

Vera Márcia Paráboli Silva V. Milanesi

Para uma Interpretação de Cyro dos Anjos



Vera Márcia Paráboli Silva Vidigal Milanese

**PARA UMA INTERPRETAÇÃO
DE CYRO DOS ANJOS**

Dissertação apresentada para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura Brasileira, no Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Literatura Brasileira, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Orientador:

Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva



T-420/89

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

1988



Ao meu esposo, amigo de todas as horas,
meu primeiro leitor e incentivador,
Aos meus pais, que tanto me ensinam e ajudam,
Aos meus irmãos, que sempre estimulam meu
trabalho,
À minha filha, que não deixa morrer a criança
que existe em mim,
dedico.



Ao meu orientador

Professor Doutor Antonio Manoel dos
Santos Silva, mestre e amigo, pelo
acolhimento, incentivo e orientação
competente,

minha gratidão.



A G R A D E C I M E N T O S

Ao Prof. Dr. Rogério Elpidio Chociay, pe
lo estímulo constante e revisão cuidadosa deste
trabalho.

Ao Prof. Dr. Carlos Daghljan, pelas im-
portantes sugestões de leitura e preciosa ajuda na
técnica de citação e de referência bibliográfica.

Ao Prof. Dr. Ismael Angelo Cintra, pela
fecunda orientação de estágio sobre *O Amanuense*
Belmino.

Às funcionárias da Biblioteca do IBILCE,
pelo atendimento sempre eficiente e gentil.

Aos amigos Guilherme e Roselaine Bitten-
court, pela amabilidade com que emprestaram a má-
quina para a datilografia desta dissertação.

À Luciane Cristine da Cruz, pelo eficiente
trabalho de datilografia.

"Na verdade, as coisas estão
é no tempo, e o tempo está
é dentro de nós".

Cyro dos Anjos

Í N D I C E

	Página
INTRODUÇÃO.....	08
I. QUADRO DE REFERÊNCIAS.....	13
O romance brasileiro entre 1930 e 1956.....	13
A crítica e Cyro dos Anjos.....	17
Os três romances.....	28
II. FOCOS E ENREDOS.....	34
Os focos.....	34
Os enredos.....	61
III. PERSONAGENS.....	79
IV. PROPOSTAS DE INTERPRETAÇÃO.....	117
Tipologia romanesca.....	117
<i>O Amanuense Belmiro</i>	126
<i>Abdias</i>	133
<i>Montanha</i>	139
BIBLIOGRAFIA.....	151
RESUMO.....	161

N O T A E X P L I C A T I V A

Todas as citações dos romances de Cyro dos Anjos feitas neste trabalho têm como base as edições indicadas na bibliografia. Foram usadas as seguintes abreviaturas: AB (*O Amanuense Belmiro*), Ab (*Abdias*), Mo (*Montanha*) e MS (*A Menina do Sobrado*).

As indicações de fonte, no caso da bibliografia ativa, foram feitas no próprio texto, logo após as citações, mediante a colocação entre parênteses da abreviatura correspondente à obra citada, seguida dos números das páginas.

As indicações de fonte, no caso da bibliografia secundária e no de alusões referentes à bibliografia ativa, bem como as notas explicativas encontram-se no fim de cada capítulo.

As obras da bibliografia passiva estão indicadas nas notas apenas pelo último nome do autor, que aparece em caixa alta na bibliografia (nome completo nos casos de mesmo sobrenome), seguido dos números das páginas em que se encontram as citações ou alusões.

Quando houve mais de uma obra do mesmo autor, ou quando se tratou de artigo de jornal, o título da obra também foi citado na nota.

I N T R O D U Ç Ã O

Cyro Versiani dos Anjos nasceu a 5 de outubro de 1906, em Montes Claros, Minas Gerais. Demonstrou desde cedo sua vocação de escritor, seja fazendo jornaizinhos manuscritos e depois impressos, seja tornando-se colaborador da *Gazeta do Norte*. Os autores que mais lia, na biblioteca da Escola Normal de Montes Claros, eram José de Alencar, Machado de Assis, Eça de Queirós, Alexandre Herculano e Camilo Castelo Branco.

Mudando-se para a capital mineira, Cyro passou a se dedicar ao jornalismo para se manter, trabalhando no *Diário da Tarde* (1927), *Diário do Comércio* (1929), *Diário da Manhã* (1929) e *Diário de Minas* (1930).

Em 1932, bacharelou-se em Direito; em 33, sob o pseudônimo de Belmiro Borba, publicou as crônicas que dariam origem ao seu primeiro romance, *O Amanuense Belmiro*. Desistindo de sua profissão, Cyro volta-se definitivamente à imprensa e ao serviço público, travando, então, amizade com líderes do movimento modernista mineiro como Drummond, Emílio



Moura e João Alphonsus.

Como funcionário público foi Diretor da Imprensa Oficial e Presidente do Conselho Administrativo do Estado de Minas; Diretor do Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores da União, sob o governo Dutra, e sub-chefe do Gabinete da Presidência da República, durante o governo Kubitschek, no Rio de Janeiro; Ministro do Tribunal de Contas do Distrito Federal, em Brasília, cargo em que se aposentou em 1976.

No âmbito da educação, Cyro participou da fundação da Faculdade de Minas Gerais e da organização da Universidade de Brasília e, entre 1952 e 1955, lecionou a disciplina Estudos Brasileiros na Universidade do México e na de Lisboa, a convite do governo brasileiro.

Além de pertencer à Academia Mineira de Letras, Cyro dos Anjos foi eleito, em 1969, para a Academia Brasileira de Letras, sucedendo a Manuel Bandeira na cadeira número 24. Sua obra literária já foi premiada pela Academia, pelo *Pen Club* e pela Câmara Brasileira do Livro.

Suas principais obras são os romances *O Amanuense Belmino* (1937), traduzido no México e na Itália, *Abdias* (1945) e *Montanha* (1956); o ensaio *A Criação Literária* (1945); as memórias *Explorações no Tempo* (1963) e *A Menina do Sobrado* (1979); e a coletânea *Poemas Coronários* (1963).

A crítica brasileira atual é unânime em enquadrar a obra de Cyro dos Anjos no tipo de literatura psicológica, de cunho introspectivo, mas nos parece que tem parado aí, não dedicando muito espaço para estudos mais extensos sobre o escritor.

Cabe-nos, então, questionar a validade de um estudo como o nosso, que dispenda tanto tempo e energia com um autor pouco conhecido em nossa literatura, se o comparar-



mos por exemplo, com um Machado de Assis, um Graciliano Ramos ou um Guimarães Rosa. Convém lembrar, entretanto, que o estudo da literatura de um país deve tentar ser abrangente e globalizador, e não uma pesquisa obsessiva de uns poucos autores consagrados e privilegiados pela crítica.

Apesar de não marcar ponto de culminância inexcedível com aquilo que escreveu, Cyro dos Anjos segue, em sua obra, uma linha de tradição da literatura brasileira (de Manuel Antônio de Almeida, com *Memórias de um Sargento de Milícias*; de Raul Pompéia, com *O Ateneu*; de Machado de Assis, com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Memorial de Aires*, *Esau e Jacó*; de Lima Barreto, com *Memórias do Escrivão Isaías Caminha*; Oswald de Andrade com *Memórias Sentimentais de João Miramar*; de quase toda a obra de José Lins do Rego e de Graciliano Ramos, com *São Bernardo* e *Angústia*). Enquadrando-se nessa linha memorialista, Cyro dos Anjos reflete, porém, sua tendência para o texto-diário.

Nosso trabalho pretende contribuir para uma visão abrangente da obra romanesca de Cyro dos Anjos. Até agora, salvo engano, os estudos sobre Cyro dos Anjos têm-se restringido a destacar os dois primeiros romances, com menosprezo ou esquecimento do terceiro. Trata-se de artigos que se movem pelo interior do universo de cada um dos dois textos, salvo um sobre influência machadiana e outro sobre as relações entre o primeiro livro e o livro de memórias *A Menina do Sobrado*¹. Mesmo estes privilegiam o mundo da interioridade, ora chamando atenção para o biografismo, ora para o memorialismo, ora para a psicologia do(s) herói(s); raros são os estudos que vêem na estruturação do universo romanesco o reflexo do conflito de forças histórico-sociais. Mais raros ainda os que se detêm com cuidado no exame dos elementos estruturadores, como por exemplo, o artigo "À Sombra das Moças em Flor", de João Luís Lafetá, que analisa o primeiro romance de Cyro dos Anjos como um representante do "Romantismo da Desilusão" de Lukács e elucida a estratégia utilizada pelo

autor ao realizar sua criação literária.²

Além da visão abrangente da obra romanesca de Cyro dos Anjos, o trabalho pretende, testando teorias e dialogando com críticas já feitas, o estabelecimento da trajetória criadora do autor, não somente no domínio literário propriamente dito, mas também no de sua relação histórica. O delineamento dessa trajetória tem sua importância sugerida ou simbolizada nas próprias datas que marcam as publicações de Cyro dos Anjos: 1937, 1945 e 1956. A segunda data vale por sua evidência óbvia; a primeira está bem no meio dos anos de publicação de romances de tensão crítica de Graciliano Ramos; e a terceira coincide com o ano de publicação de textos narrativos de tensão transfigurada, *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*.

O corpo de nosso trabalho está constituído inicialmente por uma análise da situação de Cyro dos Anjos, visando a um posicionamento de seu romance tendo em vista as tendências do romance brasileiro entre 1930 e 1956 e a crítica. Passamos, então, à análise propriamente dita dos romances, objetivando os focos narrativos, enredos e personagens. Finalmente, tentamos uma interpretação que abranja principalmente uma visão sociológica dos romances em questão.

Nossos conceitos operatórios se revelam e se explicam ao longo desta dissertação. Fazemos questão, todavia, de manifestar desde agora, com relação ao embasamento teórico, nosso débito a Alfredo Bosi e Lucien Goldmann.



N O T A S

1. Halfim, "*A Menina do Sobrado*, Memórias Romanceadas de um Amante do Amor"; Albuquerque, p. 123-143.
2. Lafetá, pp. 101-111



I. Q U A D R O D E R E F E R Ê N C I A S

O romance brasileiro entre 1930 e 1956

Para situarmos a obra de Cyro dos Anjos no panorama das tendências do romance brasileiro entre 1930 e 1956, escolhemos o roteiro básico proposto por Alfredo Bosi em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*. Como essa estratégia pode nos prender a um único esquema cronológico e interpretativo que, como qualquer outro, não está isento da possibilidade de classificações subjetivas, tentaremos, à medida do possível, adotar uma posição crítica em relação ao próprio roteiro adotado.

Bosi vê em 1930 um ano-chave para o Brasil, pois, segundo ele "*Somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930*".¹

Sem negar o papel do Modernismo (para ele, limitado pelos anos de 1922 e 1930), considera que a "compreensão



viril dos velhos e novos problemas" estaria reservada aos escritores que amadureceram depois de 1930: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, ..., pois neles há o compromisso com a vida contemporânea, postura reclamada por Mário de Andrade dos primeiros modernistas.²

Bosi constata ainda que, se por um lado, se pode reconhecer um novo sistema cultural posterior a 30 (condicionado por novas configurações históricas e marcado por um novo perfil do artista brasileiro), por outro, torna-se evidente a permanência de certas características do período de 22, principalmente no que diz respeito à inovação da linguagem. Como exemplo, dá a prosa de ficção, com Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos e a literatura intimista (Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena). O Modernismo brasileiro teria, assim, instaurado a abertura a todo e qualquer tipo de experiência com a linguagem. Essa postura dialética, que lhe permite trabalhar com as rupturas e a permanência, leva-o igualmente a delinear dois momentos distintos na literatura contemporânea: um que vai de 1930 a 1945 (ou 1950) e outro de 1945 (ou 1950) em diante.

O primeiro se caracteriza pela ficção regionalista, pelo ensaísmo social e pela afirmação lenta, mas segura, do romance introspectivo. Bosi cita Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, José Geraldo Vieira, Cyro dos Anjos e comenta: *"todos, hoje, clássicos da literatura contemporânea, tanto é verdade que já conhecem discípulos e epígonos".*³

O segundo, dominado pelo tema e pela ideologia do desenvolvimento, não parece, para Bosi, tão relevante em termos de romance. Refere-se por certo ao novo romance, a certa exaustão do "veio neo-realista da prosa regional" e à continuidade da ficção intimista, à experiência formal de alguns autores e ao "experimentador radical", João Guimarães Rosa. Em resumo, é no primeiro período que Alfredo Bosi en-

contrará os traços afirmadores do romance brasileiro contemporâneo.

Assim, na era do romance brasileiro (década de 30 e 40) distingue a ficção regionalista (Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Jorge Amado, Érico Veríssimo), a prosa cosmopolita (José Geraldo Vieira) e a de sondagem psicológica (Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Otávio de Faria e Cyro dos Anjos). Escreve Bosi:

*O Modernismo, e num plano mais geral, os abalos que sofreu a vida brasileira, em torno de 1930 (a crise cafeeira, a Revolução, o acelerado declínio do Nordeste, as fendas nas estruturas locais) condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim, por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevaleceria.*⁴

Considerando, porém, a dicotomia romance social-regional/romance psicológico um tanto simplificadora, Bosi aplica a teoria de Goldmann⁵ para sua classificação do romance brasileiro de 30 para cá, embora distinga no das décadas de 30 e 40 uma qualidade comum, o *engajamento*, no sentido possível desta frase de Camus: "*O romance é, em primeiro lugar, um exercício da inteligência a serviço de uma sensibilidade nostálgica ou revoltada*".⁶

Ora, Goldmann baseia sua teoria na existência de homologias entre a estrutura da obra literária e a estrutura social que lhe serve de fundo. Assim, na sociedade burguesa, o romancista cria o herói problemático: personagem cuja busca de valores autênticos é degradada, pois as estruturas sociais vigentes não lhe oferecem a oportunidade de atingir os valores que ela mesma prega: liberdade, justiça, amor...⁷

Entre esse tipo de herói e a sociedade é criada, então, uma tensão, que, por sua vez, reflete a que existe entre o autor e seu mundo objetivo e o estético. Tomando como

base essa tensão entre o herói e o seu mundo, Bosi faz a seguinte classificação do romance brasileiro moderno, de 30 para cá: de *tensão mínima*, de *tensão crítica*, de *tensão interiorizada* e de *tensão transfigurada*.

Trata-se de uma tipologia aberta a correções e que parece atenta aos valores estéticos (as qualidades intrínsecas do gênero romanesco, adequação da forma à realidade, expressividade, poeticidade) e ao mesmo tempo à sua força representativa da realidade, haja vista a gradação que propõe. O romance de tensão mínima releva as situações e singularidades históricas reais, aproximando-se da crônica, da reportagem e do documentário. O romance de tensão crítica supera essa "superficialidade" na representação de um conflito do herói com seu meio, representação que desnudará as lesões da sociedade no indivíduo que esse herói exprime. O romance de tensão interiorizada exprime a subjetivação do conflito no tecido espiritual dos indivíduos problemáticos, enquanto o quarto tipo de romance — o de tensão transfigurada — constrói uma realidade nova, uma "transmutação mística ou metafísica" do mundo e é, ao mesmo tempo, uma criação poética que busca dar aos "objetos de linguagem" a maior autonomia possível.⁸

Bosi dá exemplos dos quatro tipos e enfatiza que no quarto, onde se enquadram Guimarães Rosa e Clarice Lispector, encontra-se a tendência moderna de realização do gênero. Mas isso não quer dizer, para ele, que os romances sociais e intimistas de 30 e 40 sejam ultrapassados: "*Finalmente, o quadro pressupõe que a literatura escrita de 1930 para cá forme um todo cultural vivo e interligado, não obstante as fraturas de poética ocorridas depois da II Guerra. Daí ser precoce dar como passados e ultrapassados o romance social e o intimista dos anos de 30 e de 40; de resto, ambos têm sabido refazer-se paralelamente às experiências de vanguarda*".⁹

A crítica e Cyro dos Anjos

Ao fazermos um levantamento da fortuna crítica sobre Cyro dos Anjos constatamos, inicialmente, que há dois tipos de estudos: aqueles que, de caráter geral, procuram fornecer ao leitor uma visão abrangente da obra desse escritor e os que, de caráter particularizante, focalizam um livro em especial ou um aspecto de tal obra.

Na crítica generalizante, vemos predominar o tom elogioso, principalmente no que diz respeito à linguagem do escritor. Como exemplo, bastam-nos alguns trechos:

*Há um admirável sentido de mineiridade na obra de Cyro dos Anjos. Universaliza ele estas fronteiras sem que se perca o colorido de nossas montanhas ou desapareça a alma dos gerais. Sua prosa enxuta traz uma aura de lirismo que nos contagia, lembrando o ar provinciano da capital dos anos vinte e evocando a ternura dos pequenos burgos na tradição das lutas políticas ou na tranqüilidade de suas noites mansas. (...) É pena que esse escritor não nos entregue com maior regularidade os seus títulos. Seus capítulos possuem um admirável vigor. Suas personagens encantam pela presença e animam pela perfeição do traço.*¹⁰

Ou ainda:

Cyro dos Anjos é um dos raros autores que entraram firme, com o pé direito, na literatura brasileira;

ou, após elogiar a "fluência", a "clareza", a "elegância rara do estilo", a "riqueza vocabular da linguagem", a "saberia dos conceitos e reflexões":

Ao findar sua leitura, não conseguimos sopitar essa exclamação: como é bela a língua portuguesa em

*boa pena mineira!*¹¹

Entre tais críticos, poucos são os que se preocupam em encaixar Cyro dos Anjos no panorama literário brasileiro; a maioria deixa, ao invés disso, predominar a tendência elogiosa, seja na atribuição de qualidades pessoais ao escritor,¹² seja no louvor de sua atividade estético-literária,¹³ chegando-se a considerá-lo um dos notáveis de sua geração.¹⁴

Outro aspecto repetido na crítica sobre Cyro dos Anjos é a busca das influências de Machado de Assis. Nessa busca, há os que simplesmente constataam semelhanças e os que procuram delinear as diferenças.

As semelhanças estão, para Ledo Ivo, por exemplo, nos hábitos estilísticos.¹⁵ Já Otto Maria Carpeaux vê no realismo psicológico o ponto de convergência dos dois escritores.¹⁶

Mas, o que para um crítico é semelhança, para outro pode ser diferença. Tal discordância surge principalmente na análise da visão de mundo dos dois escritores.

Álvaro Lins, por exemplo, identifica nos dois escritores a mesma concepção de vida, marcada pelo ceticismo e ambigüidade. A diferença, para ele, está na estruturação dos personagens: em Machado, estes se constituem, enquanto intérpretes do mundo, sob a perspectiva da realidade; em Cyro dos Anjos, pela perspectiva da imaginação.¹⁷

Ledo Ivo, que não aceita as semelhanças de concepção do mundo entre os dois autores, especifica mais a diferença na elaboração dos personagens: multiplicidade e complexidade de tipos em um, tendência à simplicidade e monotipia em outro.¹⁸ Ressalte-se que Ledo Ivo estende essas diferenças à linguagem, onde outros só notam identidade:

A atenção que o romancista dispensa às palavras,



os conúbios de adjetivos e substantivos, as sintaxes preciosas que conferem aos seus livros um encanto próprio, de tal modo que o enredo pareceria mero pretexto para um sedutor desfile de prosas — esta atitude de *Cyro dos Anjos*, que lucidamente se exhibe como um mestre de sua arte, tem sido apontada como uma das raízes machadianas de seu caráter literário. Entretanto, fácil é verificar que, possuindo um glossário mais rico e pesquisado do que o de Machado de Assis, principalmente na área das aquisições quinhentistas, esse mineiro que cata em *Fernão Lopes* ou em qualquer outro clássico as modernidades de sua língua, não vacila em proceder às mais curiosas perfilhações para enriquecer estruturas léxicas e ataviar sentenças. (...) é importante salientar que as incursões à seara quinhentista e o predomínio dos valores adquiridos em sua prosa construída e burilada não violam as normas de uma economia verbal.¹⁹

A esse respeito, inclui-se aqui o posicionamento do crítico Antônio Cândido:

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.²⁰

Observando os críticos que conferem aos seus estudos um caráter particularizante, notamos haver uma mescla de explicações biográficas, análise psicológica dos personagens e, no caso de *Montanha*, relações entre o enredo e a sociedade que lhe serve de fundo, apenas no nível da reprodução de conteúdos com menosprezo das relações estruturais.

Observemos o seguinte parágrafo:

Há livros que não conseguimos ver independentemente do seu autor, que nos "obrigam" a estabelecer

*uma ligação entre ele e a personagem central: estão neste caso os romances apresentados sob a forma de diário, como aqui, e quando, é claro, as figuras e as coisas nos surgem verossímeis.*²¹

Os críticos que adotam tal posição, talvez motivados pela publicação das memórias do autor, buscam em sua vida elementos explicativos de sua obra, principalmente de seus dois primeiros romances, já que *Montanha* exige um estudo mais amplo, que analise a sociedade como um todo.

Uma forma de estudo biográfico foi o de aproximação comparativa entre *O Amanuense Belmiro* e *A Menina do Sobrado*, livro de memórias do autor.²²

Outros justificam o biografismo com a técnica do diário utilizada como forma romanesca. Seguiram essa trilha Miécio Tati,²³ Eduardo Frieiro,²⁴ Bernardo Gersen²⁵ e Adolfo Casais Monteiro. Este afirma:

*Ora, quando o romancista se nos dirige na primeira pessoa, e para mais "finge" um diário, acrescentando-se a isso o talento acima referido, autor e personagem são para nós, por mais que fuçamos à tentação de o pensar, uma e a mesma pessoa (note-se: podemos por ventura evitar pensá-lo, mas não o sentiremos menos).*²⁶

Busca também explicações biográficas, além de outras, Afrânio Coutinho, que vê naquelas o elo que une os três romances de Cyro dos Anjos, não fazendo a oposição que comumente se faz entre os dois primeiros e o último, como podemos observar:

*É esse caráter autobiográfico explica o parentesco entre os seus romances, o de estréia, Abdias (1945) e Montanha (1956). A preocupação da crônica e ironia na vida social e política é uma ponte de um aos outros livros, ponte que nos dois primeiros é também de natureza técnica. Daí falar-se em romance da política sobretudo do derradeiro, se se quiser entendê-la como a "atualidade".*²⁷

Alfredo Bosi, definindo o tipo de romance escrito por Cyro dos Anjos (*O Amanuense Belmiro* e *Abdias*, já que não faz qualquer comentário sobre *Montanha*), afirma:

*Nem sempre introspecção romanesca mergulha nas zonas do sonho e do irreal. Pode deter-se na memória da infância ou fixar-se em estados de alma recorrentes no indivíduo, sem que o processo implique necessariamente em transfiguração. A literatura visionária contrapõe Jung a literatura psicológica, inclinada à minuciosa marcação da consciência, atenta ao verossímil e próxima dos modelos já clássicos, de realismo interior (Tchécov, Machado de Assis, Katherine Mansfield...). Os quais, por sua vez, ao insistirem na descrição das faixas "crepusculares" da alma humana, abriam caminho para a conversão do realismo no supra-realismo.*²⁸

Representante dessa literatura psicológica, Cyro dos Anjos é elogiado por Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, através do seguinte comentário:

Romances de educação sentimental são O Amanuense Belmiro e Abdias de Cyro dos Anjos. Em ambos o escritor mineiro narra, em primeira pessoa, menos a vida que as suas ressonâncias na alma de homens voltados para si mesmos, refratários à ação, flutuantes entre o projeto veleitário e a melancolia da impotência. O diário é a estrutura latente desse tipo de narração. E o enredo tende a perder os contornos, as divisões nítidas e a diluir-se no fluxo da memória que vai evocando os acontecimentos. Para configurar essa realidade aparentemente em mudança, mas, no fundo, estática e repetitiva, Cyro dos Anjos não privilegiou o monólogo interior: preferiu trabalhar com os recursos tradicionais do diálogo, do relato irônico, da análise sentimental; processos a que se ajustam com perfeição a prosa que elegeu para toda a sua obra: de uma elegância simples e clássica. A condição de memorialista que se impunha desde O Amanuense Belmiro,



*trouxe-o enfim de volta à crônica da infância que são as suas estimáveis Explorações no Tempo.*²⁹

É justamente o caráter de "romance psicológico" que tem levado alguns críticos de *O Amanuense Belmiro* e de *Abdias* a deterem-se no estudo de seus personagens, sem se de morarem em outros aspectos literários também relevantes. Nossa inferência vai ao encontro das palavras de Antônio de Oliveira:

*Parece-nos que o valor principal de O Amanuense Belmiro e Abdias está na capacidade do autor de descrever, pormenorizadamente, as duas personagens, em sua própria introspecção, na análise dos próprios sentimentos, na captação dos altos e baixos da própria sensibilidade. E todo este exame psicológico numa grande precisão literária.*³⁰

Geralmente, essa crítica psicológica, no melhor dos casos psicanalítica, reduz-se à descrição dos conteúdos e comportamentos já representados artisticamente. É o que sucede com Bernardo Gersen e suas interpretações sobre as personalidades de Belmiro e Abdias, colocados e fixados numa fase narcisística que a tudo explica: incapacidade de maturação afetiva, inconsistência das ações, cultivo do diário, lucidez, clarividência, sinceridade, adaptabilidade, autoconfiança e competitividade.³¹

A análise psicológica dos conteúdos leva Luís Martins a algumas afirmações opostas, que, aliás, parafraseiam o texto:

E assim voltamos àquela contradição, àquela dicotomia da personalidade de Belmiro, que é a razão profunda de sua inadaptação à vida: enquanto uma parte do seu ser, resignada com a sua condição de amanuense pobre, de "Borba errado", renuncia "a priori" ao amor, sem lutar, e se contenta em anotar, num diário secreto, os miúdos acontecimentos de sua miúda existência, a vidinha estreita da rua Erê, as conversas de bar, a mediocridade do cotidiano enfim, há um outro Belmiro que se evade, o "Bel

miro oceânico" que cai em transe poético numa noite de Carnaval e cujo espírito aventureiro, enquanto o corpo magro descansa na rua Erê, põe-se por aí, nos caminhos do impossível, "a perseguir uma imagem que teria um terço de realidade e dois de fábula". Dois Belmiros distintos num só verdadeiro: o escravo do cotidiano e o criador de mitos. E todo o livro, no fundo, não é mais do que um diálogo patético entre os dois.³²

Sem menosprezar a natureza do romance, mas sem dar importância demasiada aos conteúdos representados senão na medida em que se moldam pela fantasia, Antônio Cândido vai ao miolo da questão, vendo em Belmiro a encarnação do problema fáustico, de modo que na sua caracterização se nota a figura-tipo (no sentido de Lukács) do intelectual e seu destino na sociedade:

Numa ordem mais geral de idéias, pode-se dizer que o amanuense é uma ilustração do gravíssimo problema dos efeitos da inteligência, através do seu poder de análise, sobre o curso normal das relações humanas. Encarando assim o livro, o seu núcleo significativo vai ser encontrado numa página do diário de Silviano, indiscretamente lida por Belmiro: "Problema: — O eterno, o Fáustico — O amor (vida) estrangulado pelo conhecimento". É este, com efeito, o problema central da obra. A atitude belmiriana resulta de uma aplicação do conhecimento aos atos da vida — entendendo-se neste caso por conhecimento a atitude mental que subordina a aceitação direta da vida a um processo prévio de reflexão. E assim, Cyro dos Anjos nos leva a pensar no destino do intelectual na sociedade, que até aqui tem movido uma conspiração geral para belmirizá-lo, para confiná-lo nas esferas em que o seu pensamento, absorto nas donzelas Arabelas, nas Vilas Caraibas do passado, na autocontemplação, não apresenta virulência alguma que possa pôr diretamente em xeque a ela, sociedade organizada. Criando-lhe condições de vida mais ou menos abafantes, explorando metodicamente os seus complexos e cacoetes, os poderosos deste mundo só o deixam em paz quando ele se expande nos campos geralmente inofensivos da literatura personalista, ou quando entra reverente no seu séquito. Coisas em que a gente se põe a matutar, quando vê aquele Belmiro tão inteli

gente e tão sensível, solidamente mantido em paz pela magreza do seu ordenado de amanuense, e perfeitamente desfibrado pela prática cotidiana da introspecção (costume muito estimável, segundo os cânones). Ou aquele Silviano cheio de seiva, que é reduzido a não deixar transbordar senão a sua retórica, uma vez que aceitou como valor eterno uma filosofia que lhe aconselha a blague, cômoda para os negócios públicos, da autoperfeição pela ascese intelectual.³³

Pode-se constatar, portanto, que os críticos de *O Amanuense Belmiro* e *Abdias* privilegiam o mundo da interioridade, ora chamando atenção para o biografismo, ora para o memorialismo, ora para a psicologia do(s) herói(s). Raro é o estudo, como o de Roberto Schwarz que chegue a insinuar, na estruturação do complexo mundo interior dos personagens, a existência de forças histórico-sociais conflitantes: mundo urbano e mundo rural, democratismo e privilégio, profissão liberal e burocracia como extensão dos privilégios arcaicos.³⁴

Como vimos, *O Amanuense Belmiro* e *Abdias* são comumente aproximados, seja pelo conteúdo temático, seja pela estrutura formal. Já *Montanha*, para a maior parte da crítica, parece destoar dos dois primeiros. Assim, lemos:

Oito anos após *O Amanuense Belmiro*, nos daria Cyro dos Anjos o seu segundo romance — *Abdias* — dentro, sob certo aspecto, da mesma linhagem do livro inicial, e mantendo-lhe as virtudes fundamentais. E somente onze anos depois, em 1956, surgiria *A Montanha*, romance "à clef", cujo interesse, como aliás sucede freqüentemente no gênero, decai quando o leitor não dispõe de meios para localizar, na vida real, as personagens para o livro transplantadas.³⁵

Perguntamos nós: seria mesmo indispensável para a grande obra de arte, a localização na "vida real" de seus personagens pelo leitor? Se não, tal justificativa para o possível desinteresse do leitor se invalida.

As inovações presentes em *Montanha* são intencionais, como vemos pelas palavras de seu autor:

"O Amanuense Belmiro" e "Abdias" têm pontos íntimos de contacto e, de certo modo, um é quase o dobramento de temas suscitados no outro. A situação agora é diferente. Não só no entrecho como na técnica, Montanha representa uma experiência nova, suponho eu.³⁶

Essa intenção e sua consequência são assim tratados por Octavio Mello Alvarenga:

A característica principal de Montanha é a intenção de romper com a técnica dos dois primeiros livros, pela composição de um enredo objetivo que pretende retratar uma época de nossa história política. Assim, se o comportamento de Belmiro e de Abdias eram chaves mestras dos respectivos romances, em Montanha a apresentação é feita na terceira pessoa, ficando (ou devendo ficar) eliminada a trama subjetiva.

