Patrícia da Silva Cardoso

FICÇÃO E MEMÓRIA EM O AMANUENSE BELMIRO

Este exemplar é a redação final da tese defendida por Patrícia da Silva Cardoso

e aprovada pela Comissão Julgadora em 21/12/94

PROF. DR. FRANCISCO FOOT HARDMAN

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teoria Literária.

CAMPINAS - 1994

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

Apresentação

Os motivos pelos quais a crítica não se ocupou exaustivamente do romance O Amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos, são difíceis de precisar. Minha opção é uma tentativa de aproveitar uma característica que os poucos críticos que se ocuparam dessa obra apontaram, seu caráter intimista, para chegar a uma abordagem que leve em conta outros fatores, especialmente a memória e a questão da representação (relação entre ficção e realidade).

O livro foi bem acolhido em seu lançamento, em 1937, tendo várias edições (11 até 1980), inclusive fazendo parte de manuais escolares da década de 40. Seu autor é considerado um "clássico da literatura brasileira", no dizer de Alfredo Bosi, mas, ao contrário de outros "clássicos", não ocupa um lugar em separado na História Concisa da Literatura Brasileira, sendo incluído, por seus dois romances O Amanuense e Abdias, no trecho da História intitulado "Outros narradores intimistas". O intimismo, característica do gênero em que se enquadra O Amanuense - o romance em forma de diário -, é um dado em que geralmente a crítica se detém quando se ocupa do livro. Adolfo Casais Monteiro, em um texto de 1950, refere-se a esse tom intimista quando afirma ser o livro dotado de uma "admirável riqueza romanesca, daquela que fica toda voltada para dentro (...) - o romanesco das vidas que se queimam e esgotam na chama da própria intensidade com que sentem e pensam"[1]. A memória, outro componente desse gênero literário é,

---

[1] - "O Amanuense Belmiro' de Cyro dos Anjos", in O Romance e os Seus Problemas, Lisboa, Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950, p. 176.

no que se refere ao Amanuense, geralmente relacionada pela crítica a essa idéia de intimismo, funcionando apenas como um dado que reforça a personalidade introspectiva do personagem-narrador Belmiro Borba. Sua presença no livro freqüentemente é explicada como o refúgio que Belmiro encontra quando lhe pesa demais a existência medíocre, medrosa de agir e expor-se. Diz Alfredo Bosi que a narrativa de O Amanuense Belmiro compreende menos a vida que "as suas ressonâncias na alma de homens voltados para si mesmos, refratários à ação. (...) E o enredo tende a perder os contornos e dilui-se no fluxo da memória que vai evocando os acontecimentos"[2].

No entanto, a leitura de O Amanuense e o contato com o restante da produção de Cyro dos Anjos tem me levado a tentar deslocar a questão da memória para um ponto mais central da obra desse autor, transformando-a em base para a minha análise, na busca de outros componentes, além do forte caráter intimista, para essa primeira obra do autor. É de fato uma parceria constante o que o une ao tema da memória. De sua obra pouco extensa - três romances, dois livros de memória, um de crítica e um de poemas - a memória participa maciçamente, uma vez que, dos três romances, dois (O Amanuense e Abdias) são de caráter memorialístico, narrados em primeira pessoa, e o terceiro, Montanha, apesar de narrado em terceira pessoa, contém reproduções de trechos de um diário. Nesse sentido, nada é preciso dizer a respeito das memórias do autor propriamente ditas. Até mesmo o livro de crítica, intitulado A Criação Literária, esbarra na questão da

---

[2] História Concisa da Literatura Brasileira, São Paulo, Cultrix, 3ª ed., 1989, p. 472.

memória ao tratar de um tema aparentemente alheio a ela, que é a relação entre ficção e realidade na construção da arte literária. A forma pela qual realidade, ficção e memória podem se cruzar e mesmo se fundir é o que procurarei expor a seguir, e que servirá de base para o desenvolvimento de algumas linhas de análise, entre as quais uma aproximação com Machado de Assis (mais um daqueles pontos nos quais os críticos tocam rapidamente, o "espírito machadiano" de Cyro dos Anjos), especialmente com o Memorial de Aires. O objetivo é, se não reavaliar a obra de Cyro dos Anjos - o que seria uma tarefa muito grande -, pelo menos rever sua posição dentro da geração de romancistas brasileiros surgidos na década de 30.

O texto da dissertação divide-se em três capítulos ligados entre si. O primeiro, que está mais centrado em discutir as relações entre o real e o ficcional e sua influência no contexto literário é uma espécie de pano de fundo para o segundo capítulo, em que se apresenta, em primeiro lugar, a posição do narrador e sua retórica de convencimento, que se revela não apenas voltada para o leitor, mas também para si mesmo. Envolve e elucida essa posição do narrador a posição do autor, cujos "motivos" para a construção desta narrativa - que começam a ser apontados no primeiro capítulo - são aqui melhor definidos. O terceiro capítulo é como um desdobramento do segundo, no qual levanta-se uma relação entre o narrador de O Amanuense e Luiz da Silva de Angústia, de Graciliano Ramos, como forma de auxiliar na discussão da problemática que envolve uma divisão muito rígida entre romance social realista e romance de fundo intimista psicológico.

Completa esse capítulo um último olhar sobre o comportamento do amanuense em relação à memória, mediada agora pela idéia de velhice, importante não apenas porque elucida traços da figura do narrador, como o põe em contato com um outro narrador, o machadiano, que, afinal, é tido como a grande influência em Cyro dos Anjos. O que norteará essas considerações sobre Belmiro e Aires é a convicção de que o autor de O Amanuense não se limita a repetir as "fórmulas" de Machado na criação de um narrador irônico e distante, mas dialoga com ele no sentido mesmo de propor uma outra visão sobre os procedimentos do autor de Memorial de Aires.

Agradecimentos

Devo agradecer a todos que neste longo período me suportaram - que foram meu sustento e me toleraram.

Aos que vieram antes de mim e, depois de tudo, ainda agora, de lugares distantes não deixam de me lembrar que as coisas "vem e vão (...) não em vão."

A meus pais, os que eram antes, Eunice e Cordovil, e os que foram depois, Inês e Luiz.

A Célia Regina da Silva Cardoso, minha irmã todo o tempo.

A Luiz Arthur Pagani, amigo paciente que me ouviu e ouviu, sereno, falar, muitas vezes confusamente, sobre este assunto.

A Luís Gonçales Bueno de Camargo, por tudo e por, além de tudo, ainda ajudar-me em minha insegurança em relação às máquinas.

A Profª. Maria Lúcia Caira Gitahy e ao Prof. Eric Mitchell Sabinson, membros da banca, que me mostraram outros caminhos possíveis.

Ao meu orientador, Francisco Foot Hardman, porque me permitiu todo esse tempo, esperando pelo fim de algo que, tenho certeza, às vezes pareceu a ele prestes a interromper-se inconcluso. E, sobretudo, pela liberdade com que pude trabalhar.

Por fim, agradeço ao CNPq pelo apoio financeiro recebido durante parte do período em que me dediquei a este estudo.

ÍNDICE

Capítulo I

1. _____ 02
2. _____ 05
3. _____ 17
4. _____ 20

Capítulo II

1. _____ 37
2. _____ 58

Capítulo III

1. _____ 82
2. _____ 83
3. _____ 105

Conclusão _____ 119

Bibliografia _____ 123

Onde a Angústia roendo um não de pedra
Digere sem saber o braço esquerdo.
Me situo lavrando este deserto
De areia areia arena céu e areia.

Este é o reino do rei que não tem reino
E que - se algo o tocar - desfaz-se em pedra.
Esta é a pedra feroz que se faz gente
- Por milagre? de mão e palma e pele.

Este é o rei e este é o reino e eu sou ambos,
Soberano de mim: O-que-fui-feito,
Solitário sem sol ou solo em guerra
Comigo e contra mim e entre os meus dedos.

Por isso minha voz esconde outra
Que em suas dobras desenvolve outra
Onde em forma de som perdeu-se o Canto
Que eu sei aonde mas não ouço ouvir.

Augusto de Campos

Não há esquecimento. Não há paz.
Não há forma e nem passado.
Só a memória existe - e é terrível e poderosa
porque, ai de nós, também não há amor,
e morremos desta estranha nostalgia
do que não há - Mas que nos mata,
para nos ressuscitar no tormento
dos outros.

Lúcio Cardoso

1.

No "Prefácio Inútil" às memórias de Oswald de Andrade, Antonio Candido aponta como a ficção - ou a obra - pode se fundir às memórias de certos autores. Essa classe de autores, à qual Oswald de Andrade pertenceria, tende a revestir suas lembranças de um caráter ficcional, "dando acesso a um mundo tornado equivalente ao imaginário da ficção. Aqui, nada separa Oswald de seus personagens. Ele se torna seu maior personagem, operando a fusão poética do real e do fantástico"[1].

No caso de O Amanuense Belmiro, essa proximidade entre realidade e ficção também pode ser discutida, mas de maneira inversa: ao invés de a ficção invadir os domínios da realidade do autor, a realidade é que penetrou na sua obra de ficção.

O personagem-narrador Belmiro Borba tem, em sua origem, essa carga de "realidade do autor". Anos antes de escrever o romance, Cyro dos Anjos publicava crônicas nos jornais de Belo Horizonte, que assinava com o pseudônimo de Belmiro Borba. O comentário do próprio Cyro a esse respeito, em entrevista, ilustra bem essa proximidade entre personagem (ficção) e autor (realidade):

> Sucede que esses dois palmos de coluna diários começaram a se encadear, tanto na matéria como no tom, na atitude. Assim o pseudônimo virou personagem, e personagem-autor, no qual se projetava, em parte, o autor verdadeiro. O pseudônimo converteu-se, assim, em

---

[1] "Prefácio Inútil", in Oswald de Andrade, Um Homem sem Profissão - Sob as Ordens de Mamãe, Rio de Janeiro, José Olympio, 1954, p. 13.

heterônimo[2].

Desse modo, um pseudônimo, nome falso, que aponta para a mesma pessoa que o nome real, acaba se tornando um heterônimo, outro nome, que aponta, como no caso de Fernando Pessoa, que consagrou o termo, para uma relação mais complexa, em que o real se funde com o criado, em que o ficcional empresta dados da realidade para existir como independente, numa dialética do mesmo e do outro.

As "memórias" de Belmiro trazem então a marca da fusão, num momento original, de pelo menos um aspecto do real com outros, ficcionais. E esse dado de realidade, mesmo que seja o único (o que não será jamais esclarecido pelo leitor), é suficiente para "contaminar" toda a narrativa, provocando uma suspensão, em alto grau, dos limites entre o real e o ficcional. Pesando na balança ao lado desse dado de realidade está o fato de o livro ser um "diário", o que contribuiria para uma maior participação do real na obra de ficção. Adolfo Casais Monteiro aponta para esse fato em sua crítica a O Amanuense:

> Ora, quando o romancista se nos dirige na primeira pessoa, e para mais 'finge' um diário (...), autor e personagem são, para nós, por mais que fujamos à tentação de o pensar, uma e a mesma pessoa. (...)
>
> Esta intimidade em que nos sentimos comovidos de penetrar, que cremos ser de fato a intimidade de uma existência, eis um elemento de 'captação romanesca' que, seja qual for a sua origem, é um poderosíssimo

---

[2] Ver a entrevista intitulada "Amores e Dores de um Estrategista da Literatura", feita por Virgílio Moretzsohn Moreira, in O Globo, Rio de Janeiro, 29/11/81.

elemento de aproximação entre o leitor e a obra[3].

Essa observação levanta uma outra questão interessante: a da atração do leitor pelo que possa ser real na obra de ficção. A questão da verossimilhança na narrativa vem sendo discutida há séculos, mas ela tem o real apenas como referência, funcionando fora dele, integrando um complexo lingüístico que tem princípios organizadores distintos daqueles da realidade. A referida atração do leitor não passa pela questão da verossimilhança e, portanto, não é uma atração que vise ao ficcional dentro da própria ficção. É antes uma atração que visa à quebra desse ficcional, relacionando-o diretamente a um real concreto, buscando um elemento de "verdade" contido no texto de ficção.

O curioso é que o "diário de Belmiro" aparece num momento em que as letras brasileiras tinham como principais expoentes autores que praticavam um modelo de prosa que remetia a uma certa "verdade extra-ficcional", o romance social. Carlos Drummond de Andrade bem lembra esse fato em um texto seu de 1949 a respeito de O Amanuense:

> Lavrava então a moda do romance 'tirado da terra', ou seja, a moda da ficção recolhida diretamente da vida (...) com o mínimo de tratamento literário. (...) Mas o escritor a que nos reportamos (...) preferiu outra via. Botou no livro o que já não devia figurar nas obras impressas: cismas, reflexões, (...) insistindo mais na reação íntima dos personagens do que no seu comportamento social[4].

---

[3] Adolfo Casais Monteiro, op. cit., p. 177.

[4] "O Amanuense, o Trovador e o Cigano", in Folha da Manhã, São Paulo, 31/07/1949.

Cyro dos Anjos traça em seu livro um movimento curioso. Num momento em que todos os caminhos levam ao romance realista, de corte regionalista, ele se nega a isso, recheando sua narrativa de um intimismo - as "cismas e reflexões", de que fala Drummond - que está longe de enquadrar-se no projeto realista, ao mesmo tempo que a reveste de um dado de realidade (contido na forma do diário) que é quase impalpável. É possível especular se não seria esse um jogo do autor, que visasse a prender o leitor - cuja vontade quase natural de "verdade/realidade da ficção" estaria aguçada pelo mercado editorial daquele momento - utilizando para tanto seu "vício" do real, confundindo-o a tal ponto que ele não poderia retraçar os limites entre realidade e ficção.

2.

Como é plenamente sabido, a distinção verdadeiro/falso para explicar a natureza da obra de arte literária é em larga escala ineficaz.

Wellek e Warren colocam essa questão claramente: o que eles chamam de "literatura imaginativa" (em oposição às "literaturas científicas") é "uma 'ficção', uma artística e verbal 'imitação da vida'". E assumem que o oposto da 'ficção' não é a 'verdade', mas o 'fato' ou a existência no tempo e no espaço"[5].

Pode-se perceber, através desse esclarecimento, que há, de fato, uma tendência para a confusão - que volta e meia ameaça os

[5] René Wellek e Austin Warren, Teoria da Literatura, Lisboa, Europa-América, s/d, p. 41.

domínios da literatura ficcional/imaginativa - entre ficção/verdade e, como veremos a seguir, realidade. O que há de peculiar nessa confusão é o fato de ela conter noções valorativas: atribuir o adjetivo verdadeira à literatura pode equivaler, dependendo do momento histórico, a uma honraria:

> É sempre incômodo para os estetas negar a verdade como critério da arte por basicamente dois motivos: primeiramente porque a verdade é um termo bastante honroso pela atribuição da qual se exprime um respeito sério pela arte; em segundo porque ilogicamente se receia que, se a arte não for 'verdadeira', será então uma 'mentira', como Platão impulsivamente lhe chamou.[6]

Pode-se pensar no motivo que levaria algo caracterizado como verdadeiro a ser encarado como melhor, como estando numa posição privilegiada. Talvez uma boa explicação seja aquela apontada por Foucault, para quem a "vontade de verdade" do ser humano está ligada ao desejo de poder.

Foucault considera que historicamente (a partir do séc. V a.C.) a noção de verdade, no que se refere ao discurso, teria sofrido uma alteração de lugar - de propriedade da enunciação ela teria passado a propriedade do enunciado: "Um dia chegou em que a verdade se destacou do ato ritualizado, eficaz, da enunciação, para o enunciado enquanto tal: para seu sentido, sua forma, seu objeto, sua relação com a referência"[7].

A partir desse deslocamento, a noção de verdade teria

---

[6] Idem.

[7] Michel Foucault, "A Ordem do Discurso", tradução de Sírio Possenti, UNICAMP, s/d, p. 2.

adquirido uma certa independência, o que provocaria, por sua vez, uma mudança na própria concepção de verdade: o que anteriormente possuía como característica fundamental a imutabilidade - cuja marca sensível era a possibilidade de ser ritualizada - e que, portanto, não era nunca questionada, passa a ter como ponto fundamental justamente a mudança, a transformação:

> as grandes mudanças científicas podem ser vistas às vezes como conseqüências de uma descoberta, mas elas podem ser vistas também como a aparição de novas formas na vontade de verdade[8].

É como se a verdade - que enquanto rito era anterior e superior ao homem - passasse a ser definida por ele. Não existiria mais, então, uma Verdade, à qual se pudesse sempre reportar; existiriam verdades a serem definidas e redefinidas de acordo com as necessidades contextuais.

A vontade de verdade aparece, então, quando não se tem mais a verdade única, imutável, estável, a que se pode sempre recorrer. A atualização da verdade, através das mudanças que ela sofre, irá funcionar sempre que se precise atualizar os mecanismos do poder. De fato, a verdade passará a ser <u>o mecanismo</u> por excelência para se exercer o poder:

> Enfim, eu creio que essa vontade de verdade, assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucionais, tende a exercer sobre os outros discursos - falo sempre de nossa sociedade - uma espécie de pressão e como que um poder de constrição Penso no modo como a

---

[8] Idem.

> literatura ocidental teve que procurar apoio, desde séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também - em suma, no discurso verdadeiro[9].

Aceitando essa hipótese como válida, temos aquilo que nos interessa para a discussão do trabalho: a noção de verdade (e, por oposição, a de "mentira") é presença constante quando se trata de definir a natureza da literatura.

Como diz Foucault, nem sempre foi assim. Houve um tempo em que o discurso literário não precisava estampar "sua relação com a referência", sua conformidade com a verdade, para assegurar seu poder. Antes de se instalar a verdade havia o mito, que tinha outras leis. A verdade é a lei da razão.

> Ao pensamento que obedece à exigência lendária, substitui-se uma nova lógica regulando, graças a uma estrita disciplina do discurso, a questão do direito à palavra verdadeira, isto é, eficaz"[10].

Ocorre que essa espécie de supremacia da verdade passa a vigorar no momento do estabelecimento da idéia de mundo ocidental que é válida até os dias de hoje - mesmo levando-se em conta rupturas e descontinuidades.

Isso equivale a dizer que o atrelar-se do discurso à verdade tornou-se irreversível. Criou-se através dos séculos um substrato - a um só tempo elemento fundante e resíduo - do qual não se pode escapar. Talvez a afirmação seja melhor compreendida se se

---

[9] Idem.

[10] Op. cit., p.3.

pensar em termos de senso comum: por mais que haja um esforço no sentido de relativizar ou mesmo anular a idéia de verdade, ela estará sempre subjacente, acionando-se automaticamente no espaço do senso comum.

E a tal ponto sua presença é marcante que, apesar da sua mutabilidade, ela é sentida, durante o tempo que vigora, como única e imutável. Pensando na expressão vontade de verdade, temos que, se ela não é sempre a mesma enquanto verdade, o é, sem dúvida, enquanto vontade.

Dentro desse mesmo raciocínio, deve-se levar em conta, ainda, que à vontade de verdade corresponde, muitas vezes, a vontade de realidade. E é através da noção de realidade, de real, que nascem outras noções, igualmente básicas para a definição da literatura: a de mimesis e representação. A tal ponto elas "têm estado associadas que admira algum texto ainda seja dedicado a seu enlace"[11].

Quando se fala em representação, tem-se sempre como pano de fundo alguma idéia de alguma realidade, "seja psicológica ou social, particular e historicamente reconhecida, seja de maneira mais abstrata, uma figura de uma 'realidade' ideal, mítica, metafísica"[12].

Há os que afirmam que a realidade "existe antes da representação e é assim a origem da literatura representacional, que está

---

[11] Luiz Costa Lima, "Representação Social e Mimesis", in Dispersa Demanda, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981, p. 216.

[12] David Carroll, citado por Luiz Costa Lima, op. cit., p.217.

presente em si mesma, antes de estar presente na literatura"[13].

Outros, diversamente, acreditam que "vemos o que queremos ver, e o que queremos ver é determinado, não pelas inevitáveis leis da óptica ou mesmo (como pode ser o caso dos animais selvagens) por um instinto de sobrevivência, mas pelo desejo de descobrir ou construir um mundo verossímil. O que nós vemos deve fazer-se real. Assim, a arte converte-se na construção da realidade"[14].

A tal ponto, enfim, a idéia de realidade se colocou como elemento para balizar a produção literária, que o termo realismo acabou sendo usado nas mais variadas - e até díspares - situações. Jakobson, fazendo uma crítica à falta de precisão da terminologia da história da literatura, afirma que o emprego desordenado da palavra realismo, "de conteúdo extremamente vago, suscitou fatais conseqüências"[15]. Fatais, uma vez que, devido mesmo à falta de precisão, o termo acaba por necessitar redefinição à medida que é reutilizado, o que nem sempre acontece.

O mesmo Jakobson lembra que, para o teórico da arte, o realismo é "uma corrente artística que propôs como seu objetivo reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verossimilhança"[16]. Já aí cria-se uma problemática:

---

[13] Idem.

[14] Herbert Read, História da Pintura Moderna, Rio de Janeiro, Zahar, 1980, p. 10.

[15] "Do Realismo Artístico", in Teoria da Literatura - Formalistas Russos, Porto Alegre, Globo, 3ª ed., 1976, p. 120.

[16] Idem.

sob que ponto de vista seria feito o julgamento da obra? O do autor que faz a afirmação de que sua obra é verossímil, ou daquele que a percebe como tal?

> No primeiro caso somos obrigados a julgar de uma maneira imanente. No segundo, minha impressão é o critério decisivo. A história da arte confunde desesperadamente essas duas significações do termo "realismo". Atribui-se ao ponto de vista individual um valor objetivo e absolutamente autêntico. Reduz-se sub-repticiamente o problema da minha relação com ele[17].

A tendência para objetivar o termo realismo, a ponto de quase naturalizá-lo, deixando de lado as implicações subjetivas que o termo carrega, pode ser vista como uma tendência mais ampla: a de objetivar a própria idéia de realidade, encarando-a, tal como ocorre com a noção de verdade, de forma imutável.

Poder-se-ia argumentar - explicando essa presença do real - que para que haja comunicação é preciso que o que se tem a comunicar ofereça pontos de acesso ao possível interlocutor, daí a noçao de realidade estar sempre presente, funcionando como um ponto de acesso, a referência que possibilita a comunicação.

Essa pode ser uma justificativa para o fato. No entanto, o que nos interessa no momento é menos a busca de justificativas do que propriamente assumir o fato.

Sim. Levando-se em conta que todas essas noções - verdade, realidade, verossimilhança, representação etc. - sofreram mudanças ao longo da história da arte ocidental, mesmo assim é possí-

---

[17] Idem.

vel reduzir toda essa "parafernália" terminológica a uma afirmação: quando se fala em real (não importando em que nuance de real se esteja pensando no momento), refere-se a algo que se define quase que através de seu oposto: o não-real, o ficcional (não poucas vezes confundido simplesmente com o falso).

Do mesmo modo, então, que houve uma mudança na idéia de verdade ao longo da história da literatura ocidental - a qual, como tentamos mostrar anteriormente, se deu sempre no sentido de solidificar mais e mais a importância desse conceito para a definição do literário - também a respeito da idéia de real podemos perceber o mesmo movimento.

Por exemplo, em relação à idéia de representação, tal como apresentada por Aristóteles - que ainda hoje figura como uma definição absolutamente essencial - pode-se dizer que ela em grande parte perdeu sua eficácia porque justamente o conceito de real que a sustenta sofreu uma transformação bastante radical. Aristóteles privilegia o elemento concreto que possibilita o aparecimento de uma obra. Ele demonstra preocupação de que o receptor da obra tenha uma visão completa da mesma e justamente a forma pela qual o real estará representado pela obra contribui para que essa visão seja plena. É importante lembrar sempre que, nesse movimento de representação do real, o que está contando é que a <u>imitação</u> é a imitação não das pessoas, mas sim "de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura"[18], da mesma forma

---

[18] Aristóteles, "Poética", in Jaime Bruna (org.) <u>A Poética Clássica</u>. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1981, p. 23.

que "a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer"[19]. Estaria o mérito da Poesia justamente no fato de ela enunciar "verdades gerais", diferentemente da História, que relata "fatos particulares".

