



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MAÍRA ESTELA SANTOS

O EU E O MUNDO: A PROSA INTROSPECTIVA E O FATOR SOCIAL EM O
AMANUENSE BELMIRO

São Cristóvão – SE

2020

MAÍRA ESTELA SANTOS

**O EU E O MUNDO: A PROSA INTROSPECTIVA E O FATOR SOCIAL EM O
*AMANUENSE BELMIRO***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.
Orientador: Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero.

São Cristóvão – SE

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

S237e Santos, Máira Estela
O eu e o mundo : a prosa introspectiva e o fator social em O amanuense Belmiro / Máira Estela Santos; orientador Afonso Henrique Fávero.– São Cristóvão, SE, 2020.
135 f.

Relatório (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2020.

1. Literatura brasileira. 2. Anjos, Cyro dos, 1906-1994. O amanuense Belmiro. 3. Introspecção. 4. Espaço na literatura. 5. Tempo na literatura. I. Fávero, Afonso Henrique, orient. II. Título.

CDU 821.134.3(81).09

MAÍRA ESTELA SANTOS

O EU E O MUNDO: A PROSA INTROSPECTIVA E O FATOR SOCIAL EM *O AMANUENSE BELMIRO*

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de mestre em Letras, da Universidade Federal de Sergipe, na área de concentração: Estudo Literários, sob a orientação do professor Dr. Afonso Henrique Fávero.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero – UFS
Presidente

São Cristóvão

2020

À Maria Valdice, minha mãe, por tudo e por tanto...

AGRADECIMENTOS

Ao chegar ao final desse trajeto imenso, permeado por desafios, descobertas e transformações, sentimos o quanto o outro contribuiu, a despeito da solidão inerente ao processo de escrita, para que conseguíssemos atingir a última página dessa história.

Agradeço a Deus pela condução dos meus passos até aqui, por saber bem antes de mim o tempo certo de cada coisa e cada acontecimento, tal qual um escritor estrategista que sabe que mais adiante tudo será esclarecido: e o que antes parecia ser um ponto final mostrou-se, agora, apenas como uma passagem necessária para um novo começo.

A Maria Valdice e José Hunaldo, meus pais, pelos ensinamentos e base sem a qual não me encontraria. À minha mãe, pelo seu amor, dedicação e apoio, desde sempre, em todos os obstáculos do percurso. À minha irmã Marileide, pelo companheirismo e compartilhamento constantes em qualquer área ou situação. E à pequena Lívia, que, na aurora de seus três anos, muito colaborou com sua atenção e carinho.

Ao meu noivo Luciano, pelo incentivo, companheirismo e auxílio incansáveis em todos os momentos e sentidos. Por apostar em mim, literalmente, e compartilhar cada etapa, alegria ou dificuldade...Essa conquista é nossa.

À professora Josalba, pelos ensinamentos ao longo de minha graduação e que, com o passar do tempo, só se tornaram mais significativos; pela sua contribuição e conselhos na banca de qualificação que, sem dúvida, enriqueceram o trabalho.

Ao professor Alexandre, pelas aulas marcantes sobre o texto poético no primeiro semestre do mestrado e também pelas indicações valiosas na banca de qualificação.

Aos demais professores do curso de mestrado, que tornaram esse percurso enriquecedor e transformador, em especial, a Thiago Lenine, que caiu de paraquedas no meio do caminho, vindo de outras áreas, outras terras, e que tanto colaborou com suas aulas.

Aos amigos do mestrado, pelo compartilhamento das alegrias, dos desafios, das etapas a serem seguidas. Sobretudo, à Luciene, pela amizade, confidências e colaboração em todo esse trajeto.

À Bruna e Alex pelos encontros e diálogos nas horas de cansaço e revolta com política.

Ao amigo mais literato, Ricardo, pelo muito que dividiu comigo.

Aos escritores que despertaram em mim o amor pela literatura e que, em certo sentido, me trouxeram até aqui. São tantos nomes que não caberiam nestes agradecimentos: Clarice Lispector, Carlos Drummond, Graciliano Ramos, Marcel Proust, Milan Kundera, Oscar Wilde,

Dostoiévski, Emily Brontë... Principalmente Machado de Assis, que, em tempos já remotos, foi o primeiro autor que busquei nas bibliotecas e que transformou o meu olhar de leitora.

A *Cyro dos Anjos*, por ter criado um livro que tanto dialogou comigo e, de certa forma, evocar com sua escrita muitos autores que fazem parte da minha história. Ao analisar *O amanuense Belmiro* era como se todos eles estivessem juntos.

Por fim, gostaria de agradecer, especialmente, ao professor Fávero, quem mais de perto acompanhou e contribuiu com cada etapa deste trabalho, não só durante os dois anos do curso, mas também, quando, lá atrás, tanto me inspirou com sua maneira instigante de ler e interpretar o texto literário. Agradeço pelos conselhos, ensinamentos, orientações, referências, pela confiança, que constantemente demonstrou em relação ao que eu propunha, e pela conduta sempre humana e atenciosa com que conduziu todo esse processo...

A escrita, afinal, não foi um roteiro tão solitário assim...

“E então ele soltou uma última porção de música. A Lua branca ouviu-a e se esqueceu da madrugada, ficando no céu. A rosa vermelha também ouviu, estremeceu toda em êxtase, e abriu suas pétalas ao frio ar da manhã. O eco levou-a até sua caverna púrpura nas colinas e despertou de seus sonhos os pastores que dormiam. Ela flutuou até os juncos do rio, e estes levaram sua mensagem para o mar.

– Veja, veja! – gritou a roseira – Agora a Rosa está pronta”.

Oscar Wilde

RESUMO

Neste trabalho analisamos como o escritor Cyro dos Anjos, com o romance *O amanuense Belmiro*, concilia, através de suas estratégias narrativas, a construção do protagonista e narrador da trama, com seus aspectos introspectivos, psicológicos, às questões sociais. O romance, publicado em 1937, traz as confissões íntimas a um diário pessoal do burocrata lírico Belmiro Borba. Nesse percurso, é possível apreender os aspectos psicológicos fundamentais para a construção da personagem, bem como o tratamento de fatores sociais através dos componentes estruturais do romance. Para proceder à análise, inicialmente, retomamos as posições críticas acerca do escritor com Candido (1989), Bosi (2006), Coutinho (2004), Lafetá (2000) e Bueno (2015), que situam a obra de Cyro dos Anjos numa posição equidistante e ambivalente no contexto de 1930, entre os romances intimistas e sociais. Em seguida, passamos à investigação das estratégias narrativas que possibilitam tal direcionamento a partir da análise do espaço e tempo romanescos. Para a investigação do espaço, utilizamos as contribuições de DaMatta (1997), Freyre (2004), Holanda (2014), Candido (2006), Bachelard (1978) e Lins (1976), a fim de elucidar como a composição dos espaços, principalmente a casa, a rua e a cidade, apresenta um significado social, bem como se conjuga com a personalidade introspectiva do protagonista do romance. No que se refere à abordagem do tempo, consideramos, como aporte teórico, os estudos de Pouillon (1974), Mendilow (1972), Ricoeur (2012), Auerbach (2002), Moisés (2006), Bergson (1999) e Bosi (2016), com o propósito de demonstrar como a configuração da trama, os conflitos entre passado e presente, cotidiano e memória, tempo cronológico e tempo psicológico estão em consonância tanto com a experiência social da personagem Belmiro Borba no contexto da década de 1930, sua carreira burocrática, seu testemunho das crises políticas, quanto com aspectos íntimos do protagonista, como a solidão, a timidez, a busca por evasão e a sua percepção do tempo como força desagregadora. Com tal percurso, será possível elucidar o relacionamento necessário entre a abordagem dos conflitos íntimos do homem com os aspectos sociais a partir da construção romanesca.

Palavras-chave: Cyro dos Anjos. *O amanuense Belmiro*. Romance introspectivo. Sociedade. Espaço. Tempo.

ABSTRACT

This work analyses how the writer Cyro dos Anjos, in his novel *O amanuense Belmiro*, reconcile, through its narrative strategies, the construction of the protagonist and narrator of the plot – his introspectives and psychological aspects – with the social issues. The novel, published in 1937, brings forward the intimate confessions on a diary belonging to a lyrical bureaucrat named Belmiro Borba. During this course it is possible to apprehend the fundamental psychological aspects to the character construction, as well as the way how social factors are broached through the novel's structural elements. To conduct to the analysis, at first, the critical position concerning to the writer figure is approached as stated by Candido (1989), Bosi (2006), Coutinho (2004), Lafetá (2000) and Bueno (2015), who place Cyro dos Anjos' piece of work on an equidistant and ambivalent position in 1930's context, amongst intimist and social novels. Hereupon, the narrative strategies which enable this comprehension are inquired via an analysis of space and time in the narrative. To investigate the space notion, contributions from DaMatta (1997), Freyre (2004), Holanda (2014), Candido (2006), Bachelard (1978) and Lins (1976) were valuable to illustrate how the arrangement of spaces, in particular the house, the street and the city presents a social meaning, in addition to fuse with the main character introspective personality. Concerning to the approach to time, theoretical studies by Pouillon (1974), Mendilow (1972), Ricoeur (2012), Auerbach (2002), Moisés (2006), Bergson (1999) and Bosi (2016) were granted in order to demonstrate how the plot configuration, the conflicts between past and present, everyday life and memory, chronological time and psychological time are consonant to both the character Belmiro Borba's social experience in the 1930 decade – his bureaucratic carrer, his witness to the political crises – and the protagonist's intimate aspects, such as loneliness, timidity, evasiveness and his perception of time as a disjunctive force. Throughout this trajectory it will be possible to elucidate in the novel construction the necessary relation between the man's intimate conflicts and the social aspects.

Keywords: Cyro dos Anjos. *O amanuense Belmiro*. Introspective novel. Society. Space. Time.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. CYRO DOS ANJOS: UM ROMANCISTA À TERCEIRA MARGEM.....	21
1.1 O cenário literário.....	21
1.2 O universo romanesco.....	31
2. AS CONFISSÕES DO ESPAÇO.....	45
2.1 A casa: entre a degradação e as sombras do patriarcado	46
2.2 No horizonte das ruas.....	56
2.3 A casa: o refúgio do flautista.....	64
2.4 Os labirintos da cidade.....	71
3. O SISTEMA TEMPORAL BELMIRIANO.....	81
3.1 A autoridade dos relógios: o tempo da opressão.....	82
3.1.1 Entre o relógio de ponto e o calendário.....	83
3.1.2 O autoritarismo: o tempo oblíquo e dissimulado.....	95
3.2 Memórias e fantasias: o tempo da evasão.....	105
3.3 O que se desbota no ar: o tempo da dissolução.....	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS.....	129

INTRODUÇÃO

Só o artista, alma capaz de se desligar, até certo ponto, dos interesses da ação, pode levantar aquele véu que cobre a realidade íntima dos seres. Ao invés de sentimentos catalogados, ele captará os sentimentos nos seus matizes individuais insubstituíveis. Ao invés de etiquetas coladas nas coisas, ele verá as próprias coisas, surpreenderá a vida em si mesma.

Cyro dos Anjos

Ao refletir sobre o destino da literatura, o escritor Lima Barreto (1953) ressalta que a importância de uma obra literária está relacionada com a exposição de determinado pensamento de interesse humano, com a capacidade de falar sobre a angústia da nossa existência diante do infinito e do mistério que nos cerca. Para o autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, a literatura “se apresenta com um verdadeiro poder de contágio que a faz facilmente passar de simples capricho individual, em traço de união, de ligação entre os homens, sendo capaz, portanto, de concorrer para o estabelecimento de uma harmonia entre eles [...]” (BARRETO, 1953, p. 103). Essa harmonia, ou a afinidade com um “ideal de fraternidade”, seria possível porque a obra permite aos leitores uma aproximação com o outro, com o diferente de nós; “ela explicou e explica a dor dos humildes aos poderosos e as angustiosas dúvidas destes, àqueles; ela faz compreender, umas às outras, as almas dos homens dos mais desconhecidos nascimentos, das mais diversas épocas [...]” (BARRETO, 1953, p. 109). Ao proporcionar o contato com personagens tão singulares, imperfeitas e complexas, como um Raskólnikov, de *Crime e Castigo*, a literatura reforça o nosso natural sentimento de solidariedade e nos influencia a sermos mais tolerantes com o diferente.

Para o crítico Antonio Candido (2004), a literatura está incluída entre os bens “incompressíveis”, fundamentais, que garantem a integridade espiritual do ser humano, sendo, por consequência, uma necessidade universal. Unindo expressão, conhecimento e uma construção específica e basilar para a transmissão da mensagem, “A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, 2004, p. 180). É uma forma de arte que proporciona ao homem uma visão que o direciona para além das restrições da vida de todos os dias. Nesse sentido, pensar a literatura, desvendar os sentidos de uma obra, envolve uma aproximação com o seu tema primordial de interesse humano, com as personagens singulares que são criadas, com a sua construção única e determinante para a transmissão de seu conteúdo. Assim, chegamos, então, ao questionamento que guiará o nosso percurso de trabalho: O que

nos oferece, e como nos oferece, o estrategista Cyro dos Anjos com o seu *O amanuense Belmiro*?

Em carta destinada ao amigo de todas as horas, Carlos Drummond de Andrade, o escritor de Montes Claros, Cyro Versiani dos Anjos, designou-se apenas como “um vago literato mineiro, amigo do poeta Carlos” (ANJOS; ANDRADE, 2012, p. 93), quando solicitava a este uma leitura crítica do seu primeiro livro, *O amanuense Belmiro*, publicado em 1937. De acordo com o autor, em entrevista à Edla Van Steen (2008), o livro apresenta como tema uma criatura e seu temperamento, sendo o objetivo primeiro do romance retratar o homem em sua solidão.

O percurso na área das letras, no entanto, começou antes de 1937. “A comichão da escrita”, segundo o próprio Cyro, nessa mesma entrevista a Steen (2008), o atingiu desde a infância e, bem antes de aventurar-se com a composição de romances, produziu crônicas para jornais, como *A Tribuna* e *O Estado de Minas*. É a partir de *O amanuense Belmiro*, contudo, que o escritor ganhará destaque e, depois dele, outras obras importantes serão produzidas: os romances *Abdias* (1945) e *Montanha* (1956), as memórias, *Explorações no tempo* (1963), que depois passou a integrar o livro *A menina do sobrado* (1979), o livro de poemas, intitulado *Poemas coronários* (1964), e o ensaio *A criação literária* (1954). No conjunto de suas obras, destacam-se a linguagem poética, as reflexões sobre questões humanas e íntimas, mas que também nos levam a percorrer a apreensão da vida e do mundo circundante pelo olhar reflexivo e subjetivo da maioria de seus narradores.

A obra em análise, quando publicada, despertou a atenção do público e da crítica. A linguagem clássica e elegante, nas palavras de Bosi (2006), utilizada pelo escritor para compor a narrativa, a tonalidade poética imposta por um narrador-personagem que se destaca, manifestando os movimentos reflexivos diante de si e da vida, a forma do diário utilizada para sustentar o enredo, o conflito temporal, reconhecível entre a apreensão do cotidiano imediato e as incursões nas memórias, são características que revelam uma composição romanesca original, o que permite distintas abordagens críticas.

Inserido no contexto do Modernismo, o livro apresenta alguns traços específicos desse movimento no cenário mineiro. De acordo com Aline Maria Jeronymo (2015), em Minas Gerais, o movimento modernista apresentou características próprias, pois, ao mesmo tempo em que os escritores buscavam afirmar a natureza do homem brasileiro, traziam, junto a esta, as peculiaridades do brasileiro-mineiro. Ao investigar as publicações de revistas e os grupos literários que se formaram na década de 1920, Jeronymo (2015) destaca que os poetas desse período tiveram o “espírito moderno” motivado tanto pelo descontentamento com o

academismo opressor da cidade oligárquica, quanto pela influência dos livros franceses. Entre os aspectos constatados que evidenciavam uma mineiridade, estariam a valorização da tradição, o apelo à razão e uma identificação emocional entre o poeta e Minas. Para a pesquisadora, “Esse último traço é ocasionado pela influência da terra, de Minas Gerais, na formação do autor e pode ser resumido pelos termos ‘mineiridade’ [...]” (JERONYMO, 2015, p. 44). Quando investiga os temas da poesia mineirista, a pesquisadora reconhece que Minas não é considerada apenas como motivo ou acontecimento, mas, “principalmente, aquela que representa o ‘espírito moderno’ ao se referir à cidade natal, à família e à infância” (JERONYMO, 2015, p. 44). Tais elementos também são perceptíveis em *O amanuense Belmiro*: a paisagem e tradição mineira, os temas da família, infância...

O romance, em suas primeiras páginas, apresenta ao leitor uma cena cotidiana na qual amigos tomam um chope em alegre véspera de Natal e dialogam sobre problemas existenciais e suas possíveis soluções ou irresoluções. É com essa primeira cena da narrativa que se entra em contato com o narrador Belmiro Borba, o amanuense, que passa a “pôr a alma no papel” num período específico, entre o final do ano 1934 e início de 1936. Para Lafetá (2004), já nessas primeiras páginas serão delineadas as linhas mestras que guiarão toda a narrativa.

Com o propósito inicial de escrever um livro de memórias, o amanuense deixa-se, no entanto, conduzir pelos acontecimentos do cotidiano; e o que era para ser uma história voltada unicamente para as proezas dos tempos em que viveu em Vila Carabas, cidade fictícia do interior de Minas Gerais, que lhe traz recordações da infância, da família e de sua origem rural, passa a envolver uma série de acontecimentos presentes, rotineiros, que influenciam diretamente nos dias da personagem, bem como nos rumos que a própria narrativa vai tomando ao longo dos seus noventa e quatro capítulos. Todos eles titulados, com referências a datas ou a eventos marcantes.

Na confluência do viver, refletir e escrever sobre os acontecimentos que surgem, toma-se conhecimento dos sonhos, fantasias e frustrações do funcionário público de trinta e oito anos, assim como do mosaico de personagens que gravitam em torno do narrador que escreve sobre as situações que vivencia.

Entre o trabalho burocrático na Seção de Fomento Animal, os encontros com os amigos, a convivência com as irmãs mais velhas, herança dos Borbas, e os constantes passeios pela rua Erê e avenidas belo-horizontinas, o narrador confia os marasmos da idade que chega, as preocupações existenciais e as fantasias, principalmente voltadas para a questão amorosa. Além disso, o romance vai delineando-se através das constantes situações que

envolvem as demais personagens (amigos, irmãs, vizinhos, colegas de trabalho) que transitam pela vida do narrador.

A roda de amigos, formada por personalidades tão distintas, como Silviano, Redelvim, Florêncio, Jandira e Glicério, ocupa um espaço importante ao longo do romance, pois constantemente o narrador envolve-se em questões e situações relacionadas especificamente a cada um dos amigos. São personagens que ao mesmo tempo em que apresentam posturas diferenciadas diante da existência, trazem também opiniões distintas acerca do próprio narrador, sendo, portanto, fundamentais para a apreensão da personagem central e do mundo circundante. Em todas essas pessoas apreende-se o olhar subjetivo do narrador lançado sobre elas e o movimento inverso, pois, ao revelá-las através de uma visão particular, deixa transparecer também a forma como é compreendido pelo outro.

A figura do narrador destaca-se pelo subjetivismo que envolve a sua maneira de captar a existência, os sentimentos e frustrações, revelados com maior fidelidade apenas para as páginas do diário. Nesse sentido, a obra insere-se na denominação de romance psicológico, pois, de acordo com Dante Moreira Leite (2002), o herói busca explicar e desvendar a sua complexidade afetiva, suas contradições, mostrando-se a nossa compreensão e promovendo sua autoanálise. Essa autoinvestigação psicológica seria, nas palavras de Fávero, “um esforço empreendido pelo narrador a fim de melhor conformar-se às situações que a vida põe diante de si” (FÁVERO, 1991, p. 18). A caracterização do romance como psicológico abre espaço para uma investigação de como o Eu manifestado na narrativa se configura na estrutura da obra, visto que, como sugere Pouillon, “[...] o romance e a psicologia mantêm relações muito estreitas. Contudo, faz-se mister compreendê-las corretamente, o que nem sempre acontece” (POUILLON, 1974, p. 31). O romance busca desvendar os dramas humanos e individuais, refletir sobre a condição humana, mas, conforme análise de Bueno (2015), em *Uma história do romance de 30*, possibilita também a apreensão de questões de ordem social, externas, que se interligam aos movimentos reflexivos da intimidade.

Diante dessa especificidade do romance *O amanuense Belmiro*, a proposta do nosso trabalho, sustentada pela pesquisa bibliográfica, é analisar como o autor estabeleceu o relacionamento entre a construção psicológica da personagem central e o tratamento de questões sociais, através da estrutura interna do romance, das estratégias narrativas utilizadas. Candido (2011), ao avaliar a obra e o autor, foi o primeiro a ressaltar o caráter estrategista de Cyro dos Anjos para compor o seu livro. Segundo o crítico, os estrategistas “veem na criação o afloramento definitivo de um largo trabalho anterior, baseado em anos de meditação e de progressivo domínio dos meios técnicos. Confiam, numa palavra [...] no domínio vagaroso, mas

seguro, dos recursos da sua arte” (CANDIDO, 2011, p. 73), o que nos incentiva a desvendar como a obra conjuga essas duas direções: a psicologia da personagem e o social. Para tal propósito, inicialmente, é fundamental retomar a proposta dialógica lançada pelo crítico em *Literatura e Sociedade*.

A relação entre literatura e condicionamento social, segundo Candido (2008), sempre foi tema de discussões entre teóricos e críticos do objeto literário, haja vista que, em tal relação, os fatores sociais eram considerados ora como determinantes na interpretação, ora como questão dispensável, entendidos como falha de visão. Divergindo dessas posições antagônicas, o crítico defende que a análise do vínculo existente entre a produção literária e o ambiente social deve colocar como precedente a questão estética. Para isso, a compreensão da integridade da obra deve renunciar às visões dissociadas e extremas que ou supervalorizam, ou excluem os fatores sociais da investigação literária. Para sustentar esse tipo de análise crítica, Candido defende que o que deve ser tomado como ponto crucial nessa investigação é como o elemento externo atua no que há de essencial na obra enquanto objeto de arte. Ou seja, ver os fatos sociais como agentes da estrutura:

[...] quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora [...]; ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte[...]. (CANDIDO, 2008, p. 15-16)

A análise literária mais profunda, portanto, ocorre quando se constata o social em funcionamento para formar a estrutura do livro, entendida esta como ponto de referência para a interpretação. Nesse sentido, para um estudo crítico literário consistente, é necessária a fusão entre texto e contexto a partir de uma interpretação dialética, esta proporcionada pela abordagem dos fatores sociais e da estrutura da obra como momentos precisos no processo interpretativo, a fim de elucidar como o fator externo atua como elemento constituinte da estrutura interna. Além disso, faz-se necessário avaliar cada caso em particular a ser analisado, visando a uma interpretação coerente que supere o sociologismo crítico, que a tudo explica por meio de fatores sociais.

É válido considerar que há uma relação arbitrária entre a obra e a realidade, esta podendo ser ampliada ou transposta de forma não rigorosa para o livro, o que promove uma

forma de expressão mais contundente. Os fatores sociais, assim como os psíquicos, devem ser tomados no seu papel de formadores da estrutura, como núcleos de elaboração estética.

Reservar uma análise unilateral de determinada produção artística pode prejudicar o entendimento completo do objeto estético, que é uma obra de arte. O exame mais abrangente de todos os fatores que são acionados para a construção de um romance, por exemplo, só pode favorecer a uma interpretação mais completa e coerente: “Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente” (CANDIDO, 2008, p. 17). Dessa forma, considerar também as contribuições da psicologia se faz necessário. De acordo com Leite:

[...] é praticamente impossível descrever uma obra, para não mencionar o processo muito mais amplo de tentar explicá-la, sem fazer referência, direta ou indireta, a ocorrências psicológicas, tais como personagem, a sugestão, a percepção das formas, a descrição das paisagens. (LEITE, 2002, p. 27)

Nesse sentido, para investigar como o romance permite a junção entre a apreensão da subjetividade da personagem central e os aspectos sociais através da sua estrutura interna e estratégias narrativas, o trabalho partirá da retomada de alguns posicionamentos críticos sobre o autor e a forma romanesca adotada, para, em seguida, concentrar-se na análise dos elementos composicionais da narrativa, com destaque para o espaço e tempo romanescos. Como esclarece Candido (2008), para que uma obra seja justamente compreendida em sua totalidade, é preciso conciliar a especificidade que cada objeto estético apresenta. Por mais inserido que esteja num contexto, ainda assim há características singulares que o distinguem dos demais.

Em nosso percurso de análise, o primeiro capítulo, “Cyro dos Anjos: um romancista à terceira margem”, busca elucidar como a vasta apreciação crítica sobre a obra foi ganhando novos contornos ao longo do tempo e como, desde o início, havia uma certa imprecisão sobre a real posição ocupada pelo autor no cenário literário brasileiro. Para tanto, utilizamos, como aporte teórico e crítico sobre Cyro dos Anjos e o período literário da década de 1930, as contribuições de Coutinho (2004) e Bosi (2006), por trazerem reflexões pertinentes sobre o contexto modernista e a frequente divisão literária estabelecida entre autores sociais e intimistas; as posições de Lafetá (2000) acerca dos planos ideológico e estético do referido contexto; a contribuição de Candido (1989), com sua avaliação perspicaz acerca do panorama literário e crítico da época e também as leituras apresentadas por Bueno (2015), que reavaliaram a posição de muitas obras e escritores da década de 1930, entre estes, Cyro dos Anjos.

Num segundo momento, abordamos alguns aspectos teóricos relacionados com a forma romanesca a fim de elucidar a construção diferenciada e ambivalente do autor: entre o romance tradicional e o moderno. Para tal propósito, retomamos as contribuições de Ian Watt (2010), por refletir sobre a representação da realidade proporcionada pelo romance, e Benjamin (1987), com suas colocações sobre a manifestação de um eu solitário a partir da ascensão dessa nova forma literária e declínio das narrativas orais. Buscamos também considerar as contribuições de Pouillon (1974) acerca da importância da psicologia das personagens para a configuração das obras romanescas.

Ademais, sobre o relacionamento entre o romance e o contexto social, recorreremos à *Teoria do romance*, de Lukács (2000), por compreendermos que sua classificação da forma romanesca, baseada na relação entre a alma do herói e o mundo circundante, relaciona-se com a obra investigada, haja vista que a posição da personagem central diante do mundo liga-se ao que o crítico considerou como romances do “romantismo da desilusão”. O herói, nessa classificação, não encontra meio de adequar-se ao mundo exterior, buscando a evasão em sua própria interioridade.

Com Rosenfeld (1976), percorremos algumas abordagens relacionadas às novas configurações do romance moderno que se conjugam com alguns aspectos presentes na obra de Cyro dos Anjos. Para o crítico, entre as alterações do romance moderno, figura o conflito temporal, seja como tema, seja representado intrinsecamente na própria forma da narrativa. Para Fávero (1991), a obra pode ser considerada como de transição, pois, embora o livro apresente uma estrutura e organização formal tradicionais, a dissolução do mundo na interioridade e a ambivalência do narrador elucidam aspectos da ficção moderna, esta destaca o trabalho com a subjetividade, segundo Adorno (2006) e revela as tensões, a partir da estrutura interna, entre o ser e o mundo em conflito.

A partir do segundo capítulo, “As confissões do espaço”, nosso percurso volta-se, mais especificamente, para a análise dos recursos composicionais presentes no romance. Para investigar como o espaço é construído na narrativa e qual a sua contribuição para a apreensão tanto da psicologia da personagem central, quanto do fator social presente na obra, recorreremos, inicialmente, a DaMatta (1997), por trazer um estudo consistente dos significados sociais dos espaços da casa e da rua na dinâmica social brasileira, espaços estes predominantes ao longo do romance. Utilizamos também os estudos de Freyre (2004) sobre o declínio do patriarcalismo, por entender que esse sistema ainda se faz presente na obra em análise, o que será reforçado pela forma como o espaço da casa é representado na narrativa. Nesse sentido, as análises de Candido (2006), sobre a degradação do espaço, serão necessárias para compreendermos como

os vestígios do patriarcalismo e a decadência da família rural de Belmiro são registrados através de elementos presentes na configuração da casa do narrador.

Posteriormente, a investigação do espaço volta-se para a sua relação com a apreensão da subjetividade do protagonista. Para tanto, serão utilizadas as contribuições de Bachelard (1978), que reconhece a importância dos espaços, principalmente a casa, para o entendimento da alma humana, e as análises de Lins (1976), Candido (2017) e Bourneuf e Ouellet (1976) sobre a composição dos espaços no romance. Por fim, investigamos a relação da personagem com o espaço da cidade, tendo como aporte teórico Gomes (2008), com seu percurso de análise sobre as imagens da cidade na literatura; Bomeny (1994), pela apreciação específica acerca da cidade de Belo Horizonte; e Benjamim (1987), Ferrara (1990) e Peyronie (1998) pelas interpretações do espaço da cidade como imagem labiríntica, o que se relaciona com os próprios deslocamentos e conflitos íntimos do protagonista.