Montanha provocou alguma polêmica na ocasião do seu lançamento,³⁸ polêmica que focalizava mais de um aspecto romanesco e dizia respeito às possíveis coincidências entre a obra e a realidade. De fato, o período retratado no romance não parece estar bem delineado. Embora o próprio autor tenha declarado que o livro "Reporta-se aos anos de 1930/45 e procura reproduzir o ambiente político daquela época, com as devidas transposições para não criar problemas com personagens da vida real",³⁹ há entre os críticos vozes discordantes:

*Percebe-se, sem grande dificuldade, o romance que o sr. Cyro dos Anjos concebeu: tentou-o a fixação de um momento curiosíssimo da vida brasileira, esse instante ao mesmo tempo trágico e burlesco que se estende entre a queda de Getúlio Vargas, em 1945, e o seu retorno ao poder, em 1951.*⁴⁰

Embora se tenha chegado até a um quadro de identificação dos personagens do romance, nem todos os críticos aceitam sua validade, pois alguns consideram tal identifica-

ção frouxa.

Libertando-se, porém, desse jogo de identificações, Wilson Martins reflete um pouco sobre a "consistência" dos personagens de *Montanha*:

Com efeito, os personagens de Montanha — que, como homens efetivamente existentes, eram inconfundíveis e inconciliáveis — transformaram-se em abstrações que o leitor não consegue "identificar". Lê-se todo o romance sem saber quem eram Pedro Gabriel, Tadeu, Clarindo, Sigefredo, Figueiró, Hermeto, Agenor, Custódio — quero dizer, quem são como personagens. É claro, sei, como todos os que leram a entrevista do sr. Cyro dos Anjos, neste mesmo jornal, que "Pedro Gabriel é uma síntese de Benedito Valadares, Francisco Campos e Gustavo Capanema. Hermeto é um retrato de Milton Campos. Tadeu, de Pedro Aleixo e outros. Figueiró, de Artur Bernardes e outros", e assim por diante. Mas por um curioso fenômeno, essa identificação em nada me auxilia a identificá-los no romance, onde todos eles se interpenetram mutuamente, como fantasmas de nebulosa consistência. O relevo que aquelas personalidades possuem na vida real, e que faz com que nem o mais desavisado confunda, por exemplo, o sr. Benedito Valadares com o sr. Milton Campos, ou Artur Bernardes com Getúlio Vargas, desapareceu completamente no romance. Do começo ao fim, e até à última página, o leitor deve fazer um esforço mental para saber, a cada aparição, de quem se trata efetivamente, e qual a sua "função" na história.

O que poucos críticos fizeram foi tentar um estudo que abrangesse o livro como um todo e não apenas como reflexo da realidade social em suas peculiaridades concretas. Esses estudos, como podemos facilmente verificar, desembocam na apresentação, às vezes um tanto subjetiva, dos defeitos e méritos do livro.

Intitulado "*Um romance gorado*", o artigo de Wilson Martins considera que *Montanha* "*poderia ter sido o primeiro grande romance de nossa vida pública*", mas não o foi, pela falta de imaginação do escritor, pela inconsistência e repetição dos personagens, e por seu tom caricatural que, segun-



do o crítico, não mostra aos leitores a grandeza contida nos limites do ser humano.⁴² Affonso Ávila acha que essa falta de imaginação não diminui a significação estética da obra de Cyro dos Anjos, *"pronto a reparar os desfavores da imaginação através de rigorosa concepção das estruturas romanescas e compondo com o melhor requinte a prosa cristalina de seus livros, voltado para o flêmito íntimo das palavras e conferindo a certos arcaísmos da língua um rejuvenescimento que lhes dá uma rósea carnação só comparável à de suas mais apetecíveis moças em flor"*.⁴³

Em sua crítica, Wilson Martins chega a questionar a própria história do romance e, chegando aos personagens, critica sua uniformidade e inconsistência.⁴⁴ O mesmo fez Affonso Ávila.⁴⁵

Adolfo Casais Monteiro também tenta esboçar as limitações de *Montanha*: critica a impossibilidade de uma síntese, já que *Montanha* não apresenta de fato a multiplicidade de planos necessária para que tal se tornasse possível. Para ele:

*Falta-lhe, antes de mais nada, o pano de fundo sobre o qual se destacariam as intrigas políticas que, sem ele, ganham um relevo excessivo. Falta-lhe a vida cotidiana dos cidadãos de Cristália, falta-lhe o "homem comum", proletário ou burguês. Figuras, estas, que a um "painel" (a expressão é do próprio Cyro dos Anjos) são indispensáveis.*⁴⁶

Essa falta, porém, não é sentida por exemplo pelo crítico Octávio de Mello Alvarenga, para quem o clima predominante é o das altas esferas políticas, de modo que comunistas, operários e matutos são salientados apenas para dar colorido aos personagens políticos.⁴⁷

Adolfo Casais Monteiro critica também a extensão do romance, para ele pequeno, insuficiente para o tipo de projeto a que se propôs o autor. Para Casais Monteiro, em

Montanha não há espaço para a vida dos seus personagens.⁴⁸

Em contrapartida, há críticos que enfatizam positivamente a arquitetura equilibrada do livro,⁴⁹ o seu caráter experimental, e sua ligação do ponto de vista técnico ao moderno romance norte-americano.⁵⁰

Controvérsias semelhantes aparecem nas análises da natureza e função da personagem Ana Maria. Para Adolfo Caisais Monteiro, uma personagem excrescente e esteticamente indevida;⁵¹ para outros, a melhor realização que, por contraste, mostra o malogro do todo.⁵² E para Affonso Ávila, a coluna de sustentação do interesse do leitor.⁵³

Os três romances

Como vimos, Alfredo Bosi classifica *O Amanuense*, *Belmino* e *Abdias* como romances de "educação sentimental", incluídos no que Yung denomina de "literatura psicológica". Analisemos essas duas denominações.

Sabemos que Bosi fez seu esquema das tendências do romance brasileiro de 30 para cá, tomando como base a classificação de Goldmann, que por sua vez se fundamenta em Lukács. Como Goldmann coloca, o *romance psicológico* está voltado para a análise da vida interior, e caracteriza-se pela passividade do herói, apesar de sua não aceitação do que o mundo da convenção lhe pode propiciar. Já no *Romance Educativo*, o herói opta por uma autolimitação que, embora constitua uma renúncia à pesquisa problemática, não é, entretanto, uma aceitação do mundo convencional, nem um abandono da escala implícita de valores, autolimitação essa que deve caracterizar-se pela expressão "maturidade viril".

Ora, os dois primeiros romances de Cyro dos Anjos



possuem características do romance psicológico e do educativo. Seus "heróis" são passivos, embora o grau de passividade seja maior em Belmiro do que em Abdias e ambos se voltam constantemente para a análise da vida interior. Além disso, não se contentam com o que o mundo da convenção lhes pode propiciar, o que, paradoxalmente, não lhes diminui a passividade. A autolimitação que caracteriza o "romance educativo" também se faz presente na trajetória desses "heróis", o que deve ter levado Bosi a utilizar as duas denominações para se referir a esses romances.

Montanha é considerado, assim, pela maior parte da crítica, como um romance que se opõe aos dois primeiros, por se ater mais à explanação da realidade política a que se refere do que à análise interior de seus personagens. Essa obra se caracteriza, pois, como um romance cujo interesse, ao contrário dos dois primeiros, é diretamente proporcional ao conhecimento da vida sócio-política que lhe serve de fundo. Esse último romance foge, portanto, à tipologia dos dois primeiros.

Deixando de lado os juízos de valor, e tentando não enaltecer nenhum dos três romances, vemos que, se por um lado, os dois primeiros, como a maior parte da crítica assinala, têm o mérito de apresentar uma aguda visão da interioridade de seus personagens, ajustada a uma estrutura formal bem elaborada; por outro, o terceiro se coaduna mais com o caráter assinalado por Bosi como o mais típico elemento dos romancistas que amadureceram entre 30 e 40: o engajamento. Assim, se uma interpretação sociológica só é possível nos dois primeiros por oposição (qualquer leitor perspicaz poderá, por exemplo, notar a cegueira política de seus protagonistas), no último, a sociedade aparece retratada e nenhum leitor consegue fugir à sua análise, já que ela nos é imposta pela própria obra.

Fugindo aos *ismos*, que associariam o biografismo e



o psicologismo basicamente aos dois primeiros e o sociologismo ao último, vemos que, enquanto aqueles podem ser facilmente classificados como "romances de tensão interiorizada", o último nos põe frente a um dilema: se considerarmos que não há herói (pois o romance aborda uma sociedade e seus diferentes elementos humanos) essa classificação seria inaplicável a seu estudo. Mas, se considerarmos um personagem, logicamente o que se destaca do quadro humano, como seu herói, vemos que o romance pode ser classificado como de tensão crítica, pois Ana Maria, heroína problemática, se opõe e resiste agonicamente ao seu meio, do que resulta seu mal-estar permanente.

4. *Idem*, p. 435
5. *Idem*, p. 436
6. *Idem*, p. 437
7. *Idem*, p. 438
8. *Idem*, p. 439
9. *Idem*, p. 440
10. *Idem*, p. 441
11. *Idem*, p. 442
12. *Idem*, p. 443
13. *Idem*, p. 444
14. *Idem*, p. 445
15. *Idem*, p. 446
16. *Idem*, p. 447
17. *Idem*, p. 448

N O T A S

1. Bosi, p. 429
2. *Ibid*, p. 430
3. *Ibid*, p. 433
4. *Ibid*, p. 436
5. A obra de referência para a teoria de Lucien Goldmann é *Sociologia do Romance*.
6. *Apud* Bosi, p. 437
7. Goldmann, pp. 7-28
8. Bosi, pp. 437-443
9. *Ibid*, p. 443
10. Camposini Filho, "*A Menina do Sobrado*"
11. Almeida, "*Explorações no Tempo*"
12. Halfim, "*A Menina do Sobrado*, Memórias Romanceadas de um Amante do Amor"
13. Portella, pp. 65-72
14. Oliveira, pp. 75-85
15. Ivo, "*A Moça e o Prosador*"
16. Carpeaux, "*Realismo e Poesia de Cyro dos Anjos*"
17. Lins, pp. 128-129



18. Ivo, *op. cit.*
19. Ivo, "A Nave da Vitória"
20. Cândido, "Estratégia", pp. XI-XII
21. Monteiro, p. 210
22. Vasconcelos, "Narciso e Antinarciso — Um Estudo das Relações entre *O Amanuense Belmino* e *A Menina do Sobrado*"
23. Tati, pp. 231-237
24. Frieiro, pp. 31-41
25. Gersen, "Auto-análise e Caráter" (2)
26. Monteiro, p. 210
27. Coutinho, p. 227
28. Bosi, p. 470
29. *Ibid*, p. 471
30. Oliveira, p. 81
31. Gersen, "Auto-análise e Caráter" (1 e 2)
32. Luís Martins, "O Mito Arabela" (2)
33. Cândido, *op. cit.*, p. XIII
34. Schwarz, pp. 161-170
35. Almeida, "*Explorações no Tempo*"
36. Anônimo, "Lançamento de *Montanha*"
37. Alvarenga, p. 141
38. Anônimo, "*Montanha*"
39. Anônimo, "Cyro dos Anjos, O Amanuense Imortal"
40. Wilson Martins, "Um Romance Gorado, *Montanha* de Cyro dos Anjos"
41. Wilson Martins, *op.cit.*
42. *Ibid*



43. Ávila, "*Montanha*, Caricatura de Minas"

44. Wilson Martins, *op.cit.*

45. Ávila, *op.cit.*

46. Monteiro, "Em redor de *Montanha*"

47. Alvarenga, pp. 142-143

48. Monteiro, "Em redor de *Montanha*"

Se seguíssemos a teoria psicologista de Keneth Burke (pp. 43-56), poderíamos afirmar que estamos diante de um romance que frustra a forma almejada pelo autor.

49. Alvarenga, p. 142

50. Portella, pp. 65-72

51. Monteiro, "Em redor de *Montanha*"

52. Oliveira, pp. 83-84; Alvarenga, pp. 141-147; Tati, p. 232

53. Ávila, *op. cit.*



II. F O C O S E E N R E D O S

Os focos

Dentre os numerosos estudos sobre o foco narrativo mais nos interessa o do crítico Wayne C. Booth, tanto por seu caráter inovador quanto por sua maior adequação ao tipo de romance que estudamos, já que, nos parece, ele pode auxiliar a resolução de diversos problemas críticos já apontados.¹

A conceituação de autor implícito é o ponto alto de sua teoria: para Booth, *"Até o romance que não tem um narrador dramatizado cria a imagem implícita de um autor nos bastidores, seja ele diretor de cena, operador de marionetes ou Deus indiferente que lima, silenciosamente as unhas. Este autor implícito é sempre distinto do "homem a sério" — seja o que for que pensemos dele — que cria uma versão superior de si próprio, um alter ego, tal como cria a sua obra."*²



O autor implícito, espécie de diretor de cena que permanece nos bastidores do romance, não se deixa ver, a não ser através de uma série de índices, como a escolha e as constantes alterações do foco narrativo, a ordem da narração, etc. É, portanto, o narrador-doador do livro, responsável pela organização da narrativa em sua totalidade, diferenciando-se, assim, do narrador explícito, representado ou não, cuja função é relatar as ações no interior do romance.

Outro ponto do trabalho de Booth que nos importa, seja por sua originalidade seja pelos desdobramentos que permite, é o estudo da distância entre autor implícito e o narrador. Tal distância pode-se realizar num eixo intelectual, temporal, emocional ou físico, e nos possibilita uma nova visão dos romances, como assinala Ligia C. H. Leite:

Na verdade, ao deslocar a questão do PONTO DE VISTA, de uma abordagem crítica e normativa para a abordagem RETÓRICA (preocupada não em valorizar mas em entender os recursos utilizados para estabelecer uma comunicação mediada pela autonomia do mundo de FICÇÃO criado), Booth está se aproximando de uma postura extremamente moderna que o chamado estruturalismo veio desenvolver e que considera a obra na sua MATERIALIDADE LINGÜÍSTICA. Isso implica resistir a qualquer psicologismo que leve a confundir FICÇÃO e realidade, personagens e pessoas, autor real³ e autor representado num mundo feito de palavras.

Através do estudo dessa distância Booth introduz a concepção de narrador infiel ou não-fidedigno: quando há grande distância entre o autor implícito e o narrador, este mostra-se equivocado ou acredita possuir qualidades que aquele lhe nega. Para certificar-se de seu equívoco, o leitor deve apoiar-se em uma confirmação explícita, ou na contradição dos fatos. Booth analisa também outros tipos de distância: as existentes entre o narrador e o personagem, entre o narrador e o leitor e entre o autor implícito e o personagem.

Outra distinção feita por Booth diz respeito à consciência do fazer literário: o crítico reconhece que há narradores que a manifestam e outros que não a manifestam.⁴

Afirmando que o *quê* e o *como* escrever têm sentido em função do *para quem* escrever, Booth demonstra sua preocupação com a relação entre o autor implícito e o leitor, salientando que a identificação deste suscita problemas estreitamente relacionados com aquele.

Para essa questão da identificação do leitor utilizaremos a teoria de Vitor Manuel de Aguiar e Silva, que, além de distinguir o conceito de receptor do conceito de destinatário, especifica os elementos que podem desempenhar tais funções.

Para Aguiar e Silva, o receptor é uma entidade semiótica efetiva que, em condições apropriadas, pode decodificar uma determinada mensagem. Já o destinatário é a entidade, com capacidade semiótica efetiva ou apenas simbólico-imaginária, à qual o "autor-empírico" (segundo Aguiar e Silva, indivíduo empírico e historicamente existente) se refere. "Autor textual" é o termo criado por esse crítico em substituição ao autor implícito de Booth, mas que não corresponde totalmente àquele conceito, já que se refere ao *"emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um dado trecho literário e que se manifesta sob a forma e a função de um eu oculta ou explicitamente presente e atuante no enunciado, isto é, no próprio texto literário"*⁵

De acordo com tais conceituações, compreende-se facilmente que o destinatário de uma mensagem pode ser ou não seu receptor e que um receptor não é necessariamente o destinatário das mensagens que decodifica.

Aguiar e Silva identifica diferentes tipos de destinatário: o extratextual (como exemplo, cita Jesus Cristo, Virgem Maria, santos, instituições, reis e príncipes, perso-

nalidades importantes da vida política, eclesiástica, etc.); o intratextual, que pode ser empiricamente existente (como o corre na epístola poética, na sátira, na elegia, etc.) ou uma construção imaginária do autor textual, ente de ficção que faz parte da estrutura formal e sêmica do texto. A esse último tipo de destinatário intratextual, Gerald Prince dá o nome de narratário. Para Aguiar e Silva:

*Não existe simetria ontológica e funcional entre o narrador — todo o texto narrativo exige uma voz narradora, seja qual for a sua caracterização — e o narratário (a rigor, também não existe simetria ontológica entre emissor e receptor). Nos textos narrativos em que existe um narrador de "grau zero", não existe logicamente um narratário, embora num texto destes possa manifestar-se topicamente um narrador autonomizado — emissor de uma micro-narrativa epistolar, por exemplo — e, correlativamente, um narratário. Nos textos narrativos em que existe um narrador autonomizado, personalizado, pode existir, ou não, um narratário, pois nenhuma regra ou convenção obriga o "eu" que narra a endereçar o seu discurso a um "tu" intratextualmente construído e particularizado como entidade ficcional.*⁶

Segundo Aguiar e Silva, o destinatário pode ainda identificar-se com o leitor pretendido ou visado, aquele que o emissor tem em mente ao escrever seu texto. A existência desse leitor não depende, portanto, do sujeito criador, mas este busca atingi-lo.

Outro tipo de leitor, o leitor ideal, entidade teórica construída por um escritor, faz parte de sua poética implícita ou explícita. Esse tipo de leitor espelha, pois, o sujeito, já que depende de sua vontade criadora.

O leitor ideal, entretanto, não deve ser confundido com o leitor real, pessoa que, num dado tempo e num dado contexto social, lê um certo texto. Observa Aguiar e Silva:

O leitor empírico, ou real, identifica-se, em ter-

mos semióticos, com o receptor; o destinatário, enquanto leitor ideal, não funciona, em termos semióticos, como receptor do texto, mas antes como um elemento com relevância na estruturação do próprio texto.

A esses conceitos de leitor pretendido ou visado, leitor ideal e leitor real, Aguiar e Silva contrapõe o de leitor implícito, de Wolfgang Iser: *"operador, em sentido cibernético, que o texto pressupõe em potência, manifestando-se a sua presença intratextual e a sua função através de "a network of response-inviting structures".*⁸

Como nosso objetivo não é elaborar uma explanação teórica detalhada sobre a questão da identificação do narrador e do narratário e seus homólogos, o autor e o leitor, julgamos que essas considerações preliminares nos serão úteis na análise da obra de Cyro dos Anjos. Somente através dessa identificação poderemos encontrar as distâncias apontadas por Booth e delinear a trajetória da obra do romancista sob esse aspecto literário específico.

O Amanuense Belmino mostra-nos um personagem contando sua própria história, o que caracteriza o narrador-protagonista, que, por sua vez, transmite ao leitor a sua versão dos fatos e dos demais personagens.

Nesse tipo de foco narrativo podemos observar, em primeiro lugar, a distância existente entre o "eu que age" e o "eu que conta". No caso do romance em questão, o próprio narrador (eu que conta) tem consciência dela e afirma:

Eis que o amanuense é um esteta: ao passo que há nele um indivíduo sofrendo, outro há que analisa e estiliza o sofrimento. (AB, p. 18)

Ou ainda:

Pelo sim, pelo não, melhor será não sabotar o Belmiro flautista. Deixá-lo esparramar-se no papel, reduzir-lo a coisa escrita é o meio mais eficaz de liquidá-lo e, com ele, a donzela. Esta literatura íntima é a minha salvação. (AB, p. 138)

Evidentemente essa consciência da distinção existente entre personagem e narrador caracteriza o autor implícito, que, ao transferi-la para o narrador, reduz a zero a distância entre eles (para salientar a outra, a existente entre personagem e narrador).

Como veremos na análise do protagonista, a literatura não o salva de coisa alguma. O ser forte que dela nasce, o narrador, fica no nível puramente literário, pois o personagem mantém-se linear no transcorrer da narrativa. Nesse aspecto o narrador se torna, então, infiel, pois fica evidente a distância entre ele e seu autor implícito. O leitor percebe facilmente que, embora Belmiro se julgue "salvo" pela literatura, o autor não o configura assim.

Vejamos, agora, algumas características do processo de narração realizado pelo "Belmiro flautista".

Exceto a afirmação "*Aqui escreverei (...)*", (AB, p. 6) vemos que, até o quarto capítulo não há alusão alguma a qualquer tipo de projeto literário do narrador. É nesse capítulo que vemos o plano de organizar memórias em forma de livro a fim de reviver o passado, "*o pequeno mundo caraibano*" (AB, pp. 14-15). Mas, juntamente com o leitor, o narrador vê sucumbir, diante do avanço insinuante do presente, o plano de escrever sobre o passado. Outra narrativa se impõe ao personagem com uma força imprevista:

Estive refletindo, esta tarde, em que, no romance, como na vida, os personagens é que se nos impõem. A razão está com Monsieur Gide: eles nascem e

crescem por si, procuram o autor, insinuam-se-lhe no espírito. Não se trata, aqui, de romance. É um registro nostálgico, um memorial desconchavado. Tal circunstância nada altera, porém, a situação. Na verdade, dentro de nosso espírito as recordações se transformam em romance, e os fatos, logo consumados, ganham outro contorno, são acrescidos de mil acessórios que lhes atribuímos, passam a de senrolar-se num plano especial, sempre que os evocamos, tornando-se, enfim, romance, cada vez mais romance. (AB, pp. 70-71)

Como consequência, Belmiro termina por questionar sua própria criação, mas continua escrevendo e, apesar de ter começado a fazê-lo quando sente sua vida vazia, só pára quando sente que *"a vida se encolhe"* (AB, p. 171) e que está diante de um diário.

Ao lado desse plano malgrado de escrever um romance e da vitória do diário (ou ao menos do relato dos acontecimentos presentes), vemos que há, por parte do narrador, uma constante demonstração de sua consciência operante. Assim, todo o livro aparece permeado por ela, como vemos: *"Aqui escreverei (...)"* (AB, p. 6); *"Ao escrever esta página, lembra-me (...)"* (AB, p. 54); *"(...) que reproduzo agora (...)"* (AB, p. 57); *"(...) que já mencionei em outro ponto destas notas"* (AB, p. 67); *"(...) quase me fazem esquecer de anotar, aqui, um acontecimento de importância (...)"* (AB, p. 68); *"(...) impediram-me de registrar alguns acontecimentos da semana"* (AB, p. 75); *"Por último, registrarei aqui (...)"* (AB, p. 76); *"Encontro uma sorte de libertação em escrever estas páginas (...)"* (AB, p. 78); *"(...) mas o Silviano, já escrevi, tem a mania de mudar o nome das pessoas"* (AB, p. 80); *"Não pude terminar o relato da conversa com Silviano (...). Apanharei a narrativa no ponto em que a deixei ontem"* (AB, p. 81); *"Apontamento para uso pessoal: bebi (...)"* (AB, p. 90); *"(...) procurarei expor ordenadamente o que se passou"* (AB, p. 96); *"(...) interrompereei, aqui, estas notas"* (AB, p. 100); e assim por diante.

Distingue-se, ainda, *O Amanuense Belmiro*, pela constante busca, por parte do narrador, da "fidelidade" aos fatos. Por isso, ele afirma:

Estas notas são íntimas e nelas devo pôr toda a sinceridade. O que eu chamei concessões, por eu mesmo, pode, cá entre nós, ser traduzido por um vó cabulo mais simples e direto: adulação. Não me pesa confessá-lo porque, no caso, qualquer um assim procederia: tenho adulado Glicério. (...) Manda a sinceridade que eu escreva também que, ao cabo de contas, ficamos lisonjeados com isso.

(AB, pp. 40-41)

Ou então:

Publique-o ou não, terei de dar-me como sou.

(AB, p. 74)

Para dizer verdade, escreverei neste caderno que não era tanto pelos seus hóspedes (...)

(AB, p. 105)

Nada mais convincente do que a crítica da própria sinceridade. Assim, o narrador faz questão de mostrar, a certa altura, a opacidade de sua visão central:

Aqui reproduzo, com a fidelidade que me é possível, as palavras ouvidas a Glicério. (AB, p. 99)

Devemos notar que, ao contrário das passagens anteriores, nas quais ele se apresentava como possuidor da verdade total, aqui ele a contesta, já que sua memória, fato comum a todos os mortais, pode traí-lo.

O narrador também faz questão de colocar dúvida quanto à possível publicação de seu texto:

Se, acaso, publicar um dia este caderno de confidências íntimas, perdoem-me os leitores as anotações de caráter muito pessoal que forem encontran-

*do e que certamente não lhes interessarão. Quem es-
creve um Diário (afinal, estou escrevendo um...) não
se pode furtar à sua própria contemplação. É
um narcisismo a que ninguém escapa.* (AB, p. 55)

Apesar da dúvida, constantemente se dirige a leitores, haven-
do trechos que mostram até uma certa intimidade nessa rela-
ção: os que, colocando a 1ª pessoa do plural, trazem o lei-
tor para dentro da narrativa ("*Aproveitemos a insônia e cami-
nhemos um pouco*" , (AB, p. 56); "*Apanhemos o chapéu e apres-
semos-nos.*" (AB, p. 181), ou os que incitam a sua partici-
pação ativa no processo de leitura, como "*Que o leitor as a-
precie*" (AB, p. 146). Em todos, se reduz a distância entre
as duas pontas da enunciação.

Em vários trechos se observam marcas da presença
do narrador na narrativa, tanto no nível espacial ("*Escreven-
do estas notas, neste vetusto bureau da Seção do Fomento, a-
inda estou a lamentar minha inépcia*" (AB, p. 38), como no nível
temporal ("*Já é tarde e Emília chama por mim, no quarto. Cer-
tamente precisa de remédio. Fica para amanhã cedo o relato
da conversa com Jandira*". (AB, p. 34); "*MADRUGADA DE 12 DE
OUTUBRO*" (AB, p. 88); "*Escrevo à meia-noite, depois de ter
andado muito pela cidade, (...)*" (AB, p. 110); "*MANHÃ DE 3
DE DEZEMBRO*" (AB, p. 123); "*NOITE DE 3 DE DEZEMBRO*" (AB, p.
124); "*MANHÃ DE 21 DE DEZEMBRO (nove horas)*" (AB, p. 146); "*MA-
NHÃ DE 18 DE FEVEREIRO*" (AB, p. 179).

Notemos que os esclarecimentos a respeito do malo-
gro do plano de escrever um livro de memórias, com a vitória
do diário, a consciência do narrador de estar escrevendo,
suas afirmações de que é sincero, seu questionamento a res-
peito da possível publicação do texto, as referências ao lei-
tor e as localizações no tempo e no espaço são técnicas uti-
lizadas pelo autor implícito que visem, talvez, a criar a
ilusão da realidade.

Quando o narrador comenta seus projetos literários,

está discutindo sua composição técnica e, por isso, o discurso torna-se aí metalinguagem, que, entretanto, em outros momentos, toma direção diversa. É quando comenta seu próprio estilo, em trechos como:

Vejam como terminei ontem o último capítulo... Se não me detenho a tempo, cairia em pranto, como o herói de Lamartine. (AB, p. 91)

Ou ainda:

Bravo! Comecei bem a justificação de minha fraqueza alegando as imposições naturais da vida e daí concluindo que não devemos maltratar o irmão corpo com outras privações. (AB, p. 162)

O início de *Abdias* ("Fevereiro, 1938") nos lembra um diário, mas, ao prosseguirmos sua leitura, vemos que, além de não haver nenhuma outra datação, não há, por parte do narrador, preocupação em ordenar logicamente os fatos. Assim, com idas e vindas, o narrador-protagonista nos conta os acontecimentos mais recentes de sua vida.

Essa espécie de relatório, que assim se constrói, não traz, até a página 9, nenhuma alusão do narrador à narrativa propriamente dita. Nessa página, o narrador faz sua primeira referência ao ato de escrever:

É provável, aliás, que passe a guardar este caderno no meu gabinete, no Arquivo Histórico, onde estará mais ao abrigo dos olhares de Carlota. Melhor será que não leia o que estou escrevendo, pois havia de encontrar assuntos para gracejos. (Ab, p.9)

Após divagar sobre o diário de Tolstoi, acrescenta:

É pena que eu não tenha botas e que, no caso, não se trate de Diário. Um dia talvez classifique estas notas, segundo o gênero e a espécie, como convém a um professor de literatura, mas no momento eu não saberia fazê-lo. (Ab, p. 9)

Como se infere das observações acima, não há, por parte do narrador nenhum projeto que diga respeito à confecção de um texto enquadrável em determinado gênero literário. O autor implícito logicamente o possui, e isso o distancia, nesse aspecto, do narrador em 1ª pessoa.

Embora não se refira a nenhum projeto literário, o narrador constantemente se mostra consciente de que está escrevendo para contar o que lhe acontece (logicamente essa é uma técnica usada pelo autor implícito para conferir maior consistência a seu personagem-narrador, efeito que também buscou em *O Amanuense Belmino*). Como exemplos desse mostrar-se narrando, vejamos:

Interessante é contar o incidente que o desfecho provocou. (Ab, p. 22);

Deixo, aqui, outra pergunta: Não terei exagerado, nas primeiras páginas, ao imaginar aquela Gabriela teimosa e hostil? (Ab, p. 26);

Reatarei a história, voltando aos dias que sucederam àquele em que Gabriela me deixou ao portão de sua casa, com a inesperada pergunta. (Ab, p. 81);

Já tentei, páginas atrás, analisar o manhoso movimento do instinto, que fez com que eu houvesse suscitado, contra mim, um competidor virtual, que poderá acabar me destruindo. (Ab, p. 95);

Tenho tentado pensar nessas coisas serenamente e transpô-las para estas páginas com a objetividade do entomólogo que descreve a espécie descoberta. (Ab, p. 118);



Vejo as coisas, com mais isenção e posso escrever que, se amo Gabriela, estou, entretanto, em condições de suportar com serenidade tudo quanto venha a acontecer. (Ab, p. 176).

O processo chega a intensificar-se num momento em que o narrador analisa seu próprio ato de escrever:

Penso, de novo no que disse anteontem, e vejo que, escrevendo, eu me vigio melhor. Repassar as coisas, encadeá-las, dissociá-las, trazê-las à luz, afastá-las depois, para que as veja também de longe, eis o que é preciso para encontrar a verdadeira face delas. Mas, por outro lado, quem sabe estou a me analisar demais, e isto é um erro? (...) A análise é, por certo, uma força do demônio. A vida deve ser vivida com naturalidade, ou preferentemente, com ingenuidade. Transportá-la para um Diário é ato de análise, que escamoteia nossas possibilidades de inocência. (Ab, p. 161)

Notemos que o narrador se contradiz, pois tinha afirmado, no início, que o que escreve não é um diário.