E justamente por serem ambas modalidades que se utilizam do mesmo instrumento - a narração - para expressar-se é que "Poesia" e História vêm se entrelaçando e muitas vezes "incomodando" uma à outra.

Pode-se dizer que uma diferença entre a visão clássica de representação, tal como apresentada por Aristóteles, e a "moderna", que se inicia com o romantismo, seja o deslocamento que se estabelece da ação que deveria representar o ser humano genericamente - na visão clássica - para uma ação que focalize um indivíduo no que ele teria de único e não mais como elemento paradigmático da humanidade.

Curiosamente é no próprio Aristóteles que encontramos algo que será utilizado a partir do Romantismo para tornar a "peripécia" do indivíduo mais convincente. Diz Aristóteles:

> já nas tragédias, os autores se apóiam em nomes de pessoas que existiram, a razão é que o possível é crível; ora, o que não aconteceu não cremos de imediato que seja possível, mas o que aconteceu o é evidentemente; se impossível, não teria acontecido[20].

Serão inúmeros os exemplos de romances que se baseiam - ou

---

[19] Op. cit., p. 28.

[20] Op. cit., p. 29.

afirmam basear-se - no real, no acontecido, com o intuito de se mostrarem convincentes, aproximando-se mais do leitor. Se levarmos em conta o que diz o próprio Aristóteles, que a imitação é natural do homem, aí temos uma pista para descobrir o motivo que leva o leitor a se encantar por uma narrativa que se diz verídica, ou baseada em fatos reais: a facilidade em reconhecer na obra o original. "Se a vista das imagens proporciona prazer é porque aconteceu a quem as contempla aprender e identificar cada original". Nesse sentido, se não conhecermos o original, nossa leitura ficará comprometida: "'esse é Fulano'; aliás, se, por acaso, a gente não o viu antes, não será como representação que dará prazer, senão pela execução, ou pelo colorido, ou por alguma outra causa semelhante"[21].

Por questões de mercado[22], o romance em grande parte apegou-se à representação de uma imagem conhecida como forma justamente de assegurar leitores para si, abdicando muitas vezes de afirmar sua autonomia. Assim, muitas vezes ele se apresentou como sendo o retrato <u>fiel</u> da sociedade, afastando-se da idéia aristotélica de "Poesia" para aproximar-se da caracterização que Aristóteles reserva para a História; para ele, o historiador, ao contrário do poeta, se restringiria ao relato dos fatos.

O romance muitas vezes assim procedeu:

---

[21] Op. cit., p. 22.

[22] A respeito da importância do mercado consumidor, cuja ligação com a forma romanesca é tão íntima que remonta à própria consolidação do gênero, ver <u>A Ascensão do Romance</u>, de Ian Watt.

> Como já passei da idade em que se inventam as coisas, contento-me em relatá-las. Convido portanto o leitor a se convencer da realidade desta história cujas personagens, à exceção da heroína, estão ainda vivas[23].

De uma realidade "ideal" passamos a uma realidade factual, que se quer historicizar. Por vezes, parece ter havido uma tentativa, por parte da narrativa literária - especialmente em sua forma romance - de livrar-se mesmo da concepção aristotélica. Seus compromissos com o real mudaram - ou mudou a idéia de real.

Até aqui vimos uma base para a definição de literatura. Modernamente, surgiu uma outra, que em certa medida pode oferecer uma oposição à primeira. É aquela representada por definições que tentam criar um mecanismo todo próprio para a literatura, afirmando-a como centro de si mesma. Livre, portanto, das medidas do verossímil e do verdadeiro. Essa é uma tendência predominante principalmente quando se fala em <u>linguagem</u> literária.

Wellek e Warren sintetizam esta visão argumentando que, para ela, a linguagem da literatura "imaginativa" está em oposição a outras formas literárias, ditas "científicas". Resumidamente, a diferença entre essas duas linguagens residiria no fato de que a linguagem "imaginativa acentua o grau de consciente realce do próprio signo; possui um lado expressivo e pragmático que a linguagem científica inversamente procurará sempre minimizar tanto quanto possível"[24].

Também no sentido de circunscrever a linguagem literária a

---

[23] Alexandre Dumas, <u>A Dama das Camélias</u>, Rio de Janeiro, Tecnoprint, s/d, p. 31.

[24] Wellek e Warren, op. cit., p. 29.

parâmetros próprios, temos o que diz Barthes em sua distinção entre escritores e escreventes: o escritor é aquele que vê na palavra seu próprio fim, não há um mundo a ser explicado pela palavra, a se utilizar dela. O escrevente, ao contrário, faz de sua palavra um meio pelo qual o mundo irá se explicar[25].

Aqui a palavra (entendida como instrumento do literário) tende a se desligar do mundo exterior para se concentrar em si mesma. Em tal situação, se a ela forem impostos conceitos como o de verdade, esses conceitos terão sua medida restrita ao literário, não refletindo o mundo exterior tal e qual. Pode-se dizer que assim a literatura experimenta uma autonomia que ela não experimenta quando é focalizada sob a ótica da verdade ou do real.

De fato, o que há é uma substituição de abordagens:

> talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou 'imaginativa', mas porque emprega a palavra de forma peculiar. (...) A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana[26].

No caso, é através de uma linguagem diferenciada que a literatura encontra seu lugar específico. No entanto, essas formas de abordagem - a que afirma o literário a partir de conceitos como ficcional/imaginativo e a outra, que se fundamenta na linguagem para fazê-lo - não são absolutamente excludentes. Em

---

[25] Ver "Escritores e Escreventes", in Crítica e Verdade, São Paulo, Perspectiva, 1970.

[26] Terry Eagleton, Teoria da Literatura, São Paulo, Martins Fontes, 1983, p. 2.

níveis diferentes, ambas podem ser aplicadas a uma mesma obra.

Na verdade, a segunda forma pode ser vista como um meio de se "preservar" o narrativo - entendido como romanesco - de um contato "excessivo" com o real. De assegurar a ele um lugar relativamente a salvo da vontade de verdade e de realidade. Assim, se à narrativa não resta escolha - justamente por derivar deste mundo que por sua vez está imerso nesses conceitos - a não ser relacionar-se a eles, de alguma forma ela poderá - se não negar as idéias de verdade/realidade - ao menos, sempre que se queira, pôr em dúvida o caráter absoluto assumido em relação a essas mesmas idéias. Aproximando-se, conforme seja o caso, da realidade verdadeira - da verdade real - ou de um falso real - o verdadeiro falso.

3.

O Amanuense Belmiro pode ser visto, então, como um exemplo de romance que está nessa posição de tentar preservar o narrativo dos "excessos" do real. À primeira vista ele parece inserido em uma tradição que se inspire no real - ou, mais que isso, que seja um decalque do real -, porém ele se revela como sendo o oposto disso, ou seja, uma narrativa que se quer constituir como um real que não precise da realidade histórica para se mostrar, que seja enfim uma espécie de "realidade narrada"[27].

A grande pista, nesse sentido, está logo na epígrafe, tirada

[27] A esse respeito, ver o capítulo "A Cicatriz de Ulisses", de Mimesis, de Erich Auerbach.

das Remarques sur les Mémoires Imaginaires, de Georges Duhamel, que lembra, em primeiro lugar, que "as lembranças que tenho de minha vida real não são nem mais coloridas nem mais vibrantes que aquelas de minhas vidas imaginárias". Isso aponta para uma possibilidade de que o imaginário proceda a uma transformação do real, tornando-o mais atrativo, contrariando uma possível idéia de que o interesse (se pensarmos naquele leitor "viciado" no real de que se falou acima) estaria em descobrir a verdade do texto.

A epígrafe se completa nos dando as pistas para compreender o motivo que leva o romance a assumir uma forma "autobiográfica" que, no entanto, não está ligada ao autor, mas sim ao narrador: "Para escrever a história de um outro, eu colaboro com a minha própria vida. Que não se procure saber o que há de mim, indubitavelmente, nessa ficção. Enganar-se-á. E os que me conhecem enganar-se-ão tanto ou mais que os outros". É através justamente da forma "autobiográfica" que o autor pode conseguir o efeito de mescla entre o real e o ficcional. Para o leitor será impossível detectar os limites entre os dois. Ao mesmo tempo, quando ele se depara com um relato com essas características, ele tende sempre a perseguir o verídico, esquecendo-se do ficcional. Nesse sentido, a epígrafe funciona como uma advertência aos que estejam se aventurando pelo Amanuense.

A autobiografia como gênero deve ser aqui melhor definida, pois é a partir do que seriam seus traços mais característicos que Cyro dos Anjos monta a narrativa de O Amanuense Belmiro. Uma das justificativas de Belmiro para o diário que escreve é a de

que, na verdade, ele tem o projeto de escrever suas memórias[28]. Mas, no momento, o que interessa é justamente mostrar de que maneira o tom autobiográfico incidirá sobre a narrativa de O Amanuense, uma vez que, sendo o livro uma ficção, a prova de verificação - que figura como elemento distintivo básico da autobiografia - não pode ser imposta a ele.

Qual seria, então, a importância da escolha, feita pelo autor, por uma narrativa em primeira pessoa na constituição do auto-retrato do personagem-narrador? Quais as implicações dessa escolha?

As pistas que Cyro dos Anjos nos dá (o que tentará ser demonstrado ao longo deste trabalho) são sempre no sentido de, baseando-se na experiência e expectativa do leitor a respeito do que seja a autobiografia e de como ela funcione, criar uma "realidade" dentro do ficcional que vise, primeiramente, a enredar o leitor na narrativa de Belmiro deixando-o confortável para lidar com aquela falsa autobiografia, a ponto de não perceber que o intuito de Belmiro é tornar verdadeiras, válidas, todas as afirmações do narrador-"autor" a respeito de si mesmo. Não é meramente o caso do uso de um recurso próprio de um determinado gênero (no caso a autobiografia) em outro (o romance) para instilar no leitor a curiosidade sobre a possível veracidade de alguns pontos da narrativa - o que equivaleria a dizer que o

---

[28] Como veremos a seguir, não existe uma separação rígida entre essas modalidades de narrativa, memórias, autobiografia e diário. Elas têm uma proximidade pouco ou nada conflitante. Importa dizer que ao mudar de Memórias para Diário é a perspectiva temporal que muda - o que seria uma narrativa retrospectiva passa a ser um relato de acontecimentos do presente do autor.

leitor poderia ter o impulso de aplicar uma prova de verificação ao romance, que a recusaria - mas um movimento no sentido de fortalecer o discurso do personagem-"autor", Belmiro Borba, de não deixar dúvidas a respeito de sua auto-análise. Os objetivos desse procedimento serão trabalhados no próximo capítulo.

Por hora, é importante levantar alguns pontos que podem contribuir para reforçar, em primeiro lugar, uma idéia de auto-biografia, seu lugar na literatura e a relação do leitor com esse gênero.

4.

No campo da narrativa que cobre a biografia podemos distinguir vários compartimentos. A biografia propriamente dita, que pode, resumidamente, ser definida como uma narrativa em retrospectiva da história de uma existência individual, sem que haja a identificação do narrador com o personagem principal. A autobiografia, na qual há a identificação não só do narrador com o personagem principal, mas também com a pessoa do autor, e que, por sua vez, abrange mais divisões. As confissões, de origem religiosa, que têm como característica apontar o muitas vezes tortuoso e doloroso caminho do autor até chegar à sua verdade. O diário íntimo, que dá menos idéia de coisa acabada, funcionando como uma espécie de retrato das preocupações cotidianas do autor, que em conjunto poderão fornecer ao leitor uma outra imagem do autor. Há, por fim, as memórias que, por sua vez, têm o apelo do

resíduo, do que ficou apesar do tempo, da lembrança de alguém que é testemunha de um passado. Cada um desses compartimentos possui uma peculiaridade, mas todos têm em comum o fato de conterem relatos de/sobre indivíduos que existiram e agiram num determinado tempo histórico.

Há portanto uma diferença fundamental entre as narrativas de cunho biográfico/autobiográfico e as demais narrativas: enquanto estas se regem pelas leis do ficcional e da auto-referencialidade, aquelas não prescindem de um referencial externo ao texto, o que faz com que a elas possa ser imposta uma "prova de verificação". Assim como ocorre com os textos históricos e científicos, os textos biográficos/autobiográficos ligam-se a uma realidade exterior a eles, a qual possibilita essa prova de verificação, que nada mais é que a constatação do grau de verdade e de conformidade com a realidade em que o texto se encontra[29].

Como lembra Elizabeth Bruss, em literatura é difícil e pouco frutífero estabelecer regras de classificação dos diversos gêneros, bem como pensar em uma evolução do tipo cumulativa dos gêneros literários, como se a importância e o papel de um determinado gênero fossem sempre os mesmos ao longo dos séculos. A autobiografia, mesmo, só recentemente teria ganho o status das Belas-Letras - o discurso autobiográfico tendo, durante a antigüidade, refletido muito mais as circunstâncias sociais em que

---

[29] O forte apelo da "veracidade" da autobiografia estaria relacionado ao fato de ela, segundo alguns, derivar das Confissões religiosas, que tem como primeiro interlocutor o próprio Deus. A esse respeito lembra Starobinski: "como falsear ou dissimular diante Daquele que sonda os reinos e os corações?" ("Le style de l'autobiographie", in Poetique nº 3, 1970, p. 261).

ele era produzido do que propriamente uma escolha deliberadamente literária[30].

Nos séculos XVII e XVIII ainda vigoraria a idéia de autobiografia como algo que era socialmente pouco reconhecido. O termo usado era Memórias e reportava a um escrito carente de rigor e sem maiores ambições literárias. Foi apenas a partir do século XIX que se deu a substituição do termo por Autobiografia, designando, a partir daí, uma atividade literária digna de respeito[31].

Mesmo no que se refere ao foco narrativo, nem sempre se fez distinção entre uma "primeira pessoa idealizada", ficcional, e um "autor-herói autobiográfico individualizado", real. O que hoje temos a tendência de estabelecer como um elemento divisor entre o biográfico e o ficcional não era sequer colocado, por exemplo, pelos historiadores clássicos. E o fato de, hoje em dia, "a autobiografia, tal como nós a conhecemos, depender de distinções entre o que é ficção e o que não é, entre o que é narrativa em primeira pessoa retórica ou ideal [ou ficcional] e o que é narrativa em primeira pessoa empírica [ou real]"[32], diz muito a

---

30 Ver Bruss, "L'autobiographie considerée comme acte literaire", in Poétique 1, p. 19. É importante, para analisarmos O Amanuense, termos esse dado de que nem sempre a autobiografia teve status de literatura, porque, ao longo do livro, o personagem-narrador irá distinguir aquilo que escreve do que pudesse ser encarado como literatura: "só conhecemos, aliás, a vida alheia, pelo seus pontos de incidência com a nossa: o mais é conjetura ou romance. Não tenciono escrever romance" (O Amanuense, p. 171). Essa negação do literário visto como associado ao ficcional também contribuirá para validar a retórica de Belmiro.

31 Bruss, op. cit, p. 19. Essas considerações são importantes, pois ajudam a consolidar a hipótese sobre a evolução em relação aos conceitos de verdade e realidade. A aceitação do gênero autobiográfico como literário pode apontar para o fato de que houve, pouco a pouco, não apenas o aumento de importância no que se refere a esses conceitos, mas também uma nova forma de encará-los.

32 Op. cit., p. 20.

respeito de mudanças culturais, no sentido de, talvez, redefinir, ou definir, real e ficcional - ou, como coloca Bruss, retórico e empírico.

Mas, apesar de toda a problemática em torno de classificação do gênero, é apenas através do estabelecimento de algumas "regras de comportamento" para a autobiografia que se pode falar, por exemplo, de casos limites em que o autobiográfico invade o espaço do literário (entendido aqui como o lugar do ficcional por excelência, onde não cabe a experiência individual real "pura" como fonte narrativa), tomando emprestadas dele algumas características e vice-versa. E, conseqüentemente, criando-se uma nova ordem de coisas em que, ao contrário do que aconteceria na "pré-história" da autobiografia, importa sim, e muito, saber se a fonte de uma determinada narrativa é uma experiência real ou uma produção ficcional.

De qualquer modo, a autobiografia - e modalidades correlatas - estará sempre ligada à esfera do íntimo, do pessoal, do que remete o nome do autor a uma pessoa real, ao mesmo tempo em que faz coincidir esse "nome real" com a figura do narrador. Sua marca será sempre a do pessoal, ainda que nem sempre seja possível afirmar que o que está escrito em seguida ao título de um livro com essa carga de pessoalidade e de realidade seja a vida do autor tal e qual ela se deu.

À primeira vista parece haver uma espécie de impulso no sentido de uma narrativa pessoal, por parte do autor, que é perfeitamente percebido e compreendido pelo leitor como algo que

não faz parte da esfera do puramente ficcional. De certo modo, a presença do autobiográfico é algo a ser menos esclarecido do que simplesmente sentido. O leitor sente que está diante de um texto autobiográfico, sem que, no entanto, possa determinar em que ponto da narrativa esteja a chave para essa identificação - daí sua leitura será dirigida de forma diversa da que ele teria se estivesse lendo um romance. Isso é o que nos diz Lejeune, para quem "nós procuraríamos em vão, no nível das estruturas, dos modos e das vozes da narração, os critérios claros para estabelecer um traço distintivo [da autobiografia], entretanto, não importa qual leitor tenha a experiência: este tipo de contrato é implícito (...) no nível global da publicação, do contrato implícito ou explícito proposto pelo autor ao leitor, contrato que determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiografia"[33].

Esta é, em termos gerais, a definição do que Lejeune chama de pacto autobiográfico entre autor e leitor, que se estabelece já a partir de indícios externos ao texto - como o título do livro, ou o fato de o autor ter escrito, anteriormente, outros textos, estes de ficção - e é responsável pela postura diferenciada que o leitor deverá manter em relação aos textos autobiográficos. É, portanto, sobre o leitor que recai a responsabilidade de identificação e conseqüente classificação dos textos em ficcionais e autobiográficos: "partindo da situação do leitor

[33] Apud Bruss, op. cit., p. 17.

(que é a minha, a única que conheço bem), tenho a chance de perceber mais claramente o funcionamento dos textos (suas diferenças de funcionamento), uma vez que eles são escritos para nós, leitores, que os fazemos funcionar à medida que os lemos"[34]. Também Starobinski, ao examinar o estilo da autobiografia, afirma que esse não é "um gênero 'regrado'" e tem na narração da experiência pessoal oferecida ao outro o determinante da sua constituição.[35]

A idéia do leitor exercendo o papel do interlocutor por excelência da obra implica em que se pense a respeito da natureza e da viabilidade dessa interlocução. Obviamente, não é possível crer que se possa estabelecer um diálogo entre autor e leitor através do texto que esteja imune a interferências ou desvios que mudem a compreensão e interpretação do mesmo. Contrariamente ao que ocorreria em um diálogo em que autor e leitor estivessem face a face, quando o leitor se depara com o livro ele não tem como se certificar a respeito do "grau de acerto" de sua leitura, no sentido de que ele não terá nunca a confirmação de que aquilo que ele compreende do texto corresponde ao proposto pelo autor[36]. Ao mesmo tempo, é justamente essa diferença que caracteriza o diálogo entre autor e leitor que pode permitir que o leitor perceba o texto sempre de forma renovada. Uma vez que ele não tem

---

[34] Phillipe Lejeune, Le Pacte Autobiographique, Paris, Seuil, 1975, p. 14

[35] Jean Starobinski, op. cit., p. 268.

[36] Ver Wolfgang Iser, "A Interação do texto com o leitor", in Luiz Costa Lima (org.) A Literatura e o Leitor, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1979, p. 87.

a possibilidade de uma interlocução imediata por parte do autor, cabe a ele preencher as lacunas de interpretação do texto com outras vozes que não a do autor. "Só assim ele se torna capaz de experimentar algo que não se encontrava em seu horizonte. Esta experiência abrange desde a objetivação distanciada daquilo que o enredava até à evidência da experiência de si mesmo, que não lhe era permitida por estar preso ao contexto das ações pragmáticas"[37].

Assim, a aparente tranqüilidade da afirmação de que o que norteia a percepção do leitor na identificação de um texto autobiográfico são fatores "simples" como o título do livro que inclui uma referência ao real - do tipo Nossas Melhores Lembranças, Memórias do Cárcere, A Memória Revoltada, Minhas Melhores Lembranças etc. - vai se revelando pouco próxima do que acontece na prática. No caso específico de O Amanuense, temos um título, O Amanuense Belmiro, seguido do termo romance, o que garantiria uma certeza para o leitor de que se trata de ficção. Caso, no entanto, o leitor venha a conhecer detalhes da composição do livro, como o fato de que em alguns pontos ele se baseia em um indivíduo real, sua certeza a respeito dessa ficção ficará abalada. Em si, o título não garante nada. O que prova que o pacto autobiográfico não é tão inconfundível.

Mesmo afirmando que o pacto autobiográfico é inconfundível, o próprio Lejeune se encarrega de enumerar algumas "confusões" a que o leitor pode ser levado, caso não esteja bem atento quando

---

[37] Iser, op. cit., p. 89.

entra em campo o elemento autobiográfico. Na verdade, através dos pontos levantados por Lejeune como sendo os que impedem ou promovem a prática da autobiografia, pode-se perceber que a existência desta como algo legítimo só se dá em situações ideais, ou seja, qualquer mudança na estrutura narrativa de um livro dito autobiográfico pode se revelar um fato determinante da exclusão do mesmo gênero a que pertence.

Lejeune afirma que o pacto autobiográfico está garantido quando há identidade de nome entre autor e personagem-narrador, concluindo que caso uma narrativa desse tipo seja completamente falsa, ela será da ordem da farsa, que, para ele, é uma categoria autobiográfica, e não ficcional[38]. Aqui, parece haver um certo esforço para assegurar ao gênero um filão que, ao menos em tese, pode ser considerado bastante significativo. O motivo pelo qual Lejeune alia a farsa à autobiografia não é explicado, o que nos faz pensar se não haveria, na verdade, uma troca de lugares. Não seria a farsa mais da ordem do ficcional?

Continuando, Lejeune irá dizer que se consegue um "efeito interessante", resultado de uma "contradição interna", dando-se o nome do autor ao herói do romance. Quando isso acontece, o leitor tem a impressão de que está diante de um equívoco[39].

Para esse crítico, numa autobiografia a personagem pode ter outro nome que não o do autor. Mas ele faz questão de ressaltar que isso quase não se vê e "se, para efeito artístico, um auto-

---

[38] Lejeune, op. cit., p. 30.

[39] Op. cit., p.31.

biógrafo escolhesse essa fórmula, sempre ficariam dúvidas para o leitor: 'não foi um romance o que ele leu?'"[40].

Há também o caso do autor anônimo, que assim pode ser denominado em duas situações: ou o desaparecimento do nome do autor se deve a um fenômeno acidental - no caso de um manuscrito encontrado inédito e não assinado - e então, em alguma passagem do texto o autor se nomeia e uma pesquisa histórica comprova que se trata de uma pessoa real, classificando-se o texto como uma autobiografia - uma vez que, por definição, uma autobiografia conta uma história datada e situada; ou o narrador-personagem não se nomeia, e portanto não há pacto, ou se trata de uma "simples ficção"[41]. Então Lejeune levanta a seguinte hipótese: se o anonimato é intencional - portanto não se trata do caso anterior, mas de um texto já publicado - o leitor entra em estado de legítima desconfiança. O texto pode ter ares de verdadeiro, fazer todo tipo de "precisões verificáveis e verossímeis, soar justo - o caso é que tudo isso se imita (...). Tudo depende, então, da decisão do leitor"[42].