Após a análise dos espaços, no terceiro capítulo, “O sistema temporal belmiriano”, passamos a investigar a configuração do tempo na narrativa e as correlações entre esta e os conflitos sociais e íntimos vivenciados pela personagem central. Para tanto, dividimos a abordagem do tempo em três seções: a primeira, centrada no tempo visto como “opressor”, busca demonstrar como a configuração do tempo cronológico e as categorias de tempo do enunciado e da enunciação relacionam-se com a influência da realidade social do protagonista, seja no que diz respeito à rotina do trabalho burocrático ou aos rituais e festas coletivas, seja relacionado com o contexto político autoritário dos anos durante os quais Belmiro escreve. Utilizamos, como base teórica, os estudos de Ricoeur (2010), no que se refere à distinção entre os tempos de enunciado e enunciação e a influência destes para a configuração da intriga e do tempo no romance, e Moisés (2006), pela apreciação do tempo cronológico e correlação que estabelece entre este e as formas de organização da sociedade. Além destes, consideramos as análises de DaMatta (1990), acerca dos valores social e coletivo dos rituais, e Nunes (2003), pela investigação das práticas clientelistas ainda presentes na década de 1930, no que se refere aos cargos burocráticos em órgãos públicos, contexto no qual o amanuense Belmiro se insere. Sobre o contexto autoritário da época em que se desenvolve a narrativa, buscamos, como aporte teórico, as apreciações de Vieira (1975), Pandolfi (2007) e Vianna (2007), por trazerem reflexões pertinentes acerca do autoritarismo no cenário brasileiro.

Num segundo momento, passamos à investigação do tempo visto como recurso de evasão, considerando a personalidade do protagonista, em volta de sua timidez, fantasias, memórias e solidão. Nesse sentido, utilizamos as análises do tempo interior de Auerbach (2002) e Pouillon (1974), assim como os estudos de Esteves (2012), Silva (2011) e Mascarenhas (2007)

acerca da timidez, Minois (2019) e Angerami-Camon (1992), no que concerne à solidão; Bergson (2006) e Bosi (2016) com suas análises acerca da memória, e Freud (1996), no tocante às fantasias, estas sendo mecanismos frequentes utilizados pelo protagonista da trama.

Por fim, para fechar o sistema temporal da obra, passamos à análise do tempo como tema e reflexão presente no romance, reconhecido pela personagem central como força que dissolve e transforma todas as coisas; o que, por sua vez, influenciará nos desdobramentos da trama e composição do romance. Para tanto, recorreremos às apreciações de Reis (1994), Mendilow (1972) e Pouillon (1974) acerca do tempo.

1. CYRO DOS ANJOS: UM ROMANCISTA À TERCEIRA MARGEM

O romance é a mão que segura a esfera humana entre os dedos, movimenta-a e a faz girar, apalpando-a e mostrando-a. Ele a abarca integralmente por fora (como já fazia a narrativa clássica) e tenta penetrar na transparência enganosa que lhe cede pouco a pouco um ingresso e uma topografia.

Júlio Cortázar

1.1 O cenário literário

O burocrata lírico Belmiro Borba, protagonista e condutor do romance *O amanuense Belmiro*, ao ser questionado sobre o porquê de um livro por sua amiga Jandira, informa sentir-se grávido; algo que lhe instiga intimamente, no próprio ventre, deseja autonomia no espaço. Tal reconhecimento, por parte do diarista ficcional, de uma forte necessidade de elaborar um livro que tenha o seu lugar e a sua independência, nos leva à abordagem da constituição e recepção do romance de Cyro dos Anjos.

O escritor mineiro trouxe para o cenário da literatura brasileira uma obra dissonante, em temas e estilo, que parece se renovar com o passar do tempo; ou melhor, que apresenta diferentes nuances significativas à medida que novas perspectivas lhe são lançadas e novas faces de uma mesma narrativa são reveladas. É um romance, por conseguinte, que vem ampliando o seu espaço e autonomia no panorama da literatura brasileira. A predisposição para interrogações acerca de *O amanuense Belmiro* pode ser vislumbrada, de início, ao recompormos o painel literário e crítico no qual o livro figurou como novidade: o romance de 30.

Reconhecida como a era do romance brasileiro, nos termos de Bosi (2006), e representando, segundo Bueno, “um passo decisivo de nossa tradição literária, cujos efeitos se espalham até hoje por toda a cultura brasileira” (BUENO, 2015, p. 27), a década de 30 apresenta-se como momento privilegiado da literatura nacional, tanto pela qualidade e quantidade de obras que foram produzidas, quanto pelo debate despertado em torno da realidade social do Brasil e da relação que as novas produções estabeleciam com a revolução modernista efetuada nos anos 20.

Ao refletir sobre as influências da chamada “fase heroica do Modernismo”, Bosi (2006) reconhece que até mesmo o romance nordestino da década de 30, tão imerso no projeto de denúncia e revelação de um Brasil ignorado e cheio de mazelas sociais, não está dissociado, totalmente, das poéticas lançadas a partir da Semana de 22. Isso ocorre porque as inovações

que os intelectuais e artistas defenderam, inicialmente, sob incompreensões, urros e vaias no Teatro Municipal de São Paulo, possibilitaram uma liberdade maior para a produção artística posterior; deixando como legado, conforme sintetizou a figura mais emblemática do período, Mário de Andrade, “o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística nacional e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1942, *apud* BOSI, 2006, p. 383). É como se uma nova mentalidade artística ganhasse espaço a partir do Modernismo.

Apesar de alguns escritores de 30 manifestarem uma não adesão ao movimento de 22 por considerá-lo incompleto, pois não atingia tanto a universalidade das coisas espirituais, quanto a consciência dos problemas sociais do Brasil, como analisa Bueno (2015), o Modernismo abre os caminhos para a literatura construída posteriormente, pois “[...] estabeleceu um ambiente literário distante do academismo e próximo de uma atitude de busca de uma forma brasileira de fazer arte, que permitiu o aparecimento do romance de 30” (BUENO, 2015, p. 65). Isso fica mais evidente quando visualizamos o tom coloquial e espontâneo, presente em várias obras da época, e as experimentações da forma romanesca que surgiram, como, por exemplo, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Sendo assim, até mesmo os escritores que defendiam uma distância do movimento, acabavam sendo beneficiários de suas propostas.

Para Candido (1989), ao refletir sobre a cultura no contexto de 1930, ocorreu uma espécie de normatização e generalização das formulações efetuadas nos anos 20, o que atingiu de modo inevitável os hábitos intelectuais. Além disso, é válido frisar que a situação social do Brasil e a postura dos escritores e intelectuais dos anos 30 eram distintas daquelas dos anos 20, o que, conseqüentemente, afetou a composição das obras. Como bem pontuou Bosi (2006), faz-se necessário, para reconhecer o sistema cultural que se instala no Brasil após os anos 30, considerar que novas configurações históricas exigem novas experiências artísticas, não sendo viável, porém, efetuar um corte com os vínculos que ligam a literatura dessa fase ao Modernismo. O contexto histórico-social e a estética situam-se, nessa perspectiva, interligados na composição das obras, um interfere necessariamente na outra.

Sobre essa questão, Lafetá (2000), com sua obra *1930: a crítica e o modernismo*, trará uma abordagem consistente sobre o período. O crítico inicia suas considerações com uma premissa básica no que concerne ao estudo da história literária. Segundo ele, há dois problemas fundamentais que devem ser postos nas análises literárias a fim de desvendar os avanços e limites de qualquer movimento no âmbito de renovação estética. O primeiro deles é entender como os meios tradicionais de expressão foram afetados pelo poder da nova língua proposta; e

o segundo, agindo como espécie de complementação, é determinar quais as relações observadas entre o movimento e os demais aspectos da vida cultural. Dessa forma, seria possível reconhecer de que maneira a renovação dos meios expressivos está inserida no amplo contexto de sua época.

No caso do Modernismo, Lafetá (2000) aponta os dois planos que devem ser entendidos de forma dialética, um atuando como complemento do outro: “Distinguímos o projeto estético do Modernismo (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional) do seu projeto ideológico (consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções” (LAFETÁ, 2000, p. 21). Para o crítico, o período histórico e social do decênio de 30 apresentou uma série de acontecimentos que influenciaram na produção artística da época. Acontecimentos estes relacionados tanto com um contexto mais amplo, já que, segundo o autor, ocorreu um recrudescimento das lutas ideológicas no mundo inteiro, como fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo, que mediam suas forças através de uma disputa ativa, a consolidação do capitalismo monopolista em oposição com as Frentes Populares organizadas para enfrentá-lo; quanto com o contexto específico do Brasil. Neste:

[...] é a fase de crescimento do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio e seu populismo trabalhista. A consciência da luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares – na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes. (LAFETÁ, 2000, p. 28)

Do mesmo modo como diversos países da Europa assistiam a um confronto entre sistemas de ideias; no Brasil, a luta entre ideologias distintas ganha espaço, o que promove uma polarização entre opções políticas de esquerda ou de direita. Lafetá (2000), ao avaliar o quadro amplo do movimento modernista, embora reconheça uma postura ideológica também no plano estético, haja vista que, em sua análise, romper com determinadas técnicas é romper também com determinadas formas de encarar a realidade, pondera que a segunda fase do Modernismo será marcada principalmente pelo plano ideológico, o que condicionará fortemente a produção de inúmeras obras do período: “[...] enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no *projeto estético* (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o *projeto ideológico* (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte)” (LAFETÁ, 2000, p. 28). Nesse sentido, a literatura produzida passa a manifestar uma forte consciência social diante da conflituosa e divergente realidade do país, trazendo ao palco as figuras dos marginalizados e o

reconhecimento e a busca pelo entendimento do outro, seja o proletário, a criança, o homossexual, a mulher ou o pobre, de acordo com Bueno (2015). Se, na realidade concreta, tais indivíduos eram esquecidos, agora ganharão protagonismo no enredo dos romances, como estratégia de denúncia e crítica.

Correlacionada à abordagem dos indivíduos marginalizados, ocorreu também, de acordo com Candido (1989), uma espécie de extensão das literaturas regionais, que se tornaram uma expressão cujo âmbito e significado passaram a ser nacionais. Assim, o homem e o meio que estavam à margem passam ao centro das investigações literárias.

Com uma realidade que pulsava forte dentro das obras, num contexto de marcante luta ideológica, convencionou-se estabelecer duas direções para a prosa de ficção: uma de aspecto documental, centrada nos temas sociais, e outra intimista, preocupada com os conflitos íntimos, psicológicos, do indivíduo. Essa dualidade, forte no período em estudo, é, no entanto, reconhecida por Coutinho (2004) como aspecto pertencente à literatura brasileira, tendo suas origens no Romantismo. A partir dele nasceriam duas tradições para a prosa de ficção, sendo que em ambas a figura central é o homem, este ocupando, em cada uma delas, posição distinta:

[...] de um lado, o homem em relação com o quadro em que se situa, a terra, o meio; é a corrente regionalista ou regional, na qual, em sua maioria, o homem é visto em conflito ou tragado pela terra e seus elementos, uma terra hostil, violenta, superior às suas forças [...]. Do outro lado, o homem diante de si e dos outros homens, constituindo a corrente psicológica e de análise de costumes, preocupadas com problemas de conduta, dramas de consciência, meditações sobre o destino, indagações acerca dos atos e suas motivações, em busca de uma visão da personalidade e da vida humana. (COUTINHO, 2004, p. 264)

Enquanto, por um lado, o foco situava-se no meio externo, regional, por outro, a ênfase recaía sobre o universo humano, os dramas íntimos e de convivência. No caso específico do Modernismo da década de 30, essa divisão foi acentuada e defendida, revelando-se uma nítida predileção, por parte do público e da crítica, pelas obras e autores que manifestavam um tratamento mais direto com relação aos problemas sociais do Brasil, ocupando, segundo Bosi, o primeiro plano: “Entre 1930 e 1945/50, grosso modo, o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e à natureza [...]” (BOSI, 2006, p. 386). Assim posto, os autores que escapavam ao modelo prestigiado, tanto pela crítica, quanto pelos romancistas, ficavam, de certa forma, à margem. O que ganhará evidência, nesse cenário, será o problema apresentado; ficando, inclusive, a preocupação estética pouco

contemplada com afinco, ou até mesmo, em alguns casos, sendo percebida como traço que poderia dificultar a absorção do problema exposto por parte dos leitores, como reconhece Candido:

Posto em absoluto primeiro plano, o “problema” poderia relegar para segundo a sua organização estética, e é o que sentimos lendo muitos escritores e críticos da época. Chega-se a pensar que para eles não era necessário, e talvez até fosse prejudicial, fundir de maneira válida a “matéria” com os requisitos da “fatura”, pois esta poderia atrapalhar eventualmente o impacto humano da outra (quando na verdade é a sua condição). (CANDIDO, 1989, p. 196)

Por conta de tamanha preocupação com os dramas sociais que necessitavam vir à superfície, num país marcado pela desigualdade, exploração e desconhecimento de seu próprio território, haja vista as singularidades incompreendidas das diferentes regiões do Brasil, a questão estética parecia, de fato, não ser o foco principal do escritor engajado, como sustenta Candido (1989), o que relegou, aparentemente, a questão estética, tão cara e necessária, pressuposto básico para que o problema fosse, de fato, apreendido.

É justamente nesse quadro literário que o escritor Cyro dos Anjos fará a sua estreia como romancista, em meados de 1937, trazendo uma contribuição valiosa para as letras brasileiras com o seu *O amanuense Belmiro*; lembrando ao leitor e ao crítico que o tema da vida interior ainda fazia sentido. Nas palavras de Nobile:

Quando se achava que cismas, reflexões, quadros da vida interior já não faziam mais parte da ordem do dia, o romance evidenciou que obras com o feitiço de *O amanuense*, voltado para “dentro”, para o homem e seus problemas, poderiam chamar atenção naquele momento de domínio quase que exclusivo de literatura social. (NOBILE, 2005, p. 15)

Assim como outros escritores do período, que manifestaram, em suas narrativas ficcionais, uma atenção maior aos conflitos interiores, como Graciliano Ramos, com *Angústia* (1936), Cornélio Pena, com *Fronteira* (1935) ou Dyonélio Machado, com *Os ratos* (1935), o romance em análise também se destacou pelo foco voltado para os dramas íntimos do ser humano. Recebido, inicialmente, com aplausos e elogios, em virtude de uma linguagem que se destacava pela elegância e apuro, pelo próprio tema, que fugia do comum e mais valorizado na época, o romance foi entendido e classificado como romance de sondagem psicológica, intimista, que apresentava uma preocupação com o homem, sua alma, seus conflitos; passando longe da prosa engajada e documental da maioria de seus contemporâneos.

A crítica que o recebeu de início privilegiou, em suas colocações, a ligação do livro com a tradição literária, a descrição das influências recebidas, a intromissão ou não de dados pessoais na obra, os traços da vida burocrática e os aspectos de inovação do romance, em relação às obras da mesma época e em relação à influência machadiana; como bem destacou Nobile (2005), ao fazer um painel da recepção crítica do livro no ano de 1937. No entanto, é perceptível que houve certa indefinição no que concerne ao autor e à sua obra na associação feita do romance a uma das linhas propostas para a classificação da prosa nesse decênio, social e regional, ou de sondagem psicológica e introspectiva.

Quando o encontramos na referência aos autores intimistas feita por Coutinho (2004), em *A literatura no Brasil*, Cyro dos Anjos aparece destacado, é um outro, um fora da linha, que apresenta um subjetivismo mais moderado atrelado à observação de aspectos miúdos da realidade social. Sobre o autor, apesar de listar uma série de características que o ligariam tão intimamente ao mestre Machado de Assis, como o desgosto pelo ornato e excesso de palavras, a tendência introspectiva e à análise psicológica, Coutinho já reconhece a presença de uma personalidade própria no romance, tanto pelo tema, quanto pelo estilo da prosa: “O desenvolvimento da trama, a história do amanuense com as duas irmãs *détraqués*, embebida numa prosa poética, obedece a inspiração própria, que o autor reuniu em muito da sua experiência e recordações pessoais” (COUTINHO, 2004, p. 288). Nessa questão, Candido (2011), em seu valioso ensaio sobre *O amanuense Belmiro*, “Estratégia”, acrescenta a distinção de visão entre os dois autores: enquanto Machado priorizava uma visão dramática, Cyro traria, além desta, um senso poético sobre a realidade das coisas e dos homens, mantendo um diálogo e um conflito entre uma postura poética e outra voltada para a análise. Assim, já se percebem um ponto de distinção quando há referência a Cyro dos Anjos e um reconhecimento de qualidades que o particularizam.

Também para Candido, no ensaio “A nova narrativa”, a posição do autor no contexto de 30 aparece fora das posições antagônicas. Para o crítico, haveria uma terceira linha, na qual figuraria o romancista: “Uma terceira linha seria a dos equidistantes da direita e da esquerda quanto à ideologia; e quanto à escrita, passando longe tanto da natureza realista quanto da angústia dilacerante: Marques Rebelo, João Alphonsus, Cyro dos Anjos [...]” (CANDIDO, 1989, p. 204). Esse posicionamento equidistante adianta que algo sobre o romance ainda deve ser averiguado com mais cuidado e atenção, algum aspecto da obra foge aos padrões e às definições rígidas. Há uma direção diferente, como salientou Lafetá (2000), ao referir-se a Cyro dos Anjos, em *1930: a crítica e o Modernismo*.

Na apreciação de Bosi (2006), Cyro dos Anjos figura entre os “outros autores intimistas”, juntamente com Octávio de Faria e Dionélio Machado. Isso porque, para o crítico, haveria uma outra forma de introspecção romanesca, diferente daquela que mergulha nas zonas do sonho e do irreal. Essa segunda vertente intimista, para Bosi, “Pode deter-se na memória da infância ou fixar-se em estados de alma recorrentes do indivíduo, sem que o processo implique necessariamente em transfiguração” (BOSI, 2006, p. 417). Esse outro caminho apontado para a prosa intimista revela que há diferentes nuances a serem observadas quando se pensa em classificar uma obra em determinado período ou movimento. No caso dos romances de Cyro dos Anjos, inclusive, Bosi introduz a classificação de romance de educação sentimental:

Romances de educação sentimental são *O Amanuense Belmiro* e *Abdias* de Cyro dos Anjos. Em ambos o escritor mineiro narra, em primeira pessoa, menos a vida que as suas ressonâncias da alma de homens voltados para si mesmos, refratários à ação, flutuantes entre o desejo e a inércia, entre o projeto veleitário e a melancolia da impotência. (BOSI, 2006, p. 418)

Enfatizando o aspecto do livro no que concerne à análise do indivíduo, da vida e dos conflitos interiores do ser humano, o primeiro romance de Cyro dos Anjos foi, por muito tempo, investigado somente sob esse ângulo, o que ocasionou uma ausência de abordagens que dedicassem um espaço maior ao fator social que a obra poderia apresentar, bem como ao próprio fato de o autor traçar um rumo próprio e singular com suas obras fora de lugar, equidistantes de uma vertente ou outra. Afinal, é exatamente a junção entre a investigação psicológica e o elemento social que permite uma composição romanesca diferenciada, com regras que lhe são específicas. Como alertou Milanesi, em estudo sobre a produção literária do autor mineiro: “A crítica brasileira atual é unânime em enquadrar a obra de Cyro dos Anjos no tipo de literatura psicológica, de cunho introspectivo, mas tem parado aí, não dedicando muito espaço para estudos mais extensos sobre o autor” (MILANESI, 1997, p. 18). Haveria, portanto, um espaço ainda não preenchido pela crítica para uma obra de extenso valor para a literatura brasileira, como *O amanuense Belmiro*.

Milanesi (1997) salienta, ainda, que os aspectos sociais da obra foram subjugados, ganhando uma insuficiente apreciação por parte da crítica, sendo raros, por conseguinte, os estudos que apontam para a existência de forças histórico-sociais, como a oposição entre o meio urbano e o rural, o democratismo e privilégio, o emprego burocrático como extensão dos privilégios arcaicos... Essa perspectiva foi apontada, primeiramente, por Roberto Schwarz (2008), no ensaio “Sobre O amanuense Belmiro”. Nele, o crítico salienta os aspectos sociais presentes na obra, como o conflito existente entre o meio rural e a cidade, os privilégios a que a

personagem central teve acesso, a maneira como as reflexões e descrições do mundo social funcionam como material para a composição da fisionomia de Belmiro, dos quais esta depende. Para Schwarz: “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” (SCHWARZ, 2008, p. 20). Tais pontos inconciliáveis, na visão do crítico, seriam aceitáveis em virtude do teor lírico e subjetivo que a obra apresenta.

Assim, o livro que nasceu em meio a posições distintas tão marcadas, vai construindo uma autonomia e espaço próprios. Se inicialmente é visto apenas como o oposto do que estava em voga e em destaque, num período histórico tão conflituoso, aos poucos outros olhares vão surgindo, outra forma de crítica o aprecia e novas significações são descobertas.

Nesse sentido, *Uma história do romance de 30*, do crítico literário Luís Bueno, traz uma contribuição esclarecedora para muitas obras do período, entre elas, *O amanuense Belmiro*. As análises feitas por Bueno (2015) apoiam-se no contato e na interpretação direta dos romances produzidos; todos eles publicados no decênio de 30. Nesse percurso, estabelece como autores centrais, e mais expressivos do período, Cyro dos Anjos, Graciliano Ramos, Dyonélio Machado e Cornélio Penna. Para o crítico, cada um desses autores apresenta uma pertinente contribuição para alguma tendência significativa do chamado romance de 30. Eles teriam realizado os textos mais elaborados dessa fase, devendo pertencer, por justiça, ao cânone da nossa ficção.

Ao priorizar os textos e o contexto, bem como a própria atuação da crítica da época, Bueno, com sua *Uma história do romance de 30*, “procura entender o jogo de forças entre as ideias estéticas e políticas que marcaram o momento e influenciaram tanto na percepção do que era ou não relevante quanto na própria fatura dos textos, que nunca falam sozinhos” (BUENO, 2015, p. 15). Para o autor, a crítica feita no período muitas vezes partia de algo anterior e externo à própria obra, por conta da forte polarização em que se encontravam os intelectuais e escritores. Além disso, ao retomar a discussão em torno da tradicional divisão entre obras sociais, atreladas à esquerda, e obras intimistas, atribuídas à direita, reforça o caráter limitante que tal divisão estabelece.

Essa limitação já havia sido mencionada anteriormente por outros autores. Em *A literatura no Brasil*, Coutinho (2004), apesar de distinguir essas duas linhas de produção da literatura brasileira, e reconhecendo na figura do escritor José de Alencar a peça fundamental para a consolidação dessas vertentes da ficção, acrescenta que as duas correntes não devem ser tomadas como isoladas, haja vista a presença de escritores que conseguem aliar a análise psicológica e de costumes ao enquadramento regional, como seria o caso de Graciliano Ramos

e Afrânio Peixoto. Trilhando o mesmo raciocínio, Bosi (2006) evidencia também os entraves dessa divisão, visto que cada autor e cada obra são específicos e nem sempre essa classificação atingirá com eficiência todos os escritores do período:

A costumeira triagem por tendências em torno dos tipos romance social-regional/romance psicológico ajuda só até certo ponto o historiador literário; passado esse limite didático, vê-se que, além de ser precária em si mesma [...] acaba não dando conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa. (BOSI, 2006, p. 390)

Essa limitação justifica-se, também, pelo próprio fato de cada narrativa trazer em si uma configuração singular, com detalhes e matizes únicos; principalmente quando se trata do romance, uma forma que tem por regra primordial a sua inerente liberdade, conforme postulou James: “As formas como ele é livre para tentar atingir esse resultado (de ser interessante) são surpreendentemente numerosas, e só podem sofrer com as restrições e prescrições” (JAMES, 1995, p. 26). Delimitar posições rígidas seria desconsiderar a própria natureza do romance.

Essa diferenciação entre romances intimistas e sociais deixa em evidência também a prioridade que é lançada sobre a vertente social e regional. Como observa Bueno (2015), além de ser um aspecto constante na literatura brasileira, o teor social das produções literárias figura como parâmetro nas análises: “[...] na base da tradição do romance brasileiro, a maior ou menor proximidade do intelectual em relação à realidade brasileira, mais do que definir duas linhas independentes de desenvolvimento, serve como parâmetro de avaliação das obras” (BUENO, 2015, p. 33). Essa atitude permitiu uma espécie de marginalização dos romances que não estabelecessem uma ligação direta com a realidade: “A consequência necessária desse estado de coisas é que a ‘outra’ linha de desenvolvimento do romance brasileiro, a que não privilegia o contato direto com essa realidade, fica sendo não uma alternativa, mas um elemento marginal” (BUENO, 2015, p. 33). Por conta desse tipo de apreciação, muitas obras intimistas, publicadas no auge do romance social e engajado, teriam recebido uma avaliação insuficiente e limitada pelo contexto da própria crítica, que as avaliava de maneira incompleta. Isso ocorria não só porque a crítica priorizava o teor social, como também porque buscava esse teor social a partir de um tratamento mais explícito e objetivo da realidade brasileira.

Como salientado por Candido (1989), até mesmo a fatura da obra, elemento tão fundamental, foi, de certa forma, renegada, ao ser privilegiado o caráter espontâneo das narrativas que se dedicavam ao problema que queriam expressar ou denunciar. Por isso, a crítica acabou não reconhecendo o valor de alguns romances que apresentavam uma construção mais apurada:

O gosto, ou pelo menos a tolerância pelo informe, o não-artístico (em relação aos padrões da tradição ou aos da vanguarda), levou por vezes a supervalorizar escritores que pareciam ter a virtude do espontâneo; e a não reconhecer devidamente certas obras de fatura requintada, mas desprovida de ideologia ostensiva, como *Os ratos*, de Dionélio Machado (1935) ou *O amanuense Belmiro*, de Ciro dos Anjos (1937). (CANDIDO, 1989, p. 198)

É válido esclarecer que, quando Candido refere-se aos livros *Os ratos* e *O amanuense Belmiro*, ele não atrela aos autores e aos romances uma falta de tratamento de questões sociais, de uma ideologia, mas adianta que não havia uma ideologia “ostensiva”, “escancarada”, como costumava ocorrer em obras assumidamente sociais e com nítida postura ideológica. O que a crítica da época não havia trabalhado, com maior atenção, refere-se ao reconhecimento de que as produções literárias intimistas podiam também trazer um tratamento, ainda que diferenciado, de questões sociais. Bueno (2015), alerta para o fato de que se trata de uma falsa diferenciação, pois:

[...] não há absolutamente nada que separe o que há de psicológico do que há de social no homem, e que o isolamento desses fatores não faz outra coisa que levar a uma redução, de parte a parte, das possibilidades do romance enquanto gênero – e os mais bem-sucedidos autores do período vão ser aqueles capazes de escapar a esse tipo de armadilha. (BUENO, 2015, p. 203)

Cyro dos Anjos, certamente, figura como autor que constrói o seu romance de forma a estabelecer um relacionamento entre o psicologismo do herói e o contexto que persiste e subsiste nas ações e vivências do protagonista e narrador da trama, bem como nos percursos dos demais personagens e na configuração dos demais elementos da narrativa. Essas duas direções condicionam e integram os aspectos composicionais do romance em análise. Tal situação também pode ser visualizada em outros escritores do período, como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego.... Sobre o romance *São Bernardo*, por exemplo, Bueno enfatiza:

A constituição complexa de *S. Bernardo*, arquitetada pela fusão de preocupação social com a manifesta visão de que o romance não pode abrir mão da introspecção, o coloca em posição central na história do romance de 30, indicando de forma clara o caminho que os melhores livros do período vão acabar, de um modo ou de outro, seguindo. (BUENO, 2015, p. 243)

As duas direções presentes no romance *São Bernardo* farão com que o livro esteja situado entre as melhores produções da época. Não reconhecer essa especificidade é perder de vista a totalidade intrínseca do objeto artístico que é o romance. Os autores do decênio de 30 estavam bastante envolvidos com a realidade presente, com o contexto histórico e social, de forma que todos os romances da época, de uma forma ostensiva ou não, refletiam a realidade circundante, seja através do relevo que os escritores lançavam ao problema, seja através do foco voltado para o indivíduo e toda a ressonância que essa realidade efetuava sobre os seres ficcionais.

Uma prova dessa confluência entre sociais e intimistas é evidenciada por Bueno, quando este reconhece a figura do fracassado como elemento comum entre os romances das duas vertentes: “[...] a proximidade, apesar da distância, entre ‘sociais’ e ‘intimistas’: ambas as coisas podem ser bem sentidas se projetadas por uma figura a que o romance de 30 dedicou toda sua energia de criação, o fracassado” (BUENO, 2015, p. 74). Essa figura síntese, além de conjugar intimistas e sociais num mesmo ambiente, reflete um contexto marcado pela desilusão e falta de perspectivas. O tema do fracasso já havia sido percebido, com intensidade, por Mário de Andrade (1974), quando este evidenciou a frequência com que seres sem força, indivíduos desfibrados e incompetentes para viver, entregues a um conformismo e imobilidade, tinham ganhado destaque nas páginas literárias nacionais.

Dentro dessas possibilidades, é *O amanuense Belmiro* um livro que ainda requer um tratamento mais abrangente sobre a forma como o autor conjugou a sondagem psicológica e o tratamento de aspectos sociais através do burocrata Belmiro, constantemente preso em suas reflexões, reconhecendo o seu fracasso financeiro e social, também oriundo de uma elite rural decadente, assim como outros heróis do romance de 30: Carlos de Melo, de *Menino de Engenho*, Luís da Silva, de *Angústia*... O livro estaria também entre as obras que, de maneira mais eficiente, refletiram sobre a figura do intelectual brasileiro, através do próprio percurso do narrador da trama. Sobre esse direcionamento, algumas pesquisas mais recentes sobre a obra já assumem com mais facilidade o contato com o social que o livro estabelece, reforçando o caráter ambivalente que o romance apresenta ao olhar para as duas direções. Como bem previu Bosi (2006), o romance introspectivo afirma-se lentamente, e, assim como outros autores, Cyro dos Anjos já se estabelece como “clássico” das nossas letras, tendo discípulos e epígonos.

