entre outros. Contudo, através dos aspectos que escolhe para as análises e pelas opiniões que emite, é possível notar que sua concepção sobre a ficção da segunda fase do modernismo não foge ao modelo tradicional.

Logo no início da obra, ainda no prefácio, já é possível perceber sua perspectiva sobre o caráter da narrativa de 1930 em relação à tradição romanesca na literatura brasileira, pois, segundo acredita, nossa produção de romances se mostrou ligada a um modelo “documentarista” desde a primeira metade do século XIX até os dias contemporâneos a ele (FILHO, 1969, p.11). Essa tendência em se criar um tipo de “romance documento” é vista como capaz de dar insumo nacionalista à literatura feita no Brasil, ou como ele mesmo aponta, “relaciona o romance com a brasileira” (FILHO, 1969, p. 11). Observa-se que:

Há um mundo do lado de fora a tomar-se como acontecimentos, problemas e cenários. As personagens, como figuras humanas ou

tipos sociais, robustecem o testemunho. E, embora dentro da variação estilística, mantendo experiências de construção e renovação técnicas, a verdade é que há nele um sentido brasileiro – direto, ostensivo, flagrante – resultante de nossas próprias origens. (FILHO, 1969, p.11)

Ao afirmar que no romance brasileiro há um sentido de brasilidade, de nacionalismo, “embora” ocorram variações estilísticas e renovações técnicas, pode-se observar que o bom romance produzido no período é aquele que não dá tanta atenção para aspectos formais e nem persegue construções estéticas que buscam ser originais. O crítico parece se colocar a favor de um método de composição do romance mais fundamentado pelos elementos temáticos e conteudísticos em contraposição à experiência formal.

O romance social e regionalista é classificado como padrão para a fase observada, já que aquilo chamado de “traço documentário” serve para ilustrar o contato imediato do plano literário com o âmbito da vida, fazendo com que o romance se mova “no poder de uma temática que oferece, com os mitos e os símbolos, o caráter nacional e a personalidade do povo” (FILHO, 1969, p.12). Nota-se que, no ponto de vista desenvolvido, a realidade não é dramatizada no plano literário, mas transposta diretamente.

Já a linhagem intimista é muito pouco abordada por Adonias Filho. Nos trechos em que aborda esse tipo de construção literária, o faz sempre de maneira sucinta e lhe concede lugar periférico na década de 1930. Observa-se isso claramente na seguinte passagem:

O predomínio da constante documentária, entretanto, embora responda pela amplitude daquela absorção, não deforma o romance brasileiro no sentido de uma penetração interiorizante, de um reconhecimento psicológico ou metafísico, essa busca da criatura ilhada em si mesma. Curioso verificar-se como o romancista, sem trair o documentário, aciona à margem dele o que em nossa novelística é o círculo da introversão (FILHO, 1969, p.15).

É nítida a posição na qual é situada a estética psicológica em relação ao panorama de 1930, pois o “intimismo, psicológico, metafísico, nele escorre como em veias ocultas” (FILHO, 1969, p.15). Pode-se dizer, assim, que a vertente intimista é enxergada como marginal em relação ao chamado romance social, já que é vista apenas como apêndice para a constituição do gênero considerado maior.

A obra de Afrânio Coutinho, *Introdução à literatura no Brasil* [1976], é a única que se dedica apenas a uma visão panorâmica, sem fornecer um capítulo inteiro a nenhum autor específico. Nela, são realizados alguns apontamentos parecidos com os de Wilson Martins, principalmente quando se identifica o traço regionalista na tradição brasileira como algo que tem início na literatura anterior ao modernismo, mas se consolida na eclosão do movimento (COUTINHO, 2001, p.272). Sua opinião sobre o romance de 1930 não se distingue muito daquilo que se nota nos estudos dos outros críticos, visto que também enxerga o romance engajado como padrão de um conjunto dissociado em duas linhagens: a chamada corrente nacional-regional e a subjetivista-introspectiva (COUTINHO, 2001, p. 300 - 303). Entretanto, apesar de apresentar essa mesma visão dualista, começa a esboçar uma linha de interpretação um pouco diferente dos demais ao apontar que há entre as duas linhagens uma “evolução paralela, muitas vezes se confundindo as duas, uma fornecendo a base ambiental sobre a qual a outra levanta situações humanas” (COUTINHO, 2001, p.300).

Nota-se, portanto, que apesar de demonstrar uma visão ainda pouco aprofundada sobre a questão da interpenetração das duas linhagens (basta ver como ele afirma que uma contribui apenas com a constituição do cenário, que é incrementado pela outra a partir de tons subjetivos e “humanos”), já se percebe que não são totalmente excludentes.

Sobre os romances que possuem como fundamento estético o padrão social-regionalista, observa-se que é destacado o cunho documental e o registro da realidade simples como traços mais marcantes. Afrânio Coutinho divide essa vertente ficcional em duas subdivisões: o documentário urbano-social e o documentário regionalista. (COUTINHO, 2001, p.301 - 302). Como integrantes do primeiro agrupamento, ele coloca autores como Érico Veríssimo, Viana Moog e Lígia Fagundes Telles, enquanto pode-se encontrar no segundo alguns romancistas como José Américo de Almeida, Raquel de Queirós e José Lins do Rego.

Quanto à linha romanesca intimista, o autor faz as seguintes afirmações:

denotando acentuada impregnação esteticista, herança evidente do Simbolismo e Impressionismo, desenvolve-se a tendência na direção da indagação interior, em torno dos problemas da alma, do destino da consciência, em que a personalidade humana é colocada em face de si mesma ou analisada nas suas reações com outros homens (COUTINHO, 2001, p.302).

Como representativos desse modo de composição, são apontados autores como Lúcio Cardoso, Cornélio Pena e José Geraldo Vieira. Contudo, a grande curiosidade que se nota é o fato de ser reservado nessa parte um pequeno espaço para alguns romancistas que considera como aqueles que conciliaram o documentário urbano com uma introspecção relativa, “isto é, não desprezando a observação do lado episódico e social com um subjetivismo moderado”. (COUTINHO, 2001, p.303). A esse grupo o crítico associa romancistas como Cyro dos Anjos, João Alphonsus e Marques Rebelo. Nota-se assim que Afrânio Coutinho começa a demonstrar uma perspectiva um pouco mais interessante sobre a questão do romance de então, já que de algum modo dá novos rumos à tradicional distinção entre romance social e intimista, embora isso ainda não seja feito de maneira muito sólida.

Desse ponto de vista, a obra de José Maurício Gomes de Almeida, intitulada *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro* volta a se direcionar para uma perspectiva que ainda considera a produção romanesca de cunho social como totalmente dissociada da intimista. Mesmo sendo publicada posteriormente à obra de Afrânio Coutinho, o que se nota é uma interpretação mais rígida e menos complexa sobre o assunto. Traça-se um panorama do regionalismo em seus diversos aspectos ao longo do desenvolvimento da tradição romanesca no Brasil, colocando-se o período do romantismo como marco inicial do estudo e chegando-se até o fim da segunda fase do modernismo. Na parte dedicada a tal tema, a opinião defendida é que a narrativa do momento possui nos escritores do Nordeste o seu ponto de força, sendo fato comum a associação ou equivalência entre o romance dos anos 30 e o romance nordestino (ALMEIDA, 1981, p.175 - 176). Segundo o crítico:

considerada em suas linhas gerais, essa nova ficção representa, tanto na técnica como na temática, uma nítida representação da tradição realista, herdada do século XIX. O experimentalismo dos anos 20 - do Mário de Andrade de *Macunaíma* ou do Oswald de Andrade das *Memórias Sentimentais de João Miramar* - poucos traços deixou no romance da década seguinte (ALMEIDA, 1981, p.176).

É possível estabelecer uma analogia com a perspectiva de Adonias Filho quando este aborda o caráter marcadamente referencial e descritivo do romance brasileiro. Porém, o que mais chama a atenção em seus apontamentos é a afirmação de que o movimento de 22, e o que se originou dele, deixou marcas quase irrelevantes no romance de 1930 (ALMEIDA, 1981, p.174 - 175). Ao afirmar isso, não se leva em

conta alguns frutos da primeira fase modernista, como a libertação do academicismo, dos recalques históricos, o ardor de conhecer o país, a utilização da linguagem popular e a utilização do cenário cotidiano (CANDIDO, p.124, 133 - 2006). O romance social é considerado de longe o padrão estético do romance de 30, pois a tendência sociológica e a busca por reflexões acerca da realidade do país é que dão o tom da produção romanesca do período.

Já o romance psicológico é abordado poucas vezes, mas quando isso ocorre é sempre situado num segundo plano, bem distante do lugar ocupado pelas obras de tendência engajada. José Maurício resume a questão desta maneira¹:

Os escritores agora parecem mais preocupados com o questionamento direto da realidade do que com a renovação da linguagem narrativa. Além disso, e sem querer ignorar uma importante tendência de natureza psicológica e existencial (Cornélio Penna, Cyro dos Anjos, Lúcio Cardoso, Octávio de Faria), constitui fato inegável que o romance social torna-se a forma narrativa dominante, definindo, por assim dizer, o perfil estético da época (ALMEIDA, 1981, p.176).

No entanto, apesar dessa perspectiva bipartida, em alguns momentos chega-se a uma perspectiva de acordo com a qual o entrecruzamento entre o pólo intimista e o social passa a ser considerado, como por exemplo, na análise sobre o *Menino de Engenho*. Apesar de parecer ser involuntário, nesse trecho o crítico identifica elementos do estilo de composição dos romances psicológicos nessa obra-símbolo do romance social: paisagem existencial, cunho poético-evocativo, etc. (ALMEIDA, 1981, p.186 - 187). Mesmo que logo à frente seja dito que o caráter intimista do romance de José Lins do Rego é apenas um fator constituinte de todos os romances de primeira pessoa (diminuindo o peso do caráter psicológico do romance), nota-se que a visão tradicional sobre as obras de ficção do decênio vai perdendo força. Procura-se refletir sobre os romances tendo como fundamento a perspectiva padrão, no entanto, ao se analisar os textos diretamente, os apontamentos a que se chega são outros.

Um ponto de vista mais recente pode ser observado na *História da Literatura Brasileira*, de Luciana Stegagno Pichio, na qual a autora dedica uma seção à análise da segunda fase do modernismo. Mesmo já contando com estudos que analisam a questão de forma mais complexa, é possível notar, na obra da autora, que a visão tradicional

¹ Sabe-se que a obra de José Maurício Gomes de Almeida trata da literatura regionalista, porém, como foi dito anteriormente neste trabalho, um dos pontos de análise do trabalho consiste em saber qual a visão desses estudiosos sobre a vertente intimista.

ainda não é deixada de lado. Identificam-se pontos de contato entre as duas vias romanescas, mas isso ainda é feito de modo um pouco incipiente. Entretanto, já é possível dizer que as considerações passam a ser feitas de forma mais cuidadosa e o romance intimista não é mais visto como coadjuvante no cenário da época.

De maneira um pouco diversa do que se observa na maioria dos críticos analisados, a fase de 30 não é entendida apenas como a “década do romance social”, pois a opinião observada é a seguinte: “O novo compromisso dos anos 1930 elege, sobretudo, a prosa: de um lado, social e regionalista, de outro, introspectiva e urbana” (PICHIO, 1997, p.523). Pode-se dizer que, apesar de estabelecer um modo de análise dual sobre a questão, a estudiosa avança ao não atribuir supremacia ao romance social. Em seu livro, o romance engajado ou nordestino pode ser entendido a partir de:

Uma tradição de fidelidade à terra e aos problemas do homem sentidos interdisciplinarmente, mas numa dimensão em que literatura e artes visuais, política e urbanística, arte culinária e magia, música e artesanato, se tornam, todos, singular e coletivamente, ramo de ação social e instrumento de interpretação sociológica. Algo que nas intenções desejava ser muito diferente, mais sério e “comprometido” do que o nativismo estetizante e irônico do Modernismo Paulista: que no seu ativo, porém, tinha todas as conquistas instrumentais, a interdisciplinaridade em primeiro lugar, e expressivas daquele momento (PICHIO, 1997, p.524) .

É possível perceber que se reconhece a ânsia de interpretação sociológica do país nesse tipo de ficção e também as diferenças em relação ao projeto estético de 22, no entanto, apontam-se também semelhanças, devido aos traços herdados do movimento antecedente.

Já em relação ao romance de inspiração intimista e psicológica, afirma-se que essa linhagem

é representada por aqueles escritores e aquelas obras que, mais que à representação de um Brasil “diferente”, no plano da denúncia ou simplesmente do folclore e do testemunho regionalista, tendem à inserção da realidade brasileira dentro de uma problemática que implique o homem como tal, mas sobretudo, como ser pensante, atingido, em qualquer latitude, por problemas psicológicos, religiosos e sociais. Entre as duas linhas existem pontos de contato também no plano da escrita. (PICHIO, 1997, p.536).

Aqui é perceptível o modo pelo qual é estabelecida uma interpretação do romance intimista baseada no senso padrão sobre tal forma narrativa. Contudo, é preciso

dar destaque ao reconhecimento de pontos de contato entre a linhagem social-regional e a intimista, pois fica expresso que essa também pensa a realidade nacional, embora por outra via. Apesar desse lampejo, a questão não é mais abordada e são identificados poucos traços estéticos nos quais essa similitude poderia ser fundamentada. A única colocação feita nesse sentido ocorre quando Pichio discorre rapidamente sobre o modo do narrador estilizar a voz narrativa de seus personagens nos romances psicológicos:

Um recurso como o da oralidade, que pareceria ser próprio só do romance regional, folclorístico, no qual ele desenvolve a dupla função de fornecer, com o nível lingüístico, o estilístico, e de apresentar os personagens epicamente, sem a mediação do autor, é assumido pelo romance psicológico urbano como monólogo interior, com todas as elipses, as interferências e as sobreposições sugeridas pela imitação de Joyce (PICHIO, 1997, p.536).

Esse trecho pode ser considerado como um dos momentos em que a análise da autora se aprofunda mais na questão, o que ainda é muito pouco se considerarmos o quanto a ideia de dissociabilidade entre as duas vertentes é questionável.

1.3. DIVERSOS, MAS INTEGRADOS

Diferentemente dos anteriores, os estudos que serão analisados a seguir apresentam uma linha de interpretação mais complexa sobre a ficção do período, visto que não estabelecem uma divisão absoluta entre a vertente intimista e a social-regional. Tentaremos observar os seguintes pontos nos estudos: a perspectiva apresentada sobre o romance de 1930 de modo geral e o modo segundo o qual se entende que a vertente engajada se relaciona com a intimista.

O primeiro estudo a ser analisado é de Alfredo Bosi, na obra *História concisa da literatura brasileira* [1970], que apresenta como o próprio nome aponta, uma visão condensada do processo de desenvolvimento da literatura no Brasil. No trecho em que trata do tipo de narrativa do romance de 1930, Bosi define o período como a “era do romance brasileiro”:

não só da ficção regionalista, que deu nomes já clássicos de Graciliano, Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Veríssimo; mas também da prosa cosmopolita de José Geraldo Vieira, e das páginas

de sondagem psicológica e moral de Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Otávio de Faria e Cyro dos Anjos (BOSI, 1975, p.436).

Pode-se notar que a segunda fase do modernismo não é considerada como uma época marcada predominantemente pelo romance social. Além disso, quando é focalizado tal modelo, o caráter puramente documentário e sociológico que muitos lhe atribuem é questionado, pois, conforme o crítico afirma, os romancistas de 30 não aderiram a um tipo de realismo “científico” ou “impessoal”, mas sim a uma visão crítica das relações sociais (BOSI, 1975, p.436).

Sobre a questão formal na literatura da época, é desenvolvido um ponto de vista apurado, pois ele não adota a postura que defende a dependência do romance intimista ao social e nem o contrário. Segundo se observa no estudo:

Em suma, a melhor posição em face da história cultural é, sempre, a da análise dialética. Não é necessário forçar o sentido das dependências: bastaria um sumário levantamento estilístico para apontá-las profusamente; nem encarecer a extensão e a profundidade das diferenças: estão aí obras que de 30 a 40 e a 50 mostram à saciedade que novas angústias e novos projetos enformavam o artista brasileiro e o obrigavam a definir-se na trama do mundo contemporâneo (BOSI, 1975, p.432).

É pertinente dizer que nesses dois pontos, há uma significativa diferença de abordagem em relação àqueles que foram agrupados no estágio anterior.

Outro ponto no qual pode ser observada essa distinção está na relação que o romance social mantém com o psicológico. Também nessa discussão nos é apresentada uma postura clara e pertinente, pois ele considera que:

A costumeira triagem por tendências em torno dos tipos romance social-regional/ romance psicológico ajuda só até certo ponto o historiador literário; passado este limite didático vê-se que, além de ser precária em si mesma (pois regionais e psicológicos são obras-primas como São Bernardo e Fogo-Morto), acaba não dando conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa (BOSI, 1975, p.438).

Ao citar Graciliano Ramos e José Lins do Rego como exemplo, demonstra-se que autores enquadrados como representantes do padrão social apresentam traços intimistas em seus métodos de composição. O contrário também pode ser dito, como se observa nos romances iniciais de Lúcio Cardoso e no próprio *O Amanuense Belmiro*,

deixando bem claro que uma interpretação dialética se faz necessária, pois a lógica dualista serve apenas a uma visada de caráter imediato ou didático, como aponta Bosi, não se mostrando adequada a um raciocínio mais complexo. Tal questão se mostra comum ao dilema intelectual brasileiro: de um lado a consciência cindida e de outro a necessidade de se pensar de modo global, eliminando-se a cesura. (SENA, 2003, p.26-27).

O livro de João Luiz Lafetá intitulado *1930: A crítica e o modernismo* [1974] é outra fonte importante para se pensar tal tema. Apesar de se deixar bem claro que o interesse central é discutir a crítica do período e não a produção ficcional são feitas reflexões relevantes para o andamento da discussão. Lafetá se fundamenta em questões mais gerais (são estabelecidos como pontos de observação a opinião dos intelectuais sobre os seguintes temas: literatura, modernismo e ideologia), sem especificar suas perspectivas sobre o romance da época, o que nos traz alguns esclarecimentos sobre a produção romanesca do período a partir de uma perspectiva diferenciada.

Segundo a concepção apresentada, existem várias semelhanças entre a chamada fase heroica do modernismo e sua segunda fase, porém é possível notar também algumas distinções que são fundamentais para se entender os anos 30. Para ele, o cunho revolucionário do início ainda é mais marcante no âmbito estético, pois não há no movimento fortes anseios de reforma ideológica e política (LAFETÁ, 2000, p.27). É possível observar as denúncias das mazelas sociais, das condições precárias da vida do povo, mas ainda não se coloca em discussão o tema da revolução (ainda que de modo incipiente). Essa diferença é considerada central, pois o recrudescimento da luta ideológica que atinge o mundo de então faz com que ocorra uma mudança na organização do pensamento. Uma das justificativas apresentadas se baseia no fato de que

o modernismo, por volta de 30, já teria obtido ampla vitória com seu programa estético e se encontrava, portanto, no instante de se voltar para outro tipo de preocupação (LAFETÁ, 2000, p.28).

Ao desenvolver sua ideia sobre o caráter da literatura de 1930, Lafetá lança mão da seguinte interpretação:

Com efeito, a opinião unânime dos estudiosos do Modernismo é que o movimento atingiu, durante o decênio de 30, sua fase áurea de maturidade e equilíbrio, superando os modismos e os cacoetes dos

anos vinte, abandonando o que era pura contingência ou necessidade do período de combate estético. Tendo completado de maneira vitoriosa a luta contra o passadismo, os escritores modernistas e a nova geração que surgia tinham campo aberto à sua frente e podiam criar obras mais livres, mais regulares e seguras. Sob esse ângulo de visão, a incorporação crítica e problematizada da realidade social brasileira representa um enriquecimento adicional e completa - pela ampliação dos horizontes de nossa literatura - a revolução na linguagem (LAFETÁ, 2000, p.31).

Essa passagem incide diretamente no entendimento daquilo que foi chamado no livro de “diluição” do projeto estético da primeira fase modernista. Nesse raciocínio entende-se que a preponderância da experiência formal da época de 1922 foi se diluindo no ambiente fortemente ideológico de 1930. Inicialmente, pode-se pensar que será defendida a ideia de que a preocupação estética se tornou uma raridade, uma vez que já havia sido por demais centralizada na década anterior. Porém, se observarmos com mais cuidado, veremos que o crítico considera a incorporação do panorama sócio-cultural da realidade brasileira no plano ficcional como algo matizado, que se consolida no sentido de um “enriquecimento adicional” ou de um “complemento” na transformação da linguagem. Nesse sentido, considera-se que a necessidade de abordagem da realidade na literatura do período é apenas um elemento que passa a atuar amalgamado com a elaboração formal, diferentemente da ideia que considera a sobreposição da referência ao mundo empírico como traço definidor da narrativa. Partindo-se desses aspectos fica entendido de que maneira Lafetá apreende a relação entre as duas tendências de expressão literária em 30, visto que, para ele, há entre elas uma relação de complementaridade e tensão constante. Nas próprias palavras do autor:

A despeito de sua artificialidade, a distinção estético/ ideológico, desde que encarada de forma dialética, é importante como instrumento de análise. O exame de um movimento artístico deverá buscar a complementaridade desses dois aspectos mas deverá também descobrir os pontos de atrito e tensão entre eles (LAFETÁ, 2000, p.21).

Outro estudo que apresenta essa linha de interpretação é o de Antonio Candido, na obra *Educação pela Noite* [1987]. Essa obra é composta por ensaios sobre temas variados, sendo que dois desses estão diretamente relacionados à temática aqui discutida. O primeiro deles é intitulado “A Revolução de 1930 e a cultura”, no qual são

tecidas algumas considerações sobre o plano social e cultural dos anos 30, através de apontamentos variados sobre a produção literária, a questão editorial e o âmbito político do período. O momento de transformação ideológica pelo qual o país passava na época não é posto como pano de fundo e busca-se demonstrar de que maneira isso está relacionado ao plano literário e artístico em geral. Porém, isso é feito de maneira muito mais meticulosa, pois não se pensa a questão como algo concernente apenas à literatura de cunho social ou engajada, mas também ao estilo intimista. Dessa perspectiva, a propensão para se ater ao ideológico é vista como traço comum da produção literária da época, ou seja, um ponto no qual as vias se cruzam. (CANDIDO, 2006, p.225 - 227).

A ideia de um padrão romanesco no qual a narrativa busca apenas uma representação direta da realidade do Brasil é discutida de maneira muito lúcida e cuidadosa, pois é tomado o devido cuidado para não engrossar o coro dos que apontam o romance do Nordeste como modelo de boa realização estética. Além disso, aponta-se que a grande aceitação dessa linhagem não pode ser associada especificamente ao gosto do público, mas sim ao interesse que despertava em relação a uma parte da Nação ainda pouco conhecida:

Um traço interessante ligado às condições específicas do decênio de 1930 foi a extensão das literaturas regionais e sua transformação em modalidades expressivas cujo âmbito e significado se tornaram nacionais, como se fossem coextensivos à própria literatura brasileira. É o caso do “romance do Nordeste”, considerado naquela altura pela média da opinião como o romance por excelência. A sua voga provém em parte do fato de radicar na linha da ficção regional (embora não “regionalista”, no sentido pitoresco), feita agora com uma liberdade de narração e linguagem antes desconhecida. Mas deriva também do fato de todo o país ter tomado consciência de uma parte vital, o Nordeste, representado na sua realidade viva pela literatura (CANDIDO, 2006, p.226).