Essa é, sem dúvida, uma decisão muito difícil de se tomar, e é preciso que não se esqueça que não existe "o leitor", existem leitores, cuja relação com a obra pode e irá variar de acordo com o contexto social e histórico em que esses leitores estiverem envolvidos. E cada um deles, dentro dos limites estabelecidos

---

[40] Op. cit., p.32.

[41] Op. cit., p. 32. A expressão "simples ficção" é de Lejeune.

[42] Op. cit., p. 33.

pela própria obra, tem liberdade suficiente tanto para optar por concluir que se trata de uma autobiografia quanto de uma, como diz Lejeune, "simples ficção". Se o leitor quiser acreditar que se trata de um relato direto da vida do autor, ignorando para isso os possíveis elementos que levam à conclusão oposta, esta será a sua opção que, em si, poderá dizer menos a respeito do perfil da obra que do perfil do leitor. Há, inclusive, leitores que, diante de uma obra declaradamente ficcional, insistam em tentar levantar traços da vida "real" do autor na narrativa. São aqueles que não conseguem, ou não querem, desvincular a obra literária do campo da experiência vivida, concreta, e para quem as figuras do autor e do narrador são praticamente indissociáveis.

O que se pode concluir a respeito da delimitação da autobiografia proposta por Lejeune é que há uma oposição que incompatibiliza autobiografia e ficção: ou bem o texto é autobiográfico ou bem é ficcional. Ao mesmo tempo, é difícil se obter um texto puramente autobiográfico, como podemos observar pelos "senões" enumerados pelo crítico. Além da prova de verificação a que se pode submeter o livro dito autobiográfico, há toda uma série de elementos da técnica narrativa que devem ser observados para que o texto seja incontestavelmente uma autobiografia, e qualquer liberdade indevida tomada pelo autor pode comprometer seriamente o gênero em que se inscreve seu relato.

É o caso, como lembra Lejeune, do autor que declaradamente esteja escrevendo sua autobiografia e opte por não se nomear no

texto. "Ele não tem como fazer com que o leitor saiba que aquele é realmente ele. É impossível que a vocação autobiográfica e a paixão pelo anonimato coexistam no mesmo ser"[43]. Parece que um meio termo, em se tratando de autobiografia, está mesmo fora de cogitação.

Os pontos levantados por Lejeune são muito significativos, pois sempre concluem que a tendência de um relato que não se inscreva nos limites do autobiográfico - que, como vimos, para ser genuíno exige extremo rigor de quem o pratica - é a de estabelecer com o leitor uma relação que tem o erro, o equívoco, o engano como pano de fundo.

O achado de Lejeune em sua caracterização da autobiografia reside na idéia de um pacto que a regulamente, ou seja, uma espécie de contrato que estreite o vínculo entre autor e leitor - se encararmos a autobiografia como um tipo de narrativa que nasce da vontade de o autor mostrar-se, dar-se a conhecer ao leitor, sem a intermediação da ficção. E, como acontece em grande parte dos pactos, a marca deste é a fidelidade. Fidelidade curiosa, de mão única, pois ao autor cabe ser fiel a um determinado modo narrativo para que o leitor possa sentir que está diante de um texto veridicamente autobiográfico. Mas ao leitor cabe apenas decidir se se trata ou não de um texto de tal natureza.

Quando Lejeune passa a perseguir essa idéia de fidelidade, para assegurar a existência da autobiografia, o que era qualidade converte-se não em defeito, mas em uma barreira devido à quanti-

---

[43] Idem.

dade de restrições levantadas pelo crítico para que a autobiografia possa ser exercida sem esbarrar no ficcional.

Isso talvez se deva ao fato de a autobiografia ser um gênero vinculado a outro gênero, o romance. Lembrando do que afirma Bruss a respeito da autobiografia - que até o século XVII não tinha status literário - é possível acrescentar que ainda que tenha havido um processo, por parte da narrativa literária de cunho puramente ficcional, de assimilação do autobiográfico, permanece entre ambos uma oposição que eu chamaria de original, no sentido de fundante.

Existiria um espaço literário, com leis estabelecidas, onde a autobiografia penetraria. Uma vez dentro desse espaço, ela poderia ocupar qualquer um de seus compartimentos (compreendidas aí as combinações de formas de narração e focos narrativos que não a ameaçassem enquanto gênero), mas não poderia anular sua característica principal, original, que não é outra senão seu dado de realidade, que vigora mesmo com a autobiografia sendo exercida no espaço literário, que em sua origem é o espaço ficcional.

Ocorreria, então - e a preocupação de Lejeune em estabelecer o que pode ou não ser considerado legitimamente autobiográfico ajuda a perceber isso -, uma aproximação bastante "perigosa" entre o pólo do real, do verdadeiro, e o do ficcional, cuja relação com o real não é direta. A ponto de ser difícil pensar um texto como verdadeira autobiografia.

Assim, devido a essa aproximação, não só se torna problemá-

tico o estabelecimento do que seja um texto autobiográfico, como também, e aqui está o ponto que irá nos interessar mais diretamente - a possibilidade de existência de um "falso autobiográfico", o qual, justamente porque falso, acaba levando a conclusões igualmente falsas a respeito da narrativa; ao invés de promover uma aproximação entre leitor e realidade do autor, o falso autobiográfico acaba por enredá-lo mais e mais nas malhas do ficcional.

A partir dessas considerações é possível dizer que a estrutura "autobiográfica" assumida pelo Amanuense é parte da estratégia de convencimento do leitor usada por Cyro dos Anjos. Essa é, aliás, a estrutura ideal, porque oferece ao leitor, dependendo do grau de sua "vontade de verdade", a opção de esclarecer a confusão, vendo o romance como um produto estritamente ficcional, ou ignorar os obstáculos (tão bem arrolados por Lejeune) impostos por essa narrativa marcada pela mistura de gêneros, caminhando, assim, no sentido de ver nessa falsa autobiografia uma verdade que talvez esteja fora de seu alcance poder oferecer.

No caso de O Amanuense nós já afirmamos anteriormente que não seria possível o leitor identificar de imediato o livro com um relato verídico a respeito da vida de alguém, Belmiro Borba, uma vez que, sob o título do livro pode-se ler claramente a indicação romance. No entanto, quando o leitor se depara com a forma diário e o propósito formulado pelo narrador de escrever suas Memórias, pode ter início um processo curioso: a crescente suspensão da certeza de que se trata de uma ficção - relacionada

à forma romance - o que acaba por provocar a sensação de que ali está a verdade absoluta - tal como ela é percebida fora dos parâmetros ficcionais - a respeito do narrador. É como se o narrador, que é um personagem fictício, ganhasse um certo poder reservado exclusivamente a personagens reais (aqueles que efetivamente escrevem autobiografias).

Uma estratégia de Cyro dos Anjos em O Amanuense revela-se, então, na escolha da estrutura "autobiográfica", que visa a obter a atenção do leitor, de forma que ele mergulhe na história e nas histórias que Belmiro tem para contar, com a certeza de que, de fato, elas revelam a verdade total sobre o personagem.

Ao longo do romance aparecerá ao menos uma reflexão do narrador que sugere ao leitor também uma reflexão a respeito daquilo que lê e da diferença entre narrativa "autobiográfica" e romanesca:

> Só conhecemos, aliás, a vida alheia pelos seus pontos de incidência com a nossa: o mais é conjetura ou romance. Não tenciono escrever romance.[44]

A frase é significativa em primeiro lugar por estabelecer que, de certa forma, é impossível conhecer-se, verdadeiramente, a vida alheia a menos que ela, de alguma forma, venha a relacionar-se com a nossa própria - daí se pode especular que, a menos que o leitor deixe que a vida de Belmiro incida na sua, a ele também estará vedado conhecê-la. Em segundo lugar, por estabelecer muito

---

[44] O Amanuense, p. 171.

claramente uma oposição: aquilo que não é do campo do conhecimento objetivo é especulação ou romance - nessa diferença parecendo haver certo movimento de degradação.[45]

Por último, a declaração "Não tenciono escrever romance" só reforça e confirma a idéia de que há efetivamente no livro um jogo que faz a narrativa levantar dúvidas sobre o que seja do campo do "real", do "verdadeiro", do possível (no caso de ser possível um conhecimento objetivo da vida alheia) e aquilo que é conjetura - que, portanto, não oferece possibilidades concretas de conhecimento, que é romance. Nesse sentido, "não tenciono escrever romance" pode ser interpretado como uma "vontade de verdade" do personagem a respeito daquilo que narra. Belmiro não quer conjeturar sobre si próprio, ele quer descobrir sua verdade e mostrá-la. No entanto, como veremos, esse será um ponto que ele não logrará atingir.

Dando prosseguimento ao jogo - o leitor já bastante convencido da sinceridade de Belmiro - a voz do autor parecerá descolar-se daquela do narrador, não mais coincidindo com ela, dando novas pistas de que a crença excessiva pode não ser compensadora. Então será preciso dizer que aceitar a vida de Belmiro como uma vida "real" é apenas o início do jogo. Uma vez em contato com a narrativa dessa vida, é necessário que o leitor não seja passivo, que ele reflita sobre ela, caso contrário perderá o próximo lance do autor.

---

[45] No próximo capítulo, veremos que essa oposição entre conhecimento objetivo e forma romanesca tem uma implicação histórica, pois reflete a posição, em vigor à época de publicação de O Ateneense, dos escritores que tendiam a privilegiar uma narrativa social com o menor vínculo possível com o ficcional.

No plano estrutural de O Amanuense Belmiro existe a aparência de uma possibilidade de "verdade" - representada pelo "falso autobiográfico" - e no plano interno, que diz respeito à trama, ocorre o mesmo, pois todo o movimento do narrador no sentido de estabelecer a verdade sobre si revela-se problemático. De um lado, o próprio narrador dá mostras de não querer a verdade absoluta. Quando muito, Belmiro quer apenas construir para si uma verdade - a respeito de sua conduta e de sua suas expectativas em relação à vida. Por outro lado, o próprio autor o impede de ir adiante, à medida que o faz ignorante sobre determinados aspectos de sua personalidade.

A seguir, tentaremos expor mais claramente as relações entre autor e narrador.

II

1.

Nos primeiros capítulos de seu diário, Belmiro dedica-se a caracterizar-se de forma que fiquem bem claros dois lados de sua personalidade: o do homem crítico em relação a si mesmo e aos outros, que não consegue viver sem racionalizar cada passo que dá, e o seu oposto, o daquele que, por qualquer motivo, se perde em devaneios. Assim, ele se define como um "amanuense complicado, meio cínico, meio lírico"[1].

A problemática da sua existência parece estar voltada justamente para a constante tensão entre esses dois pólos. Na juventude, Belmiro viu-se atraído pela vida intelectual, desviando-se da linhagem rural a que pertencia. No entanto, a presença, em imagem, dos lugares e coisas da sua juventude acompanha-o por toda a vida[2]. Como intelectual Belmiro tem inclinações literárias, sendo um desejo seu escrever um livro. Quando perguntado pelo motivo dessa empreitada, ele responde com uma imagem até bem gasta: "sim, vago leitor, sinto-me grávido, ao cabo, não de nove meses, mas de trinta e oito anos"[3]. O que pode causar certa estranheza na imagem é que a gravidez literária de Belmiro tem a duração de sua vida. Ao fixar sua necessidade de escrever já em seu nascimento, Belmiro transforma essa necessidade em uma

---

[1] O Amanuense Belmiro, Rio de Janeiro, José Olympio, 11ª ed., 1986, p. 14.

[2] Assim resume Antonio Candido a figura de Belmiro: "Não é difícil perceber o mal de Belmiro, literato in erba, lírico não realizado, solteirão nostálgico. A sua desadaptação ao meio levou-o à solução intelectual" ("Estratégia", in O Amanuense Belmiro, op. cit., p. x).

[3] Op. cit., p. 14.

espécie de fatalidade, da qual, obviamente, ele não pode escapar. O que parece atrapalhá-lo na concretização de seu destino é seu excesso de rigor estético:

> se cá dentro desse peito celibatário tem havido coisas épicas, um Belmiro (que costuma assobiar operetas) insinua que as epopéias de um amanuense encontram seu lugar justo é dentro da cesta. Este mesmo Belmiro sofisticado foi quem matou dois outros livros, no decurso dos dez últimos anos. Um, no terceiro capítulo, e outro na décima linha da segunda página"[4].

Aqui, Belmiro justifica seu fracasso em relação à escrita como sendo fruto da intervenção de seu lado cínico, crítico, que ele parece querer colocar, à medida que registra o fato, como superior em força ao lado lírico. Percebe-se isso na medida em que para toda ação sua, ainda que banal, ele reserva um comentário que é também um julgamento de sua conduta[5]. é assim em relação a Carmélia, a moça por quem Belmiro se enamora em um baile de Carnaval. Ao comentar o fato, esse narrador, que aos poucos irá se revelar bastante ardiloso, não se contenta em simplesmente anotar o quase ridículo da situação em que se metera, e o que sai é o seguinte:

> analisado agora friamente, o episódio do carnaval me parece um ardil engenhoso, armado por mim contra mim próprio nesses domínios obscuros da consciência. Tudo

---

[4] Idem.

[5] "O pudor é sua fraqueza intelectual, é adversário natural da crítica descomprometida". Essa observação de Roberto Schwarz sobre o caráter de Belmiro exprime sinteticamente a idéia ("Sobre O Amanuense Belmiro", in O Pai de Família e outros estudos, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 14).

se tornou claro aos meus olhos[6].

E Belmiro acrescenta que a razão para ter caído no embuste de si contra si foi ele ter enxergado em Carmélia a imagem de Arabela - mito infantil, personagem de contos de fada que morreu de amor - que o então menino de Vila Caraíbas já havia se encarregado de fazer encarnar na namorada de infância - Camila. Preocupado que está em esclarecer totalmente seus sentimentos, Belmiro acrescenta:

> Devo retificar, nesta página, o que atrás foi dito sobre o amanuense que espia o amanuense e lhe estiliza o sofrimento. 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[7].

Observe-se que o privilégio dado à análise é total; nesse sentido, os termos usados por Belmiro são bem escolhidos: "analisado", "friamente", "observo" demonstram uma preocupação em levantar, com exatidão, por parte do amanuense, os reais motivos de suas atitudes, seu significado mais obscuro. Esse desejo de estabelecer uma verdade para sua conduta leva o "vago leitor" a confiar na postura do analista Belmiro. Quando esse mesmo leitor tem a chance de desconfiar do domínio do narrador sobre a narrativa, uma vez que o diário de Belmiro não se parece com o esboço do livro de memórias que ele se havia proposto escrever e,

---

[6] O Amanuense, p. 21.

[7] Op. cit., p. 23.

finalmente, se pergunta se não existe presente demais nessas memórias, o narrador quebra essa possível desconfiança e se apressa em escrever:

> comecei contando o Natal que acabou e falando nos amigos e na parentela. Meu desejo não é, porém, cuidar do presente: gostaria apenas de reviver o pequeno mundo caraibano, que hoje avulta a meus olhos[8].

É fato que se junta às duas características apontadas por Belmiro acerca de sua personalidade uma terceira, que é a "volubilidade". Como lembra Roberto Schwarz, em Belmiro os opostos convivem. E essa é, aliás, uma outra característica sua a que Belmiro faz questão de aludir, sempre que começa a dar mostras de estar a se contradizer. Há, entre outros, o exemplo de sua relação com Jandira:

> Não lhes contei que é um dos meus fracos dar certo tom picante às conversações com moças donzelas. Dificilmente isso se concilia com as minhas inclinações líricas, mas a contradição é a vida.[9]

Quatro capítulos adiante, e ainda o presente persistindo em se sobrepor ao passado, o narrador anota: "Examinando-as [as notas], hoje, em conjunto, noto que, já de início, se compromete meu plano de ir registrando lembranças de uma época longínqua e recompor o pequeno mundo de Vila Caraíbas, tão sugestivo para um livro de memórias". E, para completar, continua: "Vejo que, sob

---

[8] Op. cit., p. 15.

[9] Op. cit., p. 61.

disfarces cavilosos, o presente se vai insinuando nestes apontamentos e em minha sensibilidade, e que o passado apenas aparece, aqui e ali, em evocações ligeiras, suscitadas por sons, aromas ou cores que recordam coisas de uma época morta"[10].

Da mesma forma, neste trecho o narrador Belmiro mostra-se bastante atento e oferece uma visão de si mesmo que parece bastante convincente. Aqui, também, começam os seus problemas em relação à verdade que ele parece querer transmitir sobre si e sobre aquilo que o cerca, porque, uma vez constatada a situação de engano em que se encontra, Belmiro não orienta sua narrativa no sentido da recuperação do passado, mas sim mergulha no presente quase que em definitivo, para ele parecendo bastar a ironia com que marca os comentários aos acontecimentos vividos cotidianamente. Através dessas observações irônicas, Belmiro faz um movimento de afastamento em relação ao vivido. Se ele conta com entusiasmo a situação pela qual passou há pouco, seu comentário final serve para esfriar sua relação com os fatos, estabelecendo-se, então, a visão crítica que, das características da personalidade do narrador, parece ser a que ele mais cultiva.

Disso esse narrador que se quer crer senhor de si não se dá conta. Em relação a esse procedimento seu ele está cego, não lhe foi dado enxergar o grande engano em que ele se está metendo e muito menos saber o outro motivo (além da "gravidez") que se

---

[10] Op. cit., p. 21.

esconde em sua narração.[11]

É hora de fazermos algumas perguntas. Por que Belmiro escolhe o gênero "memórias" para o seu livro? Por que, em contraposição, ele se recusa, ainda que inconscientemente, a escrever sobre o passado, voltando-se ao presente? Por que ele conclui, quando se refere ao mundo de sua infância e adolescência, que o passado já está morto? Se assim é, e ele tem tanta certeza disso, voltemos à primeira pergunta: por que escolhe escrever um livro de memórias?

Essas perguntas não serão respondidas pelo narrador, o que poderá proporcionar ao leitor, então, um início real de "desconfiança" em relação à onipresença do narrador, e sua total consciência na obra. Belmiro não é exatamente o narrador absolutamente confiável que parece à primeira leitura; e não é o caso apenas de ele querer iludir o leitor, pois ele também se ilude a respeito de si próprio. Na verdade, ele é aquilo que Wayne Booth chamaria de narrador "pouco digno de confiança". Booth distingue dois tipos de narradores: o "fidedigno", que age de acordo com o estabelecido pelo autor implícito, e o "pouco digno de confiança", que age em oposição a ele. A distinção entre esses dois narradores é, segundo Booth, complexa, pois um narrador fidedigno que se utilize da ironia incidental acaba por transformar-se em narrador pouco digno de confiança.

---

[11] Roberto Schwarz também se utiliza do termo "cegueira" para caracterizar o estado de Belmiro e acrescenta: "O que Belmiro diz é bastante para concretizar-lhe a figura e para prová-lo limitado, para permitir, embora não force, uma leitura que transcenda o seu ponto de vista e o tenha por tema" ("Sobre O Amanuense Belmiro", in O Pai de Família e Outros Estudos, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 17).

Levando em conta essa afirmação, é importante dizer que Belmiro faz um percurso inverso ao elaborado por Booth, pois, como eu venho tentando demonstrar, ele se utiliza da ironia, como elemento de auto-análise, para se fazer fidedigno e, aliás, não é por esse lado que ele cava a desconfiança no leitor: "a ironia difícil não chega para tornar o narrador pouco digno de confiança"[12].

O que acontece com Belmiro é um caso de inconsciência, definida por Booth da seguinte forma: "o narrador engana-se, ou pensa que tem qualidades que o autor não lhe deu"[13]. Assim, a ironia também pode ser usada para esclarecer a posição do narrador; este crê que ela seja uma arma infalível contra si próprio - contra seu lirismo - que o fará conhecer-se e dar-se a conhecer na sua real dimensão. Quando ele resolve que vai assumir contar seu cotidiano, ao invés de elaborar suas memórias, Belmiro justifica-se no sentido de que ele se propôs a ser o mais fiel possível a si mesmo, e agir de outra forma significaria trair essa proposição:

> não farei violência a mim mesmo, e estas notas devem refletir meus sentimentos em toda a sua espontaneidade. Já que as seduções do atual me detêm e desviam, não insistirei teimosamente na exumação dos tempos idos. E essas páginas se tornarão, então, contemporâneas, embora isso exprima o malogro de um plano[14].

---

12 Wayne C. Booth, A Retórica da Ficção, Lisboa, Arcádia, 1980, p. 174.

13 Op. cit. p. 175.

14 O Amanuense, p. 22.

Em seguida ele irá acrescentar, utilizando-se de um termo muito significativo ("honestamente") e que visa deixar de lado, novamente, qualquer dúvida em relação à natureza de seu relato:

> Começarei por contar honestamente os motivos por que, durante as três últimas semanas, abandonei este caderno de apontamentos.[15]

Belmiro não sabe, no entanto, que o autor não lhe reservou um distanciamento infinito de si mesmo (que sua atitude irônica colaboraria para estabelecer) e vai deixando, sem perceber, pontas soltas de sua conduta, que ele não explica porque delas não tem consciência. Essas pontas, que às vezes podem parecer pequenos descuidos de um narrador "fidedigno", são, na verdade, as insinuações de um autor que aponta, nas entrelinhas, que a história não é bem a que nos conta Belmiro.

Quando o autor traça um Belmiro inconsciente sobre alguns aspectos de sua personalidade, esse mesmo autor sublinha mais uma vez o grau de dificuldade - senão a total impossibilidade - de se conhecer a verdade. O propósito de buscá-la, de querê-la, é insuficiente para obtê-la.

Ao mesmo tempo, por paradoxal que possa parecer, é possível perceber através, principalmente, daquilo que Belmiro não conta, das lacunas em sua conduta, que se insinua uma verdade a respeito desse personagem - note-se que essa "verdade" não é explícita, "natural", ela precisa ser levantada, averiguada, o que a faz

---

[15] Op. cit., p. 22.

diferir em muito da "verdade" tal como a classificamos anteriormente. A essa altura, o jogo requer o máximo de atenção do leitor.

É através dos aspectos que podem estar por trás da recusa de Belmiro em se voltar sobre seu passado que poderemos perceber qual seria essa verdade.

Já dissemos anteriormente que, paralelamente à sua inconsciência, nota-se em Belmiro um desejo de construir uma verdade que se adeque à sua vontade e necessidade. É nesse sentido - e apesar de não se dar conta dos motivos para tal - que ele efetivamente abandona o passado, restringindo-se aos limites do cotidiano.

De fato, pode-se perceber que, juntamente com o presente, o que se insinua na vida de Belmiro é a possibilidade de ação. Belmiro faz de seu mote a idéia de que sua vida parou, para, em seguida, e de acordo com sua "personalidade", contrariar essa afirmação. Logo na seção (daqui para frente §) 4 ele afirma:

> Minha vida parou, e desde muito me volto para o passado, perseguindo imagens fugidias de um tempo que se foi. Procurando-o, procurarei a mim próprio[16].

Primeiramente, Belmiro parece querer ligar-se ao passado por não encontrar nada no presente que o atraia. O presente, como ele mesmo diz, traz apenas o cotidiano, no que ele tem de mais monótono. E mais:

---

[16] Op. cit., p. 15.

> Habituei-me a uma paisagem confinada e a um horizonte quase doméstico. No seu âmbito poucas são as imagens do presente, e muitas as do passado. E se tal vida é melancólica, trata-se de uma melancolia a que meu espírito se adaptou e que, portanto, não desperta novas reações[17].

No entanto,

> Se, a cada instante, mergulho no passado e nele procuro uma compensação, as secretas forças da vida trazem-me de novo à tona e encontram meios de entreter-me com as insignificâncias do cotidiano[18].