Em dois capítulos vemos a presença de destinatários, um em que o narrador se dirige ao poeta Alphonsus de Guimarães (destinatário extratextual) e outro em que se dirige à esposa falecida (narratário).⁹ Nos demais capítulos, o narrador deixa implícita a presença de leitores, apesar de sua falta de projeto literário:

Com o comentário feito, ontem, à margem das extravagâncias de minha inventiva, esqueceu-me relatar o fim de Violante, que acaso interessará a alguma romântica leitora. (Ab, p. 13);

Dirão que é ridículo, além de desonesto e absurdo. Será o que quiserem mas, à margem de tudo isso, é algo que tem a grandeza da verdade e que não me envergonho de confessar. Perguntarão como pôde acontecer que um homem prudente como eu caísse em semelhante estultícia. (Ab, p. 64);

Eis aí a explicação, em termos prosaicos, do meu estado de espírito ontem. Que me desculpem os que preferem o estilo sublime. (Ab, p. 66).

Assim como o narrador Belmiro, diversas vezes Abdias se situa no espaço e no tempo, outro artifício usado pelo autor implícito para dar-lhes maior consistência. Deste modo, lemos:

Acabo de chegar do passeio (...). Ao escrever, agora, estas notas, vejo, a propósito, que Vanda Lopes (...) (Ab, p. 49);

Venho da casa do Dr. Azevedo e ainda estou um pouco alvoroçado (...) (Ab, p. 50);

Nos últimos três meses não pus a mão nestes cadernos. A derradeira página, escrita depois do Natal, parece haver encerrado, em minha vida, o ciclo da insânia. (Ab, p. 134);

A pobre página, que precede esta, foi escrita dias depois da morte de Carlota, numa noite em que tentei, na expressão dos pensamentos, encontrar alívio para a angústia que me oprimia. (Ab, p. 155);

Escrevo às duas da manhã, depois de ver esgotados todos os meios para afastar de mim o atroz aborrecimento em que me acho. (Ab, p. 178).

Parece pretender conferir maior consistência ao narrador a afirmação de que seu texto possui caráter confessional:

Não quero fazer-me pior, nem melhor. Desde que venho escrevendo neste caderno minhas confissões (precisamos confessar-nos ainda que a nós mesmos!) e que o simples Diário do professor, destinado aos acontecimentos da vida escolar, se tornou repositório de tudo quanto acontece comigo, minha única preocupação tem sido a fidelidade. Às vezes me sai uma página apaixonada, em que me deixo arras-

tar pelas palavras; mas logo volto atrás, risco tudo, começo de novo, até que a verdade se mostre pura, despojada do que a imaginação lhe acrescenta. Se não o tenho conseguido, é porque está acima de minhas forças. Quisera, no entanto, deixar aqui a penas o singelo documento do homem interior, sem literatura, sem sofisticação. (Ab, p. 112)

Esse caráter confessional explicaria o compromisso com a "verdade" que o narrador, assim como Belmiro, afirma ter:

Não devo esconder a melancolia que me veio da percepção do acontecimento a essa nova luz, mas em homenagem à verdade cumpre-me, também, aventar a hipótese de que tal melancolia seja, agora, fruto de puro automatismo. (Ab, p. 139);

Nada quero esconder, na confissão que aqui deixo. (Ab, p. 173)

Apesar de todos esses indícios de um narrador consciente de seu fazer literário (alusões a leitores possíveis, tentativas de localização do momento da narração, afirmação do caráter confessional do texto), o narrador afirma ser apenas um crítico:

Exerço, no mundo das letras, atividade modesta. Não sendo um criador, minha função é a das muitas formigas que sem cessar carregam para o celeiro literário os frutos quase anônimos do seu trabalho: um estudo subsidiário; uma pesquisa, pequeno ensaio crítico. (Ab, p. 134)

Situando sua escrita fora do contexto "literário", o narrador parece querer mostrá-la mais verídica, no sentido de ser mais fiel à sua realidade.

Podemos ver, então, que o autor implícito delega ao narrador a capacidade de criar, mas este a nega e tal negação o aproxima do que Booth denomina de "narrador não-fide

digno",aquele que acredita possuir qualidades que o autor lhe nega. Só que no caso de *Abdias* acontece o contrário, pois o narrador afirma não possuir uma qualidade que o autor implícito lhe confere.

O estudo do foco narrativo em *Abdias* nos leva, também, a constatar que são vários os trechos em que o narrador utiliza sua linguagem para refletir sobre ela própria. A metalinguagem, que também recheou a narração de *O Amanuense Belmiro* acontece, por exemplo, em:

Releio hoje esta página escrita há um mês. Vejo que relatei com entusiasmo o episódio de Violante.
(Ab, p. 14);

Mas, por que tão longo discurso? Se alguém lesse esta página, diria logo que estou a sangrar-me em saúde. (Ab, p. 43);

Mau... Começo a usar a linguagem hiperbólica dos namorados. Há nisso, sem dúvida, espantoso exagero. (Ab, p. 65);

Em ocasião oportuna, reproduzirei para o Beirão este discurso contra o amor, que me saiu, ontem, com eloquência um tanto suspeita. (Ab, p. 135).

Nesses exemplos vemos que o narrador comenta principalmente seu próprio estilo. Há um trecho, entretanto, em que a metalinguagem comenta a composição técnica do seu "caderno":

A divisão destas notas em parágrafos tem muitas vezes fugido à cronologia e, de ordinário, dissocia fatos que, encadeados no tempo, talvez deveriam ser alinhados seguidamente no papel, para maior fidelidade de exposição. É que, no comum, eu me abandono a um fluxo caprichoso que vem do inconsciente e, à semelhança das correntes marítimas, certamente tem o itinerário determinado por diferenças de densidade e de temperatura. Assim, houve períodos em que Gabriela foi o tema dominante de

minhas cogitações, como uma corrente impetuosa e intensa que sobrepuzasse as águas de vasto mar. Agora, se essa corrente de novo se forma, provinda de alguma zona do coração, ainda aquecida, por toda parte atravessa regiões frias ou hostis e nelas se anula. Então, meu espírito como que perde seu objeto e espraia-se em digressões, emaranhando-se, aqui, numa ociosa conversa entretida com o Beirão, ocupando-se, ali, de palavras ouvidas ao Dr. Azevedo sobre matéria de menos interesse. (Ab, p. 144)

Mais um artifício do autor implícito em favor da verossimilhança.

Montanha evidencia a presença de um narrador onisciente neutro, cuja voz às vezes se confunde com a dos personagens, caracterizando o discurso indireto livre, e outras, se apaga totalmente para dar lugar aos personagens, seja aos seus pensamentos, seja às palavras faladas ou escritas.

Essa mescla de vozes vem acompanhada por indicações gráficas tradicionais. Assim, as aspas podem marcar as palavras faladas ou simplesmente pensadas, e o itálico caracteriza o diário.

Na construção mesma da maior parte dos capítulos essa mescla de pontos de vista se faz presente, de modo que fica simples exemplificá-la. O primeiro capítulo já indica a presença do narrador de 3ª pessoa, onisciente, cuja fala se confunde com os pensamentos do personagem Pedro Gabriel:

A lembrança do apelido punha-o fora dos gonzos. Vinha sempre associada à visão daquela face crispada, a apupá-lo pela abertura da vidraça. Onde andaria agora o pequeno energúmeno? Certo, na malta dos bandidozinhos da Faculdade, a promover arruaças em Cristália. (Mo, p. 12)

Quando o narrador onisciente quer transcrever dire

tamente os pensamentos do personagem, utiliza as aspas, podendo introduzi-lo ou não:

Pensa: "Que cacetes. Se se plantam aqui estou liquidado. Não fui para o carro-salão e agüento-me neste forno só para ficar livre de importunos. Como conseguirei desvencilhar-me destes dois"?

(Mo, p. 22)

Ou então:

"Agora procura uns biscoitinhos salgados. Esquadri^u nha as prateleiras da copa. Onde os teria metido Aurélio? Acho que posso confiar nela (...)"

(Mo, p. 22)

A narração dos diálogos dos personagens serve para mostrar a contradição entre o que pensam e o que falam, como vemos na seguinte seqüência: *"Filho da..." diz Pedro para dentro de si, trincando os lábios. Mas adoça a voz, toma um tom plangente: - É evidente, Cantídio, mas peço que considere isto (...)"* (Mo, p. 173)

É justamente a contradição entre o pensar e o falar que permeia todo o romance e justifica a escolha do narrador onisciente, capaz de desvendá-lo.

O modo dramático, caracterizado por breves anotações de cenas e poucas intrusões do narrador, aparece em trechos como:

Gabinete da presidência da Câmara, pela manhã. Nenhum funcionário no palácio Tiradentes, a não ser o porteiro. Há mais de uma hora, o Presidente Francisco Saturnino conferencia a portas trancadas com Amanassês Cavalcanti, líder do bloco nordestino.

- ... de modo, meu caro Saturnino, que, sendo a candidatura do Hermeto coisa já assentada, sua vitória não deve estar fora de cogitações.

(Mo, p. 222)

Note-se que a presença das reticências, nessa fala, parece

querer transmitir o desconhecimento, por parte do narrador, do que foi falado antes, como se ele, com sua visão exterior, tivesse interrompido o diálogo.

Outro modo de apresentação da fala dos personagens é a sua colocação entre aspas:

O telefone tilinta. Atende. "Pois não, peço-lhe a fineza de subir à sala de recepção. Estou indo para lá". (Mo, p. 238)

Um processo que marca também a intenção do narrador de mostrar ao invés de narrar, é o espaço equivalente de discurso, espaço em branco que conota a passagem do tempo, como no exemplo que segue:

Desliza o bote na superfície líquida, uma viração fresca atenua o calor da tarde.

Debruçado na janela do escritório, Pedro Gabriel vê Cláudia voltar com o pequeno grupo. (Mo, p. 331)

Assim, nesse trecho, como em outros que acontecem no livro, o vazio supre um possível discurso escrito referente à passagem do tempo.

Há, em *Montanha*, momentos em que o autor implícito se distancia totalmente do narrador em 3ª pessoa, dando-nos a impressão de que quer eximir-se de qualquer responsabilidade sobre o discurso. Isso acontece, por exemplo, no capítulo X, após transcrever as palavras de alguns deputados:

Durante o expediente, ocupa a tribuna o Sr. Deputado Pedro Gabriel. Poucos dos Srs. Deputados estão presentes. Não se ouvem apartes. O discurso será transcrito na seção própria. Esta resenha dos trabalhos parlamentares de hoje ateve-se estritamente ao contido nas notas taquigráficas oficiais, de acordo com as tradições desta folha. (Mo, p.104)

Outro exemplo, é o capítulo em que a narração se faz de modo que o leitor sinta que está lendo um sermão. Daí certas características de uma espécie de linguagem clerical, como o uso do imperativo (*observai, dissei, não acrediteis*) e o uso do substantivo *irmãos*. Colocando esse sermão de crítica aos ricos na boca de um padre (que os considera estimuladores da "marcha do comunismo ateu"), o autor implícito distancia-se do personagem e de sua narração.

Outro tipo de escrúpulo do autor-implícito diz respeito às palavras de baixo calão. Assim, ao transcrever a fala dos personagens, o autor de 3ª pessoa reenuncia: "(...) É o c... do mundo!", ou então: "*Mas a mim é que não me... (diz qualquer coisa que faz Manuel Matias ficar vermelho).* - Ora veja só essa donzela pudica, como se ruboriza à toa. Entra para cá, que te... (repete a dose)". (Mo, p. 294) E também: "- Filho da...! (...) - Mas estes p... não têm possibilidades de se eleger". (Mo, p. 301) Tais omissões marcam, nesses momentos, o distanciamento produzido pelo autor implícito entre o narrador de 3ª pessoa, objetivo, impassível e os personagens, sujeitos aos acessos de raiva comuns a todos os seres humanos.

Para introduzir o diário de Ana Maria, o narrador de 3ª pessoa descreve a própria personagem lendo-o e criticando-o:

Ajeita o corpo na cama e lê: "Fevereiro, 7 - Ontem, de novo Pedro demorou em mim os olhos, como a querer enlaçar-me. Senti o coração bater com força... Se Claudia notasse?" (Mo, p. 122) Fecha o caderno por instantes, dá uma risada: "Como me diverte, agora, essa maluquinha de Catas Altas do Sincorã! Que arrojado ideal nietzschiano eu forma va desse velhaco tão vulgar (...)" (Mo, p. 125)

Na segunda vez em que o diário aparece, o autor implícito quer transmitir a ilusão de que, nesse discurso, a construção é simultânea à leitura, já que apresenta a perso-

nagem escrevendo :

Fevereiro, 2 - É hora de repouso, estou deitada e segundo as instruções devia fazer o possível para dormir (...) Se Dr. Backeuser soubesse que estou escrevendo em vez de repousar... (Mo, p. 353)

A chegada do personagem Everardo interrompe, no nível da narrativa, a atividade de Ana e, ao mesmo tempo, no nível da enunciação, produz um corte na narração de 1ª pessoa (diário) para ceder lugar à de 3ª, como vemos:

"Batem-me à porta, deve ser ele! Vou esconder o caderno e arrumar-me".

- Espere um pouquinho... É você, Everardo? (...)
Ele beija-lhe as mãos. (Mo, p. 356)

À medida em que a narrativa progride, o foco se desenvolve em duas direções: primeiro, há um certo mascaramento do narrador em 3ª pessoa, já que os diálogos passam a ocupar a maior parte da narração. Segundo, devido à maior utilização do foco de 1ª pessoa, encurta-se progressivamente a distância entre a personagem narradora e o leitor. Assim, ao passo que o narrador em 3ª pessoa distancia o leitor dos personagens (seja por sua objetividade, seja pela crueza da verdade que revela a respeito dos personagens), o diário de Ana Maria, delineando uma narração dentro de outra, com sua linguagem pungente, demonstra o vigor que o autor implícito confere a essa personagem. Além disso, permite ao leitor uma certa identificação com ela, compensando as incursões pelas vilezas dos demais. É como se o autor implícito, após apresentar a sordidez humana, se redimisse pela apresentação do diário de Ana Maria, que revela o lirismo da eterna busca do ser humano de algo que transcenda o meramente material.

Reunindo certos trechos escritos pela personagem Ana Maria, o último capítulo revela a vitória da forma de

diário.

Pelo exposto, vemos que o estudo do foco narrativo reitera a oposição feita pela maior parte da crítica entre os dois primeiros romances de Cyro dos Anjos e o último. Isso porque a própria estrutura da narração daqueles apresenta em comum a existência de um narrador único, o protagonista, que, em *Montanha*, se transforma em um narrador em 3ª pessoa, onisciente neutro, que, por sua vez, se abre em múltiplas focalizações.

Além disso os dois primeiros romances possuem em comum a ilusão realística imposta pelo autor implícito, que se manifesta na consciência do ato de escrever por parte dos narradores, em seu compromisso com a "verdade" e em sua constante localização espaço-temporal. Em ambos aparece, também, a metalinguagem, seja refletindo sobre o estilo, seja discutindo a composição técnica do livro.

A colocação de *Abdias* ao lado de *O Amanuense Belmiro* não deve, entretanto, deixar de pesar suas características distintivas. Assim, vimos que a constante alusão belmiriana ao malogro do projeto de elaboração de um livro de memórias, com a vitória do discurso de um diário, opõe-se à falta de um projeto literário do narrador Abdias. Sob esse prisma, enquanto em *O Amanuense Belmiro* narrador e autor implícito solidarizam-se, em *Abdias*, a distância entre eles aumenta.

A oposição existente entre a presença e a ausência de um projeto literário acarreta diferenças sensíveis nos dois discursos, pois enquanto um narrador realiza um relato mais descomprometido, o outro parece ter sempre que prestar contas de seu projeto literário. Em *O Amanuense Belmiro*, lemos:



Se, acaso, publicar um dia este caderno de confidências íntimas, perdoem-me os leitores as anotações de caráter muito pessoal que forem encontrando e que certamente não lhes interessarão. Quem escreve um Diário (afinal, estou escrevendo um...) não se pode furtar à sua própria contemplação.
(AB, p. 55)

E em *Abdias*:

Com o comentário feito, ontem, à margem das extravagâncias de minha inventiva, esqueceu-me relatar o fim de Violante, que acaso interessará a alguma romântica leitora. (Ab, p. 13)

A oposição é clara, pois Belmiro questiona a publicação de seus cadernos, sem a qual provavelmente não haveria leitores e Abdias simplesmente a pressupõe. Tal pressuposição se choca, por sua vez, com a falta de projeto literário e com sua afirmação de que é apenas um crítico ("*Não sendo criador...*" (Ab, p. 135)). Disso, inferimos que, em *Abdias*, a passagem do diário para o gênero romanesco é mais superficial do que em *O Amanuense Belmiro*.

Tanto Belmiro quanto Abdias discutem o problema da criação literária. O primeiro afirma:

Observo agora que o namorado, no momento preciso de sua agitação sentimental, não é capaz de se desdobrar ao ponto de permitir ao espírito, quando o coração bate desordenadamente, estudar, para fins literários, os movimentos desse desvairado músculo. As modificações que a paixão determina em nossa substância e a diversa visão, que ela nos proporciona, dos seres e das coisas, poderão vir lucidamente, mais tarde, ao plano da nossa análise, quando tudo já serenado, o espírito calcula e mede mas certamente não são suscetíveis de registro, no instante em que devastam nossa sensibilidade. E ninguém o ignora: a literatura das emoções é feita a frio, e a memória ou a imaginação é que reproduz ou cria as cenas passionais. No momento da devastação, alma e corpo se solidarizam. (AB, p. 23)

Tal posicionamento nos remete ao pensador inglês Wordsworth¹⁰, poeta e crítico que apresenta uma evolução em sua maneira de conceber a poesia, pois numa 1ª fase, aceitando o padrão da sinceridade, define-a como auto-expressão e libertação de emoções pessoais, como o extravasar espontâneo de poderosos sentimentos e, num momento posterior, passa a intuir o "eu-poético" e faz a distinção entre "poesia objetiva e subjetiva". Ao redefinir poesia, diz que *"origina-se da emoção colhida na tranqüilidade; a emoção é contemplada, até que, por uma espécie de reação, a tranqüilidade desaparece pouco a pouco e uma emoção, semelhante à que era anteriormente o assunto da contemplação, produz-se gradualmente e existe de fato na mente"*.¹¹

A poesia não se dá, então, pelo envolvimento sentimental no "calor da hora", mas se caracteriza no "depois", a partir de uma metamorfose em que a emoção é transformada pelo tempo, trabalhada pela memória e purificada pela razão. A partir dessa aceitação do trabalho da razão sobre a emoção, Wordsworth passa a apreciar a disciplina formal, para ele, perfeitamente conciliável com uma confiança na inspiração inicial, no impulso interior. A concepção belmiriana do ato criador coincide, pois, com essa segunda fase da evolução do pensamento de Wordsworth.

Refletindo também sobre a questão, Abdias mostra ser um tanto nebulosa a distinção que faz entre sua "criação artística" e seus trabalhos de crítica literária. Afirma:

Da esterilidade que me veio com as agitações do amor, creio, porém, poder inferir que a paixão amorosa é, em essência, incompatível com a criação artística. Quando Hegel afirma que nada de grande se realizou, nem jamais poderia realizar-se sem as paixões, acredito seja exato, mas somente quanto às obras em que a ação entre como elemento preponderante. Direi, com a ênfase do germânico, que aquelas outras que se elaboram no pensamento e impõem longos e extenuantes esforços em procura de expressão, essas nunca poderiam ser levadas a ter-

mo sob o império das paixões. (Ab, p. 135)

Vemos, porém, que seu próprio diário não tem a ação como elemento preponderante, mas se constitui de uma mescla de ação e análise, dando-se a sua produção quase totalmente no período em que o professor se sente envolvido com Gabriela.

Ao tentar questionar a concepção de Wordsworth, de que a poesia é a emoção recolhida na tranquilidade, o narrador parece confuso quanto à sua concepção de artista:

Responder-me-iam que não é sob o império, mas com as reminiscências da paixão amorosa que o artista molda a sua obra. (Ab, p. 135)

Como vemos, Abdias mescla seus conceitos de criação artística original e crítica literária, parece confuso em sua análise, sua consciência se limita à ação como crítico literário, e isso se reflete, também, em sua falta de projeto para uma criação original, que se opõe ao projeto para uma monografia a respeito de *Cartas Chilenas*, que só se realiza depois de Abdias se desligar de Gabriela.

Como criador, sua atividade se intensifica nos "pontos ótimos" de tensão. Este fato, embora do plano do personagem, pode ser entendido pelas seguintes observações de Dante Moreira Leite sobre o processo de criação literária:

*Até determinado ponto, quanto mais intenso o desequilíbrio, maior a possibilidade de ocorrência de ato criador; a partir desse ponto, a tensão tende a tornar-se intolerável ou não despertar tentativas de solução racional ou produtiva. Se quisermos pensar num moto contínuo, podemos imaginar dois pólos extremos: num deles, com um mínimo de tensão ocorre tédio ou desinteresse; no outro, com um máximo de tensão, aparece a angústia. No primeiro caso, o indivíduo afasta-se da situação, pois esta não apresenta qualquer desafio à sua vida afetiva ou inteligente; no segundo, foge também, mas a sua motivação é, nesse caso, evitar uma situação ameaçadora.*¹²

Embora não partilhemos de visões normativas a respeito do foco narrativo, vejamos um pouco daquilo que alguns críticos apontam como vantagens e desvantagens da escolha do foco em 1ª pessoa nas duas obras em estudo.

Como já afirmamos, parece haver, por parte do autor implícito, uma constante preocupação de conferir à sua história grande plausibilidade. A escolha da 1ª pessoa seria um dos indícios dessa preocupação, pois, segundo muitos críticos, a inexistência de intermediários, diminuindo a distância entre o leitor e o protagonista, confere maior credibilidade à história. Não podemos nos esquecer, porém, de que Brooks e Warren, por exemplo, contestam essa concepção, pois segundo eles, o leitor sabe que esse método, como os outros, representa apenas uma convenção.¹³

Massaud Moisés aponta outras vantagens desse tipo de foco narrativo:

*Além disso, o emprego da primeira pessoa pode conferir unidade à narrativa, graças à concentração de efeitos, e ao caráter de plausibilidade que lhe é inerente. (...) O leitor tem a impressão (de resto falsa, se atentarmos em que sempre os fatos já aconteceram ao narrador quando ele no-los comunica) de que está sendo participado de ocorrências quase contemporâneas à leitura, como se a realidade viva lhe fosse revelada em pleno processo dinâmico (...) Conquanto o tempo verbal seja o pretérito, a impressão de presente mantém-se, em consequência de o foco narrativo estar na primeira pessoa.*¹⁴

A unidade e a presentividade são facilmente perceptíveis tanto em *Abdias* quanto em *O Amanuense Belmiro*.

Quanto à desvantagem apontada por Massaud, um individualismo que "pode comprometer a plausibilidade psicológica da história, pois o narrador tende a oferecer-nos de si uma imagem sempre otimista e dos outros sempre negativa"¹⁵, vemos que se anula nesses dois romances em virtude do cará-

ter analítico dos narradores. Sua constante auto-análise não permite nenhuma visão extremamente positiva de si mesmos, tornando-os, ao contrário, perfeitamente plausíveis psicologicamente.

Partindo, agora, para uma comparação entre os romances de 1ª pessoa e o de 3ª, vemos, em primeiro lugar, que enquanto aqueles apresentam seu foco narrativo invariável, este apresenta um foco narrativo múltiplo ou mutante: ora sentimos a presença de um narrador externo neutro, ora recebemos a história como pensamento dos personagens, ora lemos as falas diretas dos personagens dialogando (modo dramático), ora lemos suas palavras escritas. Assim, enquanto os dois primeiros realizam-se subjetivamente (seguindo a terminologia francesa)¹⁶, *Montanha* apresenta uma maior objetividade na apresentação da história, posto que o leitor recebe inúmeras visões do mesmo fato, podendo, por isso mesmo, chegar mais perto dela.

A unidade apontada por Massaud Moisés no romance de 1ª pessoa se dá pelo fato de ser o próprio narrador quem une os fatos entre si. Tal unidade não está presente em *Montanha*: quem faz a ligação dos diferentes fatos entre si é o leitor.

Essa unidade dos romances-diário está intimamente relacionada com a substância de seu conteúdo: neles, salienta-se a complexidade do mundo interior de seus protagonistas e ninguém melhor do que eles próprios para espelhá-la. Já em *Montanha*, o objetivo é outro, pois se tenta abarcar a complexidade do mundo político (e portanto, externo). Como esse mundo é constituído pela inter-relação de diferentes indivíduos, cabe muito bem a apresentação dessas diferenças para formar um painel sobre ele. Vale lembrar que o personagem em que o autor implícito mais se aprofunda para expor a complexidade psicológica se apresenta principalmente através de um diário. Esse diário, sob o prisma do foco narrativo,

aproxima *Montanha* dos outros dois romances e, como vimos, vários críticos vêem nele um dos méritos da obra, pois, segundo eles, é nesse tipo de discurso que o seu autor revelaria toda a potencialidade de bom escritor. O tipo de focalização dos outros personagens faz com que fiquem parecendo apenas caricaturas, justamente pela falta de profundidade psicológica e pelo exagero de apenas um ou alguns traços. Isso parece ser uma técnica do autor implícito para ressaltar apenas o que quer.

O narrador que se configura, assim, em *Montanha*, se mostra totalmente neutro com relação à matéria narrada, opondo-se à técnica usada pelo autor implícito de *Abdias* e *O Amanuense Belmiro* que se manifesta, por exemplo, em sua íntima ligação com o texto (consciência do ato de escrever, compromisso com a "verdade", localização espaço-temporal, metalinguagem).

Como vimos em nosso estudo, nos três romances pode ser apontada a distância entre o autor implícito e o narrador. A diferença está na concretização dessa distância: enquanto em *O Amanuense Belmiro* e *Abdias* ela se caracteriza pela infidelidade dos narradores, em *Montanha*, ela surge do descomprometimento do autor implícito em relação à matéria narrada.

Em *Montanha*, há, entretanto, mais experimentalismo, seja no uso do espaço equivalente de discurso, seja nos diálogos dramáticos, seja na estruturação mesma do seu foco narrativo, permitindo, por esses elementos estruturais, que se considere como mais moderno em relação aos outros dois: "*Montanha*" é um romance que compreendeu e assimilou, com sabedoria, muito do que de mais válido existe na técnica do romance contemporâneo.¹⁷



Os enredos

O conjunto de ações referidas em *O Amanuense Belmiro* pode ser dividido em seis níveis: amoroso, das amizades, familiar, profissional, político e literário. Essa multiplicidade se concretiza numa estrutura textual francamente monológica, exceto um ou outro *flash back* exigido pela inteligibilidade dessa disposição linear. Os eventos significativos existentes em cada um desses níveis são apresentados a seguir, segundo a ordem de aparição no texto, que não se distingue, quando esquematizada, da ordem que teriam em sequência têmporo-causal.

a) Nível amoroso (o problema fáustico)

- 1 - Belmiro vê Carmélia e a identifica com Camila e Arabela.
- 2 - Belmiro identifica Carmélia com a moça que tocava e cantava *Tuorna a Surriento*.
- 3 - Belmiro vai à missa de 30º dia do pai de Carmélia.
- 4 - Belmiro vai a um baile só para agradar seu "informante" Glicério.
- 5 - Belmiro revela sua paixão para Silviano, que a interpreta como um problema fáustico.
- 6 - Belmiro revela sua paixão por Carmélia a Glicério.

Enamoramento

- 7 - Belmiro sonha que Glicério também ama Carmélia.
- 8 - Glicério conta que esteve 4 ou 5 vezes na casa de Carmélia e que a moça se lembrara de Belmiro e mostrara desejo de conhecê-lo.