A diferença entre o raciocínio desenvolvido aqui e a ideia tradicional pode ser compreendida a partir de dois pontos: o primeiro aparece no início da citação, onde se afirma que as literaturas regionais foram “transformadas” em modalidades expressivas que passaram a ser reconhecidas como nacionais por excelência; o segundo pode ser observado mais à frente, quando é apontado um fator sociológico (a tomada de consciência acerca do Nordeste) para explicar a voga do romance social.

Após tentar compreender a opinião do crítico sobre o modo mais adequado de se enquadrar o romance de 1930 em aspectos gerais, torna-se necessário desenvolver o segundo ponto colocado como premissa para a análise, ou seja, como ocorre a relação

entre as duas vertentes. No ensaio “A Nova Narrativa”, também presente em *A Educação pela Noite*, é possível buscar algumas colocações para entender essa questão. Nesse estudo, o objetivo é analisar a narrativa contemporânea do Brasil em relação ao que se produz no continente latino-americano, estabelecendo para isso um didático panorama do desenvolvimento do romance brasileiro nos momentos histórica e esteticamente mais relevantes, dedicando, assim, um trecho ao romance de 1930. Nessa parte do ensaio, são identificados três tipos de realização literária na segunda fase do modernismo: os romances do Nordeste, os romances voltados para os grandes centros urbanos (que reagiam contra os “nordestinos”), os romances de cunho equidistante e os radicais urbanos.

Dentre os primeiros, são agrupados aqueles comumente considerados como maiores representantes do período, como por exemplo, Rachel de Queirós, José Lins do Rego, Jorge Amado, entre outros; já em relação aos “urbanos” vêm-se os nomes de Octávio de Faria, Lúcio Cardoso e Cornélio Pena; os “equidistantes” são representados por autores como Cyro dos Anjos, João Alphonsus e Marques Rebelo; no grupo dos “radicais urbanos”, nota-se Érico Veríssimo e Dionélio Machado. Após apresentar essa tipologia do romance da época, é desenvolvida uma linha de raciocínio fundamental para o desenvolvimento da ideia que defendemos:

Geralmente estas diversas orientações eram concebidas pelos autores e apresentadas pela crítica de um ponto de vista disjuntivo: uma ou outra. Sobretudo porque os autores tinham muita preocupação com os temas e uma concepção de escrita como veículo, mais do que como objeto central e integrador do processo narrativo. Os decênios de 1930 e 1940 foram momentos de renovação dos assuntos e busca da naturalidade, e a maioria dos escritores não sentia plenamente a importância da revolução estilística que por vezes efetuavam. Mas não esqueçamos que esses autores (quase todos despreocupados em refletir sobre a linguagem literária) estavam de fato construindo uma nova maneira de escrever, tornada possível pela liberdade que os modernistas do decênio de 1920 haviam conquistado e praticado (CANDIDO, 2006, p.248).

Nota-se, portanto, que, ao invés de constatar uma separação entre os romances da segunda fase do modernismo, o estudo integra os diversos ganhos proporcionados pelos direcionamentos formais seguidos pelos autores do período. Desse ponto de vista, um “romance equidistante”, como *O Amanuense Belmiro*, que passa longe tanto da aspereza realista quanto da subjetividade extremada, pode ser colocado ao lado de uma obra como a de José Lins do Rego, pois, guardadas suas diferenças temáticas e de

composição, podem ser vistos como partes de um mesmo círculo literário sem que um se sobreponha ao outro.

O livro *Uma História do Romance de 30* pode ser considerado como um dos estudos mais completos e significativos sobre o tema. A obra é fundamentada por um método baseado num árduo enfrentamento de textos, já que se vale da abordagem direta de vários romances publicados no período estudado. Esse procedimento permitiu que fosse apresentado como critério básico a leitura extensiva, inversamente do que se observa na maioria dos estudos sobre história da literatura do Brasil, que normalmente se regulamentam pelo critério da alta seletividade. Depois dessa seção de caráter mais amplo, o crítico dedica algumas páginas àqueles escritores considerados por ele como os mais representativos da época, mesclando a tendência de se apresentar uma visada mais geral para depois tratar de romancistas específicos. Para ele, os quatro autores escolhidos (Cornélio Penna, Dyonélio Machado, Cyro dos Anjos e Graciliano Ramos) ocupam lugar de destaque em seu estudo por mais de um motivo: a produção dos textos mais bem construídos, integrando assim um cânone da nossa ficção; a síntese que operaram em relação aos problemas de seu tempo, como por exemplo, a questão da tomada de posição em contraposição ao alheamento; a forte presença desses autores na ficção posteriormente produzida no Brasil. (BUENO, 2006, p.16).

A maneira como procurou interpretar o lugar do romance de 30 em nossa tradição literária é bastante interessante, pois tendo como fundamento alguns apontamentos de Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira* [1959], demonstra-se como o traço engajado das narrativas é uma constante, sendo possível enxergar certa linearidade na produção romanesca brasileira, desde Joaquim Manuel Macedo até Jorge Amado, pois possui como característica comum a peculiaridade de apresentar a literatura como elemento cultural cômico de sua função social e que objetiva a expressão da realidade específica do âmbito nacional (BUENO, 2006, p.16 - 17). Entretanto, evitando uma interpretação simplista das palavras de Antonio Candido, o crítico nos mostra que:

Constatar que um caráter empenhado impregna nossa tradição literária não significa postular a superioridade da literatura empenhada sobre uma outra, não empenhada ou desinteressada- até porque mesmo o alcance social de uma obra não se separa do problema da fatura do texto em si. É claro que, no decorrer do século XX, os regimes políticos fechados de direita levaram a uma reação por parte da intelectualidade de esquerda, muitas vezes hegemônica,

cuja tendência foi a de sobrevalorizar a literatura empenhada. Um efeito claro deste fenômeno, relativo aos anos 30, é o apagamento a que foram condenados os autores ditos intimistas que surgiram naquele momento. Mas esse tipo de distorção – se é que cabe o termo – deve ser creditado muito mais aos efeitos de uma crítica empenhada – que faz o papel de leitor benévolo nuns casos e exigente noutros – do que à literatura empenhada propriamente dita (BUENO, 2006, p.17).

Dessa maneira, sem estigmatizar ou diminuir a importância da linhagem engajada ou empenhada em nossa tradição romanesca, o crítico aponta que as razões para que tal modelo estético tenha se destacado tanto e jogado a linhagem psicológica para o segundo plano, não são provenientes especificamente de seus atributos literários, mas sim de fatores exteriores a eles, como por exemplo, a vontade da crítica literária. Vemos claramente que, observando-se a questão a partir da perspectiva tradicional, “fica fácil olhar para Guimarães e Clarice e enxergar neles seres superpoderosos”, isolados da linhagem evolutiva da prosa ficcional do país. (BUENO, 2006, p.19). Nota-se que uma visão fechada e rígida dificulta a apreensão do verdadeiro sentido de desenvolvimento da ficção brasileira, pois se recusarmos a divisão entre os romances sociais e intimistas:

Podemos ir mais adiante e apontar, entre os mais bem sucedidos dos que são considerados “sociais” ou mesmo “regionalistas”, autores que escapam a esse círculo fechado e se aproximam, em muitos momentos, desse sistema: Graciliano Ramos, Dyonélio Machado, Érico Veríssimo ou Rachel de Queirós. É engraçado, por exemplo, como nos acostumamos a pensar na autora de *O Quinze* como uma escritora regionalista levando em conta apenas seu romance de estréia-e nem este é somente romance regionalista, diga-se (BUENO, 2006, p. 22).

Observando-se tais colocações, nota-se que a perspectiva oposicionista, não se mostra muito eficiente para que se compreenda a questão. Isso pode ser dito com base no fato de que tal visão se prende apenas às diferenças entre os dois modelos de narrativa, deixando de lado as inúmeras semelhanças que apresentam. Uma proposição de cunho mais dialético, como a apresentada pelos autores agrupados nesse tópico, mostra-se mais eficiente para se entender a produção romanesca da década e o modo segundo se enquadra na literatura nacional.

Para que esse ponto de vista se solidifique, são estabelecidos três pontos que podem ser entendidos como constantes nas relações entre essas duas vertentes: a

chamada “colocação da discussão de um problema”, seja este de natureza moral ou social; outro seria um elemento que reforça esse primeiro, ou seja, a “delimitação histórica dos personagens, que vivem um tipo de transição específica da sociedade brasileira”, e o terceiro é a presença do clima de dúvida e indecisão, do impasse insolucionável (BUENO, 2006, p.102). Dessa ótica, nem mesmo os romances de maior teor lírico e subjetivo relegam para segundo plano a discussão de questões ligadas à existência, seja essa puramente espiritual ou histórica. Esses três elementos apontados realmente funcionam como um auxílio para que se entenda a necessidade de uma interpretação mais pertinente acerca da relação das duas linhagens de criação romanesca do período. Até então, as similitudes já vinham sendo apontadas, mas ainda não haviam sido estabelecidas tão pontualmente. Nota-se que Luis Bueno e os outros estudiosos aqui agrupados pensam a dinâmica do romance de 30 de maneira que as conclusões a que chegam não estão em contradição com aquilo que se extrai de uma análise efetiva dos textos, ao contrário do que ocorre em relação ao modo dual de se refletir sobre a questão.

Esses três elementos comuns à ficção da segunda fase modernista podem ser identificados na estrutura narrativa de *O amanuense Belmiro*, dificultando uma alocação fixa no modelo intimista, pois, se o romance realmente pudesse ser classificado como exclusivamente psicológico, as referências à realidade circundante não seriam tão importantes em sua constituição. Posto isso, torna-se importante analisar agora se o olhar estabelecido pela crítica literária sobre o livro está mais próximo de uma perspectiva dicotômica ou se o compreendeu à luz de um raciocínio mais integrativo, semelhante ao das investigações de cunho dialético.

CAPÍTULO 2

A CRÍTICA LITERÁRIA E O MÉTODO NARRATIVO DE *O AMANUENSE BELMIRO*

Uma das primeiras constatações realizadas ao decidirmos analisar a produção crítica dedicada ao romance de Cyro dos Anjos foi o pequeno número de estudos publicados. Conforme apontado anteriormente, muitos artigos dificilmente podem ser considerados como estudo analítico, pois são textos de fôlego curto, que não apresentam ainda um instrumental teórico afiado e se aproximam bastante do modelo de crítica impressionista. Essa opinião é compartilhada por Ana Paula Franco Nobile em seu trabalho dedicado à recepção crítica do romance, *A recepção crítica de “O amanuense Belmiro”, de Cyro dos Anjos* (2005), que, conforme seu próprio título indica, enfoca, em traços gerais, o modo pelo qual a obra foi interpretada num período que compreende o ano de seu lançamento e meados da década de 40. Portanto, com base nessa empreitada será traçado um esboço mais amplo do problema, tomando como ponto de partida esses estudos iniciais e suas primeiras impressões sobre o romance. Em seguida analisaremos os textos críticos mais densos, nos quais se observa maior acuidade para a compreensão da narrativa.

A partir da análise o montante reunido, constata-se certo predomínio de alguns temas nos artigos, ensaios e textos jornalísticos selecionados²: as possíveis influências que o autor teria recebido, a filiação do romance à tradição literária mineira, os elementos indicadores de uma concepção estética modernista, a presença de traços pessoais na composição da obra, a comparação do livro em relação aos outros romances publicados naquela década e o tema da vida burocrática etc. (NOBILE, 2005, p.16 - 17.).

Em relação às possíveis influências, destacam-se as comparações estabelecidas com as obras de Georges Duhamel, Marcel Proust, Machado de Assis e Graciliano Ramos³, contemporâneo do autor. Os dois primeiros aparecem como nomes bastantes recorrentes devido ao fato de *O amanuense Belmiro* apresentar alguns elementos de tom memorialístico e dar ênfase à construção imaginativa. Já a associação ao estilo de Machado de Assis (tema bastante comum a todos esses estudos) é feita em torno de

² A maioria do material analisado pela autora foi obtido na Fundação Casa de Rui Barbosa, mais especificamente no Arquivo Museu de literatura brasileira, onde está situado o arquivo pessoal de Cyro dos Anjos. Segundo ela, o material privilegiado foi, em sua maioria, proveniente da coleção de recortes do autor.

³ A principal associação à obra de Duhamel é estabelecida por Eduardo Frieiro (FRIEIRO apud NOBILE, 2005, p.60). Quanto à analogia em relação a Proust, é feita por Pinheiro Lemos (LEMOS apud NOBILE, 2005, p. 60). A principal comparação com o estilo de Machado é de Otávio Tarquínio de Souza (SOUZA, apud NOBILE, 2005, p. 63). Por fim, quanto ao paralelo com Graciliano, é Nelson Werneck Sodré o principal responsável (SODRÉ apud NOBILE, 2005, p.61).

características estabelecidas de maneira bastante ampla e vaga, como por exemplo, o ceticismo, a ironia e o pessimismo. A aproximação com Graciliano é determinada em função de *Angústia* (1936), obra reconhecida por seus traços intimistas e pelo enfoque dado ao elemento psicológico.

Outro ponto comum é a atribuição de certo espírito de “mineiridade” ao livro de Cyro dos Anjos, uma vez que muitos dos críticos consideram que a literatura produzida dentro do estado de Minas Gerais possui caráter específico. Dentre os que partilham essa opinião está Ivan Ribeiro, que escrevia na revista *Boletim de Ariel*, famosa publicação que tinha Agripino Grieco como redator chefe:

Muito poucos visuais, e afastando-se do típico e do regional, os romancistas mineiros, quer sejam do núcleo de Belo Horizonte, quer sejam componentes do grupo mineiro do Rio, conseguiram uma sorte de neo-classicismo : uma extrema universalidade dentro dum espírito nacional; efetuaram uma espécie de depuração de todas as tendências e de todos os estilos, e sob a sombra duma serenidade laboriosamente conquistada, e com a contribuição de escritores de vida interior intensa, vão sendo escritas páginas de romance do puro, de romance de alto quilate (RIBEIRO apud NOBILE, 2005 ,p.49).

A partir dessa citação, é possível dizer que esse caráter mineiro identificado no livro está ligado a uma concepção de intimismo, que trabalha formas mais ligadas a elementos psicológicos e interiores, abandonando assim uma possível configuração objetiva do mundo, que, segundo esse raciocínio, estaria ligada a um conceito estrito de realismo. Para o romancista Marques Rebello, essas características só são possíveis na ficção produzida em Minas Gerais por causa de seu tradicionalismo, que a afastou do “modismo” dos romances sociais. (REBELLO apud NOBILE, 2005, p.50).

Quanto à questão do teor pessoal ou autobiográfico, apontado em coro, observa-se que vários estudiosos apostam firmemente nessa tendência, como por exemplo, Eduardo Frieiro:

E aqui estamos para dizer que lemos com mais vivo prazer o romance de estréia de Cyro dos Anjos, que se filia precisamente à espécie das “memórias imaginárias”, pois nas suas páginas as confidências se emaranham com as ficções (...) (FRIEIRO apud NOBILE, 2005, p.34).

Outros, como Nelson Werneck Sodré, embarcam nessa ideia de modo mais cuidadoso, pois, apesar de considerar a citação do memorialista francês Geroges

Duhamel no frontispício um forte indício de romance autobiográfico, diz que “não se pode chegar a apontar, com precisão, entretanto, até que ponto a narrativa guarda os momentos pessoais do autor” (SODRÉ apud NOBILE, 2005, p.33) É possível notar que durante bastante tempo a crítica bateu-se com esse problema de tentar identificar o que era matéria fornecida pela vida de Cyro dos Anjos e o que era “apenas” estilização, deixando um pouco de lado a investigação dos dispositivos estéticos utilizados na composição do romance.

Quanto à temática da vida burocrática, pode-se dizer que ocupa um espaço bem menor nas discussões, dividida em duas posições. A maior parte dos que escreveram na época acredita que a questão aparece na obra apenas como simples moldura para o enredo, conforme vemos na afirmação de Machado Filho, que escrevia para a *Folha de Minas*:

(...) *O amanuense Belmiro* não busca reconstruir o ambiente da burocracia. Pelo menos, não é um romance sobre burocracia. O meio burocrático surge como necessária moldura, do mesmo modo que outros planos onde atuam as personagens, principalmente o amanuense Belmiro, a toda hora presente com a pena na mão a escrever o seu diário (MACHADO FILHO apud NOBILE, 2005, p.38).

Ivan Ribeiro defende uma opinião parecida, dando pouca importância à relação entre o funcionalismo público e a intelectualidade no romance:

A verdade é que a história de Belmiro independe da circunstância “amanuense”. Ele poderia ser um médico, um advogado, um empregado de banco, porque o que mais importa realmente não é a fração burocrática do Belmiro da Seção de Fomento, e sim o Belmiro meio boêmio, nostálgico das auroras e crepúsculos de Vila Caraíbas (...) (RIBEIRO apud NOBILE, 2005, p. 38).

Não é difícil perceber que essas interpretações desconsideram a importância do fator social na construção romanesca, dando importância apenas ao aspecto nostálgico e romântico da persona do amanuense. A associação entre a postura de intelectual frustrado de Belmiro e sua função de burocrata não pensada por esses estudos, sendo que nos anos 30 o Estado possuía um papel bastante ativo no pensamento brasileiro⁴.

⁴ Ver (JOHNSON, 1995, p.168 – 172). Ver também: (MICELI, 2001, p. 88-131).

Já quanto à posição da narrativa em relação ao romance da década de 30, o que chamou a atenção dos críticos foi a divergência entre o modelo literário adotado por Cyro dos Anjos e aquele que era considerado como predominante. É possível notar que, na maioria dos textos agrupados, compartilha-se da ideia de que a obra do autor apresenta uma solução formal totalmente antagônica à aquela observada no romance social, conforme nos aponta Josué Montello:

É claro que chamo de grande romancista a Cyro dos Anjos apenas no sentido do romance introspectivo. Mesmo porque do outro lado, eu teria que citar um Jorge Amado, um Lins do Rego, que ainda romaneiam a vida nos seus espetáculos externos (MONTELLO apud NOBILE, 2005, p.48).

Machado Filho se posiciona de maneira mais radical, pois ao tecer elogios a *O amanuense Belmiro*, escreve sobre o romance social se valendo de um tom bastante pejorativo:

Estamos positivamente enfadados da objetividade procurada de certos romancistas nacionais. E a tal ponto que as reclamações de críticos e leitores já se tornaram enfadonhas, à força de repetidas. Não seriam agora cabíveis a propósito do romance de Cyro dos Anjos (MACHADO FILHO apud Nobile, 2005, p. 55).

Alcântara Silveira, em artigo na *Folha da Manhã* destaca o cuidado com a escrita como motivo para colocar Cyro dos Anjos em oposição ao autores que adotavam o modelo social:

Antes de tudo mais Cyro dos Anjos escreve limpa e harmoniosamente (...) já vinha fatigando a expressão desabusada, aliterária, por vezes descontrolada e grosseira (...) com que os mais recentes romancistas aparecidos têm pretendido registrar a nossa mais íntima psicologia dos povos (SILVEIRA apud NOBILE, 2005, p. 51).

Observa-se que, para ele, a linguagem mais referencial e crua é algo que não se presta à expressão literária, afirmando, portanto, que o escritor mineiro não se utiliza desse tipo de construção em seu romance. Para Silveira, a literatura de verdade deve investigar a “íntima” psicologia dos povos, considerando o modelo que se atém à realidade empírica como “grosseiro” e menor. Conforme se nota, *O amanuense Belmiro* é considerado como obra que atende a esse quesito de interpretação da psicologia do povo. Aliás, interpretado dessa forma, parece atender só a ele.

Após essas considerações, é importante tentar apreender também qual é a opinião de Ana Paula Nobile sobre a forma do romance, pois apesar de ela mesma dizer que o foco de seu trabalho é apenas o levantamento e a análise da recepção crítica de *O amanuense Belmiro*, acaba fazendo algumas considerações de caráter crítico. Nesse sentido, o que se vê de modo bastante explícito é que o autor mineiro é considerado notavelmente diferente da maioria dos outros escritores que publicavam em 30. Tal afirmação se baseia na seguinte consideração:

Essa dificuldade da crítica literária em dar um “lugar” para Cyro dos Anjos dentro do panorama da literatura brasileira, é dado relevante e revelador, pois põe à mostra o surgimento de um escritor notadamente “diferente” da maioria que publicava àquela altura da década de 30. O fato de Cyro ter rompido com um modelo de literatura que se exigia documental e imposto um outro, trouxe desconforto à crítica literária brasileira, que reconhecia, na classificação do romance e de seu autor, uma tarefa arriscada e complexa (NOBILE, 2005, p.14).

A partir dessa observação, percebe-se que o livro é situado no pólo dos romances tidos como mais “formalistas” ou mais “estéticos”, em contraposição aos engajados, considerados como obras nas quais a preocupação com a forma literária não é central, mas sim a transmissão de uma mensagem ou uma ideologia. Pode-se dizer que aquilo que foi designado como “alto grau de esteticidade” deve ser compreendido como uma forma narrativa mais elaborada. Mas isso não deve ser confundido com a idéia de que os romances classificados como sociais não apresentem “forma estética”, pois, caso fosse assim, não seriam obras de arte. Nesse caso, o raciocínio e a utilização dos conceitos por parte de Ana Paula Franco Nobile são empreendidos de modo corriqueiro, pois o que ela aparentou querer dizer é que nos romances psicológicos, a ideologia e as reflexões políticas e sociais se mostram diluídas. Assim, somos levados a entender que o romancista possui traços eminentemente originais em relação ao padrão literário de 30 e “rompe” com o modelo estético predominante na segunda fase do modernismo. Essas afirmações incorrem em um exagero do reconhecimento de seu estilo individual e o alçam à condição de artista isolado, com fumos de gênio, como se Graciliano Ramos, Cornélio Penna e Dyonélio Machado não apresentassem algo parecido em suas criações. Aliás, conforme buscaremos demonstrar no capítulo seguinte do trabalho, talvez seja pertinente dizer que o grande mérito do escritor foi justamente não ter se fechado numa solução única, ou seja, nem segue a literatura engajada e nem se fecha num subjetivismo

hermético. Na perspectiva expressa pela citação acima o que se nota é uma opinião diversa, como se as duas linhagens não se cruzassem em momento algum na forma da narrativa. Esse ponto de vista aparece de modo mais efetivo na seguinte passagem:

Quando se achava que cismas, reflexões, quadros da vida interior já não faziam mais parte da ordem do dia, o romance evidenciou que obras com o feitiço de *O amanuense Belmiro*, voltado para “dentro”, para o homem e seus problemas, poderiam chamar atenção naquele momento de domínio quase exclusivo da literatura social. Apreendido como “coisa nova” dentro de um panorama literário impregnado pelos mesmos temas e pelas mesmas preocupações, o livro de Cyro dos Anjos trouxe á tona a percepção que os romances sociais já não causavam o mesmo entusiasmo dos primeiros tempos. Por conta disso, *O amanuense Belmiro* foi entendido como uma reação á tendência social, regionalista e política que vinha dominando o cenário. Exibindo um modelo romanesco e narrativo antitético ao mais característico do período, a obra deu corpo ao outro lado da produção literária do momento, em tudo oposta ao romance social, a chamada literatura psicológica ou intimista, aparecendo, por isso mesmo, quase solitário dentro daquele contexto (NOBILE, 2005, p.15) .