Logo, é possível perceber que Belmiro não se contenta com a estagnação. Menos do que uma opção, a ligação do narrador com o passado ganha contornos de uma espécie de exclusão involuntária. O hábito do passado revela-se uma quase imposição feita pela própria personalidade de Belmiro em sua modalidade crítica. Como sujeito crítico ele consegue ver toda a insignificância da vida cotidiana, mas não consegue não querer participar dela. É então que ele inventa o "não farei violência a mim mesmo" como forma de justificar sua mudança de rumo. Aparentemente a escolha de Belmiro por aderir ao presente pode significar continuar a viver - ou a sentir-se vivo -, o que poderia estar comprometido com o triunfo do passado. A vida que vai de encontro a ele através da mão que toca a sua no baile de Carnaval representa, então, a chance de desvencilhar-se do passado, buscando nas pequenas "aventuras" cotidianas a ação que Belmiro reclama faltar em sua

---

[17] Op. cit., p. 18.

[18] Op. cit., p. 15.

vida.

Há aqui dois aspectos que precisam ser melhor examinados antes de prosseguirmos. Em primeiro lugar, Belmiro deixa claro, em um dos trechos citados acima, que o motivo para ele querer contar o passado é o de que ele, ao procurar por esse passado, procurará a si mesmo. O outro aspecto (agora já não mais motivo de espanto para um leitor que tenha aceitado as explicações desse narrador em quem os contrários convivem) indica que a possibilidade de ação vislumbrada no momento presente por Belmiro - cuja manifestação inicial, como assinalamos anteriormente, dá-se no baile de Carnaval - reserva ao narrador um papel menor pois, sintomaticamente, Belmiro não será o protagonista de suas ações, mas sim o coadjuvante. Ocorre que ele mais é levado pelas circunstâncias do que propriamente as cria.

Na verdade, ao longo de sua narrativa, o amanuense afirmará algumas vezes exatamente isso: ao registrar seu cotidiano, ele efetua a substituição da narração de sua vida pela da vida alheia, justamente porque a medida de sua vida é dada, em grande parte, pela de seus amigos:

> Há pouco mais de um ano escrevi a primeira página. (...) Eu não renunciara ainda ao projeto de um livro de memórias (...) Pouco há, também, que escrever. Continuar a acompanhar a vida dos outros? Isso seria interminável[19].

Mas, a essas considerações, ao contrário do que ocorre com

---

[19] Op. cit., p. 171.

outras, de menor importância, as quais ele transforma em longas elucubrações, Belmiro não reserva maior espaço. Mais um caso de inconsciência? Se assim for, essa inconsciência revela algo importante: o narrador se permite meramente registrar que a troca do passado pelo presente não trouxe a vida pela qual ele ansiava. Belmiro, que se diz excessivamente crítico, não consegue, por exemplo, estabelecer uma ligação entre o abandono de seu projeto inicial e sua persistente frustração em relação ao presente. Em nenhum momento de sua narrativa o amanuense irá rever suas posições em relação ao passado; bruscamente ele interromperá sua "procura de si mesmo", justificando-se através de elementos que têm por objetivo nos levar a crer que o "malogro de seu plano" deveu-se quase que exclusivamente ao fato de o passado estar irremediavelmente perdido: "o passado apenas aparece aqui e ali em evocações ligeiras, suscitadas por sons, aromas ou cores que recordam coisas de uma <u>época morta</u>"[20]; "Não insistirei teimosamente na <u>exumação dos tempos idos</u>"[21]; "Vã tentativa de reintegração de porções que se desprenderam da alma nesse trajeto imenso. Em cada ramo à beira do caminho ficou um pouco de nossas vestes e <u>é inútil voltar, porque os bichos comeram os trapos que o vento não levou.</u>"[22]

Quando, ao fim de sua narrativa, Belmiro está prestes a retomar o mote: "esqueceu-me dizer que a vida parou e <u>nada há</u>

---

[20] Op. cit., p. 21. Os grifos desta e das próximas três citações são meus.

[21] Op. cit. p. 22.

[22] Op. cit. p. 39.

mais por escrever"[23], ele irá , ainda uma vez, lamentar a crescente dissolução do grupo de amigos, mas não registrará nada que nos possa levar a considerar que ele tenha planos de reorientar sua narrativa no sentido do passado. Afinal, como nos voltarmos para um passado o qual não nos sentimos mais no direito de reivindicar como herança?

> Negação de Belarmino, de Porfírio, de Firmino e de Baldomero... Dois deles, chegados aos oitenta anos, ainda pediam mais dez. Viviam com plenitude os velhos Borbas da linha-tronco. Viviam a vida (...) Não morriam aos poucos, vendo o corpo consumir-se lentamente.[24]

Nesse momento, Belmiro parece ter-se convencido de que o vazio do presente contaminou o passado e fará o mesmo em relação ao futuro:

> Ai de mim! É necessário, porém, fazer qualquer coisa para empurrar os presumíveis trinta e dois anos que me restam (...) Acho-me pouco além do meio da estrada, e parece-me, entretanto, que cheguei ao fim.[25]

Realmente, é com o presente que ele se ocupa. Apenas há, em certos momentos, uma erupção do passado, uma espécie de chamado que o amanuense se apressa em convencer-se de que não consegue (ou não pode) ouvir:

---

[23] Op. cit., p. 187.

[24] Op. cit., p.187.

[25] Idem.

> Vejo que a história do presente já expulsou, definitivamente, destes cadernos, a do passado. (...) Em vão, tento uma sondagem em Vila Caraíbas, naquele ano extraordinário de 1910. Baldo esforço (...). Às vezes ainda me vem a necessidade angustiosa de rever antigas paisagens, evadir-me para uma região que realmente já não se acha no espaço, e sim no tempo. Mas, no comum dos dias, é o presente que me atrai.[26]

Alguns termos usados pelo narrador podem dar conta, não só do embate que se trava em seu espírito entre as épocas passadas e o presente, mas também de uma busca, por parte desse mesmo narrador, por convencer-se da impossibilidade absoluta de se reaproximar do seu passado. O presente "expulsa definitivamente" o passado, do qual "em vão" Belmiro se aproxima. O termo "angustiosa", que se refere justamente a essa necessidade de rever o passado, dá conta da dimensão do sofrimento por que passa Belmiro.

Sua necessidade de vincular-se ao grupo de amigos, de mantê-lo unido na tentativa de sentir-se ele mesmo, Belmiro, vivo, é determinante para que fiquem mais distantes as aproximações com o passado. Através de vários registros feitos pelo amanuense, podemos perceber que sua característica (índole?) de sujeito que quer se encontrar buscando para isso recompor sua história familiar é absolutamente incompatível com sua ligação ao grupo de amigos.

É essa necessidade de apegar-se ao grupo que o faz passar por cima de aspectos que ele considera fundamentais para o indivíduo, tais como a honestidade de sentimentos. Na § 40,

---

[26] Op. cit., p. 71.

sugestivamente intitulada "Choques", o amanuense sofre um ataque por parte de Redelvim, que o acusa de pertencer "à pior espécie de burgueses: os que o são por sentimento, e não por instinto de defesa da propriedade".[27]

Apesar de ter a firme convicção de que não se deve - ao contrário do que sempre ocorre - dividir os homens em classificações, o amanuense em um movimento nitidamente conciliatório acaba por responder, ao ser intimado pelo amigo a se autodefinir, que é, talvez, um "individual-socialista". Obviamente, o objetivo de Belmiro ao utilizar o termo - que, segundo ele, era uma resposta para satisfazer o amigo - não é atingido e Redelvim, "enojado", não leva a discussão adiante.

Posteriormente, Belmiro considera:

> Os companheiros são raros, precisamos conservá-los a todo custo. E quando não possamos ser amigos cem por cento, sejamos cinqüenta ou vinte. Quando encontro, em alguém, cinco por cento de afinidade, contento-me com essa escassa percentagem.[28]

Além do que, a figura do "burocrata lírico" é vista de maneira jocosa pelos amigos, que são descritos por Belmiro como pouco dados a qualquer sentimentalismo. É o caso, principalmente, de Redelvim, o revolucionário, e de Jandira, cuja visão prática da vida não comporta qualquer romantismo:

---

[27] Op. cit., p. 85.

[28] Op. cit., p. 86.

> Jandira(...) é um espírito realista, impermeável aos símbolos e à linguagem da poesia. Além disso, acha-se agora sob a esfera de influência do amigo Redelvim, que considera os poetas "traficantes de tóxicos", sustentados pelo capitalismo para entorpecer o espírito de rebeldia das massas.[29]

Pode-se dizer mesmo que o único fator de união do grupo - que, aliás, irá se revelar insuficiente - é o ocupar-se de seus membros com o cotidiano, sem maiores questionamentos. Fica clara, então, a inadequação de Belmiro, cujos dois lados, tanto o crítico quanto o lírico, estão fora, e muito, dos limites do grupo.

Na verdade, a idéia de um grupo de amigos com interesses comuns e alguma proximidade afetiva é agradável e quase fundamental a Belmiro, mas não tem maior importância na vida dos outros membros. A respeito disso, o próprio Belmiro irá afirmar:

> Devo nutrir esperanças, quanto a uma recomposição do nosso pequeno círculo, hoje dissolvido, na realidade? Ou este círculo apenas existiu no meu desejo? (...) Noto que fui eu, com meu desejo de sociedade, quem criou e sempre procurou sustentar essa agitada assembléia onde atuam forças tão antagônicas (...) Por que hão 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.[30]

E aqui, mais uma vez, o lado crítico de Belmiro contenta-se em apenas notar as oposições entre ele próprio e os amigos e concluir que o amanuense é apenas um "procurador de amigos". A

---

[29] Op. cit., p. 66.

[30] Op. cit., p. 147.

simplicidade melancólica da expressão parece bastar para explicar toda a diferença. Não é preciso dizer que em seguida o amanuense já está novamente às voltas com a vida dos amigos - a seção seguinte, que compreende ainda o mesmo dia, tem o título de "Entrevista com Redelvim".

Tal como acontece com sua relação frustrada com o passado, o amanuense não vai muito longe em esmiuçar sua igualmente frustrada relação com o presente, representada aqui por seu envolvimento com o grupo.

No entanto, mesmo que isso não seja enunciado pelo amanuense, é possível dizer que a presença do passado como uma espécie de fantasmagoria - que ao surgir no horizonte da narrativa é imediatamente banida por esse narrador que não quer mais crer que seja possível pensar-se o indivíduo a partir de seu passado - é o grande entrave para Belmiro aderir totalmente à vida, tal como ele nos faz crer que ocorra com seus amigos. Afinal, o contraponto entre presente e passado, que refletiria uma visão mais crítica, não se adequa a alguém que quer simplesmente "viver a vida" (como se, aliás, a vida devesse comportar apenas o que é uniformidade e aceitação).

Entre os não-ditos, para preencher as lacunas da crítica a si mesmo a que primeiramente havia se proposto Belmiro, podemos dizer que é também a partir de sua não aceitação explícita do desejo de aderir à vida que se revelará seu grande conflito.

Se é possível assumir que ele foge do passado por não querer encontrar-se, também é possível dizer que o que ele não assume é

sua absoluta incompatibilidade com o presente.

Belmiro, como vimos, quer a todo custo lutar contra a estagnação de sua vida - contra o mote "minha vida parou" - , ele deseja enquadrar-se de qualquer forma ao seu presente. Mas não pode. Porque, ao contrário do que ocorre com os demais do grupo, ele não "vive a vida", ele como que precisa de um motivo e, ao contrário do que ele desejaria, esse motivo não está fora dele, em meio ao grupo de amigos, está dentro dele, em sua experiência de vida. Daí ele visivelmente, em determinado momento, desejar para si a falta - ou a não influência - de uma história pessoal em sua vida, tal como ele vê acontecer com Florêncio:

> Ah! É verdade: o Florêncio não me tem faltado. Mas é sempre o Florêncio. Que dizer dele? é um homem sem história e nisso está sua felicidade.[31]

O trecho acima é interessante por reunir os dois lados desse conflito não assumido por Belmiro: ao mesmo tempo que inveja Florêncio em sua "falta" de história, o amanuense lamenta que seja justamente esse amigo tão vazio de vida interior - de experiência acumulada - que continue a manter com ele um vínculo de amizade.

A falta de saída transparece no momento em que Belmiro registra uma conversa com Silviano, que teria tido início um ano antes:

---

[31] Op. cit., p. 172.

> Noto que nas primeiras páginas deste caderno registrei, por alto, palavras que trocamos no Parque, no último Natal. Hoje, quase um ano depois, retomou ele o fio da conversação, então cortado. Tive a impressão de que a vida tinha parado, e não transcorrera um agitado ano entre aquela tarde natalina e ontem.[32]

Por esse trecho, podemos perceber que o narrador não consegue, nem mesmo no âmbito das amizades, anular por completo a sensação de estagnação que tanto o incomoda.

O amanuense não percebe que o grupo só cumpre sua função pela metade, à medida que não funciona como meio para a troca de experiências. Quando afirma que as outras vidas só importam à medida que incidem na sua, é apenas sobre uma incidência que se limita ao campo da ação (a companhia para o chope no parque, por exemplo) e nunca da reflexão ou do diálogo que promova a aproximação de expectativas e experiências em relação ao vivido que Belmiro pode se referir.

Na verdade, o sentido que o narrador quer dar à sua vida, quando restrito ao movimento, só encontra a falência. Em sua tentativa de inserção a todo custo no meio em que vive, Belmiro acaba por fechar, talvez, as possibilidades que uma aproximação com o passado poderiam oferecer.

O que Belmiro abandona, então, junto com a narração do passado, é a possibilidade do encontro consigo mesmo. A troca que ele efetua revelar-se-á pouco vantajosa, uma vez que permitirá, apenas superficialmente, que ele escape de si mesmo, com o

---

[32] Op. cit, p.129.

agravante de não tornar possível a adesão à vida ansiada pelo amanuense. O que nos faz pensar que talvez seja justamente no momento em que diz que não fará violência a si mesmo (ao referir-se ao fato de não mais narrar suas lembranças do passado), que ele comece a fazê-la.

Definitivamente, o peso do passado na vida de Belmiro, como manifestação de seu espírito crítico - e aqui podemos incluir não só uma tendência à crítica voltada a si mesmo, mas também uma visão de mundo crítica, um viver criticamente - mesmo encontrando a resistência do narrador, acaba sendo responsável pela espécie de vazio - a que já fizemos referência anteriormente - em que vamos deixar o amanuense ao final de seu diário.

A verdade que Belmiro quer criar para si deve ser - e o fato de ela revelar-se em grande escala forjada reforça isso - o menos dolorosa possível, ela não deve absolutamente desnudar a total incapacidade de adaptação e, o que é pior, a falta de espaço no mundo para uma existência como a sua. A personalidade de Belmiro está em absoluta dissonância com o mundo que o cerca e a mudança que vise à simples adequação não é garantia de felicidade ou, como chama Belmiro, de paz.

A angústia, provocada em primeiro lugar pelo debater-se do narrador entre presente e passado e em seguida pela própria falta de perspectivas que ele vê em sua vida, é motivo para Belmiro acabar desejando unicamente isso, a paz. Esse desejo aparece de forma concentrada na § 81, cujo título é "A verdade está na rua Erê":

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

> Retorno, agora, à paz desta casa imutável, onde não subsiste nas coisas o sinal das atribulações. Quero possuir o espírito pacífico destes velhos móveis, desta Emília velha, que se torna grandiosa à medida que seus cabelos branqueiam. A quietude suaviza os meus ardores, mas não me dá o desejado repouso. (...) Paz física da Rua Erê, por que não te transformas em paz de espírito?[33]

Por esse trecho é possível notarmos que, para Belmiro, se existe uma possibilidade de algo positivo em seu futuro é exatamente o fato de que este trará a velhice a qual, por sua vez, trará a quietude, a pacificação. No trecho acima, mesmo não se detendo em considerações, Belmiro vislumbra um momento em que ele não mais desejará a ação da vida, em que ele se contentará com a inação. Um momento que plenamente comportará a falta de atividade, que não mais se chocará com o impulso à vida da juventude.

Em outro ponto, essa promessa do futuro ganha nítidos contornos de uma desistência:

> Ponho-me a imaginar um Belmiro sexagenário que tenha renunciado compulsoriamente aos jogos do amor e já não sofra a necessidade dolorosa de compor um poema (...). Aos sessenta anos um Belmiro triste, céptico, mas pacificado, já não sofrerá donzelas nem arabelas.[34]

Ao mesmo tempo em que Belmiro esboça uma possível compensação em um momento futuro, também reserva, para o presente intranqüilo, uma espécie de compensação que se dá, justamente, no espaço literário:

---

[33] Op. cit., p. 168.

[34] Op. cit., p. 29.

> O baile me deixou miserável pela sensação de aposentadoria. O serviço público não jubilou, ainda, este burocrata mestre. Mas a vida está me encostando, nem há dúvida. Se algum dia caírem estas linhas sob os olhos de alguém, rirão de minha literatura sentimental. Pouco me faz: toco trombone é para meu uso, como dizia mestre Rizério, quando o juiz municipal de Vila Caraíbas ia reclamar contra o barulho do instrumento.[35]

É, então, pela via da narração que o amanuense consegue sentir-se um pouco menos lesado pelo presente que parece exigir dele um preço muito alto para deixá-lo "viver a vida":

> Quem quiser fale mal da literatura. Quanto a mim, direi que devo a ela minha salvação. Venho da rua oprimido, escrevo dez linhas, torno-me olímpico.[36]

Mas o autor dá autonomia para que Belmiro enxergue apenas até esse ponto: qualquer análise, quer relacionada com a problemática do impasse entre presente e passado, quer voltada para esse vislumbre de conforto a que o amanuense tem acesso, só pode ser levada adiante se retomarmos a voz do autor, tal como fizemos no Capítulo I.

2.

Ao final do Capítulo I dissemos que se houvesse um motivo para o "falso autobiográfico", como forma narrativa de <u>O Amanuense</u>, esse motivo estaria relacionado com uma possível disposição

---

[35] Op. cit., p. 18.

[36] Op. cit., p. 161.

do autor em pôr em xeque as expectativas do leitor em relação, entre outros elementos, à veracidade de uma narrativa romanesca. Como também foi dito nesse capítulo, a peculiaridade da escolha por esse tipo de narrativa está no fato de haver, no momento da publicação do livro, uma forte tendência para o romance do tipo documental, ou social.

É tendo esses elementos, por assim dizer formais, como pano de fundo, que talvez possamos - em um nível mais conteudístico - pensar a respeito de todas as lacunas e pontas deixadas por Belmiro.

A primeira grande lacuna diz respeito à questão do confronto entre passado e presente na vida do amanuense. Dela derivam duas outras, as quais giram em torno da questão da possibilidade de uma tranqüilidade de sentimentos apenas encontrada na velhice e na relação do amanuense com a narrativa. Há um elemento que é básico para compreendermos a dimensão do embate entre presente e passado, que também pode ser relacionado com a forma do diário que Belmiro escreve. Esse elemento é a memória.

O diário tem como função original registrar não os acontecimentos cotidianos, mas as lembranças do amanuense. Novamente nos aproximamos da forma autobiográfica, cuja posição como obra literária discutimos no capítulo anterior. E, como vimos, é nessa forma que estão separados por um limite tênue o fictício e o real, factual. Quando o indivíduo se debruça sobre seu passado, ainda que seu empenho, ou seu objetivo, seja, acima de tudo, recuperar o que ocorreu tal qual ocorreu, esse indivíduo sofre a

ação do tempo, e a distância imposta pelo tempo decorrido entre o acontecido e o momento da narrativa é determinante para que se efetue uma mudança na apresentação dos fatos, para a qual vem concorrer um outro elemento, a tendência para a interpretação, de que é sempre difícil de escapar.

Mas o movimento em si, em direção ao passado, ao entregar-se à memória, também é bastante revelador. Há a memória dos velhos, aqueles cuja participação ativa na vida já teve lugar e que, portanto, podem ocupar-se com uma espécie de recomposição de suas vidas, que se dá através das lembranças. Ou, pensando de forma um pouco mais sombria, seria o caso de se imaginar um sujeito que se veja como alguém cujo próximo passo será para dentro da morte, o que significaria não apenas que sua experiência individual (acionada através da memória) estaria, a partir de então, para sempre perdida mas, principalmente, que esse mesmo sujeito não seria beneficiado por essa experiência - ele não poderia mais lembrá-la. Nenhum acontecimento poderia, a partir de então, ser registrado em suas retinas. Talvez o possível sentimento de perda da interação com o mundo, que é freqüentemente atribuído àqueles que se dedicam a esse deixar-se levar pela memória, esteja menos ligado ao <u>interagir</u> com o mundo do que ao <u>ver</u> o mundo, ao perceber-lo em sua beleza. É o que temos, por exemplo, no filme <u>Blade Runner</u>, quando o replicante Roy Batty, prestes a ser desativado, diz : "Eu vi estrelas em fogo em Orion (...)" em uma alusão à sua experiência de "vida". Em seguida, ele completa: "todos esses momentos ficarão perdidos no tempo como lágrimas na chuva."

Em O Amanuense, Belmiro vê-se diante do seguinte quadro:

> Súbito, moças e rapazes invadiram o jardim, em alegres pares. Adolescentes, entregavam-se, todavia, a jogos infantis e corriam e brincavam. Ainda tenho os olhos cheios de sua luminosa mocidade, que dança diante de mim neste velho escritório.[37]

Aqui temos um motivo para a não-aceitação de Belmiro da idéia de se fixar ao passado, através da memória. Ele, apesar de já ser um homem maduro, ainda não é um velho e, como ele mesmo insiste em dizer, ainda tem as secretas forças da vida para arrastá-lo a si.[38] Daí, também, ele ver na velhice uma solução futura, uma vez que, como já dissemos anteriormente, o "tempo" da lembrança coincidirá com o desejo da lembrança, não mais havendo as pressões da vida ativa.

Há, ainda, uma outra forma pela qual a memória - tanto de um passado longínquo, da infância, quanto de um passado próximo, nos limites impostos pelo "diário" - irá penetrar na vida de Belmiro. A forma da narração. Mas essa forma, para ser "eficaz", precisa levar em conta que o passado não permanece estático à espera de ser reproduzido, ele precisa, tal qual um vestígio de uma civilização desaparecida, ser escavado para retornar às mãos de quem o procura. A imagem do homem que escava em busca do passado é utilizada por Walter Benjamin, para quem a linguagem, base da narração, é o meio, o terreno onde essa recuperação pode se dar.

---

[37] Op. cit., p. 179.

[38] Essa relação entre Belmiro Borba e a memória, vista da perspectiva da velhice, será analisada no próximo capítulo, a partir de uma aproximação desse narrador com o Conselheiro Aires de Machado de Assis.

Para que se compreenda essa atitude que Benjamin cobra daquele que pretende se apropriar do passado, é antes de tudo necessário compreender o que significa e quais são para ele os mecanismos desse passado. Em Benjamin a idéia de passado está relacionada a uma idéia de <u>experiência</u> bastante peculiar. A experiência (<u>Erfahrung</u>) está calcada na tradição, "tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória do que com dados acumulados, e com freqüência inconscientes, que afluem à memória".[39]

Podemos entender sua afirmação de que o passado está soterrado mas pode ser desencavado, como a crença na possibilidade de recuperação dessa experiência calcada na tradição. Como acontece em relação à lingua, também a memória deveria funcionar como o meio em que essa experiência pudesse sempre aflorar, estabelecendo assim um vínculo sempre <u>novo</u> e <u>renovado</u> entre passado e presente, uma vez que a própria tradição (na qual está calcada a experiência) é entendida por Benjamin, dialeticamente, como uma relação de tensão entre ruptura e conservação, visando sempre a um terceiro momento: a transformação.

É justamente por não ocupar um lugar preciso, exato, na memória, que essa experiência do passado requer um contínuo movimento de revolver por parte de quem a procura, movimento esse que está longe de ser mecânico e impessoal e que impõe àquele que o faz uma extrema cumplicidade com o objeto da busca.

---

[39] "Sobre Alguns Temas em Baudelaire", in <u>Obras Escolhidas III</u>, São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 105.