Disputa
imaginária

- | | |
|---|-------------------------|
| <p>9 - Indo a uma sorveteria com Glicério, vê Carmélia, sua mãe e seu primo Jorge (que Belmiro julga dever estar namorizando Carmélia). Glicério vai cumprimentá-los, Belmiro vai embora. Em casa, profetiza sobre o casamento com Jorge.</p> | Encontro |
| <p>10 - Após a morte de Trancoso, Belmiro tem alucinações e chega a ver Carmélia em sua casa.</p> | |
| <p>11 - Belmiro lê no jornal que Carmélia e Jorge ficaram noivos.</p> | Informação
do dano |
| <p>12 - Conversa com Glicério sobre o noivado; despeito dos dois. Glicério manda um telegrama, ele não.</p> | |
| <p>13 - Em conversa com Glicério descobre que o casamento de Carmélia será logo.</p> | Confirmação
do dano |
| <p>14 - Outra conversa: Belmiro fica sabendo que o casamento será no dia 15 de janeiro.</p> | |
| <p>15 - Belmiro viaja para o Rio de Janeiro a fim de ver a partida dos noivos.</p> | Translado
em segredo |
| <p>Rio de Janeiro:</p> <ul style="list-style-type: none"> - é salvo por um português. - passeia pela praia, cais e Rio Velho. - vai ao Juá. - assiste à partida (e se decepçiona com o espetáculo). | |
| <p>16 - Volta a Belo Horizonte.</p> | Retorno |
| <p>17 - Carnaval: Viagem para Lagoa Santa com Florêncio.</p> | |
| | Fuga |

- | | | |
|--|---|--|
| <p>18 - Fica sabendo, por Glicério, que Carmélia já deve estar de volta.</p> <p>19 - Andando no parque, recebe salpicos de chuva, atirados pelo carro de Jorge e Carmélia.</p> | } | <p>Humilhação
(antiglorigificação)</p> |
|--|---|--|

b) Nível das amizades (um procurador de amigos)

- | | | |
|---|---|--|
| <p>1 - Natal: Belmiro toma chope com os amigos no parque.</p> <p>2 - Ano Bom: Belmiro ia procurar Jandira, mas, encontrando um sanfoneiro, vai atrás dele. Florêncio vai buscá-lo em casa para ceiar com ele, Mariana, Redelvim e Silviano.</p> | } | <p>Reunião
(comemorações, chope)</p> |
| <p>3 - Vai, com Glicério, fazer uma visita de pêsames a um companheiro de Seção (na volta, Glicério identifica a casa de Carmélia).</p> <p>4 - Jandira o visita, mas ele não consegue entender por quê.</p> | } | <p>Visitas
(de pêsames e cortesia)</p> |
| <p>5 - Vai a uma reunião no apartamento de Jandira e ela reclama de sua condição de solteira "desprotegida", sempre "atacada pelos homens". Jandira o qualifica de "analgésico".</p> | } | <p>Reunião</p> |
| <p>6 - Vai com Glicério a um baile.</p> | } | <p>Divertimento
(baile)</p> |
| <p>7 - Glicério vai viajar e Belmiro fica irritado por ter que perder por uma semana seu informante.</p> | } | <p>Separação
provisória</p> |



- | | |
|--|---|
| <p>8 - Belmiro descobre o diário de <u>Silvia</u> no e reproduz uma de suas páginas.</p> | <p>Indiscrição</p> |
| <p>9 - Aniversário de Belmiro: Emília faz peru, peixe e pastéis, retira o papelão e serve vinho do Rio Grande. Recebe: Giovanni e Prudêncio, Silviano, Redelvim, Jandira, Florêncio.</p> | <p>Reunião
(aniversário)</p> |
| <p>10 - Redelvim o visita e afirma que logo haverá revolução.</p> | <p>Visita</p> |
| <p>11 - Belmiro é solicitado a ajudar seu vizinho Giovanni, cujo filho fugira após ter apanhado do pai.</p> | <p>Notícia de dano e pedido de ajuda - a_1</p> |
| <p>12 - Após ter passado todo o dia ocupado com o problema do vizinho, à noite vai à casa de Jandira e não a encontra.</p> | <p>Ajuda - a_2</p> |
| <p>13 - Volta à casa de Jandira (de manhã, antes do trabalho). Conversam sobre Redelvim e sobre os homens em geral (Jandira quer mostrar-se independente).</p> | <p>Visita</p> |
| <p>14 - Jandira o espera na porta da repartição. Vão jantar juntos. Mais uma vez Jandira reclama de sua situação de desprotegida.</p> | <p>Reunião
(jantar)</p> |
| <p>15 - Belmiro vai à casa de Jandira <u>levar</u> o <i>Hamlet</i>. Não a encontra porque está na aula de taquigrafia (praticidade X literatura).</p> | <p>Visita
(frustrada)</p> |

- | | |
|---|---|
| 16 - Giovanni o visita para contar-lhe, agradecido, que seu filho voltara. | Sucesso da ajuda - a ₃ |
| 17 - Belmiro conta sua paixão a Glicério. | Confissão íntima |
| 18 - Belmiro se encontra com Silviano no bonde, num domingo de manhã. Almoça na casa dele e de lá vão ao clube, mas Silviano não encontra seu "Perrexil". | Divertimento |
| 19 - Belmiro vai à casa de Jandira, onde discute com Redelvim, que o considera um "burguês". | Reunião (discussão) |
| 20 - Acorda às 4 da manhã, vai a um morro contemplar Belo Horizonte. Volta para casa e toma café com Giovanni e Prudêncio na casa do primeiro. | Reunião (café) |
| 21 - Encontra Florêncio, ao sair da Secretaria e passam a tarde juntos, tomando chope. | Reunião (chope) |
| 22 - Belmiro visita Jandira e fica sabendo que o diário de Redelvim foi detido pela polícia. | Visita e notícia de dano - b ₁ |
| 23 - Glicério conta que travara amizade com Carmélia. | Confissão íntima |
| 24 - Belmiro vai à casa de Jandira contar que o delegado devolverá o diário de Redelvim graças à intervenção de um senador, via Glicério. | Visita e informação - b ₂ |

- | | |
|--|---|
| <p>25 - Francisquinha morre. Ao enterro vão:
Giovanni, Prudêncio, Silviano, Redelvim, Glicério, Florêncio, Jandira e Sepúlveda.</p> <p>26 - Missa de 7º dia de Francisquinha.
Belmiro não conta quem foi, só afirma que foram os amigos (até Redelvim, que não entra na igreja).</p> | <p>Reunião
(solidariedade
e
missa)</p> |
| <p>27 - Revolução Comunista de 35: Redelvim vai preso. Jandira e Belmiro vão à delegacia para intervir em defesa do amigo e Belmiro é chamado a depor.</p> | <p>Dano
(prisão) - b₃</p> |
| <p>28 - Belmiro passa uma noite na cela em companhia de ladrões.</p> <p>29 - Belmiro é salvo, graças ao diário, prova de sua "inocência".</p> | <p>Reparação
parcial
(soltura de
Belmiro) - b₄</p> |
| <p>30 - Belmiro manda livros e frutas para Redelvim.</p> | <p>Solidariedade - b₅</p> |
| <p>31 - Belmiro vai a um bar com Silviano, que lhe conta de seu novo amor.</p> | <p>Confissões</p> |
| <p>32 - Indo à casa de Jandira, Belmiro acha-a diferente, jogando cartas com novos amigos. Como ela parece não se preocupar com Redelvim, Belmiro torna a mandar-lhe livros e cigarros.</p> | <p>Omissão e
retraimento - b₆</p> |
| <p>33 - Belmiro recebe a visita de Florêncio e Parreiras (que o esclarece a respeito de expressões usadas pelos presos).</p> | <p>Visita</p> |

- | | |
|---|---|
| <p>34 - Belmiro vai com Florêncio visitar Redelvim, mas encontrando Silviano, este lhe diz que aquele já fora <u>sol</u>to. Vai à casa de Silviano, onde <u>re</u>cebe um artigo para jornal, que <u>co</u>pia no diário.</p> | <p>Reparação total
(soltura, visita) - b_7</p> |
| <p>35 - Belmiro passa pela casa de Jandira para saber de Redelvim. Vai com ela até seu trabalho e no caminho fica sabendo que ele não a procurou.</p> | <p>Interrogação - b_8
(reunião)</p> |
| <p>36 - Redelvim procura Belmiro para agradecer os livros. Conta que não entrou no apartamento de Jandira porque ouviu vozes estranhas. Mostra-se desanimado e conta que vai para a fazenda da mãe.</p> | <p>Retribuição - b_9</p> |
| <p>37 - Florêncio vai buscá-lo à saída da Secretaria e conta que voltou ao chope.</p> | <p>Reunião</p> |
| <p>38 - Belmiro assiste a uma discussão entre Silviano e Jerônimo, sobre <u>filo</u>sófia.</p> | <p>Reunião
(discussão)</p> |
| <p>39 - Glicério se forma e Belmiro sai de braços dados com ele, que se mostra indeciso quanto ao futuro.</p> | <p>Reunião
(formatura)</p> |
| <p>40 - Belmiro descobre Silviano e a <u>amiza</u>de de Carolino.</p> | <p>Revelação e</p> |
| <p>41 - Carnaval: Belmiro viaja com Florêncio para Lagoa Santa.</p> | <p>divertimento</p> |

Anotamos aí duas seqüências narrativas: a ($a_1 - a_2 - a_3$) e b ($b_1, b_2, b_3, b_4, b_5, b_6, b_7, b_8, b_9$) que se inserem na ocorrência de episódios típicos de crônica sem concatenação

causal: reuniões, visitas, confissões, divertimentos.

c) Nível dos parentes (crônica familiar):

- | | |
|--|---|
| <p>1 - Natal: Belmiro coloca presentes na árvore.</p> <p>2 - Prende Francisquinha no quarto porque ela piora de sua doença.</p> <p>3 - No dia de seu aniversário, Belmiro recebe cuidados especiais de Emília: peru, peixe, vinho do Rio Grande (jantar) e pastéis para servir aos amigos.</p> | <p>Apresentação da convivência familiar</p> |
| <p>4 - Belmiro leva Francisquinha para o Instituto dos Alienados.</p> <p>5 - Belmiro cuida de Emília, que está doente.</p> <p>6 - Para almoçar com Silviano, Belmiro não se esquece de avisar Emília.</p> <p>7 - Belmiro visita Francisquinha.</p> <p>8 - Belmiro busca Francisquinha.</p> <p>9 - Belmiro fica 3 dias sem sair de casa para cuidar de Francisquinha (gripada).</p> | <p>Dano (doenças)</p> |
| <p>10 - Morte de Francisquinha: Belmiro vai ao enterro (junto com amigos).</p> <p>11 - Belmiro vai à missa de 7º dia de Francisquinha.</p> | <p>Dano (morte)</p> |
| <p>12 - Detido, Belmiro preocupa-se com a reação de Emília e pede que os investigadores digam que se trata do inventário de Francisquinha.</p> <p>13 - Belmiro explica a Emília que o "fo-</p> | <p>Mentira piedosa</p> |

go" que houve foi uma luta entre os dois coronéis.

14 - Natal: vê Emília voltar da missa, com um vestido feito com o pano ganho de Glicério.

15 - Quando vai ao Rio, Belmiro deixa Emília sob os cuidados de Carolino.

16 - Emília conta-lhe que sonhou com Nhô-Borba, e Belmiro acha que os velhos devem preencher-lhe o pensamento.

Preocupação
com o outro

Apaziguamento

d) Nível profissional

- Viagem ao Rio usada como pretexto para o chefe pedir-lhe um relatório.

Fora isso há ações banais como conversas, cafés, nada de profissional.

Nas palavras de Belmiro:

Na verdade nunca tivemos serviço, e jamais conheci ficção burocrática mais perfeita que a Seção do Fomento... (AB, p. 23)

e) Nível político: ver sequência b em "nível das amizades".

f) Nível literário

1 - Duas tentativas de escrever livro de memórias.



- 2 - Confeção do diário (apesar da intenção de escrever livro de memórias).

Quanto à sintaxe textual, fácil é verificar o predomínio do discurso subjetivo, usado para expressar o mundo da interioridade do emissor Belmiro. A escolha do foco em 1ª pessoa já traz uma marca inconfundível dessa função emotiva da linguagem e tal função faz-se presente nos mais diferentes momentos do discurso, em qualquer uma de suas instâncias.

Em *Abdias*, destaca-se apenas o nível amoroso como o mais importante do romance. Aqui também domina a linearidade na apresentação textual dos motivos principais:

- 1 - Primeiro contato com Gabriela. Dissimulações do herói.
- 2 - Visita a Gabriela e fraude para com Carlota. Sentimento de interdição.
- 3 - Desencontro (excursão sem Gabriela) e agressão de Vanda Lopes.
- 4 - Aproximação de Gabriela.
- 5 - Vilania de Vanda Lopes e revelação do amor oculto.
- 6 - Retraimento de Abdias por vergonha.
- 7 - Aproximação de Gabriela, afrontando a vilania de Vanda Lopes.
- 8 - Cumplicidade de Abdias.
- 9 - Desejo de morte para Carlota. Transgressão. Projeto de

casamento com Gabriela.

- 10 - Fingimento diante de Carlota.
- 11 - Ciúmes por causa de Beirão. Disputa secreta.
- 12 - Convivência com Gabriela: trabalhos com a Comissão de moças e formatura.
- 13 - Declaração de amor. Conflito com Carlota.
- 14 - Pacificação familiar.
- 15 - Complacência com Gabriela: traição intelectual (crítica favorável).
- 16 - Morte de Carlota.
- 17 - Fim da interdição.
- 18 - Aconselhamento com um padre.
- 19 - Mediação precipitada do padre.
- 20 - Afastamento de Abdias.
- 21 - Descoberta do calado sofrimento de Carlota.
- 22 - Re-visão de Carlota com tranquilidade.
- 23 - Rememoração de Carlota ao som da 9ª Sinfonia.

Além do fato de a narração dessas ações se dar na ordem em que as mesmas aparecem em nosso esquema, observamos que o narrador mostra uma preocupação de sempre relatar o que lhe acontece, num tempo o mais próximo possível da ação (a distância entre tempo da narração e tempo da narrativa é pequena nesse romance).

No que diz respeito ao discurso vemos que está bem próximo do que dissemos sobre *O Amanuense Belmiro*: o predomínio da função emotiva da linguagem, com todas as suas características, tanto nos momentos predominantemente narrativos, quanto nos descritivos, dialógicos e argumentativos. Narrado também em 1ª pessoa, o discurso de *Abdias* nos revela a interioridade de seu protagonista-narrador e nos mostra a complexidade do mundo visto sob sua perspectiva.

O texto de *Montanha* apresenta uma aparente alinearidade, pois é constituído por um conjunto de histórias que se desenvolvem paralelamente no tempo, dispostas num esquema de alternância irregular. A identificação de cada história se torna possível graças à ênfase dada à determinado personagem, o que lhe confere a aparência de biografias individuais. Nessas histórias, destacamos a de Pedro Gabriel, a de Ana Maria e a de Edméia.

A espaços irregulares, o texto enfatiza quadros da vida política como se fossem episódios e/ou descrições independentes, mas que, justapostos às histórias individuais, nos ajudam a mostrar uma história de conquista do poder. Os cenários são os mais diversos possíveis: bares ou botequins, palácio do Presidente da República ou do Governador de Estado, redação de jornal, Câmara, etc.

Em nossos esquemas, destacaremos as ações dos personagens Pedro Gabriel, Edméia e Ana Maria, por sua função e significação na narrativa. Indicamos as regressões ou *flash-backs* por letras do alfabeto.

Pedro Gabriel:

- 1 - Viagem de trem rumo ao Rio de Janeiro. (a + c)
- 2 - Chegada ao Rio de Janeiro. Aurélio ^o espera na estação. Encontro com Cláudia.
- 3 - Reunião para o acordo de Montanha. Pedro Gabriel "vence", pela trapaça. (No intervalo, fala com Edméia).
- 4 - Conversa com Cláudia sobre a reunião.
- 5 - Encontro com Edméia (Pedro Gabriel quer aproximar-se de

- Cantidinho já que seu pai (nomeado interventor) é bastante influenciado por ele).
- 6 - Numa sessão da Câmara, discute com o deputado Firmino Policarpo e quase é agredido por ele.
 - 7 - Pedro Gabriel chega em Cristália e se irrita por ser recebido por poucos.
 - 8 - Dialoga com o interventor Cantídio sobre a situação de Custódio e sugere Fajardo para seu substituto. (b + d)
 - 9 - Encontro com Naná - infrutífero para ele. (e)
 - 10 - Pedro Gabriel telefona para Ana Maria (já no Rio de Janeiro), mas ela não quer vê-lo mais e o assusta pronunciando seu nome.
 - 11 - Viagens para propaganda eleitoral.
 - 12 - Comício em Cristália: um estudante é morto por vaiá-lo.
 - 13 - Estudantes fazem campanha contra Pedro Gabriel.
 - 14 - Pedro Gabriel perde as eleições.
 - 15 - Em sua casa de campo, Pedro Gabriel imagina como retornar ao poder (demagogia e populismo).
 - 16 - Pedro Gabriel é nomeado Ministro da Justiça.

Flash-backs

- a) Infância em São Miguel do Campo.
- b) Prefeito de São Miguel do Campo - Deputado Estadual - Secretário do Governo de Montanha - Chefe da polícia - Ministro - Deputado Federal: Ana Maria mora em sua casa e se envolve com ele - Chefe do Partido.
- c) Perda do Ministério causada pela associação à candidatura Canindé.
- d) Pedro Gabriel muda para o Rio de Janeiro.
- e) No Rio de Janeiro conhece Edméia.

Edméia:

- 1 - Conhece Pedro Gabriel num coquetel. Travam amizade.
- 2 - Separa-se do marido.
- 3 - Torna-se amante de Pedro Gabriel, mas logo vê que ele não pretende separar-se de Cláudia.
- 4 - Conversa ao telefone com Pedro Gabriel e mostra não se importar por ele não poder vê-la.
- 5 - Encontro com Pedro Gabriel: conversa "política" (pensar x falar). Sente-se usada.
- 6 - Num baile, vê Pedro Gabriel dançando com Cláudia (ele não pensava que ela fosse). Promete vingança.
- 7 - Visita Custódio, para sugerir que ele apoie Hermeto (vingança a Pedro Gabriel).
- 8 - Casa-se no México com um rico americano.
- 9 - Encontro com o Secretário da Embaixada do Brasil. Edméia vibra quando fica sabendo da derrota de Pedro Gabriel.

Ana Maria:

- 1 - Em Cristália, Ana Maria lê seu próprio diário e recebe um telegrama em latim de Everardo (pensionato). (a, b, c, d, e, f, g)
- 2 - Mudança para o Rio (casa de dona Zulmira).
- 3 - Sai com Paulo Roberto e recusa-se à relação sexual com ele.
- 4 - Recebe um telefonema de Pedro Gabriel e o assusta dizendo seu nome. Recusa-se a vê-lo.
- 5 - Depois de 2 meses no Rio, é procurada por Everardo, que a pede em casamento.
- 6 - Internada, porque está tuberculosa.
- 7 - Everardo se muda para Teresópolis a fim de ficar mais perto dela, passando a morar na casa de sua prima Luci-

la, mãe de Edméia.

- 8 - No hospital, escreve seu diário, recebe visitas e conversa com os médicos (um deles é amigo de Paulo Roberto, que se diz apaixonado por ela).
- 9 - Submete-se a uma intervenção cirúrgica.
- 10 - Fica sabendo que Pedro Gabriel foi nomeado Ministro.
- 11 - Recebe a visita de Cláudia.

Flash-backs

- a) Recebe, em Catas Altas, o convite de Pedro Gabriel para ir morar em sua casa.
- b) Muda para Cristália (para fazer a faculdade de Direito) - casa de Pedro Gabriel.
- c) Na Faculdade, conhece Everardo.
- d) Envolve-se com Pedro Gabriel.
- e) Briga com Cláudia e muda para a casa de D. Juliana e depois para um pensionato.
- f) Tenta suicídio.
- g) Fica 4 meses sem escrever.

Assim como *Montanha* se distinguiu dos outros dois romances por seu foco narrativo, sua linguagem também se apresenta mais diversificada que a dos demais. Temos, em *Montanha*, os mais diferentes tipos de discurso: o emotivo, o dialógico, o referencial, o metalingüístico e até o poético, que se imiscui no primeiro. A mudança do foco narrativo está estreitamente ligada a esses diferentes tipos de discurso. Assim, do diário de Ana Maria poderíamos extrair os exemplos melhores do predomínio emotivo (embora apareça tam-

bém em outros trechos, quando o narrador dá a palavra aos de mais personagens):

Sensação de deficit. Vontade de chorar. Aonde aquela euforia, aquele sentimento de vida plena, que experimentava domingo no Golfe Clube? A que coisa nha insignificante me vejo agora reduzida! Um trapinho que todo o mundo pode pisar... (Mo, p. 127)

Ao contrário do que acontece nos outros dois romances, os diálogos aparecem aqui geralmente sem intervenção do narrador em 3ª pessoa, como no exemplo seguinte:

- És fabuloso. Gostaria de ter a tua fleuma.
 - Meus nervos ficaram macios depois que me arrancaram unhas do pé na Polícia.
 - Mas, não achas imoral recebermos contribuições do inimigo, dinheiro sujo, extorquido à mi séria do povo?
 - Não digas asneira, menino. Imoral é o que perturba a marcha da Revolução. Moral é tudo quanto contribui para a destruição do mundo burguês. Não estás ainda suficientemente politizado. (...)
- (Mo, p. 30)

O discurso referencial aparece com o foco narrativo em 3ª pessoa, como por exemplo em:

Saboreando um Armagnac na biblioteca, depois do café, Mister Brito cumprimenta o Embaixador pelo discurso. Sabia-o capaz de planejar uma atilada política de investimentos na América Latina, mas imaginava que um mastodonte da economia internacional fosse desajeitado para se ocupar de matéria frágil como a arte. (Mo, pp. 35-36)

Quanto à metalinguagem, observemos o seguinte:

Outra verdade, Ana Maria: Não és tão segura de ti, como supões. Lidas com um homem experimentado, um coureur de femmes. Cuidado, para que não te transformes apenas numa conquista a mais... Não hás de tornar-te uma comborça! Interrompe a leitura: De

novo esta palavra horrível... Onde a descobri? Eu tinha cada idéia... (Mo, p. 139)

É justamente no diário de Ana Maria que a função poética da linguagem compete com a emotiva. Vários são os trechos em que sua prosa se torna poética, e isso, além de nos lembrar os dois primeiros romances, contrasta belamente seu discurso ao prosaico, tão empenhado, em outros trechos, com artimanhas políticas. Exemplo:

Nunca vira a montanha bela assim, os campos tão verdes, o céu tão azul. Embriaguez de sol! Estirei o corpo na relva, quis dormir com Zaratrusta, mas algo se passava "com esta minha alma estranha". A mesma dourada tristeza a oprimia, sem que, no entanto, houvesse fluído suficientemente os bens da vida... (Mo, p. 126)

N O T A S

1. As teorias mais discutidas sobre o foco narrativo encontram-se resumidas em Cintra, Carvalho e L. C. M. Leite.
2. Booth, p. 167
3. L. C. M. Leite, pp. 18-19
4. Booth, pp. 220-224
5. Aguiar e Silva, p. 228
6. *Ibid*, pp. 698-699
7. *Ibid*, p. 310
8. *Ibid*, p. 313
9. Ab pp. 60, 154
10. *Apud* Welleck II, pp. 117-134
11. *Ibid*, p. 124
12. D. M. Leite, p. 109
13. *Apud* Carvalho, pp. 7-8
14. Moisés, p. 135
15. *Ibid*, p. 134
16. F. V. Rossum-Guyon — "Point de vue ou perspective narrative", *Poétique* 4, pp. 476-497, *apud* Cintra, p. 11.
17. Portella, p. 67



III. P E R S O N A G E N S

O início de *O Amanuense Belmiro* já introduz alguns personagens que, amigos do protagonista, aparecerão no desenvolvimento do romance: Florêncio, Silviano, Redelvim e Glicério, que tomam chope com Belmiro; Jandira e Joana (esposa de Silviano), que o narrador menciona; Prudêncio Gouveia, que o encontra no bonde e Juliana (sua mulher, que também é evocada por Belmiro).

O quadro de personagens vai, aos poucos, se compondo, pois o protagonista partilha sua vida com a de seus amigos, colegas de repartição, vizinhos e irmãs. Apesar de ter um contato relativamente grande com os amigos, Belmiro sente a instabilidade de seu círculo: entre eles paira um mal-estar constante causado pelas diferentes visões de mundo e pela falta de troca de experiências. Comentando a dissolução do grupo, Belmiro afirma:

Finalmente, as dissensões do pensamento, agravadas pela atmosfera pesada deste fim de ano, lhe apressam a dissolução. Redelvim, anarquista; Jandira,

socialista; Silviano, o homem da hierarquia intelectual e da torre de marfim; Glicério, com tendências aristocráticas; Florêncio, tranqüilo pequeno burguês, de alma simples, que não opina. Será certamente impossível uni-los de novo. Por que não de os homens separar-se pelas idéias? De bom grado, eu sacrificaria minha idéia mais nobre para não perder um amigo. Neste mundo, sou apenas um procurador de amigos. (AB, p. 147)

A relação entre Belmiro e seus amigos tem força ca racterizadora: através dela o protagonista se mostra ao leitor; em cada um de seus amigos, Belmiro vê projetada uma facata de si mesmo e, apesar da impossibilidade de uma total identificação, o personagem tenta unir-se a eles para formar um grupo coeso, assim como tenta unir as partes do seu todo constitutivo. Mas tais projetos mostram-se inviáveis.

A ausência de coesão existe, também, no nível familiar, onde se situam suas duas irmãs: o relacionamento de Belmiro com Emília e Francisquinha é bastante superficial, mas a presença das mesmas parece conferir certa segurança ao protagonista, já que são vistas por ele como resquícios de sua antiga vida na fazenda.

No trabalho, Belmiro convive com burocratas frustrados, ressentidos contra o "destino". Daí o destaque que o narrador confere a Filgueiras, burocrata totalmente adaptada do à sua condição.

Analizando o comportamento dos colegas de repartição, Belmiro vê a si mesmo: se, por um lado, percebe que é portador de potencialidades não exploradas, por outro, identifica-se com Filgueiras, em sua aceitação passiva da atividade burocrática. Daí a ambigüidade de sentimentos: Belmiro vê a burocracia como seu destino lógico e sente ternura pelo edifício da Secretaria, mas contém (embora com certa dificuldade) qualquer gesto que a exprima.

O que vemos é a profissão burocrática limitando a criatividade: sendo sua função impessoal e improdutiva, ge-

ra, num ser sensível como Belmiro, frustração e tédio. Daí a divisão do eu em dois: o da aceitação passiva e o do desejo de evasão para a irreabilidade do sonho, sentido como uma possibilidade de compensação de frustrações.¹

É no nível amoroso que se esboça o relacionamento mais significativo de Belmiro com outros personagens, pois apesar de mantê-lo apenas no plano da idealização (aqui, sinônimo de não-realização), tal relacionamento ocupa o centro de sua vida. Nesse plano, Carmélia Miranda preenche o espaço deixado por sua ex-namorada caraibana Camila e por seu mito infantil, Arabela. O próprio nome Carmélia parece resultante dessa mescla de Camila e Arabela.

A identificação reflete-se no estilo: o narrador não se preocupa sequer com descrições detalhadas da moça, bastam-lhe alguns traços para o personagem criar o mito que passa a adorar. O primeiro contato com Carmélia se entremos^{ta} sob juízos hipotéticos que enlaçam referências a figurações angélicas (em quadros renascentistas) com uma canção nostálgica:

Cantava como o faria um anjo de Van Eyck, se os coristas angélicos se dedicassem ao gênero, uma canção napolitana que ouvi a Camila em tempos idos: Tuorna a Surriento. (AB, p. 26)

Na descrição do segundo contacto, a circunstância concreta vai perdendo rapidamente os vínculos com a realidade e ganhando o plano da evanescência, da alienação e do sonho. Da branca e fina mão da amada à desintegração musical do próprio corpo, a recordação do herói se deixa levar por um traçado coerente:

Jamais esquecerei: uma branca e fina mão. Olhei ao lado: a dona da mão era uma branca e doce donzela. Foi uma visão extraordinária. Pareceu-me que descera até a mim a branca Arabela, a donzela do castelo que tem uma torre escura onde as andori

nhas vão pousar. Pobre mito infantil! Nas noites longas da fazenda contava-se a história da casta Arabela, que morreu de amor e que na torre do castelo entoava doridas melodias. Efeito da excitação de espírito em que me achava, ou de qualquer outra perturbação, senti-me fora do tempo e do espaço, e meus olhos só percebiam a doce visão. Era ela, Arabela. Como estava bela! A música lasciva se tornou distante, e as vozes dos homens chegavam a mim, lentas e desconexas. Em meio dos corpos exaustos, a incorpórea e casta Arabela. Parecia que eu me comunicava com Deus e que um anjo descera sobre mim. Meu corpo se desfazia em harmonias e alegre música de pássaros se produzia no ar. (AB, p. 20)

A partir desse momento, o mito passa a ser, para Belmiro, uma forma de busca de seu "tempo perdido".²

Belmiro tem a consciência problemática, embora irresoluta, dessa mitificação de Carmélia. Isto ocasiona oscilações psicológicas entre a recusa e a aceitação das suas fantasias, reflete-se nos ímpetos de pragmatismo jamais transformados em ação real, e chega até a mostrar-se num raciocínio frio que lhe permite separar os dados do imaginado e do verdadeiro. Destacamos este último aspecto:

Para todos os efeitos, você amou o mito e não a moça. Estabelecido que uma coisa não é outra, fique com o seu mito e deixe a moça passear. (AB, pp. 158-159)

Esse raciocínio lógico não o liberta, porém, dos devaneios passionais e, no final, não o impede de uma postura amarga e céptica diante de si mesmo.³

Se, por um lado, temos o mito Carmélia-Camila-Arabela envolto em sombras, por outro, temos a presença de Jan-dira, sentida por Belmiro como a mulher que representa a vida, a realidade palpável, a possibilidade da concretização de um relacionamento amoroso pleno.⁴ Mas, para Belmiro, o sonho Carmélia é mais atraente do que a realidade externa.

Por isso, seus rápidos lances de inclinação por Jandira são logo substituídos pela "timidez" e "sincera amizade", logicamente, formas de negar a possibilidade de qualquer realização amorosa.

Essa oposição entre a fantasia e a realidade está refletida também no nome das personagens, pois, enquanto Carmélia, Camila e Arabela remetem ao mítico, o nome Jandira, de origem tupi, significa "a abelha de mel", criatura bastante real que se caracteriza pela atividade constante.⁵

O personagem Glicério, pertencente ao círculo de amigos de Belmiro e também seu colega de repartição, parece um elo entre o sonho e a realidade, pois se, por um lado, entra no jogo belmiriano da mitificação de Carmélia, por outro, não abandona seu veio pragmático e se relaciona com a moça. Dessa forma ele encarna, para Belmiro, a figura de um possível ajudante, que com o tempo transformar-se-ia em oponente, graças à sua atração pela moça, se todas as possibilidades de lutar não fossem barradas com o casamento de Carmélia.

Redelvim, por outro lado, pode ser identificado com Belmiro graças à capacidade, presente em ambos, de intuírem os males sociais. Mas a diferença é básica: enquanto Belmiro se fecha, Redelvim age, embora meio anarquicamente.

Há, no quadro dos personagens do romance, alguns cuja existência apenas tangencia a de Belmiro, em determinados momentos: seu vizinho Giovanni, o companheiro de serviço Sepúlveda, o delegado que detém Belmiro, o investigador Parreiras, Jerônimo. Sua função será mais ou menos importante de acordo com sua maior ou menor contribuição para a caracterização do protagonista, já que ele se vê no comportamento dos outros. Assim, entre eles, destacamos o delegado, que se sente capaz de detectar sua inação política através da leitura do diário (que, sendo o próprio romance, se coloca no nível da literatura, não sendo prova de nada) e o vizinho Giovanni que, solicitando a ajuda do protagonista, o vê

pronto a ajudá-lo no reencontro com o filho sumido.

Analisemos, agora, o sentido da expressão "Borba errado", usada por Belmiro. Lembremos que essa sensação de ser errado resulta do fato de Belmiro não ter atendido ao intento paterno e ter-se tornado um burocrata. Fruto do casamento de um fazendeiro que, apesar de citar Vergílio e Horácio, o queria agrônomo e de uma mãe que o queria na carreira das letras, como os de sua família, Belmiro sente que não fora capaz sequer de concretizar o arranjo de "ficar nas le-tras agrícolas", que o pai vivia repetindo.

Nascido em Vila Caraíbas e crescido na fazenda, Belmiro pode ver nas fugas do pai, rumo à Vila, para conversar com o "provisionado Loiola" certa "traição à gleba". Seu gosto pela literatura estaria, assim, geneticamente condicionado e a evocação desse traço do caráter do pai justifica Belmiro perante si mesmo.

A expressão "Borba errado" fica, pois, coerente apenas com um nível superficial de interpretação, pois Belmiro, apesar de não corresponder às intenções explícitas do pai e de afirmar ser "*um fruto chocho do ramo vigoroso dos Borbas, que teve seu brilho rural*" (AB, p. 10), num nível mais profundo, se vê como resultado inevitável de algo que já estava, ao menos potencialmente, presente em seus pais. Daí ter que se desculpar apenas perante seus avós:

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 suas lavouras à espera de cuidados moços. Sinto muito, avós.
(AB, p. 10)

Com seu pai, a atitude é outra, pois nele vê os primeiros sinais de desvio na história familiar:



Mas, ao cabo de contas, foi nele que começou o desvio da linhagem rural. Não citavas o teu Vergílio, pai Belarmino? Na verdade, estavas mais próximo dos clássicos (lembro-me de tua predileção, um tanto tendenciosa, para o Horácio...) do que dos currais e das roças. Words... Words... como dizia Prudêncio, esclarecendo que a exclamação foi do Hamlet. Bem me recordo de que, a rigor, não funcionavas na fazenda. Por qualquer pretexto, lá ias, na tua besta, rumo à Vila, para trocar dois dedos de prosa com o provisionado Loiola. Confessa, Borba, data de ti a traição à gleba... (AB, p. 11)

A mudança de Belmiro para a cidade (Belo Horizonte) permitiu-lhe conviver com indivíduos que tinham os mesmos gostos que ele, principalmente no tocante às inclinações literárias.