É pertinente dizer que, apesar do considerável esforço em levantar tamanha fonte de informações sobre artigos que se dedicaram ao romance, o que se tira como conclusão é que o estudo apresenta uma linha de interpretação fechada, não se mostrando muito aprofundado na compreensão da composição geral do romance e de seu lugar na tradição literária. Não é difícil ver que, apesar de reconhecer a falta de rigor acadêmico dos textos que analisou em seu estudo, Ana Paula Franco Nobile apresenta um ponto de vista formado pelos argumentos desenvolvidos nessas críticas de primeira hora sobre o romance. Para ilustrar melhor o que se diz basta notar como as opiniões dos primeiros comentadores confluem sobre alguns temas eleitos pela pesquisadora, como por exemplo, a ideia do total rompimento de Cyro dos Anjos com um modelo de literatura realista e referencial e a originalidade extrema da narrativa do autor.

Uma postura bastante diferente do ponto de vista crítico pode ser encontrada em Antonio Candido, Roberto Schwarz, João Luiz Lafetá, Luis Bueno e Silviano Santiago, que elaboraram textos que possuem como objetivo maior a análise da forma romanesca.

Tendo em vista seu pioneirismo na crítica à obra, o primeiro texto a ser analisado será o de Antonio Candido. O seu estudo sobre o romance de Cyro dos Anjos se encontra em *Brigada Ligeira* [1945], seu primeiro livro, resultado de uma reunião de artigos da coluna semanal que possuía na *Folha de São Paulo*, à época, intitulada *Folha*

da Manhã. O título do texto é *Estratégia*, o que faz referência à opinião do crítico sobre a técnica de composição de Cyro dos Anjos. A ideia teve origem numa colocação de Almeida Salles na qual este afirma que a literatura brasileira pode ser dividida entre escritores estrategistas e escritores táticos, sendo que a maior parte deles pode ser enquadrada no segundo grupo, pois escrevem sob o influxo do talento, obedecendo ao momento da inspiração (CANDIDO, 2004, p.73). Estes estariam em oposição aos estrategistas, que criam através de um árduo processo de trabalho e objetivam o progressivo domínio dos meios técnicos (CANDIDO, 2004, p.73). Os estrategistas seriam, portanto, aqueles que não se deixam levar apenas pela força impulsiva do talento, mas se preocupam com o domínio gradual e seguro dos recursos da arte na qual trabalham. A partir disso, afirma-se o seguinte:

Lendo o artigo, a primeira pessoa em que pensei foi o romancista mineiro Cyro dos Anjos, que, para falar como Almeida Salles (ou Valéry, se quiserem), me parece um dos maiores dentre os poucos estrategistas da literatura brasileira contemporânea (CANDIDO, 2004, p.73).

Percebe-se que desde o início já se busca apreender a forma trabalhada pelo romancista mineiro em relação ao plano geral da literatura do Brasil. Associa-se Cyro dos Anjos a uma tendência preexistente na linhagem geral da tradição literária do país, ou seja, ao grupo dos autores que adotam a maneira estrategista de se criar, uma vez que procuram amadurecer a forma estética antes de empregá-la. Dessa maneira, nos é apresentado um ponto de vista bastante diverso daquele tradicionalmente observado, pois são apontadas soluções diferentes para duas questões recorrentemente colocadas pela crítica literária: primeiro, não se pensa o escritor como adepto de uma forma única; segundo, estende-se a perspectiva de análise para além do espaço delimitado da ficção de 30, passando a pensar a obra dentro de um plano mais amplo e dinâmico.

É possível observar bastante acuidade do crítico na compreensão dos elementos relacionados especificamente com o plano da narrativa, pois *O amanuense Belmiro* não é rotulado exclusivamente como romance intimista e psicológico. Demonstra-se que a obra é também fortemente estruturada pela realidade empírica, não só porque a narrativa apresenta um modo de pensar a sociedade, como também pelo fato de que o mundo exterior colabora para a criação das imagens e da linguagem desenvolvida na obra. Isso fica muito claro quando o crítico nota que o “amanuense estabelece um movimento de

báscula entre a realidade e o sonho”, indicando uma proporção equilibrada entre o campo psicológico e o social (CANDIDO, 2004, p.74).

Esse movimento de interpenetração entre dois pólos é identificado não apenas no que diz respeito ao plano temático (como se sabe, o enredo do livro é baseado num constante alternância entre passado e presente), mas principalmente no estilo plasmado pelas técnicas do narrador. Apesar do tamanho reduzido do artigo, algumas questões importantes são elucidadas de maneira consistente. Tome-se como exemplo a suposta influência de Machado de Assis e a ambigüidade na estrutura da obra:

Falou-se muito em Machado de Assis a propósito de *Cyro dos Anjos*, insistindo-se sobre o que há de semelhante no estilo e no humorismo de ambos. O que não se falou, porém, foi da diferença radical que existe entre eles: enquanto Machado de Assis tinha uma visão que se poderia chamar dramática, no sentido próprio, da vida, *Cyro dos Anjos* possui, além dessa e dando-lhe um cunho muito especial, um maravilhoso sentido poético das coisas e dos homens. O que é admirável, no seu livro, é o diálogo entre o lírico, que quer se abandonar, e o analista, dotado de *humour*, que o chama à ordem; ou, ao contrário, o analista querendo dar aos fatos e aos sentimentos um valor quase de pura constatação, e o lírico chamando-o à vida, envolvendo uns e outros em piedosa ternura (CANDIDO, 2004, p.76).

É importante dar ênfase ao final da citação, em que se identifica como as coisas estão arranjadas na estrutura do romance de modo muito mais complexo do que se tem observado. O crítico demonstra como há uma ligação dialética entre o estilo intimista e o realista no interior da narrativa, visto que, muitas das vezes, é a faceta lírica do narrador que fica responsável pelo teor de realidade concreta do romance, e em outras vezes, é a formulação mais comprometida com o real que gera o lirismo da narração. O estudo de Antonio Candido toca pontos de grande importância para que se compreenda a economia do texto, pois consegue empreender uma visada capaz de clarear aspectos diretamente ligados à forma estética do romance sem que isto seja feito de modo simplificado ou desarticulado.

Alguns anos depois, surge a análise de Roberto Schwarz, que retoma alguns pontos do artigo de Antonio Candido, avança em alguns e se desvia em outros. Agrupado na obra *O pai de família e outros estudos* [1964], o texto intitulado “Sobre *O Amanuense Belmiro*” pode ser considerado um estudo que se enquadra dentro dos aspectos gerais da linhagem de pensamento desenvolvida por ele ao longo de sua carreira, embora ainda não se mostre tão matizada, pois, conforme veremos mais à

frente, apesar da inegável qualidade do trabalho, a importância do elemento político-ideológico é exagerada em relação à fatura estética do romance. Contudo, em aspectos gerais, a análise do autor é muito relevante para que se entenda a estrutura formal do romance de Cyro dos Anjos.

O trabalho se inicia a partir da abordagem do ritmo da prosa, demonstrando, como é de praxe em seu método de análise, plena consciência de que o estudo da relação entre forma social e estética deve partir do arranjo da composição. Logo no início, destaca-se o caráter leve e sintético das primeiras páginas do romance: leve porque não são apresentados problemas ou reflexões sobre o que se narra, pois o interesse parece ser apenas manter o fluxo narrativo; sintético porque a confluência de imagens e temas é bastante significativa nas curtas primeiras linhas do romance. Segundo suas próprias palavras:

As páginas iniciais d'*O Amanuense Belmiro* são extraordinárias, no andamento e na variedade. Com poucas linhas vemos um bar de parque, soldados e mulatas indo e vindo, mesas de ferro, o cervejeiro alemão, garçons, música de vitrola, povo dançando, uma roda de chope- essa já chegada ao nono copo e á metafísica. A narrativa é clara e sóbria: as coisas são o que são, atendem pelo nome, não precisam ser explicadas. Mesmo o argumento de Silviano sobre a “conduta católica”, não leva o leitor a pensar. É filosofia de boteco, para ser vista mais que meditada (SCHWARZ, 2008, p.9).

Percebe-se que o estilo de narrar do início do livro não será uma constante na estruturação da obra, pois, conforme se vê, há uma alternância que se estabelecerá a partir do terceiro capítulo do livro. Ou seja, a narrativa, que até então se situava apenas no plano do prosaísmo cotidiano começa a assumir um caráter mais reflexivo, subjetivo e filosófico. Pode-se observar que, apesar da prosa manter a mesma estrutura no que diz respeito aos aspectos sintáticos e morfológicos, o método de escrita e a experiência de leitura passam por modificações, fazendo com que “nosso interesse passe do perceptível, que a palavra faz ver simplesmente, para a significação dramática” (SCHWARZ, 2008, p.10). Esse apontamento é exemplificado a partir de um pequeno trecho de uma fala de Belmiro: “Tive amores infelizes, fiz sonetos” (ANJOS, 2001, p.28). Aqui, o sentido das frases não pode mais ser captado nelas mesmas, pois o narrador faz referência a algo muito mais complexo do que seu pobre cotidiano, ou seja, à sua posição frente ao mundo. Como se sabe, Belmiro vem de uma linhagem familiar basicamente agrária, à qual o rapaz de Vila Caraíbas imprimiu um desvio de percurso ao se mudar para a capital, passando a se interessar por literatura e a levar uma vida de

estudante boêmio que culminará num cargo de burocrata, totalmente contrário aos planos de sua família, que o queria como agrônomo. Portanto, na frase citada acima, o sentido da fala de Belmiro não está nela mesma, mas no desvio operado em relação à linhagem rural da família, aos patriarcas dos Borbas: fazendeiros produtores de artigos que incentivavam a lavoura e sarcásticos em relação aos costumes urbanos. Para Schwarz, “aos fatos, que eram simples, corresponde agora um mundo abstrato de noções, que os transcende e tende a minimizar” (SCHWARZ, 2008, p.10).

Outro ponto do livro no qual se acredita haver uma estratégia narrativa de alternância ou ambiguidade é identificado pelo crítico no exemplo retirado de uma cena da parte inicial do romance, que também será enfatizada por João Luiz Lafetá e Silviano Santiago em suas análises. Nesse trecho, Belmiro e seus amigos bebem chope no Parque Municipal de Belo Horizonte e discutem os mais variados assuntos, enquanto uma diversificada fauna social se mistura ao cenário. Conforme nos é indicado, há uma mescla entre a estilização subjetiva e a representação da realidade concreta:

A confusão democrática é uma festa para os olhos: pretos reforçados, cabra gordo, de melenas, garçons urgentes, proletariado negro, filosofia e teologia, vitrola, mulatas dengosas, conduta católica, Regimento de Cavalaria, alemão do bar. Mas as palavras, como que eriçadas, recusam a promiscuidade. A enumeração desafinada é parente do discurso revolucionário: Operários, Sargentos Camponeses, Estudantes, Minhas Senhoras e Meus Senhores. Preto reforçado e proletário, cabra gordo e garçom urgente, vitrola e Regimento de Cavalaria- o conflito social está sedimentado e esboçado no próprio vocabulário do amanuense, cuja prosa, entretanto, festeja a todos, cordial e indistintamente. O andamento ingênuo da narrativa não é realista, mas não é, também, apenas estilização pessoal: embora recatado e apolítico, o fraternalismo sentimental de Belmiro tem parte na sensibilidade populista (SCHWARZ, 2008, p.12).

Conforme se mostra, o alcance de tal estrutura de narração só foi possível por parte do romancista como consequência do fato de o narrador se colocar em primeira pessoa num romance que apresenta a forma de diário, pois essa particularidade ocasionou uma forma capaz de unir o lirismo de uma posição subjetiva e deformadora do mundo ao senso das coisas práticas e cotidianas. Tal movimento ambíguo está presente também em outros pontos da obra, como por exemplo, na paixão de Belmiro por Carmélia, transmutada pela imaginação do personagem na lendária Donzela Arabela. Nesse caso observa-se que, apesar do “método amatório” de Belmiro não ser

nada realista, sua paixão platônica nunca é tão fantasiosa que retire seus pés do solo da realidade concreta, pois Belmiro possui plena consciência de que a distância econômica e social que o separa da moça é enorme (SCHWARZ, 2008, p.14).

A partir dessas considerações é possível questionar a ideia da obra apenas como uma construção subjetiva na qual a sociedade aparece como cenário de fundo e o narrador circula apenas por seu mundo íntimo. Conforme podemos ver no ensaio, um raciocínio mais interessante é o que não estabelece oposição inconciliável entre o eixo interior e o exterior, mas sim procura entender de que modo ambos se encontram na fatura da obra:

Ao longo do diário, das entradas mais ou menos espaçadas, desenha-se a vida do amanuense, infere-se a sua evolução. Está nela o eixo do romance. Tomados um a um, entretanto, os capítulos tratam desordenadamente do cotidiano e da memória, circulando entre os dois. As reflexões e descrições do mundo social não formam, portanto, embora esbocem, um sistema autônomo; são materiais, apenas, através de cuja consideração a fisionomia de Belmiro se compõe. Não obstante, é deles, naturalmente, que ela depende (SCHWARZ, 2008, p.17).

Aqui se aponta de maneira bem clara de que modo a subjetividade se relaciona com a realidade social: a primeira é um eixo importante da obra, mas que não funciona sozinha, pois é o elemento histórico e social do romance que não permite à narrativa se perder em devaneios oníricos. A nostalgia e a melancolia presentes no romance sempre possuem lastro social, como por exemplo, no caso do contraste entre a Vila Caraíbas e Belo Horizonte. Mesmo que o narrador sempre fale das diferenças entre os dois lugares de modo bastante pessoal e íntimo, as suas evocações têm o benefício da substância social, uma vez que estão imbricadas com o processo de passagem do rural para o urbano proporcionado pelo avanço do capitalismo na época (SCHWARZ, 2008, p.17).

Porém, o estudo também se envereda por caminhos um pouco impróprios para uma interpretação segura de um romance nos moldes de *O amanuense Belmiro*, como se pode ver quando se exagera a proporção e a função do elemento ideológico na interpretação da narrativa (SCHWARZ, p.16, 17 18, 19). Em momentos como esse, o crítico chega a afirmar que o personagem-narrador do romance apresenta uma desmesurada falta de retidão ideológica que de alguma maneira obscurece o romance e prejudica sua força na representação do real:

A postura de fino desencanto nobilita o obscurantismo, que sequer é voluntarioso ou oportunista, apenas cauteloso e cansado. Nada leva a nada - é este o horror do livro. (SCHWARZ, 2008, p.16.)

Contudo, os momentos nos quais adota tal perspectiva são de rara ocorrência no texto e, além disso, os pontos nos quais Roberto Schwarz trata da forma de composição do romance e sua formulação ambígua já garantiriam a empreitada.

Outro estudioso importante no âmbito da crítica literária brasileira que escreveu sobre o romance foi João Luiz Lafetá, no ensaio denominado “À sombra das moças em flor: Uma leitura do romance *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos” (2004). Ele analisa a obra do escritor mineiro a partir de uma perspectiva bastante próxima à de Antonio Candido e Roberto Schwarz, chegando inclusive a citá-los. A diferença do estudo é a abordagem do romance a partir de um foco que se aprofunda um pouco mais em questões filosóficas, procurando discutir também a situação do “herói romanesco” em um mundo moderno, contraposto à sua essência individual.

O mote inicial para a análise coincide com aqueles observados nos dois ensaios anteriores, com um comentário geral de algumas qualidades da narração, a desenvoltura da prosa e a capacidade de síntese das primeiras páginas do romance. Destaca-se a leveza com que a narração se desenrola, assumindo um aspecto ligeiro e bastante ritmado, sem ser enfadonho ou superficial (LAFETÁ, 2004, p.20). O ponto principal se encontra na análise da estrutura formal, considerada bem ponderada, típica de um romancista que possui consciência da forma na qual trabalha e é dotado de um estilo baseado “nos avanços e recuos da prosa” (LAFETÁ, 2004, p.22). Para sustentar essa ideia, o crítico aponta que o romance apresenta fluidez e maleabilidade suficientes para que os diálogos e as cenas que o compõe não fiquem limitados a representarem apenas uma função dentro da obra. Essa particularidade pode ser identificada nas cenas em que Belmiro e seus amigos estão no bar, visto que são permeadas por rápidas discussões de cunho mais filosófico e existencial: isso faz com que signifiquem algo mais do que uma simples conversa para apresentar os personagens. No entanto, isso é feito de modo tão bem ajustado que as falas dos personagens e o conteúdo da cena também passam longe de uma discussão metafísica, ou seja, não há exageros, pois tudo está bem articulado no conjunto da prosa. Um caso inverso, mas que demonstra a mesma proporção equilibrada, são as passagens nas quais as discussões atingem um alto grau teórico (o embate intelectual entre Silviano e o “Doutor Angélico” no capítulo setenta e um), mas não deixam de apresentar um aspecto fanfarrão e prosaico (ANJOS, 2001, p. 189- 103).

Conforme se vê, o romancista possui consciência de que algumas conversas e elementos que constituem o romance muitas vezes se encaminham demasiadamente para o abstrato, o que pode ser algo muito perigoso para um romance. Contudo, a técnica narrativa mostra-se capaz de operar os desvios necessários, pois quando se envereda para descrições e representações majoritariamente prosaicas opera um atalho para algum assunto mais elevado, já quando se beira o sofisticado, busca simplificar as coisas. (LAFETÁ, 2004, p.21.)

Essa forma baseada em um movimento ambíguo é identificada também em outras passagens, conforme se vê quando o crítico menciona a existência do movimento de báscula entre subjetividade e realidade no romance, apontado por Antonio Candido (LAFETÁ, 2004, p.25). Partindo desse ponto, chegamos a uma observação interessante, quando ele afirma que Belmiro consegue sair de dentro de si mesmo e apresentar o mundo. (LAFETÁ, 2004, p.25). Partindo dessa lógica, Lafetá percebe como o narrador é capaz de operar o funcionamento dessa báscula oscilante entre a expressão lírica e a representação exterior, tendo como ponto de partida a reflexão sobre a construção da narrativa. O exemplo no qual o crítico se baseia consiste num trecho do romance em que Belmiro interrompe a narrativa para falar sobre o costume de seu amigo Prudêncio de cumprimentar as pessoas apenas em inglês (logo no primeiro capítulo). O amanuense julga esse costume como ridículo, mas nem por isso deixa de responder à saudação com uma submissa satisfação, feliz por evitar uma indisposição. Para Lafetá, quando o narrador ilustra o comportamento de um dos personagens do romance deixa transparecer muito de sua personalidade, resignada e fugaz. Dessa maneira, o narrador-personagem estaria expondo ao leitor a base do método de construção da narrativa, uma vez que, ao abordar o mundo exterior (Prudêncio e sua maneira afetada de lidar com o fato de conhecer a língua inglesa), estaria também revelando algo de sua própria subjetividade e de sua postura face ao mundo. Essas considerações fazem parte da primeira parte do estudo, na qual se estabelece um apanhado geral sobre os aspectos principais da narração.

A segunda parte do trabalho é dedicada a uma análise de cunho mais filosófico, fundamentada no conceito de “Romantismo da desilusão”, cunhado por Georg Lukács em sua *Teoria do Romance* (2000). Essa ideia diz respeito a uma inadaptação do herói do romance diante do mundo, consequência de ter um espírito mais vasto do que as possibilidades que a realidade pode oferecer. Os romances nos quais se nota essa particularidade apresentarão, segundo Lukács, uma realidade interior que quase basta a

si mesma e ocasiona um modo de expressão rico de lirismo, uma vez que o exterior não é visto pelo herói como algo equilibrado em relação à sua própria essência (LUKÁCS, 2000, p.117 - 138). Contudo, o que se nota não é um fechamento desse herói em si mesmo, mas um conflito entre essência e existência, visto que a tentativa desse herói em conformar o mundo exterior à sua subjetividade está fadada ao fracasso. É essa tensão que orientará a construção das obras configuradas a partir desse modelo. Voltando à discussão sobre *O amanuense Belmiro*, vemos como Lafetá procura relacionar a teoria lukacsiana à estrutura do livro:

A estrutura do romance resultará “de uma realidade interior mais ou menos acabada e rica em conteúdos que entra em concorrência com a do exterior” (...) Como esquema geral, não poderia haver melhor descrição para a estrutura de *O amanuense Belmiro*. Escrito em forma de diário, narrando o dia-dia de seu autor, o livro repousa principalmente no conflito constante que decorre da interioridade do funcionário em choque com o mundo convencional (LAFETÁ, 2004, p.28).

Observa-se que nem só por descrever o mundo de modo lírico e subjetivo, o romance de Cyro dos Anjos pode ser classificado como intimista ou psicológico *stricto sensu*, uma vez que na própria forma narrativa adotada, ou seja, a forma de diário, já está indicada a importância do dia-a-dia, da *praxis* cotidiana.

Essa tensão permanente entre dois pólos antes vistos como dissociados é interpretada como eixo estruturador da obra, pois se enxerga esse movimento também na vida sentimental de Belmiro, um dos pontos marcantes do livro. Como se sabe, o amanuense sustenta durante quase toda a narrativa um amor platônico por uma moça que mal conhece, mas que habita sua imaginação de tal modo que passa a ser, para ele, a representação viva do mito da Donzela Arabela. Conforme nos é mostrado, pode-se ver aí mais um ponto de tensão entre sentido e vida, entre essência e existência, pois o burocrata se apaixona por uma mulher que apenas desperta seus sentimentos pelo fato de se associar ao mito e não pelo que é na vida real, uma vez que sobre isso o amanuense pouco ou nada sabe. Conforme podemos ver, a

plenitude, ou como quer se lhe chame, é conseguida aqui através de um mito infantil, uma “forma pretérita” que permanece na consciência do herói e encarna o ideal a ser atingido. Mas entre a interioridade e o mundo real existe uma simples diferença: o mito não é a moça, Arabela não é Carmélia. A moça real pertence à “haute gomme” de Belo Horizonte. Belmiro é apenas amanuense; a moça

real tem vinte anos. Belmiro quarenta; a moça real pertence ao sistema filistino, Belmiro ao “sistema Borba”; tudo são dificuldades, mas a grande diferença é que Carmélia é real, pertence ao mundo das convenções, e Arabela é uma criação do espírito de Belmiro, o elemento mediador entre ele e a transcendência (LAFETÁ, 2004, p.33).

Desde as primeiras linhas até o final do estudo, buscam-se identificar os vários momentos nos quais essa disposição estética baseada numa estrutura ambígua se mostra de maneira clara, sempre de modo bastante acertado. É pertinente dizer que Lafetá aproveita muito bem o percurso que Antonio Candido e Roberto Schwarz deixaram indicado, mas também fornece um importante acréscimo à interpretação, já que identifica uma tensão dialética que não funciona apenas no arranjo do texto, mas também no condicionamento histórico-filosófico do romance, ou da tipologia da forma romanesca (LUKÁCS, 2000, p. 85 - 96).

O mesmo pode ser afirmado em relação a *Uma História do romance de 30* (2006), de Luis Bueno, no qual se nota uma leitura bastante cuidadosa, que possui sempre o texto literário como ponto de partida e dá bastante atenção ao modo de se compor o romance. A análise tem início a partir da abordagem de pontos importantes para a compreensão da obra, como a perspectiva narrativa adotada e o método formal empregado:

O amanuense Belmiro é um livro difícil. A impostura, às vezes involuntária, às vezes não, disfarçada ou diluída numa consciência que se quer vigilante e abarcadora, é a marca principal do narrador em primeira pessoa. Todas as conclusões parecem apenas provisórias para o leitor, que não sabe bem o que está ali para despistá-lo, o que está para que o narrador se despiste e se console e o que é, efetivamente, a confissão que o texto promete para o leitor e para o próprio narrador (BUENO, 2006, p.551).