Belmiro, que se empenha em sua dedicação ao presente, lembra-se de uma viagem empreendida ao passado, que pode ser chamada de física, quando retorna à Vila Caraíbas. Ao contrário do que ele esperava encontrar, esse espaço físico não é mais o mesmo de sua infância, o que o faz exasperar-se e concluir que a volta ao passado pode dar-se apenas em imagem. E como ele não pretende dedicar-se a essas outras viagens, sabemos que sua conclusão de que "as coisas não estão no espaço, estão é no tempo",[40] será mais um elemento para afastá-lo do passado[41].

Entretanto, ainda que ele mais e mais, ao longo de seu diário, tente suprimir o passado infantil, é com grande satisfação que o amanuense se dedica à "memória cotidiana". Isso pode ser notado nos trechos em que ele se refere ao momento em que narra os acontecimentos do dia:

> Encontro uma sorte de libertação em escrever estas páginas, e as aflições do dia se dissipam.[42]

Em outro momento, diz o amanuense:

> Em verdade vos digo: o que escreve neste caderno não é

---

[40] O Amanuense, p. 73.

[41] A conclusão a que chega Belmiro, de que o passado pode ser recuperado em imagens, aproxima esse narrador ao de Proust de Em Busca do Tempo Perdido. Essa é, aliás, uma aproximação que a crítica tende a fazer quando se refere a O Amanuense. É preciso dizer, no entanto, que, para esses dois narradores, a correspondência na relação com o passado não é total, uma vez que o proustiano encontra uma plenitude ao fim de sua narrativa - quando o tempo é reencontrado - que não é absolutamente compartilhada por Belmiro. Este apenas conclui o que acima citamos, sem partir, contudo, como estamos demonstrando, para a recuperação do seu passado.

[42] O Amanuense, p. 78.

> o homem fraco que há pouco entrou no escritório. é um homem poderoso, que espia para dentro, sorri e diz: "Ora bolas".[43]

O vínculo que há entre memória e narração não é novo e tende a adquirir uma conotação que retire a narração cujo centro é a memória de um universo de abandono passivo às formas do passado, para pensá-la como grande elemento de resistência a um presente que se revele opressor.

Jacques Le Goff, citando Pierre Janet, relaciona memória e narração. Ele afirma que "o ato mnemônico fundamental é o 'comportamento narrativo', que se caracteriza, antes de mais nada, pela sua <u>função social</u>, pois que é a comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui seu motivo".[44] E essa função social da memória, a ela legada pela narratividade, é constantemente visada nas lutas pelo poder.

> Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas[45].

é através da narração daquilo que faz parte de uma memória comum que a experiência comum é transmitida, criando-se um vínculo (baseado na identidade) entre os indivíduos, que mais dificilmente será rompido por fatores externos ao grupo a que

---

[43] Op. cit., p. 161.

[44] "Memória", in <u>Enciclopédia (Vol. 1 Memória-História)</u>, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 12.

[45] Op. cit., p. 13.

esses indivíduos pertencem. A partir do momento em que há uma quebra na transmissão da memória da experiência comum, quebra-se também a relação de identidade, ficando o grupo vulnerável a pressões externas. Nesse sentido, o exercício da memória, através da atividade narrativa, pode representar uma atitude de não compactuação, de não-conformismo, quer de um indivíduo, quer de um determinado grupo, frente a uma realidade imposta, não desejada.

Alfredo Bosi, ao tratar da poesia mítica em seu ensaio "Poesia Resistência", nota que "a resposta ao ingrato presente é, na poesia mítica, a ressacralização da memória mais profunda da comunidade. E quando a mitologia de base tradicional falha, ou de algum modo já não entra nesse projeto de recusa, é sempre possível sondar e remexer as camadas da psique individual. A poesia trabalhará, então, a linguagem da infância recalcada, a metáfora do desejo, o texto do Inconsciente, a grafia do sonho".[46] Assim, a um presente que se quer criticar, contrapõe-se um passado mítico, atualizado através da memória. Na ausência desse, os por assim dizer "mitos individuais" podem ser mobilizados com a mesma função, que é a de marcar o contraste entre o tempo presente que não se quer e um passado que representa a síntese do que é desejável para uma sociedade mais justa.

No que se refere ao amanuense, seus refúgios no passado, nos seus "mitos infantis", são às vezes interpretados, como já foi dito anteriormente, como reflexos de uma personalidade que não

---

[46] "Poesia Resistência", in O Ser e o Tempo da Poesia, São Paulo, Cultrix, 1983. p. 150.

consegue se impor no mundo e vivê-lo objetivamente.

Adolfo Casais Monteiro fala que o livro remete a um "romanesco das vidas que se esgotam (...) encadeadas ao doce tormento de sonhar".[47] Esse crítico usa termos que suavizam (doce, sonhar), se não anulam, a carga negativa da palavra "tormento" e faz-nos pensar que a relação entre Belmiro e sua memória seja absolutamente tranqüila, o que não parece ser o caso. Resta saber como é esse mundo no qual o amanuense parece ter dificuldade em inserir-se.

É um mundo sem unidade - que aqui não equivale a uniformidade, muito pelo contrário, pressupõe a convivência harmônica da diversidade -, praticamente estilhaçado. O amanuense encontra-se quase sozinho pois, como vimos, seu grupo de amigos, no decorrer do livro, vai aos poucos se dissolvendo:

> Meus receios se vão confirmando. O pequeno círculo em que vivo, e cujo equilíbrio sempre foi precário, é agora trabalhado por dissensões mais profundas. Dentro em pouco estará irremediavelmente dissolvido.[48]

Sua família, composta, além dele, de duas irmãs velhas e meio caducas, também se desintegra, há o peso da Intentona Comunista pairando no ar (na qual ele é indiretamente envolvido). Belmiro está perfeitamente a par dessa quebra de unidade. Constantemente ele se ressente e reclama do estado de coisas. Em um

---

[47] "'O Amanuense Belmiro' de Cyro dos Anjos", in O Romance e os Seus Problemas, Lisboa, Casa do Estudante do Brasil, 1950, p. 12.

[48] O Amanuense, p. 53.

desses momentos ele diz:

> Fiquei melancólico e cívico, pensando que, neste País, a civilização poderia ter, certamente, um sentido mais cordial, sem os cruentos conflitos que andam pelo mundo. Talvez algumas leis, alguma compreensão... Onde os outros vêem unidades mecânicas da massa, ou abstrações econômicas, eu vejo homens, criaturas que sentem e pensam.

E depois disso Belmiro conclui:

> Mas sou apenas um falido poeta lírico e rir-se-ão das idéias, que me vêm, sobre o problema"[49].

A figura de Belmiro começa a ganhar novos contornos, deixando de ser, então, o simples retrato de um caso de inadaptação. Ele vê criticamente o mundo, percebe sua constante desintegração ao mesmo tempo em que não consegue compactuar com ela, muito embora não consiga ver aspectos positivos em sua ligação com o passado - ele não percebe que a via da introspecção possa também ser a via da projeção. É aqui que entra, muito nítida, a voz do autor. Antonio Candido diz que em O Amanuense "Cyro dos Anjos nos leva a pensar nos destinos 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 Caraíbas do passado, na autocontemplação, não apresenta virulência alguma que possa pôr diretamente

---

[49] O Amanuense Belmiro, p. 53.

em xeque, a ela, sociedade organizada".[50]

A afirmação de Candido, sem deixar de ser precisa - o final da narrativa aponta para essa não-virulência do narrador - coloca a presença do passado na vida do narrador como simplesmente fazendo parte do que é impedimento à ação. Mas, se partirmos de um ponto de vista que inclua o voltar-se ao passado como forma de reorganizar o presente, perceberemos uma ampliação nessa reflexão apontada por Candido, pois será o caso de pensarmos que Cyro dos Anjos cria um sujeito que critica a falta de lugar no mundo não só para a própria visão crítica, mas também para tudo aquilo que seja diferença e indefinição.

O que nos faz pensar que a constante referência de Belmiro acerca de sua personalidade, colocando-se ora como cínico ora como lírico, esteja diretamente ligada a essa idéia de alguém que deva se definir entre uma ou outra, jamais podendo optar por ambas as características. Na verdade, o autor fará o narrador referir-se a essa necessidade de tomar partido, de se definir, imposta pelos amigos.

Sintomaticamente, vemos Belmiro sendo acuado por Redelvim, que o quer tomando posições. Belmiro critica a tendência para se exigir dos homens que assumam posições (no caso de sua relação com Redelvim, um comunista ativo, isso implicaria em posicionar-se politicamente), argumentando se não é possível ser-se tudo ao mesmo tempo; se ao vincular-se o sujeito a uma posição estritamente social, de defesa do que é comum, não estaria ele perdendo

---

[50] "Estratégia", in Brigada Ligeira, São Paulo, Martins, s/d, p. 42.

o "espiritual", aquilo que é único em cada um.[51] Quanto a nós, cabe-nos perguntar se as questões ligadas ao "espiritual" também não passam, ainda que indiretamente, pelo social.

E serão outros os momentos em que Belmiro registrará esse acuamento, com grande mal-estar. É o caso do trecho seguinte:

> Quanto ao que pensam de mim os velhos companheiros, Redelvim e Silviano o exprimiram: para o primeiro, serei um céptico pequeno-burguês, que, não por açao, mas por omissão, serve o sistema capitalista; para o segundo, sou um homem fraco, que não tem o senso de hierarquia e tende para um igualitarismo dissolvente. Afinal, todos, exceto eu, sabem o que sou... Acham indispensável classificar o indivíduo em determinada categoria. E se eu não for coisa alguma, ou for tudo, ao mesmo tempo?[52]

O autor parece operar uma reversão das expectativas, porque aponta, através da desadaptação de Belmiro, uma possibilidade de inserção desse indivíduo no mundo que, ao invés de se dar através do abandono de uma conduta não privilegiada socialmente naquele momento - como sua ligação com o passado -, aponta para uma abertura da própria sociedade, no sentido de incorporar essa mesma conduta, que então se tornará privilegiada.

O personagem de Cyro dos Anjos reflete não apenas o dilema do intelectual que é empurrado para fora da sociedade por ser crítico em relação a ela, mas também o do indivíduo que não consegue fazer valer, no contexto em que vive, nenhuma de suas experiências. Ele se vê anulado, sem referências. Belmiro é esse

---

[51] Op. cit., p. 86.

[52] Op. cit., p. 36.

indivíduo que, cheio de referências, não consegue validá-las. E o começo desse grande "desenraizamento" por que passa o narrador é representado por seu afastamento do universo rural, seu meio original.

Mais que tudo, ele lamenta a solidão em que pouco a pouco irá mergulhar. Nesse contexto, sua compulsão de narrar (a "gravidez" a que alude logo no início de sua narrativa) talvez revele não uma fuga, mas uma tentativa, muitas vezes desesperada, de recuperação de uma troca de experiências (baseada na transmissão de dados pertencentes a uma memória comum) capaz de impedir a solidão. Já de início o amanuense fracassa, pois, para que se estabeleça essa troca de experiências, é necessário um interlocutor, que absolutamente ele não tem. Daí ele envolver-se com os ditos "mitos individuais" como forma mesmo de ainda uma vez resistir a um presente esmagador. E quando, finalmente, Belmiro parece resignar-se à sua condição de falido é para o seu "passado mítico" que ele olha, e resistência o que ele vê:

> Acho-me pouco além do meio da estrada, e parece-me, entretanto, que cheguei ao fim. Negação de Belarmino, de Porfírio, de Firmino e de Baldomero... Dois deles, chegados aos oitenta, ainda pediam mais dez. Viviam com plenitude os velhos Borbas da linha-tronco. Viviam a vida. Quando um tombava, parecia queda de gameleira ferida pelo raio. Não morriam aos poucos, vendo o corpo consumir-se lentamente.[53]

Pode-se comparar a figura do amanuense com a do narrador descrito por Walter Benjamin, cuja função é, basicamente, a de

---

[53] Op. cit, p. 187.

transmitir uma experiência. Nesse texto, Benjamin observa que é cada vez menor o número de pessoas que conseguem narrar adequadamente e relaciona essa incapacidade à incapacidade de trocar experiências que, por sua vez, se explica pelo fato de as próprias experiências em campo naquele momento (como a experiência da guerra) não terem valor de troca nenhum. Belmiro vivencia essa crise e sabe que seu ato de narrar é estéril, pois seu conteúdo não será passado adiante, quebrando-se assim uma possível cadeia de troca de experiências. E a crise de esterilidade por que passa a narrativa de Belmiro não se restringe ao âmbito estritamente pessoal (ele não tem descendentes de espécie alguma), é mais ampla, pois engloba todo um universo social que não o ouve e para o qual não importa o que ele tem a dizer. Na verdade, Belmiro narra no tempo apontado por Benjamin como sendo o da impossibilidade de constituição de uma narrativa calcada na experiência.

O intimismo de O Amanuense Belmiro, que tanto destoaria da ficção que se produzia ao tempo de sua publicação, por se afastar do real, na verdade destoa apenas na forma que escolhe para representar esse real. Sua recusa ao realismo, como se viu, não é um virar as costas à realidade, é antes uma outra maneira de encará-la.

Lembramos, ainda nos reportando a Walter Benjamin, que a origem da própria forma romanesca é o "indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los".[54]

---

[54] "O Narrador", in Obras Escolhidas I, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 201.

Nesse sentido, a figura do amanuense Belmiro pode nos remeter também à própria figura do romancista, que nesses anos da década de 30 tende a um isolamento duplo, para o qual concorre, além do elemento apontado acima, um outro, a necessidade de engajamento, que também mortifica Belmiro.

Como amostra da preocupação do autor em inserir na narrativa aspectos que envolvam a problemática experimentada pelos romancistas desse período, podemos citar aquilo que diz Mário de Andrade: "o seu salão [de dona Olívia Guedes Penteado], que também durou vário anos, teve como elemento principal de dissolução a efervescência que estava preparando 1930. A fundação do Partido Democrático, o ânimo político eruptivo que se apoderara de muitos intelectuais, sacudindo-os para os extremismos de direita ou de esquerda baixava um malestar sobre as reuniões. Os democráticos foram se afastando. Por outro lado, o integralismo encontrava algumas simpatias entre as pessoas da roda."[55]

O depoimento de Mário de Andrade remete de forma direta ao dilaceramento e conseqüente dispersão do grupo de amigos do qual Belmiro faz parte, a que já fizemos referência. Em outro texto, Mário de Andrade questiona a precedência do engajamento político sobre as preocupações estéticas durante a década de 30. Fazendo uma espécie de balanço entre a sua geração e a seguinte, ele afirma que os primeiros modernistas eram excessivamente "abstencionistas" e conclui que seja importante que o intelectual tome posições, mas elas devem estar menos vinculadas a uma partici-

---

[55] O Movimento Modernista, Rio de Janeiro, Casa do Estudante, 1942, p. 37-38.

pação política do que a uma consciência da técnica empregada na criação artística.

> O intelectual não pode mais ser um abstencionista; e não é o abstencionismo que proclamo, nem mesmo quando aspiro ao revigoramento novo do "mito da verdade absoluta". Mas, se o intelectual for um verdadeiro técnico da sua inteligência, ele não será jamais um conformista. Simplesmente porque então a sua verdade pessoal será irreprimível. Ele não terá nem mesmo esse conformismo "de partido", tão propagado em nossos dias. E se o aceita, deixa imediatamente de ser um intelectual, para se transformar num político de ação. Ora, como atividade, o intelectual, por definição, não é um ser político. Ele é mesmo, por excelência, o out-law, e tira talvez a sua maior força fecundante justo dessa imposição irremediável da "sua verdade".[56]

Para os próprios romancistas desse momento específico, engajar-se em termos literários é aproximar-se ao máximo de tudo que puder remeter o leitor ao documental. O caráter de criação, de invenção da narrativa submete-se à informação.

Um exemplo que sintetiza essa tendência da literatura da época pode ser visto no prefácio à primeira edição de Capitães de Areia, escrito pelo próprio autor:

> Tenho certeza que não fiz obra de repórter, e sim de romancista, assim como tenho a certeza que, se bem os meus romances narrem fatos, sentimentos e paisagens baianas, têm um largo sentido universal e humano mesmo devido ao caráter social que possuem, sentido universal e humano sem dúvida, muitas vezes maior que desses

---

[56] "A Elegia de Abril", in Aspectos da Literatura Brasileira, São Paulo, Martins, 1974. Mário de Andrade reflete também sobre a excessiva proximidade da intelectualidade com o Estado, que em grande parte deriva dessa tendência ao engajamento. Sérgio Miceli, em estudo de caráter sociológico, traça um panorama sobre as relações do Estado com a intelectualidade do período.

> romances que no fundo não passam de masturbação intelectual, espécie de continuação de masturbação física que praticam diariamente seus autores.[57]

O mero registro da forma de vida dos habitantes da Bahia, nas palavras de Jorge Amado é suficiente, por ser algo verdadeiro, para conferir o necessário tom universalizante que ele diz encontrar-se em seus romances. E a julgar pelo trecho citado, o romance que não tiver esse elemento de realidade é "conjetura" - para lembrar Belmiro -, masturbação, produto acessório, sem função.

Em outro prefácio, Jorge Amado havia sido ainda mais ousado, deixando explicita sua posição em relação à forma romance:

—

> Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores de cacau no sul da Bahia.[58]

Aqui, claramente, a literatura é colocada como um empecilho para se contar a verdade. No dizer de Antonio Candido, "a literatura, sinônimo de elaboração formal, tende a ser um embuste que atrapalha o enfoque certo da realidade".[59]

Novamente em O Amanuense podemos ver um contraponto a essa visão que opõe literário e verdadeiro/honesto. Nesse livro, são vários os momentos em que o narrador afirma não ser possível o

---

[57] Jorge Amado, "Os Romances da Bahia", prefácio a Capitães de Areia, Rio de Janeiro, José Olympio, 1937 (página sem numeração).

[58] "Nota", in Cacau, Rio de Janeiro, Ariel, s/d (1ª ed., de 1933).

[59] "A Revolução de 1930 e a Cultura", in A Educação pela Noite e outros Ensaios, São Paulo, Ática, 1987, p. 196.

registro das coisas dando a exata dimensão em que aconteceram, pois "dentro do nosso espírito as recordações se transformam em romance, e os fatos, logo consumados, ganham outro contorno, são acrescidos de mil acessórios que lhes atribuímos, passam a desenrolar-se num plano especial, sempre que os evocamos, tornando-se, enfim, romance, cada vez mais romance."[60] A observação de Belmiro remete-nos à idéia de que não seja apenas a literatura ficcional a responsável pela narrativa que não se restrinja à verdade dos fatos. O movimento em direção ao ficcional - ao "romance", como quer Belmiro - se dá em todo o campo da narrativa que envolva o relato baseado na lembrança.

O apego à informação é apontado por Walter Benjamin como um elemento com grande poder de devastação sobre o romance. A necessidade de informação pressupõe uma exatidão e uma fidelidade ao real que a narrativa romanesca não comporta:

> O saber que vinha de longe - do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição - dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. (...) Enquanto esses relatos recorriam freqüentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio.[61]

Na narrativa, o desenrolar dos fatos é apresentado ao leitor

---

60 O Ateneu, p. 71.

61 "O Narrador", p. 203.

com a máxima exatidão, mas sua explicação, que Benjamin chama de "contexto psicológico da ação", não é de forma alguma imposta, cabendo a ele, leitor, interpretá-la da maneira que melhor lhe convier, estabelecendo-se assim uma ligação do leitor com o objeto narrado, na medida em que o primeiro acaba se configurando como participante da narrativa, o que não acontece em relação à informação: "Ele é livre para interpretar a história como quiser e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação".[62]

Em oposição a esse tipo de narrativa que esteja excessivamente ligada à informação, verificamos em O Amanuense Belmiro uma sintonia com o que Erwin Theodor aponta como sendo a grande preocupação da literatura moderna, que é criar um vínculo com o leitor que promova, não um distanciamento, mas uma aproximação deste com o romance, de maneira que ele, por esse vínculo, seja capaz de "decifrar" o conteúdo do livro.

> O romance moderno põe em dúvida todas as teorias do saber e os próprios processos de conscientização que pareciam agregados de forma incontestável ao mundo humano, bem como revoga o desenrolar supostamente lógico dos acontecimentos e as acepções correntes de tempo e de lugar. Não pretende chegar a nenhuma observação exata, da mesma forma como não deseja oferecer pontos de referência definitivos ou seguros; procura, isto sim, uma diretriz, a fim de exortar os leitores, i. e., seus consumidores, à co-participação, induzindo-os ao exercício do raciocínio, da sua capacidade de combinação e da consciência crítica.[63]

---

[62] Idem.

[63] O Universo Fragmentário, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1975, p. 2.

Se pensarmos no que diz Walter Benjamin sobre o grande problema do romance - o excesso de informação nele contida, fazendo coincidir muitas vezes a apresentação do problema com sua interpretação, o que anularia uma possível ação do leitor no sentido de ele mesmo interpretar aquilo que leu - e na possibilidade que ele vê na narrativa tradicional que se oferece ao leitor não como solução, mas como enigma, é possível pensarmos que em algum nível, o romance moderno preocupa-se em recuperar essa ligação entre a narrativa e seu público, tão estreita nas formas de narração tradicionais.

Theodor afirma que o romance, de modo geral, como manifestação artística, quer representar a realidade. No entanto, como a realidade a que se tem acesso modernamente está fragmentada, é também tendência do romance procurar meios de representação que dêem conta dessa falta de unidade. É principalmente através da forma que ele poderá alcançar seus objetivos. Sem nos apegarmos demais a essa ligação direta entre literatura e representação, é possível dizer que haja de fato, modernamente, uma preocupação por parte dos romancistas não de simplesmente reproduzir a fragmentariedade da experiência do homem moderno, mas refletir constantemente sobre ela.

Também Gilles Deleuze, quando trata da obra de Proust, refere-se ao fato de que modernamente o romance deva se confrontar com a falta de unidade do mundo. Em <u>O Amanuense</u>, através da análise do uso diferenciado de aspectos interligados como o falso autobiográfico e a memória, identifica-se um processo próximo

àquele descrito por Deleuze em relação ao autor francês.

O critico centraliza sua reflexão na objetividade, ou melhor, na impossibilidade de existência de objetividade no mundo moderno, no qual reina o caos, onde não há mais uma ordem que remeta ao mundo platônico, das idéias, ou das essências (Cyro dos Anjos, em A Criação Literária discute essa impossibilidade). Em meio a esse caos, diz Deleuze, só há um lugar onde se pode encontrar a objetividade: na obra de arte, através de seu estilo - a estrutura formal significante da obra - que não se baseia em nada que remeta a uma estabilidade.

Desse modo, a obra de arte faria um duplo movimento: em si mesma, quando é sua própria estrutura que deve decifrar o material fragmentário utilizado pela linguagem dos signos, e, ao mesmo tempo, no mundo transformado em caos do qual ela, apontando a desordem, é a única capaz de dar conta. A obra de Proust faria, segundo Deleuze, esse duplo movimento. A de Cyro dos Anjos também o faz, com menor intensidade, quando mobiliza categorias como essas a que nos referimos para transformar a relação com o contexto em que habitualmente são vistas.

Não é preciso dizer, neste sentido, que seja grande a abertura proposta pelo romance O Amanuense Belmiro, pois além de oferecer várias possibilidades de interpretação - e este trabalho pode ser visto como um reflexo destas possibilidades - ele nem mesmo em seu final impõe ao leitor uma determinada visão para compreendê-lo. A pergunta "Que faremos, Carolino amigo?", feita pelo narrador, parece dirigida também a nós, leitores, que depois

de muito tempo ainda permanecemos nos perguntando sobre o destino do infeliz Belmiro. E a sensação que nos fica é semelhante àquela descrita por Proust:

> Depois a última página era lida, o livro tinha acabado. Era preciso parar a corrida desvairada dos olhos e da voz que seguia sem ruído para apenas tomar fôlego, num suspiro profundo. (...) Essas pessoas por quem se tinha suspirado e soluçado, não as veríamos jamais, jamais saberíamos alguma coisa delas. (...) Cada hora de sua vida nos havia sido narrada. (...) Queríamos tanto que o livro continuasse, e, se fosse impossível obter outras informações sobre todos os personagens, saber agora alguma coisa de suas vidas, empenhar a nossa em coisas que não fossem totalmente estranhas ao amor que eles nos haviam inspirado e de cujo objeto de repente sentíamos falta.[64]

É essa proximidade, esse envolvimento característico de uma literatura que se pretenda, além de ser uma proposta de reflexão, também uma forma de diversão, que nos arriscamos a perder quando privilegiamos em excesso o tipo de narrativa informativo-documental.