Abandonei, porém, as letras agrícolas e entreguei-me a outra sorte de letras, nada rendosas. Pus-me a andar na companhia de literatos e a sofrer imaginárias inquietações. Tive amores infelizes, fiz sonetos. Até chegar ao Silviano e ao Redelvim, percorri muitos caminhos. E a mesada paterna se consumia em livros que as necessidades sentimentais e espirituais do mancebo ardentemente reclamavam. (AB, p. 11)

Mas sua adaptação não é total, ele se sente sempre entre uma realidade e outra e por isso busca integrar o passado ao seu presente. Daí a importância de Emília e Francisquinha, resquícios do passado, elos que ligam o Belmiro de Belo Horizonte ao de Vila Caraíbas. Por isso afirma:

Ainda assim, tão distantes de mim, encheram minha vida, e Emília é, nesta casa, uma presença vigorosa e viril, que restabelece a atmosfera moral da fazenda. (AB, p. 9)

Sobre o relacionamento de Belmiro com as irmãs e sua percepção do mesmo, afirma Roberto Schwarz:

A propriedade dos Borba foi à praça, e as velhas,

que "tiveram que viver sempre na fazenda, como bicho-do-mato, entre o pessoal de serviço", vieram para a cidade. A narrativa tem uma frase para o custo engraçado e visível de metê-las num trem, e nenhuma para a desqualificação genérica e invisível — mas esta essencial — que a viagem lhes trouxe. A omissão não é acidente, é parte da cegueira profilática de Belmiro, que doutro modo não poderia admirar na mana Emília, supersticiosa e destrambelhada, "uma presença vigorosa e viril".⁶

Sob o prisma desse solteirão interiorano, vivendo na capital, em companhia de duas velhas irmãs e partilhando um pouco de seu muito tempo livre com alguns amigos é que vemos o universo romanesco apresentado por Cyro dos Anjos. Narrado em 1ª pessoa, *O Amanuense Belmiro* nos aponta constantemente a psicologia de seu narrador-protagonista, alguém incapaz de se sentir adaptado à sua realidade, mas que, ao invés de tentar mudá-la pela ação, foge e se fecha na irrealidade do sonho de um amor idealizado e mitificado.

Sobre esse amor tão *sui generis* afirma Belmiro:

Como aqueles que, torturados por não sofrer demasiadamente a perda de um ente querido, cultivam o sofrimento e o exacerbam, terei cultivado e incitado uma paixão puramente cerebral, receando, porventura, que seu arrefecimento viesse privar-me de uma emoção que enchia minha vida. O amor era pelo amor, em si. (AB, p. 124)

Essa mesma tese é defendida pelo autor em seu *A menina do Sobrado*, que, no capítulo intitulado "Amava-se o amar" explica o amor como unilateralidade de paixão que multiplica o sofrimento.⁷

Mesmo sabendo que as autobiografias não devem ser tomadas como fonte para o estudo de obra literária alguma, é inevitável sentir-se a aproximação dos dois textos. Tal aproximação não existe apenas num trecho, pois *A menina do Sobrado* também nos parece um retorno ao "tempo perdido", numa tentativa de encontrar o que ficou para trás e unir o que se de

sagregou. Cyro dos Anjos mostra, em sua autobiografia, uma história familiar, amorosa e profissional bastante semelhante a de Belmiro. Personagens semelhantes? Não, prova irrefutável de que o autor não fugiu à tentação de embasar-se nos fatos de sua experiência real para a criação de seu romance.

O estudo do nível amoroso de *O Amanuense Belmiro* faz-nos chegar ao que muitos críticos consideram seu núcleo central: o problema fáustico, a subordinação do viver a um processo prévio de reflexão. Realmente, o problema está presente no protagonista, mas ele, ao contrário do Fausto, de Goethe, recusa-se a qualquer tentativa de reverter tal processo. Belmiro mostra-se consciente de que a excessiva reflexão e insulamento prejudicam sua vivência, pois afirma:

Há muito que ando em estado de entrega. Entregar-se a gente às puras e melhores emoções, renunciar aos rumos da inteligência e viver simplesmente pela sensibilidade — descendo de novo, cautelosamente, à margem do caminho, o véu que cobre a face real das coisas e que foi, aqui e ali, descerrado por mão imprudente — parece-me a única estrada possível. Onde houver claridade, converta-se em fraca luz de crepúsculo, para que as coisas se tornem indefinidas e possamos gerar nossos fantasmas. Seria uma fórmula para nos conciliarmos com o mundo.
(AB, p. 21)

Mas Belmiro, apesar de mostrar possuir um "Mefistófeles" dentro de si mesmo, não adere às suas sugestões e raciocina, calcula e mede. Disso resulta um vaivém constante, uma alternância entre razão e emoção quase beirando à desagregação pessoal, dramaticamente percebida:

Tais desnivelamentos é que compõem minha vida e lhe sustentam o equilíbrio. A um Belmiro patético, que se expandiu, enorme, na atmosfera caraibana — contemplando a devastação de suas paisagens — sempre sucede um Belmiro sofisticado, que compensa o primeiro e o retifica, ajustando-o aos quadros cotidianos. Chegando à sua toca da Rua Erê, o Belmiro egresso de Caraíbas se apalpa, se reajusta e as

sobia a Fantasia do Hino Nacional de Gottschalk.
(AB, p. 74)

Ele próprio se mostra consciente de sua oscilação entre o passado, associado à intenção de escrever um livro de memórias, à Vila Caraíbas, ao mito Arabela, enfim, ao Belmiro patético, sentimental e o presente, que se insinua no diário, no relacionamento com os amigos (dentre eles Jandira, que se opõe ao mito), circunstância específica de Belo Horizonte, cidade onde o burocrata refreia os impulsos do lírico. Mesmo sua "paixão" (refreada pela razão) transforma a possibilidade de viver numa fonte de mais reflexão e insulamento. Tal atitude enquadrar-se-ia na explicação do próprio autor para *Tristão e Isolda*, de onde extrai a teoria da autonomia existencial da paixão.⁸ No caso de Belmiro, o processo amoroso lembra a teoria da cristalização amorosa de Stendhal, segundo a qual, ao nos apaixonarmos, projetamos na pessoa amada encantos, qualidades e poderes inexistentes.⁹

Belmiro fecha-se, morrendo para qualquer possibilidade de experimentar algo concreto em sua vida. Sob esse prisma, tal atitude confere ironia à etimologia de seu próprio nome ("audaz e afamado"): sua única audácia estaria em permitir-se sonhar.

Precisando de outros para poder enxergar-se, Belmiro, além de exacerbar o sentido do mito em sua vida, busca em seus amigos um relacionamento que o realize, senão plenamente, ao menos em parte:

Os amigos são tão raros que precisamos conservá-los a todo custo. E quando não possamos ser amigos cem por cento, sejamos cinquenta ou vinte. Quando encontro, em alguém, cinco por cento de afinidade, cultivo esses cinco por cento. (AB, pp. 86-87)

Mas, no caso de seu círculo de amigos, as diferenças imperam chegando à dissolução inevitável.

Diferenças de idade, sexo e classe social se acen-
tuam pela inflexibilidade de idéias que os desune. Daí o
mal-estar de Belmiro, que só não chega a um grau crítico de
tensão devido ao equilíbrio proporcionado pela descoberta,
no fim do romance, da amizade de Carolino. O afunilamento es-
pacial (do social para o individual) é homólogo à substitui-
ção das grandes polêmicas intelectualizadas pelos aconteci-
mentos miúdos do cotidiano. Solução? Parece que não há,
pois Belmiro continua o mesmo indivíduo que, frustrado, sor-
ri ironicamente e pergunta: "Que faremos, Carolino amigo?"
(AB, p. 147). O círculo se fecha.

Num indivíduo como Belmiro, o problema parece inso-
lúvel, pois está em permanente conflito: embora intua sua
própria desagregação interior, não consegue viabilizar seu
equilíbrio. Na verdade, trata-se do conflito de alguém que
sequer enxergou seus pontos de identificação com os outros.
Nas palavras de Schwarz:

*Belmiro gosta de se conceber como último fruto, fi-
nal de uma linha de decadência e aristocratização
concomitantes, — outro exemplo de queda para ci-
ma. O avô Borba era inteiriço, o pai um leitor de
Horácio, e Belmiro é literato e amanuense. Daí a
duplicidade da ironia, que amassa o neto em nome
da fazenda poderosa e da utilidade pública, e ri
do avô em nome do literato democrata e racionalis-
ta. Pois bem, embora Belmiro não perceba, a sua e
vocaçãõ deixa ver, nas outras personagens, um movi-
mento igual. Jandira está perto de ser moça eman-
cipada e politizada, mas lamenta não ter irmãos ou
pai que a defendam, e faz questão de vestir como
se fosse rica. Glicério vacila entre nietzschiano
e arrivista. Silviano, enquanto pai de família, é
um filósofo; como filósofo, entretanto, escreve
um estudo sobre o suicídio, na esperança de "reco-
mendar-se ao Reitor da Universidade, para que este
lhe melhore a situação". (§. 20) A condição comum
é óbvia, embora não esteja explicitada com niti-
dez.¹⁰*

Essa posição de intermediário, de ser dúbio e vacilante talvez se ligue, no caso de Belmiro, à sua história social: descendente da aristocracia rural, Belmiro muda para a cidade mas não se integra a ela, numa espécie de tentativa de não desfazer seus pactos antigos com a vida campestre, sinônimo de euforia. Daí a contradição, a tentativa de conciliação dos irreconciliáveis, e a aceitação do confortável desgosto da burocracia, aspectos finamente analisados por Schwarz.¹¹

Outro aspecto dúplice de Belmiro, como vimos no estudo do foco narrativo, é o existente entre seu papel como narrador e como personagem propriamente dito.

Segundo Dante Moreira Leite a ocorrência do pensamento produtivo tem como condição um estado de desequilíbrio, seja interior, seja de relação com o ambiente.¹² No caso de *O Amanuense Belmiro*, temos um personagem motivado a criar tanto por um desequilíbrio interior (sentimento com relação a Carmélia) quanto por sua relação com o meio (insulamento).

Portanto, tudo o que o impede de uma realização em sua vida social facilita sua literatura e é sob esse aspecto que devemos encará-la: sua função psicológica faz com que Belmiro chegue a considerá-la, às vezes, sua tábua de salvação.¹³

Nota-se, porém, que o diário não o salva de coisa alguma, apenas o mostra a si mesmo e ao leitor; a literatura não resolve conflitos, apenas dá expressão a eles.¹⁴ Por não ser "salvo" pelo diário, Belmiro termina onde começou. Exprime isso de uma maneira patética:

Fali na vida, por não ter encontrado rumos. Este Diário, ou coisa que o valha, não é sintoma disso? (Ocorrem-me umas palavras bem significativas de Gregório de Marañon: "En el hombre adulto, la practica del Diario equivale a una supresión de la personalidad activa, social, de su autor. En realidad un Diario equivale a un lento suicidio".)
(AB, p. 157)

Como vemos, apesar da tentativa de mostrar a literatura como solução, o fato de escrever não salva Belmiro de seus problemas; ao contrário, incitando a reflexão, ela serve para aumentar seu insulamento. O diário "salva" apenas o narrador:

Em verdade vos digo: o que escreve neste caderno não é o homem fraco que há pouco entrou no escritório. É um homem poderoso, que espia para dentro, sorri e diz: "Ora bolas". Primeiro de janeiro — ora bolas. Os amigos andaram sumidos — ora bolas. Vi a donzela com o noivo — ora bolas. Será mesmo no dia quinze — ora bolas. Lá se foi o ano — ora bolas. (AB, p. 16)

Mesmo a literatura, única realização concreta da vida de Belmiro, é influenciada pelas circunstâncias, relativizando o seu papel de sujeito ativo com relação a ela. Prova disso é o capítulo 32, "Os acontecimentos conduzem os homens", no qual o narrador mostra como o presente se impõe sobre o passado, exigindo-lhe um diário e não um livro de memórias.

No enredo de *Abdias*, entre os diversos níveis, o amoroso se destaca mais, seja por sua força caracterizadora com relação ao protagonista, seja por sua função na própria estrutura do texto.

Tentando reduzi-lo à sua essência, podemos afirmar que o objeto da busca (na realidade, preocupação) do protagonista é o amor. Tal objeto se estabelece na base de um conflito entre o princípio da estabilidade afetiva (representado por Carlota) e um princípio de idealização dinâmica (representado por Gabriela). Assim, Abdias almeja um amor que concilia dois pólos contrários: o de uma real estabilidade afetiva com o de uma ideal dinâmica da paixão. Ele mesmo con

clui isso:

Carlota era para mim a segurança e o equilíbrio. Gabriela representa a fuga e a ilusão. Procuramos, a um tempo, o real e o irreal, a verdade e a fantasia. Queremos, às vezes, uma coisa, e simultaneamente, o seu contrário. O erro é supor que um sentimento exclui outro, e que o interesse de nossa vida possa concentrar-se numa só direção.

(Ab, p. 173)

O conflito começa quando Abdias, mineiro interiorano residente em Belo Horizonte passa a lecionar Literatura Portuguesa e Brasileira no "aristocrático" Colégio das Ursulinas. Apesar de questionar a adequação do adjetivo "aristocrático" ao colégio, Abdias percebe a estrutura reinante e comenta:

O Colégio das Ursulinas é um estabelecimento de luxo, fundado adrede para receber moças da alta burguesia. Entramos numa era socializante, em que vão caducando as distinções de castas e certas palavras discriminativas caem em desuso ou são cuidadosamente evitadas. Entretanto, os jornais ainda lhe chamam "aristocrático educandário", e o epíteto não constrange as freiras. Pelo contrário, procuram conservar essa tradição, e, para uma jovem, ser admitida no Colégio equivale a um título honorífico. As pessoas menos prestigiosas, segundo me informa Carlota, não raro recorrem às cartas de recomendação, quando se trata de obter a matrícula de filhas. Não são muitas as vagas disponíveis, e a maior parte delas se preenche por uma sucessão hereditária, entre as famílias de elevada categoria. (Ab, p. 2)

Ou então:

O ambiente aristocrático do Colégio comporta, naturalmente, graduações. Há uma escala hierárquica, e podemos conhecê-la através das sutis distinções que o Colégio faz no tratamento das alunas. Se mal se percebe diferença entre o acolhimento dispensado à filha de uma notabilidade política do dia e o que se dá a uma jovem das altas finanças, nota-

se, porém, com facilidade, a mudança de trato em relação a uma pequena fazendeira do interior ou a outras moças de boa família, mas sem posição brilhante. (Ab, p.15)

Além de não reprovar esse jogo onde o dinheiro recebe destaque, Abdias parece participar dele, numa espécie de tentativa de recuperar as perdas e superar o conseqüente complexo de inferioridade da adolescência. Mas, quando lhe convém, não mede palavras para criticar a estrutura da escola:

Ao fim de contas, era um colégio como outro qualquer. As freiras é que lhe criaram a fama de aristocrático, para aflagarem a vaidade das famílias burguesas de Minas. (Ab, p. 75)

Com o início de seu trabalho no Colégio, Abdias revela um conhecimento bem íntimo da literatura. Em suas "anotações" (o próprio romance) faz uma espécie de relatório, como se prestando contas a si mesmo do programa que desenvolve.¹⁵ Além dessa preocupação como professor, vemos que Abdias, em diversos momentos, identifica-se com os escritores que estuda. Assim, afirma:

(...) por certo, a tristeza difusa em que ando foi que me terá inspirado a volta a Campos, naquelas margas redondilhas em que o grande lírico atingiu, talvez, o momento mais alto de sua contemplação. (Ab, p. 54)

Ou ainda:

Compreendo, agora, Alphonsus, o sentimento que visitou a tua solidão — solidão de Mariana somada à dos quarenta anos, quando nossos pais já morreram, os amigos da adolescência se dispersaram e as amadas cessaram de existir como seres imateriais, objeto de culto e de temor, de ilusão e de mistério. (Ab, p. 60)

Em outro momento, usa seus conhecimentos literários para definir seus sentimentos: *"O amor nada tem da essência de Ariel. É Calibã, que rasteja, embriagado."* (Ab, p. 108)

Assim como Belmiro que, ao ouvir Carmélia cantar, associa o que ouve ao seu passado caraibano, Abdias vê na jovem aluna Gabriela uma espécie de encarnação da própria mãe, sua ex-namorada de Várzea dos Buritis, Glória Ataíde. Enquanto Belmiro se vê transportado para o passado pela música *Tuorua a Surriento*, Abdias sente o mesmo através do aroma:

Na manhã de hoje, quando cheguei ao Colégio, os eucaliptos do pátio, molhados pela chuva da noite, exalavam um aroma que me transportou, por uma dessas associações, a verde corredor que serpenteava por entre chácaras e pastos, à saída de Várzea dos Buritis, na estrada de Vista Alegre... Glória gostava de andar a pé, por ali, para sentir a frescura da vegetação e o cheiro que desprendiam as ervas sob a ação do sol... Como te amei em manhãs e tardes de antanho, Glória de Ataíde. (Ab, pp. 7-8)

A partir desse desdobramento psicológico (do aroma com Glória e de Glória com Gabriela), o professor se preocupa em fazer a genealogia da família Ataíde e narrar um episódio de uma forma bem novelesca, talvez por influência de seu estudo de *Amadis de Gaula* com as alunas:

Os Ataídes vêm de boa estirpe portuguesa e pretendem descender em linha reta do grande Egas Moniz, aio de Afonso Henrique. Mais de um antepassado illustrou o nome da família no serviço da Igreja e na defesa do Reino (...). O ar fino e desdenhoso de Gabriela, sugere-me, antes alguma Urraca ou Tareja medieval, dos tempos em que os Ataídes faziam correrias em terras de Espanha, acometendo o castelhano ou castigando o sarraceno... (Ab, pp. 11-12)

Tal preocupação mostra o gosto de Abdias pelo caráter aristocrático da aluna e de sua família, mas ele próprio, ao constata-lo, tenta reprimi-lo pela crítica, já que tal gosto não se coaduna com sua pretensa posição de social-demo

crata e com suas atividades sócio-políticas.¹⁶ Nota-se, porém, que essa crítica está atenuada pela colocação da opinião alheia; imagina os companheiros como os censores, já que ele, nesse momento, ainda parece incapaz de censurar-se e abster-se de algo que aprecia.

Certamente a atração por Gabriela se relaciona com sua tendência aristocratizante, consequência talvez de frustrações da adolescência. Apesar de não se sentir totalmente à vontade, Abdias age para aproximar-se da aluna, construindo, assim, uma ponte que liga o mito à pessoa, inatingível, por suas condições, tais como posição social e idade.¹⁷ A impossibilidade de realização amorosa sentida por Abdias não o impede, porém, de aproximar-se da aluna. Estabelece-se um relacionamento interpessoal suficientemente íntimo para impedir Abdias de idealizar a jovem aluna. Mas isso não acontece: numa regressão semelhante a de Belmiro, sente-se um adolescente apaixonado.

Ideal e real se confundem e Abdias se conscientiza de que a idealização que faz de Gabriela é uma espécie de continuação da que fazia da família Ataíde, em Várzea dos Buritis. Constata, pois, que enquanto criara uma Gabriela abstrata, a real fugira completamente de seu controle.¹⁸

A constatação dessa perda chega ao extremo quando Abdias observa que Gabriela é extremamente individualista e usa as pessoas em benefício próprio. Sentindo-se usado e desrespeitado como indivíduo, Abdias chega a associar a aluna ao mal, fazendo referência ao Eclesiastes.¹⁹

Nessa tentativa de visão maniqueísta, Abdias identifica sua esposa Carlota com a mulher forte das Escrituras, *"aquela cujo preço excede a tudo o que vem de remotas distâncias e dos últimos confins da terra"*. (Ab, p. 77) Mas, humano paradoxo, Abdias deseja o "mal".

Analisando seus sentimentos para com Gabriela, Abdias percebe-se sentindo ciúme do professor Beirão, mas não



do jovem Roberto Mendonça. Isso porque, segundo ele, com o jovem o professor não teria condições de competir e já que perderia Gabriela, sente-se até solidário com o vencedor. Com Beirão, a situação é diferente, pois ambos vêm em Gabriela a mocidade que já não possuem e usariam dos mesmos meios para conquistá-la. Daí a igualdade de condições, daí o ciúme.²⁰

A diferença de idade e de posição social conferem à aluna o *status* de uma senhora medieval. A perspicaz aluna Vanda Lopes capta muito bem a situação do professor e retrata em sua caricatura "*O professor Abdias e sua Deusa*" a posição do apaixonado diante da dama inacessível.²¹

À medida em que o romance progride, Abdias vai-se movendo de um modo mais solto no ambiente aristocrático do colégio, conquista essa que acompanha o seu entrosamento com a família de Gabriela e com ela própria. Esse penetrar em um mundo antes apenas sonhado confere ao personagem uma espécie de ascensão social.

Paralelamente, o protagonista percorre um caminho de ascese do ser que se obriga a renúncias. A ascese, iniciada na própria mudança de Abdias para Belo Horizonte, está intimamente ligada ao espaço: o interiorano que se embebia com a genealogia das mocinhas e se sentia deslocado na cidade grande, vê-se ao lado de uma mulher real, burguesa e bastante prática. Surge aí o Abdias prosaico, que se movimenta pouco, dividindo-se entre suas funções burocráticas e a família e sorri de si mesmo, com melancólica ironia.²²

Se, por um lado, o exercício da profissão no colégio afirma Abdias como professor, por outro, seu relacionamento com a família Ataíde reforça sua posição de crítico e de erudito. Aproxima-o de seu ideal de reconhecimento no meio aristocrático:

A medida do homem está em Quixote, não em Sancho.



O que importa é a nossa realidade interior, não o mundo de espectros que nos rodeia. Que me importava Carlota, o lar, a sociedade e seus códigos? O amor criava um mundo novo. (Ab, p. 119)

Irônica situação: Gabriela, que encarna a visão aristocrática de Abdias é quem representa uma ameaça de ruptura com seu mundo convencional do casamento. Por outro lado, Carlota, representante do mundo burguês, significa para Abdias o conservadorismo. É no mundo aristocrático que nosso personagem encontra a aventura. Dessa situação dúbia, Abdias anseia pela síntese, pela conciliação dos opostos, que além de não se realizar, obriga-o ao caminho de renúncia a que já nos referimos.

Analisando a trajetória amorosa percorrida por Abdias, vemos que ela abrange desde o reconhecimento do amor interdito até à sublimação mística.

Na fase do reconhecimento, vemos que, após a revelação,²³ há racionalizações e fugas²⁴ que o levam a refletir sobre a complexa natureza dos sentimentos humanos.²⁵

Sua situação contraditória — paixão sem possibilidade de realizar-se — leva-o a uma profunda depressão. Os sentimentos em conflito fazem-no perder noites de sono, nas quais nem a companhia do livro ou da música amenizam-lhe o sofrimento.²⁶

A pressão interditória exercida por seu casamento é tamanha que Abdias passa a desejar a morte de Carlota. Essa morte simbólica do interditor é vista como a única possibilidade da concretização amorosa, extremamente almejada nessa fase de sua trajetória afetiva.²⁷ O desejo da eliminação de Carlota se manifesta também no abandono de Abdias com relação à sua casa.

A confissão de seu amor à Gabriela traz a conseqüente decepção com a aluna; a atitude revoltada de Carlota, motivada pela descoberta de um de seus textos de amor,

faz com que ele se volte para a reconstrução de seu relacionamento com a esposa.²⁸

O real, vai assim, se impondo ao personagem como a única forma viável de superação de seu amor interdito. Voltando-se para a sua realidade sente-se como o filho pródigo, conseguindo até revalorizar Carlota.

Mas, apesar da revalorização, o inevitável: a morte de Carlota passa do plano do ideal para o real e, com a introdução desse novo dado de realidade, Abdias começa a olhar ternamente para o passado, podendo então (e só então) ver o quanto era feliz com a esposa.

A possibilidade de realização amorosa com Gabriela cai no vazio e Abdias reconhece que o verdadeiro interditor não era sua esposa, mas sim ele mesmo.²⁹ Assimila o sentimento que nutre para com a aluna como uma "enfermidade crônica" e vê-se em condições de conviver com ele, encarando-o como um dado de sua realidade interior.³⁰

Nessa fase de superação, Abdias anseia pelo místico, algo que transcenda suas limitações humanas. Daí a transcrição de San Juan de la Cruz:

Vivo sin vivir en mí.
Y de tal manera espero
Que muero porque no muero. (Ab, p. 183)

Esses versos traduzem, pois, seu processo de sublimação: o desejo da consumação do amor místico, no qual o outro é a total perfeição e o ser pode se fundir na infinitude do absoluto.

Ao lado da renúncia de seus desejos amorosos existe a conquista de uma atitude mais autêntica, no trabalho com os operários, pois inicialmente Abdias usa sua atividade no Centro de Estudos Sociais como um pretexto para estar com Gabriela. Mais tarde, com seu afastamento da moça, tal ati-

tude se transforma:

Retomei o inquérito com outro espírito, embora sinta que ainda me impele um interesse egoístico, pois essa atitude me é indispensável para encher o vazio de minha vida. Há de vir o dia em que eu seja capaz de exercê-la, não com o fim de me estafar, mas por amor à própria obra. (Ab, p. 158)

Indivíduo propenso à problematização da vida, Abdias, mesmo após percorrer seu caminho de renúncia, sente que o desequilíbrio persiste, embora se apresente sob o aspecto de sentimento de instabilidade e de efemeridade existenciais.

Essa história de aperfeiçoamento do ser é paralelamente traçada a uma relação do narrador com a música, citada continuamente no texto. Já na descrição de si mesmo, Abdias coloca a música como elemento importante:

Sou um homem do sertão e amo as noites quentes de dezembro, semelhantes às de Várzea dos Buritis — longas e enlustradas noites em que, num banco de jardim ou debruçados numa janela, ficávamos embevecidos a ouvir o dobrado Dois Amigos ou a valsa Lamentos de Etelvina, que a banda municipal executava na torre do Mercado. (Ab, p. 24)

À simplicidade do espaço usado no interior para a apreciação musical (uma banda que se apresenta na torre de um Mercado), sucede a sofisticação da casa da família Ataíde: em Belo Horizonte, Abdias não se senta mais num banco de jardim e nem se debruça em alguma janela mas é convidado a entrar em um "gabinete de música" erudita.

Interessante é o fato de Abdias resistir esteticamente à música da modernidade cujos padrões entram em conflito com os da música erudita anterior. Além de resistir às *Gimnopédias* (Erik Satie), Abdias resiste ao samba:

Chamei a atenção do Dr. Azevedo para a invasão crescente do samba e condenei o apoio que lhe davam alguns intelectuais. Prestigiando aquela manifestação primária da criação musical e conferindo-lhe foros de cidade, influíam para que o povo cada vez mais se distanciasse da boa música. (Ab, p.142)

Essa aversão ao samba é coerente com sua aversão pela modernidade urbana, com a conseqüente atração por tudo que é aristocrático, o que, por sua vez, fá-lo sentir-se mais ligado a seu passado rural.

A trajetória musical se fecha com o momento da apreciação íntima de Abdias sobre a 9ª Sinfonia de Beethoven. Justamente ao ouvi-la, Abdias se lembra de sua esposa e se sente em exaltação, talvez porque a sinfonia coral tenha conseguido transmitir-lhe um pouco do místico que busca.

A ascensão está definitivamente caracterizada, o próprio título da terceira parte, "Uma catedral cujas torres tocassem o céu", reflete essa natureza mística que, por sua vez, se opõe às duas primeiras, "O Colégio das Ursulinas" e "Gabriela", referentes aos elementos que o faziam sentir-se preso às coisas da terra e da carne.

Pensando um pouco sobre os nomes dos principais personagens do romance, vemos que a significação de Abdias, "servo de Javé" parece ligar-se ao movimento ascendente a que aludimos. Sua ascese seria análoga à do indivíduo que se desprende de tudo que o une ao mundo material para mergulhar no mundo da realidade espiritual, talvez metaforicamente representada pela catedral evocada por Abdias no final do romance. Livre já dos excessos sentimentais, Abdias consegue experimentar uma "exaltação mística" através da música e da lembrança de Carlota:

Depois do jantar, fizemos um pouco de música, como noutros tempos. Meu amigo quis experimentar uma gravação nova que recebera, da Nona Sinfonia. Que exaltação mística essa música me traz! De uma vez

que a ouvimos juntos, Carlota me disse que o coro, no último movimento, lhe dava a impressão de estar sendo transportada, pela nave de uma catedral imensa, cujas torres tocassem o céu... (Ab, p. 190)

Quanto aos nomes femininos, vemos que há uma certa dialética na sua escolha invertida, pois enquanto Carlota, feminino de Carlos, se prende etimologicamente às idéias de "homem" ou de "viril, varonil, vigoroso", Gabriela sugere mais o plano espiritual, pois, além de Gabriel significar "homem, herói de Deus", remonta, no contexto bíblico, ao anjo anunciador de uma verdade divina. A Gabriela do romance se mostra totalmente humana, seja nos seus aspectos positivos (beleza, disposição), seja nas suas limitações (volubilidade, excesso de amor-próprio). Daí a contradição. Sombra da eterna contradição humana e, principalmente, feminina (numa visão um tanto machadiana): Carlota, apesar de vigorosa e, se pudéssemos dizer, "varonil" em sua luta do dia a dia, é quem faz, para Abdias, a união da terra com o céu. Note-se que essa visão de Carlota como possibilidade de ascese e de Gabriela como o lado humano e limitado de Abdias pode ser inferida pelo leitor, apesar da tentativa do protagonista e narrador de mitificar a aluna, sobrepondo-a à esposa.

Entre os inúmeros personagens de *Montanha*, escolhemos Pedro Gabriel e Ana Maria para nossa análise, seja por seu papel extremamente relevante na construção do romance, seja pelas oposições que encarnam.

O primeiro capítulo do romance, que nos apresenta Pedro Gabriel através de um narrador onisciente, já nos mostra o perfil de um personagem que, sem evolução alguma, encarna a figura típica do político brasileiro, pelo menos em sua versão mais popular: o indivíduo matreiro, simulado e

populista. Nesse sentido, ele não se diferencia dos outros políticos do texto que, com raras exceções, também apresentam as características negativas com que o político se firmou na mente coletiva.