1.2 O universo romanescos

Conforme Henry James, ao investigar o gênero romance, em *A arte da ficção*, é justamente a capacidade de apreensão da existência, da vida, que mantém a arte ficcional: “Capturar o verdadeiro tom e truque, o ritmo estranho e irregular da vida, essa é a tentativa cujo vigor mantém a Ficção de pé. À proporção que vemos vida no que ela nos oferece sem rearranjos, sentimos que estamos tocando a verdade [...]” (JAMES, 1995, p. 38). No caso de *O amanuense Belmiro*, se o romance ocupa uma posição específica e ambivalente no cenário literário da década de 30, e mais amplamente no próprio panorama da literatura brasileira, é justamente porque o autor soube compor um universo ficcional original que reflete a vida através das confissões e vivências do tímido e nostálgico herói, Belmiro Borba. São muitos os adjetivos lançados ao autor e ao livro; e muitas as leituras e análises que vem despertando ao longo do tempo. Na apreciação de Candido, *O amanuense Belmiro* apresenta qualidades incontestes, realizado que é por um escritor estrategista, e estaria incluído entre os livros que sabem tocar em nossa própria experiência:

Livros que lidam com os problemas do homem num tom de tal modo penetrante que autor e leitor se identificam, num admirável movimento de afinação. Não são livros que se imponham de fora para dentro, vibrantes, cheios de força. Insinuem-se lentamente na sensibilidade, até se identificarem com a nossa própria experiência. (CANDIDO, 2011, p. 79)

Somado a esse contato sensível e afinado que a narrativa permite, muitas vezes percebe-se a presença de algumas incógnitas para o leitor desvendar com relação ao universo romanesco elaborado pelo escritor. O próprio Candido revelou, no ensaio “À sombra do amanuense”, o encontro com novas descobertas, com outros detalhes, em suas frequentes leituras do romance. Em sua tese – *A poética do desvio: a forma do diário em O amanuense Belmiro de Cyro dos Anjos* –, Marlene Bilenky (1992) conduz suas análises a partir da constatação de um sentimento de tapeação que o livro lhe causou, justamente pelo fato de a pesquisadora ir aos poucos descobrindo novas nuances e significados, a cada nova leitura e a cada nova estratégia decifrada ao longo de um livro que “sussurra” entre as outras produções do mesmo período. Segundo a pesquisadora, o diário de Belmiro é escrito sob forte repressão e censura política, o que influenciaria na maneira como os fatos são registrados no diário. É um romance que comunica em outro tom, com subentendidos e omissões significativas, os dramas humanos e sociais de um tenso período histórico marcado por conflitos políticos.

Para Bueno (2015), trata-se de um livro difícil, nunca dando a impressão de solidez e conclusão nas investigações, tendo como marca principal a impostura, voluntária ou não, do

narrador em primeira pessoa: “Todas as conclusões parecem apenas provisórias para o leitor, que não sabe bem o que está ali para despistá-lo, o que está ali para que o narrador se despiste e se console e o que é, efetivamente, a confissão que o texto promete para o leitor e para o próprio narrador” (BUENO, 2015, p. 551). São opiniões distintas e complementares ao mesmo tempo, pois reforçam o fato de que nem tudo no romance já foi posto à superfície. A obra ganha, portanto, identidade própria e possibilita múltiplas análises, dada a própria multiplicidade inerente à sua construção. Deixar de lado uma das direções que a narrativa propõe é como pôr à luz uma parte do romance sabendo que uma outra, necessariamente existente, ficou à sombra.

De qualquer forma, é um romance íntegro e coeso, haja vista que, de acordo com Lafetá (2004), em seu lúcido ensaio “À sombra das moças em flor”, apresenta uma forte densidade de composição e já em suas primeiras páginas são evidenciadas as linhas mestras, os temas, que conduzirão o leitor. Coesão e integridade, inclusive, são pontos presentes não só no primeiro capítulo do livro e no restante do mesmo, mas também ficam manifestas quando são consideradas as demais produções do escritor, como demonstra Fávero (1991), em *A prosa lírica de Cyro dos Anjos*.

Ao investigar o caráter lírico presente na prosa de Cyro dos Anjos, o crítico destaca a ambivalência do narrador e protagonista da trama. Essa ambivalência é perceptível pela movimentação do narrador entre uma postura poética, reforçada pelo olhar e reflexões diante dos conflitos interiores e da própria existência, e outra analítica, mais objetiva e realista, que conduz a trama. Para essa investigação, o crítico recorre à comparação e filiação entre as obras e reconhece essa estratégia como fio condutor na organização das narrativas; presente não só em *O amanuense Belmiro*, como também em *Abdias* e *A menina do sobrado*; sendo, no caso das memórias, o tom lírico que as une com os outros romances narrados em primeira pessoa. Consegue, assim, esclarecer pontos de ressonância entre os livros, pontos estes tanto estruturais, quanto relacionados aos conteúdos e temas abordados; o que faz com que a produção de Cyro dos Anjos seja vista como um todo que se harmoniza coesamente através de diferentes formas: romances e memórias.

Sobre o relacionamento entre as obras, Coutinho aponta, por outro lado, a presença da ironia diante da vida social e política do Brasil: “A preocupação da crônica e ironia da vida social e política é uma ponte de um aos outros livros, ponte que nos dois primeiros é também de natureza técnica. Daí falar-se em romance da política (COUTINHO, 2004, p. 288). No caso de *O amanuense Belmiro*, as posições políticas dos personagens é fator que interfere nos rumos da narrativa, nas relações entre o narrador e seus amigos, nos rumos que seguiu na carreira

burocrática.... É válido considerar, no entanto, que a produção literária de Cyro dos Anjos, de fato, teve o seu estopim antes mesmo do primeiro romance do autor ser publicado.

Em prefácio de seu romance *Roderick Hudson*, o também crítico literário Henry James (2003) informa sobre a sensação de aventurar-se pela primeira vez numa ficção longa. Para o romancista, era como se estivesse lançando-se ao mar, após ter permanecido, por muito tempo, preso à costa, em águas rasas e nas enseadas arenosas do conto. No caso de Cyro dos Anjos, antes de fazer sua estreia no mar da ficção romanesca, realizou uma espécie de preparação através de suas várias crônicas, publicadas principalmente nos jornais *A Tribuna* e *O Estado de Minas*. Nelas é perceptível a presença de temas que foram retomados no romance, como o trabalho burocrático, as moças em flor, bem como a prefiguração da personagem Belmiro Borba, usada como pseudônimo por Cyro dos Anjos. Sobre esse aspecto, Málaque (2008) apresenta um estudo detalhado, no qual investiga como a atividade de cronista atuou como base para construção do romance, agindo como um processo de maturação, antes que o autor se aventurasse nas experiências com a prosa de ficção: “É fato que as crônicas significaram um espaço de experimentação para Cyro dos Anjos, mesmo não havendo ainda a intenção de gerar um romance” (MÁLAQUE, 2008, p. 25-26). É como se o romance, implicitamente, tivesse passado por um longo caminho antes de ter sido concretizado em apenas quarenta dias de atividade febril, durante umas férias ocasionais, conforme o autor confessou em entrevista a Afonso Henrique Fávero (1991). É, por conseguinte, um romance múltiplo e coeso, que vai direcionar-se para a investigação do ser humano em sua intimidade e em seu relacionamento com questões sociais, a partir de uma composição narrativa original.

Essa multiplicidade de considerações acerca da obra em análise nos leva a pensar, inicialmente, alguns aspectos essenciais do romance, gênero este tão livre e complexo, que se altera e se renova com o passar do tempo e com as conflituosas alternâncias nas relações entre o indivíduo e o seu mundo interno e externo. É esse gênero que abre espaço para o reconhecimento mais amplo de Cyro dos Anjos como escritor.

O romance, por suas particularidades inerentes, permite uma investigação consistente e dinâmica de como o fenômeno literário possibilita uma representação do ser humano e do mundo através de seus recursos formais e de suas constantes metamorfoses ao longo do tempo. Para o crítico Ian Watt (2010), esse gênero tem o seu momento de ascensão no século XVIII, influenciado pelo novo clima de experiência social e moral da sociedade. Para o autor, haveria um relacionamento evidente entre as características literárias do romance e as da sociedade. Entre tais propriedades, o realismo formal seria a diferença essencial entre esse tipo de prosa e as produções ficcionais anteriores, como a epopeia. O realismo, para Watt: “[...] procura

retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como se apresenta" (WATT, 2010, p. 11). Assim, o romance colocaria, mais do que qualquer outra forma literária, o problema da correspondência entre a obra de arte e a realidade que ela imita.

Para atingir tal propósito, o romance, atribuindo um valor sem precedentes à originalidade e à novidade, de acordo com Watt, apresentou uma série de estratégias na construção de suas histórias que o fizeram se tornar um gênero multifacetado e em constante transformação para adequar-se à representação da realidade. Entre os elementos que permitem esse apego ao realismo, está a presença de personagens e a descrição de ambientes: "[...] o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente" (WATT, 2010, p. 18). Com uma necessária atenção dispensada às particularidades da personagem, seu nome, sua geografia, seu tempo específico, o romance estabelece como figura central o indivíduo.

Indivíduo este que manifestaria uma certa dificuldade do romancista em transmitir as reais experiências aos outros, um ser segregado do mundo, isolado. Conforme entendimento de Walter Benjamin: "O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los" (BENJAMIN, 1987, p. 201). A partir do momento em que a arte narrativa oral entrou em declínio, uma arte artesanal que se alimentava do contato direto e profundo com os acontecimentos, toda uma maneira de transmitir os conhecimentos e a experiência apreendida foi alterada. Com o romance, também vinculado ao período de desenvolvimento da imprensa e do livro, na sua descrição das riquezas da vida, anuncia-se "a profunda perplexidade de quem a vive" (BENJAMIN, 1987, p. 201). Em meio a essa perplexidade, objetiva-se, assim, encontrar um sentido para a própria existência, através de um destino alheio que se delineia diante do leitor.

Nesse destino apreendido ao longo de suas páginas, é o universo humano que determinará os rumos e o próprio estilo da prosa. Nas considerações de Pouillon (1974), a dificuldade concernente ao gênero romanesco advém de seu próprio objeto, da realidade humana que ele propõe descrever a partir de determinado ângulo. No romance, por conseguinte, as regras derivam do próprio conteúdo, e o que contará primordialmente é a busca pela expressão. Para conduzir essa realidade humana, ainda segundo Pouillon, dois aspectos fazem-se relevantes: a espessura psicológica, relacionada com o entendimento da personagem, e a descrição de uma duração: "O romance exige, portanto, dois caracteres: por um lado uma

espessura psicológica e, por outro lado, a descrição de uma duração que não constitua um simples desenvolvimento [...]. Ambos estão intimamente ligados” (POUILLON, 1974, p. 18). Ao considerar esses dois segmentos, um necessariamente há de interferir no outro, já que essa mesma duração dirá muito acerca da própria personagem. Tal prioridade lançada a esses dois caracteres resulta na inerente necessidade de trabalho com a psicologia dos seres ficcionais, haja vista que “[...] o que o romance se propõe a exprimir é o desenvolvimento temporal de um personagem apanhado em sua realidade psicológica” (POUILLON, 1974, p. 24). Psicologia esta fundamental ao gênero e compreendida num sentido muito amplo, pois visaria à descrição do universo humano. Em *O amanuense Belmiro*, a representação desse universo será feita pelo acompanhamento de uma personagem que, ao mesmo tempo em que organiza o enredo, as situações, vai compondo o próprio retrato íntimo, sua personalidade confessada para as páginas de seu diário, seja através da própria reflexão sobre si, seja pelas ações e diálogos que realiza.

Mas este universo humano, presente na ficção, não deixa de ter suas raízes também inseridas no universo social, que em certa medida o alimenta. Michel Zérafra, em *Romance e Sociedade*, investigará o gênero como produção artística específica que está intimamente associada ao contexto histórico e social. Para o crítico:

Se é verdade que a narração romanesca se inscreve no campo da linguagem e reproduz a maioria dos seus aspectos, se é verdade que as formas e os conteúdos do romance participam mais estreitamente dos fenômenos sociais do que os das outras artes, excepto talvez o cinema, se é verdade, por fim, que o romance surge quase sempre enxertado em determinado momento da história social, nem por isso ele constitui menos uma arte específica. (ZÉRAFFA, 1971, p. 13)

O romance, irremediavelmente, apresenta um contato com a sociedade, mas a partir de uma construção própria, artística, que vai utilizar diferentes caminhos estéticos, estilísticos, para representar essa contiguidade. A estética não deve, no entanto, depender unicamente do conteúdo social que for apreendido no romance. Como questionado pelo crítico: “O social irriga a tal ponto a obra de Balzac e a de Proust que o sociólogo tenderá facilmente a pensar que analisando um romance esclarecerá simultaneamente os seus aspectos estéticos” (ZÉRAFFA, 1971, p. 14). Dessa forma, faz-se necessário perceber o olhar artístico que há por trás da apreensão de determinada realidade social. O que importa, na verdade, de acordo com Zérafra (1971), não é idealizar ou apresentar o real tal e qual, mas, como fazem grandes escritores como Stendhal ou Faulkner, buscar e descobrir as relações que existem entre uma reflexão sobre o que é vivido e as formas estéticas. Dessa forma, as obras mais originais conseguiriam revelar

aspectos escondidos, inconfessados da vida social, econômica e psicológica; buscariam a expressão de um sentido, uma essência. Do mesmo modo que a pintura, o real na obra romanesca resultaria de um trabalho de abstração feito sobre ele, não sendo, portanto, essa realidade apenas uma mera soma de conteúdos e nem a forma um simples conjunto de artifícios:

As obras de Balzac, Dostoievski e Proust são análises e sínteses – estéticas – de uma realidade que foi já analisada e sintetizada pelo romancista antes de ter começado a escrever. O paradoxo do romance é o paradoxo de qualquer obra de arte: ela é irredutível a uma realidade que contudo traduz. (ZÉRAFFA, 1971, p. 16)

Os aspectos a serem frisados, a partir das análises de Zérafra, referem-se, inicialmente ao próprio fato de que o romance é uma forma de arte específica, tanto por seus recursos estéticos e estilísticos quanto pelo diálogo inerente que estabelece com a realidade. Além disso, o romance é visto como gênero artístico que não transpõe de maneira automática o conteúdo social para suas páginas, mas através de uma síntese, de uma abstração, que faz com que a obra seja um universo completo, total, e que, no entanto, traduz uma realidade. É oportuno assinalar, também, que o crítico se vale de diferentes romancistas para exemplificar a variedade de arranjo estético possível para incluir, nas tramas romanescas, o social. Entre esses romancistas, figura Marcel Proust, um dos autores mais profundamente intimistas da literatura francesa. Em síntese, o romancista ocupa um lugar privilegiado entre os artistas, pois “[...] ele faz da sua obra o significante de uma realidade que, repetimos, tem já no seu espírito uma forma e um sentido, e obtém esse significante graças a técnicas, umas herdadas dos seus predecessores e outras deduzidas de fenômenos concretos observados” (ZÉRAFFA, 1971, p. 16-17). Dialogando com a tradição literária, com a realidade observada, o escritor nutre-se de conteúdos e técnicas para fazer nascer a sua obra. No caso do romance de Cyro dos Anjos, é justamente o entrelaçamento entre a busca pela expressão do universo humano, através da investigação da psicologia da personagem central da trama, com a realidade observada, o cenário social e político do Brasil, as ressonâncias da decadência da elite rural nos conflitos de Belmiro, que determinarão os recursos utilizados na construção de sua narrativa.

A forma intrínseca adotada no romance é a de um diário particular, no qual o protagonista lança suas confissões sobre o seu cotidiano e a sua alma durante um período de tempo específico e demarcado: entre o natal de 1934 e primeiros meses de 1936. Quando analisa a forma do diário, Lejeune considera que o romance, ao adotar tal formato, “[...] tenta estabelecer um acordo entre o que o diário tem de específico (a vivência imediata, a contingência, o tempo não dominado, a indiferença quanto à comunicação literária) e o que o

romance tem de específico (a reconstrução, o sentido, a comunicação)” (LEJEUNE, 2014, p. 329), o que ocorre na obra em análise, haja vista a constante necessidade que o protagonista manifesta de registrar o que ocorre em sua rotina, as situações extraordinárias e a busca por um sentido diante dos acontecimentos contingentes. Além disso, como salientou Bilenky: “[...] o diário íntimo não existe como expressão pura, isto é, sempre nele caberão, em certa medida, alguns aspectos ou fragmentos de uma crônica exterior, contendo os elementos de reflexão independente da pessoa do escritor de diário” (BILENKY, 1992, p. 8). A forma do diário íntimo já denuncia que ao mesmo tempo em que a subjetividade será o tom dominante ao longo de todo o romance, inclusive favorecendo a presença do forte lirismo característico do protagonista, nela insere-se, de maneira inevitável, o presente imediato do narrador, a realidade que lhe conduz os passos na vida e na escrita. Conforme Coutinho:

Em *O amanuense Belmiro*, mostra-se ele um pintor de estados de alma e costumes políticos, numa sociedade polarizada por contrastes gigantes entre a tradição e a renovação, entre a vida rural e urbana, entre democracia e reacionarismo feudal, conflitos que se manifestam em personalidades típicas. (COUTINHO, 2004, p. 288)

Dessa maneira, os dois polos, eu e mundo, percorrem juntos na narrativa, inseparáveis que são pela forma que o autor escolheu para o seu primeiro livro. Nessa relação manifesta pela obra, entre o indivíduo e o mundo externo, o romance de Cyro dos Anjos associa-se ao que Lukács (2000) classificou como forma do “romantismo da desilusão”.

Em *A teoria do romance*, Lukács, desenvolvendo sua obra durante o contexto da Primeira Guerra Mundial, estabelece uma tipologia da forma baseada no conflito entre a alma do protagonista e a realidade em torno desta. Segundo o crítico, o mundo que apresentava uma relação harmoniosa com o indivíduo, o mundo grego, no qual “O mundo do sentido é abarcável com a vista, basta encontrar nele o *locus* determinado ao individual” (LUKÁCS, 2000, p. 29), rompeu-se, passando agora a existirem abismos insondáveis entre a alma do homem e o mundo.

Neste Novo Mundo que surge “[...] ser homem significa ser solitário. E a luz interna não fornece mais do que ao passo seguinte a evidência – ou a aparência – de segurança. De dentro já não irradia mais nenhuma luz sobre o mundo dos acontecimentos e sobre o seu emaranhado alheio à alma” (LUKÁCS, 2000, p. 34). É como se não mais fosse possível ao ser encontrar na realidade um cenário que acolhesse a sua real essência, sendo a forma romanesca a expressão de um desabrigo transcendental. Nesse sentido, o romance estaria fundamentado numa constante busca, objetivada pela psicologia dos heróis:

[...] a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente ou que, se forem dados de modo psicologicamente imediato e consistente, isso não constitui juízo evidente de contextos verdadeiramente existentes ou de necessidades éticas, mas só um fato psicológico sem correspondente necessário no mundo dos objetos ou no das normas. (LUKÁCS, 2000, p. 60)

Para representar esse conflito entre a alma do herói e o mundo exterior, o qual existe como espécie de cárcere que impossibilita que a verdadeira essência do homem encontre espaço, haveria dois modos de configuração no romance. Nesses modos, ou a alma mostrar-se-ia mais estreita ou mais ampla que o universo exterior, este reconhecido como palco e substrato dos atos humanos. Enquanto nas formas do chamado “idealismo abstrato”, a problemática interior é menos gritante, devendo a inadequação da alma converter-se em ação e entrar em conflito com o mundo externo; na forma do “romantismo da desilusão” há uma elevação da interioridade. Neste ocorre a possibilidade de uma evasão desde o início, uma tendência à passividade, à fuga de conflitos e de lutas externas com a intenção de liquidar na alma tudo aquilo que reporta à própria alma. Essa recusa de toda a luta atuaria como gesto de defesa, já que todo conflito é entendido como inútil ou como humilhação.

Conforme Lukács, se, no “idealismo abstrato”, o mundo exterior se sobrepõe ao indivíduo, e a subjetividade é derrotada, no “romantismo da desilusão”, a interioridade se aperfeiçoa como criação literária exigindo que o mundo exterior se consagre à subjetividade como material apropriado à configuração de si mesma.

No caso de *O amanuense Belmiro*, a figuração ampla da interioridade do herói se constrói pelo constante conflito entre a sua alma e o mundo diante do qual sente-se deslocado. Nesse reconhecimento de disjunção com a exterioridade que o envolve, é latente a fuga para os domínios da subjetividade, da própria fantasia, como mecanismo de proteção, de acordo com o previsto pela forma do romantismo da desilusão.

Para compor artisticamente esse conflito, o romance em análise destaca também a sua dupla direção ao se utilizar tanto de um tratamento mais tradicional dos recursos formais ao lado de contornos modernos, proporcionados tanto pela linguagem mais poética quanto pelo recurso à forma do diário e o destaque à subjetividade. Para Bosi, ao vincular o livro à categoria de romances de educação sentimental:

O diário é a estrutura latente desse tipo de narração. E o enredo tende a perder os contornos, as divisões nítidas, e a diluir-se no fluxo da memória que vai evocando os acontecimentos. Para configurar essa realidade aparentemente

em mudança, mas no fundo, estática e repetitiva, Cyro dos Anjos não privilegiou o monólogo interior; preferiu trabalhar com os recursos tradicionais do diálogo, do relato irônico, da análise sentimental; processos a que se ajusta com perfeição a prosa que elegera para toda a sua obra: de uma elegância simples e clássica. (BOSI, 2006, p. 418)

Assim, o romance é construído recorrendo-se, por um lado, a estratégias tradicionais, como o próprio diálogo, a organização da narrativa, a própria linguagem coesa e elegante, e por outro, apontando um direcionamento moderno em sua estruturação, em virtude do destaque à subjetividade, ao entrelaçamento das memórias com o presente... O que o pode classificar como um romance de transição, com um pé no passado e outro no presente, o que ocorre exatamente ao próprio narrador em seus conflitos entre cotidiano e memórias, conforme frisado por Fávero (1991).

Essa tonalidade do “espírito moderno” presente na obra de Cyro dos Anjos apresenta contorno específico. O próprio autor via-se um pouco distante dos debates estéticos literários do Modernismo, na época em que já mantinha contato com Carlos Drummond de Andrade. Quando Fernando Correia Dias (1971) investiga o movimento modernista em Minas, Cyro dos Anjos não figura entre os autores que mais se destacaram em refletir sobre aquele momento da literatura brasileira. Quando o grupo de autores que fazia parte do jornal *Diário de Minas* propôs publicar uma série de entrevistas acerca da situação literária mineira, o próprio Cyro dos Anjos hesitou em concedê-la por ainda sentir-se como “torrinha”, espectador.

Dias (1971) reforça ainda que o “espírito moderno”, além dos aspectos envolvendo a geração e idade dos escritores, o trabalho como servidores públicos, os mesmos locais, livrarias e cafés que frequentavam, era o principal elo entre os autores mineiros, principalmente de Belo Horizonte. Esse espírito moderno apresentava um perfil específico:

A arte moderna mostra-se transnacional, originariamente europeia. É através da Europa, pela língua francesa, que os jovens brasileiros (belorizontinos) travam contato com esses fatos e experiências. Dentre as experiências, impõe-se que se fale também das políticas, que agitavam o mundo. Talvez se possa definir o “espírito moderno” como abertura ao que se passava no mundo, abertura que supõe, simultaneamente, informação e sensibilidade. (DIAS, 1971, p. 100)

O contato com a literatura francesa agiu sobre a escrita dos autores de Minas do período, favorecendo a experimentação romanesca e o relacionamento desta com o que se passava no mundo. Logo, unem-se como elementos pertinentes na construção literária a informação e a sensibilidade para que o espírito moderno fosse vislumbrado nas obras. Esse

espírito moderno, de fato, também se presentifica em *O amanuense Belmiro*, visto que, mesmo dando um espaço de destaque para o subjetivismo e o olhar lírico diante da vida e dos conflitos interiores, não apaga da narrativa elementos que fazem constantes referências aos dramas do mundo exterior que interferem nos conflitos íntimos.

Sobre o romance moderno, Anatol Rosenfeld (1976) traz uma reflexão pertinente. Para o crítico, houve uma mudança de perspectiva nas diferentes manifestações artísticas, como a pintura e o romance, o que alterou a forma de representação da realidade e do contato entre o eu e o mundo, os temas e a estrutura das obras. Enquanto na pintura ocorreu o fenômeno da “desrealização”, deixando de ser mimética, e uma mudança na configuração do espaço; no romance, essas alterações efetuaram-se principalmente na abordagem do tempo, que passa agora a influenciar na forma das obras e a ser também tema de reflexão. Há um abandono da perspectiva que trazia uma ilusão de espaço tridimensional. Nesse tipo de perspectiva, projetava-se o mundo a partir de uma consciência individual: “O mundo é relativizado, visto em relação a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reverte-se na ilusão do absoluto. Um mundo relativo é apresentado como absoluto” (ROSENFELD, 1976, p. 77-78). A partir do abandono dessa ilusão do absoluto, no romance, a cronologia e a continuidade temporal são abaladas, passam a evidenciar a posição subjetiva e relativa do sujeito em relação ao mundo: “[...] espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas” (ROSENFELD, 1976, p. 80). Nesse sentido, surge a possibilidade de fusão entre os três tempos: passado presente e futuro, visto que as pessoas, segundo o crítico, não vivem apenas no tempo, mas constituem-se de tempo, um tempo interior e não cronológico.

Há uma assimilação temática e estrutural desse conflito entre o tempo dos relógios e o tempo da mente que será manifesta a partir de diferentes matizes, desde a radicalização total com o monólogo interior até quando o narrador desaparece por completo por trás da obra, como se a narrativa se contasse sozinha. Nesse sentido:

[...] a perspectiva tanto se desfaz nos romances em que o narrador submerge, por inteiro, na vida psíquica da sua personagem, como naqueles em que se lança no rodopiar do mundo. Quer o mundo se dissolva na consciência, quer a consciência no mundo, tragada pela vaga da realidade coletiva, em ambos os casos o narrador de confessa incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador “realista” que projeta um mundo de ilusão a partir da sua posição privilegiada. (ROSENFELD, 1976, p. 96)

Em *O amanuense Belmiro*, a própria forma do diário já indica que a subjetividade será privilegiada, bem como a própria visão relativa que lançará sobre o mundo no qual vive. O narrador compartilha as suas impressões íntimas sobre os acontecimentos do dia a dia, sobre as demais personagens, ao mesmo tempo em que investiga a sua interioridade. A partir desse percurso, deixa transparecer a relação que estabelece com o mundo no qual está inserido:

Habituei-me a uma paisagem confinada e a um horizonte quase doméstico. No seu âmbito poucas são as imagens do presente, e muitas as do passado. E se tal vida é melancólica, trata-se de uma sorte de melancolia a que meu espírito se adaptou e que, portanto, não desperta novas reações. (ANJOS, 2000, p. 36)

Tudo o que é narrado é posto através dessa consciência subjetiva que jamais poderia impor uma ilusão de um mundo absoluto dada a sua posição parcial. Dessa forma, apesar de o livro apresentar traços que o aproximam das narrativas tradicionais, como a organização do enredo, a sequência dos fatos, há uma ligação do mesmo com o romance moderno, ao trazer uma perspectiva parcial diante do mundo, posto por um Eu que se destaca. Para Fávero, “[...] a temática, a tendência à dissolução do mundo na interioridade, a ambivalência do narrador, aproximam-no das características essenciais do romance moderno” (FÁVERO, 1991, p. 17). Somado a esses aspectos da narrativa em análise, percebe-se uma aproximação com o conflito temporal que o romance moderno permite, pois constantemente o narrador retoma lembranças do passado ao mesmo tempo em que sua atenção se volta para o presente. Na análise de Fávero:

[...] com um pé no passado e outro no presente, ele permanece sem referência fixa em nenhuma dessas duas dimensões, permanece sem saber ao certo onde apegar-se, sem um abrigo seguro, arrastando-se num vai e vem, num emaranhado de indecisões, dado que influi na própria concepção do livro que decide escrever. (FÁVERO, 1991, p. 22)

Esse conflito temporal pode ser evidenciado na obra quando, em meio às ações presentes, as memórias se inserem de forma intensa, modificando a paisagem externa e interna da personagem central. No capítulo “Ano bom”, ocorre uma aproximação entre o presente imediato e as memórias. O narrador, ao ir em busca de um bonde, depara-se com um sanfonista cego na rua em que transitava, e esse fato o leva às imagens de Vila Caraíbas, cidade do interior de Minas Gerais onde morou, e à imagem da namoradina da adolescência, Camila:

Depois, o cego mudou de esquina, e continuei a pé o caminho, mas bem percebi que os passos me levavam, não para o cotidiano, mas para tempos mortos. Desci a Rua dos Guajajaras com a alma e os olhos na Ladeira da

Conceição, por onde, num bando alegre, passava Camila, tão leve, tão casta, depois da missa das nove, na igreja do Rosário. (ANJOS, 2000, p. 33)

O narrador vê-se dividido entre os acontecimentos atuais e as paisagens do passado que com frequência são despertadas e interferem no rumo das suas reflexões e da própria sequência narrativa. O conflito temporal que o atinge em seus pensamentos interfere também na própria estrutura dos enunciados, visto que ocorre a junção de imagens de tempos distintos num mesmo período, reforçando a tensão temporal e a tensão vivenciada pela personagem.