Quando se aponta tal particularidade, a intenção parece ser a de deixar bem claro o que grande parte da crítica não percebeu: o livro é escorregadio demais para classificações rígidas. Conforme nos é mostrado, mesmo um dos pontos mais consensuais na perspectiva da crítica deve ser relativizado, ou seja, a conhecida questão do conflito entre passado e presente como estrutura central do romance:

É possível ler *O Amanuense Belmiro* como o livro mais imerso no presente imediato que a década de 30 produziu. As ações se passam em 1935, um ano decisivo da história brasileira, e decisivo não

apenas porque nele se produziram grandes fatos registrados pela história – como a formação, crescimento e fechamento da Aliança Nacional Libertadora, durante o ano, e a chamada intentona comunista já em seu final – mas sobretudo porque foi um ano em que o cidadão comum encontrou uma organização – a própria ANL – através da qual pudesse integrar um movimento contra o regimento de Vargas e o integralismo (BUENO, 2006, p.551).

A ideia contrária (do romance introvertido, exclusivamente psicológico) está muito mais associada a uma tendência das análises críticas, que estava habituada a modelos de romances nos quais se encaixava a ideia restrita de realismo e romance social. Essa observação pode ser fundamentada na mudança de esquema narrativo que o narrador opera no decorrer da obra, pois o livro, inicialmente baseado apenas em memórias, toma a forma de um diário voltado para as situações cotidianas: os fatos que envolvem seu emprego e sua roda de amigos. Já no oitavo capítulo do livro, o próprio narrador constata o malogro de escrever apenas suas reminiscências. O presente insiste em invadir aquilo que seria seu livro de memórias:

Como se vê, é uma desistência rápida, que faz duvidar da consistência do plano inicial que apresenta ao leitor. Além disso, a forma trata de desmentir as palavras, e os cadernos de Belmiro se constituem, desde o início, como um diário e em nenhum momento como um livro de memórias. O primeiro capítulo de chama “Merry Christmas” e trata da noite de natal de 1934, que Belmiro compartilha com os amigos num bar de Belo Horizonte (BUENO, 2006, p.553).

Fica evidente que, numa obra cuja relevância literária foi sempre definida pela importância do passado e da nostalgia, existe uma quebra de expectativa, pois nota-se desde o primeiro capítulo que o memorialismo deixa de ser o elemento principal na constituição da obra. A importância dada ao presente também é marcante no segundo capítulo, no qual o narrador conta o reencontro com suas irmãs após a morte do patriarca, e decide levá-las para Belo Horizonte. Aqui, apesar do tom de recordação, as lembranças das condições da família na época do ocorrido servem apenas para situar o leitor no presente imediato:

De forma nenhuma, no entanto, essa referência ao passado ganha qualquer autonomia em relação ao presente ou toma o primeiro plano da narrativa. Apenas revela as condições da mudança das duas mulheres, por ocasião da morte do pai, da fazenda para a cidade. A função dessa menção do passado é, portanto, apenas a de esclarecer algo que conta sobre o presente (BUENO, 2006, p.553).

Mesmo no quarto capítulo, no qual Belmiro decide iniciar a tarefa da escrita, veremos que apesar do tom saudosista, o cotidiano ainda recebe grande destaque. Com base na opinião do crítico, pode-se dizer que nesta passagem da obra, após Belmiro ter seu sono interrompido pelos latidos de um cão da vizinhança, ele conta de modo minucioso o acontecido, “dedicando-lhe o mesmo espaço que, no capítulo anterior, fora-lhe suficiente para tratar dos anos de vida” (BUENO, 2006, p.554).

Partindo-se dessas observações é possível dizer que a importância do passado na formulação da obra pode ser olhada sob aspectos menos decisivos, o que mais uma vez faz com que se relativize a ideia de romance puramente memorialístico. O que se deve colocar em mente é que apesar da narrativa apresentar várias marcas de movimento temporal e passagens bastante líricas, tais elementos aparecem no romance de modo bastante característico em relação a exemplos literários que trabalham a mesma estrutura. É importante frisar isso, pois nota-se que muitas vezes a crítica escolheu como parâmetro modelos que apenas superficialmente podem ser associados a *O amanuense Belmiro*, como os de Marcel Proust e Georges Duhamel. Nas obras desses romancistas, o passado assume importância inquestionável e a memória chega a funcionar como principal elemento estruturador da obra, já que é no ato de rememoração que a narrativa toma forma, deixando o narrador livre para dar sentido ao passado e reconstruí-lo. Já no caso de *O amanuense Belmiro*, pode-se notar que o passado é utilizado apenas para aparar as arestas do presente, num impulso de dar forma pessoal à realidade exterior e torná-la mais aprazível, mas sem relegá-la ao segundo plano.

Percebe-se que a construção ambígua também é apontada por Luis Bueno, pois sua análise nos faz ver que o romance não possui uma fórmula baseada apenas em divagações sobre o passado e nem se fecha para o mundo exterior, embora, como se vê mais à frente no enredo do romance, Belmiro busque uma postura de alheamento para se acomodar melhor na vida evitando emoções fortes: é o chamado estilo de vida “ora bolas”. (BUENO, 2006, p.566 - 569). Isso fará com que seja instaurado outro movimento interessante na narrativa (e igualmente ambíguo), pois para moldar o presente de acordo com sua vontade, o narrador desenvolve uma maneira de ver o mundo que trata os acontecimentos de grande importância como fatos pouco significativos. Um exemplo disso é quando alude à Revolução de novembro de 1930, apenas como um “fogo”, no qual o governo entrou no meio e prendeu todo mundo. (ANJOS, 2001, p.170 - 173).

Consideradas essas questões, é pertinente dizer que nesse estudo nos é apresentada uma interpretação bastante coesa e organizada sobre a obra, na mesma linha já desenvolvida por Antonio Candido, Roberto Schwarz e João Luiz Lafetá. Os quatro trabalhos demonstram pontos de vista bastante próximos e apesar de pequenas diferenças na formulação do problema e no modo de construção do texto, essas análises mostram perspectivas bem próximas sobre a noção de crítica, de forma literária e a relação entre literatura e sociedade.

Uma perspectiva crítica diferente é a de John Gledson, no texto “O funcionário público como narrador: *O amanuense Belmiro e Angústia*” (2004). O crítico escolhe os romances de Cyro dos Anjos e Graciliano Ramos, para associá-los à obra de Drummond no que diz respeito à temática do funcionalismo público na literatura do período.

A análise parte de algumas questões mais gerais sobre a produção literária da década de 1930 e a divisão entre literatura social e psicológica, ressaltando sempre algumas semelhanças entre o romance do escritor mineiro e o do alagoano sem que sejam esquecidas as diferenças, como por exemplo, a visão de mundo irônica e levemente humorística do primeiro e o tom destrutivo do segundo (GLEDSON, 2003, p.204). Contudo, a partir desse ponto, a análise começa a se direcionar para um percurso mais acidentado, o que fica explícito quando se tenta explicar a diferença entre os dois romances a partir da seguinte ideia:

Sem dúvida, parte da explicação dessa diferença se encontra na distinção entre as histórias das oligarquias rurais de Minas Gerais e do Nordeste, que pode ser resumida como uma decadência digna, no primeiro caso, humilhante no segundo. (GLEDSON, 2003, p.204).

Ao propor essa linha de interpretação, é estabelecida a preponderância do elemento social sobre o estético, como se o segundo fosse apenas um reflexo condicionado pela estrutura do primeiro, simplificando as relações entre literatura e sociedade. Além disso, não se diz como tal componente se acomoda estruturalmente na narrativa, sendo tecida apenas uma consideração vaga sobre o tom mais leve que pode ser constatado na obra de Cyro dos Anjos se comparada à de Graciliano Ramos⁵. Outra

⁵ Conforme nos mostra Antonio Candido em *Literatura e Sociedade*, os estudiosos estão habituados a refletir sobre as relações entre literatura e sociedade a partir de posições estabelecidas no século XIX, quando se estava na fase das grandes generalizações sistemáticas, que levavam à concepção de um condicionamento global da obra, da personalidade literária ou dos conjuntos de obras pelos sistemas sociais, principalmente do ângulo histórico (CANDIDO, 2006, p.17).

passagem do estudo que apresenta certo desajuste surge quando são abordadas as diversas reflexões que o narrador de *O amanuense Belmiro* empreende sobre a própria escrita e a relação da literatura com a realidade circundante. Enquanto João Luiz Lafetá, conforme se viu, considera a auto-reflexão como elemento essencial na técnica do autor, Gledson enxerga tal elemento apenas como “auto-expressão”, como se o fato de Belmiro interromper sua narrativa durante todo o tempo para pensar a realização do que narra fosse apenas um capricho do narrador. Após a citação de um trecho do romance dotado desse movimento narrativo, defende-se a seguinte ideia:

Há um sentido em que o amanuense abraça o ponto de vista tradicional, romântico da literatura como auto-expressão. Em alguns momentos, de fato, ele é bastante explícito sobre o tamanho da crença do indivíduo em si mesmo necessário para aquela aceitação (GLEDSON, 2003, p.206).

Logo depois, o autor cita novamente um trecho no qual Belmiro reflete sobre a produção literária para dizer que essas passagens auto-reflexivas e formalmente irônicas mostram que “a auto confiança tem seus alicerces num sentimento menos louvável, se bem que o incomode levemente, de superioridade social e de privilégio” (GLEDSON, 2003, p.206).

Portanto, a partir dessa perspectiva, esses movimentos de reflexão sobre a narração seriam apenas desvios de caráter do personagem que se gaba de ser um intelectual. Visto isso, é possível dizer que as motivações para o emprego de alguns métodos formais são justificadas a partir de elementos culturais e sociais, o que seria perfeitamente louvável se fosse realizado de forma menos direta e mais matizada.

Visivelmente, é dado maior enfoque ao plano cultural e histórico, porém, em alguns momentos, a atenção se volta para os procedimentos formais utilizados na narrativa. Quando isso ocorre, a narrativa de *O amanuense Belmiro* é compreendida de forma dicotômica, como se existissem dois métodos de narração totalmente separados: um mais referencial e direto, outro mais imaginativo e lírico. Na verdade, não se consegue notar que a tensão produzida pela interpenetração dos dois movimentos narrativos é o que habilita o funcionamento da engrenagem que gera o movimento de balança entre o sonho e a realidade tal como aponta Antonio Candido (CANDIDO, 2004, p.74). Conforme a opinião de Gledson :

Na maior parte dessa forma narrativa, e certamente nessas, temos de adotar uma perspectiva dupla. Vemos o narrador de dentro e de fora, como o produto de uma dada situação social, psicológica e familiar, e como um indivíduo que se expressa e assim é, pelo menos até esse ponto, um agente livre. Não há nada de anormal nessa adoção de uma dupla visão, que de fato é característica de nossa existência cotidiana, mas ela cria problemas narrativos reais, particularmente relacionados com o grau de autoconhecimento do narrador, ou quanto da verdade sobre si mesmo pode-se esperar que ele revele. (GLEDSON, 2003, p.209).

Dessa forma, observa-se que a ambiguidade narrativa é entendida como um problema ou complicador, sendo que na verdade é um importante dispositivo estético na obra. Além disso, algumas reflexões são empreendidas de maneira desajustada se aplicadas à criação literária. Por exemplo, quando se afirma que o narrador aparece como produto de uma situação social ou quando se problematiza o teor de verdade que o narrador pode revelar sobre si mesmo. Ora, mais uma vez se entende a literatura como reflexo do campo social e se aplica um conceito de verdade um pouco estreito, que limita a perspectiva sobre o modo pelo qual a literatura trabalha a realidade concreta. Um exemplo disso é quando se diz que o humor e o conagraçamento da narrativa impedem uma visão realista, pois alguns temas são abordados de modo idílico e estilizado (GLEDSON, 2003, p.211). Talvez fosse mais apropriado pensar que essa estilização cria, na verdade, uma realidade outra, nem menos nem mais importante que a concreta.

De modo geral, o crítico levanta discussões importantes, porém, seu estudo segue caminhos um pouco tortuosos para resolver as questões que aponta. Perto do final do trabalho, o autor tece uma consideração bastante acertada quando diz que esse método de composição baseado numa fórmula “abstrata” não pode ser visto como falho, mas sim, como algo que está em consonância com o sentido ideológico do narrador, algo também impalpável. (GLEDSON, 2003, p.211) Nesse ponto, Gledson mostra tino ao dizer que o significado global do livro está em consonância com o método aplicado, mas se engana ao defini-lo como abstração, pois se a narrativa não pode ser enquadrada num modelo de romance estritamente realista e referencial, também não é possível dizer que ela tenha sido estruturada por uma técnica abstracionista, vide a importância do cotidiano, da história e da sociedade no arranjo da obra.

Quanto ao livro de Silviano Santiago, intitulado *A Vida como Literatura* (2006), percebe-se que segue um caminho muito diferente dos estudos analisados até agora,

pois se apresenta mais como uma nota de leitura, tratando alguns elementos do romance de modo bastante solto. De início, vemos que alguns aspectos escolhidos para se analisar no ensaio parecem atender mais a uma necessidade imposta pelo arcabouço teórico adotado do que a uma tentativa de compreensão da narrativa, o que pode ser visualizado nos trechos do ensaio em que insiste em enxergar lubricidade e erotismo na obra de Cyro dos Anjos em virtude do olhar psicanalítico que adota. (SANTIAGO, 2006, p. 14 - 15). O estilo de escrita denuncia sua filiação teórica, baseada na adoção de uma estratégia de construção literária e se valendo de uma linguagem bastante floreada, o que algumas vezes faz com que se perca o fio da meada. Nota-se isso em uma passagem inicial do texto, na qual se faz menção à cena inicial de *O amanuense Belmiro* que se passa no Parque Municipal, que como se disse, é quase unanimidade nos ensaios críticos. No entanto, aqui ela é interpretada de forma bastante diferente, pois após a citação de uma pequena frase de Belmiro sobre o proletariado negro que se diverte no parque, se diz o seguinte:

Bem ao longe, em Berlim, uma cena fatal se tornaria emblemática da década de 1930. Ela reproduzirá em maiúscula o drama cotidiano do Parque Municipal de Belo Horizonte alimentado a chope e sensualidade. Ao contrário do costume que tinha adotado durante os jogos olímpicos de 1936, Adolf Hitler preferiu deixar o estádio a ter de dar os parabéns ao recordista Jesse Owens, atleta negro norte-americano (SANTIAGO, 2006, p.15 - 16).

Nessa passagem, o interesse parecia ser demonstrar que o cotidiano do narrador tem seu pé bem firmado num movimento universal, de caráter histórico. Contudo, o texto é deixado de lado e passa-se de uma coisa a outra de maneira arbitrária, sem que se articule muito bem a ideia que se pretende desenvolver. Instaura-se uma perspectiva segundo a qual o estudo da literatura em si chega a ser quase secundário em relação ao plano cultural e histórico que o crítico recorta. Outro ponto que merece destaque aparece quando se busca refletir sobre o método de composição empregado no romance:

Belmiro escreveu um livro porque está grávido de experiências da vida. Se se deixou fecundar pelos acontecimentos, se seu ventre se engravidou deles, é porque foi estuprado pela vida. De repente, os fatos da vida estupram o indivíduo, traumatizando-o. Fazem-no perder uma virgindade em que crê, continua a crer, se não tivesse se rendido à evidência da violenta transformação liberada pela penetração do real- tal oito copos de chope bem calibrado- ou seja

pela inscrição da realidade no corpo e a mente. (SANTIAGO, 2006, p.14).

O pólo da subjetividade é situado de um lado, e, do outro, coloca-se o mundo e sua realidade. Visto assim, o romance aparece apenas como fruto da disparidade entre o sujeito e a realidade que o circunda, ou melhor, de um “trauma” gerado por esse conflito. Onde Antonio Candido, Roberto Schwarz e João Luiz Lafetá enxergaram estratégia, elaboração e madura consciência formal, Silviano Santiago vê uma resposta quase psicanalítica de um “eu” oprimido e marcado pelos fatos da realidade. Não vê no estilo da narrativa aquilo apontado pelo próprio amanuense sobre seu método quando afirma ser um esteta, uma vez que há nele dois indivíduos: um que sofre e outro que quase do lado de fora, analisa e estiliza o sofrimento. (ANJOS, 2001, p.36). Além disso, aquilo que o crítico classifica como inscrição da realidade no corpo e na mente, soa como absorção do mundo real num subjetivismo absoluto, ao passo que parece ser mais adequado pensar num tipo de interpenetração, cuja característica é não apresentar nem o lírico nem o social de modo que não estejam conjugados.

O estudo traz uma interpretação bem diversa daquilo que se tem observado sobre o método narrativo do romance de Cyro dos Anjos, pois não se estabelece uma linha de raciocínio que torne claro que a estrutura da narrativa é baseada numa tensão, numa ambiguidade. Segundo se vê aqui, a obra trata apenas de um universo subjetivo, escapulindo às vezes para o cotidiano, que, conforme se aponta, parece apenas servir de pano de fundo. Quando se compara o escritor a Graciliano Ramos e Érico Veríssimo, é dito o seguinte:

Cyro se distancia de todos esses escritores por ser o que, com maior atrevimento pessoal e precisa e contundente ousadia estética, coloca a questão da fragmentação da identidade do indivíduo numa literatura que sempre busca criar personagens-símbolos de nossa nacionalidade (SANTIAGO, 2006, p.61).

Talvez fosse mais pertinente dizer que Cyro coloca em seu romance não o indivíduo fragmentado, mas sim angustiado por não saber seu lugar na sociedade, o que conforme já foi dito aqui anteriormente, é bastante representativo da confusão ideológica comum à década de 1930. O amanuense, embora tente demonstrar o inverso, não aparenta estar tranquilo com sua situação indefinida, pois sabe os conflitos que isso gera em seu círculo de amigos e também na esfera social mais ampla, vide o episódio

em que é preso injustamente. Portanto, onde o crítico enxerga um traço puramente individual, sem que se possa pensar em representação social e histórica, é onde mais se observa o contrário. A conclusão à qual se pode chegar é que o estudo realiza um desvio em relação ao percurso trilhado pelos outros críticos, pois apresenta um texto que muitas vezes objetiva mais confundir do que iluminar, pois segundo o próprio crítico se trata mais de um “relato de leitor” (SANTIAGO, 2006, p.69).

De forma geral, o que se constata é que os estudos críticos sobre *O amanuense Belmiro* não apresentaram uma diversidade muito grande no que concerne aos pontos de destaque e aos métodos de análise aplicados, com exceção dos empreendimentos dos críticos de primeira hora, de John Gledson e Silviano Santiago. No caso dos primeiros, fica explícita uma linha de interpretação pouco complexa e a falta de raciocínio analítico, o que se reflete nas opiniões de Ana Paula Franco Nobile, que os utilizou como objeto de pesquisa: o livro de Cyro dos Anjos é considerado como modelo antagônico ao romance social e o escritor é entendido de maneira isolada na tradição literária do Brasil. Os estudos de John Gledson e Silviano Santiago não se mostraram eficazes para contemplar as relações entre literatura e a realidade de maneira articulada, pois quase não se aborda a estratégia de formulação da narrativa. Enquanto o primeiro sobrepõe o elemento cultural às questões estéticas, o outro prioriza um quadro teórico psicanalítico, no entanto, o ensaio do crítico inglês ainda se mostra melhor desenvolvido. Por fim, é possível observar que Antonio Candido, Roberto Schwarz, João Luiz Lafetá e Luis Bueno apresentam uma característica em comum, que é a capacidade de focar os elementos que sustentam a estrutura formal do texto literário, sem que as questões culturais e históricas sejam deixadas de lado. O que os particulariza e identifica entre si é o fato de buscarem pensar a estrutura estética e a social como inseparáveis, mas sempre respeitando suas especificidades. O método que aplicam leva a entender que a obra de arte não é um fruto exclusivo da iniciativa individual ou do gênio e nem pode ser entendida como produto direto das condições sociais, mas sim surge da confluência das duas coisas. É fácil verificar que o desenvolvimento de uma visão como essa, integradora e bitransitiva, atua como um elemento capaz de fornecer uma interpretação mais madura sobre o método de composição de *O amanuense Belmiro*.

CAPÍTULO 3

O MOVIMENTO DA BÁSCULA: *O AMANUENSE* *BELMIRO* E SUA COMPOSIÇÃO AMBÍGUA

Neste capítulo iremos identificar os elementos que atuam na articulação da estrutura da narrativa e que nos ajudarão a construir uma linha de interpretação para compreender o arranjo dos dispositivos estéticos na obra de Cyro dos Anjos, identificando sua poética. A partir dela, o que se pretende demonstrar é que *O amanuense Belmiro* não deve ser pensado como retrato interior de um indivíduo perdido em meio à confusão ideológica dos anos 30, e nem se enquadra na ideia de um documento que permita uma aproximação direta ao mundo das relações objetivas. Acreditamos que o mais apropriado é entender a construção ficcional de maneira que não esteja isolada dos fenômenos históricos e sociais e nem se afaste do teor subjetivo e intimista, o que nos leva a raciocinar a partir de uma noção de reciprocidade estrutural na qual essa co-relação resulte numa forma orgânica mais complexa. (MUKAROVSKY, 1978, p.143,144). Ainda nesses termos, é importante reconhecer que, na literatura, a verdade se constitui tanto pela representação do real quanto pelas supostas fugas que a fantasia é capaz de proporcionar. Esse método de conjugação, importantíssimo para a arte literária, pode ser entendido melhor a partir da ideia de “redução estrutural”:

o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo. (CANDIDO, 1993, p.9).

A partir dessa noção permite que possamos compreender de que maneira o recato do escritor, sua interioridade diluída na formulação artística, se constitui a partir do mundo empírico, mas ao mesmo tempo, esse processo engendra um mundo novo, cuja estrutura nos mostra um jeito diferente de se observar a realidade originária. Assim sendo, é pertinente dizer que a

capacidade que os textos possuem de convencer depende mais da sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura. (CANDIDO, 1993, p.11).

Ou seja, a capacidade de verossimilhança do texto depende mais de seus próprios mecanismos do que de seus traços subjetivos ou de seu tom documentarista e factual. Tanto os textos de cunho estritamente realista, quanto aqueles que se constituem

a partir de um alargamento do real só suscitam impressão de verdade por serem articulados coerentemente na forma estética.

A ideia de “forma” que se utiliza aqui se aproxima da noção desenvolvida por Eikhenbaum e os outros formalistas russos, que não a pensam mais como um tipo de invólucro do tema e do enredo, mas sim como uma integridade de caráter dinâmico e orgânico, que possui em si mesma um conteúdo. (EIKHENBAUM, 1976, p. 13). Adotando-se essa visada, é possível estabelecer uma distância em relação a um esteticismo puro, ou seja, no tipo de raciocínio que afirmamos os elementos sociológicos não são considerados apenas como elementos de “fundo” que se colocam em franca oposição aos dispositivos intimistas, pois são entendidos de modo interligado.

A partir desses pressupostos, acreditamos que seja possível tentar superar o tradicional esquematismo dos estudos literários que, conforme vimos, insistiram em afastar a conjuntura social da psicológica e não enxergaram no romance de Cyro dos Anjos uma configuração objetiva do mundo. A linguagem empregada na narrativa foi vista durante muito tempo como “clássica e escorreita, sem pedantismo, sem o realismo dos romances dos ciclos”, conforme acreditava Etienne Filho, no ano de lançamento do livro. (ETIENNE FILHO, apud NOBILE, 2005, p. 51). Partindo-se desse ponto de vista, *O Amanuense Belmiro* é considerado diametralmente oposto aos romances do Nordeste ou do ciclo da cana de açúcar, como se também não fosse estruturado por uma maneira de se representar a realidade.