Basicamente caracterizado pela sede do poder, Pedro Gabriel apresenta-se como um personagem plano. Mesmo nos projetos que, no final do romance, arquiteta para mudar sua postura perante as massas populares, vemos sua astúcia e simulação agirem em função da conquista do poder.³¹

Se observarmos o modo de apresentação desse personagem, perceberemos que ora o vemos através de um narrador o nisciente, ora através do ponto de vista dos demais personagens. O narrador onisciente, além de relatar suas ações propriamente ditas, penetra em sua mente e nos coloca em contato com seus desejos e pensamentos íntimos, inclusive as auto-reflexões:

Diz Custódio que sou vago, aéreo. Imagina que a literatura ainda me desvia. Foi-se o tempo! Se aparentemente presto pouca atenção ao que se passa em torno é porque vivo de olho na mira. (Mo, p. 9)

O narrador também o descreve:

Não costumava amofinar-se por qualquer coisa, e reprimia sentimentos depressivos com o gesto fácil de quem afasta um ramo que estorve o caminho. (Mo, p. 12)

Quanto ao ponto de vista dos demais personagens, bastam-nos algumas frases para conhecê-lo. Tadeu, seu adversário político, afirma:

É espantoso que esse prevaricador participe dos conselhos da República (...). Um homem de passado limpo sentar-se ao lado do salafrário e com ele negociar os destinos de Montanha! (Mo, pp. 47-48)

Os comunistas o consideram um reacionário autêntico:

Pedro pelo menos é um reacionário autêntico. É um governo reacionário é mais tonificante para nós do que essa barrela populista, que falsifica a revolução social... (Mo, p. 252)

No que diz respeito ao tipo político, parece-nos que há coincidência entre as opiniões a respeito de Pedro Gabriel e a visão que dele temos através do narrador onisciente. Momentos exemplares dessa coincidência são aqueles em que o próprio personagem teme o que as opiniões alheias podem revelar a seu respeito:

Há um mês, desde que a campanha se intensificou, não come, não dorme (...). Sabe qual é o segredo do êxito: concentrar sobre-humanamente as energias no objetivo. Se ganhar, terá Montanha e, depois, o país. Ninguém deterá sua marcha (...). Cheira a podridão a democracia desses pobres diabos (...). Ele que tem nojo à patulêia! Fazer comícios, lixar a canalha das ruas, numa época em que a violência é a única técnica eficaz! (...) Naturalmente precisa multiplicar as precauções. Chamam-lhe fascista por toda a parte. Cumpre mostrar-se demagogo, a ponto que supere aquela canalha toda (...). (Mo, pp. 275-277)

Acuado por sua própria reputação, conclui:

O problema neste país é esconder a inteligência. Mostrando-se demasiado, criara para si uma reputação que o prejudica. Agora só abrirá o jogo quando estiver bem plantado no poder. (Mo, p. 277)

A trajetória de Pedro Gabriel na vida política só vem, pois, confirmar a opinião dos demais. Há unanimidade de juízos a seu respeito: sua conduta e pensamentos expressos pelo narrador onisciente confirmam as opiniões dos demais personagens.

Mas nenhum personagem pode ser considerado apenas



um ser político. Devemos, pois, analisar outros traços de sua personalidade: no caso de Pedro Gabriel também os traços que se relacionam com sua vida afetiva são muito ressaltados.

Casado com Cláudia, o político tem ainda "duas amantes" e "amores eventuais". Refletindo sobre seu casamento, Pedro Gabriel conclui que houvera cálculo de ambas as partes, já que para ele interessava um casamento tranqüilo, bem de acordo com a personalidade de Cláudia, que, por sua vez, poderia estar vendo nele um bom marido e um político em ascensão.

Quando reflete sobre seus amores extraconjugais, não consegue ter a mesma objetividade e suas descrições são permeadas de adjetivos, que nos apresentam, de um lado Edméia, a mulher sedutora e liberada; de outro, Naná, o ser problemático em constante busca.³²

Apesar de todo dinamismo e ternura que caracterizam suas relações com as duas amantes, o narrador onisciente nos mostra que o cálculo vence o sentimento. Por isso, consegue desfazer-se das duas, já que poderiam representar uma ameaça à sua vida de político.

Quanto à visão das mulheres com relação a Pedro, vemos que Cláudia o trata quase como a um filho, nutrindo por ele um sentimento de proteção e apoio. Após sua derrota política, penetramos, com o narrador onisciente, em seus pensamentos e podemos ver que ela só se mostra ambiciosa para agradar o marido e, no fundo, deseja uma vida pacata e amena.

Edméia, mais calculista, identifica-se muito com Pedro Gabriel, vê seu relacionamento com ele como uma empresa e tenta encará-lo com leveza, como se fosse uma distração. Considera-o galante, bonito, simpático e bom conquistador. Daí o caráter lúdico de sua relação, marcada por avanços e recuos, perdas e ganhos, e, acima de tudo, uma constante von

tade de vencer.

Através de Edméia conhecemos também o tipo de sensibilidade do político, pois ela ressalta que, se, por um lado, ele é extremamente frio com os homens, por outro, é capaz de enternecer-se com um boi ou com uma flor.³³ Talvez seja sobre esse tipo de sensibilidade que Pedro fala no primeiro capítulo, quando afirma reter das coisas apenas a síntese poética,³⁴ mas, como vimos, ela não o ameaça, ao contrário: ele mesmo percebe que, se parece aéreo, é porque só visa a seus próprios objetivos.³⁵

Falta-nos observar o que Ana Maria, a outra amante de Pedro Gabriel e, sem dúvida, a personagem mais interessante do romance, pensa sobre ele. Em Ana Maria vemos que a uma trajetória evolutiva de sua personalidade (talvez, de amadurecimento) corresponde uma mudança de visão de Pedro Gabriel. Assim, no início de seu envolvimento com ele, ela o vê como um homem "fáustico", inteligente, astuto, insolente e despudico, qualidades que a fazem sentir-se fortemente atraída por ele.³⁶ O brilhantismo da inteligência de Pedro permite a identificação.³⁷ Por outro lado, Naná pode ver nele características que gostaria de ter (impiedade, insolência, astúcia, despudor) e que assim, podem completá-la.³⁸

Nessa fase de envolvimento amoroso, Naná vê que ele quer se mostrar como alguém realmente apaixonado. Apesar disso, assim como Edméia, Naná nunca deixa de vê-lo como alguém extremamente individualista, que logo se revela imediatista, desejando possuí-la a qualquer preço.³⁹

Em seu processo de idealização, Naná crê em um Pedro Gabriel que despreza a própria política, aproveitando dela apenas o que interessa à sua sede do poder.⁴⁰ Reflexo óbvio de seu desejo de melhorar e mitificar o amante, já que vê-lo tal qual é, faria com que ela simplesmente o desprezasse, o que, aliás, acontece no final do romance.

Ao sentir-se usada revolta-se contra Pedro Gabriel,



mas, ao invés da vingança desejada, detém-se na amarga melancolia.⁴¹ Esses momentos depressivos permitem-lhe, porém, elaborar uma nova visão de Pedro, que passa de herói nietzchiano a velhaco vulgar e pobre diabo.⁴²

Embora a visão de Pedro Gabriel oferecida por Edméia e Ana Maria seja muito mais complexa que a de Cláudia, as três mulheres vêem nele alguém que tudo sacrifica em prol da política (que nada mais é do que ele mesmo, com sua sede do poder). As três são reificadas, mas o nível de consciência disso varia de uma para outra. Há, também, diferenças: se com Cláudia se mostra paternal, com Edméia, Pedro se mostra astuto e matreiro, com Naná, mostra-se apaixonado, submisso e "suspiroso". Mais uma prova do quanto é um "ser político", que se amolda às circunstâncias e ao gosto dos circunstantes.

Justapondo as visões do narrador onisciente, dos personagens e as ações que Pedro Gabriel realiza, podemos tentar vislumbrar a sua totalidade. Como vimos, Pedro Gabriel é um personagem excessivamente plano, cujo perfil pode ser caracterizado pela expressão "sede do poder". Para satisfazê-la, tudo vale, desde as pequenas trapaças até as grandes traições.

Ser reificado e que reifica os demais, Pedro se vale astutamente da ação e da fala para manipular as mais diversas situações. Assim, usa a linguagem mais para mascarar do que para expressar o que sente e pensa, seja no nível político, seja no afetivo. Os exemplos são os mais variados possíveis e bastam-nos dois para observá-los de perto. No nível político:

"Os dois mostraram que não querem, mas deixaram a coisa em suspenso — imagina Pedro Gabriel — Malandros! Convinha que o homem fosse queimado imediatamente, de modo que não mais o ressuscitassem. Tã deu não é tão burro como parece. Meu erro foi pensar que ele esmorecesse com a oposição do Hermeto.

No fundo se entendem. De qualquer modo, lançou na mesa o seu maior de espadas. Sabe que não pega, mas atinge dois objetivos: fica bem com a tropa e coloca-me em situação de recusar. Mais nisto se engana. Mantenho-me reticente. O Hermeto é que vai carregar esse veto no lombo. Posso ficar tranqüilo. O Presidente não será tão pateta, que tope essa parada... E Clarindo vai continuando! O essencial é furarmos a onda." Fala, por fim:

- Dou-me até por suspeito, tão grande é o apreço em que tenho o General. Sua nobre figura paira acima das facções. Jamais se lhe encontraria qualquer eiva de partidatismo. Entretanto, o Dr. Hermeto — se ouvi bem — aludiu às dificuldades que talvez suscitasse em Montanha a designação de interventor militar. Desde que há essa objeção... (Mo, pp. 59-60)

No nível afetivo, a dissimulação é a mesma. Apesar de tratar a esposa de "filha" e de "querida", Pedro a trai constantemente. Às vezes acha que é sincero com Naná, mas parece incapaz de coadunar linguagem e ação, pois apesar de dizer-lhe várias vezes que deixaria Cláudia por ela, sabe que jamais o faria. Com Edméia, o jogo atinge o clímax, e é dessa relação que extraímos o exemplo a ser observado:

Edméia reconhece pelas costas Pedro Gabriel e Cláudia. Arregala os olhos, pasmada: "Que cínico! Foi por isto que indagava com tanta insistência se eu viria... Não queria ser visto por mim com a mulher, aí está!" (Mo, p. 213)

Como pudemos observar, existe correlação entre a vida política de Pedro Gabriel e a afetiva. É o narrador quem nos dá uma visão do choque que o personagem sente entre tais níveis:

A verdade é que se enleia muito com as mulheres, embora Custódio ache que seus namoros se subordinam às conveniências: colidindo com a política, vai o amor preterido. Felizmente assim é, mas que precioso tempo não perde com aventuras! (...) Enfim, como diz Custódio, brigando nele as duas paixões, prevalecerá a mais profunda, mais orgânica:

é homo politicus por excelência. (Mo, pp. 19-20)

Esse conflito nos mostra o quanto o indivíduo Pedro Gabriel está fragmentado como pessoa e o quanto, agindo sempre "politicamente", não chega sequer a visar a algum valor autêntico. Enfim, um ser dividido e reificado que só sabe usar os outros, que, por sua vez, também o usam.

Se, como vimos, na relação de Pedro com Edméia predomina a identificação, o político se sente atraído por Ana Maria pela oposição, pela intuição de que a busca da jovem, ao contrário da sua, é a de simplesmente *ser*. Realmente a busca, ao mesmo tempo de si mesma e de algo que a transcenda, marca a personagem Ana Maria ao longo do romance. Vejamos, inicialmente o ponto de vista de outros personagens a seu respeito.

Já pudemos observar a opinião e os sentimentos de Pedro Gabriel em relação a Ana Maria. Um misto de ternura e admiração, que, ao invés de levá-lo a respeitá-la em sua individualidade, faz com que tente reificá-la também.⁴³

O envolvimento amoroso de Ana Maria com Pedro Gabriel faz com que os moradores de sua cidade natal tenham maldosos comentários a seu respeito. Para que o leitor os conheça, são apresentados por um preto pobre que, após fazê-los, arrepende-se. Através desse preto, ficamos sabendo que todos comentam o caso de Ana Maria com Pedro Gabriel, mas que ninguém tem coragem de contar isso ao pai dela.⁴⁴

Esse mesmo envolvimento faz com que Cláudia tenha sentimentos ambíguos com relação à Naná. Quando a moça já está tuberculosa, Cláudia percebe que ainda a odeia pelo caso que teve com seu marido. Sente que deveria perdoá-la mas não tem forças para isso.⁴⁵

O narrador onisciente também revela Ana Maria aos leitores, seja por seus atos, seja por seus pensamentos. Assim, é através dele, por exemplo, que vemos a sua frustração

ao tentar, após o rompimento com Pedro, envolver-se com jovens levianos. Vemos também suas relações de amizade com Bila e com D. Zulmira. Finalmente, vemos suas reações de ternura ante o amor de Everardo. Mas é através de seu diário que a vemos mais detalhadamente, pois nele registra, além de algumas ações, seus sentimentos mais íntimos, principalmente sua "busca degradada de valores autênticos".⁴⁶

A autenticidade dos valores buscados por Naná parece-nos inquestionável, mas, em sua busca, se envolve com seu "avesso" Pedro Gabriel e sente o quanto ele quer usá-la (e, portanto degradá-la). Como não consegue acomodar-se a situações de desequilíbrio, desvencilha-se dele, continua buscando-se e buscando seus próprios valores.

Pensando sobre si mesma, percebe-se estranha a todos os outros.⁴⁷ Ao envolver-se com Pedro, se sente revelada por ele, que realmente parece desempenhar função análoga a de um espelho. Pedro revela principalmente o conflito que trava com a convenção familiar: por um lado sente-se longe das "soluções comuns", liberta de qualquer tipo de preconceito que a impeça de unir-se a Pedro; por outro, elabora um discurso de autodefesa na tentativa de justificar-se perante si mesma por estar envolvida com um homem casado.⁴⁸

Ser em constante questionamento, Ana Maria tenta precaver-se perante a ameaça que Pedro representa:

Cuidado, para que não te transformes apenas numa conquista a mais... Não hás de tornar-te uma com-bonça. (Mo, p. 139)

No sentimento de identificação com o aspecto marginal de sua própria personalidade, através de Pedro Gabriel, Ana se sente e se reconhece:

Uma dúvida me vem: estou conquistando ou sendo conquistada? Pouco importa; o que me exalta é a possibilidade de afirmação. Quero ser! (Mo, p.124)

Mas o "espelho Pedro Gabriel" tem mobilidade própria e seus movimentos não correspondem aos idealizados por quem ele reflete. Passados os arroubos sentimentais, Naná pode individualizar melhor a imagem de Pedro e, como vimos, isso a leva a considerá-lo até um "velhaco vulgar". Mais uma vez, a idealização corresponde ao que Sthendal chama de cristalização amorosa.

Se, como vimos, Pedro Gabriel possui forte senso prático e consegue afastar a tristeza com relativa facilidade, Ana Maria não se assemelha nem um pouco a ele nesse particular. Sentindo-se deprimida, parece assimilar a própria tristeza, deixando transparecê-la em sua linguagem, que se faz poesia:

Mas... por que sofro? Não é por causa de ninguém, evidentemente. Esta angústia, bem vejo, nasce do grande vazio. É algo que me vem de dentro, e não de fora. (...) Melancolia, pingando como gotas d'água no escuro da noite. A vida irrerealizada. Esta solidão, este nó que me dá na garganta, vontade de chorar, vontade de morrer. (Mo, pp. 147-148)

Como a morte não chega, resta-lhe apenas buscar-se. Nessa nova etapa parece que vale tudo, até mesmo procurar-se no passado, por isso recorda a infância em Catas Altas, a adolescência em Cristália, o pensionato, Everardo, a faculdade. Tudo lhe parece doce sob a ótica da nostalgia. A figura da mãe surge como sinônimo de força e beleza, e Ana Maria lamenta não a ter conhecido. Estranhando-se em tal estado de entrega ao passado, vê que aí também não há respostas, de sua busca, mais uma vez parece restar ela própria e sua melancolia, que passa a ser sentida como um traço típico de sua personalidade: quando está se recuperando da tuberculose no hospital, passa a vê-la como um sintoma de recuperação:

"A abundância de beleza deprime a gente". (...) Mas, já fiquei boa! A melancolia que me volta é um indicio. (Mo, p. 353)

O presente lhe aponta Everardo, amigo que parece a má-la bastante, mas ele também a coloca numa situação de conflito interior, pois, se por um lado, sente grande ternura por ele, por outro, não acha que o ama e isso a faz ver seu relacionamento limitado. Sente-se estúpida e vê o amigo como um problema: tem consciência de que gosta dele, que deseja tê-lo sempre ao seu lado, mas acha que isso não é exatamente o que considera amor. Daí seu medo de envolver-se mais seriamente com ele (já que seu desejo é viver com ele "como uma irmã") e um dia conhecer verdadeiramente o amor. Não há solução, ao leitor fica a doce visão do lirismo contido em seus questionamentos.

Como podemos observar, há uma oposição na trajetória de Pedro Gabriel e de Ana Maria. Se aquele, em termos de conquista do poder, realiza uma caminhada ascendente que, se não o torna Governador, brinda-o com o Ministério da Justiça (talvez uma escolha irônica do autor implícito), Ana parece degradar-se, já que de jovem sadia e sôfrega, passa a ser alguém debilitada, que tem até uma parte de seu pulmão seccionada. Mas isso está num primeiro plano, pois numa análise mais minuciosa, vemos que, como ser humano, a trajetória de Pedro só o empobreceu, já que o reificou e fez com que reificasse outros. Já a de Ana permitiu-lhe, ao menos, tentar encontrar-se em sua própria essência para, libertando-se do efêmero, buscar-se no imutável.

Em termos de tipologia do personagem, também existe a oposição: se, como vimos, Pedro Gabriel é o típico personagem plano e parece não ter sido explorado devidamente pelo autor implícito diante das possibilidades que se abriam para ele, Ana Maria, com sua multiplicidade de traços, pode ser considerada uma personagem densa, enigmática, contraditôria, rebelde às definições cômodas que podemos encontrar na cristalização das fórmulas.⁴⁹



N O T A S

1. Sobre isso lemos em Coelho, p. 464:

*Aliás a exploração analítica desse aspecto da personagem aparece-nos como das mais ricas, para compreendermos melhor uma das faces do drama do homem moderno: o emprego de suas forças vitais, a utilização fundamental de sua ação, numa função mecânica, impessoal e esterilizante: a função burocrática. Tão atuante mostra-se ela, como agente aniquilador das energias interiores do homem, que desde o século XIX, quando o sistema administrativo implanta-se definitivamente, o funcionário público entra na literatura, e chega até nossos dias, sem que se mostre esgotada a fonte. Em *Ciro dos Anjos*, essa força desintegradora das energias vitais está colocada de maneira inequívoca e extremamente expressiva. Sem atacá-la; sem revoltar-se contra ela (...), *Ciro dos Anjos* mostra-a como força positiva; e paralelamente, o que vemos é a sua ação subterrânea como força aniquiladora.*

2. A identificação de Carmélia com Arabela, nesse segundo contato, faz-nos pensar um pouco sobre o significado do nome do mito: de étimo controverso, Arabela pode ter o sentido de "belo altar", em coerência com a sensação de Belmiro de comunicar-se com Deus através dela. A mulher mitificada seria, aí, o altar através do qual o humano se comunica com o divino.

Essa conotação mística aparece também na origem do nome Carmélia, abreviatura de Maria Carmela, nome muito difun



dido graças a Nossa Senhora do Monte Carmelo. O mito e o místico, estão, pois, presentes até mesmo no nome das personagens idealizadas.

3. Quanto à consciência de Belmiro com relação ao processo de mitificação, ver ainda AB, pp. 20, 55-56, 114, 123-124.
4. AB, pp. 27-28, 66, 108.
5. Todas as explicações relativas à etimologia e ao significado dos nomes que aparecem no trabalho são retirados de Guerios, *Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes*.
6. Schwarz, p. 163
7. MS, pp. 260-265
8. MS, p. 263
9. Quem conclui isso é o próprio Belmiro (AB, p. 96).
10. Schwarz, p. 167
11. O artigo de Schwarz (p. 169) fornece-nos a seguinte análise:

Em Belmiro convivem os inconciliáveis: o democratismo e o privilégio, o racionalismo e o apego à tradição, o impulso confessional, que exige veracidade, e o temor à luz clara. Ora, para estar dos dois lados é preciso que Belmiro esteja, de algum modo, a salvo destes conflitos. A pedra seca do a manuense é a burocracia. Por ser uma extensão do privilégio rural, a sinecura é o posto menos urbano da cidade. A Seção do Fomento Animal, onde os homens "esperam pavorosamente a aposentadoria e a morte", reproduz, minuada, a regularidade "natural" da condição anterior: a racionalidade é impossível, e se é possível é intolerável. Em termos do antagonismo entre vida citadina e fazenda, ficaria deste segundo lado. A mesma precedência do hábito sobre a cabeça, também aqui encobrindo o privilégio: Da Vila Caraíbas à Repartição, Belmiro passou do mesmo ao mesmo; ou quase, pois embora não seja obrigado ao ritmo urbano, a presença deste torna clara a sonolência do outro. Plantado na sinecura, privilégio pequeno mas evidente, Belmiro

herdou a mais confortável e pior das constelações: por consciência, não admite mais o ciclo "natural", de trabalho, casamento e filhos; pela situação, vive a vida imutável, à qual somente o ciclo natural traria variação. Noutras palavras, do mundo "moderno" vem a convicção de que só conta o que se faz; e do antigo, por mão de deputado, vem o privilégio, o emprego no qual mover-se muito seria falta de naturalidade. Resta, entretanto, completar a imagem, para que o mal de Belmiro não pareça mera inércia, mal de não mudar de emprego. É preciso questionar também a cidade: embora seja razão em face da fazenda, ela não é razão em si mesma. Na esfera privada, oferece aperturas familiares e financeiras; na esfera pública, o trabalho idiota e a roda de chope, expressões máximas de sua vida coletiva e de seu igualitarismo. É natural que, em comparação, a fazenda com as suas festas verdadeiras brilhe por sua vez. Pequeno burocrata, Belmiro é vítima e beneficiado a um tempo, de modo que a sua gratidão deve ser melancólica, a sua crítica amena e sua posição incerta.

12. D. M. L., p. 108

13. AB, pp. 78, 138, 161.

14. Em D. M. Leite, p. 109, lemos:

De acordo com um esquema que se aproximaria da teoria gestaltista, seria possível supor, depois, que a percepção de desequilíbrio, — interior ou objetivo — provoca tensões que exigem uma solução. Evidentemente, é muito mais fácil descrever essas tensões no caso da atividade científica que consiste em encontrar uma forma de solucionar, por exemplo, as contradições que existem entre a teoria aceita e alguns fatos conhecidos. Essa contradição é que apresenta ao cientista, o desequilíbrio de que parte o ato criador. No caso da obra literária, o artista exprime, isto é, apresenta o desequilíbrio existente. Nesse sentido, não existe "solução" na obra literária, a não ser que se considere solução o fato de encontrar uma expressão adequada para o conflito.

15. Ab, pp. 4, 33, 54, 61

16. Ab, p. 16



17. Ab, pp. 44, 168
18. Ab, p. 149
19. Ab, p. 122
20. Ab, pp. 95-96
21. Ab, p. 53
22. Ab, pp. 16-17
23. Ab, pp. 64-65
24. Ab, pp. 81-84
25. Ab, pp. 108, 173
26. Ab, p. 111
27. Ab, p. 113
28. Ab, p. 130
29. Ab, p. 171
30. Ab, p. 173
31. Percebe-se, então, que não há evolução alguma, o que vai ao encontro da tipologia de E. M. Forster, como Aguiar e Silva (p. 709) revela: *"O tipo não evoluciona, não conhece as transformações íntimas que fariam dele uma personalidade individualizada e que, por conseguinte, dissolveriam as suas dimensões típicas"*.
32. Mo, pp. 186-187
33. Mo, p. 80
34. Mo, p. 8
35. Mo, p. 9
36. Mo, p. 123
37. Mo, pp. 123-124
38. Mo, p. 125
39. Mo, p. 128



40. Mo, p. 140
41. Mo, p. 148
42. Mo, p. 387
43. Mo, p. 196
44. Mo, pp. 219-220
45. Mo, p. 330
46. Mo, pp. 120-121
47. Mo, p. 125
48. Essa visão do amor nos remete a outras obras de Cyro dos Anjos. Assim, o modo de expressão do amor de Ana Maria ("amor pelo amor": Mo, p. 129) aparece tanto em AB (pp. 123-124) quanto em MS (pp. 260-265).
49. Forster, pp. 53-65



IV. P R O P O S T A S D E I N T E R P R E T A Ç Ã O

Tipologia romanesca

Assim como a própria definição de gênero literário, a definição de romance como gênero é extremamente complexa, tornando difícil um acordo teórico sobre ela. Quem lê, por exemplo, a *Teoria da Literatura*, de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, nota claramente essa complexidade: inicialmente ele faz um quadro histórico, onde aponta alguns tipos de romance, depois elege a tipologia de Kayser (que divide o romance em romance de ação ou de acontecimento, romance de personagem e romance de espaço) para demonstrar, através de dois de seus exemplos (*A cartuxa de Parma* e *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal), o quanto as modalidades tipológicas não são categorias absolutas.



Se formos a Kayser, veremos que ele discute a questão da complexidade da divisão da literatura em gêneros, apontando a heterogeneidade dos gêneros tradicionais e citando teóricos como Benedetto Croce e Karl Vossler que mostram total desconfiança quanto a essa divisão. Sobre seus pontos de vista afirma:

Decisiva não era somente a vacuidade das designações tradicionais: para os referidos teóricos e muitos outros, cada obra poética representa alguma coisa de único e individual, quanto à essência, de forma que toda a subordinação, seja a que ¹ grupo for, só pode apoiar-se em exterioridades.

Ao tratar especificamente do gênero romanesco, vemos que Kayser, quando faz a divisão já citada por nós, também se preocupa em fornecer uma visão diacrônica da questão e mostrar ligações entre os possíveis tipos. Para observarmos a complexidade que o teórico vê nessa classificação basta-nos uma de suas afirmações: *"A situação do romance há algum tempo nos parece deveras confusa".*²

No Brasil essa complexidade se reflete em teóricos ou pretensos teóricos, alguns dos quais tentam até classificações arbitrárias do gênero.

Em sua *Formação da Literatura Brasileira*, Antônio Cândido realiza um sugestivo estudo, "O aparecimento da ficção", em que transparece a dificuldade de enquadramento teórico. Nesse estudo o autor se refere ao romance como um gênero "complexo, amplo, universal, irregular e aberto", justificando com isso o fato de ter-se tornado o gênero romântico por excelência, já que há nele uma característica básica do Romantismo: a ruptura com normas da convenção literária. Tendo de um lado a poesia e de outro o documentário, esse gênero pode, assim, ser considerado uma espécie de mistura dos demais. Daí sua complexidade e riqueza.³

Esses testemunhos praticamente nos obrigam a uma



escolha arbitrária, mas não inútil, de um quadro de referências teóricas. Vamos, então, tentar, a partir de três posturas, estabelecer algumas linhas para nosso trabalho.

Em *Sociologia do Romance*, Lucien Goldmann deixa claro que partiu do estudo do romance enquanto gênero literário, embasando-se em *A Teoria do Romance*, de Georg Lukács e *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*, de René Girard. Essas obras ofereceram as hipóteses sociológicas a partir das quais se desenvolveram as suas pesquisas, que dizem respeito à homologia entre a estrutura romanesca clássica e a estrutura da troca na economia liberal e à existência de certos paralelismos entre suas respectivas evoluções ulteriores.

Para Lukács, o romance é um gênero épico caracterizado, contrariamente à epopéia ou ao conto, pela ruptura insuperável entre o herói e o mundo. As degradações (do herói e do mundo) devem engendrar, simultaneamente, uma oposição constitutiva para permitir a existência de uma forma épica (daí a natureza dialética do romance).

O conteúdo do romance, para Lukács, está constituído pela busca degradada (inautêntica) de valores autênticos por um herói demoníaco (louco ou criminoso, personagem problemático), num mundo de conformismo e convenção. Fundamentando-se na relação entre o herói e o mundo, Lukács distingue, para o romance ocidental do século XIX, três tipos possíveis: o romance do idealismo abstrato, o romance psicológico e o romance educativo.

A esses três tipos, Lukács acrescenta um quarto que, embora não desenvolvido, representa uma transformação do gênero romanesco no sentido de novas modalidades, exprimindo-se sobretudo nos romances de Tolstoi, que se orientam para a epopéia.

Para Goldmann, além desses quatro tipos existem mais dois em que há o desaparecimento progressivo do personagem individual, paralelo à substituição da economia de livre



concorrência por uma economia de cartéis e monopólios, a partir do fim do século XIX: o romance de personagem coletivo e o romance sem personagem.

Essa tentativa de salvaguardar a forma romanesca dando-lhe um conteúdo distinto desemboca em orientações para uma sociologia de outras formas de expressão, como o teatro da ausência (Beckett, Ionesco, Adamov) e a pintura não-figurativa.

Explicando o estruturalismo genético, Goldmann mostra o cerne de sua hipótese sociológica: o caráter coletivo da criação literária provém do fato de as *estruturas* do universo da obra serem homólogas às estruturas mentais de certos grupos sociais ou estarem em relação *inteligível* com elas, ao passo que, no plano dos conteúdos (criação de universos imaginários regidos por essas estruturas), o escritor possui liberdade excepcional que consegue criar em certo domínio (obra literária, pictórica, conceptual, musical, etc.) um universo imaginário, coerente ou quase rigorosamente coerente, cuja *estrutura* corresponde àquela para que tende o conjunto do grupo. Quanto à obra, ele afirma que ela é tanto mais medíocre ou tanto mais importante quanto mais sua *estrutura* se distancia ou se aproxima da coerência rigorosa.⁴

Apesar de adotarmos a linha teórica de Goldmann, nossa escolha não implica esse ideológico juízo de valor, já que pensamos o valor estético como algo que abranja muito mais elementos do que a homologia estrutural.

Um crítico que aplica a tipologia romanesca de Goldmann para o estudo do romance brasileiro moderno de 1930 para cá é Alfredo Bosi, que no capítulo "Tendências Contemporâneas" de sua *História Concisa da Literatura Brasileira* distingue, como já vimos, quatro tipos básicos, segundo o grau crescente de tensão entre o herói e o seu mundo (que, por sua vez, reflete a tensão existente entre o autor e os mundos objetivo e estético): o romance de tensão mínima, o romance

de tensão crítica, o romance de tensão interiorizada e o romance de tensão transfigurada.

O texto de Bosi facilita apenas em parte o enquadramento, porque, embora já classifique *Cyro dos Anjos* entre os autores de romance de tensão interiorizada e compare, para diferenciar, um romance seu (*Abdias*) com um de Lúcio Cardoso, não especifica a qualidade da tensão interiorizada de *O Amanuense Belmiro* e deixa de lado *Montanha*.