Gilberto Mendonça Teles, escrevendo sobre a crítica e o romance de 30 no Nordeste conclui que a primeira, em grande parte, assumiu conceitos divulgados pelos próprios romancistas da época como sendo definitivos para a compreensão daquele momento, não procurando repensar a própria definição desses romances.[65] Basta a referência ao fato de o termo "ciclo da cana-de-açúcar", cunhado pelo próprio José Lins do Rego para denominar uma série

---

[64] Sobre a leitura, Campinas, Pontes, 1989, p. 22-23.

[65] Ver Gilberto Mendonça Teles, A Crítica e o Romance de 30 do Nordeste, Rio de Janeiro, Atheneu Cultura, 1990.

de romances seus, chegar ao público como fruto de uma elaboração da crítica, que simplesmente o reproduz.

Um romance como O Amanuense Belmiro faz-nos pensar na necessidade de uma revisão também no que diz respeito ao chamado "romance intimista", que habitualmemte é visto como estando em oposição ao romance regionalista realista. Cyro dos Anjos, em seu livro, acaba por nos deixar em dúvida quanto à natureza desse intimismo. E não é demais perguntar novamente: o intimismo não é também uma parte do todo social?

A leitura da obra de Cyro dos Anjos, desta maneira, pode lançar luz a um período da literatura brasileira a respeito do qual se tem uma visão muito distorcida. A predominância do romance social, de corte regionalista - que parece remeter sempre a uma imagem de pureza, ou uniformidade, dentro do gênero, que não comporta nem a ação nem a reflexão do indivíduo isolado, sob pena de recair numa oposição a si mesmo -, pode não ser tão absoluta como levam a crer certos manuais de literatura, já que, se os anos 30 viram nascer a produção de José Lins do Rego ou de Rachel de Queiroz, também viram a de Cyro dos Anjos e de outros autores igualmente "intimistas", como Lúcio Cardoso e Cornélio Pena.

III

1.

No sentido de ilustrar um pouco mais o que foi dito aqui sobre a necessidade de se repensar a grande cisão imposta ao romance de 30 entre realismo/regionalismo e intimismo, neste capítulo faremos uma breve tentativa de aproximação entre O Amanuense e o romance Angústia, de Graciliano Ramos, autor cuja imagem está bastante atrelada ao grupo dos romancistas nordestinos que se dedicavam ao romance regionalista, mas que, ao longo de sua obra, aqui e ali, foge aos parâmetros desse tipo de narrativa. Graciliano publica Angústia, seu terceiro romance, um ano antes da vinda a público de O Amanuense. A narrativa "memorialística", em primeira pessoa, de ambos passa por caminhos que, não sendo coincidentes todo o tempo, têm pontos comuns em lugares estratégicos. Se de um lado a memória funciona para Luís da Silva como instrumento para tentar objetivar e esclarecer a natureza do delito que é o limite para sua expulsão definitiva do contexto social - ao longo do romance a preocupação com a marginalidade, que está sempre à espreita, é uma constante nas reflexões do protagonista -, para Belmiro ela pode funcionar justamente no sentido contrário, ou seja, ajudando-o a escapar, quase ileso, desse mesmo contexto. A vida só será possível se Belmiro aceitar reduzi-la às suas próprias lembranças.

Esse movimento de aceitação de um papel não ativo socialmente requer um aprendizado. Aqui caberá uma outra aproximação, desta vez com o Memorial de Aires, de Machado de Assis, cujo

narrador pode ser visto como esse alguém que esteja bem mais próximo do fim do processo de aprendizagem, que já não sofra - ou pelo menos consiga dissimular melhor, até para si mesmo - com a aposentadoria que a vida reserva a todos.

2.

No capítulo I deste trabalho, fizemos algumas considerações sobre como as narrativas autobiográficas podem, a qualquer "deslize" de quem as pratica, passar do relato verídico para uma espécie de ficção; sobre como a própria literatura ficcional explora essa possibilidade oferecida pelo elemento autobiográfico que acaba, em muitos casos, sendo responsável pela existência de um gênero ambíguo, no limite entre "verídico" e ficcional.

No capítulo II partimos dessas considerações para caracterizar O Amanuense Belmiro como um romance que trabalha as expectativas do leitor com relação a esse tipo de narrativa (que pode remeter a um verídico extraliterário, o qual, no entanto, torna-se impalpável se analisada a narrativa mais detidamente). Agora, continuando a pensar na utilização que faz a literatura ficcional desse componente, utilização que inclui, principalmente, a invenção de uma forma a que chamamos de falso autobiográfico - o autobiográfico que diz respeito a um personagem fictício -, tentaremos relacionar O Amanuense Belmiro - obra que, como vimos, é incluída pela crítica no rol dos romances intimistas - com outro romance, Angústia, cujo autor, apesar das ressalvas que se

fazem aqui e ali a essa caracterização, é com naturalidade visto como fazendo parte do grupo dos que praticavam o romance regional social, o que colocaria esta obra em oposição à primeira.

Essa aproximação tem por objetivo explorar um pouco mais a divisão um tanto rígida na literatura, que parece negar a reflexão sobre aspectos mais amplos do todo social em romances construídos a partir de problemáticas aparentemente voltadas para o indivíduo.

Lembramos que essa é uma tendência que vigora, não apenas na literatura de ficção, mas é parte, como bem lembra Norbert Elias, de um movimento mais amplo que ocorre mesmo no nível da imagem que construímos do que seja o indivíduo e do que seja a sociedade:

> Para onde quer que nos voltemos, deparamos com as mesmas antinomias. Temos uma certa idéia tradicional do que nós mesmos somos como indivíduos. E temos uma certa noção do que queremos dizer quando dizemos "sociedade". Mas essas duas idéias - a consciência que temos de nós como sociedade, de um lado, e como indivíduos, de outro - nunca chegam realmente a coalescer. Decerto nos apercebemos, ao mesmo tempo, de que na realidade não existe esse abismo entre o indivíduo e a sociedade. Ninguém duvida de que os indivíduos formam a sociedade ou de que toda sociedade é uma sociedade de indivíduos. Mas, quando tentamos reconstruir no pensamento aquilo que vivenciamos cotidianamente na realidade, verificamos, como naquele quebra-cabeças cujas peças não compõem uma imagem íntegra, que há lacunas e falhas em constante formação em nosso fluxo de pensamento.[1]

Antes, porém, de iniciarmos a aproximação entre os dois romances, é interessante observar que, em meio a esse contexto

---

[1] Norbert Elias, A Sociedade dos Indivíduos, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, p. 15-16.

dos anos 30, muito provavelmente por aparentar o quê de coisa ambígua a que já aludimos, a narrativa romanesca que contém o elemento autobiográfico foi objeto de autores cujo interesse era confessadamente o registro social, que afirmava não ver validade em deter-se o romancista em considerações "impressionistas".[2] Curiosamente, esse tipo de narrativa que em O Amanuense Belmiro é responsável pelo tom do que é impreciso, pouco palpável e menos ainda confiável, acabou por ser também utilizado como suporte para narrativas cujo objetivo não era outro senão retratar, criticamente, mas de forma precisa e objetiva, um determinado ambiente.

Gilberto Freyre, que não foi romancista, mas teve um intenso relacionamento com alguns dos escritores nordestinos da década de 30, os "clássicos do neo-realismo", no dizer de Alfredo Bosi,[3] influenciando-os e sendo por eles influenciado, dá a medida do papel atribuído à memória autobiográfica para recompor o universo do passado numa dimensão que, à época da publicação de Casa Grande e Senzala, nada tinha de ficcional. Nesse seu livro, Freyre ressente-se de não haver no Brasil a mesma tendência às "Confissões" - na forma de relatos autobiográficos do tipo de diários, cartas, memórias e mesmo romances - como a que há nos países protestantes. O autor atribui essa falta a um "excesso de confessionário" que supriria o impulso à escrita confessional.

---

[2] Gilberto Mendonça Teles faz um apanhado sobre a imagem que a crítica de um modo geral estabeleceu para o romance de 30 e como essa mesma crítica insistiu em considerar o romance regionalista nordestino como uma produção cujo interesse - devido a suas preocupações sociais - era o registro exclusivamente documental.

[3] História Concisa, p. 482.

Já aqui podemos notar que Freyre ignora uma diferença da natureza entre o romance (que, como vimos, pode perfeitamente utilizar-se do verídico contido no autobiográfico, mas operando nele uma transformação irreversível) e outras narrativas como o diário e as cartas, cuja relação com o verídico é originalmente diversa.

Para ele, a pesquisa científica é basicamente precedida pela recuperação do ambiente cotidiano, revelado através da memória marcadamente familiar:

> Outro meio de nos sentirmos nos outros que viveram antes de nós; e em cuja vida se antecipou a nossa. É um passado que se estuda tocando em nervos; um passado que emenda com a vida de cada um; uma aventura de sensibilidade, não apenas um esforço de pesquisa pelos arquivos.[4]

Freyre aproxima o romance da ciência, na medida em que o encara como uma fonte de pesquisa como outra qualquer. O romance, quando muito, pode ser usado para se avaliarem determinadas imagens que em determinado momento histórico se criam. Acreditar ser possível extrair dele o retrato fiel de uma sociedade parece pouco adequado. Se a própria narrativa histórica, que tem em sua origem como objetivo, como dissemos no capítulo I, "relatar fatos particulares", não o consegue, que dirá a literatura ficcional, cuja relação com o verídico, com o real, não é direta.

Assim é que José Lins do Rego, que atribui à influência de Gilberto Freyre sua opção, no que se refere ao "ciclo da cana-de-

---

[4] Casa Grande e Senzala, Rio de Janeiro, Maia & Schmit, 1933, p. XXXI.

açúcar", por uma forma romanesca originada do autobiográfico, lança-se ao romance, partindo de sua experiência pessoal para recompor o universo do engenho - e das relações humanas que se desenrolam a partir dele -, já nesse momento praticamente em ruínas. Acontece que, por algum desmando do destino, o resultado é muito menos o retrato crítico desse mundo que o deixar-se levar, melancolicamente, pela memória. O narrador de Menino de Engenho, por exemplo, é alguém que revela uma crença excessiva na possibilidade de recuperar, tal e qual, através justamente da memória, o passado.

Na verdade, o autor por trás desse narrador aproxima-se da imagem daquele leitor que esboçamos no capítulo I, cuja vontade de verdade tende a fazê-lo derrubar os limites impostos pela narrativa ficcional. De certa forma, será essa crença em uma memória total que impedirá a ansiada passagem da narrativa do campo do particular para outro, mais amplo, universal. Em Menino de Engenho é uma memória sem hesitações, sem interrupções ou falhas que se apresenta ao leitor. E, mesmo quando remete a possíveis necessidades de se completar a lembrança com a ficção, o narrador acaba por fazer vigorar a impressão de que sua tendência é sempre a de superar essa necessidade:

> Horas inteiras eu fico a pintar o retrato dessa mãe angélica com as cores que tiro da minha imaginação, e vejo-a assim, ainda tomando conta de mim, dando-me banhos e me vestindo. A minha memória ainda guarda detalhes bem vivos que o tempo não conseguiu des-

truir.[5]

O grande problema de Carlos em Menino de Engenho resume-se a ele ter que se afastar do seu universo - e é sintomático que, já no segundo volume dessa falsa autobiografia, o narrador, desesperado, fuja para reencontrar-se no engenho. É importante dizer que todos os problemas apontados pelo narrador nessa vida rural são insuficientes para criar nele uma resistência, mínima que seja, a continuar ali.

Quando, ao final da narrativa, Carlos, a caminho da cidade, compara seu ingresso na escola com o do personagem de O Ateneu, ele dá a exata medida dessa estreita relação, pois, segundo ele mesmo, uma existência como a sua só se justificaria, só teria lugar, quando circunscrita ao ambiente do engenho. Fora dali, como explicar, por exemplo, um menino cujas necessidades sexuais são as de um homem?

Ao encerrar seu ciclo da cana-de-açúcar com o romance Usina, Lins do Rego irá referir-se a alguma diferença entre o projeto e sua concretização:

> A história desses livros é bem simples - comecei querendo apenas escrever umas memórias que fossem a de todos os meninos criados nas casas grandes dos engenhos nordestinos. Seria apenas um pedaço de vida o que eu queria contar. Sucede, porém, que um romancista é muitas vezes o instrumento apenas de forças que se acham escondidas no seu interior.[6]

---

[5] Menino de Engenho, Rio de Janeiro, José Olympio, 1977, 24ª ed., p. 6.

[6] Usina, Rio de Janeiro, José Olympio, 1936.

O autor não deixa claro a que correspondem essas "forças que se acham escondidas" dentro do romancista, mas podemos atribuí-las a algo que desvie essas narrativas do caminho da "simples memória", em que parece haver apenas linearidade e uniformidade, para outro, mais sombrio e com certeza mais difícil, que é o da ficção, da invenção, que acaba por subjugar o romancista, fazendo-o escrever coisas que não correspondem à "verdade dos fatos".

Essas considerações de José Lins servem de exemplo ao que dissemos a respeito de Gilberto Freyre e sua sugestão de fazer da ficção um instrumento para a elaboração de uma sociologia da região nordestina. Lins do Rego, pela forma como coloca a questão, assemelha-se antes de tudo a uma vítima.

Em Menino de Engenho, o adulto tende a ver sua personalidade como derivando diretamente das experiências do menino. Carlos de Melo parece gostar de enxergar-se como alguém melancólico - o que justificaria a narrativa memorialística a que se dedica, uma vez que há a tendência de se associar o temperamento melancólico a certa inclinação para se viver voltado ao passado - e define exatamente o momento em que essa melancolia primeiro manifestou-se em seu espírito:

> A morte de minha mãe me encheu a vida inteira de uma melancolia desesperada (...). Esta força arbitrária do destino ia fazer de mim um menino meio cético, meio atormentado de visões ruins.[7]

Volta e meia essa co-incidência perfeita entre passado e

---

[7] Menino de Engenho, p. 7.

presente é retomada na narrativa:

> Aquela monotonia de canto de igreja tocava minha precoce melancolia. (...) Esta lembrança vinha-me acompanhando em todos os caminhos da minha sensibilidade em formação.[8]

Sobre José Lins do Rego Alfredo Bosi irá dizer que está, "em tese, a pouca distância do universo afetivo que o viu crescer"; ele se entrega, "complacente, ao desfilar das aparências e das recordações".[9]

Bem diferente dessa visão sobre a memória será aquela apresentada por Graciliano Ramos em Angústia. Permeia toda a narrativa de Luís da Silva - que, aliás, resvala no delírio - uma incerteza em relação, não apenas à natureza dos acontecimentos passados, como à sua efetiva existência.

> A verdade é que muitas vezes perguntei a mim mesmo se realmente ouvia aquele barulho grande, diferente dos outros barulhos. Perguntei naquele tempo ou perguntei depois? Não sei. Tenho-me esforçado por tornar-me criança - e em conseqüência misturo coisas atuais a coisas antigas.[10]

E mesmo os sentimentos do protagonista e daqueles sobre cuja existência ele se debruça sofrem dessa incerteza. O narrador dedica-se às vezes a elaborar hipóteses sobre as vidas que, de alguma forma, relacionam-se à sua, que ele leva aos mínimos

---

[8] Op. cit., p. 65.

[9] Op. cit., p. 452-453.

[10] Angústia, Rio de Janeiro, José Olympio, 4ª ed., 1949, p. 17.

detalhes, mas que, no entanto, permanecem vazias, sem possibilidade de comprovação. É o que acontece nas situações seguintes:

> (...) Dona Adélia descansava na cama dura a armação fatigada.
> Ou não descansava.
>
> Em que estaria pensando Marina? Provavelmente no outro. (...) Seria possível que ela gostasse daquilo?[11]

Luís chega a afirmar categoricamente uma determinada situação e em seguida, por não ter como comprová-la, acaba soltando uma frase que dá a dimensão de sua incerteza.

A forma pela qual o autor faz o narrador relacionar-se à memória é o mote para nos aproximarmos dessa narrativa. A maneira como esse narrador recompõe o passado, ou tenta recompô-lo, ou ainda, fracassa em recompô-lo, servirá para compreendermos sua relação com o presente e mesmo a situação de outros indivíduos em semelhante posição. Este é, sem dúvida, um ponto em que podemos ver uma coincidência na construção de Angústia e O Amanuense Belmiro.

Tanto Luís quanto Belmiro enxergam o presente um pouco através do passado, e a falta de perspectiva em que se encontram, o papel que desempenham de sujeitos obedientes a uma estrutura social e econômica que os ameaça sempre com a expulsão, tudo enfim que faz parte de suas vidas presentes é confrontado com a situação familiar privilegiada experimentada no passado.

---

[11] Op. cit., p. 101.

A diferença entre esses narradores e Carlos de Melo é que, para os primeiros, o descompasso diz respeito não apenas à decadência familiar, que não permite que eles tenham qualquer comodidade, como também a uma diferença deles em relação ao universo de onde se originam. Assim, ao contrário do que ocorre com o narrador de Menino de Engenho, Belmiro e Luís não vêem nada como sendo seu prolongamento. Às vezes, temos a impressão de que eles não representam sequer o último estágio da decadência familiar, já estão fora dela, o que dificulta ainda mais a procura pelo passado, pois a diferença entre esses sujeitos e toda a estrutura familiar desaparecida é tanta que se perdem quase por completo os traços de identidade.

No que diz respeito a Belmiro, já demos alguns exemplos desse descompasso - não podemos esquecer que, segundo o próprio, ele é a negação dos ancestrais. Luís da Silva refere-se primeiramente à mudança de status do clã quando registra o sucessivo encurtamento dos nomes:

> Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo. Os negócios na fazenda andavam mal. E meu pai, reduzido a Camilo Pereira da Silva, ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar.[12]

Depois, quando procura em si traços que justifiquem sua ascendência, Luís acaba por identificar no pai um desvio de comportamento, pois este tinha lá suas inclinações literárias -

---

[12] Op. cit., p. 10.

uma fixação pelo Carlos Magno -, pouco condizentes com sua posição de proprietário rural.

> Os partos de sinha Germana perderam-se: escapou apenas Camilo Pereira da Silva, que parafusou no romance e me transmitiu esta inclinação para os impressos.[13]

Belmiro conclui o mesmo:

> 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 (...) do que dos currais e das roças. (...) Confessa, Borba, data de ti a traição à gleba...[14]

Essa possibilidade de identidade revela, pelo desvio que representa, a chance de se instaurar nova estirpe, assentada sobre bases intelectuais, que teria, sem dúvida, esses narradores entre seus membros. No entanto, não é o que ocorre, e o vínculo com a vida intelectual revela-se apenas um fardo, pesadíssimo e sem préstimo, além de ser também o impedimento para esses narradores experimentarem uma identidade com elementos fora do âmbito familiar.

Parte da angústia de Luís sem dúvida nasce daí. Ele chama a José Baía de "meu irmão", em uma nítida tentativa de perceber nesse jagunço um traço de identidade. Quando está prestes a cometer um crime, o narrador se dá conta de que o desejo de morte, ao invés de aproximá-lo desse irmão, apenas o afasta:

---

[13] Op. cit., p. 159.

[14] O Amanuense, p. 11.

> A minha raiva crescia, raiva de cangaceiro emboscado. Por que esta comparação? Será que os cangaceiros experimentam a cólera que eu experimentava? (...) Não me seria possível imaginar José Baia atacado de uma crise de ódio como a que me fazia pregar as unhas nas palmas. (...) o olho na mira, a arma escorada a uma forquilha, com certeza não pensava, não sentia. Estava ali forçado pela necessidade. (...) Nenhum remorso. Fora a necessidade. Nenhum pensamento. O patrão, que dera a ordem, devia ter lá as suas razões.[15]

Sem referências, sem uma identidade, Luís sente-se cada vez mais oprimido e submisso. Quando as imagens do passado começam a surgir, percebemos que por trás delas há essa busca da identidade perdida. E sempre o narrador conclui que ele apenas se afastou dos seus. À medida que vai se frustrando, ele amplia o horizonte de sua procura e todos que compunham o mundo infantil passam a fazer parte de sua origem, como se ele visasse, no comportamento desses indivíduos, algo que ele pudesse reproduzir e assim restaurar a ligação perdida.

Ao deixar o sertão depois da morte do pai, Luís da Silva chega a viver entre os vagabundos, como ele diz, mas a literatura o ajuda a encontrar um lugar na burocracia. Como ocorre com Belmiro, que também ingressa na burocracia por sua inclinação literária, é com boa dose de desprezo que o narrador se refere ao seu posto de pequeno funcionário. A mesma literatura, no entanto, é responsável por ele não ascender profissionalmente. Luís faz referência ao fato de ser difícil prender-se ao cotidiano quando lhe vêm divagações sobre um romance imaginário que o faria adquirir o respeito que não lhe reservam.

---

[15] Angústia, 214-215.

O mais terrível é que esse elemento que poderia conferir ao narrador alguma distinção converte-se em mero instrumento para servir aos outros.

> Escrevendo constantemente, o espinhaço doído, as ventas em cima do papel, lá se foram toda a força e todo o ânimo. De que me servia aquela verbiagem? - "Escreva assim, seu Luís." Seu Luís obedecia. - "Escreva assado, seu Luís." Seu Luís arrumava no papel as idéias e os interesses dos outros. Que miséria![16]

A literatura está sempre presente, pesando favorável ou negativamente na vida do narrador. Através do vínculo que o mantém preso a ela, Luís explicará muitas de suas atitudes:

> Marina tinha sido julgada e absolvida. Provavelmente me deixei influenciar por leituras românticas. Esqueci que ela um ano antes invejava as meias de seda e os vestidos de dona Mercedes.[17]

Na qualidade de sujeito submisso e um tanto medroso, o protagonista de Angústia limita-se a receber ordens e cumpri-las, sem questionar. Em certo momento ele dirá que seu hábito de andar cabisbaixo é um reflexo de sua submissão e a literatura, mais uma vez e sem que ele se dê conta disso, coloca-o numa situação que pode ser compreendida como uma dupla marginalidade, pois ele é desprezado tanto pelos chefes remediados, que o vêem como um pobre diabo, quanto pelos vagabundos, que adivinham nele alguma coisa de diferente - a companhia da literatura - que os afasta. A

---

[16] Angústia, p. 161.

[17] Op. cit., p. 159.

margem da margem fica Luís, sem saber a que lado poderia pertencer. Daí, talvez, ele distribuir seu ódio com igual intensidade - ainda que não com a mesma constância - entre as duas partes.

Algumas vezes é perceptível uma certa simpatia do narrador pelos vagabundos - o que jamais ocorre em relação aos remediados -, mas ela não é suficiente para superar diferenças e afirmar qualquer identidade. Um exemplo curioso do que ocorre com o narrador em relação aos vagabundos pode ser visto na noite em que, desesperado com mais uma saída de Marina e Julião Tavares, perambula pela cidade até ver-se em meio a uma população que, num primeiro momento, ele classifica como sendo de vagabundos e, num esforço para sentir-se em consonância com ela, lembra-se de já ter sido um vagabundo. Em seguida, Luís considera que há coisas que definitivamente o fazem diferente deles - "a literatura nos afastou". Posteriormente, ele conclui que não se trata de vagabundos, mas de trabalhadores cujo futuro não é nada promissor e novamente tende a aproximar-se deles, perguntando-se se dali a vinte anos haveria entre as crianças que ali brincam aquelas que, como ele,

> se resignam a viver num fundo de quintal, olhando canteiros murchos, respirando podridões, desejando um pedaço de carne viciada?[18]

Mais adiante na narrativa há novo confronto entre Luís e os vagabundos que se misturam aos proletários revolucionários, vindo

---

[18] Op. cit., p. 130.