Além da aproximação com o romance moderno, *O amanuense Belmiro* apresenta alguns aspectos característicos das obras modernistas. Para Bradbury e McFarlane (1989) os modernistas estabelecem quatro grandes preocupações específicas do romance: “com as complexidades de sua própria forma, com a representação de estados íntimos de consciência, com um sentimento de desordem niilista por trás da superfície ordenada da vida e da realidade, e com a libertação da arte narrativa diante da determinação de um oneroso enredo” (BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p.321). Embora configurando um enredo bastante organizado, apesar das evidentes ações e circunstâncias não programadas, por se tratar de um romance no formato de um diário, Cyro dos Anjos traz para o foco do romance tanto os estados íntimos da consciência da personagem, quanto, pelo alto teor de coesão interna da obra, a preocupação evidente com a forma literária adotada. Não exclui também certo desencanto diante da existência, haja vista que a personagem não vislumbra, em todo o percurso da obra, mais enfaticamente nos últimos capítulos, nenhuma alternativa para as suas angústias, nenhuma oportunidade para que um amor se concretize ou para que sua vida tediosa, sua condição social, ganhem algum estímulo.

Junto a esse aspecto, *O amanuense Belmiro* atinge também uma postura mais poética condizente com o narrador lírico que constrói e com a própria identidade do romance de introversão. Conforme Fletcher e Bradbury, o romance “[...] se tornou marcadamente mais ‘poético’, no sentido em que passou a se dedicar mais à precisão da forma e composição, a se incomodar mais com a vagueza da prosa em seu uso popular escrito” (BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 322). Essa preocupação com a composição da prosa, em *O amanuense Belmiro*, se manifesta, inclusive, nas reflexões e linguagem mais poéticas que o narrador utiliza para apreender a realidade, os acontecimentos circundantes, e até mesmo nas reflexões internas da personagem sobre a composição do seu diário.

No capítulo “Um São João que vai longe”, é possível perceber um aprofundamento do eu relacionado com as imagens do cotidiano. A personagem inicia o relato com a exposição de

um fato comum, andar pela rua, ver o movimento referente à data festiva: “Quando vi a fogueira, passei ao largo, com medo de que os meninos me atirassem bombinhas. Mas, mesmo de longe, pude apreciar esse São João alegre e buliçoso, cheio de balões e de vozes gratas da infância” (ANJOS, 2000, p. 59). A partir desse fato, o narrador passa a adentrar nas reflexões sobre si e sobre a existência, a passagem do tempo, manifestando um movimento que transforma o cenário habitual e o faz mergulhar em reflexões: “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 é inútil voltar, porque os bichos comeram os trapos que o vento não levou” (ANJOS, 2000, p. 60). A vida que passa é vista como um trajeto, uma estrada na qual o ser humano deixa um pouco de si, sendo impossível de se recuperar. Esse processo de reflexão íntima reforça a apreensão lírica do narrador e revela uma relação entre o eu e o mundo que prioriza a paisagem interior. Para Fávero, em *A prosa lírica em Cyro dos Anjos*, “Da relação eu narrativo/mundo em obras assim concebidas, veremos que há uma tendência de o primeiro envolver o segundo, trazendo-o para dentro de si, numa atitude própria do lírico, cujo coração sempre é mais vasto que o mundo” (FÁVERO, 1991, p. 27). A força dessa assimilação lírica ecoa numa linguagem mais próxima da poesia, pois o narrador vale-se de metáforas, de comparações, para expressar-se com mais contundência:

Tempo velho. Velho Belmiro. Hoje é o nosso dia. Enquanto a fogueira funcionar, nós ficaremos de braços dados, nem tristes, nem alegres, apenas nos namorando e nos lembrando daquela moça de cabelos de retrós e de brancas vestes, que cantava inefável modinha. Qualquer coisa a respeito de um viajor e de uma estrela. A estrela sempre longínqua, sempre adiante do viajor. E ele viajava toda a vida, pensando que chegaria à estrela. Tempo velho. Moço Belmiro. Vamos perambular pela rua, contemplando as fogueiras e cantando certa modinha que ninguém ouvirá. (ANJOS, 2000, p. 60)

Em meio à retomada do tempo velho e distante das experiências caribanas, o reconhecimento de um velho e diferente Belmiro, que se ampara no passado e nas gratas recordações para escapar da solidão. O capítulo estrutura-se como uma sequência: o cotidiano imediato desperta um sentimento lírico, de reflexão sobre si mesmo e sobre a vida, repercutindo em uma linguagem poética resultante dessa reflexão. Diante das especificidades elencadas, de um romance tão múltiplo como *O amanuense Belmiro*, impõe-se por consequência percorrer alguns aspectos estruturais que dão a substancialidade necessária a essa multiplicidade: a configuração dos espaços presentes na trama, com destaque para a casa, a rua e a cidade; e a composição do tempo, que envolve ambivalências entre o passado e presente, memórias e cotidiano, tempo cronológico e psicológico.

2. AS CONFISÕES DO ESPAÇO

*Perdi o bonde e a esperança
Volto pálido para casa.
A rua é inútil e nenhum auto
passaria sobre meu corpo.*

Carlos Drummond de Andrade

É durante uma noite de insônia, entre tantas outras que surgem ao longo do romance, que o amanuense Belmiro Borba, comparando-se a uma galinha sem ninho, aflita, em busca de um lugar no espaço, reflete sobre os seus dilemas temporais, entre as solicitações do passado e as exigências do presente, que o cercam. O narrador do pretendido diário íntimo deixa, porém, de elucidar como tais dilemas se encontram situados e refletidos nos espaços pelos quais frequentemente ele se desloca, às vezes, inclusive, angustiado, meio perdido, como uma galinha sem rumo. Se é verdade, conforme Henry James (1995), que as grandes mentes imaginativas conseguem se valer dos mais delicados vestígios da vida e até mesmo converter as pulsações do ar em revelações, é válido investigar quais os sentidos que o estrategista Cyro dos Anjos destinou ao horizonte espacial belmiriano.

Por ser um romance ambivalente, com sua forte carga de intimismo, mas também com uma abordagem do social, a análise dos espaços exige uma investigação que leve em conta os significados destes para a apreensão do universo interior da personagem, seus conflitos e sua caracterização, bem como entender como esses mesmos espaços refletem aspectos da sociedade brasileira através dos recursos literários utilizados pelo autor.

Como se estabelece espacialmente a personagem condutora da trama? Em suas confissões íntimas ao diário, feitas geralmente no espaço do seu escritório, no reduto da pequena casa da Rua Erê, ou no *bureau* da secretaria em que trabalha o tédio e a rotina de sua existência, encontramos nos seus relatos espaços que se destacam: a casa, não somente na qual vive com as duas irmãs idosas, mas também as casas dos amigos, as ruas e avenidas de Belo Horizonte com suas subidas, descidas e passeios de bonde, a própria Seção de Fomento Animal, o espaço evocado da sua “Pasárgada”, ou melhor, da sua romântica Vila Caraíbas que surge misturada, com suas tonalidades poéticas e crepusculares, às paisagens da cidade. Todos eles atuam juntos na composição dessa personagem e de um mundo conduzido por relações sociais no qual Belmiro se insere.

Entender a funcionalidade e os significados dos espaços, a correlação entre os ambientes dentro da narrativa, a perspectiva sobre ele que informa uma certa forma de entender a vida, como destacou Candido (2006), é ponto necessário relacionado ao romance *O*

amanuense Belmiro. Da mesma forma, há todo um significado social que se apresenta a partir dos principais espaços da trama, conforme salienta DaMatta (1997), ao estabelecer um estudo sobre os significados sociais da casa e da rua no contexto brasileiro; o que nos leva também a retomar os estudos de Freyre (2004) sobre o declínio do patriarcado; tema necessário para o entendimento dos conflitos e registros familiares vivenciados pela personagem principal da obra de Cyro dos Anjos e intimamente relacionado com a casa. Ao mesmo tempo, faz-se necessário compreender o conflito humano, de personalidade, que é constante nas palavras do amanuense, o que é reforçado pelos espaços em que se movimenta, estes com sua força poética e de sentido para o entendimento da alma humana, como ponderou Bachelard (1978).

2.1 A casa: entre a degradação e as sombras do patriarcado

Ao longo dos registros em seu diário, o burocrata lírico Belmiro Borba vai compondo um retrato de si e da própria existência: um cotidiano, aparentemente, pacato e desbotado, com seu trabalho ocioso na Seção de Fomento Animal, a convivência com as irmãs, Emília e Francisquinha, o contato com a roda de amigos, as fantasias amorosas, as frustrações que o perseguem; num tom predominante de desencanto e nostalgia. Como situa Candido (2011), o amanuense é infeliz, lírico não realizado, solteirão nostálgico e com frequente sentimento de desajuste ao meio. Dentro desse percurso existencial, situado em pouco mais de um ano de escrita das notas, há espaços significativos para o entendimento da trama, sendo um dos mais proeminentes a casa.

Para a investigação desses espaços, assim como dos demais elementos da narrativa, de acordo com Lins (1976), em seu rico estudo das obras de Lima Barreto, faz-se necessário perceber qual a função que desempenham, qual a importância e como o narrador os introduz. O espaço pode proporcionar variadas e atraentes possibilidades de estudos, relacionando-se com os demais elementos estruturais do romance. Para Lins, “A narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros” (LINS, 1976, p. 63). Nessa rota de investigação, conforme as palavras de Candido, “[...] quanto menos eminente essa funcionalidade, mais envolvente e surpreendente se torna o seu estudo” (CANDIDO, 2006, p. 32). Há confissões surpreendentes nos espaços de uma obra. No caso de *O amanuense Belmiro*, eles atrelam-se à configuração do narrador, revelando aspectos de sua intimidade, das demais personagens, do próprio tempo.

O espaço da casa é apresentado pelo diarista no segundo capítulo da obra, intitulado “O excomungado”. Após iniciar o romance relatando um momento de descontração, de

conversas com os amigos, de debates filosóficos sobre a vida regados a chope, percebendo toda a magia que emanava da época natalina, recebendo cumprimentos ao retornar para a Rua Erê, o amanuense chega ao seu reduto particular. Nesse momento, há uma quebra perceptível entre a atmosfera externa e a que passa a conduzir o narrador dentro de casa, representada principalmente pela conduta e expressão carregada e distante da irmã Emília e até pelo comportamento do velho papagaio. A atmosfera, como sugere Lins, é:

[...] designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato - de angústia, de alegria, de exaltação, de violência, etc. -, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens [...]. Há casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (LINS, 1976, p. 76)

Belmiro é recebido com acentuada indiferença, esta perceptível pela expressão rígida de sua irmã. A postura adotada por Emília, retomada com certa frequência ao longo do romance, e ilustrada pelo costumeiro anteparo de papelão posto entre as duas personagens durante as refeições, ressalta a solidão do ambiente e demonstra que este é permeado por conflitos sutis de convivência. As conversas são raras e a presença de Belmiro pouco considerada:

A necessidade de falar a alguém, na solidão da casa, obriga-a a conversar com a outra, mas procura, pelo melhor modo, reduzir o efeito dessa concessão. Fala dirigindo-se a si mesma, como quem está pensando em voz alta, e, por essa forma, suprime a presença minha ou da mana. (ANJOS, 2000, p. 25)

Embora não explicita nesse momento uma descrição detalhada da casa, o romancista seleciona aspectos que, juntos, possibilitam uma apreensão desse espaço e que se tornam significativos para a narrativa. Os moradores da casa, Emília, com sua aridez, Francisquinha, com sua loucura e alheamento, Belmiro, com seu lirismo melancólico, são figuras dissonantes a gravitarem o mesmo universo. Em se tratando do espaço da casa, conforme ressalta DaMatta, a ocorrência de contatos entre personalidades tão distintas pode ocasionar conflitos: “[...] na casa as contradições devem ser banidas, sob pena de causarem um intolerável mal-estar” (DAMATTA, 1991, p. 61). Além disso, percebe-se no ambiente doméstico a tênue presença de certos julgamentos sobre o narrador, que com frequência recebe a alcunha de “excomungado”:

Pus os pacotes na mesa e fui ao quarto, trocar o jaquetão pelo pijama. No corredor, Tomé pregou-me o susto de costume. Aprendeu a dizer, como as velhas: “Excomungado! Excomungado”! e arrepia-se todo ao ver-me, ensaiando uma agressão. Ainda me arranjará uma psitacose. E, na verdade, é só o que me falta. (ANJOS, 2000, p. 25)

O susto de costume que atinge Belmiro ao passar pelo corredor está atrelado à designação de excomungado, repetida até pelo papagaio. O apelido é, de certa maneira, conveniente para uma personagem que, em sua trajetória, desgarrar-se da fazenda, do universo rural do qual provém.

Quando analisa a situação do homem marginalizado, visto como produto da negação ou exclusão, seja individual, seja do grupo, no contexto da Idade Média, Geremek (1989) considera, ao lado dos viajantes, exilados, pastores e enfermos, a figura do excomungado, aquele que contraria as regras da comunidade cristã. De acordo com o direito canônico, a pena de interdição e excomunhão “[...] excluía indivíduos e grupos de Igreja e da comunidade cristã. O quadro litúrgico da excomunhão e a sua estrutura verbal dramaticamente estratificada conferiam uma dimensão terrível a essa sanção eclesiástica”(GEREMEK, 1987, p. 235). Conforme as orientações do *Catecismo da Igreja Católica* (2011), é a excomunhão a pena mais severa e grave, por impedir a recepção de todos os sacramentos e a participação em atos eclesiais. Quem sofresse essa punição, segundo Geremek (1987), era não só expulso da comunidade de fiéis, mas também impedido de participar de ritos, frequentar espaços sagrados da igreja ou locais de culto. Para o historiador, “[...] a excomunhão [...] determinava o isolamento da pessoa, excluindo-a das relações comunitárias mundanas (era, inclusivamente, proibido ter contactos de qualquer tipo com os familiares do excomungado) e privando-a da esperança de salvação eterna” (GEREMEK, 1987, p. 235). Os excomungados, como figuras marginalizadas que são, “[...] não estabelecem relações, não herdaram nem são heróis de grandes feitos que possam passar à história” (GEREMEK, 1987, p. 237). É justamente a esse significativo termo, excomungado, que Belmiro é associado. A personagem, que contraria a tradição e sistema familiar, ao abandonar a fazenda e se distanciar da parentela, é agora tratada com certa indiferença, com silêncios e distanciamentos das irmãs. Enquanto uma, Francisquinha, se distancia pela sua loucura e impossibilidade de diálogo, a outra, Emília, reforça a exclusão de Belmiro quando o ignora nas refeições, ou impõe a solidão ao protagonista apesar deste ter companhia em casa.

O conflito familiar por ter abandonado a fazenda é constantemente retomado nas memórias e reflexões do narrador. O espaço da casa entra, assim, nos domínios de questões sociais que se conjugam à história particular do protagonista e das demais personagens que nela habitam, ganha força dramática.

Para Roberto DaMatta (1997), em sua busca pela compreensão da sociedade brasileira como um sistema com suas próprias leis e com uma instigante complexidade, principalmente quando se pensa as relações sociais e os elos que se estabelecem entre os indivíduos, a casa e o

espaço da rua são categorias sociológicas necessárias e significativas para a compreensão do Brasil de forma globalizada. Nesses espaços ocorre o estabelecimento de valores e ideias; há uma espécie de cosmologia e sistema classificatório oriundos desses ambientes opostos e complementares. De acordo com o autor, casa e rua, para os brasileiros:

[...] não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas mensuráveis, mas acima de tudo, entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. (DAMATTA, 1991, p 17)

Esses espaços figuram, assim, como entidades amparadas por significações, por costumes, hábitos e ideias que fazem parte da dinâmica social dos indivíduos. Pensar acerca do espaço da casa e da rua, esta tida como o oposto e complementar ao universo doméstico, permite, dessa forma, uma leitura do Brasil.

A casa de Belmiro Borba está relacionada tanto às suas emoções quanto aos aspectos sociais atrelados a ela, pois ao mesmo tempo em que nos revela a intimidade da personagem central, sua maneira de ser e os conflitos íntimos que enfrenta, manifesta também elementos de ordem social que interferem na composição do ambiente. De acordo com DaMatta (1997), a leitura que se faz pelo ângulo da casa vai sempre priorizar a pessoa. A intensidade emocional far-se-á presente, de forma englobadora, pois, como é próprio a esse espaço social, todos estarão situados como “irmãos”, pertencendo a uma mesma pátria ou instituição social. Nesse espaço, como sugere o autor, todos são “supercidadãos”, visto que podem exigir atenção, fazer coisas que não fariam em outros ambientes, estabelecer-se em determinado posto dentro da hierarquia familiar.

Esse espaço do romance em análise abriga duas personagens que chegam como herança da fazenda, as irmãs Emília e Francisquinha. Elas são elementos que dizem e se dizem no espaço da casa. Conforme esclarece Lins: “[...] o espaço tem sido [...] tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído de figuras humanas” (LINS, 1976, p.72). Assim, existe uma correlação entre essas personagens e o ambiente: elas auxiliam na composição do universo da casa, e esta participa da configuração desses seres ficcionais.

É principalmente a partir das irmãs que o universo rural se presentifica na vida do narrador, despertando com mais frequência as memórias de outros tempos, que têm na figura do velho Borba a representação mais pungente. Para Fávero (1991), “O velho Borba representa

a resistência à queda de um sistema que está na base da formação social brasileira” (FÁVERO, 1991, p. 27). As irmãs são fruto e carne da fazenda, do regime patriarcal; este fez com que fossem despachadas após a morte dos pais para ficarem sob os cuidados do irmão que havia “negado a estirpe dos Borbas”. Famílias que se configuram pelo estilo patriarcal, conforme Holanda (2014), priorizam os vínculos biológicos e afetivos, estes unem chefes e descendentes, colaterais e afins, sobrepondo-se às demais considerações. Além disso, nesse regime, a figura do pai e proprietário de terras era inquestionável. Segundo Holanda, “Nos domínios rurais, a autoridade do proprietário de terras não sofria réplica, tudo se fazia consoante sua vontade, muitas vezes caprichosa e despótica” (HOLANDA, 2014, p. 94). O velho Borba, o pai e chefe da família, é lembrado por Belmiro justamente pelo vigor, autoridade, força e aspereza. Tais características ressoam com mais veemência na irmã Emília, já que o próprio Belmiro se autodesigna como um “fruto chocho de um ramo vigoroso”:

A aspereza dos Borbas, que é antes couraça, para defender um coração mole tem, na Emília, sua expressão integral. Ao ouvi-la resmungar, franzir os sobrolhos, penso, com uma ternura que me umedece os olhos, nesse velho que foi o último da raça. Toda sua força, sua dureza de metal nobre, transferiu-se à mana. Para mim não restaram senão vagos reflexos e, ainda assim, bem no fundo, bem no fundo. (ANJOS, 2000, p. 120)

Há, dessa forma, uma interligação dentro do romance entre a casa, os moradores que nela habitam e os ainda vestígios presentes do regime patriarcal. Sobre tal aspecto, são válidas algumas colocações de Freyre (2004). Com *Sobrados e Mucambos*, o sociólogo, ao mesmo tempo em que aborda os condicionantes para um declínio do patriarcalismo através das modificações efetuadas entre o domínio da casa grande, da fazenda, e a modificação dessa paisagem rural para uma área mais urbana, com seus sobrados e mucambos, delinea aspectos pertinentes sobre o regime patriarcal que auxiliam na interpretação dos próprios dramas vivenciados pela personagem central de *O amanuense Belmiro*. As sobrevivências desse sistema manifestam-se no relacionamento que o protagonista estabelece com as irmãs e com os parentes que já morreram, aludidos com frequência como “ilustres sombras”, fantasmas ou espectros que permanecem no reduto da casa.

Freyre (2004) reconhece que, apesar de todo o avanço da rua e seus locais de destaque, como praças, fábricas, colégios e com a diminuição das funções patriarcais, a casa, com seus valores pretéritos, ainda permaneceu influenciando fortemente a formação social dos brasileiros. A casa de Belmiro situa-se entre duas fábricas, a paisagem urbana a cerca e desperta o narrador diariamente com o som que emite:

Os apitos das duas fábricas próximas (a da frente, que é de toalhas, e a que se acha por trás do lote vago, que é de calçados) sempre me despertaram a tais horas. E a força do hábito faz com que, aos domingos ou dias santos, embora não haja trabalho, eu acorde assustado, ouvindo qualquer apito do outro mundo. (ANJOS, 2000, p. 104)

Mas, embora se apresentem tantas mudanças e a rotina da personagem seja influenciada por elas, a origem patriarcal do brasileiro, do amanuense, ainda o persegue. Mesmo que o espaço da rua cresça, a sombra da casa, do patriarcalismo, o acompanha.

No ambiente doméstico, é perceptível uma dinâmica de comportamentos entre a figura masculina de Belmiro e as figuras femininas das irmãs que evidenciam essa permanência de vestígios patriarcais. Nesse sentido, assim como DaMatta, que reconhece o espaço da casa como sexualmente motivado, Freyre (2004) também destaca a diferenciação sempre presente nas casas patriarcais entre o papel do homem e o da mulher; algo presente no conservadorismo da casa de Belmiro Borba. Apesar das mudanças ocorridas com o desenvolvimento das cidades, já que nelas há uma convivência maior entre homens e mulheres, o próprio Belmiro mantém um contato próximo com a amiga Jandira, as divisões entre o papel da mulher e do homem em sua casa são mantidas. Para Freyre (2004), muitos desses aspectos permanecem em virtude de que esse sistema patriarcal tenha atuado como criador de “valores” característicos dos brasileiros.

Embora a família ao estilo patriarcal fosse reconhecida como em processo de declínio, os valores que defendia sobrevivem em alguns aspectos ainda hoje, no século XXI, como amarras a serem superadas ou como notas inextrincáveis do comportamento familiar brasileiro em constantes reavaliações, e permaneciam fortes na década de 1930. Para Freyre: “O patriarcal tende a prolongar-se no paternal, no paternalista, no culto sentimental ou místico do pai ainda identificado, entre nós, com as imagens de homem protetor, de homem providencial, de homem necessário ao governo geral da sociedade [...]” (FREYRE, 2004, p. 78). Embora as transformações ocorram, dentro dessas mesmas transformações, esse sistema ainda encontra o seu espaço de atuação. Mesmo tendo optado por seguir um rumo distinto dos Borbas, a tensão que Belmiro vivenciou com o pai permanece em suas constantes reflexões. Ao considerar-se um Borba falido, um mero arbusto em meio a uma grande paisagem, sem função definida, revela manter um vínculo forte com os valores que lhe foram passados na fazenda. A sua falência na vida, o seu sentimento de que, aos trinta e oito anos, já não há nada por ser feito, de certa maneira valoriza toda a conduta à qual o protagonista abriu mão, após ser seduzido por letras nada rendosas. A presença constante das sombras do velho Borba, a leve satisfação em possuir alguns vestígios dos aspectos de seus antecessores masculinos, como ocorre ao atirar um sapato num cão que ladrava durante à noite e o impossibilitava de dormir, “[...] daí a pouco,

de novo no leito, sorri para dentro de mim mesmo com certa ternura. Afinal, isso está no sangue. Esses repentes, esse ódio súbito, inconsciente, que passa como um relâmpago depois de a gente ter feito uma quixotada, é alguma coisa que me ficou dos Borbas” (ANJOS, 2000, p. 30), revelam um amanuense ainda ligado aos valores patriarcais, apesar das constantes fugas para os domínios mais livres das ruas belo-horizontinas.

Além disso, a própria forma como relega as condutas da irmã Emília apenas para o ambiente doméstico auxilia nessa permanência de vestígios patriarcais em sua rotina. Sob os cuidados do irmão, responsável pela manutenção financeira, as irmãs vivem restritamente no espaço da casa. Poucas vezes saem do ambiente doméstico, cumprindo o papel que lhes designam dentro desse sistema, sendo responsáveis pelo aprumo e organização do lar: “A casa retornou ao seu clima habitual, e as velhas se entregaram normalmente às suas funções. Emília cozinha, e Francisquinha, quando está melhor, como nestes dias, lava roupa” (ANJOS, 2000, p. 43). Nesse sentido, a elas, às mulheres, o espaço da casa é imposto, pois, como sugere Maria de Lourdes de Melo Pinto, em estudo sobre o feminino e as imposições do patriarcalismo:

Restringiu-se à casa o espaço permitido ao domínio feminino, as decisões públicas estavam inteiramente reservadas ao homem, naquele momento. A restrição do direito à voz implicou, também, a origem da dependência econômica que se caracterizou como mais uma forma de dominação das consecutivas gerações. (PINTO, 2008, p. 9)

Enquanto ao Belmiro era destinada a obrigação de trabalhar para manter a casa e sustentar as irmãs, bem como a responsabilidade por decidir os rumos do tratamento de Francisquinha, às mulheres da casa restavam poucas interferências, estas mais especificamente sobre organização doméstica. Criadas como bicho do mato na fazenda, sem acesso à educação, o que, segundo Belmiro, “Foi este o grande desgosto que assombrou os dias do velho Borba e da velha Maia. Desde cedo, viram que seria impossível dar-lhes educação condigna, mandando-as ao Colégio de Diamantina” (ANJOS, 2000, p. 26), permanecem reclusas na casa da cidade. A saída do ambiente rural não modificou substancialmente as condições de suas existências. É a partir delas também, e no espaço da casa, que esses valores e regras familiares oriundos da fazenda se mantêm. Para DaMatta, “em casa e no código da família brasileira, existe uma tendência de produzir sempre um discurso conservador, onde os valores morais tradicionais são defendidos pelos mais velhos e pelos homens” (DAMATTA, 1986, p. 19). Para tanto, é perceptível, ao longo do romance, a manutenção de alguns rituais familiares herdados do passado: “Sem dizer nada, puxou-me pela manga do paletó e levou-me ao quarto grande, para me mostrar, por gestos, a folhinha pendurada na parede. Aludia ao aniversário. Emília, com

certeza, não se esqueceu do peru tradicional. Viva a tradição dos Borbas” (ANJOS, 2000, p. 72). Seja pelos rituais de aniversário, seja pelos pastéis confeccionados segundo um rito de Vila Caraíbas, nos pequenos detalhes, a atmosfera da fazenda é recuperada no espaço doméstico. Conforme Aguiar (1992), em sua análise dos espaços da memória na obra de Pedro Nava: “Cada coisa olhada é suficiente para desencadear um processo de recordações que pode trazer de volta o passado inteiro” (AGUIAR, 1992, p. 73). São nesses pormenores do cotidiano doméstico, a partir da convivência com as irmãs, que parecem carregadas de passado, inclusive nos termos antigos que utiliza, como “Nhô Borba”, “positivo”, na posição hierárquica ocupada dentro da casa, que Belmiro revive a atmosfera da fazenda e do próprio sistema do qual é, mesmo “chocho”, um fruto.

Essas reminiscências do espaço da fazenda dividem, muitas vezes, com o presente as atenções do narrador, que se vê num constante conflito entre o passado e o presente. Isso se justifica, nas palavras de Fávero, pelo sentimento de falha que o acompanha: “O fracasso é um dos motivos que o leva a um apego intenso às imagens fugitivas de um tempo que se foi. Fator essencial para um aprofundamento na própria interioridade” (FÁVERO, 1991, p. 27). A frustração vivenciada por Belmiro no presente, relacionada com o trabalho ocioso que o mantém, com os problemas financeiros e com a não realização no campo amoroso, encontra no passado uma rota de compensação para suas angústias atuais. Como aspecto que se manifestou em muitas obras do período modernista no Brasil, o fracasso deve ser compreendido, conforme Bueno, não apenas no sentido de desistência, mas “Trata-se antes de manifestação daquela avaliação negativa do presente, daquela impossibilidade de ver no presente um terreno onde fundar qualquer projeto que pudesse solucionar o que quer que seja – enfim, é uma manifestação do que se está chamando aqui de espírito pós-utópico” (BUENO, 2015, p. 76-77). Ou seja, é um mal-estar, um sentimento de impotência, que ecoará em todas as áreas da vida da personagem Belmiro.

Ao mesmo tempo, apesar da permanência desses vestígios do passado, na apreensão dos espaços, tanto da fazenda quanto da casa da Rua Erê, percebe-se uma forte carga de degradação material, de ruína, que de forma sutil, espalhada ao longo dos capítulos, vai se configurando. Essa ruína material expressa, dessa forma, apesar das conservações, que todo um sistema está se dissolvendo. Para Freyre:

À decadência de famílias por três, quatro, cinco ou seis gerações patriarcalmente opulentas, teria de corresponder o que vem acontecendo, entre nós: a ruína, por abandono, de velhas casas-grandes de fazenda ou de engenho;

ou a sua transformação em fábricas, asilos, quartéis, refúgios de fantasmas de subúrbio ou de malandros de cais. (FREYRE, 2004, p. 46)

Com a passagem do tempo, a dissolução das instituições patriarcais, conforme Freyre (2004), tem sua ação também manifesta concretamente sobre a própria casa. A pequena residência de Belmiro na Rua Erê contrasta com a antiga opulência de uma fazenda com seus criados. Se antes a propriedade dos Borbas apresentava contornos de prestígio e poder, “ Lá estava a fazenda, grande, poderosa como um estabelecimento público, com suas lavouras à espera de cuidados moços” (ANJOS, 2000, p. 27), posteriormente sofre uma espécie de corrosão, há uma visível desagregação, conforme o próprio narrador reconhece em seu último retorno à terra natal em 1924, quando apenas enxerga a ossatura de um corpo que antes apresentava forte exuberância de vida: “A lagoa foi drenada e convertida em pasto. Como se pode suprimir uma lagoa? Como se pode cortar uma árvore? É como se destruíssemos um ser humano, vivo, fremente” (ANJOS, 2000, p. 97). É exatamente com a constatação dessas mudanças que Belmiro pondera que é impossível que as coisas continuem da mesma forma nos espaços, as coisas apenas permanecem no tempo, um tempo interior.