Para chegar a um enquadramento que particularize cada um dos textos, vamos nos valer da proposta goldmanniana, que foi, aliás, o ponto de partida para o próprio Bosi.

Pelas análises feitas, não há dúvida alguma de que os dois primeiros romances são de biografia individual. Tentemos, pois, determinar em qual dos tipos romanescos essas biografias se enquadram, avisando ainda que nessa tentativa deparamo-nos com algumas dificuldades, prova de que, em literatura, as classificações didáticas nunca são absolutas.

Pensando, inicialmente, em *O Amanuense Belmiro* vemos que, se por um lado, seu herói é passivo e se detém na análise de sua vida interior, e, sua alma é demasiado vasta, o que não o permitiria contentar-se com que o mundo da convenção lhe pode propiciar, por outro, opta pela autolimitação, que embora o faça renunciar à pesquisa problemática, não é aceitação do mundo convencional e nem um abandono da escala implícita de valores.

A passividade do herói e a análise que faz de sua vida interior já foram por nós evidenciadas quando o analisamos como personagem: a passividade está, como vimos, presente em todos os níveis existenciais, exceto o literário e ela lhe propicia condições de analisar-se constantemente. A frustração de Belmiro perante o que seu mundo convencional lhe oferece também é evidente, o que lhe exacerba a vida interior. Belmiro se sente frustrado, mas sua "solução" é optar por uma autolimitação, que, sendo uma renúncia à pesquisa



problemática, representa, nesse caso, um deixar de lado os sonhos, já que essa pesquisa, como vimos, se dá apenas no nível de idealização e não da realização.

Romance de herói passivo e de vida interior vasta (que lhe confere uma visão relativamente clara sobre determinados aspectos de sua vida, por exemplo, o afetivo, mas lhe turva outros, como o político), e que, talvez motivado por isso mesmo, opta por uma autolimitação, *O Amanuense Belmino* situa-se no limiar entre o "Romance Psicológico" e o "Educativo".

O mesmo acontece com *Abdias*, mas há nesse romance alguns aspectos diferentes que também já salientamos: o herói não é mais passivo e empreende, de fato, uma busca problemática. Sua atividade não o impede, porém, de analisar-se constantemente, o que enriquece sua vida interior. Embora sua consciência não nos pareça demasiado vasta, Abdias não se contenta com o mundo convencional e isso, por um lado, o faz voltar-se para a análise da vida interior, e por outro, o faz agir. No final desse romance há também a opção pela renúncia à pesquisa problemática, que coincide com o movimento de ascese (talvez um processo de amadurecimento psicológico) que pensamos existir em Abdias.

Como vemos, essas contradições nos mostram, mais uma vez, que as classificações teóricas não são capazes de enformar todas as realizações artísticas. Cada obra é uma entidade única, e como tal deve ser estudada.

Resta-nos ver *Montanha*, a obra de Cyro que em muito se diferencia das demais. Em primeiro lugar vemos que há, nesse texto, um encaminhamento de romance de personagem coletivo, aqui representado pelo que poderíamos chamar de instituição política, na realidade um grupo às voltas com a tomada e a manutenção do poder. Esse grupo está, por sua vez, formado por indivíduos saídos da classe média ou das oligarquias rurais e mostra o mundo político em ação. Em sua li-

nha de frente temos os três candidatos ao governo de Montanha: Pedro Gabriel, Hermeto e Lorenzini, todos orientados em função da tomada do poder. Para isso fazem acertos com outros políticos, cuja função, no romance, é a de também caracterizarem esse quadro dinâmico. As alianças são feitas e desfeitas com uma velocidade vertiginosa, dependendo apenas dos interesses em jogo. Assim, embora o secretário Custódio pareça ter agido politicamente como um subalterno de Pedro Gabriel, este não hesita em lhe virar as costas e até chega a sugerir Fajardo para substituí-lo, quando percebe que está para cair. Manuel Matias, líder proletário, também não tem dúvidas se deve ou não abandonar Sigefredo, quando esse se une ao magnata Lorenzini; sua aliança com Hermeto dá grande força a esse candidato. Os dois movimentos (o primeiro, com a conseqüente sede de vingança de Custódio), aliados à má fama de Pedro Gabriel e de Lorenzini, contribuem bastante para a vitória eleitoral de Hermeto.

Não podemos nos esquecer, também, de que as eleições de Montanha são posteriores à troca de interventor naquele estado: derrubando Clarindo (altamente repressor, muito ligado ao fascista Pedro Gabriel) coloca-se o velho Cantídio, ex-presidente, que parece facilmente dominado pelo filho jovem, de quem Pedro tenta se aproximar.

Os políticos montanhenses lutam pelo poder em seu estado, e é esse o primeiro interesse do livro. Mas, apesar de Montanha, na maioria das vezes, parecer uma entidade isolada, há alusões à Piratininga e ao Catete. O Catete representa, aqui, o ponto máximo da ambição política: Pedro Gabriel, político a cujos pensamentos íntimos temos acesso pela onisciência do narrador, está constantemente desejando o governo de Montanha como uma ponte para o Catete. Agenor, governador de Piratininga, também tem a ambição de conquistar a Presidência da República. Daí os cortes que recebe do Presidente, interessado em manter-se no poder. É nessa tentativa de minuar as forças de Agenor que se tenta um acordo em

Montanha, entre os "quatro grandes": Pedro Gabriel, Hermeto, Tadeu e Figueiró, mas seu fracasso dá esperanças a Agenor, que apóia Hermeto durante as eleições e, depois de sua vitória, parece formar uma oposição a ele, sempre visando à sua ascensão política.

No pico dessa pirâmide que representa, assim, o poder político, temos a figura do Presidente, cuja força nos parece vastíssima e se reflete, por exemplo, no processo de mudança de interventores e ministros, apoiado sempre na intenção de manter-se no governo. Para todos os políticos, sua vontade de permanecer no Catete é óbvia e disso resulta a confusão que arma entre os candidatos: parecendo apoiar mais de um, estimula a todos, mas na verdade só está interessado em si mesmo. Além disso, sua imagem parece-nos um tanto nebulosa, pois são escassos os quadros de que participa, o que lhe confere um caráter muito mais abstrato do que concreto.

Por sua esfera de ação, vemos que a maioria desses políticos anti-heróicos está ligada às oligarquias rurais, mas aparecem também os profissionais liberais (Tadeu, o maior rival de Pedro, é professor universitário) e até mesmo o magnata, testa de ferro de indústrias multinacionais (Lorenzini). Cantídio, Clarindo, Custódio, Tadeu, Figueiró, Hermeto... O quadro de políticos é grande. Fetichizados por sua própria sede do poder, os políticos movimentam-se constantemente e ao leitor só cabe assistir a esse vaivém meio desconexo.

Contra esses que lutam pelo poder ou que o mantém, temos os comunistas, que se opõem a tudo que está institucionalizado, não abrindo mão, porém, de alianças com indivíduos que, apesar de contrários à sua ideologia, podem ser-lhes úteis na desorganização das estruturas vigentes. Suas aparições, sempre acompanhadas de discussões políticas e de ensinamentos dos mais experientes para os mais jovens, mostram



que eles preferem a vitória de Hermeto, segundo eles, um "ca-
tólico-liberal-progressista", mas se ele perder, preferem Pe-
dro Gabriel, um "reacionário autêntico", a Lorenzini, parti-
cipante da barreira populista, que "falsifica a revolução so-
cial..."⁵ Sua constante vigília para com a polícia e sua e-
fetiva participação em choques com ela ilustram bem a perse-
guição a que esse grupo está submetido.

Nessa estrutura textual dominada por um personagem
coletivo, se imiscui uma história tipicamente individual, de-
pendente, complementar, mas opositiva: a história de Ana Ma-
ria, que até no seu modo de apresentação se diferencia das
demais. Como vimos no estudo dos personagens, seu conteúdo
humano é totalmente diverso do presente na história dos polí-
ticos e a forma encontrada pelo autor implícito para expres-
sá-lo é o diário, talvez por ele permitir-nos um contato ex-
tremamente íntimo com as sutilezas de sentimento e de racio-
cínio dessa personagem que já foi considerada a "flor da mon-
tanha", como vemos no seguinte texto:

*(...) Mas o que devemos salientar é que aparecendo
apenas como uma personalidade exterior à trama
principal de Montanha, Ana Maria quase que rouba o
livro, através da brecha que abre no negrume da po-
lítica. A captação de seu drama constitui algumas
das páginas mais felizes do romancista mineiro.
Eis portanto a polifonia que Montanha reduziu aos
seus dois temas principais: o enredo político e o
acontecimento Ana Maria. O primeiro nos é apresen-
tado pela inteligência e sensibilidade de quem a-
cumulou no seu íntimo a experiência de uma longa
carreira de funcionário de elevada categoria, seja
em Minas, seja no Distrito Federal. Ana Maria é a
bússola do enredo e transforma-se em mulher experi-
mentada e sofrida, constituindo o único caráter
que evolui de verdade em todo o livro. Seus senti-
mentos muitas vezes representam os do próprio au-
tor, que na realização do romance parece responder
ao verso de Carlos Drummond de Andrade — "posso,
sem armas, revoltar-me?". Montanha é a revolta de
um ironista. Revolta que tem a redimi-la uma flor
que "furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio".
Ana Maria é a flor da montanha.⁶*

O Amanuense Belmiro

Partindo da proposta goldmanniana, tentaremos ver as possíveis homologias entre a estrutura de *O Amanuense Belmiro* e a sociedade brasileira em que tal obra se insere, a de 1937, que, por sua vez, delineia-se, principalmente a partir de 1930, com a revolução que deu a Getúlio Vargas a presidência da República.

Lembremos, então, alguns dos aspectos políticos mais importantes do período: com a vitória dos revolucionários da Aliança Liberal em 1930, Getúlio Vargas passa a presidente, instalando um governo centralizado, que manobra politicamente os interventores federais nos estados (em geral, tenentistas). Além disso, fecha o Congresso, o Senado, a Câmara dos Deputados, Assembléias Legislativas Estaduais e as Câmaras Municipais e, em seu apoio político, oscila entre os conservadores e os revolucionários liberais que o levaram ao poder.

A Assembléia Nacional Constituinte dá ao Brasil, em 1934, uma nova Constituição, que determina ser a Constituinte a responsável pela escolha do Presidente da República. O Presidente escolhido foi o próprio Getúlio Vargas e, nos estados, as constituintes, em geral, elegeram os interventores como governadores.



Em 1935 temos a malograda revolução comunista, cujas conseqüências foram, para alguns, as mais indesejáveis possíveis:

*A onda de terror que se abateu sobre o país, aqui-
tou a efervescência das massas por um longo perío-
do. As greves cessaram, pois a polícia estava em
toda parte, nos sindicatos, nas fábricas, nas esco-
las universitárias, onde estudantes eram regimenta-
dos para a espionagem dos colegas. Era o quadro
móvel da polícia política em ação. A ANL havia de-
saparecido, o PCB, com seus líderes presos, prati-
camente dissolvido. Somente em fins de 1936 este
começaria a se movimentar, ainda que debilmente: a
revolução que havia sido feita para deter o avanço
do fascismo na realidade apressara a sua vinda.⁷*

Em termos de estrutura da sociedade, vemos que, com a industrialização crescente, as grandes cidades passa-ram a predominar sobre as regiões rurais e o aspecto geral da nação era diferente do período anterior a 1930. Enquanto as zonas rurais conservavam a mesma fisionomia primitiva que mantinham havia séculos, a industrialização e a especulação imobiliária já davam às cidades grandes novas feições. As massas de camponeses atraídas para as grandes cidades não encontravam aí as condições mínimas para uma vida razoavel-mente satisfatória (conseqüência disso, o surgimento de fave-las). Nesse novo ambiente predomina, em termos políticos, uma crença nas lideranças individuais (Basta que nos lembre-mos da centralização do poder por Getúlio e da direção dos estados por interventores nomeados por ele). Em termos so-ciais, uma crescente valorização das garantias individuais, cuja maior mostra é a própria Constituição de 34 que, apesar de não tocar no problema da terra e por isso mesmo caracteri-zar-se como uma constituição burguesa liberal, típica de uma sociedade de proprietários visando seu domínio sobre os não-proprietários, apresenta inovações como a instituição do sa-lário mínimo, obrigatoriedade de salário igual para trabalho igual, remuneração do repouso semanal e das férias anuais,

indenização ao trabalhador dispensado, assistência médica e sanitária ao trabalhador, proibição de trabalho a menores de 14 anos. Além disso, a redução do alcance do *habeas corpus*, a instituição do mandato de segurança, a instituição do voto secreto, o direito de voto às mulheres, a criação da Justiça Eleitoral com Tribunais Regionais, etc.

Passemos ao romance. Quanto à trajetória percorrida pelo herói Belmiro, devemos lembrar aqui que, ao deixar o mundo agrário, ele se instala no ambiente burocrático, e, se gundo Roberto Schwarz, no artigo já citado, "a sinecura é o posto menos urbano da cidade". Schwarz afirma, por isso, que de Vila Caraíbas a Belo Horizonte, Belmiro passou do mesmo ao mesmo, ou quase, e recebeu do mundo moderno a convicção de que só conta o que se faz; e, do antigo, o privilégio (emprego de funcionário público).⁸ Essa ambigüidade, fruto da coexistência do mundo agrário e do urbano no mesmo personagem nos remete à situação, também ambígua, da sociedade brasileira da época. Para ilustrá-la basta-nos lembrar um *flash* da vitória dos liberais revolucionários: para comemorá-la os gaúchos amarram seus cavalos no obelisco do Rio de Janeiro. Após isso, a oscilação continuou, por exemplo, no apoio dado pelo presidente a classes que tinham interesses conflitantes, e essa duplicidade só serviu para radicalizar as posições revolucionárias.

Em Belmiro, a vida urbana aparece constantemente e clipsada pela agrária e esse fenômeno se reflete também em seus relacionamentos afetivos (ou projetos disso). Assim, co mo vimos, a vida na cidade lhe oferece a ocasião de conhecer Jandira que, apesar de suscitar nele sentimentos de estima e valorização, tem sempre seu brilho ofuscado pela imagem de Carmélia, já que essa última ressuscita nele imagens rurais: sua antiga namorada caraibana Camila e seu mito infantil Ara bela. Como para Belmiro "*As coisas não estão no espaço; as coisas estão é no tempo*" (AB, p. 73), recuperar seu tempo perdido é impossível; só lhe resta, então, a opção pelo so

nho, homólogo ao dos indivíduos dessa fase do capitalismo industrial que sonham com o mundo aristocrático (que, se está sendo lançado para trás, em termos práticos, aflora nos mais diferentes níveis, como vimos).

Para ilustrar essa oposição de imagens femininas, analisemos uma frase utilizada por Belmiro para descrever sua visão de Carmélia no carnaval: "*Em meio dos corpos exaustos, a incorpórea e casta Arabela*" (AB, p. 20). Vejamos bem: Belmiro, envolvido por um cordão carnavalesco vê seu braço enlaçado por outro cuja mão era "branca e fina". Ao olhar para a dona da mão encontra uma "branca e doce donzela", que o remete a seu mito infantil, ou seja, que lhe permite um movimento de ascese: em contato com Carmélia (ou Arabela?), Belmiro deixa de pertencer à massa dos corpos exaustos para atingir um plano mítico e, até místico, já que ele chega a afirmar: "*Parecia que eu me comunicava com Deus e que um anjo descera sobre mim*" (AB, p. 20). A marca da sociedade urbana é nítida: a noite é de Carnaval, plena de apelos à sensualidade. Mas Belmiro não consegue satisfazer-se em tal plano; nessa sociedade precisa surgir algo que lhe permita juntar seus pedaços aristocráticos, daí a necessidade da mediação da "incorpórea e casta Arabela", mediação essa que confere à sua busca de identidade um certo grau de degradação. Sendo incorpórea e casta, Carmélia-Arabela não representa ameaça alguma ao ambíguo aristocrata-urbano Belmiro, pois sua natureza mesma afasta qualquer possibilidade de relacionamento entre eles. (O que não acontece com Jandira, cuja existência parece ameaçar o burocrata lírico, já que esta possui um corpo que ele pode admirar e, talvez mesmo, desejar).

Outro aspecto de *O Amanuense Belmiro* que apresenta clara homologia com a estrutura social é o que diz respeito às amizades de Belmiro.

Como observa Otaíza Oliveira Romanelli,⁹ uma das



características da Revolução de 30 é a de ter sido um movimento resultante da coalizão de forças de camadas sociais muito diferentes. Não havia sequer um programa definido, apenas a vontade comum de experimentar novas formas políticas com vistas a substituir as vigentes, julgadas obsoletas. Podemos distinguir, entre os revolucionários, dois grupos básicos: aqueles que queriam apenas mudanças jurídicas ou troca de pessoas no poder (militares superiores, certa parcela de plantadores de café, descontentes com a política econômica), e aqueles que estavam decididos a lutar por mudanças mais profundas (aqueles que tiveram participação mais efetiva no movimento) que, por sua vez, se subdividiam em duas facções: os mais moderados, que desejavam mudanças de caráter constitucional, com apoio na pequena classe média e que lutavam por eleições livres e honestas, liberdade civil e governo constitucional e a dos mais radicais, os "tenentes" que reivindicavam a "regeneração nacional", a modernização mais ampla e profunda, um governo centralizado e nacionalista.

Se olharmos um pouco para o grupo de amizades de Belmiro veremos que essa frouxidão de elos está refletida aí: assim como cada facção revolucionária lutava por seu interesse próprio (e dentro dela, cada indivíduo), no romance cada personagem tem o seu projeto individual, que não é abandonado mesmo quando entra em choque com o convívio social. Enquanto, na política, os grupos tinham em comum apenas a vontade de tomar o poder (motivada por diferentes razões), no círculo de Belmiro, talvez o que os unisse fosse o gosto pela literatura, também encarada de maneira pessoal por cada um. Daí a frouxidão, a inevitável separação e o conseqüente questionamento de Belmiro, que se sente empobrecido com a ausência dos amigos:

Devo nutrir esperanças, quanto a uma recomposição do nosso pequeno círculo, hoje dissolvido, na realidade? Ou este círculo apenas existiu no meu desejo? Os encontros que tivemos, tantas vezes, não

evidenciaram, antes, uma impossibilidade de comércio e de reunião entre elementos tão diferenciados? Bem vejo que, durante todo o tempo percorrido, a pequena roda não foi sustentada por força própria, nem pelos misteriosos princípios de aglutinação que regulam as aproximações humanas. Se Jandira e Redelvim — de um lado — e Silviano e Glicério — de outro — se entendem, o mesmo não acontece entre Redelvim e Glicério, Redelvim e Silviano, Silviano e Jandira, Silviano e Florêncio. Noto que fui eu, com o meu desejo de sociedade, quem criou e sempre procurou sustentar essa agitada assembléia onde atuam forças tão antagônicas. (AB, p. 147)

Essa separação inevitável nos parece também homóloga ao que ocorreu aos revolucionários após a tomada do poder: assim que Getúlio se instalou no governo, a coalizão começou a desmoronar (graças à radicalização das posições) e foi justamente a instabilidade política gerada pelo conflito dos interesses das diferentes facções revolucionárias que caracterizou os primeiros anos do governo getuliano.

Resta-nos tentar interpretar a inação belmiriana. Como vimos, Belmiro só pode ser considerado *sujeito*, do ponto de vista da carência, já que, nos mais diferentes níveis de sua existência, praticamente não existe ação na busca de atingir o objeto desejado. Vimos também que o crítico Antônio Cândido associa essa inação ao destino de confinamento do intelectual a ações insignificantes dentro da sociedade.

Essa dinâmica castradora, típica de regimes totalitários, torna o romance homólogo à tendência que vinha sendo gerada no Brasil e que iria culminar com o golpe e instituição do Estado Novo, que representou a perda da liberdade principalmente do intelectual. No caso do nosso personagem problemático, a burocracia, como vimos, reforça sua atitude fáustica (sinônimo de inação e extrema racionalização). Isso nos faz pensar um pouco sobre como é interessante para um governo "forte" alienar os indivíduos, levando-os a burocratizar ao máximo suas atividades, de forma que não lhes sobre

espaço mental para atividades criativas que possam opor-se a ele. Como diz Belmiro, nesse tipo de sociedade, esse homem alienado *"não é mais do que um conjunto de fórmulas e pra-xes, ou melhor, é o próprio processo, em forma hierática e cabal"* (AB, p. 28). O que um processo meramente burocrático pode oferecer para o desenrolar da História? Inativos e marginalizados, só resta aos indivíduos pensar e sofrer (*"Pen-samos e sofremos"*, diz Belmiro; AB, p. 109), já que lhes faltam as duas dimensões que poderiam trazer-lhes o sentimento de autenticidade, a histórica e a transcendente.

Nas palavras de Goldmann:

*(...) o homem só seria autêntico na medida em que se considere ou sinta como parte de um conjunto em devir, e se situe numa dimensão transindividual histórica ou transcendente.*¹⁰

Por "escrúpulos de espírito e de sentimento" Belmiro não se lança a nenhum tipo de ação social que possa fazê-lo sentir-se parte de um devir histórico e por um processo de projeção, passa a depender do mito feminino que cria para poder se situar numa dimensão transcendente. Mas a mediação só degrada essa busca, chegando mesmo a impossibilitá-la, de forma que o faça sentir-se num permanente mal-estar ao lidar com as coisas miúdas de seu cotidiano repetitivo.

Vem a propósito destacar que a instituição do Estado Novo e a publicação de *O Amanuense Belmiro* ocorrem no mesmo ano: 1937. No que diz respeito à castração intelectual, o romance, aliás, reflete a característica básica do período de 1937 a 1945.

Por outro lado, a passividade de Belmiro é formalmente justificada por Goethe, segundo o qual

No romance deve-se representar sobretudo idéias e acontecimentos; no drama, caracteres e fatos. O romance deve avançar lentamente: as idéias do pro

*tagonista devem retardar (...) o desenrolar excessivamente rápido da ação (...). O herói do romance deve ser passivo, ou pelo menos, não ativo em alto grau.*¹¹

Vista assim, a passividade de Belmiro permite que se possa vislumbrar toda a complexidade do mundo que o circunda, do qual tentamos captar alguns aspectos em nossa interpretação.

Abdias

Como sabemos, a política de compromisso de Vargas não lhe permitia contentar os interesses em jogo desde sua tomada do poder em 1930. Assim, jogando com o setor moderno e com o tradicional, ocasionou a radicalização das posições revolucionárias, agravada pelo descontentamento da esquerda e da direita nascentes.

A esquerda teve, em 1935, seu movimento revolucionário violentamente abafado pelo governo e a direita, achando-se apoiada por esse mesmo governo, passou a agir acintosamente, fornecendo-lhe os motivos que esperava para dar o golpe de Estado de 1937, contra radicalizações, ou de esquerda ou de direita.

Analizadas as circunstâncias do processo histórico nacional e internacional que possibilitaram a implantação do Estado Novo, merecem destaque: a ascensão do nazi-fascismo, as tendências totalitárias e fascistas da burguesia e, no plano nacional, o pavor que o socialismo e as frentes populares inoculam na burguesia brasileira, que a faz receber bem

um governo forte. Além disso, há o cansaço provocado pelas agitações políticas que vinham ocorrendo desde 1922. Daí a necessidade de fortalecer o poder executivo, dando-lhe os meios necessários para impor uma paz interna por um período mais longo.

O "Estado Novo" foi um golpe nos movimentos de esquerda, nos de direita (que tinham ajudado a sua implantação) e também nos interesses latifundiários, já que o dirigismo estatal implantado favoreceu a indústria.

Seu papel na História do Brasil é controvertido, como lemos no seguinte texto:

É difícil chegar-se a um consenso sobre o que representou o Estado Novo para a vida nacional. Os estudiosos do assunto divergem amplamente quanto à forma pela qual passou a agir o Governo e quanto aos resultados dessa ação. Para uns, ele foi o golpe de morte nos interesses latifundiários e o favorecimento dos interesses da burguesia industrial. Para outros, ele favoreceu as camadas populares, com amplo programa de Previdência Social e Sindicalismo. Para outros, ainda, ele foi o resultado da união de forças entre o setor moderno, o setor arcaico e o capital internacional, contra os interesses das classes trabalhadoras. Segundo Nelson Werneck Sodré, por exemplo, foi da aliança da burguesia com o latifúndio e o imperialismo que nasceu o Estado Novo, para fazer face aos movimentos de oposição que tinham surgido em 1935. Para Warren Dean, todavia, "os fazendeiros não sofreram a derrota ideológica e política da classe média, mas encontraram o Governo menos interessado em manter-lhes a produtividade. Vargas mostrou-se até disposto a especular com a fragmentação de grandes propriedades cafeeiras irremediavelmente endividadas, porque os pequenos proprietários davam maior atenção à qualidade". Finalmente, Thomas Skidmore assinala que "a implantação do Estado Novo, versão brasileira atenuada do modelo fascista europeu, enfatizava e confirmava a divisão havia muito tempo existente entre as duas posições inerentes ao movimento revolucionário de 1930. Desde a queda de Washington Luiz, naquele ano, a política nacional havia consistido numa série de acordos precários entre os constitucionalistas liberais e os naciona

listas autocráticos, presididos por políticos oportunistas (muitas vezes representando as oligarquias locais do tipo antigo) ou por idealistas que se sentiram atraídos por ambas as direções. O sistema político aberto, com o seu instável equilíbrio de forças, tinha sido desgastado pela violência da esquerda e da direita. O golpe de 1937 determinou finalmente o caminho histórico do Brasil, numa conjuntura crítica. Os objetivos de bem-estar social e nacionalismo econômico, muito debatidos no começo daquela década, iriam ser agora perseguidos sob a tutela autoritária. O resultado foi um aprofundamento da dicotomia entre um constitucionalismo estreito, que havia negligenciado as questões econômicas e sociais, e uma preocupação com o bem-estar social de fundo nacionalista inequivocamente anti-democrática".¹²

É esse controvertido quadro do Estado Novo que forma o arcabouço social que serve de fundo ao romance *Abdias*, o que nos permite tentar evidenciar algumas possíveis homologias.

Como notamos no estudo do foco narrativo, há, no romance, um distanciamento entre o autor implícito e o narrador, já que este quer mostrar-se inconsciente de seu processo de criação literária. Essa não-consciência é, logicamente, produto de um jogo do autor implícito, que realiza, aqui, o papel do diretor, do deus que tudo pode e faz. Tal onipotência, por sua vez, nos remete à situação política do Brasil durante o Estado Novo. Seu presidente totalitário também joga com as classes que domina e nesse jogo fica evidente a tentativa de abafar-lhes a consciência, tal qual o autor implícito de nosso *Abdias*.

Resta-nos, pensar se esse abafamento se efetivou. Como vimos, em *Abdias*, o narrador se contradiz, pois, se por um lado mostra-se apenas como crítico literário, por outro, se dirige a leitores, como um escritor de romance. Além disso, como pessoa, Abdias, ao contrário de Belmiro, age, em primeiro lugar, saindo da inércia burocrática e indo trabalhar num colégio particular, o que lhe permite também, novas

experiências no domínio afetivo (notemos que a ação de Abdias, embora real, não impede sua reflexão). Tal ação é homóloga aos movimentos de cunho político que começaram a surgir a partir de 1943-1944, contra a ditadura estadonovista. Mas, assim como para esses movimentos houve severa punição (seus membros, como é sabido, conheceram os julgamentos dos tribunais de Vargas, a deportação e a prisão), o autor implícito de *Abdias* também providenciou ao seu protagonista o castigo "merecido": já que se tinha rebelado contra seu casamento, imputou-lhe a pena de morte (ironicamente, prevista pela Constituição de 37). Só que a morte que lhe foi imposta foi a mais dolorosa possível: a de um ente querido, o que lhe tira a força ao lançá-lo num emaranhado de remorso e tristeza. O aspecto mais amargo de sua punição é justamente o fato de o professor só poder valorizar seu sentimento com relação à esposa após perdê-la.

Na confecção de suas "notas", Abdias está constantemente a se censurar, e essa autocensura nos remete também ao clima castrador do Estado Novo, só que o papel desempenhado pelo DIP, no âmbito da sociedade estadonovista, é, no romance em questão, desempenhado pelo próprio narrador.

Culpado. Além da punição pela morte de Carlota, resta a Abdias punir-se por suas "ousadias", e para isso, na mais castrador que o abandono do colégio particular e o retorno a seu microcosmo burocrático.

De 1937 a 1945 predominou uma perfeita identificação entre as antigas oligarquias rurais e o Presidente da República e esse fenômeno possui como homólogo o fato de Abdias ser, ao contrário de Belmiro, um indivíduo mais ajustado à vida citadina (embora, em certa altura do texto ele tente negá-lo). Abdias é inclusive casado e pai, estado que, como vimos, foi apontado pelo crítico Roberto Schwarz como uma solução (impossível solução!) para Belmiro. Essa identificação também está refletida no relativo prestígio de Ab-

dias (proveniente da sociedade agrária) no seio da sociedade urbana. A identificação entre as antigas oligarquias rurais e o Presidente da República não se dá, porém, sem contradições. Exemplo delas é o dirigismo estatal sobre as indústrias, em detrimento do campo. No romance, a homologia possível para esse fenômeno seria a busca empreendida por Abdias de uma síntese entre o mundo burguês e o aristocrata. Como vimos, é no mundo aristocrático que Abdias se aventura, e sua mulher, mais liberal que a própria Gabriela (objeto do amor de Abdias) representa, para ele, o conservadorismo contra o qual se bate. Dois mundos em competição, tanto na estrutura social quanto no romance.

Vários estudiosos têm constatado que durante o Estado Novo, muitos brasileiros se voltavam excessivamente para os problemas europeus, principalmente por causa da Guerra. Segundo Antônio Cândido, por exemplo, os "melhores espíritos" estavam preocupados com a Europa, o que, logicamente, facilitou a dominação de Getúlio Vargas.¹³ Essa volta para o que lhe é alheio, resultando em perdas significativas para o país, apresenta uma homologia no romance, o movimento do próprio Abdias, que se volta tanto para sua aluna, que, quando percebe, está totalmente desagregado como pessoa. Como vimos no estudo do personagem, esse voltar-se para o outro, buscando nele a possibilidade de realização é concomitante ao processo de volta para a música clássica, com o paralelo desprezo pelo genuinamente brasileiro, o samba, considerado por Abdias muito "primitivo" para ser digno de consideração. Delegando a Gabriela toda sua possibilidade de realização afetiva, Abdias provoca um descompasso no seu interior. Esse descompasso, por sua vez, nos lembra outro, o que acontecia, durante o Estado Novo, entre a agricultura e a indústria: as sim como o autor implícito favoreceu Gabriela, o dirigismo estatal favorecia a indústria, usando inclusive o dinheiro obtido pela exportação agrícola na indústria: a canalização desse dinheiro seria, portanto, homóloga à canalização da



afetividade de Abdias.