à tona nova falta de sintonia entre eles, com Luís admitindo querer voltar ao que nesse momento parece ser o seu lugar, o meio dos literatos.

A ligação com a literatura, muito estreita e chegando a ser problemática em alguns momentos, aparece, como há pouco dissemos, como o elemento que acaba por distinguir o narrador dos demais. Em O Amanuense essa ligação com o literário figura também como fator que colabora para a inadaptação de Belmiro, compondo sua visão de mundo. Ao argumentar consigo mesmo sobre uma ordem das coisas - principalmente no que se refere às relações entre o acontecimento e a sua evocação como lembrança, que Belmiro tende a formular em termos de uma transformação em direção ao romance -, esse narrador está claramente buscando no comportamento das formas literárias a explicação para o comportamento humano. Isso também ocorre com Luís, de modo até mais freqüente e intenso.

Podemos dizer que o que primordialmente incomoda o narrador de Angústia é o fato de ele não conseguir identificar-se, sem restrições e em definitivo, com os vagabundos, os marginalizados, e assumir seu lado, através da militância revolucionária, como faz Moisés. E, numa espécie de jogo de espelhos, as restrições agravam o problema de Luís que, por causa delas, sequer consegue perceber o que o exaspera e, exasperado, continua a criar barreiras. De qualquer maneira, importa que um pouco de sua incapacidade de não se identificar, de não compreender a problemática que envolve esses sujeitos que vivem à margem é dada justamente pelo literário. É interessante como o narrador trabalha a idéia de uma

imagem que se cria - através do elemento romanesco - sobre um determinado problema. O caso a servir de exemplo é o do sofrimento por que deviam passar os homens do sertão, quando Luís era ainda pequeno. Ele considera que a racionalização desse sofrimento não era feita por aqueles diretamente envolvidos na questão - o que equivale a dizer que a falta de consciência impedia o efetivo sofrimento. Caberia ao romance, então, efetuar essa racionalização.

> Procuro recordar-me dos verões sertanejos, que duram anos. A lembrança chega misturada com episódios agarrados aqui e ali em romances. Dificilmente poderia distinguir a realidade da ficção. De resto, a dor dos flagelados naquele tempo não me fazia mossa. (...) Tento lembrar-me de uma dor humana. As leituras auxiliam-me, atiçam-me o sentimento. Mas a verdade é que o pessoal da nossa casa sofria pouco. (...) Dores só as minhas, mas estas vieram depois.[19]

Esse "depois" refere-se ao momento em que o narrador, já adulto, toma contato com a literatura. Nesse momento, o autor complexamente elabora a grande questão do livro - que se encontra também em O Amanuense -, justamente aquela dos limites entre o individual e o social. Essa questão é permeada por outra, que diz respeito ao romance, o que se torna significativo, pois dá a medida do papel que essa forma literária pode desempenhar no plano social. É ela que estabelece a correspondência que há entre o elemento individual e o social. É o romance que pode fazer de Luís não o indivíduo isolado, com problemas isolados, mas alguém

---

[19] Op. cit., p. 29-30.

igual aos demais, capaz das mesmas "dores". De fato, essa é uma possibilidade que não se cumprirá, uma vez que o narrador posteriormente fará referência ao fato de que sua identificação dá-se apenas em relação aos personagens, não vigorando para os seres da vida real.

Também é preciso dizer que a busca por alguém ou algo com que se identificar não anula em Luís o desejo de sentir-se um indivíduo pleno. Parece ser isto que, à primeira vista, o põe a perder pois, caso ele opte por escolher a igualdade que se insinua nos vagabundos, com certeza terá que abdicar de sua marca individual. Para isso não há saída. O narrador chega a esboçar esse problema quando se depara com palavras de ordem escritas em um muro. Um erro de linguagem dá a Luís a medida da impossibilidade de fazer parte do movimento pró-revolução - os revolucionários jamais dariam crédito a alguém que se importasse com aquele tipo de erro:

> "Proletários, uni-vos." Isto era escrito sem vírgula e sem traço, a piche. Que importavam a vírgula e o traço? O conselho estava dado sem eles, claro, numa letra que aumentava e diminuía. (...)
>
> Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispenso as vírgulas e os traços. Quereriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim. Mas então?[20]

Encarado literalmente, o episódio pode remeter, de fato, a uma alienação, por parte do narrador, sobre o que seja verdadei-

---

[20] Op. cit., p. 186-187.

ramente importante, mas pode também apontar para essa que acaba por figurar como uma qualidade individual sua que, no entanto, não é vista como qualidade por esses iguais. Isso corresponde ao que dissemos em relação a O Amanuense: a experiência pessoal invalidada por um contexto com interesses e leis absolutamente diversos do individual.

Pelo que vimos até aqui do comportamento de Luís, é possível dizer que sua situação equivale à de Belmiro Borba. Ambos sofrem com a solidão, buscam com que se identificar, surgindo daí uma ameaça a suas individualidades. Ambos chegam a ansiar por um deixar-se levar pela vida, sem conflitos, mas irão diferir no que diz respeito à escolha que farão para tentar livrar-se do peso que os oprime.

Como sabemos, Belmiro, por vislumbrar algum sucesso na solução de seus problemas agindo assim, opta por abdicar de seu passado, transformado em empecilho para viver o presente. Assim, ele conclui que o passado está morto e não pode ser recuperado.

Já Luís, uma vez que não consegue sair do impasse criado no presente - sem identidade, ele também não tem sucesso em tomar partido aliando-se a Moisés na militância - e sentindo-se paralisado pela própria submissão, volta-se ao passado. Sua volta pode representar a recuperação da identidade e, ao mesmo tempo, um fortificar-se do indivíduo para impor-se socialmente.

Enquanto Belmiro fecha-se no esforço de adaptar-se ao mundo, dando-nos impressão de conformar-se com a inação, Luís debate-se e opta pelo oposto, a ação extrema, representada pelo assassinato

de Julião Tavares, como tentativa, um tanto inconsciente, de reverter a situação em que se encontra.

Através da disposição dos elementos do passado ao longo da narrativa, é possível dizer que o narrador se liga às lembranças sempre que a opressão do presente se faz mais aguda. Afinal, no início da narrativa, quando Luís acaba de sair do estado de delírio em que iremos vê-lo depois, seu passado infantil domina a cena, que apenas virtualmente é situada no presente. A um determinado ponto, quando o narrador afirma ser quase tranqüila sua situação às vésperas de conhecer Marina, as intervenções do passado sofrem uma considerável diminuição, ganhando inclusive, cores mais leves. Por algum tempo, enquanto há possibilidades para seu romance chegar a bom termo, Luís quase distrai-se com o presente. Quando esse narrador vê-se diante da ameaça de perder Marina para Julião Tavares, percebemos a volta do passado como pesado contraponto.

É, então, a partir da experiência infantil, que se insinua para o narrador a possibilidade do crime como resolução de todos os problemas. Em seu refúgio na infância, Luís reúne as forças para levar adiante o que ainda não está claro em sua mente. A morte, corriqueira no universo sertanejo, mostra-se como solução possível para o fim do sentimento opressivo por que passa o narrador; o aniquilamento total de Julião Tavares vem como sugestão do mundo infantil para restabelecer a ordem e a segurança que ele não sente no mundo adulto.

Partindo da lembrança do tempo em que vivia na fazenda do

avô, Luis traça para si um percurso imaginário em que, liberto de tudo, voltaria a vagar pelo interior até chegar a uma cruz na beira de uma estrada. Ao perguntar pela identidade do morto, a resposta viria certeira: um sujeito que namorou a noiva de outro.

Já dissemos que em Angústia há uma tensão constante entre o individual e o coletivo e, no que diz respeito aos motivos do assassinato de Julião Tavares, poder-se-ia dizer que haja uma mistura que congrega tanto fatores de ordem individual quanto coletiva - Julião é o inimigo porque rouba a mulher conquistada por Luis, mas é também o burguês bem-sucedido que humilha e explora os da mesma classe do protagonista, sendo alvo de seu ódio. E, apesar de ser necessário considerar que, por ser Luis o narrador, ele pode camuflar suas verdadeiras intenções, seu comportamento "fidedigno" nos leva a crer que sua aversão por Julião Tavares é mesmo anterior ao momento em que ele conhece Marina. O narrador faz referência à primeira visita de Julião a sua casa, em que o mal-estar toma conta do pequeno grupo de amigos:

> Esse Julião, literato e bacharel, (...) tinha os dentes miúdos, afiados, e devia ser um rato, como o pai. Reacionário e católico.
>
> O homem do Instituto [Julião] atrapalhou-me a vida e separou-me dos amigos. (...)
>
> - Que diabo vem fazer este sujeito? murmurei com raiva no dia em que Julião Tavares atravessou o corredor sem pedir licença e entrou na sala de jantar vermelho e com modos de camarada.
>
> Soltei a pena, Moisés dobrou o jornal, Pimentel roeu as unhas. E assim ficamos seis meses, roendo as unhas, o jornal dobrado, a pena suspensa, ouvindo opiniões muito diferentes das nossas. As de Moisés são

> francamente revolucionárias; as minhas são fragmentadas, instáveis e numerosas; Pimentel às vezes está comigo, outras vezes inclina-se para Moisés.[21]

Essa confluência de fatores individuais e coletivos se fará presente novamente. Vendo Marina, grávida, abandonada por Julião Tavares, e revoltado com a atitude conformista da ex-noiva e de sua mãe - que revelaria uma disposição para assumir uma consciência de inferioridade nefasta -, o narrador se lembra do que desejou dizer a dona Adélia:

> - A senhora não tem culpa de viver neste estado, dona Adélia. A senhora não nasceu assim. (...) Depois transformaram a senhora nisso. (...) Nunca se acaba a dignidade da gente, dona Adélia.[22]

A partir daí, o desejo de vingar as duas vítimas junta-se à vontade de Luís de impor-se como sujeito que traça seu próprio caminho e a narrativa segue na direção de seu ápice que é o assassinato propriamente dito de Julião Tavares. Depois de consumado o crime, de fato é uma sensação de superioridade que Luís experimenta:

> A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me. (...) Tinham-me enganado. Em 35 anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros.[23]

---

[21] Op. cit., p. 47 e 51.

[22] Op. cit., p. 157.

[23] Op. cit., p. 217.

Dura pouco. Seu crime não serve para nada, não redime as vítimas, a vida continua igualmente monótona, enfim, não há nada no próprio Luís que indique qualquer mudança, a não ser as mãos inchadas e a certeza, agora absoluta, de que ele não passa de uma criatura insignificante.

Como podemos notar, o excesso de ação de Luís da Silva revela-se tão infrutífero quanto a inação de Belmiro, o que nos leva a concluir, por motivos diversos, a mesma coisa que concluímos em relação a O Amanuense: a ação apenas não basta, ela precisa ser mediada pela reflexão. A confusão em que se encontra Luís, e sua resistência em esclarecer e admitir seu interesse e envolvimento com os marginalizados é o fator que faz de sua ação algo tão ilegítimo, tão absolutamente desimportante.

Mesmo apontando como solução final uma posição mais social, no sentido de que a ação do sujeito deve dar-se de forma consciente, visando sempre à transformação do todo social, o livro de Graciliano Ramos mobiliza fatores que remetem a um processo de conscientização nada tranqüilo e sem dúvida, ao trabalhar tão complexamente ambos os fatores, remete à complexidade de sua relação, bem como à dificuldade em cindi-los.

Para finalizar, lembramos o comentário de Antonio Candido sobre a peculiaridade dos anos 30, que "foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção

ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período."[24] Esse comentário ilustra o fato de que Cyro dos Anjos e Graciliano Ramos não apenas tematizam o engajamento como refletem sobre ele, explorando-o nessas obras, sob o ponto de vista do intelectual. Como desdobramento disto, percebemos uma preocupação em pensar o engajamento como influindo na prática do romance.

Podemos pensar que o dilaceramento que notamos nas duas obras diz respeito não apenas a um mundo ameaçado pelos conflitos de toda ordem, mas também à própria forma romance, que deve dar conta dos conflitos e continuar romance. E, no que diz respeito a isso, ambos os romancistas comporão um exemplo de unidade na diversidade: Cyro dos Anjos opta por uma prosa clássica, comedida, em que a perfeição da forma só faz sublinhar o caos em que se encontra Belmiro. Já Graciliano, aproximando-se de um certo expressionismo aponta para a total fragmentariedade da experiência do homem moderno.

3.

Desde o seu lançamento, em 1937, O Amanuense Belmiro vem sendo considerado pela crítica um romance "machadiano". O primeiro estudo um pouco mais longo sobre o romance, de João Gaspar Simões, escrito em 1939, aproxima Cyro dos Anjos e Machado de

---

[24] "A Revolução de 1930 e a Cultura", in A Educação pela Noite, São Paulo, Ática, 1987, p. 182.

Assis por ver que a obra de ambos tem um "tom caricatural".[25] Dez anos depois, num artigo sobre escritores mineiros, Carlos Drummond de Andrade filia O Amanuense a uma "tradição artística brasileira encabeçada por Machado de Assis".[26] Outros críticos, se não apontaram diretamente a ligação entre os dois escritores, caracterizam de tal forma o texto de Cyro dos Anjos que é impossível deixar de remeter-nos a Machado:

> Seu humour, nos momentos de síntese, isto é, de poesia verdadeira, exprime-se numa fórmula de lirismo e ironia, cinismo e sentimentalismo, e tudo dosado com sutileza, com um graça extrema.[27]

Traços como humor, ironia, cinismo ou sutileza, que Eduardo Frieiro localiza em O Amanuense, são freqüentemente atribuídos a Machado de Assis, e se tornaram mesmo lugar comum na crítica a respeito de sua obra.

Pouco resultaria, portanto, para este trabalho, dizer-se que há simplesmente este ou aquele ponto comum entre as duas obras. A obra de Cyro dos Anjos - ou mesmo a de Machado - nada ganharia com uma abordagem que apenas apontasse algumas semelhanças, o que poderia sugerir que O Amanuense Belmiro só funciona na medida em que reproduz "fórmulas" comprovadamente eficazes de Machado. De qualquer forma, comparar duas obras só faz sentido se pudermos

---

[25] "O Amanuense Belmiro", in Crítica I (A Prosa e o Romance Contemporâneos), Porto, Livraria Latina Editora, 1942, p. 344.

[26] "O Amanuense, o Trovador e o Cigano", in Folha da Manhã, São Paulo, 31/07/1949.

[27] Eduardo Frieiro, "O Amanuense Belmiro, Romance de Cyro dos Anjos", in Páginas de Crítica e Outros Escritos, Belo Horizonte, Itatiaia, 1955, p. 41.

estabelecer um diálogo entre elas que procure redimensionar um universo comum aos dois autores. O elemento que pode estabelecer essa ligação é a memória, tal qual é explorada por um e outro autor. Como vimos no primeiro capítulo, na origem de O Amanuense há uma forte carga da "realidade do autor".

No que diz respeito a Machado de Assis, pode-se localizar também um personagem que se funde ao autor. Em sua biografia do escritor, Lúcia Miguel Pereira indica esse processo desde seus primeiros escritos, que também teve como embrião um pseudônimo, Job, que assinava suas primeira crônicas: "esse Job foi a primeira encarnação de um tipo que veio acompanhando Machado a vida toda, se foi confundindo com ele e acabou por dominá-lo: o do conselheiro Aires, diplomata aposentado, homem polido e medido, que se punha à margem da existência e apreciava, entre interessado e entediado, o espetáculo da vida humana".[28] Dessa maneira, Aires surge também como um heterônimo que se forma após uma longa gestação, de mais de 50 anos.

Essa ligação heteronímica entre Machado e seus personagens também é colocada por alguns críticos em textos mais recentes. Quando Alfredo Bosi se pergunta: "o compasso de Aires será a figura ideológica do último Machado? O disfarce estratégico (e, afinal, definitivo) de uma aturada consciência social e política?"[29], indica, pelo menos, a possibilidade dessa identificação entre Machado e Aires. Mesmo num estudo de caráter diferente,

---

[28] Machado de Assis, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 3ª ed. 1946, p. 272.

[29] "Uma figura Machadiana", in Céu, Inferno, São Paulo, Ática, 1988, p. 66.

como é Ao Vencedor as Batatas, de Roberto Schwarz, aparece essa ligação entre Machado e uma de suas personagens, a Guiomar de A Mão e a Luva.[30]

Não é coincidência, então, que tanto Cyro dos Anjos quanto Machado de Assis explorem muito a questão da memória em seus romances. Como vimos, a obra de Cyro dos Anjos é quase toda composta sob a forma de diários e memórias. Quanto a Machado, nos romances de sua fase "realista", contrariamente ao que era considerado desejável em sua época, o uso do foco narrativo em terceira pessoa[31], optou pela primeira pessoa em três entre cinco narrativas: Memórias Póstumas de Brás Cubas, Dom Casmurro e Memorial de Aires. Nelas, a memória, tanto quanto para Cyro dos Anjos, ocupa posição central, e não apenas no Memorial de Aires, mas também, para tomar outro exemplo, em Dom Casmurro, onde surge a idéia algo proustiana de resgate pela memória, implícita no desejo de juntar infância e velhice que tem o personagem-narrador Bentinho. Além disso, não se pode esquecer que em Esaú e Jacó, um romance cujo narrador está mais próximo da onisciência, a figura do conselheiro Aires já é introduzida, e justamente, na posição de personagem-narrador, relembrando fatos que ele havia presenciado, num volume guardado juntamente com seu Memorial.

---

[30] Na verdade, Schwarz faz essa aproximação a partir da posição e da ascensão social de Machado e Guiomar. Ver o capítulo intitulado "A Mão e a Luva". Mário Curvello chega mesmo a destacar esse aspecto no comentário que faz do livro de Schwarz em Machado de Assis. São Paulo, Ática, 1982, p. 516-519.

[31] A esse respeito ver a discussão de Maria Lúcia dal Farra em O Narrador Ensimesmado. São Paulo, Ática, 1976.

*

Retomando as considerações feitas a partir da observação de Antonio Candido sobre o possível encontro entre memória e ficção a que nos referimos no Capítulo I, podemos notar que, em obras que promovem esse encontro, como é o caso das de Cyro dos Anjos e Machado de Assis, cria-se um trinômio: realidade-ficção-memória. E é esse trinômio o universo ou o campo comum entre os dois autores que se tomará aqui, especialmente através dos personagens-narradores-heterônimos Belmiro e Aires, já que surgem em condições que permitem essa aproximação, como procuramos demonstrar, além de estarem em obras que pertencem ao mesmo gênero, o romance sob a forma de diário.

Por outro lado, para se redimensionar esse universo comum, é preciso estar atento, como adverte Antonio Candido, menos para as semelhanças entre Machado e Cyro e mais para uma diferença fundamental entre eles: além da visão dramática da vida, característica da obra de Machado, Cyro possui "um sentido poético das coisas e dos homens".[32] É essa alternância entre, por assim dizer, o dramático e o lírico que, levada em conta ao observarmos como a memória funciona para os dois narradores, permite que a abordagem vá além da simples exposição das coincidências entre os dois textos.

---

[32] "Estratégia", in Brigada Ligeira, São Paulo, Martins, s/d, p. 87.

*

Uma característica fundamental do conselheiro Aires é a tendência para a neutralidade, muito útil para um diplomata, como ele mesmo diz mais de uma vez. A "visão dramática" da vida, que Aires possui, se entendermos dramática no sentido próprio, associado ao teatral, implica num distanciamento, numa posição diante da vida como a de um espectador diante de um espetáculo.

Ao alternar essa "visão dramática" com a lírica, de percepção do "estado poético das coisas e dos homens", Belmiro se vê envolvido numa situação ambígua, contraditória, à medida que o lírico aponta para uma aproximação, um envolvimento pessoal profundo no espetáculo. O resultado disso é que suas atitudes são também contraditórias, o que já notou Roberto Schwarz em sua análise de O Amanuense: "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".[33]

Essa contradição que o envolve transparece na própria construção da narrativa. Enquanto as anotações de Aires - tanto a narrativa de fatos quanto as observações sobre eles - mantêm um certo distanciamento do que se narra, através da presença constante da ironia e da auto-ironia, Belmiro conta as cenas que viveu até com entusiasmo, reservando a ironia e o distanciamento

---

[33] "Sobre o Amanuense Belmiro", in O Pai de Família e Outros Estudos, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 19.

quase sempre para um comentário final. Ou seja, os julgamentos de Aires revestem toda a matéria narrada, formando mesmo um filtro a partir do qual os fatos nascem, já pensados e analisados. Enquanto isso, Belmiro Borba coloca-se como agente nos acontecimentos e somente depois de narrá-los é que busca preservar uma atitude de distância, única capaz de dar vazão a um julgamento, geralmente exposto através de "tiradas", frases rápidas e carregadas de ironia.

A mudança de tom a que Belmiro submete sua narrativa revela uma busca da posição de distanciamento, na medida em que representa uma intervenção racional, espécie de "quebra" proposital no clima de envolvimento com os fatos, no próprio fluxo solto de suas lembranças.

O tipo de comportamento do Conselheiro Aires aparece, assim, como uma espécie de "estado ideal" para Belmiro. Na verdade, apesar de já maduro, com 38 anos, ele passa por um processo de dúvidas e hesitações característico de quem procura sua própria identidade.

*

Ao discutir as relações entre identidade cultural e arqueologia, Ulpiano Bezerra de Meneses coloca a memória como "suporte essencial"[34] para a construção de uma identidade. A memória teria uma função de preservação de valores, de repetição, fatores

[34] "Identidade Cultural e Arqueologia", in Alfredo Bosi, Cultura Brasileira, São Paulo, Ática, 1987.

básicos para essa construção. Mas, dialeticamente, essa força conservadora da memória é que viabilizaria as mudanças: "Se não houver memória, a mudança será sempre fator de alienação e desagregação, pois inexistiria uma plataforma de referência, e cada ato seria uma reação mecânica, uma resposta nova e solitária a cada momento, um mergulho do passado esvaziado para o vazio do futuro".[35]

Visto assim o papel da memória, pode ser esse o sentido que tem o impulso de Belmiro para escrever seu memorial, antes mesmo de atingir a velhice: definir sua própria identidade, estabelecendo, através da memória, um terreno que possibilite sua construção e, ao mesmo tempo, projete-o para o futuro.

De fato, como vimos no capítulo anterior, esse é todo o movimento do livro - em direção ao passado e, então, de projeção ao futuro. Ao deparar-se com o passado, no entanto, Belmiro acaba esvaziando o presente na tentativa de tornar possível ao menos um futuro "pacificado", como ele mesmo caracteriza.

A forma como, a certa altura, o amanuense trata de sua vida amorosa ilustra perfeitamente esse duplo movimento no tempo. Novamente o baile de carnaval serve de exemplo: ali, "levado pela multidão", ele se vê ao lado de Carmélia, cuja mão branca pousada em seu braço lembra ao narrador Arabela, personagem de conto de fadas que morreu de amor. Através desse velho mito infantil ele projeta em Carmélia a figura de um antigo amor, Camila. A figura de Carmélia, presente, esvazia-se diante da imagem do amor

[35] Op. cit., p. 185.

adolescente, Camila. Desta forma, o passado, a memória, é que passa a existir, e sua relação com Carmélia, na verdade, torna-se uma relação com a imagem de Camila.

Entretanto, a conclusão final a esse respeito fica reservada ao futuro, e a um futuro de neutralidade, de apaziguamento: "aos sessenta anos, um Belmiro céptico, mas pacificado, já não sofrerá donzelas nem arabelas".[36]

Mais do que simplesmente para o futuro, a observaçao do personagem-narrador aponta para a velhice - posição, aliás, em que se encontra o Conselheiro Aires.