Com relação à situação presente do amanuense, o prestígio passado dos Borbas vai se opondo à decadência material da casa, com sua velha cadeira austríaca situada no alpendre e tão pobre quanto a casa de Jandira, integrante do círculo de amigos da personagem central. Essa degradação figura também na própria ruína das personagens envelhecidas que habitam o espaço doméstico: “Como avulta, nesta casa, a figura de Emília! Está velha, bem velha, e a pele encardida mal cobre os ossos. A gota ciática muitas vezes a prende ao leito, impedindo-a de ir à cozinha. Chamo, então, sua amiga Josefa lavadeira, que a substitui como pode” (ANJOS, 2000, p. 222). Assim como o corpo da fazenda despojada, a própria irmã encarna a diluição e revela, ao mesmo tempo, o espaço ao qual sempre foi destinada: a cozinha. A casa, assim como os moradores dela, parece estar em decomposição:

Levantando, um dia desses, uma tábua do assoalho, meio apodrecida, descobriu, não sei como, uma ninhada de ratinhos. Passou a dispensar-lhes cuidados maternos, e, para não a vermos de novo agitada, tivemos de consentir em sua extravagância: duas ou três vezes por dia arranjava mingaus para os ratinhos e ficava o tempo todo a espreitá-los, de longe. (ANJOS, 2000, p. 43)

Sobre esse aspecto, o ensaio “A degradação do espaço”, do crítico Antonio Candido (2006), apresenta uma análise substancial da correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento na obra do escritor francês, Émile Zola, *L'assommoir*. Na obra, de acordo

com o crítico, há uma manipulação artística com a palavra que permite apreender significações profundas a partir da degradação exposta nos espaços da narrativa, correlacionada esta à própria degradação das personagens e do próprio estilo do texto. Os ambientes pelos quais elas se deslocam, a distinção entre os espaços aos quais as personagens têm ou não acesso ganham força dramática, refletem conflitos sociais e dramas humanos. Os objetos, como a roupa suja, as descrições referentes à sujeira presente no cortiço, tudo favorece ao entendimento do sentido da obra e apresenta o que o autor situa como “correlação simbólica entre os espaços”. Nesse sentido, o apodrecimento do assoalho, a loucura da irmã idosa, Francisquinha, os cuidados dispensados aos ratinhos, associam-se para uma representação de uma estrutura em desagregação, atrelada ao universo rural que é retomado pelo ambiente. Além disso, a presença constante de doenças: “Francisquinha vai de mal a pior e Emília está ficando com o coração fraco” (ANJOS, 2000, p. 119), a internação por conta da loucura, as sessões de “expulsão de espíritos” com médiuns espíritas, solicitadas por Emília a fim de curar a irmã, como se dentro desse espaço houvesse a presença de sombras e espíritos que atormentam, até mesmo a menção ao aspecto degradante do papagaio, vão compondo um cenário em ruínas.

Os animais domésticos, na concepção de DaMatta, “participam do espaço positivo da residência, ajudando a conceituá-la de modo socialmente positivo ou negativo” (DAMATTA, 1986, p. 18). Em *O amanuense Belmiro* vemos uma nítida imagem negativa que auxilia na percepção desse espaço em crise: “O velho papagaio, que me parecia humorístico, dá-me, agora, grande pena. Anda decadente, perde a plumagem, e passa o dia todo a cochilar, como que alheio a tudo. Quase sempre deixa, na lata, a maior parte da comida que lhe damos” (ANJOS, 2000, p.144). O aspecto apresentado pelas figuras humanas desse ambiente, bem como pelo animal doméstico, compõe uma imagem de dissolução, desbotamento, como se tais personagens estivessem perdendo os contornos que lhes dão vida e vitalidade. Tal situação intensifica-se após a morte da irmã Francisquinha. A casa, agora, passa a ser reduto mais contundente de sombras e silêncio: “A casa me parece mutilada com a sua ausência. Um grande silêncio – a que estou desabitado, durante o dia e às primeiras horas da noite – modifica o aspecto das coisas e me oprime” (ANJOS, 2000, p. 100). Essa opressão, desencadeada pelo espaço doméstico, visto com um corpo, um organismo incompleto e mudo, faz com que Belmiro sinta-se exatamente como se estivesse numa prisão; prisão esta que o coloca como mergulhado no passado, bem longe da superfície do presente: “Depois do enterro ainda não saí. Fechado dentro de casa, tenho a impressão de que estou vivendo não em Belo Horizonte, mas no âmbito da fazenda, na atmosfera moral da casa velha, em cuja sala de jantar este mesmo relógio de repetição assinalava as horas de um dia grande, grande” (ANJOS, 2000, p. 144). Esse

relógio, resquício da antiga propriedade rural, ainda trabalha e permanece a conduzir o tempo cíclico do amanuense. É esse relógio de repetição que sustenta a casa que, excetuando-se seu processo de desbotamento, parece imutável.

Toda essa composição espacial faz-se necessária para o entendimento da personagem central da obra. Para Candido (2011), referente às personagens dos romances, “quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambientes” (CANDIDO *et al.*, 2011, p. 53). É esse mesmo espaço, também, que auxilia a compreensão de componentes sociais significativos que permeiam esse ambiente e posiciona a personagem dentro de um contexto social específico.

Ademais, para melhor compreender o ambiente doméstico, a casa, faz-se necessário contrapô-lo ao espaço que aparece como seu contrário, a rua, formando os dois uma oposição básica na gramática social brasileira, conforme sustenta DaMatta (1997), mas que também reflete a distinção entre o espaço da intimidade, do eu, e o público, do mundo. Através, pois, o alpendre e desçamos à avenida.

2.2 No horizonte das ruas

O espaço principal que se contrapõe a casa é a rua. Para Aguiar, “[...] por rua pode entender-se o espaço ‘lá fora’ em oposição ao ‘aqui dentro’. Essencialmente a rua opõe-se à casa, daí expressões como ‘estar na rua’ (fora de casa), viver na rua [...]” (AGUIAR, 1998, p. 157). Para DaMatta, a rua apresenta-se com distintos códigos e valores. Por esse outro ângulo de leitura da sociedade, o que se destaca “[...] são discursos muito mais rígidos e instauradores de novos processos sociais. É o idioma do decreto, da letra dura da lei, da emoção disciplinada que, por isso mesmo, permite a exclusão, a cassação, o banimento, a condenação” (DAMATTA, 1997, p. 18). Assim, esses espaços conduzem, influenciam, na maneira como o cidadão se apresenta, como se reconhece em meio a outros códigos de conduta, o que implica uma forma de cidadania para cada espaço no qual o brasileiro se estabeleça. Na rua:

[...] passamos a ser indivíduos autônomos e desgarrados, somos quase sempre maltratados pelas chamadas “autoridades”, não temos paz, nem voz. Somos rigorosamente “subcidadãos” e não será exagerado observar que, por causa disso, nosso comportamento na *rua* (e nas coisas públicas que ela necessariamente encerra) é igualmente negativo. (DAMATTA, 1997, p. 19)

As posturas e comportamentos dos indivíduos, agora, apresentam-se situados sob orientação de outras regras, divergentes daquelas instauradas nos domínios domésticos. Com a comparação que faz entre os espaços da casa e da rua, DaMatta (1997) reconhece que, a partir deles, chega-se a compreender a forma pela qual a sociedade brasileira atua, utilizando-se para isso do código da casa, que tem sua fundação na família, na amizade, no compadrio, e do código da rua, que será estruturado através de leis universais, da burocracia e do formalismo jurídico. Esses dois códigos, o que envolve as relações pessoais e o que prioriza as leis, permitem o funcionamento da sociedade, relacionando-se não tanto como elementos em oposição, mas de forma relacional, em constante conexão.

Esse espaço público faz-se determinante ao longo do romance. A rua, em *O amanuense Belmiro*, é o lugar para onde o narrador escapa das paredes domésticas que o aprisionam, um espaço de fuga: “Tomo o café, que a velha traz silenciosamente. Leio o Minas que deixou sobre a mesa. Lá fora, na cidade, a manhã deve estar alegre e o parque cheio de gente. Veio-me a ideia de sair um pouco, para espairecer” (ANJOS, 2000, p. 134). Mergulhado no passado, nos rituais e na moral da fazenda que permanecem nos pequenos gestos da irmã, na rotina diária, na divisão dos trabalhos domésticos, para Belmiro a rua cumpre papel simbólico de libertação: “Simbolicamente a rua acaba sendo sinônimo de mundo; ‘ir para a rua’ pode significar ‘ganhar o mundo’, sair ou libertar-se de algum vínculo, o familiar sobretudo” (AGUIAR, 1998, p. 157). É nela que se favorece o contato com o espetáculo alheio, com o movimento, com a multidão.

Esse espaço é introduzido na trama já no primeiro capítulo da obra, quando o narrador reconhece a movimentação e as cores que o compõem, bem diferente da atmosfera de penumbra e silêncio que envolve a casa:

Todos os passageiros do bonde Calafate me sorriam. Certamente sorriam, desejando-me um largo "saúde e fraternidade". Como se mostravam ansiosos, rápidos, denunciando pressa de chegar a casa, carregados de embrulhos, onde adivinhei variada matéria-prima para as comemorações domésticas do Natal. (ANJOS, 2000, p. 23)

É no espaço amplo da rua que o narrador percebe, com mais nitidez, o outro, o que está fora de si e de sua intimidade. Para DaMatta, a rua “é o lugar do movimento, em contraste com a calma e a tranquilidade da casa, o lar e a morada” (DAMATTA, 1986, p.16). Tal espaço, quando se relaciona com o universo da casa, quando ultrapassa suas paredes, geralmente implica uma situação de conflito: “[...] quando a casa é englobada pela rua vivemos frequentemente situações difíceis e em geral autoritárias” (DAMATTA, 1991, p. 21). É o que ocorre em *O amanuense Belmiro* em dois momentos emblemáticos: o primeiro deles ocorre

durante a Revolução de 1930, quando a casa é atingida por balas: “Teria sido impossível permanecer na casa: o alpendre, que dá para a Rua do Piau e está inteiramente a descoberto, ficou crivado de balas. Algumas vararam as portas e foram alojarse no meu escritório e nos quartos” (ANJOS, 2000, p. 171-172). Os conflitos políticos, que geralmente desdobram-se no espaço público da rua, não deixam de interferir na intimidade das personagens, haja vista que a própria habitação é atingida. Além disso, no ano do registro das notas, quando Belmiro chega a ser preso, a casa também sofre com interferências externas ao ser subitamente invadida por policiais, quando estes desconfiam do relacionamento de Belmiro com o amigo Redelvim: “— Os *home* da justiça mexeram em tudo, contou-me, ao servir o almoço. ‘Gente sem modos’” (ANJOS, 2000, p. 154). A intimidade do lar é violada, posta em desordem e exposta a terceiros, bem como a própria intimidade da personagem central, pois, com esse episódio, até mesmo o diário particular do amanuense é investigado e exposto. Nesse sentido, a rua, como espaço público, pode ser “[...] perigoso e como tudo que o representa é, em princípio, negativo porque expressa um ponto de vista autoritário, impositivo, falho, fundado no descaso e na linguagem da lei que, igualando, subordina e explora (DAMATTA, 1991, p. 65). Subordina o espaço privado, seus segredos e a própria organização do lar.

As questões políticas e sociais, predominantes no universo da rua, conseguem, pois, invadir a toca da Rua Erê em momentos mais autoritários e conflitantes. Como sugere Bueno (2015), em *Uma história do romance de 30*, o livro *O amanuense Belmiro* está inserido no presente imediato da década de 30, ano que foi marcante para a história brasileira, pois, além do registro de grandes fatos pela história, entre eles o fechamento da Aliança Nacional Libertadora, durante a intentona comunista, foi o período em que o cidadão se deparou com uma organização através da qual conseguisse integrar um movimento contra o regime de Vargas: a própria ANL. Embora o narrador se mostre frequentemente inebriado por seus abismos interiores, essa atmosfera de repressão não consegue ficar excluída das páginas do diário; sua casa, suas notas são invadidas. Nas palavras de Bueno, com relação à década de 1930, embora os acontecimentos políticos pareçam distantes, “Todo esse período agitado chega a Belmiro e o atinge tanto que vai ser o período em que ele escreverá mais intensamente, em sua tentativa de se tornar olímpico na literatura” (BUENO, 2015, p. 573). Mesmo que tente priorizar a intimidade, será impossível excluir o contato com o contexto social mais amplo no qual se insere.

Além desse aspecto, algo a ser considerado, quando se pensa o espaço da rua, é a necessária relação existente com a categoria do tempo, que atua de forma complementar. Na sociedade, o tempo organiza-se pelas diferentes formas de vivências dos cidadãos e está

conectado com atividades socialmente programadas. Para demarcá-lo, assim como ocorre com a rua em oposição à casa, é preciso considerar os seus contrastes. Nesse sentido, a oposição mais evidente dentro da dinâmica social brasileira é a distinção que se verifica entre o tempo dos fatos ordinários e dos fatos extraordinários, entre a rotina e a quebra desta por atividades socialmente planejadas:

No caso do tempo, o contraste mais abrangente talvez seja o que pode ser estabelecido entre as rotinas diárias e as situações extraordinárias, anômalas ou fora do comum, mas socialmente programadas e inventadas pela própria sociedade. Estas situações se definem pelo que usualmente chamamos de festas, cerimoniais, rituais, solenidades. (DAMATTA, 1997, p. 35)

Essa influência do calendário, com suas diferenciações entre rotina e exceção, é, inclusive, percebida pelo próprio narrador, ao dar-se conta de que costuma fazer registros nas datas comemorativas: “Que tenho eu com os dias que a folhinha assinala? Há dois meses comecei a registrar, no papel, alguns fragmentos de minha vida, e noto agora que apenas o faço em datas especiais” (ANJOS, 2000, p. 35). É como servissem de pressuposto para o registro de algo significativo, quando lhe faltam acontecimentos mais interessantes.

Dentre esses rituais que alteram de um lado o próprio tempo e do outro, o espaço, este configurado de uma forma durante as rotinas e de outra, durante os eventos festivos, é importante destacar, para a análise de *O amanuense Belmiro*, o papel crucial que a festividade carnavalesca, nas ruas, terá para os rumos da narrativa. No carnaval, o tempo é outro, acelerado, vibrante, fora da rotina; pode-se criar, conforme DaMatta (1997), todo um enredo com início meio e fim em algumas horas ou minutos através de sua nova atmosfera. Ao mesmo tempo, ele permite um deslocamento dos espaços tidos como normais durante as rotinas. A rua se transfigura em espaço que acolhe sem distinção, de maneira coletiva, o que deixa de lado, pelo menos momentaneamente, algumas hierarquias ou diferenças sociais. De acordo com Ferrara, no carnaval, “Rompe-se a distinção entre ricos e pobres, popular e erudito, particular e público, para criar um momento onde tudo ocorre ao ar livre, na praça ou na rua” (FERRARA, 1990, p. 5). É uma ocasião para excluir barreiras e optar pela coletividade. Nas palavras de DaMatta:

[...] como o momento extraordinário nos transforma em seres exemplarmente coletivos: ou somos dupla ou somos torcida, partido, público, multidão. São essas possibilidades de transformação que criam focos diferenciados, fazendo com que se possa viver como algo novo, excitante ou rotineiro as diversas situações sociais. (DAMATTA, 1997, p. 38)

Dessa forma, o carnaval estabelece um momento de outras comunicações possíveis. Freyre (2004) considerou o carnaval, assim como festas de igreja e determinados espaços públicos, como um dos responsáveis pela possibilidade de ligação entre classes distintas, diminuindo assim antagonismos e possibilitando a formação de um meio-termo, uma contemporização entre padrões e estilos de vida diferentes. É o que ocorre com Belmiro Borba, nesse sentido. Ao ser tragado pelos foliões, envolvido pelas columbinas e piratas, ele consegue estabelecer um contato, mesmo que por pouco tempo, com a fina Carmélia Miranda, contato inclusive físico.

Certo momento, alguém me enlaçou o braço, cantando: “Segura, meu bem, segura na mão, não deixe cair o cordão...” O braço que se lembrou do meu braço tinha uma branca e fina mão. Jamais esquecerei: era uma branca e fina mão. Olhei ao lado: a dona da mão era uma branca e doce donzela. Foi uma visão extraordinária. Pareceu-me que descera até mim a branca Arabela, a donzela do castelo que tem uma torre escura onde as andorinhas vão pousar. (ANJOS, 2000, p. 38)

Tal situação mostra-se impossível fora desse espaço e tempo festivos. Isso ocorre porque, no Brasil, “[...] a festa é um dos mecanismos mais importantes para relacionar esses domínios segregados e afastados uns dos outros” (DAMATTA, 1997, p. 95). As diferenças sociais, entre outras distinções, que separam as personagens não permitem que o amanuense mantenha um contato com a moça. É somente durante a festa carnavalesca que uma brecha nessas distâncias se apresenta. O carnaval, como outras festas públicas, tem um caráter de unificação, num espaço dividido rigidamente por questões e hierarquias sociais. Com suas fantasias, inversões de papéis, desordem, risos, músicas, vivências utópicas de trabalho e de igualdade, consegue aproximar elementos antes incomunicáveis. O carnaval, portanto:

[...] permite equilibrar o espaço, fazendo com que o mundo se torne menos indiferente e totalmente significativo, posto que ordenado por suas relações com os grupos que se combinam e se reformulam, na complexa lógica social que cada sociedade ordena para si e para os seus membros. (DAMATTA, 1997, p. 39)

Passando esses momentos festivos, a rua, como espaço amplo e socialmente determinado, continua o seu percurso distintivo, pois revela “o mundo exterior que se mede pela ‘luta’, pela competição e pelo anonimato cruel de individualidades e individualismos” (DAMATTA, 1986, p. 19). É na rua transfigurada pelo carnaval que Belmiro apaixona-se pela personagem Carmélia, figura que evoca tanto a namorada da adolescência, Camila, quanto o

mito da donzela Arabela que o encantava na infância. É nesse instante extraordinário que o amor acontece, e a rua, a cidade, passa a ser o caminho para as possibilidades de encontrá-la: “Eu pediria inutilmente o socorro do bom senso ou da análise nas horas em que vivi a perseguir uma imagem que teria um terço de realidade e dois de fábula” (ANJOS, 2000, p. 41).

O sentimento amoroso que nasce restringe-se a uma fantasia, a uma cristalização amorosa, nos termos de Stendhal (1999), que não encontra meios para a realização concreta, posto que há diversos fatores que se coadunam para impossibilitá-lo. Para Fávero: “[...] as dificuldades são evidentes quanto a Carmélia, pois os fatores de distanciamento acumulam-se a níveis quase absolutos para um homem como Belmiro. São diferenças de toda sorte: idade, classe social, modo de vida, ambientação familiar”... (FÁVERO, 1991, p. 33). Essas diferenças, reconhecidas pelo próprio narrador, atuam como forma de justificativa para a própria inércia de Belmiro no sentido de conquistar a moça. A rua, dessa forma, representa um ambiente social significativo na trama, pois aproxima, no seu momento de inversão, e afasta ao mesmo tempo dois seres de mundos distintos. Nesse tipo de ambiente, segundo Lins, há “certo conjunto de fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos que em muitas narrativas assumem extrema importância e que cercam as personagens, as quais, por vezes, só em face desses mesmos fatores adquirem plena significação” (LINS, 1976, p.74). É na rua que se notam algumas diferenças econômicas e sociais que determinam a personagem central. Isso é perceptível pelo sentimento de inadequação sentido por Belmiro ao ser conduzido a certos espaços, principalmente pelo jovem Glicério, como os clubes elegantes que o amigo frequenta, a casa de um ilustre senador, ou até mesmo uma simples sorveteria:

[...] depois de ter andado muito pela cidade, e ainda me acho um pouco transtornado pelo que me ocorreu à tarde. [...] nem costumo frequentar as sorveterias da Rua da Bahia ou da Avenida. Ao sorvete prefiro o chope, e o chope só pode ser tomado com a devida unção nos bares, menos frequentados, das ruas transversais. Mas o demônio as arma: não sei por que descí hoje com o rapaz e entrei numa sorveteria onde se reúnem as elegâncias de Belo Horizonte. (ANJOS, 2000, p. 140)

Belmiro não está entre “as elegâncias de Belo Horizonte”, isso ele reconhece e esclarece nas páginas do diário nas quais com frequência os problemas com a falta de dinheiro avultam. Sua condição financeira o influencia nos sentimentos de inadaptação e alheamento, o que é reforçado pelos espaços que pouco frequenta no universo público da rua. São espaços, de certa forma, interditados ao amanuense. Assim, a rua forma uma espécie de perspectiva pela qual o mundo pode ser lido e interpretado. Uma perspectiva “[...] onde predominam a desconfiança e a insegurança” (DAMATTA, 1986, p. 21). O retraído e solitário amanuense não

se vê totalmente encaixado nesses ambientes e figura de forma tão dissonante, que o próprio amigo Glicério leva-o a realizar alterações no vestuário quando começam a frequentar juntos lugares outros: “Aboliu-me o colarinho alto, fez-me comprar um terno novo e camisas da moda, e exhibe-me em lugares aonde nunca fui [...]” (ANJOS, 2000, p. 62). Afinal, as regras das ruas são outras e muitas vezes repressivas.

Quando analisa essa questão sobre o espaço, DaMatta (1997) também assinala que, no caso do Brasil, especificamente, a rua não pode ser entendida como dimensão social dissociada de outros valores, vista de maneira individualizada, mas que nela encontramos valores distintos que servem para uma orientação geral. Segundo o autor: “Nas cidades brasileiras, a demarcação espacial (e social) se faz sempre no sentido de uma gradação ou hierarquia entre centro e periferia, dentro e fora” (DAMATTA, 1997, p. 29). Há espécies de demarcações, de estabelecimento de fronteiras quando se investiga a dimensão espacial.

A mudança de espaços envolve, por conseguinte, uma mudança de atitudes, de conduta, de gestos, de roupas e de papéis sociais, do quadro de existência de todos os membros de nossa sociedade, conforme DaMatta (1997). É o que acontece, também, com relação à pretendida amizade entre Belmiro e Carolino. Na reta final do romance, esta personagem, antes atuando na narrativa de forma figurante, uma personagem plana e sem grandes arroubos, contínuo da Seção de Fomento que se encarrega de entregar o café aos funcionários com postos superiores, possui um papel e uma recepção distintos dependendo do lugar em que se encontra. Enquanto na casa da Rua Erê passa a ser considerado um providente e previdente amigo, sendo acionado sempre que Belmiro dele necessita, visto como uma grata surpresa pelo diarista, já que este acreditava não mais estar na idade de fazer novos amigos; no ambiente de trabalho é tratado com indiferença e certo descaso, pois, segundo as condutas sociais, faz-se necessário manter as hierarquias... Quando faz o balanço sobre o estreitamento de suas amizades na Seção de Fomento, Belmiro deixa escapar qual o lugar do Carolino: “Resta-me Carolino, é certo. Mas Carolino se conserva distante, durante as horas de expediente, respeitando a hierarquia burocrática” (ANJOS, 2000, p. 219). O espaço que frequentam exige, de certa maneira, comportamentos distintos, limitando as conversas e aproximações, no caso da Seção de Fomento, ou favorecendo as confidências e troca de favores, quando se trata do ambiente doméstico.

Mesmo com tais entraves, a rua permite também o desenvolvimento de outros afetos. De acordo com Aguiar, “É na rua que costuma se dar as conquistas do afeto, não o doméstico de pai e mãe, irmão, etc., mas o público, se assim podemos chamar as relações de amor e de amizade fora do parentesco” (AGUIAR, 1998, p. 177). Isso é perceptível no romance pelos

constantes encontros e diálogos que envolvem o narrador e a roda de amigos. Personagens que “o procurador de amigos” almeja manter, apesar do distanciamento iminente entre eles. Para Milanesi: “Apesar de ter um contato relativamente grande com os amigos, Belmiro sente a instabilidade de seu círculo: entre eles paira um mal-estar constante causado pelas diferentes visões de mundo e pela falta de troca de experiências” (MILANESI, 1997, p. 52). As ruas são muitas e nem sempre os amigos seguirão pelos mesmos caminhos.

É nessa mesma rua ambígua, de exclusões e reuniões, que há também a possibilidade de contato com o perigo inesperado, uma vez que é considerada “algo movimentado, propício a desgraças, e roubos, local onde pessoas podem ser confundidas como indigentes e tomadas pelo que não são. Plano do anonimato” (DAMATTA, 1991, p. 65). No romance, em duas situações, o movimento presente nas ruas da cidade o faz correr riscos. No Rio de Janeiro, quase sofre um atropelamento:

Por pouco, este corpo magro teria ficado hoje no asfalto da Avenida. Cruzando-a em hora de intenso movimento e descuidando-me de observar os sinais, quis, a passos rápidos, ganhar o lado oposto, o da Biblioteca Nacional, quando recebi um forte puxão no colarinho, e fui arrastado até o passeio. (ANJOS, 2000, p. 201)

Em tal circunstância, é perceptível que o narrador e protagonista encontra-se, com frequência, em constante desatenção e alheamento, evidenciando um desajuste ao ambiente dinâmico e veloz da rua. O movimento, o barulho, o trânsito de pessoas desconhecidas, podem, muitas vezes, apresentar essa conotação negativa, atingindo a personagem física e psicologicamente em seus trajetos, como ocorre também quando Belmiro é pego de surpresa por outro automóvel, dessa vez em Belo Horizonte, pelo recém casal Carmélia e Jorge. O chiado vindo de repente o desperta em vários sentidos: “Já próximo do portão que dá para a Avenida, quase fui apanhado por um carro, que vinha veloz. Os sons musicais que ainda ouvia não me deixaram perceber o ruído do motor, e só a buzina, seguida de um chiado forte, de freios pisados com violência, pode despertar-me” (ANJOS, 2000, p. 225). Envolvido nos próprios pensamentos, mais uma vez, e desatento com relação ao movimento da rua, o despertar lembra-lhe de que “já não há mais donzela nem Arabela” para fantasiar durante os seus giros pela avenida, pelos bares e nos percursos de bonde. Belmiro aos poucos vai restringindo até mesmo esse espaço amplo da rua, visto que nos capítulos finais vai demonstrando uma atenção e comprometimento maior com a Rua Erê, especificamente, vista como espécie de extensão da própria casa. Para DaMatta “[...] se estou no ‘centro’ da cidade, ‘minha casa’ pode muito bem ser o meu bairro, com todas as suas ruas e jardins” (DAMATTA, 1991, p. 19). Dessa forma, a

atmosfera da ampla avenida é divergente da encontrada na Rua Erê, ambiente quase familiar e íntimo, interligado ao universo doméstico pela rotina e repetição: “Como esta Rua Erê me entenece! Cá estou de novo, e melhor fora não ter saído. A verdade está na Rua Erê e não no Arpoador” (ANJOS, 2000, p. 205).

Feito caramujo, o melancólico amanuense volta-se para a intimidade, o que se liga à sua decisão de voltar-se para espaços mais restritos, longe do mundo movimentado das avenidas, do inesperado, das exclusões por elementos de ordem social e financeira. Conforme reconhece: “Como Amiel, busco a solidão, mas, simultaneamente, lhe voto horror. Dia virá, porém, em que ela se dará sem ser buscada” (ANJOS, 2000, p. 118). Embora busque com frequência a avenida, a amplidão de cores e caminhos, é para a Rua Erê e para a casa que ele retorna e onde encontra refúgio quando o espaço público não lhe é acolhedor. Nessa constante dualidade, entre a fuga para o mundo da avenida e a reclusão na intimidade da casa, permanece o ser em conflito no âmbito espacial, tal qual ocorre quando se analisa a confusão temporal na qual vive. Entre as memórias e o cotidiano, o amanuense configura-se como um ser dividido e com uma existência em constante conflito e desajuste. Os espaços da casa e da rua, dessa forma, assim como o tempo da narrativa, interligam-se num todo significativo do romance para representar o homem bipartido entre a fazenda e a pequena casa, entre passado e presente, entre o conservadorismo do universo patriarcal e a modernidade que emana nas ruas da cidade, entre a interioridade da casa e a exterioridade da rua.