Totalmente voltado para Gabriela, Abdias pôde, en tão, ser manipulado por ela, que o usou enquanto lhe interes sou, enquanto sua aliança com ele significava a obtenção de maior prestígio perante suas colegas de classe. Ao senti-lo totalmente dominado, Gabriela o rejeita e essa atitude nos remete à de Getúlio Vargas que se tinha valido dos integra- listas para alcançar o poder e quando se viu detentor do mes- mo, rejeitou-os abertamente. Atitudes de indivíduos cuja a- ção parece voltar-se apenas para o benefício próprio.

Detentores de toda autoridade, os "ditadores" se identificam. Se por um lado, a constituição de 37 define o presidente como "Autoridade suprema do Estado, que coordena os órgãos representativos de grau superior, dirige a políti- ca interna e externa, promove ou orienta a política legisla- tiva de interesse nacional e superintende a administração do país", por outro, os verbos que o definem (coordenar, diri- gir, promover, orientar, superintender) parecem exprimir tam- bém o tipo de ação que Gabriela exerce sobre Abdias.

Resta-nos tentar entender um pouco das contradi- ções entre as classes sociais. Inicialmente, lembremos que ao mesmo tempo que Getúlio dá prestígio para o mundo urbano, liberal e industrial, defende politicamente os valores con- servadores (entre eles, a declaração do presidente como auto ridade suprema do Estado, que tira a liberdade de imprensa, que proclama a ilegalidade das greves, que se dá a autorida- de de realizar decretos-leis). Essa contradição, que é ao mesmo tempo complementaridade, se reflete no romance de di- versas formas, por exemplo, no relacionamento de Abdias com a família de Dr. Azevedo, liberal que defende valores aristo cráticos. Em sua busca de valores liberais, por exemplo, o filantropismo nos seus trabalhos sociais, Abdias lança mão da mediação de suas alunas, estudantes do "aristocrático Co- légio das Ursulinas". Além disso ocorre uma inversão: a a-

ção social, que deveria ser um fim em si mesma se transforma, para Abdias, num meio de satisfação individual, no caso, estar no mundo, mesmo que afetivo, da aristocracia conservadora. Fecha-se assim, o círculo que começa no personagem e termina nele. Esta contradição também está presente na constituição de 37 que, se amplia as leis trabalhistas, tolhe as liberdades individuais sempre com vistas à maior centralização do poder.

Montanha

Como *Montanha* é um romance político, devemos tomar cuidado, ao buscar homologias, para não analisar o romance segundo sua maior ou menor fidelidade aos fatos históricos. Vários foram os críticos que reconheceram nos personagens, políticos da vida real, e se serviram desta identificação como critério de análise. Não queremos partir para esse tipo de estudo e por isso vale lembrar que, se por um lado, em *Montanha* há afirmações explícitas de que suas ações se desenvolvem em 1950, por outro, parece refletir, na elaboração de seu mundo fictício, dois períodos distintos da história do Brasil: um que vai de 1934 a 1937 e que se mostra no romance pela relação política entre o presidente e os governadores, e outro entre 1945 e 1954, que se revela no ambiente, em algumas ascensões políticas e na ascensão pública da mulher na sociedade brasileira. Além disso, é importante lembrar que foi publicado em 1956. Daí, duas inferências: primeiro, a mistura de dois tempos distintos não significa um a

nacronismo histórico, pois ao autor implícito todo poder é dado na confecção de seu mundo imaginário (além do que, apesar da falta de distanciamento histórico, tentaremos ver se essa mistura é uma espécie de forma homóloga da estrutura profunda da sociedade brasileira do período em que o livro se insere); segundo, para buscarmos homologias tomaremos como datas-chave os anos de 1945-1955, substrato estrutural, fundo social do romance que, vale ressaltar, foi escrito entre 1948 e 1953.

O autor constitui aqui a mediação de uma classe cuja consciência possível se forma no período de 1934 a 1945, conservando seus esquemas diante de uma realidade diferente. Assim, diante do Brasil novo que está-se formando o autor não consegue desprender-se dos enquadramentos formais ou ideológicos anteriores, representando segundo os focos precedentes. Daí o conflito de formas.

Sobre a busca da "verdade" de *Montanha* diz o próprio Cyro dos Anjos:

*Os políticos se ocuparam do livro antes que a crítica pudesse cozinhar seus juízos sobre ele. O país estava fervendo, naqueles meados de 1956, e mal saía de profunda e extensa crise, que se agravava com o suicídio de Getúlio. Retrato ambientes e personagens da política, eu não tinha tido intenção de provocar escândalo. Mas, na efervescência daqueles dias, o escândalo foi inevitável. A fauna política, exposta no romance, oferecia à imprensa um prato picante. Especulou-se durante dois ou três meses sobre a identidade dos personagens e um eminente parlamentar da oposição em discursos na Câmara, chegou a apontar a obra como testemunho da corrupção existente no país.*¹⁴

Em nosso estudo continuaremos a analisar a ficção como ficção mesmo, e a ver os personagens como seres fictícios, arbitrários, o que não nos impede empreender uma busca de homologias.

Se pensarmos nos acontecimentos políticos que ocor



reram entre 1945 e 1955 veremos que merecem destaque, após o fim da segunda guerra e a destituição de Getúlio, a criação da UDN, PSD, PTB, PSP e a legalização do PC. O ministro José Linhares, presidente do Supremo Tribunal Federal, empossado do presidente, além de anular alguns dos últimos atos de Vargas, substituiu Ministros e Interventores e modificou numeros outros postos da administração pública.

Embora, ao partir para sua fazenda de São Borja, Vargas se tivesse despedido oficialmente da política, em novembro já estava aconselhando os trabalhistas a votarem no seu ex-Ministro Eurico Gaspar Dutra para a Presidência da República.

As eleições se realizaram em 2 de dezembro, alcançando Dutra fácil vitória e sendo empossado em janeiro de 1946. Para formar seu ministério, Dutra aproveitou elementos de diversos partidos, tentando, assim, aproximar-se da UDN e de outros partidos onde a influência de Getúlio ou dos comunistas fosse reduzida ou nula.

Em setembro de 1946 foi promulgada uma nova Constituição, a quinta do país e quarta da República. Ela fixou com clareza as atribuições da União, dos Estados e dos Municípios (aos quais assegurou a autonomia e proporcionou maiores recursos). Quanto aos poderes, abandonou as inovações da Constituição de 34 referentes ao legislativo e manteve, quanto ao executivo, o regime presidencialista, federativo e democrático. Além disso, restabeleceu o cargo de Vice-Presidente da República e manteve os Tribunais Militares, Eleitorais e do Trabalho.

Essa nova Constituição parecia reintegrar o Brasil na democracia e reduzir os problemas políticos. Mas, por outro lado, os problemas de ordem econômica e social se agravavam, provocando descontentamento popular.

Vargas, eleito Senador e Deputado por vários Estados, e exercendo o mandato por São Paulo, não poupava críti-

cas à política de Dutra no campo da economia, o que denunciava o rompimento com seu antigo ministro.

Em maio de 1947, o Tribunal Superior Eleitoral proíbe o funcionamento do Partido Comunista do Brasil e em outubro o governo brasileiro rompe relações com a União Soviética. Em dezembro, proíbe-se o funcionamento do PCB mesmo como sociedade civil e, em janeiro de 1948, todos os parlamentares eleitos pela legenda do PCB têm seu mandato cassado.

Tentando fazer um balanço do governo Dutra, vemos, por um lado inúmeras realizações: o aproveitamento do potencial hidráulico da cachoeira de Paulo Afonso; a aquisição de uma frota de petroleiros e construção das refinarias de Mataripe e Cubatão e do oleoduto Santos-São Paulo; a criação e instalação do Tribunal Federal de Recursos; a criação da Escola Superior de Guerra, da Escola de Comando e Estado-Maior da Aeronáutica, do Centro Técnico de Aeronáutica de São José dos Campos; a compra de navios para a esquadra e de armamento para o exército; a criação do Conselho Nacional de Economia; o lançamento da Campanha de Educação de Adultos e a constituição da Companhia Hidroelétrica do São Francisco. Por outro lado, porém, as divisas acumuladas pelo Brasil durante a guerra se esgotaram rapidamente e as relações de trocas comerciais com os países latino-americanos pioraram sensivelmente. Além disso, vigorava severa restrição de crédito para a agricultura e para a indústria, houve um aumento enorme dos gastos com o funcionalismo público e a explosão demográfica aparecia, como algo assustador. Tais eram as ameaças que o novo governo, cuja eleição estava prevista para 1950, deveria enfrentar.

Vitorioso nas eleições, Getúlio Vargas reassume a Presidência da República em 1951. Dentre as realizações desse seu governo temos: criação da Eletrobrás e do Banco do Nordeste, conversão da Fábrica Nacional de Motores para a produção de tratores; criação de nova estrutura para o co-

mércio internacional. A exportação do café não rendia mais lucros como antes e a crescente inflação ocasionava grande insatisfação popular, criando um clima propício para uma crise política, que realmente se desencadeou a partir do atentado ao jornalista Carlos Lacerda (05/08/54) e culminou com o suicídio de Vargas (23/08/54). A partir do anúncio de sua morte, passou a ser divulgada sua *Canta-Testamento*, espécie de documento escrito para comprovar a autenticidade de sua luta política.

Na manhã seguinte à morte de Getúlio, Café Filho assume a Presidência da República. Tinha pouco mais de um ano de governo pela frente e declarou-se neutro em face das campanhas partidárias. Nas eleições de 3 de outubro de 1955 vencem Juscelino Kubitschek e João Goulart, mas até sua posse houve uma crise político-militar iniciada por Carlos Lacerda que, apoiado por um grupo de militares, pleiteava novas eleições (indiretas), alegando para isso o fato de os eleitos não terem conseguido maioria absoluta de votos.

Café Filho adoece e Carlos Luz assume a presidência. O general Henrique Teixeira Lott pede demissão do cargo de ministro da Guerra, em protesto contra o que considerava "inclinação golpista" do novo Governo (10/11). O general dá o "golpe de legalidade" para que Juscelino, o presidente eleito, tome posse; depõe Carlos Luz e empossa o senador Nereu Ramos na presidência da República (11/11).

Uma semana depois (21/11) Café Filho reassume, mas no dia 23 de novembro o Congresso anuncia seu impedimento, de forma que Nereu Ramos pode governar até a posse de Juscelino, em 31 de janeiro de 1956.

Em termos de estrutura sócio-econômica, vemos que o período de 1945 a 1955 se caracteriza basicamente pelo pacto populista: solidariedade visceral entre o mundo agrário e o urbano. Tal pacto se traduz pela omissão do governo na regulamentação do mercado de trabalho rural, pela não-inter-

venção no regime de posse de terra e pelo paralelo incremento da economia urbano-industrial.

O setor rural oferece para o urbano a mão-de-obra abundante e barata, as matérias-primas, os alimentos e as divisas para aquisição de equipamentos e materiais de fabricação. A manutenção de baixos níveis de remuneração do trabalho urbano permite, por sua vez, o barateamento de importantes componentes do custo de vida, como alimentos e transportes.

O operariado se caracteriza, nesse contexto, por ser massa de manobra do poder, não podendo participar, tendo inclusive de ser liderado por sindicatos subservientes. É nesse período que ocorre também a gestação da ideologia desenvolvimentista.

Em termos de evolução do capitalismo, já assistimos, nessa fase, ao avanço do capitalismo industrial, com sua característica básica da relevância dos trustes e monopólios, com a conseqüente perda da importância do indivíduo na engrenagem econômica e social. Daí a importância assumida pela idéia de realidade coletiva, no caso de *Montanha*, o grupo político, já que o romance perde, nessa etapa da evolução do capitalismo, seu antigo conteúdo, que visava ao herói individual. Como vemos, *Montanha* focaliza principalmente um grupo determinado, no qual os indivíduos quase não se distinguem uns dos outros, tamanha a sua identificação pela sede do poder. Mas, já salientamos, o autor não se contenta em dar um tratamento conjunto aos seus personagens (a idéia de conjunto nasce, antes, da uniformização de comportamentos e visões do mundo); voltando seu foco para determinados personagens (principalmente Pedro Gabriel e Ana Maria), perscruta seus pensamentos mais íntimos.

A investigação do interior desses personagens nos revela algo interessante: se por um lado temos o grupo anônimo, que se identifica justamente pela não-identidade (e,

portanto, reflete a influência do populismo sobre as massas, tentando fomentar a dissolução do humano no anônimo); por outro, temos a forma de resistência a essa massificação. Ana Maria é a única personagem que elabora seu próprio discurso e que, não se subordinando ao narrador externo, reflete homologicamente a resistência de todos aqueles que lutam para não se transformarem em massa de manobra. Irônica situação: os políticos, que parecem estar agindo sobre a sociedade, na realidade estão repetindo modelos, muitas vezes ditados por uma figura autoritária e paternalista (que, por sua vez, repete outros modelos) em torno da qual gira o suspense e o desconhecimento, que geram a mitificação. Já a mocinha de Catas Altas do Sincorá, com sua história de busca degradada de valores autênticos, é a única que age efetivamente, tentando, em sua ação, preservar sua identidade individual. A sociedade pode tolhê-la e até ocasionar danos à sua saúde física, mas seu íntimo não é atingido, pois nos parece cada vez mais liberto e em busca de algo que realmente lhe permita *ser*.

Assim caracterizado, *Montanha* parece situar-se naquele período que Goldmann chama de transitório, no qual predomina justamente o desaparecimento da importância do indivíduo, com as tentativas de substituição da biografia individual como conteúdo da obra romanesca por valores nascidos de ideologias diferentes. Para Goldmann, nas sociedades ocidentais não haviam valores suficientemente fortes para gerar formas literárias próprias, daí a introdução de idéias de comunidade e de realidade coletiva (no romance em questão, o grupo político) como novo conteúdo ao "velho" gênero romanesco.¹⁵ *Montanha* apresenta, sob esse aspecto, uma transição dentro de outra, pois ainda não é totalmente voltado para a realidade coletiva: como vimos, a biografia de Ana Maria é individualizada e totalmente identificável com a trajetória dos heróis problemáticos. Essa mescla talvez reflita a contradição entre o individualismo como valor universal gerado



pela sociedade burguesa e as limitações que essa sociedade impõe às possibilidades de desenvolvimento do indivíduo. O choque, inevitável, aparece, tanto no nível do conteúdo (trajetória da personagem), quanto no nível da estruturação desse conteúdo, que, opondo-se aos outros discursos menos elaborados das demais personagens, salva o romance de perder-se no mundo árido e apoético da política.

Vale lembrar aqui que essa mescla de dois tipos de conteúdo, associada à mescla de discursos vem acompanhada pela mescla de tempos históricos, daí vermos, para essa superposição temporal, a mesma possibilidade de homologia: ela refletiria esse caráter ambíguo e duplice (daí a fusão de dois períodos históricos) da sociedade, que não fornece aos indivíduos as condições de que eles necessitam para alcançar os valores que ela mesma prega como autênticos.

Se partíssemos para fatos históricos, certamente encontraríamos em *Montanha* inúmeros correlatos da vida política brasileira entre 1945 e 1955 mas, como pretendemos ficar no nível das estruturas, citaremos apenas um exemplo que se relaciona estreitamente com tal nível. Como vimos, nos jogos do mundo político não havia lugares para amizades. Momento flagrante é a oposição entre Dutra e Vargas, antigos aliados que, em luta pelo poder, passam a pelejar cada um para si. No romance, o político Pedro Gabriel passa pelo mesmo processo com relação a Custódio, mostrando que indivíduos coisificados só são capazes de ver os outros também como coisas, como trastes úteis enquanto favorecem a consecução de seus objetivos (ironicamente, também coisificados).

Não tentaremos, como alguns fizeram por ocasião da publicação de *Montanha*, identificar os personagens com os políticos do Brasil da época. Tal tarefa, além de penosa, nos parece infrutífera para o estudo a que nos propusemos: a identificação de figurões políticos nada acrescenta ao aspecto literário do romance e é ele que tentamos focalizar.



Em nossa leitura, observamos que durante o desenrolar da trama, não há alusões ao relacionamento do Brasil com outros países, o que faz com que o substantivo Montanha sugira, além do Estado de Minas Gerais, o próprio Brasil. A montanha seria talvez a grande metáfora para esse país tão des-governado. Na base dessa metáfora estaria o nacionalismo populista que se mostra infrutífero, tanto no romance quanto na História. Ao vermos a personagem Edméia no México, casada com um rico capitalista americano, vibrando com a derrota política de Pedro Gabriel, somos acordados para a realidade de que nenhuma montanha está topologicamente isolada. Principalmente as que estão sobre terrenos constantemente sujeitos a abalos sísmicos e cuja consistência é questionável.

Octávio Mello Alvarenga, referindo-se a esse mundo político e aos personagens que nele se movem, afirma:

*Ora, como Cyro dos Anjos é muito menos um romancista de ação do que de estados de espírito, "um apaixonado da vida interior", existem no livro certos trechos áridos, em que o autor, forçando uma inclinação natural, quer dar idéia de alguma coisa que se desenvolve nos bastidores políticos. O resultado é uma acumulação de pessoas, cujos perfis psicológicos não ficaram bem delineados, o que leva o leitor médio a certo desfastio. Por que, afinal, qual a conseqüência de tanta articulação, ódio, fingimento e malícia? A charada básica, o quebra-cabeças da política é inconseqüente. As especulações que praticam os personagens principais, a simulação constante de seus anseios, a desumanização de suas mentalidades — deformadas por um maquiavelismo luso-bundo-guarani (com um supervisionamento insinuado e não desmentido de Wall Street) — tudo resultará em incompletação e fracasso.*¹⁶

O que Mello Alvarenga considera inconseqüente nos personagens parece-nos homólogo à falta de objetivos autênticos numa sociedade massificante, de modo que, tudo aquilo que poderia parecer insucesso da obra ganha um novo valor,

pois, justifica-se pela homologia possível com a sociedade brasileira, transformando-se em riqueza de estrutura.

Falando em trama, reafirmamos a idéia de que em *Montanha* os personagens são tantos e tantas são as artimanhas políticas que várias vezes nós, leitores, nos sentimos perdidos "com o mapa nas mãos". Não seria essa confusão e perplexidade homólogas à sensação que o homem comum tem perante os jogos políticos? Sensação de impotência frente a um mundo à primeira vista indecifrável, que, por sua vez, pode gerar dois tipos de resposta: a alienação, sinônimo de aceitação passiva daquela realidade como algo extremamente ilógico e, por isso mesmo, não passível de entendimento ou a aceitação do desafio de tentar decifrar esse quebra-cabeça, entendendo suas partes e quem sabe, encontrando até peças perdidas. Nossa opção foi pelo segundo caminho. Talvez não tenhamos encontrado peça alguma, mas com certeza, assim como Ana Maria, pudemos apreender muito pela aceitação do desafio de tentar entender o mundo e a nós mesmos, também peças daquele grande quebra-cabeça.



N O T A S

1. Kayser, p. 212
2. *Ibid*, p. 271
3. Cândido, pp. 109-136
4. Goldmann, p. 209
5. Mo, p. 252
6. Alvarenga, p. 147
7. Basbaum, *História Sincera da República*, p. 88. Boa parte das informações históricas contidas neste capítulo são retiradas deste livro. As descrições de cunho sociológico são baseadas quase sempre em Romanelli, *História da Educação no Brasil*.
8. Schwarz, p. 167
9. Romanelli, pp. 47-52
10. Goldmann, p. 26
11. *Apud* Lukács, "O Romance como Epopéia Burguesa", p. 6
12. Romanelli, p. 151
13. Cândido, *Presença da Literatura Brasileira* III, p. 8
14. Anônimo, "A Criação Literária para Cyro dos Anjos"
15. No caso do Brasil: de um lado o incentivo à livre empre-



sa das sociedades liberais, o capitalismo industrial fundado nas sociedades particulares; por outro, o controle estatal.

16. Alvarenga, p. 143

BIBLIOGRAFIA

1. DE CITO DOS ANJOS

1.1. Corpus

O documento Salinas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

Alvarenga. Porto Alegre: Globo, 1979.

Sarcinella. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

1.2. Outras Obras

A Crônica da Literatura. Salvador: Progresso, 1979.



B I B L I O G R A F I A

1. DE CYRO DOS ANJOS

1.1. Corpus

O Amanuense Belmino. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

Abdias. Porto Alegre: Globo, 1979.

Montanha. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

1.2. Outras Obras

A Criação Literária. Salvador: Progresso, 1959.



A Menina do Sobrado. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

Poemas Coronários. Editora da Universidade de Brasília, 1964.

2. SOBRE CYRO DOS ANJOS

ALBUQUERQUE, Edna Maria Prado de. "A Seiva Machadiana no Romance de Cyro dos Anjos (ensaio de pesquisa de influências)". *Serviam* II, 4 (1944): 67-81.

ALMEIDA, Paulo Mendes. "Explorações no Tempo", *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 20/8/63.

ALVARENGA, Otávio Mello. *Mitos e Valores*. Rio de Janeiro: MEC, 1956. Pp. 141-147.

_____. "Montanha", *Diário de São Paulo*, 02/09/56.

ANÔNIMO. "Lançamento de Montanha", *O Estado de São Paulo*, 5/7/56.

ANÔNIMO. "Montanha", *A Tribuna*, 5/8/56.

ANÔNIMO. "Cyro dos Anjos, O Amanuense Imortal", *Suplemento do Livro* (Rio de Janeiro), 19/04/69.

ÁVILA, Afonso. "*Montanha, Caricatura de Minas*", *Correio da Manhã*, 20/10/56.

BEDRAN, Sylvia. "Um Amanuense ao Espelho", *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 15/09/79.

BELLODI, Zina M. (org.). "Com Cyro dos Anjos", *Cadernos de Teoria e Crítica Literária* 9. Araraquara: UNESP, 1980. Pp. 2-28.

CAMPOZINI Filho. "*A Menina do Sobrado*", *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 9/6/79.

CÂNDIDO, Antônio. "Estratégia". In *O Amanuense Belmiro*. Pp. IX-XIV.

CARPEAUX, Otto Maria. "Realismo e Poesia de Cyro dos Anjos", *Correio da Manhã*, 11/1/58.

COELHO, Nelly Novaes. "*O Amanuense Belmiro*", *O Ensino da Literatura*. São Paulo: F.T.D., 1966. Pp. 461-470.

FRIEIRO, Eduardo. *Páginas de Crítica e Outros Escritos*. Belo Horizonte: Itatiaia, s/d.

GERSEN, Bernardo. "Auto-Análise e Caráter" (1), *Suplemento Literário de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 15/7/61.

_____. "Auto-Análise e Caráter" (2), *Suplemento Literário de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 22/7/61.

GOMES, Danilo. "Cyro dos Anjos: Um Romance É um Pequeno Universo", *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 17/6/78.

GUERRA, José Augusto. "Cyro dos Anjos, Explorador do Tempo". *Cultura IV*, 16 (1975): 45-51.

HALFIM, Miriam. "A Menina do Sobrado, Memórias Romanceadas de um Amante do Amor", *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 8/5/82.

HERRON, Robert D.. "O Tema da Amizade em *O Amanuense Belmiro*", *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 9/9/72.

IVO, Ledo. "A Moça e o Prosador", *Suplemento Literário de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 17/11/56.

_____. "O Clube dos Bons Leitores", *Suplemento Literário de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 24/11/56.

_____. "Satélites", *Suplemento Literário de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 1/12/56.

_____. "A Nave da Vitória", *Suplemento Literário de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 8/12/56.

LAFETÁ, João Luís Machado. "À Sombra das Moças em Flor", *Revista do Livro XIII*, 42 (1970): 101-111.

LINS, Álvaro. "Notas sobre *Abdias*", *Jornal de Crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947. Pp. 127-131.



MAIA, Pedro Américo (dir.). "Cyro dos Anjos". *Dicionário Crítico do Moderno Romance Brasileiro* I. Belo Horizonte: Grupo Gente Nova, 1970. Pp. 49-52.

MANDATTO, Jácomo. "Cyro dos Anjos e *O Amanuense*", *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 13/8/77.

_____. "A Recepção do *Amanuense Belmino* em Brasília", *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 9/8/80.

MARÂNDOLA, Cleusa Ferreira. "A Recepção da Literatura: Teoria e Prática da Estética da Recepção". Dissertação de Mestrado. Brasília: UNB, 1980.

MARQUES, Oswaldino. "Cyro dos Anjos, Memorialista do Imaginário", *Suplemento Literário de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 23/4/66.

MARQUES, Sarah. "Um Mundo Perdido no Giro de Quatro Rodas". *Leitura* IV, 24 (1959): 10-11.

MARTINS, Luís. "O Mito Arabela" (1), *Suplemento Literário de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 30/09/61.

_____. "O Mito Arabela" (2), *Suplemento Literário de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 7/10/61.

MARTINS, Wilson. "Um Romance Gorado, *Montanha de Cyro dos Anjos*", *Suplemento Literário de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 1º/12/56.

- MILANESI, Vera Márcia Paráboli S. V.. "A Trajetória do He
rói em *O Amanuense Belmiro* de Cyro dos Anjos", *Stylos*
88 (1986): 1-37.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. "*O Amanuense Belmiro*", *O Romance*
(Teoria e Crítica). Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
Pp. 209-211.
- _____. "Em redor de *Montanha*". *O Estado*
de São Paulo, 9/8/56.
- OLIVEIRA, Antonio de. "Cyro dos Anjos, um Romancista Mi-
neiro", *Verbum* XVIII, 1 (1961): 75-85.
- PORTELA, Eduardo. "Cyro dos Anjos e a Psicologia da For-
ma", *Dimensões* I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
Pp. 65-72.
- SCHWARZ, Roberto. "Sobre *O Amanuense Belmiro*", *Revista Ci-i*
vilização Brasileira I, 8 (1966): 161-170.
- TATI, Miécio. "Dois Romances de Cyro dos Anjos". *Estudos*
e Notas Críticas. Rio de Janeiro: MEC, 1958. Pp. 231-
237.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. "Narciso e Antinar-
ciso — Um Estudo das Relações entre *O Amanuense Belmi-i*
ro e *A Menina do Sobrado*", *Revista do Instituto de Es-i*
tudos Brasileiros 24 (1982): 123-143.

VIANA, Dulce Maria. "Do professor e do professor". *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 11/01/86.

3. OBRAS DE REFERÊNCIA, DE HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIAS

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1973.

BASBAUM, Leôncio. *História Sincera da República III*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador — Observações acerca da Obra de Nicolau Leskov". In BENJAMIN, Walter *et alii*. *Textos Escolhidos*. Trad. Lino Grünnewald *et alii*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Pp. 63-81.

BOOTH, Wayne C.. "Distance and Point-of-View: An Essay in classification". In *The Theory of the Novel*. Ed. by Philip Stevick. London: Collier Macmillan, 1968. Pp. 87-107.

_____. *A Retórica da Ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.



BOURNEUF, Roland e Réal Duelllet. *O Universo do Romance*.

Trad. Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BURKE, Keneth. "Psicologia e Forma". *Teoria da Forma Literária*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969. Pp. 43-56.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.

_____ e CASTELLO, J. A.. *Presença da Literatura Brasileira* III. São Paulo: DIFEL, 1968.

_____ et alii. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Formação da Literatura Brasileira* II. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CARONE, Edgar. *A Segunda República — 1930 - 1937*. São Paulo: DIFEL, 1974.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco Narrativo e Fluxo de Consciência: Questões da Teoria Literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CINTRA, Ismael Ângelo. "O Foco Narrativo na Ficção: Uma Leitura de *Nove Novena* de Osman Lins". Dissertação de Mestrado, São Paulo: USP, 1978.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil* V. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.



- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do Romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do Romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GUERIOS, R. F. Mansur. *Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes*. São Paulo: Ave Maria, 1973.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História Geral da Civilização Brasileira III: O Brasil Republicano*. São Paulo: DIFEL, 1960.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária I*. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado, 1968.
- KOTHE, Flávio René. *O Herói*. São Paulo: Ática, 1985.
- LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e Literatura*. São Paulo: Nacional, 1977.
- LEITE, Ligia C. Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- LUKÁCS, George. *A Teoria do Romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, s/d.



- _____. "O Romance como Epopéia Burguesa".
Problemi di Teoria del Romanzo: Metodologia Letteraria e Dialettica Storica. Trad. inédita Letizia Z. Antunes. Pp. 1-44.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: Introdução à Problematologia da Literatura*. São Paulo: Melhoramentos/USP, 1975.
- POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.
- ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. *História da Educação no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- TAVARES, Hênio Último da Cunha. "Gêneros Literários".
Teoria Literária. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978. Pp. 107-160.
- WELLECK, René. "Wordsworth". *História da Crítica Moderna II*. Trad. Lívio Xavier. São Paulo: Herder/USP, 1967. Pp. 117-134.



PARA UMA INTERPRETAÇÃO DE CYRO DOS ANJOS

Dissertação apresentada por Vera Márcia Paráboli Silva Vidi-
gal Milanesi à Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mes-
quita Filho" (UNESP), campus de São José do Rio Preto, em
cumprimento das exigências para a obtenção do título de Mes-
tre em Literatura Brasileira (1988).

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo uma interpretação da obra
romanesca de Cyro dos Anjos. Para isso, partimos de um qua-
dro de referências do romance brasileiro produzido entre
1930 e 1956, passamos para uma análise da fortuna crítica so
bre Cyro dos Anjos e, finalmente, tentamos posicionar sua o-
bra, tendo em vista as tendências do romance brasileiro no
referido período bem como a opinião da crítica. Partimos, en-
tão, para a análise propriamente dita dos três romances, *O*
Amanuense Belmiro, *Abdias* e *Montanha*, privilegiando o estudo
dos focos narrativos, enredos e personagens, porque entende-
mos ser esses elementos estruturadores suficientes para os
objetivos de nossa análise. Finalmente, tentamos um ensaio
interpretativo que, apoiado na proposta goldmanniana, procu-
rou levar em conta os modos complexos de vinculação entre es-
truturação romanesca e história da sociedade brasileira, pa-
ra o que consideramos como confiáveis os textos de História
indicados na Bibliografia.

AN INTERPRETATION OF CYRO DOS ANJOS

A thesis presented by Vera Márcia Paráboli Silva Vidigal Mi-
lanesi to Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo,
Brazil, in partial fulfillment of the requirements for the
master's degree (1988).

ABSTRACT

Aiming at an interpretation of Cyro dos Anjos' novels, this
thesis first presents a frame of reference for the Brazilian
novel produced from 1930 to 1956; after considering the
author's critical heritage, an attempt was made to place his
work in said context. Then the analysis proper of his
novels, *O Amanuense Belmiro*, *Abdias* and *Montanha*, was
attempted by mainly studying their focus of narration, plot
and characterization, as these structural aspects proved
themselves to suffice for the objectives of this thesis.
Finally, based on Goldmann's proposition, an interpretive
essay was attempted taking into account the complex bounds
between novelistic structure and the history of Brazilian
society, relying on the history texts included in the
bibliography.