Analisar o romance tendo como base esses preceitos torna possível entender como a construção narrativa e o modo pelo qual a linguagem se organiza são componentes indispensáveis para que a obra literária vá além do simples experimento formal e lingüístico, plasmando em uma estrutura própria, mas que não é independente do material social e psicológico. A partir dessa perspectiva, a forma estética do livro se apresenta mais complexa, fugindo um pouco ao estereótipo de obra abstrata que durante muito tempo lhe foi atribuído. Trata-se de uma concepção dialética da composição narrativa de *O amanuense Belmiro*, desenvolvida pela primeira vez de modo significativo a partir dos apontamentos de Antonio Candido em seu ensaio “Estratégia” (2004). Isso nos faz pensar na ideia de “acumulação crítica”, pois se observarmos atentamente, a ideia da balança entre realidade e sonho, ou entre realismo e intimismo, perpassa em alguns estudos críticos de grande relevância para a compreensão da narrativa do livro, como por exemplo, os de Roberto Schwarz, João Luiz Lafeté e Luis Bueno. Os textos desses estudiosos, de algum modo, tocam sempre na questão da

relação entre forma literária e processo social e buscam integrar os aspectos líricos e fantasiosos do romance aos traços referenciais e realistas a partir de diferentes elementos da narrativa. Relembrando: Roberto Schwarz enfoca o ritmo e a articulação da prosa, João Luiz Lafetá dá ênfase ao movimento de alternância entre essência e existência operado pelo narrador e Luis Bueno se dedica a enxergar a ambiguidade na relação entre passado e presente na narração. Dessa forma, é possível dizer que Antonio Candido armou a questão para que outros críticos a desenvolvessem ao longo do tempo na crítica literária brasileira, algo parecido com o que Schwarz analisa em “Acumulação literária e nação periférica” sobre o processo de amadurecimento pelo qual Machado de Assis passou no que diz respeito às técnicas de procedimento narrativo desenvolvidas em um período de quarenta anos da ficção nacional por Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida e José de Alencar. (SCHWARZ, 2000, p. 240). Outro bom exemplo para ilustrar essa ideia é o que faz Salete Almeida Cara em sua obra dedicada à compreensão do modo pelo qual a crítica entendeu o projeto literário de Émile Zola. Em seu livro *Marx, Zola e a Prosa Realista* (2009), mais especificamente no capítulo intitulado “Exercício de acumulação crítica”, ela tenta entender de que forma o tema da estética naturalista e do trato com a realidade foram entendidos pelos estudiosos da obra do escritor francês (CARA, 2009, p. 21-52).

O que se percebe é que esse exercício de acumulação crítica foi capaz de diminuir o apagamento que *O amanuense Belmiro* sofreu nos anos posteriores a 1937 (como se viu, no ano da publicação o livro foi bastante festejado), visto que apresentou soluções importantes para uma apreensão adequada do método de configuração da narrativa. Isso foi essencial para que fosse trilhado um caminho diverso daquele que por muito tempo julgou o projeto estético do autor impropriamente, como se o livro de Cyro dos Anjos fosse uma realização literária datada, importante apenas para ilustrar o modelo de prosa intimista da segunda fase do modernismo. Portanto, seguiremos esse percurso aberto por Antonio Candido, buscando entender o funcionamento dessa balança capaz de contrapesar, habilidosamente, o material lírico e o social no estilo da narração, pois sabemos que

a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *praxis* socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da ilusão (...) (CANDIDO, 2006, p.65).

Tudo isso nos leva a delimitar melhor a noção de estilo que se adota neste estudo, visto que ajudará a esclarecer a maneira pela qual está sendo entendido o método de composição do romance. A ideia se aproxima do conceito hegeliano, pois não estamos considerando o estilo como “maneira”, ou seja, como peculiaridade contingente da subjetividade do artista, e tampouco como adequação a um modo de exposição, rebaixando a arte a uma mera aptidão manual ou habilidade de artesão. (HEGEL, 2001, p.292-293). Também não estamos colocando a questão em termos de estilo de época, o que implicaria compreender a forma literária de *O amanuense Belmiro* apenas como exemplo do modelo adotado no romance de 30. Acreditamos que seja mais adequado pensar o estilo como uma maneira de adaptar a linguagem às exigências da matéria que se desenvolve, pois parece ser isso que Cyro dos Anjos realizou em sua obra: alcançou a identidade entre a subjetividade do artista e a verdadeira objetividade da exposição. A realização artística bem matizada supera

em geral tanto a mera contingência do Conteúdo quanto o fenômeno exterior e, por conseguinte, também estabelece para o artista a exigência de que ele elimine em si mesmo as particularidades contingentes de sua peculiaridade subjetiva. (HEGEL, 2001, p.292).

Esse modo de se pensar a questão será de grande valia para entendermos melhor a interpenetração entre lirismo e sociedade em *O amanuense Belmiro*.

3.1. A FORMA DO ROMANCE E A REALIDADE COMO ELEMENTO DE CONSTRUÇÃO

Um tema geralmente pouco discutido sobre o romance é o movimento narrativo referencial ou realista que a narrativa apresenta, ou seja, o método que se fundamenta nas descrições da realidade circundante, e que muitas vezes apresenta um caráter mais pictórico, mais direto. Nesse caso, o elemento social representado na narração deve ser compreendido como algo que não somente sirva como matéria ou assunto, mas como fator que solidifica a estrutura do que é essencial na configuração da obra de arte, ou seja, algo que configure seu valor estético e module o modo de pensá-la. É necessário ter em mente que a referência social não deve causar um afastamento em relação à obra, mas sim imprimir um aprofundamento em sua forma. Esse estilo narrativo e a

linguagem que o compõe, não estão sendo considerados como cópias fiéis ou exatas do plano real, mas são entendidos como um modo de representação mais cru, menos matizado. Em nenhum momento o processo referencial será entendido apenas no sentido de *imitatio*, dando ênfase apenas ao dispositivo de representação e simplificando a ideia de uma *mimesis* poética (SOUZA, 2006, p.17). A ideia é privilegiar um tipo de “mimesis da representação”, de acordo com a qual o objeto que passa pelo procedimento mimético se apoia minimamente em algum dado externo, diferente daquilo que ocorre na “mimesis da produção”, na qual a imitação destrói o substrato da realidade e se despoja dos valores e referências sociais, se baseando numa transformação e alargamento do conceito de real. (LIMA, 1980, p.168-170). Nos termos de Auerbach, podemos dizer que, nesses trechos, o procedimento mimético se baseará numa realidade menos “figural”, pois se observa que uma interpretação horizontal sobre os acontecimentos e personagens se faz possível (AUERBACH, 2009, p.62-63).

Logo nos momentos iniciais do romance, já é possível notar um bom exemplo desse método de narração, quando o amanuense, ao realizar um tipo de balanço histórico da Belo Horizonte dos anos 30, refere-se ao movimento do local no qual se encontra:

O proletariado negro se expandia, comemorando o Natal. Satisfeito, o alemão do bar se multiplicava em chopes, expedindo, para aqui e para ali, garçons urgentes. (ANJOS, 2001, p.21).

O que se observa nesse trecho é uma descrição nada fantasiosa do cenário, mais centrada nos elementos materiais do que nos líricos. Em poucas linhas, aliás, bem escritas, Belmiro aponta o crescimento da classe trabalhadora no ambiente urbano e a prosperidade do comércio, efetuando uma visada concreta sobre o ambiente circundante, que pode ser identificada a partir de dois pontos: a utilização do termo “proletariado” traz à tona um elemento recorrente na discussão ideológica dos anos 30, algo que o amanuense faz sem se aprofundar na questão e abrindo mão de explicações; já o “para aqui e para ali” ilustra a rapidez com que os garçons se movimentam para atender a demanda do bar e a intensa ligeireza da vida nos centros urbanos modernos. Não é difícil perceber o aspecto lépido da narração, o que será um traço constante ao se utilizar esse estilo. Percebe-se que, para um romance que tradicionalmente foi tido como

puramente psicológico, uma passagem como essa logo no início do romance desperta a atenção para interpretações diferentes.

Noutro momento, pode-se observar um exemplo ainda mais interessante, em que o amanuense se ocupa em observar os passageiros do bonde no qual entra após deixar a companhia de seus amigos. A partir da observação das pessoas e seu embrulhos, ele deixa que o dia-a-dia invada a narrativa, com todo seu prosaísmo:

Separamo-nos, no portão do Parque, e, a caminho de casa, fui ruminando a tese de Silviano. Mas o chope me faz versátil, e minha atenção logo se desviou para outras coisas.
A euforia que o chope traz! A vida se torna fácil, fácil.
Todos os passageiros do bonde Calafate me sorriam. Certamente sorriam, desejando-me um largo “saúde e fraternidade”. Como se mostravam ansiosos, rápidos, denunciando pressa de chegar em casa, carregados de embrulhos, onde adivinhei variada matéria-prima para as comemorações domésticas do Natal! (ANJOS, 2001, p.23).

Aqui o narrador-personagem lança mão de uma técnica narrativa basicamente concreta, se utilizando de termos que possuem a função de delimitar e descrever o entorno. Nota-se que já no início da passagem, Belmiro se preocupa em localizar exatamente o lugar no qual se encontra e o ponto em que começa a refletir sobre as ideias de seu excêntrico companheiro. Logo em seguida, ao constatar um desvio de pensamento em relação ao assunto da conversa, justifica a mudança de foco a partir de uma razão prática e exterior, ou seja, a “euforia” ocasionada pelo chope bebido. Mais à frente se vê também que, ao falar sobre os passageiros do bonde, o burocrata imprime um ritmo mais rápido à narrativa, buscando adequar o ritmo de sua enunciação ao movimento apressado e ansioso dos passageiros, ou seja, adequa sua prosa à representação de algo que não lhe é propriamente interno.

Esse aspecto cotidiano não é fortuito no desenvolvimento do romance, uma vez que é possível observá-lo em ocasiões variadas, vide o momento em que Belmiro narra o acontecido com o filho de seu vizinho, o italiano Giovanni. O narrador não se limita a abordar especificamente as partes do fato que teriam influência sobre sua amizade com o imigrante (o que estabeleceria um sentido mais individualizado), mas sim se decide a contar sobre todo o ocorrido, assumindo um ponto de vista que se aproxima do documental:

Haviam descoberto, na polícia, que o *bambin* fazia parte de uma quadrilha de menores arrombadores. Assaltavam botequins para

comer gulodices, beber guaraná e abastecer-se de cigarros. Os chefes da quadrilha foram remetidos para um abrigo de menores delinquentes e abandonados, mas Pietro era o mais novo deles e ficou provado que agira induzido pelos outros. Um delegado, amigo do velho Giovanni, obteve que o menino fosse entregue ao pai, sob o compromisso de ficar detido em casa, até novas instruções (ANJOS, 2001, p.80-81).

Aqui, como se pode ver, a linguagem se apresenta de maneira bastante seca e direta, mantendo o foco narrativo distanciado e desenvolvendo um método de narração bastante impessoal, vide os verbos utilizados, como “havam”, “assaltavam”, “fazia”. O burocrata assume um posicionamento muito próximo de um cronista dedicado aos boletins de ocorrência de seu bairro, já que atribui ao trecho um formato de relato, se preocupando mais com a informação do que com sua análise sobre a situação. Conforme se vê, nem mesmo os produtos preferidos pela quadrilha quando esta realizava seus ataques, ficam de fora da descrição.

Quando o foco narrativo se direciona para esses elementos corriqueiros e cotidianos, o ritmo da narração e o estilo empregado na linguagem mostram-se bastante diversos do que é observado nas passagens que serão fundamentadas por um movimento lírico, uma vez que as frases se apresentam mais curtas e predominam os termos descritivos:

É o Prudêncio Gouveia, a passear pelo quarteirão e que, ao ver-me manifesta o mesmo espanto que o Giovanni. É o bom Prudêncio, com o seu *How do you do*. Também ficou estupefato com a matinada. Barrigudinho, baixinho, com uma grossa corrente de relógio atravessada lado a lado, no colete. Barriga honrada de chefe de Seção. *Good morning*, amigo Prudêncio! (ANJOS, 2001, p.116).

Nota-se que o amanuense se vale de um estilo concreto e simples para narrar seu encontro matinal com o amigo, que é descrito minuciosamente pelo olhar atento do primeiro: ele observa a reação do companheiro ao vê-lo, o formato de seu corpo, sua altura, os apetrechos que usa e o modo de se vestir. Pode-se ver que as duas primeiras frases do narrador se iniciam a partir de “É”, denotando o intuito de definir, ilustrar, o que também pode ser visto na incorporação que se faz dos cumprimentos em inglês, hábito de Prudêncio, que se julga versado na língua. Em alguns momentos essa realidade imediata assume aspectos mais materiais, se afastando um pouco do estilo lírico e subjetivo de outras construções: “Fazendo minhas contas, durante o dia, vi que a

simples aquisição de uma botinas novas me desequilibrou o orçamento do mês” (ANJOS, 2001, p.57).

Nessa ocasião, Belmiro refletia sobre o que seus amigos pensam sobre sua pessoa e, constatando a opinião de Redelvim, comenta que este o define como um “céptico pequeno burguês” que serve ao sistema capitalista apenas por omissão, ou seja, é tachado de aburguesado e alienado (ANJOS, 2001, p.57). Assim sendo, o narrador-personagem decide contestá-lo, dizendo que se fosse mesmo um bom burguês, teria renda suficiente para adquirir novas botinas sem que as contas do mês fossem prejudicadas. Seguindo essa linha de raciocínio, é possível ver mais um momento no qual se assume uma perspectiva mais fundamentada por uma noção prática da realidade, pois o morador da rua Erê se defende da acusação de seu companheiro, radicada em pressupostos ideológicos, a partir de um argumento palpável, ou seja, suas finanças. Fica nítido que, se observarmos o narrador como uma *persona* constituída apenas pelo lirismo, veremos aqui apenas uma incongruência no procedimento narrativo global do romance, sem atentarmos para o esquema ambíguo que se adota.

Em outros momentos, o narrador parte desse ponto de vista para refletir acerca de sua maneira de olhar o mundo e o modo pelo qual raciocina:

Lá está Francisquinha no Instituto. Emília se acha de cama, doente. Desde dois dias, fiquei reduzido a níqueis, embora estejamos a sete do mês. O ordenado se foi em despesas com a mana, e ainda há contas por pagar. É ridículo, amanhã terei de visitar o agiota. Não devia preocupar-me, antes com essas coisas? (ANJOS, 2001, p.103).

Nesse trecho, Belmiro reflete sobre a apertada condição financeira na qual ele e suas irmãs vivem, sendo que uma delas apresenta uma deficiência mental e a outra foi educada apenas no sentido doméstico, o que as tornou dependentes do magro salário do funcionário público. Assim, após chegar à conclusão de que sua situação não é nada confortável, questiona sua extravagância lírica, que muitas vezes o leva para um ideal de existência sonhador e poético. Fica bem claro que sua reflexão tem como ponto de partida a sua situação material, uma vez que todas as sentenças fazem alusão a algum fato que interferirá nos assuntos pecuniários: na primeira, o problema é a internação de sua irmã no instituto psiquiátrico, o que, obviamente, lhe custará dinheiro; na segunda e na terceira, faz-se quase um balanço financeiro do mês, analisando-se as condições para

que se consiga esperar o recebimento do próximo salário; em seguida já se fala da necessidade de se colocar à mercê de um agiota.

O que fica nítido em passagens como essas, é a incorporação do prosaico à construção da linguagem literária, que mesmo buscando um efeito subjetivo e deformador não se coloca em oposição ao lado prático e vulgar do mundo real, assimilando o caráter objetivo das reflexões feitas sobre a situação econômica do personagem. Aqui, a ruptura entre material e linguagem é superada, fazendo-se assim com que o material participe diretamente da criação da linguagem (BAKHTIN, 1998, p.174-175).

Olhar a narração a partir desses aspectos é importante para que apreendamos um lado da obra que muitas vezes foi considerado secundário, pois o aspecto temporal e psicológico sempre recebeu maior destaque. Contudo, a observação desses traços na narrativa de *Cyro dos Anjos* ainda não expressa o lastro social e histórico do romance, e a maneira pela qual a sociedade da época aparece representada na obra de modo mais global. As passagens nas quais tal movimento se torna claro mostram a realidade imediata de modo mais profundo na forma da narrativa se comparadas aos exemplos selecionados até agora. Nelas, o narrador não se distancia do mundo que figura, mas se insere nele sem perder de vista os elementos da realidade objetiva. A realidade figurada não se apresenta como algo estático e desligado do movimento real da história, pois se apresenta como incontornável e, portanto, não escapa do arranjo. (SCHWARZ, 2006, p.52).

Um bom exemplo para ilustrar o que se diz, é o modo pelo qual o elemento sócio-político se torna matéria do romance. Isso ocorre quando Redelvim, amigo comunista do amanuense, tenta conversar com o companheiro sobre a proximidade de uma revolução no Brasil e o burocrata desconversa, dizendo que isso não é motivo para tanta aflição, pois, conforme Silviano, o filósofo cético, revoluções são comuns e necessárias para que se ajustem alguns problemas, como a superpopulação do planeta, o que enerva o revolucionário:

Redelvim ficou irritado com o tom da conversa e interrompeu-me dizendo que falava a sério. Tratava-se de uma revolução proletária. E que, além do mais, Silviano era um reacionário imbecil. E que a polícia, por ocasião do fechamento da sede do Partido, apreendera documentos, recolhera a relação de todos os seus membros em cujo número ele, Redelvim, estava incluído (ANJOS, 2001, p.74).

Aqui é possível notar que a narrativa representa um importante momento da década de 30, no qual o núcleo de pensamento comunista, representado pelo PCB, preocupava-se em organizar um levante revolucionário contra o governo. Pode-se ver que o narrador se apropria de termos que o amigo utilizava e que eram bastante comuns aos indivíduos adeptos da ideologia de esquerda, como “revolução proletária” e “reacionário”. A empolgação de Redelvim deixa claro o fervor do momento, bastando observar o que diz quando o amigo tenta prevenir-lhe dos riscos da empreitada:

Supus, por um instante, que houvesse receios no espírito do amigo e perguntei-lhe acerca do que lhe poderia acontecer, se começasse a haver prisões.

Respondeu-me, altivamente, que sua situação pessoal não interessava e que eu mostrava preocupações de burguês. Quanto ao mais, não sabia de nada, não estava a par dos planos, achava que seria um fracasso, pois a polícia está atenta, mas ele, Redelvim, seria solidário, para o que desse e viesse (ANJOS, 2001, p.74-75).

Observa-se também que se busca representar as medidas de repressão tomadas pelo governo contra a investida da esquerda, como, por exemplo, a captura daqueles que estivessem envolvidos com ideias comunistas. Isso pode ser visto quando se dá a prisão do amigo comunista e do próprio Belmiro, que apesar de sempre ter procurado manter distância desse tipo de assunto, acaba sendo considerado suspeito devido ao seu envolvimento com o “revolucionário”. O estilo de representação adotado em construções como essa é bastante descritivo, se estruturando a partir de uma linguagem corrida e com poucas intervenções explícitas da subjetividade do narrador. Quase se pode afirmar que a narração se baseia apenas nas asserções e apontamentos de seu companheiro.

Em alguns momentos da narrativa, como no capítulo cinquenta e cinco, no qual se enfatiza a explicação da prisão de Redelvim, essas referências ao momento conturbado assumem tom basicamente prático e direto, como se tivessem mesmo apenas o intuito de solidificar a representação. Observa-se que o estilo da narração segue um modelo mais sintético:

Pela madrugada, havia rebentado uma revolução comunista no Rio, depois de termos vivido dois dias de inquietação, com a notícia das sublevações de Recife e Natal. Foi sufocado o levante, depois de cenas atrozetas que os cartazes dos jornais ainda estão registrando febrilmente (ANJOS, 2001, p.146).

Como se vê, as sentenças são concatenadas de modo bastante prático, deixando que as frases praticamente se encaixem naturalmente, sem o uso de muitos conectivos, que, quando aparecem, são menos sofisticados do que aqueles vistos em outras passagens. Aqui se faz referência a uma das maiores derrotas que o PCB sofreu ao longo de suas sete décadas de existência, quando a direção do partido cometeu um erro catastrófico ao fazer com que o levante da Escola de Aviação e do Terceiro Regimento da Infantaria do Rio de Janeiro se desencadeasse quando já se tinha notícia de que os movimentos de Natal e Recife já haviam sido esmagados (MORAES, 2007, p.57).

Os confrontos ocorridos em 1930 e suas marcas na capital mineira também são referidos pelo amanuense. Quando a irmã lhe pergunta sobre os acontecimentos envolvendo os comunistas no Rio de Janeiro, o narrador se recorda pontualmente do ocorrido, que é contado a partir de uma linguagem essencialmente descritiva e sem muitos floreamentos:

A pergunta de Emília, a propósito da revolução comunista, lembrou-me os dias penosos de 1930, quando as manas me deram grande trabalho.

Pela situação desta casa, se não fugíssemos, ficaríamos entre as balas do Exército, que vinham da colina, e as da Polícia, que procediam do edifício onde hoje se acha o Departamento de Instrução da Força Pública. Cessada a luta, vi que a casa fora, também, brindada com algumas balas perdidas, provavelmente vindas do Morro dos Pintos, então ocupado por um contingente policial (ANJOS, 2001, p.171).

O aspecto essencialmente referencial da narração pode ser visto de maneira bastante clara nesse trecho. O amanuense faz questão de apontar que sua rememoração não foi ativada aleatoriamente, pois teve como motivação algo externo, ou seja, a pergunta feita por sua irmã Emília sobre a “revolução comunista”. Além disso, é possível ver também que Belmiro situa temporalmente os fatos dos quais recorda, não deixando que o fluxo de lembranças corra solto, sem estarem demarcados. Nota-se também que até a localização geográfica da casa em relação aos ataques proporcionados pelo conflito de balas é indicada. Já no fim da narração, menciona-se inclusive o estado da casa após o tiroteio e busca-se, à maneira de um perito, identificar a trajetória seguida pelas balas. Aqui, a importância do olhar descritivo e do cenário saltam à vista do leitor, como se estivesse sendo buscada uma visão mais factual e certa sobre o fato contado.

Esses momentos em que se constrói uma representação mais direta da realidade tomam aspectos interessantes também nos trechos que envolvem a estadia do narrador-personagem na prisão. Nessa parte do romance, Belmiro está na delegacia, pois havia sido intimado a prestar depoimento sobre seu amigo comunista. Devido ao fato de as salas reservadas aos depoentes se encontrarem cheias, o policial que guiava Belmiro pela delegacia, tomado por um momento de impaciência, coloca-o numa cela junto com criminosos. Passada a aventura, e tendo tudo saído bem, Belmiro tenta registrar a cena em seu diário da maneira mais verossímil possível:

Saído o investigador, acolheram-me com chufas. Um me dirigiu a palavra:

- Não ache ruim, não, velho. A cana é isso, não tem sopa.

- Está com pinta de lunfa de penosa, disse, rindo-se para outro.

Achei-os divertidos, embora o momento não fosse para graças. Que seria “lunfa de penosa”? Propus-me a apurar isso, ganhando a confiança dos marotos. Na gíria policial “pinta” é aparência, jeito, e “lunfa” é ladrão. A combinação “lunfa de penosa” era-me, porém, estranha.

Percebi que estava em meio de larápios e fiquei curioso de ouvir suas conversações.

- Qual nada! falei. Bem que tinha vontade de fazer um servicinho de vez em quando, mas não dou pra isso.