2.3 A casa: o refúgio do flautista

O amanuense Belmiro Borba é um burocrata lírico, alto, magro, meio maduro, possuidor de um olhar triste como se estivesse olhando para o mar, nas percepções de Carmélia, centrado profundamente em seus conflitos interiores, suas frustrações sentimentais, financeiras e com constante sentimento de desajuste ao meio social. Além da ambivalência entre sua postura fortemente lírica e seus momentos mais sóbrios de analista, conforme Fávero (1991), ele apresentará, como um de seus traços mais característicos, uma postura e comportamento exteriores divergentes, na maioria dos casos, do que realmente é na intimidade de suas confissões. Para Candido:

Um homem sentimental e tolhido, fortemente tolhido pelo excesso de vida interior, escreve o seu diário e conta as suas histórias. Para ele, escrever é evadir-se da vida; é a única maneira de suportar a volta às suas decepções, pois

escrevendo-as, pensando-as, analisando-as, o amanuense estabelece um movimento de báscula entre a realidade e o sonho. (CANDIDO, 2011, p.74)

Centrado nos dramas de convivência com o mundo, é justamente na casa que Belmiro dá maior vazão às suas reflexões, é nesse espaço que se dedica à escrita, às confissões sobre si e sobre o que o atinge. É nesse universo particular que se mostra com certa clareza, já que, entre os amigos, suprime o que lhe atormenta intimamente: “Fiz um esforço sobre-humano para ocultar minha agitação e apenas lhe disse um ‘Ah’! distraído” (ANJOS, 2000, p. 140). Entre o que mostra e esconde aos amigos e o que tenta pretensamente expor fielmente para o diário, revela-se uma personagem em conflito e cheia de ambiguidades. Para Aguiar e Silva, principalmente com relação aos romances das primeiras décadas do século XX, “Não é possível definir o indivíduo como uma globalidade ético-psicológica coerente, expressa por um ‘eu’ racionalmente configurado: o ‘eu’ social é uma máscara e uma ficção, sob as quais se agitam forças inominadas e se revelam múltiplos ‘eus’ profundos, vários, conflitantes” (AGUIAR E SILVA, 1991, p. 708).

Enquanto, por exemplo, são frequentes seus momentos de “pilhéria” ou “zombarias” no contato com os amigos, desde aquele primeiro chope do romance no bar do Parque, o tom melancólico se avulta em seus registros. Por essa perspectiva, o espaço doméstico, de acordo com Lins, também tem “a função de, situando a personagem, informar-nos, mesmo antes que a vejamos em ação, sobre o seu modo de ser” (LINS, 1976, p.97). Em Belmiro, ocorre essa constante impossibilidade de se comunicar com o outro: “Quando converso, as melhores ideias ficam cá dentro, sem encontrar expressão, e frequentemente digo coisas que não deveriam ser ditas e que, de ordinário, não foram meditadas” (ANJOS, 2000, p.113), dessa forma, sentir-se preso a casa, ao espaço restrito, é comparável à sua reclusão na própria subjetividade e introspecção. Quando C. Jung analisa a figura do introspectivo, reconhece que este “[...] sente dificuldades crescentes, afasta-se do círculo dos amigos, refugia-se no mais profundo de si próprio, aluga uma casa isolada, e evita encontrar-se com os outros inquilinos” (JUNG, 1975, p. 164). Embora busque constantemente a roda de amigos, Belmiro está sempre apartado, refugiado nos seus abismos, sua confissão mais próxima da sinceridade está somente nas páginas do diário.

Nesse sentido, com o instigante trabalho *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard (1978), é possível percorrer uma outra via para o entendimento da categoria espacial. Em seu percurso de análise, o filósofo seleciona uma série de imagens poéticas que permitiriam uma compreensão do funcionamento íntimo do ser. Tais imagens concentrariam significações para

o entendimento da alma humana e corresponderiam a uma espécie de “Topofilia”, através da qual se determina o valor humano dos espaços. Aqui, essas imagens servem de apoio para compreender a própria personalidade introspectiva e, muitas vezes, ambígua do amanuense; afinal, como reconheceu o próprio Bachelard (1978), o homem é um ser entreaberto, ao mesmo tempo em que se mostra, mantém os seus mistérios.

Dentre essas imagens, a casa, novamente, figura como uma das mais significativas, pois se transforma, de acordo com Bachelard, em um verdadeiro princípio de integração psicológica, seguindo sempre em dois sentidos, pois ao mesmo tempo em que ela está no indivíduo, este encontra-se nela. Há, dessa forma, uma carga de intimidade profunda quando se pensa na casa que auxilia na compreensão da subjetividade dos seus habitantes, pois “[...] a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela” (BACHELARD, 1978, p. 200). Ela delinea-se como espaço de refúgio, abrigando os devaneios, protegendo o sonhador e permitindo que este sonhe livremente. Para Bachelard, “O devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente. Seguindo a ‘inclinação do devaneio’ uma inclinação que sempre desce –, a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, se obscurece” (BACHELARD, 2018, p. 5). Há um mundo particular, sonhado, que se forma no devaneio, o mundo de uma alma, conforme o filósofo, que nos mostra a possibilidade de engrandecimento do nosso ser num universo que se faz somente nosso. Nesse mundo imaginário, o real é absorvido e a alma encontra o seu verdadeiro repouso. É no amparo da casa que Belmiro embriaga-se com as visões crepusculares de Carmélia, principalmente após momentos que se mostram mais conflitantes e tristes, como após a morte da irmã Francisquinha:

Carmélia apareceu-me com frequência, ora sob o seu aspecto real, ora encarnada em Camila e integrada na paisagem caraibana, circulando por entre meus fantasmas. Uma tarde, sentado ao alpendre da casa, com o corpo extremamente fraco, cheguei a vê-la transpor o portãozinho de ferro e aproximar-se de mim. Soubera da morte de Francisquinha e viera consolar-me. Conversamos muito tempo, horas infindas, até ao momento em que Emília veio trazer-me um copo de leite, e a visão desapareceu. (ANJOS, 2000, p. 145)

A Carmélia sonhada, associada ao mito caraibano da donzela Arabela, faz-lhe companhia nas horas costumeiras de solidão. Ao mesmo tempo, é na casa que o ser encontra a proteção contra as contingências e a base sem a qual seria uma criatura dispersa, sem abrigos

para as tempestades do céu e da vida. Ela possibilita, nesse sentido, razões ou ilusões de estabilidade.

A personagem Belmiro Borba retorna frequentemente para a sua toca da Rua Erê após seus giros solitários e muitas vezes misteriosos pela cidade, isso porque em muitas circunstâncias nada registra sobre o que faz. É nela que entra em contato mais profundo consigo mesmo, com os espectros do passado que o acompanham, com as fantasias, com a insônia solitária que muitas vezes é preenchida pela escrita, uma escrita que lhe sussurra, muitas vezes, como o poeta Carlos Drummond, que a vida parou e nada mais há para ser posto nas páginas em branco com o timbre da Seção de Fomento. Nesse sentido, o próprio diário representa, também, um espaço de abrigo. Conforme Lejeune (2014), a atividade do diarista é discreta, feita longe do olhar dos outros, e geralmente : “O universo do papel é como uma casa aonde somos convidados, um espaço protegido, onde as leis do mundo exterior são suspensas: os atos não têm as sanções e consequências que teriam do lado de fora [...]” (LEJEUNE, 2014, p. 359). A intimidade não manifesta nos espaços públicos, em companhia dos amigos, se dilata entre as paredes da casa, mais ainda no reduto do escritório, do quarto, ou solitariamente, quando se situa no alpendre, à janela, para efetuar o movimento de observador que se estabelece dentro de si mesmo e vê o mundo com o qual não dialoga verdadeiramente: “Pus-me à janela, a ver a rua. Giovanni, vestindo o velho jaquetão preto e levando um chapéu-de-sol ao braço, ia à missa. Outra coisa não deveriam fazer o Prudêncio Gouveia e Beppe, o sapateiro. Enquanto eu dormia, Emília devia ter estado na igreja, para ouvir a missa das cinco” (ANJOS, 2000, p. 133). Enquanto os outros se deslocam, ele permanece como espectador. Essa dificuldade de diálogo é explicitada até mesmo pelas fugas das situações que exporiam os seus ângulos ou sentimentos mais secretos.

São frequentes as situações nas quais o diarista finge ter algo para fazer como uma passagem pelo banco, um encontro marcado com o amigo Redelvim. São situações forjadas quando o movimento interior se intensifica, como ocorre ao sentir-se deslocado no meio do novo círculo de amigos de Jandira e a máscara que carrega, diante dos pretendidos amigos, ameaça não ser suficiente: “Aproveitei o ensejo e despedi-me, alegando que ali estava apenas de passagem a fazer hora para ir ao dentista. Jandira tentou reter-me, mas apeguei-me a uma dor imaginária e saí” (ANJOS, 2000, p. 113). A própria casa diz, assim, não apenas acerca de sua origem rural, de seus valores conservadores ou condição financeira. Mas todo esse movimento direcionado para esse espaço da intimidade atrela-se a sua própria busca por entender a si mesmo, seu íntimo controverso, ou melhor, para entender os próprios abismos da sua subjetividade que o distanciam dos outros.

Importantes, nesse sentido, são as casas às quais ele tem acesso. Observador da intimidade alheia, é no espaço da casa dos amigos que encontra elementos para tentar interpretá-los, esmiuçar os gestos, os timbres, conhecê-los mais de perto, mesmo que seja através de recurso condenável, como a invasão das gavetas e o contato clandestino com os diários íntimos de alguns deles, como Redelvim e Silviano. O olhar do amanuense quando está no refúgio alheio é sempre investigativo, no sentido de reparar no modo de ser de seus habitantes, como ocorre em casa de Jandira, ao observar a tia Hortênsia, figura que, de acordo com Bueno (2015), se apresenta sempre como à margem: “A velha é uma criatura doce, quase uma sombra, cuja presença mal se sente. Fica durante horas, ouvindo as conversas, com um ar alheado, como se estivesse a pensar no defunto major, cujo retrato pende da parede” (ANJOS, 2000, p. 53). Uma sombra que, embora tenha com Belmiro insignificante contato, ele tenta compreender. De certa forma, é o que ele já almejava com relação à Carmélia, quando descreve toda a atmosfera de sonho e memórias que a casa, mesmo inacessível, desperta em seus vários sentidos. Toda a atmosfera transbordante da casa é uma espécie de antecipação da áurea de devaneio e sonho em torno da “moça em flor” que se desdobrará ao longo dos capítulos:

[...] havia, no jardim da casa, uma trepadeira, a cuja flor chamamos, no sertão, dama-da-noite, por despontar somente à noite e murchar durante o dia. Ela desprende um aroma de alto poder evocativo [...] E, dentro da casa, havia uma criatura que não vi, mas ouvi. Tinha uma voz celestial e cantarolava uma canção napolitana de que Camila também gostava: *Tuorna a Surriento*. (ANJOS, 2000, p. 44)

Conforme as palavras de Lins, o esforço ordenador, no descritivo, tende a conferir uma organicidade ao pormenor, sendo muitos os graus através dos quais o escritor define o espaço: “[...] oscila entre a pintura minuciosa de uma sala, [...] à simples nomeação de uma rua, um hotel, uma cidade, etc. [...]” (LINS, 1976, p.1976). No caso analisado, todos os elementos utilizados, imagens, sons, aromas e ambiente noturno, para compor a descrição da parte acessível da casa, conjugam-se com o amor platônico que Belmiro irá vivenciar, com a atmosfera evocada de Vila Caraíbas, de Camila e com sua própria personalidade nostálgica, lírica e evasiva. No contato com a casa, antecedente ao encontro com Carmélia no carnaval, já havia os contornos do que vivenciaria. Nas apreciações de Lins sobre o espaço, ele reconhece que “[...] a funcionalidade de um fator incorporado à narrativa, só chega a ser devidamente captada e avaliada em termos de macroestrutura. Não se pode, a rigor, estudar isoladamente a funcionalidade de um elemento espacial” (LINS, 1976, p. 95). É a partir da visão total do romance que essa relação dos conflitos vivenciados pela personagem central e o retrato da casa

vão ser perceptíveis; o que coincide, em certo sentido, com a apreciação feita por Lafetá, ao retomar a classificação de Cyro dos Anjos como estrategista, feita por Candido: “[...] estratégia é a arte de definir, antecipar e dispor os elementos de uma situação, a capacidade de manobrar o conjunto e – no caso – de impor a nós leitores a sua verdade de personagem e sua história” (LAFETÁ, 2004, p. 24). Ao construir um retrato da casa, encontrada por engano quando o amanuense procurava por um farmacêutico caraibano, ele depara-se com o próprio percurso que trilhará. Dessa maneira, conforme Aguiar e Silva:

[...] a descrição não só veicula indícios e informações sobre as personagens, os objectos e os respectivos contextos situacionais, contribuindo para tornar verosímil, para enraizar o real, a *diegese*, ou, ao contrário, para a inscrever num universo fantástico, mas também gera significados simbólicos ou alegóricos que são indispensáveis para compreender as personagens e as suas ações. (AGUIAR e SILVA, 1991, p. 742)

Há uma reunião de elementos compatíveis com a personagem e com a história a partir dessa descrição da casa, inclusive com a música que ele ouve: “Tuorna a Surriento” é uma canção napolitana que traz um pedido de retorno à cidade inesquecível de Surriento, um lugar memorável, como a busca constante que Belmiro faz de sua Vila Caraíbas através das recordações.

Esse contato parcial é o máximo de intimidade que ele realiza com a casa da moça Carmélia. Para Belmiro, a intimidade real com o outro é algo complexo, não havendo possibilidade de uma relação mais profunda, visto que ele mesmo se nega constantemente a tirar os véus que lhe cobrem a verdadeira face, os verdadeiros conflitos e sentimentos. O amanuense é solitário, triste, e por trás do pince-nez, do chope entre amigos, há toda uma personalidade que não quer sair das sombras, que se refugia na toca da Rua Erê, nas páginas de mais um diário.

Essa sensação de deslocamento no espaço, fora do tom predominante é reforçada pela postura de colocar-se de canto, evadido, observando sem ser notado, imóvel, vendo o que acontece sem interferir. Para Bachelard, “[...] o canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor de ser: a imobilidade. Ele é a certeza local, o local próximo da minha imobilidade. O canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes, metade portas” (BACHELARD, 1978, p. 287). Há uma espécie de negação em participar do espetáculo que se presencia, como um constante fora de lugar: “Sob muitos aspectos, o canto ‘vivido’ recusa a vida, restringe a vida, esconde a vida. O canto é, então, uma negação do Universo”

(BACHELARD, 1978, p. 286). Quando o mundo parece um local não acolhedor, o canto atua como refúgio para o ser.

Belmiro adota esse espaço reservado do canto em algumas situações nas quais não se sente como participante efetivo dos acontecimentos: quando assiste à missa pelo falecimento do pai de Carmélia, ao presenciar a seção de excomunhão da irmã, até mesmo quando imagina o casamento da “moça em flor”. É o que ocorre também quando vai a um baile com o amigo Glicério na casa do senador: “[...] assentei-me em uma poltrona, a um canto. As moças não me notavam, mas eu bem as vias, para festa dos meus olhos e malinconia do espírito” (ANJOS, 2000, p. 63). Pôr-se num canto, num refúgio temporário que o acolhe, é estratégia belmiriana para entregar-se à contemplação ou reconhecer o seu isolamento.

Nessa espécie de aprisionamento causado por sua introspecção, é natural que imagens e espaços que tragam uma atmosfera de amplidão lhe causem reflexões profundas ou inapreensíveis. A mais significativa surge diante do mar, quando está no Rio de Janeiro para assistir ao embarque de Carmélia e Jorge após o casamento. É no momento em que Belmiro fitava a imensidão do mar – não como o fez Rubião, de *Quincas Borba*, ao fitar a enseada e cogitar sobre sua nova situação de capitalista –, que toda uma disposição para a reflexão e o mergulho pelas paragens de si mesmo se faz presente. De acordo com Bachelard:

A imensidão é, poderíamos dizer, uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio se alimenta de espetáculos variados, mas por uma espécie de inclinação inata contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular, que o devaneio põe o sonhador fora do mundo mais próximo, diante de um mundo que traz a marca do infinito. (BACHELARD, 1978, p. 316)

Diante da amplidão do mar, algo raro para quem vive em terras mineiras, o amanuense, já prevendo o desmembramento de sua roda de amigos e após presenciar a partida da sua donzela Arabela, encontra-se com um espaço que lhe abre as portas do infinito e das possibilidades. Ao mesmo tempo, diante desse mesmo espaço, sente-se perdido, sem decifrar a mensagem íntima que dele parte, situa-se, dessa forma, fora do real.

Pareceu-me que do mar me vinha qualquer mensagem, inexprimível por palavras, e contudo inquietante. Uma grande voz confusa se erguia do fundo das águas, arrastando-se como um trovão longínquo. As trombetas do Juízo Final deverão ser, assim, a um tempo distantes e próximas, surdas, mas dominadoras. Ouvi-las-emos é dentro da alma, sem a interferência dos sentidos, tal como ouvimos a voz do mar. (ANJOS, 2000, p. 203 204)

Quando investiga o espaço romanesco, Lins associa ao mar, citando para isso a obra de Herman Melville, “a função de sugerir a extensão da luta entre o homem e o seu destino” (LINS, 1976, p. 1976). No caso do amanuense, essa perturbação que o mar lhe causa, essa comunicação incomunicável, sugere um amplo mergulho na sua interioridade, bem maior do que possa compreender, após vivenciar intimamente algumas perdas e distanciamentos, o que, invariavelmente, influenciará num futuro mais solitário. Conforme Bachelard: “Em tais devaneios que dominam o homem que medita, os detalhes se apagam, o pitoresco perde a cor, a hora não soa mais e o espaço se estende sem limite. A tais devaneios, pode-se muito bem dar o nome de devaneios de infinito” (BACHELARD, 1978, p. 320). Esses espaços de amplidão reforçam a profundidade de sua vida interior. As duas coisas juntas se entrelaçam, o mundo vasto se toca com a solidão intensa do amanuense: “[...] é por sua ‘imensidão’ que os dois espaços: o espaço da intimidade e o espaço do mundo se tornam consoantes. Quando se aprofunda a grande solidão do homem, as duas imensidões se tocam, se confundem” (BACHELARD, 1978, p. 329). É pelo contado com essa imagem de amplidão que Belmiro percebe as profundezas do que traz em si e que reconhece não se compreender totalmente. Para Bourneuf e Ouellet, em *O universo do romance*, a apreciação do espaço revela a atenção do romancista sobre o mundo e a qualidade dessa atenção: “Ela exprime a relação, tão fundamental no romance, do homem, autor ou personagem, com o mundo ambiente: ele foge deste e substitui-o por outro, ou mergulha nele para o explorar, o compreender, o transformar, ou se conhecer a si mesmo” (BOURNEUF, OUELLET, 1976, p. 163). Por isso, após o confronto com o mar, a verdade se afigura a Belmiro na Rua Erê, como sentença após ter retornado, espaço este que não explicita a profundidade do seu próprio “eu” enigmático, nem o solicita a encarar o destino inevitável que se aproxima.

2.4 Os labirintos da cidade

O amanuense Belmiro é um romance que traz em suas páginas a experiência urbana, o relacionamento com a cidade; uma cidade específica e com personalidade própria: Belo Horizonte. Quando investiga o romance de urbanização no contexto da década de 1930, Fernando Cerisara Gil (1997) reconhece nesse espaço uma união entre a experiência urbana e os apelos ao passado: “[...] serão cidades que estão e/ou ficaram a meio passo entre o desenvolvimento e a modernização urbana e o peso do passado e do atraso rurais” (GIL, 1997, p. 47). Para Dias (1971), a literatura modernista mineira permite um contato com a melhor fonte da atmosfera belo-horizontina. Entre os autores que destaca, nesse sentido, está Cyro dos

Anjos, com o seu amanuense, ao lado de João Alphonsus e Carlos Drummond de Andrade. Na obra em análise, o espaço da cidade ganha destaque por se relacionar tão intimamente com a personalidade da personagem central da trama, seja referindo-se ao contexto social em que se encontra, seja ao próprio ritmo subjetivo que conduz o “Dom Donzel” da rua Erê para suas avenidas e parques. Assim, como demonstrado em *Cidades invisíveis*, quando Marco Polo responde ao imperador Kublai Khan, após suas constantes visitas a inúmeras cidades, que “De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas” (CALVINO, 1990, p. 44), encontrar-se com a cidade é uma experiência particular, com íntima relação com o que somos; cada um enxergando a cidade por um prisma diferente, único. Dessa forma, é possível ler a cidade de Belo Horizonte pelo olhar belmiriano, o que não impossibilita a leitura, conjuntamente, da própria personagem através das paisagens selecionadas pelo seu olhar oceânico. Nas palavras de Ferrara:

As imagens urbanas despertam nossa percepção na medida em que marcam o cenário cultural da nossa rotina e a identificam como urbana: o movimento, os adensamentos urbanos, os transportes, o barulho, o tráfego, a verticalização, a vida fervilhante: uma atmosfera que assinala um modo de vida e certo tipo de relações sociais. (FERRARA, 1990, p.3)

A cidade é percorrida por Belmiro em seus diversos sentidos, horizontal e verticalmente, pois são constantes as referências a subidas e descidas – “Subindo a Rua Erê, tomei à esquerda pela Rua Diábase, que, mais para o alto, recebe o nome de Esmeralda” (ANJOS, 2000, p. 115) –, durante suas andanças ou percursos de bonde – “Tomei um cafezinho na Rua Bahia, olhei os jornais e, na Avenida, veio-me o palpite de pegar o primeiro bonde, que não fosse dos meus, para um giro qualquer” (ANJOS, 2000, p. 104) –, nos trajetos para a seção em que trabalha, nas visitas que realiza às casas dos amigos, bem como nos encontros que estabelece pelos bares com o seu círculo de convivência. Seja acompanhando a realidade que se mostra pelas suas ruas, seja buscando imagens fugidias do passado, já nessa compilação de atividades costumeiras realizadas pela personagem são evidenciados o movimento e a atmosfera citadinos nos quais vive. Na análise de Dias, a cidade de Belo Horizonte é representada com tonalidades específicas pelos modernistas mineiros: “Cidade geométrica, impregnada de magnólias e jardins, profusamente arborizada, de casas uniformes, de crepúsculos fulgurantes, tangida por um vento constante, mas de sopro volúvel [...]” (DIAS, 1971, p. 85). Em suas andanças solitárias, a cidade acaba sendo a companhia do protagonista, com sua atmosfera própria: “Desci a Rua do Piau e, chegando à Avenida Paraopeba, percorri-a

folgadoamente, em toda a sua extensão, o sol ainda era fraco, e a brisa agradável me ajudava as pernas” (ANJOS, 2000, p. 104). A cidade é um espaço que o acolhe em suas diversas direções.

Inserido nesse cenário urbano, o amanuense não deixa de encontrar nele imagens que o fazem evadir-se para o espaço pretérito de Vila Caraíbas. Nos pequenos detalhes que localiza em seus percursos costumeiros, surgem as imagens dos lugares de outros tempos, sempre com uma tonalidade mais abundante de cores, cheiros e sons: “Nada me aconteceu de novo nesta noite, senão que, andando a esmo no Carlos Prates, ali perto da Rua Serpentina, dei com uma ‘roda morena’. Assim chamavam, na vila, à roda alegre em que raparigas, braços dados, entoavam velhas modinhas” (ANJOS, 2000, p. 175). Tudo que é vivenciado na cidade, quando em comparação com Vila Caraíbas, perde em tonalidade, e a cidade passa a ser um espaço de segunda mão, onde as coisas sempre estão um pouco mais desbotadas:

Melodiosas noites! O luar batia em cheio na Matriz branca de cal, ou fazia que a torre do Mercado deitasse ao chão de grama uma sombra grande, fantástica, misteriosa. As cantigas de “roda morena” de Carlos Prates não eram as mesmas, mas os vultos femininos sugeriram donzelas caraibanas, castas e descuidosas. (ANJOS, 2000, p. 165)

A intensidade das imagens de Vila Caraíbas, com elementos sensoriais constantes: cores, sons e aromas, participantes das descrições que realiza, é sempre maior que a da cidade. Ainda assim, é essa mesma cidade que permite a referência ao espaço pretérito, haja vista que possui o benefício de expor imagens e situações que o fazem retomar o espaço caraibano, o que ocorre com a “roda morena”, com o coveiro do Bonfim e com o sanfoneiro cego que encontra na Rua dos Guajajaras:

O sanfonista da Vila traduzia para mim as coisas complicadas de minha alma. O cego, que encontrei na esquina, não o fez com a mesma eficiência, mas, em todo caso, me lembrou o outro da ladeira de minha vila, e isso já foi muito fazer, porque assim despertou dentro de mim esquecidas harmonias. (ANJOS, 2000, p. 34)

A cidade, com seus movimentos, fábricas e bondes, permite a alusão ao universo rural do qual provém o amanuense. De acordo com Williams, quando investiga as diferenças entre esses espaços, “O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz” (WILLIAMS, 1989, p. 11). Mas, ainda que haja tais diferenças, no caso de *O amanuense Belmiro*, essa cidade específica mantém a sua relação com o passado, o que é

compatível com a própria identidade de Belo Horizonte. Afinal, a cidade mineira guarda em sua constituição um aspecto dúbio e dividido entre anúncios da modernidade e ecos do passado. A sua constituição está intimamente relacionada com o estabelecimento da República. De acordo com Bomeny, “Belo Horizonte é uma cidade que nasce ‘filha única da República’, sendo construída sob os auspícios e a força do projeto ‘positivista de ampliação e higienização do espaço urbano’” (BOMENY, 1994, p. 25). Em sua formação, a cidade manteve uma relação com as elites mineiras e pretendia ser retrato de organização, avanço e poder:

Porque idealizada e imposta pela fração mais moderna das elites mineiras, Belo Horizonte traduziria a sua ordenação físico-espacial o que havia de mais avançado em termos urbanísticos. Estar emergindo na cidade “espetáculo”, retilínea e ordenada, uma outra cidade, uma cidade real, marcada pela mescla de população de origens diversas, provocava a reação do Estado, quase sempre autoritária, ainda que marcada muitas vezes pelo paternalismo. (BOMENY, 1994, p. 43)

Foi uma cidade pensada pela elite e planejada pelo Estado, o que influenciará nas próprias fronteiras espaciais entre seguimentos distintos da sociedade. Envolvida no projeto de modernidade e desenvolvimento urbanístico, Belo Horizonte, por outro lado, manteve o contato com as distinções sociais da sua tradição rural: “Os laços pessoais, os vínculos familiares, a lógica tradicional de relações de poder e influência transferiram-se dos redutos rurais, pouso das oligarquias, para as burocracias urbanas, redes políticas de preservação do poder” (BOMENY, 1994, p. 61). O que acontece, em certa medida, com os privilégios que Belmiro teve acesso ao assumir um cargo ocioso de amanuense em virtude de sua origem e prestígio rural. De acordo com Roberto Schwarz, “Por ser extensão do privilégio rural, a sinecura é o posto menos urbano da cidade – reproduz, minguada, a regularidade ‘natural’ da condição anterior” (SCHWARZ, 2008, p. 20). Assim, enquanto paisagística e organizacionalmente a cidade buscava os avanços da modernidade, mantinha os pés, os costumes e privilégios muito próximos do ambiente tradicional e rural. Para Calvo, Belo Horizonte “[...] marcava-se por um espaço-tempo ambíguo em que o homem vive a experiência de dois mundos – aquele transformado pela modernidade e outro mantido pelas tradições a que ele se liga material e espiritualmente” (CALVO, 2013, p.82). Ora, é justamente nessa ambiguidade, entre solicitações do ambiente urbano e apelos do passado, que se posiciona Belmiro, o que faz com que sua experiência urbana seja diferenciada e não pautada na busca por manter sua individualidade em meio às constantes multidões e contatos fragmentários, como analisou Simmel (1967). Para o crítico, a vida na metrópole é tão congestionada por movimentos,

relações, exigências de pontualidade, de especialização para se destacar nas competições financeiras, fazendo com que o indivíduo reaja constantemente às mais diversas solicitações, que o ser humano acaba por desenvolver uma reação psíquica de indiferença frente a tantos estímulos para manter a sua individualidade:

Assim, o tipo metropolitano de homem — que, naturalmente, existe em mil variantes individuais — desenvolve um órgão que o protege das correntes e discrepâncias ameaçadoras de sua ambientação externa, as quais, do contrário, o desenraizariam. Ele reage com a cabeça, ao invés de com o coração. Nisto, uma conscientização crescente vai assumindo a prerrogativa do psíquico. (SIMMEL, 1967, p. 11)

O movimento e o excesso de paisagens, pessoas e solicitações, ao mesmo tempo em que dá lugar para o afloramento da individualidade, atua também como inimigo desta, que, por isso, busca uma forma de preservação em meio ao acúmulo de possibilidades. Belo Horizonte, no contexto do romance em análise, ainda não alcançou esse estágio de metrópole apesar de seus avanços, não se mostra ainda tão acumulada ao ponto de os indivíduos desenvolverem a chamada atitude “blasé”. Para Simmel:

Nesse fenômeno, os nervos encontram na recusa a reagir a seus estímulos a última possibilidade de acomodar-se ao conteúdo e à forma da vida metropolitana. A autopreservação de certas personalidades é comprada ao preço da desvalorização de todo o mundo objetivo, uma desvalorização que, no final, arrasta inevitavelmente a personalidade da própria pessoa para uma sensação de igual inutilidade. (SIMMEL, 1967, p. 17)

Manter-se indiferente aos estímulos seria uma forma de resguardar-se e manter-se uno, inteiro, apesar dos excessos. O que ocorre com Belmiro nesse espaço, dada a sua postura de desajuste ao meio e introspecção, é, justamente, a frustração por não conseguir manter um contato substancial com o outro; a sua atitude não é de indiferença, mas de falha de comunicação, tanto com os mais próximos, como as irmãs e os amigos de seu círculo prestes a diluir-se, quanto com a multidão que se destaca em alguns momentos nessa cidade dividida.