Aqui, o estudo da importância da memória entre os velhos pode colaborar para entendermos melhor o sentido dessa projeção. Além disso, depois de havermos explorado uma diferença entre os personagens de Cyro dos Anjos e Machado de Assis, constrói-se um novo ponto que, se não é de semelhança absoluta, é um ponto em torno do qual as duas obras podem dialogar: a questão do envelhecimento.

*

A partir do trabalho de Henri Bergson, Ecléa Bosi, em seu Memória e Sociedade - Lembranças de Velhos, afirma que a memória funcionaria em dois níveis: o primeiro, chamado de memória-hábito, seria a memória dos mecanismos motores responsáveis pela execução das ações cotidianas, ou seja, o "lugar", da memória

[36] O Amanuense Belmiro, p. 30.

onde o como fazer as coisas do dia-a-dia fica gravado. De outro lado, haveria a lembrança que aparece independentemente de quaisquer hábitos: "Lembranças isoladas, singulares, que constituiriam autênticas ressurreições do passado".[37]

Nos velhos, ocorreria uma espécie de interpenetração desses dois niveis, na medida em que a própria lembrança se converteria em hábito, deixando de necessitar de um momento certo para ocorrer; ou seja, para o velho, afastado das atividades práticas do dia-a-dia, a lembrança se torna a ação única e, portanto, cotidiana: "O velho típico já não aprenderia mais nada, pois sua vida psicológica já estaria presa a hábitos adquiridos, inveterados: e, em compensação, nos longos momentos de inação, poderia perder-se nas imagens-lembrança".[38]

Transformada em comportamento cotidiano, a memória seria, para o velho, um fim em si. As lembranças não recuperariam nem projetariam nada. O passado se converteria em presente, enquanto o futuro se esvaziaria, constituindo-se apenas numa espera da morte.

Nesse aspecto, o Conselheiro Aires é um velho típico, quando afirma: "Certamente me lembram cousas e pessoas de longe, diversões, paisagens, costumes, mas não morro de saudades por nada. Aqui estou, aqui vivo, aqui morrerei".[39] Ele lembra fatos que não interferem mais em sua vida, as pessoas e coisas do passado

---

[37] Memória e Sociedade - Lembranças de Velhos, São Paulo, T.A. Queiroz/EDUSP, 1987, p. 11.

[38] Op. cit., p. 12.

[39] Memorial de Aires, p. 23.

convivem com ele sem influenciar seu comportamento - não causam nem mesmo saudade. Também não há futuro, na medida em que o aqui aparece associado à permanência e à morte, nunca à mudança.

O Conselheiro Aires, então, está pacificado porque já envelheceu. Sua autoproclamada neutralidade não é apenas um dado natural de sua personalidade, como ele insiste em afirmar, fruto da experiência de diplomata, mas também uma característica da idade.

Ecléa Bosi chega mesmo a se referir ao Memorial de Aires em seu trabalho, como forma de ilustrar a relação entre velhos e jovens, que acaba sempre na marginalização do velho: "Mas o comum dos aprendizes, quando a fonte doadora esgotou seus benefícios, volta-lhe as costas e busca outras fontes. Isto é humano, dirão, é a lei da superação da geração mais velha pela mais jovem".[40] Ecléa reforça o fato de Machado ter escrito sobre o que ela chama de ingratidão em relação aos velhos justamente em sua velhice.

Isso encaminha para mais um aspecto do distanciamento em relação aos fatos por parte do Conselheiro, o social, devido mesmo ao espaço - ou justamente à falta de espaço - que o velho ocupa na sociedade. A solidão de Aires não existe por ser simplesmente cultivada, ela é mesmo inevitável.

Também a análise da posição do personagem de Cyro dos Anjos pode ser enriquecida com as colocações de Ecléa Bosi. O procedimento de Belmiro, de sempre intervir racionalmente no sentido de afastar-se de observações que indicam seu envolvimento com os

[40] Ecléa Bosi, op. cit., p. 34.

fatos - e mesmo com as pessoas - toma feições de uma preparação para a velhice. Esse trajeto em direção à velhice e à solidão é entrevisto pelo próprio personagem, que tem poucos camaradas e procura, sacrificando a profundidade de sua relação com eles, evitando as discussões. Se esse tipo de comportamento revela uma vontade de evitar que a solidão - e a velhice - chegue, não implica na crença de que isso não vá acontecer. A própria tentativa consciente ou inconsciente de preservação de algo só pode existir se se crê que seja possível sua extinção - ninguém tenta preservar o que não tem chances de perder.

Belmiro se encontra num meio termo entre a juventude e a velhice, um momento de transição e, como tal, um momento ambíguo, de insegurança. A isso pode também ser atribuída a ambigüidade de suas atitudes, bem como a naturalidade com que parece encarar e suas dúvidas. É nesse sentido que Aires está num "estado ideal" em relação a Belmiro, pois já completou o percurso rumo à solidão e à velhice. A forma como os dois se lembram de uma mesma situação da infância (as festas de São João) esclarece bem a posição de um em relação ao outro.

Quando se refere àquelas festas, o Conselheiro lembra que se tirava a sorte e "passavam-se as horas até chegar o sono. Agora, meu sono amigo, só tu virás daqui a uma ou duas horas, sem livros de sorte nem dados. Quando muito trarás sonhos e já não serão os mesmos de outro tempo".[41]

Em O Amanuense Belmiro as recordações sobre as festas

[41] Memorial de Aires, p. 68.

juninas aparecem do seguinte modo: "Por que, afinal, essa fogueira, esse balão que se queima no ar e os foguetes, que vão atrás dos balões, hão de fazer-me inclinar sobre mim mesmo, para viajar pelo tempo afora, perdidamente, em busca de um balão que as monções carregaram para outras latitudes?"[42]

Aires esvazia a importância de estar lembrando das festas. Para ele, a única função de evocar aqueles momentos é justamente a de lembrar-se deles. O passado se congela no passado e convive com o presente apenas enquanto lembrança - e não vale a pena nem mesmo tentar recuperar algo daquele tempo, que está irremediavelmente perdido.

Belmiro, por sua vez, faz uma tentativa de recuperar certos valores perdidos no tempo. Como o personagem-narrador de Proust, no romance Em Busca do Tempo Perdido, o amanuense, em princípio, com a evocação do passado busca recuperar algo, sensações que a memória pode tornar presentes. No instante seguinte, porém, ele desiste dessa busca, perguntando-se se existe uma razão para fazê-la. Ao contrário de Aires, lembrar pode projetar algo para o presente, ao menos atualizar certas sensações como contraponto às sensações do presente - os tempos eram outros, mas podem voltar através da memória. No entanto, a esse primeiro instante se sobrepõe a dúvida da utilidade e mesmo da possibilidade da recuperação do tempo, numa tentativa de congelar o passado e neutralizar a ação da memória no presente.

---

[42] Cyro dos Anjos, op. cit., p. 39.

Ao duvidar da possibilidade da recuperação do passado, Belmiro está próximo a Aires e isto talvez seja responsável por muitas das semelhanças entre os textos de Cyro dos Anjos e Machado de Assis. O ceticismo, o cinismo e a ironia (apontada para os outros ou para si próprio) acabam sendo traços marcantes das duas obras, à medida que são o veículo mesmo dessa dúvida. A posição, porém, que essa dúvida ocupa na construção dos personagens diferencia os textos e faz com que outras relações - e não simplesmente outras semelhanças - surjam. A descrença é o ponto de partida de todas as observaçoes de Aires e o ponto de chegada das de Belmiro.

Ao entendermos como o mecanismo da memória foi utilizado, podemos especular se Aires não teria passado por um processo semelhante àquele pelo qual Belmiro passa, na meia-idade - se Belmiro não é um Aires 30 anos mais jovem.

CONCLUSÃO

Uma conclusão assemelha-se a um ponto final. É o fecho, o lugar para onde convergem todas as nossas idéias. No que diz respeito a um trabalho que tem a interpretação por base, é sempre complicado falar em um fim absoluto. Algumas vezes ao longo desta dissertação usei a imagem do jogo para qualificar o tipo de narrativa proposto por Cyro dos Anjos; e foi como se estivesse diante de um jogo que me aproximei de sua obra, na tentativa de interpretá-la. Muitas vezes o que vi foi um quebra-cabeças, de minúsculas peças, tão embaralhadas que dificilmente eu conseguiria montá-lo. Aos poucos, no entanto, minha visão foi se modificando e percebi tratar-se de algo com regras gerais muito amplas, combinações quase ilimitadas que permitiam ao jogador, assim que chegasse ao final, recomeçar de forma totalmente diferente, obtendo um novo resultado.

Foi, então, com certo pesar, que ao dar forma a esta interpretação vi-me abandonando todas as outras possibilidades, igualmente interessantes. Mas, como diz Umberto Eco, isso só pode ser positivo, pois implica na grandiosidade e complexidade da obra em questão.

Por ter sido escrito e vindo a público em um momento crítico da política brasileira - que gostaríamos fosse de exceção, mas parece ter-se configurado como regra - e certamente porque os romances são produções que partem da experiência humana, podemos perceber em O Amanuense a presença da "vida real" como pano de fundo. Não foi minha opção trazer essa mesma "vida real" para a boca de cena porque me pareceu que, tratando-se de uma obra

produzida num período já tão marcadamente influenciado por uma visão que privilegiava o romance do tipo realista - entendido aqui como verista - social como o romance por excelência, fosse mais enriquecedor tomar os aspectos que, segundo essa mesma visão, denotavam uma introspecção - que representava uma fuga do mundo social - para, a partir deles, considerar que, além de comprometedora porque estabelece uma hierarquia, essa visão não corresponde à verdade.

O último romance de Cyro dos Anjos, Montanha, de 1956, é um romance político, com personagens que remetem a figuras como Getúlio Vargas, Gustavo Capanema e Adhemar de Barros, entre outros. À época da publicação, o livro causou rebuliço na imprensa, que se aplicou a descobrir quem eram os homens públicos por trás dos personagens. Cyro dos Anjos, em nota explicativa à composição desse livro, deixa bem claro o quanto a realidade importa para o resultado final do romance: "A idéia de escrever esse livro me veio em 1945, no dia da queda do Estado Novo (...). O motim daqueles dias não foi aproveitado no romance, senão em breve referência, mas forneceu a imagem da obra."

Quando mudamos do contexto histórico para o romanesco, com certeza mudam as regras.

Ainda assim, sinto não me ter detido em algumas questões. Com certeza, seria importante para reavaliar a produção ficcional do período de 30 uma visão que levasse em conta as estreitas relações entre o poder político e os intelectuais em atividade naquele momento. Sob esse prisma, a ficção por alguns deles

produzida poderia ganhar contornos de "mea culpa". No que diz respeito a Cyro dos Anjos, não esquecemos que ele mesmo, como o amauense Belmiro, teve sua vida atrelada à burocracia, chegando a alto funcionário do Estado. Ao final de suas Memórias, ele dirá: "Mas por que maldizer o Birô? Talvez devesse até bendizê-lo. No mínimo, forneceu, ao escritor menor, argumento com que justificasse a sua esterilidade. Quando, por fim, alçado a outras funções, me vi livre dele, o que aconteceu? Perdi o meu álibi! desimpedidos, os dias se alargavam à minha frente, e a cobiçosa obra que eu me prometera não eclodiu, estacou no Limbo. Nem mesmo consegui arrancar de mim romancinhos da casta dos que, ao tempo da servidão, concebi numa ou noutra escapadela."

Isto é fato ou ficção? Por certas regras, é fato. Mas, uma voz que se revela como sendo a do revisor Raimundo Silva, da História do Cerco de Lisboa, nos diz: "em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo que não for vida é literatura(...), A história sobretudo, sem querer ofender".

De minha parte digo o seguinte: os primeiros por tratarem com muitos estranhos, os outros por raramente os encontrarem, o fato é que caiçaras e mineiros falam pouco. Como membro do primeiro grupo e admiradora do segundo, já falei demais.

BIBLIOGRAFIA

1- Obras de Cyro dos Anjos

ANJOS, Cyro dos. O Amanuense Belmiro, Belo Horizonte, Os Amigos do Livro, 1937.

_____. O Amanuense Belmiro, Rio de Janeiro, José Olympio, 11ª ed., 1980.

_____. Abdias, Rio de Janeiro, José Olympio, 1945.

_____. Explorações no Tempo, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1952.

_____. A Criação Literária, Salvador, Publicações da Universidade da Bahia, 2ª ed., 1959.

_____. Montanha, Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

_____. Poemas Coronários, Brasília, Edições de Arte/ UnB, 1964.

_____. A Menina do Sobrado, Rio de Janeiro, INL/José Olympio, 1979.

2- Sobre Cyro dos Anjos

ANDRADE, Carlos Drummond de. "O Amanuense, o Trovador e o Cigano", in Folha da Manhã, São Paulo, 31/07/1949.

_____. "Salve Amanuense", in Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 07/10/1956.

ANDRADE, Mário de. "A Psicologia em Análise", in O Estado de São Paulo, 26/11/1939.

BROCA, Brito. "A Vida Pacata do Amanuense Belmiro", in A Gazeta,

São Paulo, 02/03/1938.

_____. "Uma Hora com o Amanuense Belmiro", in A Gazeta, São Paulo, 02/1939.

CANDIDO, Antonio. "Estratégia", in Brigada Ligeira, São Paulo, Martins, s/d.

FRIEIRO, Eduardo. "O Amanuense Belmiro, Romance de Cyro dos Anjos", in Páginas de Crítica e Outros Escritos, Belo Horizonte, Itatiaia, 1955.

MASINA, Léa Sílvio dos Santos. "Abdias - o sentido existencial", in Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, 19/09/1970.

MONTEIRO, Adolfo Casais. "O Amanuense Belmiro de Cyro dos Anjos", in O Romance e seus Problemas, Lisboa, Casa do Estudante do Brasil, 1950.

MOREIRA, Virgílio Moretzsohn. "Amores e Dores de um Estrategista da Literatura" (entrevista), in O Globo, Rio de Janeiro, 29/11/1981.

PEREIRA, Maria Rachel Abreu Lima e. Retórica e Verdade In O Amanuense Belmiro, Rio de Janeiro, PUC-RJ, 1976 (dissertação de mestrado).

REZENDE, Otto Lara. "O universo político no romance nacional", in Folha de São Paulo, São Paulo, 30/08/1992.

SENNA, Homero. "Entre a Burocracia e a Literatura", in República das Letras (20 entrevistas com escritores), Rio de Janeiro, Olímpica, 1968.

SCALZO, Nilo. "O Tempo, o Amor e a Vida no Memorial de Cyro dos

Anjos", in O Estado de São Paulo, São Paulo, 13/05/1979.

SCHWARZ, Roberto. "Sobre o Amanuense Belmiro", in O Pai de Família e Outros Estudos, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

SIMÕES, João Gaspar. "O Amanuense Belmiro", in Crítica I (A Prosa e o Romance Contemporâneos, Porto, Livraria Latina Editora, 1942.

3- Memória. Autobiografia.

ARRIGUCCI, Davi. "Móbile da Memória", in Enigma e Comentário, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimeto. "Minas: Tempo e Memória", in Ciências Sociais Hoje - Anuário de Antropologia, Politica e Sociologia, ANPOCS/Vértice, 1988.

BEAUVOIR, Simone de. A Velhice, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIM, Walter. Obras Escolhidas, São Paulo, Brasiliense, 3ª ed., 1987. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet.

BENVENISTE, émile, Problemas de Lingüística Geral, Campinas, Pontes, 1988.

BOSI, Ecléa. Memória e Sociedade - Lembranças de Velhos, São Paulo, T. A. Queiroz Editor/Edusp, 1987.

BRUSS, Elisabeth W. "L'autobiographie Considérée comme Acte Littéraire", in Poétique nº 17, 1974.

CANDIDO, Antonio. "Poesia e Ficcção na Autobiografia", in A

Educação pela Noite e Outros Ensaios, São Paulo, Ática, 1987.

_____. "Prefácio Inútil", in ANDRADE, Oswald, Um Homem sem Profissão - Sob as Ordens de Mamãe, Rio de Janeiro, José Olympio, 1954.

CANETTI, Elias. "Diálogo com o Interlocutor Cruel", in A Consciência das Palavras, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

FREUD, Sigmund. "Além do Princípio do Prazer", in Obras Psicológicas Completas vol. XVIII, Rio de Janeiro, Imago, 1969.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e Narração em W. Benjamin. São Paulo, Perspectiva/Unicamp, 1994.

GUIMARÃES, J. Ubireval Alencar. Graciliano Ramos e a Fala das Memórias, Maceió, Seculte/Ediculte, 1987.

KAZIN, Alfred. "Autobiography as Narrative", in The Michigan Quarterly Review, vol III, nº 4, 25/10,1964.

LE GOFF, Jacques. Reflexões sobre a História. Lisboa, Edições 70, s/d.

_____. História e Memória. Campinas, Editora da Unicamp, 1992.

LEJEUNE, Philipe. Le Pacte Autobiografique, Paris, Seuil, 1975.

_____. "Autobiographie et Histoire Littéraire", in Revue d'Histoire Littéraire de la France, nº 6, nov./dez. 1975.

LINS, Álvaro. "Biografia e Autenticidade", in O Relógio e o Quadrante, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. "Identidade Cultural e Arqueologia",

in BOSI, Alfredo (org.), Cultura Brasileira, São Paulo, Ática, 1987.

ROSSI, Paolo. Il Passato, la Memoria, l'Oblio, Mulino, Bologna, 1991.

STAROBINSKI, Jean. La Relation Critique, Paris, Gallimard, 1972.

_____. "Le Style de l'Autobigraphie", in Poétique nº 3, Paris, 1970

4- Teoria do romance. Narrativa e representação.

ARISTÓTELES, "Poética", in J. Bruna (org.) A Poética Clássica, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1981.

AUERBACH, Erich. Mimesis. São Paulo, Perspectiva, 1976.

BARTHES, Roland et alii. Literatura e Realidade. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.

BOOTH, Wayne C. A Retórica da Ficção. Lisboa, Arcádia, 1980.

BURKE, Peter (Org.). A Escrita da História - Novas Perspectivas. São Paulo, UNESP, 1992.

CANETTI, Elias. "Realismo e a Nova Realidade", in A Consciência das Palavras, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio et alii. A Personagem de Ficção. São Paulo, Perspectiva, 1972.

CHARTIER, Roger. A História Cultural. Rio de Janeiro, Difel, 1990.

_____. "Le Monde comme Représentation", in Anales ESC,

nov./dez., nº 6, 1989.

COLAS, Michel Mathieu. "Récit et Verité", in Poétique.

DAL FARRA, Maria Lúcia. O Narrador Ensimesmado, São Paulo, Atica, 1978.

EAGLETON, Terry. Teoria da Literatura: uma Introdução. São Paulo, Martins Fontes, 1983.

GIL, Fernando. "Representar", in Mimesis e Negação, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

HARTMAN, Geoffrey H.. Beyond Formalism. New Haven and London, Yale University Press, 1975.

ISER, Wolfgang. "Os Atos de Fingir ou o Que é Ficticio no Texto Ficcional" in LIMA, Luiz Costa (org.) Teoria da Literatura em Suas Fontes vol. II, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 2ª ed. 1983.

LIMA, Luiz Costa. Dispersa Demanda. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.

_____. A Aguarrás do Tempo. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

_____. Pensando nos Trópicos. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

_____ (org.). A Literatura e o Leitor, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

LUBBOCK, Percy. A Técnica da Ficção. São Paulo, Cultrix/ Edusp, 1976.

LUKACS, Georg. A Teoria do Romance, Lisboa, Presença, 1962.

_____. Realismo Crítico Hoje. Brasília, Coordenada, 1969.

PAES, José Paulo. "O Pobre Diabo no Romance Brasileiro", in A Aventura Literária, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

POUILLON, Jean. O Tempo no Romance. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1974.

PROUST, Marcel. Sobre a Leitura, Campinas, Pontes, 1989.

RICOEUR, Paul. Time and Narrative. Chigaco, University of Chigaco Press, 1984.

_____. História e Verdade. Rio de Janeiro, Forense, 1968.

ROMBERG, Bertil. Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel. Stockholm, Almqvist and Wiksell, 1962.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. O Universo Fragmentário. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1975.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). Teoria da Literatura - Formalistas Russos, Porto Alegre, Globo, 1978.

WATT, Ian. A Ascensão do Romance, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

WELLEK, René. História da Crítica Moderna. São Paulo, Herder, 1967.

WELLEK, René, & WARREN, Austin. Teoria da Literatura. Lisboa, Europa-América, s/d.

ZOLA, Emile. O Romance Experimental e O Naturalismo no Teatro, São Paulo, Perspectiva, 1982.

5- Outros

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. A Tradição Regionalista no

Romance Brasileiro, Rio de Janeiro, Achiamé, 1981.

AMADO, Jorge. Capitães de Areia, Rio de Janeiro, José Olympio, 1937.

ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1942.

_____. "A Elegia de Abril", in Aspectos da Literatura Brasileira, São Paulo, Martins, 1974.

ASSIS, Machado de. Memorial de Aires, São Paulo, Cultrix, 1961.

BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira, São Paulo, Cultrix, 3ª ed., 1989.

_____. "Poesia Resistência", in O Ser e o Tempo da Poesia, São Paulo Cultrix, 1983.

_____. "Uma Figura Machadiana", in Céu, Inferno, São Paulo, Ática, 1988.

CANDIDO, Antonio. "A Revolução de 1930 e a Cultura", in A Educação pela Noite, São Paulo, Ática, 1987.

_____. Ficção e Confissão, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

CASTELLO, José Aderaldo. Realidade e Ilusão em Machado de Assis, São Paulo, EDUSP/Companhia Editora Nacional, 1969.

DE CERTEAU, Michel. A Escrita da História, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, s/d.

_____. A Invenção do Cotidiano, Petrópolis, Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. Proust e os Signos, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987.

ELIAS, Norbert. A Sociedgade dos Indivíduos, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

FOUCAULT, Michel. "A Ordem do Discurso", tradução de Sírio Possenti, IEL.

GILLISPIE, Charles Coulston. The Edge of Objectivity. An Essay in the History of Scientific Ideas. Princeton, Princeton University Press, 1973.

GLEDSON, John. Machado de Assis: Ficção e História, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.

_____. Machado de Assis: Impostura e Realismo, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

MAGALHAES JR., Raimundo (org.). O Conto da Vida Burocrática, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1960.

MICELI, Sérgio. Intelectuais e Clasee Dirigente no Brasil (1920-1945), São Paulo, Difel, 1979.

NAGEL, Ernest. The Structure of Science: Problems in the Logic of Scientific Explanation. New York, Harcourt, Brace & World, 1961.

PAES, José Paulo. "Um Aprendiz de Morto", in Gregos e Baianos, São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. "O Pobre Diabo no Romance Brasileiro", in A Aventura Literária, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

_____. "Por uma Literatura Brasileira de Entretenimento", idem.

POPPER, Karl. Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge. London, Routlege, 1972.

RAMOS, Graciliano. Angústia, Rio de Janeiro, José Olympio, 4ª ed. 1949.

_____. Infância, Rio de Janeiro, Record, 23ª ed., 1986.

SANTIAGO, Silviano. Vale Quanto Pesa, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

SARAIVA, Juracy Assmann. O Circuito da Memória em Machado de Assis, São Paulo/ São Leopoldo, EDUSP/ Edittora UNISINOS, 1993.

SCHWARZ, Roberto. Ao Vencedor as Batatas, São Paulo, Duas Cidades, 1981.

SODRÉ, Nelson Werneck. História da Literatura Brasileira - Seus Fundamentos Econômicos, Rio de Janeiro, José Olympio, 3ª ed., 1960.

SUSSEKIND, Flora. Tal Brasil, Qual Romance, Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

TELES, Gilberto Mendonça. A Crítica e o Romance de 30 do Nordeste, Rio de Janeiro, Atheneu Cultura, 1990.

WERNECK, Humberto. O Desatino da Rapaziada - Jornalistas e Escritores em Minas Gerais, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

WILLIAMS, Raymond. Keywords, New York, Oxford University Press, 1983.