- Pois olhe, respondeu-me o baixo, gordo, de cicatriz na face, indicando-me o companheiro magro e alto: Este é o Manequinho, mestre-punguista. Mancou agora. Ia para a Bahia, mas quis ver a morena....

- Mais amor e menas confiança, disse o magro, fingindo zangar-se.

- Mancou, memso, prosseguiu. A sodade apertou, veio ver a nega e foi encanado. Namora, pessoar. (ANJOS, 2001, p.150).

O que se percebe é que o narrador tenta dramatizar a linguagem dos presidiários para dar um aspecto mais real à sua estadia na cadeia. Através da utilização de gírias comuns entre os marginais e de termos que fogem à norma culta do português, como “menas” e “sodade”, busca-se criar um cenário de cores mais reais e concretas. Esse tipo de técnica é fundamentada pelas possibilidades oferecidas pelo gênero romanesco, que permite ao narrador manter-se livre de uma linguagem una e única mesmo quando não há humor, paródia ou ironia na representação do mundo concreto. Vale lembrar também das conquistas do modernismo em relação a essa poética que extrapola as possibilidades oferecidas pelo vernáculo. Pode-se ver que o plurilinguismo social é introduzido nos discursos diretos e nos diálogos, ocasionando formas de transmissão do

discurso de outrem e apresentando, assim, possibilidades estilísticas para uma elaboração literária mais complexa do mundo empírico. (BAKHTIN, 1998, p.120).

Outros trechos significativos para se pensar o modo pelo qual a realidade é representada, são aqueles nos quais a tensão ideológica e política, característica do período, torna-se matéria para a construção do romance, como é possível observar quando o amanuense retrata os desentendimentos que as diferenças de pensamento têm causado à sua roda de amigos:

E por aí se engalfinharam os dois, não se animando Glicério a entrar na briga e apenas seguindo-a com um sorriso de aprovação ao Silviano. Passaram ao terreno da política. Desde muito, as discussões vêm azedando nossa pequena roda e vejo que ela não tardará a dissolver-se, pois há forças de repulsão, mais que afinidades, entre estes inquietos companheiros. Enquanto Glicério e Silviano se inclinam para o fascismo, Redelvim e Jandira tendem para a esquerda. Só eu e Florêncio ficamos calados, à margem (ANJOS, 2001, p.53).

A utilização da palavra “engalfinharam” já denota o caráter de disputa e tensão que fundamentava as discussões que tinham como centro a posição ideológica dos amigos de Belmiro. Mais ao fim da narração ilustra-se também a bipolarização entre esquerda e direita, que era bastante recorrente na época referida e o alheamento, ou “marginalização” à qual estava fadado o indivíduo que não se firmava em nenhum sistema de ideias (KONDER, 1988, p.188-190). Em vários momentos nos é mostrada, de modo visível, a importância que a adoção de uma ideologia possuía no período, sendo capaz até de gerar críticas contundentes ao comportamento do amanuense:

Quanto ao que pensam de mim os velhos companheiros, Redelvim e Silviano o exprimiram: para o primeiro, serei um céptico pequeno burguês que, não por ação, mas por omissão, serve o sistema capitalista; para o segundo, sou um homem fraco, que não tem o senso da hierarquia e tende para um igualitarismo dissolvente. (ANJOS, 2001, p.56).

Nessa passagem nota-se que tanto os termos utilizados quanto o ponto de vista adotado são exteriores, ou seja, o narrador desenvolve uma visão de fora para dentro, enfatizando as possíveis interpretações sobre sua pessoa numa época segmentada por duas visões: uma de esquerda, mais radical, e outra de direita, de caráter conservador. Entretanto, nem mesmo com toda essa pressão exercida por seus companheiros e pelo

momento político, Belmiro consegue se posicionar, mostrando-se perdido em relação ao movimento geral do período:

Escreverei também que não me falta simpatia humana e muito me preocupam os males do mundo. Mas há, em mim, escrúpulos de espírito e apelos de sensibilidade que não aceitam radicalismos revolucionários. E há sobretudo, uma contínua suspeita de que é desconhecer a natureza do homem, pretender discipliná-lo com teorias rígidas... (ANJOS, 2001, p.139).

Aqui o narrador realiza um esboço do problema, tentando explicar os motivos pelos quais não se sente atraído por nenhuma das correntes de pensamento em voga nos anos 30: o burocrata estabelece uma perspectiva algo sociológica para conceituá-las como “teorias rígidas”. Vê-se, portanto, que a narração está praticamente colocada em função das ideologias. Mesmo adotando a postura de não aderir a nenhuma linha de pensamento com a qual não concorde inteiramente, o burocrata não consegue evitar os choques e as discussões de caráter social e político, como podemos observar a seguir:

Com certeza, tratavam de extremismos, porque, pouco depois, com irritação mal disfarçada, Redelvim voltou-se para mim e disse:
 - Então, continua nessa vidinha sórdida de pequeno burguês?
 Minha resposta foi perguntar-lhe se tinha cem mil réis para me emprestar (realmente, estava precisando).
 Jandira sorriu com malícia, e Redelvim, que continuava irritado, respondeu:
 - Não prova nada o fato de não ter dinheiro. Você pertence à pior espécie de burgueses: os que o são por sentimento, e não por instinto de defesa da propriedade.
 Fiquei calado, sem dar resposta. Redelvim se obstina em não me compreender. De que servem as discussões? (ANJOS, 2001, p.112).

O que se passa nesse cena é uma das discussões mais acaloradas entre Redelvim e Belmiro, ocorrida numa visita à casa de Jandira. Observa-se que o amanuense sempre tenta fugir pela tangente, mas seu distanciamento em relação aos assuntos sociais e políticos constantemente é colocado em questão. É possível notar nesse trecho e no anterior, que as representações desse *imbroglio* ideológico do período não aparecem no romance com o intuito de apresentar a realidade como simples reflexo da ideologia do narrador. Mesmo quando considera que tais posicionamentos rígidos sejam “extremismos” e acredita que o homem não pode se enquadrar em nenhum sistema de classificação, Belmiro defende nenhuma diretriz, pois seu modo de pensar o mundo

serve apenas para aproximar o romance da realidade circundante. No caso de *O amanuense Belmiro*, o romance não deve ser transformado em expressão ou ilustração de uma visão de mundo do narrador que seja preexistente aos seus relatos.

Esse aspecto referencial não está restrito aos exemplos mais factuais, como os apresentados. Em muitos momentos, o tipo de narração se modifica um pouco, demonstrando que há no romance um movimento de modulação da linguagem quando se narra algo de aspecto concreto (como as referências históricas à repressão contra os comunistas, o levante e o ambiente nas cadeias) e algo de caráter mais abstrato (como as visões de mundo dos personagens e as reflexões sobre a organização da sociedade). Para verificar um pouco dessa diferença quando o objeto da narração não é tão palpável, basta ver como a prisão de Redelvim torna-se matéria da narrativa sem assumir um caráter tão objetivo como vimos nos exemplos selecionados acima:

Falamos, depois, sobre coisas várias, e, ao despedir-se, pediu-me notícias do Redelvim. Dei-as.

- Vejamos se agora ele desiste de reformar a humanidade e se enxerga a “coisa”. Louco! Não tem senso filosófico, nem histórico. Vai pela cabeça desse maluco de Marx! Esqueceu-se de que Marx saiu de Hegel, e Hegel, de Kant! E que em Kant a gente encontra de tudo, a favor e contra! Louco! Romantismo político, Porfírio, como houve romantismo literário. (ANJOS, 2001, p.164).

Nessa parte do romance, o narrador-personagem conversa com seu amigo filósofo, Silviano, que dispara suas críticas à concepção de mundo do comunista Redelvim. Tudo fica mais interessante se prestarmos atenção no estilo que a narrativa assume ao retratar o modo pelo qual o problema de Redelvim e suas ideias são aqui abordados. Nas passagens em que predominava uma forma de narração mais fundamentada pelos acontecimentos, a prisão do comunista era sempre relacionada a questões imediatas, como a perseguição da polícia, que apertava cada vez mais o cerco, e os fracassos das primeiras tentativas de levante por parte da esquerda. O que se constata no exemplo acima é algo distinto, pois o encarceramento do revolucionário aparece associado a questões teóricas e filosóficas, como é de praxe nas falas de Silviano. O modo de pensar o problema e representá-lo não é mais tão firmemente estruturado pelo aspecto factual, mas sim é discutido a partir da suposta deficiência de Redelvim em relação ao entendimento da filosofia. É preciso deixar claro que não está sendo dito que tal trecho foge a um estilo narrativo objetivo, de caráter mais realista. Acredito que, mesmo sem ser lírica, a passagem se apresenta menos comprometida com

um ponto de vista descritivo, uma vez que seu modo de representação se dá a partir de um olhar mais abstrato. Como se viu, a narração se mostra mais de acordo com a visão particular do personagem que narra, não importando tanto o que os acontecimentos políticos digam e aquilo que os fatos mostram.

Em determinadas partes do livro, essa tendência de discutir as questões a partir de uma lógica mais abstrata é despertada não só pela reflexão sobre a situação individual, mas aparece também motivada por elementos externos, como a dureza da vida nas regiões interioranas do Brasil. Na passagem a seguir, quando Belmiro faz referência à vida no sertão, sua reflexão assume um aspecto bastante eloquente e a narração se envereda por um caminho bem menos descritivo e sintético:

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 (ANJOS, 2001, p.97).

Observa-se que o tema da vida sertaneja não é tratado a partir da menção do sofrimento dos retirantes ou de suas condições de trabalho: a referência para medir a aspereza das condições no agreste é a deterioração da beleza feminina e, conseqüentemente, a quebra das ilusões do emigrante. Ou seja, o narrador não trata do sertão de maneira direta e específica, mas sim por meio de uma divagação sobre a percepção do sujeito sobre o mundo. Conforme podemos ver, essa temática, cara ao romance social dos anos 30, é abordada de modo bastante melífluo nesse trecho da narrativa, permitindo uma visualização menos endurecida do tipo de narração referencial em *O amanuense Belmiro*.

Pode-se dizer que, embora não fujam completamente de um modelo mais objetivo e descritivo, as últimas passagens apontadas já indicam uma trilha diversa em relação à linguagem crua e direta que se observa em boa parte do livro. Nelas, já fica visível certa tendência de se configurar o objeto da narração a partir de uma visão mais poética, capaz de acrescentar lirismo ao tom do narrador. No entanto, essa é apenas uma indicação do caminho que se pretende seguir aqui, pois conforme se mostrará adiante, a obra é composta por um modo integrador de se articular a linguagem e a narração, unindo elementos psicológicos e sociais. Aqui, conforme já foi dito, ainda não é o que ocorre, pois os exemplos selecionados não apresentam a relação dialética entre um

estilo lírico e outro mais realista que, conforme acreditamos, é o que dá insumo à composição da obra.

3.2. O MÉTODO AMBÍGUO: INTIMISMO E REALISMO

Partindo de algumas considerações de Carlos Nelson Coutinho, observa-se que uma concepção intimista da realidade corresponde a uma noção ornamental de cultura, fundamentada em nossa formação histórica, na qual o pensamento intelectual se encontra afastado da cultura popular e da reflexão crítica sobre a realidade. Esse tipo de intimismo, chamado pelo ensaísta de “intimismo à sombra do poder” nasce muitas vezes de uma cooptação do intelectual pelo Estado, que o induz a optar por “formulações culturais anódinas, neutras, socialmente assépticas”, deixando o artista “livre” para cultivar apenas a própria intimidade. (COUTINHO, 2005, p.54). Contudo, tal raciocínio não pode cair em um simplismo, pois, como afirma o cientista social, esse tipo de concepção subjetivista e hermética muitas vezes combina-se com aspectos de inconformismos declarados e de mal-estar social, como se vê nos romances de outro autor dos anos 30, Octavio de Faria.

Essa concepção de intimismo não nos parece muito adequada à narrativa do amanuense. Nela, é visível que, apesar do apego ao que não é substancial e concreto, o enredo do romance fundamenta-se basicamente na mescla entre as fugitivas imagens do passado e as forças vitais que impelem o homem para a realidade, sendo estabelecido assim um movimento dúbio e contraditório, capaz de mostrar o presente à consciência do homem sob aspectos míticos e formas pretéritas. Nem mesmo essa vontade de se fechar no passado e nas recordações, retira a importância que a realidade presente possui na obra. Em outras palavras, a estratégia de construção do romance apresenta um modo de composição baseado numa dialética entre o lírico e o social, sem que nenhum dos dois polos possa ser entendido de modo independente, já que na conformação estética do livro, os traços psicológicos e subjetivos não estão em contraposição às descrições e interpretações da realidade. Esse movimento ambíguo funciona como o principal dispositivo da narrativa, desenvolvendo o já referido movimento de báscula.

Essa alternância entre uma construção narrativa baseada na realidade circundante e outra de caráter intimista está presente no romance do início ao fim,

porém o modo como é apresentada sofre algumas variações. Em certos trechos, essa relação acontece de modo mais espaçado, organizada em parágrafos diferentes, o que a torna mais visível. Nos trechos a seguir, tal tendência aparece de modo a situar o ponto de vista pelo qual o narrador observa o mundo:

A multidão me revela, assim, que há coisas extraordinárias, vibrações estranhas, há um mundo diverso do meu e com o qual tentarei, em vão, comunicar-me. No seu bojo, tocamos seres cuja existência nos surpreende quase dolorosamente, tão certo estávamos de que nada havia no espaço além do nosso sistema (ANJOS, 2001, p.36).

Aqui, o narrador entra em contato com uma multidão de foliões situados em uma praça de Belo Horizonte durante a festa de carnaval na cidade e decide prestar atenção nas pessoas que se divertem. Se observarmos atentamente o fragmento, veremos que as reflexões se direcionam para uma realidade exterior, ou como o próprio Belmiro diz, para a análise de um ambiente que extrapola sua constituição psicológica: é a “multidão” que lhe revela “coisas extraordinárias” e a consciência de que o mundo não é constituído apenas pelo seu próprio “sistema” é reforçada. Mesmo mais ao final da passagem, quando a narrativa assume um tom mais íntimo (fala-se de “existência” e das sensações proporcionadas pelo contato com os carnavalescos), o que se vê é que sua atenção se dirige para indivíduos estranhos, observando neles algo que foge à sua pura individualidade. Já o trecho abaixo, situado no parágrafo que vem logo depois do citado acima, apresenta uma perspectiva distinta, pois é explícita a construção a partir de aspectos mais íntimos:

Habituei-me a uma paisagem confinada e a um horizonte quase doméstico. No seu âmbito poucas são as imagens do presente e muitas as do passado. E se tal vida é melancólica, trata-se de uma sorte de melancolia a que meu espírito se adaptou e que, portanto, não desperta novas reações. (ANJOS, 2001, p.36).

Como foi dito anteriormente, o método é desempenhado aqui de maneira intervalada, já que seu movimento oscilante ocorre na passagem de um parágrafo ao outro. Nesse segundo trecho selecionado, pode-se ver que, inversamente ao primeiro, a narração está fundamentada por um olhar subjetivo, construído basicamente por impressões do narrador. Os próprios termos utilizados pelo burocrata, como “confinada”, “doméstico” e “melancólica”, dão ênfase à construção de um universo interior. Além disso, ao contrário do que acontece nos momentos do romance em que o

ponto de vista referencial predomina, aqui, como nos diz o próprio amanuense, é o passado que se destaca, visto que está afundado em um surto de nostalgia. Outro momento no qual se dá essa alternância pode ser observado nos dois fragmentos que se encontram abaixo:

Os apitos das duas fábricas próximas (a da frente, que é de toalhas, e a que se acha por trás do lote vago, que é a de calçados) sempre me despertam a tais horas. E a força do hábito faz com que, aos domingos ou dias santos, embora não haja trabalho, eu acorde assustado, ouvindo qualquer apito do outro mundo (ANJOS, 2001, p. 104).

Nesse exemplo é possível perceber que Belmiro inicia a narração a partir de um estilo mais objetivo, apegado às circunstâncias e aos fatos. A partir do que é descrito na narrativa, podemos remeter diretamente ao processo de industrialização pelo qual a cidade de Belo Horizonte passava no período. O narrador dedica-se a localizar especificamente a posição das duas fábricas em relação ao local de sua moradia, e até mesmo os produtos fabricados nas indústrias são apontados, como se o objetivo fosse criar uma reconstrução do cenário descrito na mente do leitor.

No parágrafo seguinte, a narração já assume um aspecto diverso, abandonando o caráter descritivo e constituindo-se a partir de uma perspectiva mais onírica:

Devo também esclarecer que sempre engano os donos das fábricas reais e o da fábrica imaginária dos domingos: acabados os apitos, ponho-me de novo a dormir, embalado pela música das máquinas (ANJOS, 2001, p.104).

Não é difícil notar que nesse exemplo, o amanuense subjetiviza a narrativa e tudo começa a ter sentido apenas em relação ao seu mundo interior. Enquanto no trecho anterior a descrição era minuciosa, buscando-se uma representação calcada em aspectos reais, aqui já se fala em “apito de outro mundo” e de “fábricas imaginárias”, expressando uma mudança de rumo em direção a uma narração mais fantasiosa. Ocorre uma mudança no tom distanciado e informativo que se notava na narração para uma construção de cunho lírico e individual: o som das máquinas é capaz apenas de embalar o sono do personagem, e as indústrias – com seus trabalhadores e apitos – deixam de ser uma referência concreta do mundo empírico, passando a servir apenas como um meio para que o narrador retorne ao sono e ao sonho. Aqui os ruídos causados pelo trabalho

de produção das fábricas não aparecem relacionados diretamente ao crescimento da cidade e sua transformação, mas dizem respeito apenas ao sono matinal do habitante da rua Erê aos domingos.

Nos exemplos apontados acima, o tipo de movimento observável parte de um estilo narrativo de cunho exterior para outro, de caráter íntimo e subjetivo, visto que a própria perspectiva do narrador revela-nos, no primeiro trecho, que seu olhar está direcionado para o exterior, enquanto no segundo, o ponto de vista é dirigido para a constituição interior do narrador-personagem, tendo como base suas divagações. Contudo, outras passagens revelam também uma movimentação em sentido inverso a esse, partindo de um plano subjetivo para outro, mais ligado à realidade. Um exemplo para isso pode ser encontrado quando o personagem-narrador se dedicava a pensar seu desejo de escrever um livro e as peculiaridades que envolvem o ato da criação literária:

Se cá dentro deste peito celibatário tem havido coisas épicas, um Belmiro (que costuma assobiar operetas) insinua que as epopéias de um amanuense encontram seu lugar justo é dentro da cesta. Este mesmo Belmiro sofisticado foi quem matou dois outros livros no decurso dos dez últimos anos. Um, no terceiro capítulo, e outro na décima linha da segunda página. (ANJOS, 2001, p.32)

Desde o início do fragmento já podemos constatar seu forte subjetivismo, pois a reflexão parte de “dentro do peito” do narrador. Não somente a posição que adotada para narrar, mas a própria constituição da linguagem indica uma carga lírica e poética marcante, como se vê a partir do emprego conotativo do termo “epopéias” e do verbo “matar”. Logo em seguida, poucas linhas à frente no desenvolvimento do romance, esse raciocínio é cortado bruscamente por uma consideração acerca de seu cotidiano:

On revient toujours: hoje recomeça a mesma aventura, no mesmo quarto envelhecido desta patética rua Erê, enquanto as carrocinhas de pão começam a percorrer o Prado e meus amigos operários devem estar procurando o caminho da fábrica de calçados (ANJOS, 2001, p.32).

Nessa passagem, é possível observar um forte movimento de alternância entre o plano interior e o exterior. Após tecer considerações sobre o caráter épico que suas lembranças poderiam assumir se aproveitadas num livro e divagar sobre a metafísica que existe em abandonar a escrita de uma obra literária, Belmiro fixa sua atenção em coisas mais palpáveis: pensa na humilde condição de sua morada, nos vendedores de

pão que atravessam seu bairro logo de manhã cedo e no proletariado da cidade. O amanuense vai de um plano lírico em direção a uma representação mais crua e direta da realidade imediata, sem que haja fortes deformações dos objetos narrados.

Outro momento no qual se nota algo parecido pode ser visto no capítulo em que Belmiro é levado por Glicério a um baile da alta sociedade de Belo Horizonte. O amigo do amanuense diz se tratar apenas de uma simples partida de pôquer, pois sabe que, do contrário, o burocrata se sentiria encabulado em comparecer em tal ambiente. Contudo, o constrangimento do personagem-narrador é imediato quando percebe que a banal noite de jogatina na verdade era uma festa. Segundo suas próprias palavras:

Dissolveu-se a roda, afastaram-se os móveis e, abandonado pelo Glicério, assentei-me em uma poltrona, a um canto. As moças não me notavam, mas eu bem as via, para festa dos olhos e malinconia do espírito. Traziam-me uma imagem da vida que foge, e foge sem dó. Nada mais depressivo que sentir outras gerações surgirem depois da nossa e nos disputarem espaço. A vida nos logra, cada dia, mas nós a amamos, como o amante que ainda mais ama a companheira, quando sabe que ela o engana. Ai de nós, os que vamos passando. (ANJOS, 2001, p.63).

Nesse trecho, é nítida a feição lírica da reflexão do narrador sobre a efemeridade da vida e do tempo, pois, a partir de um transbordamento de seu interior, Belmiro começa a se evadir do baile no qual se encontra e se perde em devaneios. Como é possível perceber, apenas as primeiras linhas da citação apresentam caráter mais direto e referencial, nas quais o burocrata descreve a movimentação que ocorria a seu redor. Após o início da festa e do seu embaraço, o amanuense passa a ser apenas “olhos” e “espírito”, na verdade, mais espírito (metafísico) do que olhos (físico). Apesar do desejo que a beleza das moças lhe proporciona, o personagem-narrador tem seu espírito cada vez mais tomado pela “malinconia”, pondo-se a pensar nos tempos idos e na “imagem da vida que foge”. Porém, dois parágrafos adiante, o tom da narração já assume outra característica:

Mas não poderei suportar por muito tempo, a tirania de Glicério. Meu lugar é outro e meu clima é bem diverso do desses salões a que ele me transporta. Meu lugar é nesta rua Erê, entre Emília, Francisquinha, Tomé, Prudêncio Gouveia e o velho Giovanni. (ANJOS, 2001, p.64).

Observa-se que o foco já não são os sentimentos e o estado psicológico do amanuense, mas sim as relações sociais. Ele demonstra enfado em relação à atitude de

Glicério, que apesar de saber que Belmiro é um funcionário público de humildes condições e sem representatividade nos altos círculos da sociedade belo-horizontina, insiste em colocá-lo em situações como essas. Na verdade, o interesse de Glicério consiste em se aproveitar da dose de erudição e dos conhecimentos literários do encolhido amanuense durante essas reuniões filistinas, o que, segundo o jovem arrivista pensa, lhe garantiria algum prestígio. Assim, vemos que após um momento de aguda melancolia e desconcerto sentimental, o narrador toma consciência de seu lugar na hierarquia de classes da capital e critica sua função de *clown*.

As passagens apresentadas e analisadas até aqui permitem que se visualize de maneira muito clara a importância do método ambíguo na estrutura da narrativa, pois o romance segue essa lógica de construção durante todo o seu desenvolvimento.

Pensando nesses termos, é importante destacar o raciocínio de Theodor Adorno, para quem o lirismo vai além das emoções e experiências pessoais, sendo possível extrair o universal da mais irrestrita individuação, desde que a apreensão do conteúdo social não seja capaz de “levar para fora da obra de arte, mas sim levar para mais fundo dela”. (ADORNO, 2003, p.66) Adorno nos mostra que, de modo anacrônico, muitos ainda vêm a lírica desvencilhada do peso da objetividade, contudo:

Essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria, opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração da lírica (ADORNO, 2003, p.69).