Essa tentativa de diálogo com a multidão pode ser acessada, novamente, no tão significativo episódio do carnaval: “Os dias de festa coletiva, introduzindo o elemento multidão na minha esfera e propondo-me novos espetáculos ou novas sugestões, interrompem o equilíbrio do meu pequeno mundo e nele vêm introduzir desnivelamentos que suscitam mais fundos movimentos interiores” (ANJOS, 2000, p. 35). Recluso em seu pequeno mundo embebido de imagens caraibanas, a multidão faz com que o amanuense saia dos trilhos de sua

rotina, não só externa, mas também internamente, haja vista o destaque que proporciona para a sua necessidade de integração e aproximação:

Sinto inutilmente, em mim, uma vaga nervosa que quer acudir ao apelo que a multidão dirige a cada unidade [...]. Outros têm pernas e braços para transmitir seus movimentos interiores. Em mim, algo destrói sempre os caminhos, por onde se manifestam as puras e ingênuas emoções do ser, e a agitação que me percorre não encontra meios de evadir-se. (ANJOS, 2000, 35-36)

Não encontrar meios para evadir-se, ter a ausência de braços e pernas para efetuar movimentos, reforçam o sentimento de imobilidade e aprisionamento em si mesmo. No entanto, ele se coloca entre essa multidão que o atrai e posiciona-se como um observador no meio do caos e da desordem carnavalesca. Essa postura, ao mesmo tempo em que o distancia da atitude “blasé” apontada por Simmel (1967), o aproxima da figura do “flâneur”, indicada por Walter Benjamin, quando este investiga a relação de Baudelaire com a cidade. Conforme análise de Ferrara, na relação com a multidão:

O flâneur não é um autômato, mas, ao contrário, é um ocioso paradoxal que transforma a ociosidade em valor, porque a realiza produtivamente quando transforma as ruas, os pavilhões, os grandes magazines, que atendem à necessidade coletiva da multidão, em instrumentos indiciais que referencializam o labirinto emocional despertado pela cidade moderna. (FERRARA, 1990, p.7)

O flâneur é um homem, como apontado, que se situa na multidão, mas não é tragado por esta nem se perde nela, mantém o olhar em torno de si, seu contato é pelo olhar, ao longo de suas peregrinações pelo espaço citadino. O amanuense, mesmo dentro do bloco carnavalesco, permanece atento ao que está em torno, como demonstra ao fazer a apreciação do aspecto dos foliões:

Pus-me a examinar columbinas fáceis, do lado da Praça Sete, quando inesperadamente me vi envolvido no fluxo de um cordão. [...] a onda humana vinha imensa, crescendo em torno de mim, por trás, pela frente e pelos flancos. Entreguei-me, então, àquela humanidade que me pareceu mais cansada que alegre. Os sambas eram tristes e homens pingavam suor como se viessem do fundo de uma mina. (ANJOS, 2000, p. 37)

Embora relate que se entrega à onda humana, o amanuense mantém um olhar deslocado, que ressalta o cansaço no lugar da alegria e ouve na festa, destinada à excitação, sambas tristes... O olhar que lança, afinal, revela a festa ou o estado interior do folião “gauche”?

A todo momento coloca-se como um analista do evento carnavalesco, e convém considerar que, no meio de tantos personagens de ocasião, seja Belmiro aquele que se apresenta sem fantasia. Nesse sentido, como destacado por DaMatta, o carnaval brasileiro não utiliza apenas máscaras, mas, fantasias, o que lhe atribui um significado mais amplo, pois “[...] a palavra ‘fantasia’ tem duplo sentido. É algo em que se pode pensar acordado, o sonho que se tem quando a rotina mais nos escraviza e revolta; e também a roupa que só se usa no carnaval ou para a situação carnalizadora” (DAMATTA, 1986, p. 50). Um sonho que traz a sensação de liberdade. No caso do amanuense, ele apresenta-se como realmente é, com seu *pince-nez* e colarinho alto. O que nos leva a considerar que o sonho de liberdade do amanuense seria sentir-se integrado a essa onda humana, como realmente é. O seu contato com a “moça em flor” só ocorrerá com a contribuição da embriaguez proporcionada pelo jato de éter que lhe lançam. Mesmo assim, como ocorre ao flâneur que “rumina a cidade urbana na solidão do seu quarto quando revive, na memória, a lembrança de uma imagem, da visão passageira resgatada, aprisionada no fluxo amorfo dos quilômetros das ruas percorridas” (FERRARA, 1990, p. 7), o amanuense também vai usar o encontro fortuito com a moça como imagem resgatada em seus devaneios. Essa imagem, inclusive, apresenta uma correspondência com aquela posta por Charles Baudelaire, em *As flores do mal*, no poema “A uma passante”:

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! — Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste! (BAUDELAIRE, 2012, p. 63)

A efêmera imagem que surge no meio da multidão, com contornos celestiais, finos e tão distantes da realidade concreta do eu lírico, é semelhante à donzela buscada pelo flautista da Rua Erê em seus sonhos particulares e em suas fugas pelas ruas de Belo Horizonte: “Naqueelas horas, entreguei-me inteiramente aos secretos impulsos, percorrendo toda a cidade

em busca de Arabela” (ANJOS, 2000, p. 41). Nesses percursos pela cidade, constantes na rotina de Belmiro, há o emprego frequente de vocábulos que auxiliam na apreensão de um ser aflito e sem rumo, como “perambular”, a esmo”, “giro” “baldeação”. Associam-se, de certa forma, à sensação de estar-se preso num labirinto, imagem que também está relacionada ao universo urbano e aos conflitos íntimos do indivíduo.

Ao investigar o tema labirinto, Peyronie (1998) reconhece que este lentamente foi ganhando destaque nas obras literárias. Ligado a um mito ou ritual, ele pode apresentar um único ou vários caminhos e múltiplas direções. Sendo considerado uma “construção tortuosa que se destina a desorientar as pessoas, o labirinto continua um desafio à imaginação, e suas implicações ainda estão por ser descobertas. (PEYRONIE, 1998, p. 556). Conforme o autor, os labirintos podem ser classificados em naturais, como as florestas e os sonhos, ou artificiais, como a cidade ou o livro: “Cada um deles parece formar uma certa imagem do labirinto, ou melhor, parece servir-se dessa metáfora para figurar uma tensão fundamental à condição humana. (PEYRONIE, 1998, p. 556). Seja representando a escolha do indivíduo entre diversos caminhos, seja manifestando a tensão do um e do múltiplo, permanece como uma construção artificial e complexa, que não aponta para uma saída e se acha associada a um culto dos mais misteriosos. Ao mesmo tempo em que se acha como espaço fora do ser, relaciona-se também com os conflitos interiores, com o labirinto que há dentro de cada um: “De objetivo ele se faz subjetivo, ou vice-versa; entre espaço interno e espaço externo há correspondência, como entre microcosmo e macrocosmo” (PEYRONIE, 1998, p. 560). É como se a confusão de direções que a imagem do labirinto evoca tivesse correspondência com os conflitos insolúveis da interioridade. Na análise de Peyronie, o espaço da cidade tem uma associação muito contundente com a imagem labiríntica, pois “[...] com a revolução industrial, a cidade passou a ser o local onde mais comumente ocorre a experiência do labirinto e que doravante ela assume o papel que durante muito tempo coube a floresta” (PEYRONIE, 1998, p. 569).

Para Gomes, em sua investigação consistente de textos literários que auxiliam na compreensão da cidade, “A imagem do labirinto é uma recorrência na representação da metrópole, a partir do século XIX, não só em poetas e romancistas, mas também em outros pensadores que se debruçam sobre as questões do fenômeno urbano na modernidade” (GOMES, 2008, p. 74). No texto literário, conforme Bourneuf e Ouellet, “O tema do labirinto traduz, com evidência, a angústia dos homens face ao mundo em que não encontram o seu lugar” (BOURNEUF, OUELLET, 1976, p. 166), presente, principalmente, conforme Peyronie (1998), nos romances de análise psicológica.

Perder-se nesse labirinto urbano decorre, no caso de Belmiro, da constante busca por um rumo, uma direção para sua subjetividade sempre em conflito com a realidade, haja vista, também, o próprio fato de tratar-se de uma obra que, nos termos de Lukács, pertence ao “Romantismo da desilusão”, na qual o herói possui uma alma muito mais ampla que o mundo circundante e não encontra meios para se comunicar efetivamente com este. Essa imagem labiríntica, associada à cidade, foi colocada também por Benjamin, em “Infância em Berlim”:

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro. (BENJAMIN 1987, p. 73)

É através do sentimento de dúvida e ânsia pelo encontro de significados e caminhos que a cidade se revela mais significativa, pois cada elemento ganha, assim, uma atenção maior do andarilho. O labirinto da cidade ressalta o desamparo e a busca, nos detalhes, por significações para o entendimento de si, para as reminiscências e encontros com o que é importante. No caso de Belmiro, permite o encontro com as recordações de Vila Carafbas, com a fantasia de Carmélia e com as pretensas possibilidades que não se concretizam, mas que mesmo assim, avulta ao longe, quando ele se coloca em pontos altos da cidade:

[...] Segui-a até ao fim e, pela estrada que a continua, cheguei ao Morro dos Pintos. Do alto da colina, contemplei Belo Horizonte, que apenas despertava. As cores, já vivas, do céu e a luminosa beleza da cidade feriram-me os olhos. Os edifícios suntuosos, os grandes jardins públicos, as retas avenidas situam Belo Horizonte fora dos quadros habituais de Minas. (ANJOS, 2000, p. 115)

É do alto da colina que Belmiro vê a cidade. A grandeza observada reflete os próprios sonhos recônditos, os desejos por realização. Nesse aspecto, Candido (2017), quando analisa o romance *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, traz uma apreciação pertinente acerca dos espaços situados nas alturas, como torre, morro, pico de ilha, castelo elevado. Considera-os como lugares que promovem o encontro do ser humano com seus sonhos de liberdade e poder. Para o crítico: “As alturas mostram o universo, como no devaneio do Fausto, que do alto da sua colina domingueira desejava ser um pássaro acompanhando o sol, num mundo sem crepúsculo” (CANDIDO, 2017, p. 17). Os espaços situados no alto, com luminosidade destacada, contrastam, para o crítico, com a caverna, lugar de obscuridade.

A luminosidade do despertar da cidade, coloca o amanuense diante de um cenário de possibilidades, de luzes e imagens de grandeza, o que contrasta com a obscuridade da sua caverna particular, a casa. Exatamente após esse contato com a cidade do alto, ele reconhece, ao retornar ao ambiente doméstico, que as sombras desaparecem: “Como os fantasmas todos se dissipam! Volto a casa e abro as janelas do escritório. As sombras fugiram” (ANJOS, 2000, 115). O espaço da cidade e as questões íntimas do protagonista se tocam. Novamente, indivíduo e cidade estão interligados, o que se conjuga com o próprio movimento modernista. Para Bradbury (1989), ao analisar a geografia do modernismo, a cidade é o cenário característico desse movimento, com atribuição específica, pois é também o ambiente da consciência pessoal, aparecendo não só como lugar físico, mas como metáfora. O contato, ainda que frustrado com a multidão, as aproximações com a modernidade bem como a permanência de traços tradicionais, as fugas e movimentos por suas ruas e avenidas unem-se com a personagem em constante conflito com seus abismos.

3. O SISTEMA TEMPORAL BELMIRIANO

[...] o tempo caleja a sensibilidade, e oblitera a memória das coisas; era de supor que os anos lhe despontassem os espinhos, que a distância dos fatos apagasse os respectivos contornos, que uma sombra de dúvida retrospectiva cobrisse a nudez da realidade; enfim, que a opinião se ocupasse um pouco com outras aventuras.

Machado de Assis

Quando retorna ao seu refúgio particular da Rua Erê, após uma breve viagem ao Rio de Janeiro para assistir ao embarque de Carmélia Miranda, Belmiro Borba avalia o tempestuoso ano de 1935, repleto de acontecimentos e reviravoltas; o que, segundo o amanuense, permitiu-lhe viver com uma intensidade fora do comum: “[...] os acontecimentos me arrastaram no seu tumulto e me fizeram viver. Vivi um ano com intensidade superior à soma de muitos anos de vida. Retorno, agora, à paz desta casa imutável, onde não subsiste nas coisas o sinal das atribuições” (ANJOS, 2000, p. 205-206). Tal reconhecimento, mais do que um simples balanço de experiências vivenciadas pelo protagonista, ilustra e esclarece um aspecto fundamental na configuração do romance de *Cyro dos Anjos*: a experiência fictícia do tempo. Esta envolve uma série de contradições e ambivalências, influencia a estrutura da obra, a composição da personagem central, vincula-se à temática do livro e conjuga-se às questões sociais com as quais Belmiro se envolve. O que, por sua vez, determina a maneira como o diarista compõe os seus relatos e organiza a trama.

Não tão restrito cronologicamente quanto um *Ulisses*, de James Joyce, com um espaço temporal de vinte quatro horas, ou *Mrs. Dalloway*, de Virgínia Woolf, *O amanuense Belmiro* situa-se durante pouco mais de um ano. Todavia, a experiência íntima do tempo ultrapassa a medida dos relógios, assim como a apreciação desse tempo que, ora é sentido como imutável e permanente, ora é visto pela personagem como estabelecido por contingências, mudanças e dissoluções.

Para Henry James, a questão temporal num romance nunca deixa de ser buscada pelo escritor: “Sempre formidável, ela jamais cessa de insistir, em termos de verossimilhança, no efeito do grande salto e da passagem, do ‘negro retrocesso e do abismo’ e, segundo os termos da estrutura literária, no efeito da compressão, da composição e da forma” (JAMES, 2003, p. 100). No caso de *Cyro dos Anjos*, a maneira como o autor configurou o tempo ficcional está em conformidade com a inerente personalidade do narrador da história. Os conflitos entre passado e presente, memórias e cotidiano, tempo dos relógios e tempo da consciência,

permanências e dissoluções, se ajustam em suas oposições para construir a unidade do romance e esclarecer a alma do herói.

Como bem pontuou Mendilow (1972), o tempo é elemento que tem sido bastante valorizado pelos romancistas, haja vista que a natureza e valores deste estão em sintonia com a estrutura da obra, afetando o tema, a forma, a linguagem e conectados com o próprio entendimento da existência do ser; principalmente quando se considera o romance moderno, com sua ênfase na questão temporal e a constatação de que cada homem percebe e leva o seu próprio sistema de tempo consigo.

Em *O amanuense Belmiro*, é nítido que o tempo psicológico, subjetivo, se faz dominante e conduz a um entendimento profundo da intimidade da personagem: sua timidez, a evasão através das memórias e fantasias, a solidão. Esta natureza íntima se ajustará, conseqüentemente, aos conflitos temporais entre o passado e o presente. Mas, além destes, é possível reconhecer um acompanhamento significativo do tempo cronológico, como a envolver esse tempo interior e a conectar-se a ele. A marcação dos relógios e o ritmo das sensações andam juntos e se solidarizam para construir a percepção do tempo como entidade desagregadora que perpassa todo o romance e conduz a narrativa.

Assim, faz-se necessário investigar como a atenção constante ao tempo cronológico, às datas e rituais, às revoluções e conflitos políticos que marcaram o ano de 1935, configura uma experiência social do tempo que, de certa forma, controla e conduz os dias da personagem, bem como a própria escrita do seu diário, ou melhor, do próprio romance. Por outro lado, disputando espaço com esse tipo de opressão das horas, figuraria o tempo psicológico como mecanismo de fuga e evasão, no qual se processam as táticas do narrador, tanto para driblar os conflitos sociais que o atingem, quanto mecanismo de defesa diante dos dramas interiores, como a solidão, o fracasso e a timidez. Agindo como elo de conexão entre ambos, a visão do tempo como desagregação e diluição de todas as coisas, desde as relações sociais às fantasias amorosas, e, inclusive, do próprio diário.

3.1 A autoridade dos relógios: o tempo da opressão

Ao analisar a construção do espaço no romance *O amanuense Belmiro*, percebeu-se uma correspondência entre o valor social da casa, rua, cidade, e a relação que esses mesmos espaços estabelecem com a configuração da personalidade do herói da narrativa. Acompanhando a mesma estratégia do romancista para conciliar o social com a psicologia da

personagem central, através da estrutura da obra, está a forma como o tempo na narrativa se estabelece.

É possível relacionar o tratamento do tempo no romance tanto com os conflitos e exigências em sociedade, através do compromisso do diarista com o tempo cronológico e seus respectivos valores sociais, quanto com a necessidade de evasão e compensação de uma existência solitária e vazia, pelo aprofundamento do tempo psicológico.

Para compreender a funcionalidade do tempo, inicialmente, faz-se necessário observar a postura adotada pela personagem para a configuração de sua escrita. É, justamente, após o episódio do carnaval, e sua entrega a fantasias amorosas, que o amanuense nos esclarece sua postura diante da vida, a qual terá ampla repercussão na forma como suas confissões serão registradas e no que será escolhido para figurar nas páginas do diário. Reconhecendo o seu estado de entrega, renunciando aos rumos da inteligência e voltando-se à sensibilidade, ele opta por certo ofuscamento da realidade concreta:

[...] descendo de novo, cautelosamente, à margem do caminho, o véu que cobre a face real das coisas e que foi, aqui e ali, descerrado por mão imprudente – parece-me a única estrada possível. Onde houver claridade, converta-se em fraca luz de crepúsculo, para que as coisas se tornem indefinidas e possamos gerar nossos fantasmas. Seria uma fórmula para nos conciliarmos com o mundo. (ANJOS, 2000, p. 39)

É a partir de uma atitude que encobre e torna indefinidos certos conflitos, dissimulando tensões e problemas, priorizando as fantasias e memórias, que o diarista vai confessar-se e, por conseguinte, essa mesma atitude condicionará a forma como o tempo na narrativa será apresentado através da composição da intriga. Apesar disso, paradoxalmente, é justamente essa postura de distanciamento de foco para com conflitos externos que vai revelá-los ao longo do romance. Como pontuou Nickel (2010), em análise do livro, apesar de sua introspecção, Belmiro é muito influenciado pelo mundo que o cerca em seus pensamentos e atitudes; o que, conseqüentemente, ecoará na sua escrita.

3.1.1 Entre o relógio de ponto e o calendário

Em sua obra, *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*, Ricoeur (2010) investiga a relação entre a noção de temporalidade e a composição da intriga na narrativa literária. Nesse percurso, destaca que, na apreciação da experiência fictícia do tempo, se por um lado “[...] as maneiras temporais de habitar o mundo permanecem imaginárias, na

medida em que existem somente no e pelo texto; por outro, constituem uma espécie de transcendência na imanência, que permite precisamente a confrontação com o mundo do leitor” (RICOEUR, 2010, p. 10). Assim, ocorre uma espécie de contato entre o tempo situado no interior da obra, no mundo do texto e da intriga narrativa, ou o que ele considera “mímesis II”, e aquele tempo que é projetado para fora do próprio texto, ou “mímesis III”, com a presença de um leitor. Tal desdobramento constituiria um paradoxo da experiência temporal na ficção.

O que, no entanto, nas colocações de Ricoeur (2010), contribui para a análise do tempo, em *O amanuense Belmiro*, refere-se ao entendimento de que a intriga da narrativa está intimamente relacionada com a configuração do tempo, este sendo desdobrado em tempo da enunciação, do ato de contar, e o tempo do enunciado, das coisas contadas; sendo necessário considerar essas duas temporalidades como integrantes e significativas para a compreensão da narrativa.

Para Ricoeur (2010), no que se refere à intriga, houve, ao longo do tempo, uma série de metamorfoses, o que permitiu a variação de princípios formais de configuração temporal e possibilitou a criação de obras singulares e inéditas. Se, na narrativa tradicional:

[...] a intriga só podia ser concebida como uma forma facilmente legível, fechada em si mesma, simetricamente disposta de ambos os lados de um ponto culminante, repousando em uma ligação causal fácil de identificar entre o nó e o desfecho, enfim, como uma forma em que os episódios respeitariam claramente a configuração. (RICOEUR, 2010, p. 14)

A partir, principalmente, do século XX, as transformações da intriga evidenciaram, essencialmente, o entrelaçamento entre a complexidade social e a complexidade psicológica. Essas mudanças, para Ricoeur (2010), se intensificariam nos romances de fluxo de consciência, nos quais há um inacabamento da personalidade das personagens e uma diversidade dos níveis de consciência, o que põe em dúvida a própria permanência da tradicional composição da intriga, já que as obras trazem, agora, certo aspecto de incompletude, tanto no que diz respeito à construção das personagens, quando no tocante aos princípios de início, meio e fim.

No que se refere aos dois tempos trabalhados, do enunciado e da enunciação, Ricoeur (2010) defende, ainda, que, para se compreender inteiramente as variações temporais e as distorções da duração, é necessário considerar a figura do narrador; afinal, não seria possível apresentar os fatos passados, reais ou imaginários, sem a presença de um locutor. Dessa forma, deve-se integrar ao tempo da narrativa “uma outra temporalidade, que não é mais a da narrativa, mas que em última instância a comanda: a da própria narração” (RICOEUR, 2010, p. 147). Nesse sentido, faz-se determinante investigar, também, a voz presente na narrativa. Para o

filósofo, “O fenômeno fundamental, cujo estatuto textual pode ser preservado, é aqui o da ‘voz’, noção emprestada dos gramáticos e que caracteriza a implicação na narrativa, da própria narração, ou seja, da instância narrativa [...] com seus dois protagonistas: o narrador e seu destinatário, real ou virtual” (RICOEUR, 2010, p. 147). É a partir dessa noção de voz que se abre espaço para a investigação da subjetividade do narrador, que por sua vez atrela-se à construção da experiência fictícia do tempo, conforme o próprio Ricoeur (2010) reconhece, ao analisar que as contradições temporais presentes na obra de Marcel Proust teriam conexão com a própria experiência íntima do herói narrador.

Por isso, a noção de experiência fictícia do tempo não pode deixar de lado os conceitos de ponto de vista e voz narrativa, uma vez que o ponto de vista é aquele sobre a esfera de experiência à qual pertence a personagem, e a voz narrativa é a que apresenta ao leitor o mundo narrado. Será esse ponto de vista que orientará o olhar do narrador sobre as demais personagens e contribuirá para a composição da obra. Assim, ponto de vista e narrador surgem como elementos interligados que atuam na composição da intriga e, conseqüentemente, da experiência temporal:

[...] se o ponto de vista pode ser definido, sem que se recorra a uma metáfora personalizante, como lugar de origem, orientação, ângulo de abertura de uma fonte de luz que, ao mesmo tempo, ilumina seu sujeito e capta-lhe os traços, o narrador – locutor da voz narrativa – não pode ser isento, no mesmo grau, de toda metáfora personalizante, na medida em que é autor fictício do discurso. (RICOEUR, 2010, p.166)

A investigação do tempo da narrativa, a partir das considerações de Ricoeur, deve considerar, portanto, a forma como a intriga é configurada, sua relação com o social e a psicologia do herói, os tempos de narrar e da história narrada, bem como o narrador que está guiando o percurso da narração, como entidade personalizante que influencia na forma como a experiência do tempo se processa dentro do romance. A abordagem é relevante no sentido de que o livro *O amanuense Belmiro* traz como personagem central o próprio narrador, que comanda a construção da narrativa e, por conseguinte, conduz a sua experiência de tempo, interligada à sua personalidade. Na obra, também se faz relevante considerar os dois tempos que figuram ao longo do romance como significativos: o tempo da enunciação, ou seja, o tempo no qual Belmiro Borba faz suas confissões ao diário, e o tempo das histórias que são contadas.

No romance analisado, é, predominantemente, durante à noite que o protagonista da trama narrará suas vivências e reflexões. Inicia o diário, inclusive, após acordar assustado, com

os latidos de um cachorro, e a partir de então põe-se a narrar sobre o Natal que passa, a parentela e suas memórias:

Com efeito, devemos sempre ter à mão um sapato velho para o serviço da alma. Graças a ele, aqui estou calmo a escrever estas linhas, em que vai toda a história de mais um Natal que passa. É plano antigo o de organizar apontamentos para umas memórias que não sei se publicarei algum dia. (ANJOS, 2000, p. 31)

O tempo do ato de narrar, portanto, ocorre, predominantemente, após a realização dos acontecimentos, é sempre o que vem depois das vivências e, em certa medida, dependente delas. Nesse tempo de narrar, interligam-se os acontecimentos que já ocorreram com as reflexões que ele insere no momento da escrita. É como se os dois tempos, distintos, se misturassem. Os quatro primeiros capítulos são produzidos numa noite de insônia e influenciados pelo acaso dos latidos de um cachorro que desperta o amanuense sobressaltado.

Nesse momento, em que se processa o registro dos acontecimentos cotidianos, há fatores que se mostram constantes: a referência indireta a datas, geralmente situadas por eventos festivos e socialmente demarcados, os horários, os anos em que escreve, principalmente 1935, e a condicionalidade da escrita pelo que acontece em seu cotidiano: “Madrugada de 12 de outubro - compus um hino ao Dia, imitando o alto estilo de Zaratustra, mas tive o bom senso de rasgar a folha de papel em fragmentos miúdos e atirá-los à cesta” (ANJOS, 2000, p. 114). Assim, por mais intimista que a personagem e o romance sejam, paira em suas páginas a presença de um tempo exterior, da cronologia dos relógios, que afeta diretamente os rumos da personagem, o percurso das confissões e estabelece a distinção entre o momento em que escreve e as vivências.

Para o crítico Massaud Moisés (2006), o romance, mais do que qualquer outra forma de arte, suscita a problemática do tempo, esta, elaborada com a intenção de se produzir humanidade no interior da obra. Ao lado de um enredo suficientemente rico, de personagens verossímeis e de uma reconstituição do espaço onde a história transcorre, o tempo aparece como categoria fundamental, pois é através de sua criação que o romancista exerce um papel de demiurgo. O tempo impregna tudo na obra ou é intangível como um dado imediato da consciência, sendo apreendido por outros componentes romanescos, como a história, os protagonistas, a natureza.

Entre as três modalidades de tempo no romance, sublinhadas por Moisés (2006), cronológico, psicológico e metafísico, é o tempo cronológico que obedecerá ao ritmo do relógio, estando de acordo com as alterações regulares operadas no âmbito da Natureza e

empiricamente perceptíveis, como a alternância entre o dia e a noite, as mudanças de estações. É considerado o tempo social por excelência, já que conduz múltiplas relações em sociedade que se regem pelo calendário, orienta a vida do convívio social e possibilita ao homem o acesso ao passado da humanidade, do mundo, do seu país, da família e amigos. As pessoas, nesse âmbito, vivem de acordo com um sistema de horário marcado pelo relógio, numa rigidez que reflete e traz consequências profundas para a vida individual, pelos conflitos gerados entre o que é coletivo e o eu profundo de cada ser.

Esses conflitos, segundo Moisés (2006), ocorrem em virtude de o tempo cronológico não coincidir com o tempo psicológico de cada um, sendo irreconciliáveis por natureza, havendo raros momentos de harmonia entre os dois. Esse desajuste aumenta à proporção que a civilização tecnocrática progride. Enquanto há uma imposição de uma ordem externa aos fatos pelas convenções e pela consciência, o que implica uma marcação e datação dos fatos, a verdade psicológica, o que é sentido por cada um, é arquivado num universo sem limites e circular.

O tempo cronológico se configura, pois, como “[...] o tempo linear, objetivo, matemático, visível ao leitor mais desprevenido: este ‘vê’ a história desenrolar-se à sua frente, obediente a uma cronologia histórica definida” (MOISÉS, 2006, p. 199). Não raro, é como se a ênfase nas datas dos acontecimentos mencionados, conforme o crítico, buscasse destacar a coerência temporal da história que é contada. Como, de fato, é reconhecido pelo amanuense: “Um bom burocrata deve obedecer, no relato dos acontecimentos, à ordem cronológica, e, segundo esta, é Glicério quem terá primazia” (ANJOS, 2000, p. 157), o que está relacionado, por sua vez, com a própria natureza do diário. Nas apreciações de Lejeune “[...] cada um inventa seu próprio caminho nesse gênero do qual existem talvez modelos, mas nenhuma regra. É claro que os diaristas têm, apesar de tudo, em comum, o gosto pela escrita e a preocupação com o tempo” (LEJEUNE, 2014, p. 299). O tempo, para o escritor de diário, é peça fundamental, pois, além do diário ser espaço para o controle e reflexão sobre o tempo, geralmente, as entradas no diário se relacionam a um período específico e são preenchidas pelo conteúdo dos dias de quem o escreve. Conteúdos estes que nem sempre permitem ao amanuense o tempo livre para a escrita: “O segundo motivo da interrupção de minhas atividades de escriba, já lhes disse, foi doméstico. Francisquinha piorou consideravelmente, tendo passado duas semanas de extrema agitação” (ANJOS, 2000, p. 42). Dessa forma, a realidade da personagem condiciona o que será relatado e quando será relatado.