Ao pensarmos na forma adotada por Cyro dos Anjos é importante que entendamos a realização estética de aspecto lírico como algo que não é apenas subjetivo. Esse tipo de interpretação permite enxergar o forte aspecto poético e intimista do livro sem cair no hermetismo, o que evita a tendência de se compreender a lírica a partir da idéia de ilusão sem consequência, como se não pudesse ser concebida como forma de *mimese* (MERQUIOR, 1997, p.18-19). Ainda lembrando da ideia de Adorno, é necessário compreender que “a composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal”. (ADORNO, 2003, p.66).

Outro modo interessante de entender a questão pode ser encontrado nas reflexões de Georg Lukács sobre o lirismo. O pensador húngaro também aponta o anacronismo que predominou por longo tempo ao se pensar a forma lírica, pois essa geralmente foi interpretada apenas como “autorepresentação da interioridade subjetiva,

cujas raízes remontariam aos comportamentos mágicos da sociedade primitiva”. (LUKÁCS, 2009, p.245). Na concepção lukácsiana, assim como a forma épica e a dramática, a lírica expressa o real de maneira social, embora nela o processo de representação apresente uma função qualitativamente diversa, posto que o elemento subjetivo se encontra configurado de modo mais específico na dinâmica da obra (LUKÁCS, 2009, p.246). Na composição do romance do escritor mineiro, esse tipo de articulação dos dois planos atua de modo efetivo, conforme mostraram os exemplos anteriores.

Nesses trechos já apontados, a traspassação de uma construção intimista para outra realista (e vice-versa), ocorre de modo mais espaçado: ou há uma mudança nítida no estilo de linguagem (como no exemplo das fábricas) ou ocorre uma alteração em relação à focalização do objeto narrativo (o exemplo do baile). Nas passagens que veremos a seguir, esse movimento de estilização é empreendido de um jeito mais apurado, pois ocorre de maneira espaçada integrada. Assim, é apresentada uma conexão mais sólida entre lirismo e realidade, visto que a expressão subjetiva quase se mistura com as referências ao plano real e aos elementos cotidianos. Um exemplo no qual as duas formas narrativas se encontram fortemente unidas pode ser encontrado na seguinte citação:

Do alpendre da casa, na velha cadeira austríaca, fiquei a olhar os transeuntes. A rua Erê não é atrativa, neste particular, com sua reduzida fauna humana. Talvez seja isso o que sempre me leva a passear o pensamento por outras ruas e por outros tempos (ANJOS, 2001, p.26).

Aqui, o aspecto referencial é muito forte no início da passagem, pois como se vê, a narração começa a partir da delimitação do local de onde se fala. Porém, o que é mais interessante notar é a propensão do amanuense em relacionar o lirismo e a fantasia ao cenário, demonstrando como seu intimismo não brota apenas de sua própria sentimentalidade ou estado anímico, mas também do espaço exterior, instaurando um movimento de mão dupla. Belmiro aponta o espaço da cidade que habita como motivo de seus devaneios, uma vez que menciona a falta de atratividade e movimentação da região na qual fica sua residência, situada na parte periférica da cidade. Portanto, segundo a lógica do burocrata, a hipertrofia de sua subjetividade está fortemente

associada com o aquilo que lhe é externo, uma vez que se observa a interpenetração efetiva entre a paisagem e a psicologia do personagem.

Outro exemplo para visualizar esse tipo de formulação encontra-se na parte em que o narrador reflete sobre a decomposição do sistema dos Borbas, ou seja, da decadência de sua linhagem familiar:

Na fazenda, na Vila, no curso. Meu consolo é que sou um grande amanuense. Um burocrata! exclamava o velho com desprezo. Coitado do velho. Queria fazer-me agrônomo. Ou então, agrimensor formado, e andava por lá, a febre das divisões de terras. Era contra os princípios do velho o bacharelato em qualquer ramo de ciências ou letras. “Temos doutores demais, dizia ele. Precisamos é de braços para a lavoura”. Mas dei em droga na fazenda e andei zanzando pela Vila, metido em serenatas e noutras relaxações. Coitado do velho. Neguei as virtudes da estirpe. Sou um fruto chocho do ramo vigoroso dos Borbas, que teve seu brilho rural. Em face do código da família (cinco avós, pelo menos estão-me dizendo- ilustres sombras!) foi um crime gastar as vitaminas do tronco em serenatas e pagodes. Lá estava a fazenda, grande, poderosa, como um estabelecimento público, com sua lavoura à espera de cuidados moços. Sinto muito, avós. Eu não podia ouvir uma sanfona. (ANJOS, 2001, p.27).

Trechos como esse serviram para que algumas análises críticas, como a de John Gledson, estabelecessem uma interpretação sobre o romance mais voltada para o problema da passagem de uma organização social rural e tradicional para outra, urbana e moderna. Contudo, não se deve esquecer de pensar que essa decadência da aristocracia rural mineira passa por uma estilização no romance. Nesse exemplo, observa-se que a referência ao momento histórico e econômico é bastante forte, mas não é determinante, pois a construção do trecho assume a forma de uma confissão, quase um desabafo, instaurando assim uma perspectiva bastante íntima, na qual o personagem-narrador tenta resgatar de dentro de si o momento em que se iniciou o desvio do plano de futuro que honraria sua tradição familiar. O que se vê é que tudo só faz sentido na medida em que se liga à interioridade de Belmiro e às suas questões familiares: no fim da narração, o amanuense chega a pedir desculpas a seus ancestrais pelo seu lirismo excessivo e sua falta de praticidade na vida. Portanto, fica visível que as considerações de ordem prática, como o fracasso econômico e social do ex-morador da Vila Carafbas estão intimamente associadas ao seu sentimentalismo, que o fez incapaz de “ouvir uma sanfona” sem que a emoção tome conta de todo seu ser.

Esse tipo de construção pode ser observado também quando o amanuense fala de sua ocupação no serviço público e mostra seu ponto de vista sobre a instituição para a qual trabalha:

Quanto a mim, se algo há de que me ache firmemente convencido é de ter neste *bureau* um destino lógico, que, no fundo, não me contrista. Mal posso, na verdade, conter um movimento de ternura, quando contemplo, ao pôr do sol, o edifício grave, circunspecto, acolhedor, de nossa Secretaria, e quando me lembro da promessa honrada, que nos faz o Estado, de uma aposentadoria condigna (ANJOS, 2001, p.49).

Como nos últimos dois exemplos, aqui também há uma verdadeira junção entre o elemento lírico e o elemento referencial na narrativa, sem quebras ou mudanças de foco, tudo sedimentado dentro de uma única construção. Nota-se que o trecho é fundamentado por uma tensão, pois são empregados traços intimistas e altamente poéticos para que se reflita sobre o trabalho e a aposentadoria, temas totalmente mundanos. O narrador, ao pensar a relação entre empregado e estado, adota um ponto de vista totalmente financeiro, pois apenas sente ternura e admiração pelo lugar em que trabalha quando pensa nas boas condições de sua aposentadoria. Entretanto, ele desenvolve tal perspectiva liricamente, visto que a até a imagem do pôr do sol é evocada para dar maior efeito estético no cenário.

Nessas passagens, a configuração formal foi tão bem desempenhada que a dialética entre lirismo e realidade estrutura-se de maneira bastante sólida. Aqui há uma efetiva mescla do estilo lírico com outro mais realista e descritivo, realizando-se assim uma forma de narração de forte caráter subjetivo sem deixar de lado o seu caráter de representação. Pode-se falar, nesse caso, de algo muito comum na literatura moderna, que é a quebra da rígida separação de estilos (AUERBACH, 2009, p.20). Os tipos de composição que estruturam *O amanuense Belmiro* representam modelos básicos para a tradição literária ocidental: vêm-se de um lado a descrição modeladora, a iluminação uniforme, a locução livre e a predominância do primeiro plano, e, de outro, a multiplicidade de planos, o efeito poético e o aprofundamento do problemático. Esses dois modelos encontram-se fortemente conjugados na malha narrativa do romance, fazendo com que a tensão entre os dois estilos gere a dinâmica do texto. Tal método, baseado na junção de dois elementos até então considerados antagônicos não é exclusivo de alguns autores ou escolas, pois durante toda a história da arte:

Movimentos diversos surgiram e influíram uns sobre os outros; elementos heterogêneos entraram em choque e se combinaram (como por exemplo, o realismo e o transcendentalismo no gótico). O quadro factual é muito mais complexo e contraditório do que pode admitir o princípio da unidade absoluta do estilo (FICSHER, 1979, p.172).

Esse modo ambíguo de se articular a forma narrativa da obra é apontado até mesmo pelo próprio amanuense, como nos momentos em que empreende reflexões sobre a composição do romance:

Se, a cada instante, mergulho no passado e nele procuro uma compensação, as secretas forças da vida trazem-me de novo à tona e encontram meios de entreter-me com as insignificâncias do cotidiano. Pelo oposto, é comum que, quando o atual me reclama a energia ou o pensamento, estes se diluam e o espírito se desvie para outras paisagens, nelas buscando abrigo (ANJOS, 2001, p.32).

O que se nota aqui é aquilo chamado por Mikhail Bakhtin de “desnudamento do processo”, procedimento no qual o narrador não se limita a somente narrar os eventos, mas também demonstra possuir autoconsciência sobre o fazer artístico, dedicando-se a assinalar criticamente aquilo que é construído pela instância da narração (BAKHTIN, 1998, p. 203). Conforme se pode notar, Belmiro dá as chaves para a compreensão da forma narrativa adotada, pois ele mesmo trata de explicar o mecanismo de funcionamento da balança, operante durante todo o desenvolvimento do romance. O tema da alternância entre imaginação e realidade fica bem claro a partir da própria estrutura da sentença emitida pelo burocrata, pois o “se” utilizado já no início do parágrafo estabelece uma ideia de articulação de dois acontecimentos ou argumentos e o termo “pelo oposto”, que conecta as duas partes do trecho, mostra que a relação parte de uma tensão. Pode-se ver que a primeira parte do fragmento, na qual se fala da inevitável invasão do elemento cotidiano nos momentos de maior introspecção, está em consonância com a segunda parte, em que se enfatiza a tendência inversa. Esse dispositivo aparece em vários momentos da obra, sendo que em alguns deles é mais visível e atuante. Note-se, por exemplo, na seguinte parte da narrativa:

E assim é a vida... Os acontecimentos que até aqui se desenrolaram e em que desempenhei ora o papel de ator principal, ora o de espectador, mudaram, por completo, as intenções deste livro (ANJOS, 2001, p.94).

Fica visível, em passagens como essas, a constante mudança de posição que o narrador desempenha no decorrer do romance, ocasionando certo movimento de perspectivas ao longo do texto. Percebe-se que Belmiro assume a prática de não se apresentar como *persona* fixa: ora se prostra de maneira egocêntrica, na qual sua subjetividade transborda por sobre tudo aquilo que o circunda, ora se coloca como mero espectador da vida e seus acontecimentos, preocupando-se mais com o registro do que com o caráter poetológico do que narra. Assim como se pode ver no trecho, o revezamento da perspectiva do amanuense fica explícito a partir da utilização da conjunção “ora” e o ponto de vista mais pessoal e deformador pode ser associado ao papel de “ator principal”, enquanto o procedimento narrativo referencial é explicitado pela postura de “espectador”. Nesses casos, o narrador explora as possibilidades inerentes ao gênero narrativo e torna-se outro, dominando a cena e extrapolando a função de mera representação, já que através da narrativa expõe os mecanismos da narração. (BRANDÃO, 2005, p.106). Esse teor de dramaticidade aparece também em outros momentos do romance, mas de forma ainda mais trabalhada:

Afinal, são inúteis essas tentativas de análise e de interpretação de nós mesmos. Há, em nós, abismos insondáveis, que jamais exploraremos, onde se recolher, pelo tempo que lhes apraz, as combinações múltiplas, várias, tantas vezes contraditórias, que compõem as formas sucessivas do nosso espírito. Explicar-me-ei, dizendo que hoje dormimos arlequin, amanhã acordaremos pierrô. As vestes ficaram guardadas em qualquer guarda-roupa de nossas profundezas onde se amontoam peças de indumentária que variam até ao infinito (ANJOS, 2001, p.101).

O narrador do romance demonstra saber que a imobilidade proveniente da adoção de um ponto de vista que se pretende absoluto é algo extremamente limitador. Para o amanuense, é impossível fechar-se numa única identificação de si mesmo, pois a variabilidade de posições se mostra necessária para dar conta da multiplicidade do real, que solicita uma representação plural. Devido à dramatização dos caracteres que formam o mundo histórico-social, o narrador se reveste de variadas posturas e estratégias narrativas, para se haver com a diversidade qualitativa dos eventos narrados e expressar os valores da vida em sociedade. (SOUZA, 2006, p.7-11).

Valendo-se dessas reflexões formalmente irônicas, o narrador chega até a esboçar “teorizações” sobre essa constante interpenetração entre o indivíduo e a

sociedade na criação e expressão artística, como quando fala de um sanfoneiro que tocava na rua:

Era precisamente por ali que estacionava outro sanfonista que não esmolava nem era cego, e tocava apenas por amor à arte, ou talvez para chorar mágoas. E chorava-as tão bem que cada um que o cercava sentia as suas mágoas igualmente choradas. O artista se revelava por esta forma perfeito, extraíndo, dos seus motivos individuais, melodia ajustadas às necessidades da alma dos circunstantes, que ali iam buscar expressão para sentimentos indefiníveis que os povoavam e só se traduziam por frases musicais (ANJOS, 2001, p. 33).

Percebe-se assim que, para Belmiro, o artista perfeito é aquele que consegue estabelecer uma ponte entre os elementos fornecidos pela sua subjetividade e aqueles encontrados na realidade, ou seja, para ele, o bom criador é aquele que nem se fecha em si mesmo e nem se atém apenas à superfície das coisas. Nota-se que é justamente o modelo de configuração estética observável na estrutura de *O amanuense Belmiro*, o que nos permite dizer que tal passagem constitui-se como mais um exemplo no qual o narrador pensa a organização da narrativa. No romance, nos é apresentada uma concepção de composição estética que se afasta tanto da ânsia de totalidade descritiva do social quanto da mística subjetiva. Esse equilíbrio entre as duas formas de representação permite que o romance apresente uma noção de realidade nada simplificada, pois o mundo empírico não aparece no livro de maneira pictórica, ocupando o primeiro plano, e nem de modo que funcione apenas como um simples pano de fundo para as impressões e divagações de Belmiro, privilegiando-se apenas um tipo de construção de cunho psicológico.

Para demonstrar isso de modo efetivo, torna-se importante analisar de que maneira a narrativa trabalha com imagens, pois é relevante entender como tal método empreende a estilização do real a partir de um elemento específico, de um objeto mais concreto. Com esse intuito, decidimos tentar entender como a imagem da cidade é representada no romance, visto que essa temática pode esclarecer ainda mais o procedimento narrativo da obra.

3.3. A ESTILIZAÇÃO DO REAL EM *O AMANUENSE BELMIRO*

A construção da imagem da cidade em uma configuração estética é um tema que vem ganhando cada vez mais lugar nos estudos literários atuais. Nesse tipo de empreitada, geralmente busca-se observar como as obras de literatura iluminam a experiência dos indivíduos em relação ao espaço organizado, o que costuma ser feito a partir da identificação dos processos de representação empregados, variáveis de acordo com os estilos de linguagem adotados pelos escritores.

É pertinente dizer que os romancistas foram, de algum modo, pioneiros na tendência de se colocar a temática da cidade como questão central da constituição das obras. Autores como Charles Dickens, Gustave Flaubert e Émile Zola sempre demonstraram saber que o espaço urbano onde seus personagens se movimentam é um cenário privilegiado para a observação do mundo (PECHMAN, 1994, p.5). Esses escritores apresentam uma técnica de representação bastante realista, construindo uma imagem da cidade que se aproxima de uma noção cartográfica, visto que as descrições realizadas deformam muito pouco o espaço de pedra e cimento. Essa relação entre a cidade e a arte literária será alterada de maneira significativa na obra daquele que é considerado o primeiro poeta verdadeiramente moderno, Charles Baudelaire. Em sua poesia, a cidade começa a ser estilizada liricamente, uma vez que o prosaísmo da capital francesa passa a ser um importante elemento do método poético desenvolvido (BENJAMIN, 1989, p. 114-121).

No caso da literatura brasileira, o modelo realista de representação da cidade pode ser observado em Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo e Manuel Antônio de Almeida, por exemplo, pois suas obras apresentam um modo basicamente objetivo de se representar a cidade do Rio de Janeiro, acompanhando as mudanças que nela ocorreram por cerca de setenta anos. Quanto ao processo de estilização do ambiente urbano, que aqui nos interessa mais profundamente, ele é iniciado de modo efetivo com o movimento modernista, quando a imagem da cidade é internalizada como valor artístico, deixando de ser apenas um objeto referencial na fatura da obra para passar a atuar como elemento de importância na composição estética, ou seja, torna-se um dispositivo necessário para a constituição da forma literária. Assim, observa-se a

constituição de um estilo adequado para a representação da cidade tal qual experienciada na era moderna, conforme vemos nas obras de Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade e Mário de Andrade.

Com base nisso, pode-se notar que a maioria dos estudos que privilegiaram as relações entre literatura e cidade deixou visível como a modernidade teve forte influência na maneira dos ficcionistas representarem o espaço urbano. A complexidade da vida nos grandes centros e a organização sócio-espacial estabelecida pela divisão do trabalho foram fatores atuantes no problema da composição com vistas ao tratamento propriamente artístico da cidade. Segundo se observa, passou-se a ter consciência de que uma representação total e homogênea seria inviável, pois a apropriação existencial de seu espaço só pode ser realizada fragmentariamente (MENEZES, 2001, p.11-12). Essa condição fragmentada de experiência encontra sua razão de ser em um “túmulo tríplice”, no qual se nota três falecimentos. A primeira falência é a do “sujeito clássico”, que ainda exibia uma identidade coerente de si e agora se encontra esfacelado; a segunda a dos objetos, que não são mais dotados de estabilidade, mas se encontram em constante decomposição; por fim, constata-se a derrocada do processo de significação, visto que o sentido não surge mais da compreensão articulada e exata, mas da “corrosão dos laços vivos e materiais entre as coisas”. (GAGNEBIN, 1994, p. 46). Desse ponto de vista, a experiência poética do sujeito ao lidar com as palavras e com as imagens perde seu imediatismo e sua integralidade devido à incessante busca pelo novo e à desvalorização dos seres e suas relações, traços característicos da concepção moderna de existência. (GAGNEBIN, 1994, p.59).

Devido a essa impossibilidade de uma apreensão global da imagem urbana, percebe-se que sua reprodução por parte dos ficcionistas passa necessariamente pela questão do estilo. A partir de um processo de amadurecimento, os escritores foram capazes de desenvolver técnicas que levam a uma perspectiva diferenciada do espaço, na qual a cidade não é vista apenas como um sistema urbano com suas casas, sua história, sua topografia e sua demografia, mas também enquanto construto estético. Assim sendo, é importante mencionar que pensaremos o modo de reprodução do ambiente urbano a partir da literatura, como estilo e procedimento artístico, que passa pela função mediadora da linguagem e estabelece o conceito de representação como reconstrução de significado. Nessa linha de interpretação, nem mesmo o modelo urbano característico da cidade moderna, racionalmente projetado, limita o exercício de representação a uma concepção puramente referencial.

Esse tipo de organização do espaço, tradicionalmente associado às transformações operadas pelo barão de Haussmann na Paris do século XIX, predominou praticamente até a metade do século XX na América Latina, transmitindo para os sistemas de urbanização deste lado do Atlântico, os ideais republicanos de disciplina, ordem e higiene (BENCHIMOL, 1990, p.112-145 e FOLLIS, 2004, p.24,26).

A cidade de Belo Horizonte, cenário da narrativa de Cyro dos Anjos, foi uma das cidades brasileiras concebidas a partir desses moldes, durante nossa chamada *Belle Époque*. A capital mineira deixa de ser um marco circunscrito e passa a ser exemplar para pensarmos a transferência de categorias de pensamentos e modelos formais franceses (SALGUEIRO, 2001, p. 137). Sabemos que as transmissões de modelos supõem sempre transformações, amálgamas contraditórios e reempregos fragmentados, porém a relação pode ser vista de maneira explícita: desde o procedimento “positivo” adotado para a escolha do sítio de construção da cidade, até a construção de *boulevards* e parques (união do pragmatismo à beleza) podem ser reconhecidos como traços do pensamento francês no método do responsável pela planta, o engenheiro Aarão Reis. (SALGUEIRO, 2001, p.141-150).

Visto isso, o que se nota é uma tentativa de submeter a realidade urbana a uma racionalidade instrumental e a um modelo de organização supostamente coeso, sem contradições e conflitos, estendendo ao conjunto das atividades sociais os pressupostos, intencionalidades e representações de uma lógica fetichista, que deixa cada vez mais de lado o tema das relações humanas e da experiência na cidade para pensá-la apenas enquanto elemento que otimiza o avanço do progresso (LEFEBVRE, 1999, p.9-10). A analogia entre literatura e cidade, por sua vez, permite uma abordagem do espaço na qual “o olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas”, fazendo com que representação estética da cidade possa ressignificá-lo e subverter a maneira pragmática de olhá-lo. (CALVINO, 1990, p.18).

Em *O amanuense Belmiro*, a cidade de Belo Horizonte se torna uma personagem do romance, visto que a relação do narrador com a capital mineira vai além de um mero elemento do enredo. (ANDRADE, 2004, p.129-132). Com base nisso, acreditamos que o maneira pela qual a capital mineira é representada no romance pode esclarecer pontos importantes sobre o modo pelo qual o estilo narrativo ambíguo lida com o mundo empírico e também com as impressões pessoais. A tendência em se manter o subjetivismo e à reflexão de cunho psicológico, atuando paralelamente às inúmeras referências ao espaço urbano, apresenta-se como ponto onde se pode visualizar de modo

mais palpável a reprodução do método ambíguo que se tem discutido ao longo do estudo. A associação intrínseca entre sentimento interior e a descrição exterior do mundo na narrativa de *O Amanuense Belmiro* gera dois métodos de se representar a cidade no romance: um deles é visível quando o narrador-personagem destaca suas impressões subjetivas sobre o urbano dando nova significação ao espaço; o outro ocorre nos momentos em que Belmiro Borba passeia pela cidade e a descreve de maneira mais objetiva e direta. É necessário lembrar que esses métodos narrativos não podem ser vistos como bipolares ou antagônicos, mas sim como um método único, que se estrutura de maneira híbrida, mesclando dois movimentos em um só e fazendo com que o primeiro não possa ser definido como pura estilização pessoal e nem o segundo como estritamente descritivo e realista. Essa maneira de se estilizar o espaço da cidade é capaz de gerar modos múltiplos de apreensão da imagem do espaço urbano, quebrando a lógica interpretativa direta e referencial imposta pelo modo de organização do espaço urbano moderno. Durante o desenvolvimento da obra, a imagem da cidade não é estilizada de uma única maneira, sendo que ora se aproxima mais de uma noção cartográfica, ora assume feição mais fantasiosa e subjetiva. Percebe-se claramente um movimento dúplice entre a narração que tem como base a expressão do subjetivo ou interno e a narração centrada na descrição daquilo que se apresenta como objetivo ou externo. As duas formas serão analisadas a seguir

Em relação aos movimentos narrativos que apresentam tom lírico e intimista, observa-se que darão às impressões das ruas de Belo Horizonte um aspecto de prolongamento do mundo interior do narrador, fazendo com que esqueçamos a cidade real e fixemos a cidade representada por Belmiro. Essa perspectiva altamente pessoal, centrada no amanuense, encontra-se em conflito com a percepção do espaço plenamente organizado da cidade moderna, buscando-se às vezes na memória do burocrata as imagens necessárias quando o objeto visualizado não as oferece. Para o protagonista:

As coisas não estão no espaço leitor; as coisas estão é no tempo. Há nelas ilusória permanência de forma, que esconde uma desagregação constante, ainda que infinitesimal. (ANJOS, 2001, p.97).

Nota-se que o narrador não desconsidera a realidade, mas entende que esta apresenta uma desagregação constante, não podendo ser vista apenas de modo objetivo. Isto posto, é possível afirmar que, no plano romanescos, a forma provisória e ilusória da

cidade fica expressa na visão do narrador quando esse, andando pelas ruas do centro de Belo Horizonte, procura um bonde para levá-lo até a casa de sua amiga Jandira. No meio do caminho, o amanuense escuta um sanfoneiro tocar despertando suas reminiscências. Assim, o lírico inveterado começa a seguir o sanfoneiro pelas ruas quando sente que seus passos o levavam “não para o cotidiano, mas para o tempo dos mortos” (ANJOS, 2001, p.33). Nesse ponto da narrativa, fica visível como se dá a reconfiguração do espaço urbano a partir do olhar do amanuense, sempre estruturado pelos movimentos da memória e do sentimento íntimo. Quando Belmiro diz que o “tempo” é que resguarda a essência das coisas, ele busca nos transmitir a pobreza de sua experiência, operando a partir de uma “tábula rasa” e observando o mundo a partir de um olhar reconstrutor. Nota-se que, “assim como num bom automóvel a carroceria obedece à necessidade interna do motor”. (BENJAMIN, 1987, p. 116). Em momentos como esse, nos quais a fantasmagoria do morador da rua Erê se sobressai, a linguagem está mobilizada em função da transformação da realidade e não de sua descrição: o objetivo não é a transmissão daquilo que foi vivido empiricamente. (BENJAMIN, 1987, p.117). Ainda nesses termos, é importante pensar em um tipo de experiência que se inscreve na temporalidade, comum ao indivíduo burguês que tenta compensar o sentimento de frieza e anonimato social proporcionado pela sociedade capitalista através de um “processo de dupla interiorização”: no campo psíquico substitui os valores e crenças coletivas por princípios individuais e privados, formando uma “história do si”; já no âmbito exterior ou espacial, ocasiona uma interiorização, na qual aquilo que é particular serve de refúgio contra uma realidade que se lhe afigura como hostil. (GAGNEBIN, 1994, p.67-68). O narrador-personagem transforma a imagem da cidade, que até então vinha descrevendo, na representação da Vila Carafbas, lugarejo onde ficaram suas lembranças familiares e seu primeiro amor, a falecida Camila. Isso nos é mostrado da seguinte forma:

Desci a Rua dos Guajajaras, com a alma e os olhos na Ladeira da Conceição, por onde, num bando alegre, passava Camila, tão leve, tão casta, depois da missa das nove, na igreja do Rosário (ANJOS, 2001, p.33).

Esse olhar, que ressignifica a cidade de Belo Horizonte a partir da substância interior do narrador, atravessará a obra do início ao fim, já que, como foi dito acima, a descrição busca a imagem da cidade localizada no íntimo profundo do protagonista e

não a cidade palpável, concreta. Pode-se ver que a “alma” e os “olhos” do burocrata estão direcionados para seu vilarejo natal, apesar de seus pés pisarem a rua Guajajaras, localizada no centro de Belo Horizonte. Tudo o que o personagem narra sobre a cidade está intrinsecamente relacionado a questões pessoais, fazendo assim com que o lirismo narrativo alcançado através do tom intimista e do recurso memorialístico se torne um método de composição e permeie todas as relações do “eu” com o que lhe é exterior.

Entretanto, essa não é a única tendência dos movimentos de narração da cidade no romance, pois em alguns momentos pode-se notar também um estilo mais descritivo e objetivo. Por exemplo, quando Belmiro narra sobre uma passagem no botequim de seu amigo Giovanni, o italiano que é seu vizinho na Rua Erê:

Fuma-se um cigarro. Comenta-se a batida dada na véspera, pela polícia, na macumba da Barroca. Prudêncio relata os pormenores. Depois, Giovanni, satisfeito, conta que o Prefeito novo vai melhorar muito o bairro do Prado (ANJOS, 2001, p.117).

O ritmo corrido e a posição narrativa em terceira pessoa mostram a diferença em relação aos fragmentos nos quais é a representação subjetiva do espaço que se destaca. Os locais descritos nessas construções de aspecto mais concreto não estão envoltos em uma atmosfera de sentimentalismo e nem remetem a qualquer exercício de rememoração. Fala-se apenas na “macumba da Barroca” e no “bairro do Prado”, sem que os lugares sejam configurados de maneira poética.

Pode-se constatar também uma representação da capital mineira menos intimista quando num fluxo narrativo de fôlego interrompido e entrecortado, o amanuense descreve a igreja de São José e alguns cenários situados em seus arredores. Contudo, é interessante observar que, nem por isso se pode dizer que o trecho é fundamentado por uma perspectiva puramente referencial:

Finalmente, resolvo entre bocejos, dar um giro. Tomo o bonde, desço na Avenida. Homens e mulheres sobem a escadaria da igreja de São José. Por que não entraremos? Devo ou não, tirar o chapéu, em frente da igreja? O melhor é dar uma volta e não criar esse problema. Uma banda militar desce marcialmente a Rua da Bahia, rumo à Estação Central. Algum político importante deve estar a chegar. Ah! É verdade, o chefe da Seção pediu-me que comparecesse ao desembarque do Ministro. Ir, ou não ir, eis a questão. Qual, o melhor é irmos ao Parque ver as morenas que não nos verão. (ANJOS, 2001, p.135).

Em termos gerais, a passagem apresenta um aspecto basicamente descritivo, visto que em poucas linhas Belmiro cita quatro importantes pontos do centro da cidade, a partir de um estilo de prosa ligeiro e sintético. O amanuense monologa de modo agitado e não consegue se fixar em nenhum ponto. No entanto, é importante notar que, mesmo sem lançar mão do método intimista de narrativa e utilizando-se de um estilo que focaliza propriamente a descrição direta, o narrador deixa bem claro o estatuto ficcionalizante no qual atua, já que a utilização dos verbos “entraremos” e “irmos” mostra que o narrador faz questão da companhia de quem lê por esse “giro” pelas ruas e cenários de Belo Horizonte. A exatidão não é buscada, mas sim o prazer do passeio.

Quando lança mão desse estilo de representação, Belmiro se aproxima da perspectiva observável na obra *Haxixe* (1984) de Walter Benjamin, com a qual o narrador realiza uma *flânerie* através das ruas de Marselha e constata que é possível encarar um mesmo objeto de duas maneiras distintas: como superfície imaginária ou como configuração linear, ou seja, de maneira essencialmente subjetiva, tendo como fundamento as impressões múltiplas acerca do objeto, ou de maneira mais ordenada, buscando uma linearidade (BENJAMIN, 1984, p.15-37). No entanto, percebe-se que “as formas isoladas, integrando-se nos mais diferentes grupos, permitem quase sempre inúmeras configurações”, demonstrando que não é possível estabelecer apenas um dos tipos de contato com o objeto (BENJAMIN, 1984, p.37). Assim ocorre com a narrativa de *O Amanuense Belmiro*, já que na obra o “método intimista” e o “método descritivo” não podem ser vistos a partir de uma visão dicotômica, mas sim dialética. No exemplo fornecido acima, há a tensão entre os dois modos de representação, porém, o trecho é fundamentado por uma linguagem essencialmente referencial, o que se nota pelo aspecto predominantemente descritivo da linguagem e também pela rapidez com que cita os pontos da cidade. Em outros momentos, é possível perceber a tendência inversa, pois, apesar do elevado teor de subjetividade que se observa, a passagem ainda está vinculada ao espaço urbano real:

Aconteceu-me ontem uma coisa realmente extraordinária. Não tendo conseguido conter-me em casa, desci para a Avenida, segundo hábito antigo. Já ela estava repleta de carnavalescos, que aproveitavam, como podiam, sua terceira noite.

Pus-me a examinar colombinas fáceis, do lado da Praça Sete, quando inesperadamente me vi envolvido no fluxo de um cordão. Procurei desvencilhar-me, como pude, mas a onda humana vinha imensa, crescendo em torno de mim, por trás, pela frente e pelos flancos. Entreguei-me, então, àquela humanidade que me pareceu mais

cansada que alegre. Os sambas eram tristes e os homens pingavam suor como se viessem do fundo de uma mina (ANJOS, 2001, p.37).

Pode-se notar que, inicialmente, o narrador parece se interessar apenas pela descrição de uma noite de carnaval nos dois principais pontos do centro da cidade, ou seja, a avenida Afonso Pena e a praça Sete. No entanto, logo essa cidade de cimento e concreto, dá lugar a um outro tipo de ambientação, no qual a multidão de corpos carnavalescos é que parece formar o espaço em que se encontra o atordoado amanuense, perdido em suas próprias sensações e impressões. Ao contrário do que acontece em outros momentos, aqui o espaço continua a ser tratado de modo bastante realista, pois a carga lírica é proporcionada pela mudança de perspectiva do narrador, que se preocupava em “mapear” o local onde estava e passa a prestar atenção às pessoas que brincam carnaval. Aqui não há propriamente uma transformação do espaço concreto a partir da linguagem, mesclando-se um ponto de vista mais objetivo a uma forte dose de sentimento íntimo.

Ainda com relação a essa estilização da imagem do espaço urbano na narrativa é possível notar que existe autoconsciência do processo por parte do narrador. Assim como se observou no que tange à dialetização do elemento intimista e do realista na estrutura da obra, o narrador também reflete sobre a técnica empregada quando pensa o espaço na narrativa:

Nada me aconteceu de novo esta noite senão que, andando a esmo no Carlos Prates, ali pelos lados da Rua Serpentina, dei com uma roda morena. Assim chamavam na Vila, à roda alegre em que raparigas, braços dados, entoavam velhas modinhas. Uma ia ao centro do círculo, a cantar em solo, enquanto as outras faziam coro, no estribilho.

E as cantigas todas eram cantadas, sob o luar, até que o relógio da torre do Mercado desse suas nove horas que equivaliam ao toque de recolher. Minhas ruas e meus largos de Vila Caraibas eram, assim, povoadas de ranchos femininos, que desprendiam beleza e inocência. No momento preciso em que certos quadros se desdobram aos nossos olhos, quase sempre não lhes percebemos a intensidade lírica, nem lhes apreendemos a substância rica de poesia. Nosso olhar circula vago e às vezes indiferente. Mais tarde é que, através da memória, vamos com os olhos da alma penetrar no âmago daquelas paisagens extraordinárias (ANJOS, 2001, p.164).

O trecho selecionado demonstra como Belmiro, andando a esmo pela capital, se vê diante de cenas que enfocam a estrutura física da cidade, mas que ao passarem pelo crivo da consciência, suscitam uma nova interpretação do espaço, aqui associado à sua

saudosa cidade natal, como ocorre em outras passagens do romance. Nota-se que o movimento duplo observado na estrutura narrativa (descrição do exterior e expressão do interior), está relacionado a uma interpretação ambígua do espaço, na qual a cidade de Belo Horizonte é associada à provinciana Vila Caraíbas. Fica nítida também a maneira segundo a qual o narrador organiza sua percepção: primeiramente, descreve o espaço real no qual se encontra a partir do contato com o mundo empírico, para em seguida, falar do ambiente que emanou de suas lembranças, e, por fim, termina elucidando o processo de passagem da realidade para o sonho. A realidade circundante e as criações fantasiosas são colocadas em consonância a partir do movimento da báscula, que conforme vemos, não possui funcionamento automático, mas depende de um esforço da consciência do narrador, pois “no momento preciso” em que essas situações ocorrem não é possível apreender sua “intensidade lírica”. O que se pode perceber é que tudo foi organizado a partir de um método bem delineado, pois o movimento de recordação aparece como dispositivo estético do estilo empregado no romance. Reconhecer isso nos leva a uma interpretação diversa daquela que considera o processo de rememoração na narração como natural e espontâneo, parecendo que o autor formulou a obra apenas como um esboço de suas principais lembranças. A ideia que se mostra pertinente aqui é a de uma reminiscência criadora, que reconhece seu objeto e o transforma. (BENJAMIN, 1987, p.212).

A partir da observação de construções narrativas como essas, o que se percebe é que tal método de composição permite a configuração de uma noção de realidade bastante equilibrada e complexa, pois o mundo empírico expresso na obra não pode ser entendido apenas como resultado de um processo de *imitatio* e nem se fundamenta somente em elementos metafísicos ou oníricos. Nesse caso, é interessante pensar na relação entre o sujeito lírico e a imagem da cidade identificada por João Luiz Lafetá em seu estudo sobre Mário de Andrade. De modo análogo ao que o crítico identifica em *Paulicéia Desvairada*, em *O amanuense Belmiro* a cidade não surge apenas como um tipo de correlato objetivo dos sentimentos do eu, pois não se trata de buscar uma imagem concreta do sistema urbano fora da subjetividade do narrador: o sujeito da narração não pode ser desvinculado da realidade que narra. Esse tipo de construção estética, apesar de carregar fortes marcas da função emotiva da linguagem, pode ser considerado como uma estilização que possui base no real, pois a paisagem, embora deformada e filtrada pelo emitente, é de suma importância na criação da forma. (LAFETÁ, 2003, p.65-66).

Como se vê, a composição de *O amanuense Belmiro* mostra-se equilibrada, internalizando a relação entre literatura, subjetividade e sociedade no bojo da obra de maneira matizada. Além disso, não se presta a reducionismos e passa longe de exageros formais e rebuscamentos de estilo. Um apontamento que parece ser adequado para pensar o modelo artístico adotado por Cyro dos Anjos é fornecido por Georg Lukács:

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 (LUKÁCS, 2000, p.34).

Pensando-se nessa ideia de uma totalidade ou realidade criada, torna-se possível entender que o romance acha-se aberto para modos vários de exposição da realidade e da subjetividade, sem que esteja preso ao “Realismo”, mas sim a uma pluralidade de “realismos”. (WAIZBORT, 2007, p.12, 13.) Quando se fala aqui de representação, a lógica de raciocínio não se encontra restrita a uma noção segundo a qual o autor, em registro próprio, retrata ou expõe o externo e o interno de maneira que os elementos sociológicos e psicológicos aparentem apenas dar brilho ao conteúdo do romance, pois em alguns casos, até mesmo a falta de dimensão histórica ou individual, pode “tornar-se, ela própria forma literária” (WAIZBORT, 2007, p.53).

No caso do romance de Cyro dos Anjos, acreditamos que não é a simples menção dos fatos ocorridos no período que o romance enfoca em seu enredo e nem a perspectiva ideológica do autor ou do narrador que permitem a exposição literária da realidade na literatura, mas sim o estilo ou a forma empregada na obra. Apostamos na ideia de que a disposição ambígua da narrativa reflete e acentua a estrutura do contexto social no qual o livro foi escrito, mas a realidade na obra de arte é particular, pois passa por um processo de mediação, próprio dela, guardando especificidade própria e irreduzível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme foi possível observar, um estudo do método de composição de Cyro dos Anjos em *O amanuense Belmiro* é algo relevante para que se compreenda não só a configuração formal da obra, mas também o modo segundo o qual as duas linhagens narrativas do romance da segunda fase modernista se relacionam. Em ambos os casos, é pertinente dizer que o estilo intimista não pode ser classificado como oposto ao referencial, pois funcionam de maneira articulada, tanto quando se busca a representação da realidade como quando será enfatizada a expressão da interioridade.

No primeiro capítulo do trabalho vimos que a narrativa do escritor mineiro não poderia ser enquadrada de maneira definitiva no pólos dos romances intimistas, pois apesar da carga lírica e do intenso subjetivismo, apresenta alguns traços em comum com os romances sociais, como “ a colocação da discussão de um problema”, “a delimitação históricas dos personagens” e o “clima de dúvida e indecisão”, ou seja, o tipo de forma que adota não se vale de técnicas psicológicas e intimistas para se fechar em um hermetismo no qual o presente e a sociedade não importam à constituição da narração (BUENO, 2006, p.100-102). Em contrapartida, foi possível notar também que essas obras que até então eram consideradas como exemplos perfeitos de romance engajado apresentavam vários traços em comum com as obras de cunho psicológico, desde a constituição dos personagens, até o tom narrativo, muitas vezes dotado de consideráveis cargas de lirismo. Quanto a essa questão, foi possível ver que a idéia de uma separação absoluta entre os dois modelos não expressa aquilo que a análise dos textos mostram, pois a lógica de interpretação dualista se mostra adequada apenas a uma abordagem de interesse puramente didático. Mostra-se necessária uma visão dialética para ir além dessa visão simplificada. (BOSI, 1975, p.438).

No caso do segundo capítulo, dedicado a uma análise dos principais estudos críticos sobre o romance de Cyro dos Anjos, foi possível ver que uma perspectiva dialética também se mostra mais pertinente para que se entenda a configuração formal de *O amanuense Belmiro*. Os críticos que se valem desse tipo de interpretação, como Antonio Candido, Roberto Schwarz, João Luiz Lafetá e Luis Bueno conseguem identificar na obra um movimento narrativo ambíguo entre o estilo que busca uma técnica de representação objetiva e o procedimento que se fundamenta em aspectos subjetivos e psicológicos, atuante nas passagens em que se busca uma expressão lírica do mundo empírico. A constatação a que esse estudiosos chegam é que o livro possui uma organização estética equilibrada, sem que a técnica de composição se limite a um ou outro modo de estilização. Dessa maneira, evitam seguir o percurso tradicional no

que diz respeito às críticas do romance, ou seja, não classificam a obra apenas como romance psicológico e nem exageram a força dos elementos históricos e sociais na estrutura da narrativa, como fazem John Gledson e Silviano Santiago.

Em relação ao terceiro e último capítulo, no qual foi feita a análise do romance propriamente dita, pode-se dizer que o ponto de partida para a construção da linha de interpretação desejada foi a idéia de báscula entre sonho e realidade, desenvolvida por Antonio Candido e que perpassa os principais estudos sobre o livro. O ritmo de alternância entre um plano de caráter realista e outro mais intimista empregado na narração pode ser considerado um mecanismo de construção central para o método de composição adotado por Cyro dos Anjos, o que foi demonstrado a partir de vários exemplos. Foi possível notar que as representações de fatos históricos, do ambiente ideológico e político da época, as representações do cotidiano banal e a linguagem prosaica não são antagônicas aos movimentos metafísicos e fantasmagóricos da obra, nos quais se destacam o lirismo, a profundidade e a fantasia. Também a análise do modo de se representar a cidade de Belo Horizonte na narrativa serviu como objeto para que fosse demonstrada esse procedimento de narração bascular, pois como se viu, o modo de se estilizar a cidade por meio da linguagem não se prende apenas ao espaço concreto e a uma perspectiva pictórica, pois se encontra em plena articulação com a experiência subjetiva sobre o urbano, capaz de lhe transformar poeticamente e lhe fornecer novos significados.

Assim sendo, espero ter analisado a forma estética trabalhada por Cyro dos Anjos em *O amanuense Belmiro* eficientemente, a partir de uma análise capaz de unir texto e teoria e sem incorrer em reducionismos. Espero também ter desenvolvido suficientemente a relação entre processo social e subjetividade e ilustrado a importância desse método de estudo não só em relação ao livro do escritor mineiro, mas em relação aos estudos literários em geral, pois não se deve esquecer que a junção de romance e sociedade se faz sempre através da forma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- ALMEIDA, Jose Mauricio Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro: (1857-1945)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- AMORA, Antonio Soares. *Historia da literatura brasileira: (seculos XVI-XX)*. São Paulo: Saraiva, 1958.
- ANDRADE, Luciana Teixeira de. *A Belo Horizonte dos Modernistas: representações ambivalentes da cidade moderna*. Belo Horizonte: PUC Minas: C/ Arte, 2004.
- ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2001.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: Um Haussmann tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Haxixe*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire- um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Unb, 2005.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BUENO, Luis. *Uma História do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. “Estratégia”. In: CANDIDO, Antonio. *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CARA, Salette de Almeida. “Exercício de acumulação crítica”. In: CARA, Salette de Almeida. *Marx, Zola e a prosa realista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil: Ensaio sobre idéias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- EIKHENBAUM, B. “A teoria do método formal”. In: TOLEDO, Dionísio Oliveira de (org.) *Teoria da Literatura-formalistas russos*. 2.ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.
- FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930: Historiografia e História*. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- FILHO, Adonias. *O Romance de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- FOLLIS, Fransérgio. *Modernização urbana na Belle Époque paulista*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- GAGNEBIN, Jean Marie. “Não contar mais”? . In: GAGNEBIN, Jean Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.
- GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

- GLEDSON, John. “O funcionário público como narrador: *O amanuense Belmiro e Angústia*”. In: GLEDSON, John. *Influências e Impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de Estética I*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- JOHNSON, Randal. *A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945)*. Revista USP, São Paulo, número 26, junho/julho/agosto, 1995.
- KONDER, Leandro. *A derrota da dialética: a recepção das ideias de Marx no Brasil, até o começo dos anos trinta*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, Ed.34, 2000.
- LAFETÁ, João Luiz. “À sombra das moças em flor: uma leitura do romance *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos”. In: LAFETÁ, João Luiz. *A Dimensão da Noite: e outros ensaios*. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- LAFETÁ, João Luiz. “A representação do sujeito lírico na *Paulicéia Desvairada*”. In: Bosi, Alfredo (org.). *Leitura de Poesia*. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- LEFEBVRE, Henri. *A Revolução Urbana*. Belo-Horizonte: Ed.UFMG, 1999.
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da literatura brasileira : ensaios e estudos : 1940-1960*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- LUKÁCS, Georg. “A característica mais geral do reflexo lírico”. In: LUKÁCS, Georg. *Arte e Sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000.
- MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira: modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1965.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira Vol.VI*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1978.
- MORAES, João Quartim de. “A evolução da consciência política dos marxistas brasileiros”. In: MORAES, João Quartim (org.). *História do marxismo no Brasil: Os influxos teóricos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. “Cidade Capital, Hoje?”. In: SALGUEIRO, Helena Angotti (org.). *Cidades capitais do século XIX: racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: (ensaios sobre lírica)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MUKAROVSKY, Jan. “O Estruturalismo na Estética e na Ciência Literária”. In: TOLEDO, Dionísio (org.). *Círculo Lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- NOBILE, Ana Paula Franco. *A recepção crítica de O Amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos (1937)*. São Paulo: Annablume, 2005.
- OLIVEIRA, Francisco de. *A economia brasileira: crítica à razão dualista*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- PECHMAN, Robert Moses (org.). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *Historia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

- SALGUEIRO, Helena Angotti (org.). *Cidades capitais do século XIX: racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. *A vida como literatura: o amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. “Sobre o amanuense Belmiro”. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. “A imaginação como elemento político”. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. “Acumulação literária e nação periférica”. In: SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- SENA, Custódia Selma. *Interpretações dualistas do Brasil*. Goiânia: Editora UFG, 2003.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
- VASCONCELOS, Gilberto. *A ideologia curupira: análise do discurso integralista*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.