Como evidencia DaMatta (1997), o tempo, assim como o espaço, para ser caracterizado, precisa de um sistema de contrastes, oposições, fundamentado pelas atividades que são realizadas. O contraste que prevalece com relação ao tempo refere-se às situações rotineiras e

àquelas que aparecem como extraordinárias, fora do comum, como rituais, entre estes, as festas e cerimônias. Nessas situações, a ideia de tempo se altera e revela sua face social. É atentando para essas variações de tempo que o narrador destaca ao longo de suas confissões marcos temporais ligados a datas comemorativas, a festas, pois são nesses momentos que ele olha para fora da rotina.

Nessa referência à cronologia, é perceptível uma alternância entre o tempo que comanda a rotina, através das referências constantes aos horários em que o amanuense cumpre sua jornada de trabalho na Seção de Fomento Animal, e o tempo dos eventos, da festa, que tenta alterar o cotidiano. Ambos elucidam a forma como o amanuense mantém relação com a coletividade.

Para DaMatta (1997), os rituais são construções sociais que organizam o tempo de acordo com valores construídos pela sociedade. Nesses eventos, há uma espécie de manifestação de como se processa a relação do indivíduo com uma coletividade, representando um momento extraordinário, fora do comum e que, por isso, desperta a atenção do amanuense, já que, a partir desses rituais, ele reflete sobre a sua posição diante da vida e a solidão que é sentida com mais intensidade nesses momentos, como ocorre na época de carnaval. Para DaMatta, o ritual:

[...] como o momento extraordinário nos transforma em seres exemplarmente coletivos: ou somos dupla ou somos torcida, partido, público, multidão. São essas possibilidades de transformação que criam focos diferenciados, fazendo com que se possa viver como algo novo, excitante ou rotineiro as diversas situações sociais. (DAMATTA, 1997, p. 38)

Nesses rituais ou festas é que o amanuense também opera uma espécie de avaliação de sua posição dentro de uma coletividade, esta representada não só quando tenta contato com a multidão do carnaval, mas pelas personagens que participam de sua existência, amigos, vizinhos e colegas de trabalho. É, por exemplo, com um “Merry Christmas” que a personagem abre o início de suas notas, das coisas narradas, demarcando com clareza a época escolhida para o começo, ou melhor, recomeço da aventura da escrita de mais um diário. Momento este que se pauta por uma alternância nas paisagens cotidianas: “A humanidade se transfigura de súbito, neste dia extraordinário. Que elemento se introduzirá na essência das coisas para que tudo venha, assim, apresentar uma face nova e desconhecida, e para que todos os seres ganhem uma expressão especial, quase graciosa, de agitada felicidade?” (ANJOS, 2000, p. 23). A referência a datas festivas envolve o reconhecimento desses marcos temporais, com seus valores socialmente construídos, e a ressonância de tais eventos na interioridade da personagem. Para

DaMatta (1997), a festa promove uma alteração na sensação do tempo, que pode se mostrar muito lento ou muito acelerado, e envolve o relacionamento com o outro.

O Natal, conforme Ana Lúcia Modesto (2015), é uma festa associada a sentimentos de esperança, confraternização e de suspensão de sentimentos negativos que permeiam a vida das pessoas ao longo do ano. Envolve também, pelos valores cristãos que o sustentam, a ideia de reconciliação e perdão, de transformação e renascimento. Assim, é durante o Natal que Belmiro sente a transfiguração das pessoas e das paisagens; quando, inicialmente, compartilha com seu grupo de amigos o chope evasivo e a época escolhida como momento propício para sua escrita renascer. Mais adiante na narrativa, o Natal será retomado para mostrar o ritual coletivo que se repete e que, ao mesmo tempo, se altera, com a mudança de atmosfera efetuada de um ano para o outro. No capítulo mais curto do livro, “Mais um Natal”, a ausência de acontecimentos é representada pela própria síntese da narrativa: “Vamos tomar um cafezinho quente, amigos. O Senhor esteja convosco” (ANJOS, 2000, p.194). Dentro da repetição, mais um Natal que chega, se processa a alteração e a mudança de perspectiva, já que a transfiguração não foi efetuada da mesma maneira.

Além do Natal, há outros rituais e festas que são apontados e que destacam o contato da personagem com a coletividade. É justamente por esse convívio com o coletivo, nem sempre presente na vida do amanuense, que ele lança o olhar para certas comemorações que promovem a reunião entre os amigos de sua roda, além da atmosfera que tais eventos suscitam: “A questão, bem se vê, não é o ano velho ou novo, mas a ceia sempre apetecível, da casa do amigo” (ANJOS, 2000, p. 34). Assim como o Natal, posteriormente, esse mesmo marco temporal do ano novo é retomado com outra atmosfera, demonstrando o distanciamento dos amigos, pela ausência destes, e a aproximação cada vez maior do amanuense à solidão: “Primeiro de janeiro – ora bolas. Os amigos andam sumidos – ora bolas. Vi a donzela com o noivo – ora bolas. Será mesmo no dia quinze – ora bolas. Lá se foi o ano – ora bolas” (ANJOS, 2000, p. 198). São momentos que precisam mais claramente a posição da personagem no mundo em que vive.

Além dessas festas, há uma demarcação bastante precisa acerca do dia 25 de agosto de 1935, pois assinala o aniversário de 38 anos do protagonista. Ritual este, segundo DaMatta (1997), cujo foco é uma pessoa altamente individualizada. De acordo com a pesquisadora Núbia de Oliveira Santos (2013), o aniversário está situado entre os rituais que demarcam, na ordem individual do ciclo de vida, as principais fases da biografia de cada um e ao mesmo tempo, a nível social, situam a nossa história de vida. Comemorar o aniversário, segundo a autora, é rememorar o nascimento e testemunhar a continuidade temporal de alguém. Assim, “O tempo assinalado pelos calendários ilustra a pertença do indivíduo a uma realidade social, é a partir do

calendário que o homem pode precisar o ponto em que ele mesmo se insere no fluxo dos processos físicos e sociais” (SANTOS, 2013, p. 41). Além disso, para Santos (2013), o aniversário possui um valor simbólico, pois evoca uma reflexão sobre a vida e a morte, em virtude da mudança de idade e das constatações sobre as contingências da existência, sobre a própria identidade pessoal do aniversariante. Para Belmiro, é um dia ainda mais profundo em significados, pois, “É um dia que ninguém esquece, porque é um dia de balanço. Olhamos a vida, para trás, para frente, e ficamos *maginando*, como se diz em Vila Caraíbas” (ANJOS, 2000, p. 71). Nesse percurso, a melancolia cósmica do amanuense se intensifica. É no aniversário que retoma as memórias dos rituais familiares, com as comemorações costumeiras destinadas aos Borbas varões e à reunião com os amigos. Os rituais e festas, sejam eles mais abrangentes como o Natal, o carnaval, sejam mais particulares, como o aniversário, envolvem a relação do indivíduo com a coletividade social na qual está inserido.

Somado a esse aspecto, figura também, entre as preocupações da personagem, o tempo dispensado para o trabalho burocrático na Seção de Fomento Animal, o que, ao mesmo tempo em que se relaciona com a rotina, funciona como limite entre o que pode ser realizado antes ou depois de bater o relógio de ponto na instituição. A rotina do amanuense é registrada, na maioria das vezes, sobre o que ocorre antes de pegar o bonde para ir à secretaria e o que ocorre depois, ao cair da tarde. O amanuense dorme tarde, após a janta com as irmãs, os passeios noturnos pela cidade ou a escrita do diário. Algumas vezes, escreve também pela manhã para terminar um registro anterior, suspenso pelo cansaço ou solicitações das irmãs idosas. Às dez da manhã começa a preparar-se para ir trabalhar até a hora do crepúsculo, e iniciar todo o ciclo novamente. Pela atenção constante aos horários, ele organiza a própria vida cotidiana, que interfere em suas horas de escrita.

As anotações no diário, em constantes situações, são suspensas para que se possa cumprir com as horas de serviço: “São dez da manhã e devo preparar-me para ir à Secretaria. À noite relatarei o resto da aventura” (ANJOS, 2000, p. 151). O trabalho que desempenha, ou não desempenha, é marcado pelo tédio e ausência de atividades, conforme confessa: “[...] Na verdade nunca tivemos serviço, e jamais conheci ficção burocrática mais perfeita que a Seção de Fomento [...]” (ANJOS, 2000, p. 41). O fato de ser um trabalho tão tedioso acaba influenciando o amanuense a escrever, às vezes, no próprio *bureau*, sob o olhar complacente do chefe: “Escrevendo estas notas, neste vetusto *bureau* na Seção de Fomento, ainda estou a lembrar minha inépcia. Mas valerá a pena que eu me incrimine por isso?” (ANJOS, 2000, p. 58). Os tempos do enunciado e enunciação coincidem pela oportunidade que o tédio do trabalho oferece. Na análise de Angerami-Camon (1992), o tédio compromete a temporalidade e pode

fazer com que o tempo seja sentido como mais longo, além disso, ele pode ser conceituado “como a dolorosa sensação de não estar realizando nossas possibilidades de vida. A sensação de estar parado num ponto sem saída, sem interesse, sem energia. Aquela dor de ver o tempo passar enquanto nossa vida continua sempre a mesma – estagnada e sem vibração” (ANGERAMI-CAMON, 1992, p. 25). É esse tédio que efetua nos funcionários um sentimento de fracasso, de não realização dos objetivos de vida, como o próprio amanuense analisa: “Bons sujeitos, mas sempre revoltados. Poucos deles assinam o ponto de humor sereno e com aquela união de que deveriam estar penetrados, após tantos anos de exercício de suas funções” (ANJOS, 2000, p. 47). Muitos deles encontram-se frustrados com suas existências pelo ofício que exercem, o que corrobora a noção corrente do brasileiro sobre o trabalho como espécie de castigo, de acordo com DaMatta (1986). Segundo o sociólogo: “No nosso sistema, tão fortemente marcado pelo trabalho escravo, as relações entre patrões são confundidas. Não era algo apenas econômico, mas também uma relação moral onde não só um tirava o trabalho do outro, mas era seu representante e dono perante a sociedade como um todo” (DAMATTA, 1986, p. 22), o que desencadeia uma visão negativa, de subordinação.

As anotações referentes ao cumprimento do horário de trabalho, bem como o registro das ações principais que ocorrem fora e dentro desse setor, implicam uma espécie de dependência, ou até mesmo controle, sobre o que e quando o diarista escreve e vivencia em relação à condução dos relógios da seção durante o exercício de sua função burocrática, função esta que envolve, também, a influência das relações sociais da própria personagem com o Estado, o seu real patrão.

Ricoeur (2010), quando investiga o romance *Mrs. Dalloway*, de Virgínia Woolf, estabelece dois níveis de análise, um centrado na configuração da obra e o outro, na visão de mundo e experiência temporal projetada por essa configuração. Nesse percurso, reconhece que, embora haja longas sequências de pensamentos, de discursos interiores que fazem avançar o tempo narrado ao retardá-lo, pois no instante do acontecimento inserem e amplificam o tempo interior dos momentos narrados, há um tempo cronológico evidente no romance representado pelas pancadas do “Big Bem” e de alguns outros sinos e relógios soando as horas. Assim, para o crítico, há uma relação entre os diversos protagonistas da trama com as marcas temporais; e a variação dessa relação possibilitaria a experiência fictícia do tempo. Esse tempo dos relógios seria uma espécie de tempo oficial com o qual todas as personagens se confrontam e evocaria, de acordo com os termos usados por Nietzsche e retomados pelo crítico, a história monumental. Nesta estariam inseridas, ainda, as figuras de Autoridade. Juntas, essas duas entidades dariam ao tempo dos relógios o cortejo de poder e transformariam o tempo em ameaça radical. Mais

do que simples oposição entre o tempo cronológico e o tempo interior das personagens, a obra revelaria uma variedade das relações entre a experiência particular do tempo de cada personagem e o tempo monumental e as figuras de Autoridade. Como se por trás da referência ao tempo cronológico houvesse a presença de um controle executado pela própria história social que conduziria as personagens, por mais que estas estivessem envolvidas no seu tempo interior.

No caso de Belmiro, apesar de, em muitos momentos, estar mergulhado em suas memórias caribanas e devaneios acerca de Carmélia Miranda, de evadir-se pelos pensamentos evocados, há uma condução dos seus deslocamentos, da própria narrativa, pelo relógio de ponto da secretaria onde desempenha uma função burocrática.

Essa função de amanuense num setor burocrático é determinante para a construção do herói, haja vista que, entre as circunstâncias condicionantes da personagem, de acordo com Aguiar e Silva (1991), está, além do meio social, a ocupação profissional. O próprio título do romance atrela-se ao cargo que Belmiro ocupa e, de certa maneira, ilustra o distanciamento traumático entre ele e as outras gerações de sua família de origem rural; o diário não é de um Belmiro Borba, mas do amanuense Belmiro. Para Aguiar e Silva, o nome da personagem “[...] funciona frequentemente como um indício, como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc.) da personagem fosse motivada intrinsecamente” (AGUIAR E SILVA, 1991, p. 705). Assim como a personagem Luís da Silva, no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, tem o seu sobrenome reduzido em nítida correspondência com a decadência e distanciamento dos antepassados familiares da personagem, a escolha por nomear o compositor do diário pela referência ao cargo que ocupa, e não pelo sobrenome da família, corrobora esse distanciamento e disjunção de Belmiro com a linha tronco dos Borbas, que, conforme a própria dedicatória do livro, avança apenas até o pai Belarmino.

Por outro lado, a função burocrática, quando analisada mais de perto, revelará, também, pela forma como a personagem tem-lhe acesso, uma espécie de dependência ou controle do próprio Estado. Muitos funcionários, considerando a realidade da década de 30, a decadência das oligarquias rurais e o início da modernização do país no governo de Getúlio Vargas, geralmente eram inseridos no serviço público através de estratégias paternalistas ou, ainda, clientelistas, que permaneceram, apesar do novo contexto do país.

Sobre esse assunto, em *A gramática política do Brasil: clientelismo e insulamento burocrático*, Edson Nunes traz uma análise da política através de uma interpretação da experiência institucional brasileira a partir da década de 30. Nessa análise, o autor defende que, no Brasil, há quatro padrões de relações, ou gramáticas, que sustentam os laços entre a

sociedade e as instituições formais: clientelismo, corporativismo, insulamento burocrático e universalismo de procedimento.

Dentre essas quatro gramáticas, o clientelismo, segundo Nunes (2003), será o modo dominante de articulação entre a sociedade brasileira e o sistema político, estando presente para além do caso oligárquico. Embora o governo de Getúlio Vargas, instaurado pós Revolução de 30, buscasse pela formação de um novo sistema de serviço público, o clientelismo permaneceu como padrão específico de trocas, convivendo e articulando-se com as demais gramáticas apontadas pelo autor, principalmente com o corporativismo. De acordo com Nunes, tanto o clientelismo como o corporativismo atuaram como instrumentos de legitimidade política:

Vargas faz uso principalmente do corporativismo, através do qual organiza as relações do Estado com a sociedade, e do clientelismo, que lhe permite manter as velhas oligarquias políticas sob controle. O insulamento burocrático e universalismo de procedimentos, entretanto, já estão presentes em seu primeiro governo. (NUNES, 2003, p. 12)

Isso ocorreu porque, no curso da implantação do capitalismo moderno no Brasil, fez-se necessária a criação de novas instituições em período relativamente curto, que por sua vez exigiam comportamentos individuais e institucionais que se adequassem à nova lógica de produção econômica. No país, conforme Nunes (2003), essas instituições passaram a desempenhar papel fundamental na formação de relações de classe e acumulação de capital e nem sempre foram alicerçadas pela lógica impessoal das modernas relações de mercado, pois o próprio capitalismo apresenta-se de forma divergente entre sociedades industriais avançadas e sociedades capitalistas periféricas, como no Brasil.

Dessa forma, como sustenta Nunes (2003), apesar da adoção do corporativismo na década de 30, que visava a criar uma solidariedade social e “[...] relações pacíficas entre grupos e classes, onde não teriam lugar a tradicional divisão entre partidos políticos nem os erros da ordem econômica liberal” (NUNES, 2003, p. 18), um processo de centralização política desenvolveu-se simultaneamente à instauração dos regulamentos corporativistas, “[...] retirando dos estados e municípios quase todos os meios para o exercício da política clientelista e transformando o governo federal no mais poderoso ator político do período” (NUNES, 2003, p. 18). Quem passava a comandar as relações de troca era o próprio Estado, sendo o clientelismo uma forma utilizada para manifestar essa relação entre o Estado e a sociedade.

Nesse novo contexto, “O Estado moderno se transformou no primeiro detentor da força como um atributo de sua autoridade. A construção de uma autoridade racional e territorialmente universal foi um fator-chave no desenvolvimento dos Estados capitalistas contemporâneos”

(NUNES, 2003, p. 22-23). Essa autoridade foi desenvolvida através de vários tipos de dominação e só progressivamente foi se instaurando uma separação entre Estado e sociedade.

A industrialização, por sua vez, criou novas formas de coalizões políticas e competições, diminuindo o poder das elites fundiárias e criando novos atores coletivos. No Brasil, “[...] a industrialização teve lugar num contexto em que os grupos oligárquicos já estavam enfraquecidos por confrontos políticos, pela pressão mundial no final da década de 20, pela presença de uma elite estatal crescentemente forte e pela existência de grupos competitivos” (NUNES, 2003, p. 26). Apesar da instauração de um Estado moderno no Brasil, a partir dos anos 30, chamado de Estado de compromisso, pois defendia que nenhuma facção da sociedade detinha a supremacia sobre outra, o clientelismo permanecia como fator importante nas relações políticas e sociais no país. Se antes, nas sociedades rurais, essa gramática era marcada por uma relação pessoal entre *patrons* e camponeses, estes em posição de subordinação aos donos da terra – através de trocas generalizadas e pessoais, compreendendo, aparentemente, solidariedade entre os indivíduos, mas, por outro lado, envolvendo uma combinação de exploração e correção –, no novo contexto do capitalismo moderno, ela também se apresenta, sendo transferida para as associações, instituições políticas e agências públicas. Assim, “[...] o clientelismo constitui, ao mesmo tempo, uma alternativa à presença difusa das estruturas do Estado e uma gramática para as relações sociais de não-mercado entre classes e grupos sociais” (NUNES, 2003, p. 29). Diante dessa realidade, as relações pessoais e hierárquicas permaneceram cruciais para a obtenção de empregos e pedidos de aprovação em órgãos públicos:

O clientelismo repousa num conjunto de redes personalistas que se estendem aos partidos políticos, burocracias e cliques. Estas redes envolvem uma pirâmide de relações que atravessam a sociedade de alto a baixo. As elites políticas nacionais contam com uma complexa rede de corretagem política que vai dos altos escalões até as localidades. (NUNES, 2003, p. 32)

O procedimento de trocas de favores é significativo nas instituições formais do Estado, “[...] a tal ponto que poucos procedimentos burocráticos acontecem sem uma ‘mãozinha’. Portanto, a burocracia apoia a operação do clientelismo e suplementa o sistema partidário” (NUNES, 2003, p. 33). Além desse ponto, percebe-se o clientelismo como forma e produto do autoritarismo, pois com ele evita-se o surgimento de conflitos entre a sociedade e o Estado. Dessa forma, mesmo com a busca pelo corporativismo e o insulamento burocrático, houve um processo de centralização e racionalização do Estado brasileiro, o que significou a transferência

ao governo dos recursos para exercer o clientelismo, tornando-se, agora, o próprio Estado, o novo “patron” das relações clientelistas.

É nesse novo contexto de clientelismo que se insere o cargo ocioso de Belmiro na Seção de Fomento Animal. Seu posto de amanuense, conquistado através dos contatos pessoais do pai com um deputado, fornece-lhe a subsistência: “Viva a Seção que me dá o pão e o papel” (ANJOS, 2000, p. 43). Se por um lado garante-lhe a sobrevivência, a aceitação de um destino lógico, pós decadência do prestígio rural, “Mal posso na verdade, conter um movimento de ternura, quando contemplo, ao pôr do sol, o edifício grave, circunspecto, acolhedor, de nossa Secretaria, e quando me lembro da promessa honrada, que nos faz o Estado, de uma aposentadoria condigna” (ANJOS, 2000, p. 49); por outro, o mantém preso a uma passividade e aceitação diante da dependência e da dominação que o Estado exerce sobre sua rotina, ilustrada pelo compromisso insistente com os horários de trabalho, e sobre sua postura diante dos acontecimentos e reviravoltas políticas. O que, ainda, é reforçado pelo tédio, pelos dias mornos, quando não há conversa interessante com Glicério, pela evasão e imutabilidade constantes: “A Seção de Fomento se tornou inabitável com a saída do Glicério. Já não tenho com quem conversar. Que poderia encontrar de novo nestes velhos companheiros? Todos adquiriram, de há muito, uma fisionomia definida, imutável, que não se renova” (ANJOS, 2000, p. 219). Por mais que haja o aprofundamento em sua interioridade, os relógios da Seção conduzem o cotidiano tão traiçoeiro de Belmiro e sua própria inação diante dos acontecimentos.

3.1.2 O autoritarismo: o tempo oblíquo e dissimulado

Em meio às confissões dos dramas sentimentais e fantasias amorosas, é perceptível, ao longo do romance, uma áurea de repressão e autoritarismo que se propaga na rotina do amanuense, tanto pelos conflitos presentes na vida do amigo Redelvim, quanto pelo próprio vocabulário que se espalha pelas páginas do diário: prisão, comunismo, choques, revolução, governo. Apesar dos desvios desses problemas efetuados pelo narrador, é através das discordâncias entre o tempo de enunciado e da enunciação, bem como entre a sucessão diegética e a duração sintagmática – estratégia permanente para manter aquele véu sobre a realidade cruel do mundo -, que o conflito social referente às alterações políticas pós Revolução de 30, principalmente em 1935, invadem o diário íntimo. Para Bueno, “[...] a escolha do ano é tão importante para o projeto do romance que Cyro dos Anjos repete a data até mesmo quando o certo seria colocar outro ano” (BUENO, 2015, p. 552). Não haverá, portanto, o que proteja os indivíduos de seu próprio tempo, tempo este pesado feito chumbo, como o próprio amanuense

reconhece. De acordo com Bilenky, o livro traz “[...] a narração da informação através da experiência de 1935, como vivência particular do narrador do diário a ser interpretada pelo leitor [...]” (BILENKY, 1992, p. 20). Para compreender a condução do tempo e da intriga, por conseguinte, é preciso entender o tempo histórico, marcado pelo autoritarismo, no qual figura o diarista.

Segundo Vieira (1975), a presença do autoritarismo no Brasil é algo que participa da formação política do país, já inserido desde atos do Príncipe Regente no período monárquico. Para o autor, de forma mais abrangente, “[...] o autoritarismo, de par com largos anos de exceção político-jurídica, marcou de tal forma esse quadro da história pátria que poderíamos dizer que o período inaugurado com a queda do Estado Novo e cujo termo é o regime instaurado em 31 de março, foi um ‘interlúdio democrático’” [...] (VIEIRA, 1975, p. 71). Assim como no Governo de Deodoro, no Estado Novo, durante a Ditadura Militar, pós golpe de 1964, a violência política se fez presente em nossa realidade, a partir das restrições de direitos civis, da violência, da censura, do estado de sítio. Com a Revolução de 1930 e a instauração do governo provisório de Getúlio Vargas, o autoritarismo continuou presente, e, posteriormente, com o início do Estado Novo em 1937, “[...] cede vez ao totalitarismo, à violência, ao arbítrio, à ditadura mais desbragada que se alimentava nas fontes europeias do nazifascismo” (VIEIRA, 1975, p. 77). É um aspecto da sociedade brasileira que permanece como marca recorrente ao longo do tempo e das crises, o que evidencia uma face problemática do país e de seu povo, talvez ainda longe de ser totalmente excluída.

Na análise de Dulce Chaves Pandolfi, “[...] a Revolução de 1930 e o golpe de 1937 eram fases de um mesmo processo. Ou seja, o Estado Novo, segundo essa visão, seria o resultado natural de um movimento que teve o ponto de partida em 1930” (PANDOLFI, 2007, p.15). Até chegar ao estopim do Estado Novo, o Brasil passou por momentos de efervescências e disputas políticas e ideológicas que, em certa medida, o alimentaram e o anteciparam:

Realizadas as eleições em março de 1930, o candidato da Aliança Liberal, Getúlio Vargas, foi derrotado. Enquanto alguns aliancistas reconheciam a derrota e davam a campanha por encerrada, outros decidiram preparar uma insurreição para chegar ao poder. A condução do movimento revolucionário ficou a cargo dos tenentes e de um grupo de políticos civis. (PANDOLFI, 2007, p. 16-17)

Após o movimento revolucionário de outubro de 1930, Vargas passa a assumir a chefia do Governo Provisório e, já nesse momento, as atitudes autoritárias e restritivas foram avançando: “De imediato o Congresso Nacional e as assembleias estaduais e municipais foram fechados, os governadores de estado depostos e a Constituição de 1891 revogada. Vargas

passou a governar através de decretos-lei” (PANDOLFI, 2007, p. 17). Conforme Pandolfi, as medidas iniciais do novo governo eram intervencionistas e centralizadoras, como o Sistema de Interventorias, que atuava como importante instrumento de controle do poder central da política. Além disso, “O investimento na questão social era reforçado por uma legislação sindical cujo objetivo era subordinar os sindicatos à tutela do Estado” (PANDOLFI, 2007, p. 20). Nesse novo cenário, as agitações políticas passaram a ser constantes e viveu-se um período de incertezas no campo político. Para os historiadores Marcos Chor Maio e Roney Cytrynowicz:

O período entre 1930 e 1937 se caracteriza por um quadro de imprevisibilidades no terreno político. O ambiente de indefinições que compreendeu o intervalo entre a crise de hegemonia das oligarquias da República Velha e o fechamento político que culmina no Estado Novo favoreceu o surgimento de projetos radicais e mobilizantes que tentaram galvanizar a sociedade com a ideia de mudança. (Chor; Cytrynowicz, 2007, p. 41)

Em 1932, com a Revolução Constitucionalista, as repressões aos movimentos aumentam e duas forças opostas passaram a fazer parte da realidade brasileira: comunismo e integralismo. A AIB - Ação Integralista Brasileira, criada em 1932, segundo Pandolfi, pautava-se no fascismo italiano, demonstrando um nacionalismo e moralismo extremados e tendo como principal foco de ataques o comunismo. O próprio termo integralismo “é derivado de integral, conotando totalidade contra a democracia dos partidos e em favor de uma sociedade totalitária [...]” (Chor; Cytrynowicz, 2007, p. 50). Do outro lado, a ANL, instaurada em 1935, era inspirada em frentes populares que surgiam na Europa e que buscavam impedir o avanço do nazifascismo: “A organização congregava comunistas, socialistas e liberais desiludidos com o rumo que havia assumido o processo revolucionário iniciado em 1930, e tinha, como presidente de honra o ex-tenente e agora líder comunista Luís Carlos Prestes” (PANDOLFI, 2007, p. 31-32). Assim, o país viu-se dividido politicamente e ideologicamente.

A partir de 1935, com a ocorrência de levantes contrários ao governo vigente, iniciados no Rio Grande do Norte, começou-se uma forte repressão “[...] não só contra comunistas, mas contra todos os considerados opositores do regime. Milhares de pessoas foram presas em todo o país [...]” (PANDOLFI, 2007, p. 32). Embora tivessem um caráter menos violento que os movimentos opositores anteriores, os levantes foram tratados com intolerância maior: “A partir de novembro de 1935, o Congresso passou a aprovar uma série de medidas que cerceavam seu próprio poder, enquanto o Executivo ganhava poderes de repressão praticamente ilimitados” (PANDOLFI, 2007, p. 33). Sob a suposta “ameaça comunista”, o país era colocado como em Estado de Guerra, servindo, esse argumento, conforme Pandolfi (2007), como justificativa para medidas como a Lei de Segurança Nacional, que censurava os meios de comunicação,

estabelecia prisões de 1 a 10 anos para os que estimulassem ou fizessem manifestações de indisciplina nas Forças Armadas ou até mesmo greves. Com a premissa de uma ameaça comunista ordenada de Moscou, o autoritarismo ia se fortalecendo no Brasil. A ameaça alardeada divergia dos dados concretos da realidade. De acordo com Vianna, “Em Natal o movimento ocorreu de surpresa, por questões políticas locais e agitações de quartel. No Recife foi determinado pelo secretariado do Nordeste, que desencadeou a quartelada sem ter clareza do que ocorria em Natal e demonstrando absoluto despreparo político e militar” (VIANNA, 2007, p. 93). A chamada Intentona Comunista passava, assim, a designar uma ameaça terrível que abria espaço para uma coerção mais violenta.

Além disso, segundo Vianna (2007), apesar das mudanças proporcionadas pela Revolução de 1930, os problemas sociais do país e os anseios democráticos não foram solucionados, e a despeito das medidas tomadas em benefício da classe operária, a estrutura produtiva e as relações sociais não foram modificadas, o que favoreceu a simpatia dos brasileiros pelos regimes autoritários, reconhecidos como caminho para solução da crise do Estado:

O autoritarismo que se espalhava pelo mundo tinha fortes raízes no Brasil, arraigado e adubado [...] por séculos de escravidão. Aqui, as ideias nazifascistas conquistaram adeptos rapidamente, não só entre as classes dominantes e os altos escalões militares como entre os setores das camadas médias urbanas, que engrossaram as fileiras da AIB, chagando mesmo a penetrar em importantes setores operários. (VIANNA, 2007, p. 69)

É a partir dessa realidade conflitante, com ideologias repressivas, que se alicerça o que viria depois: “O Estado Novo se constituiu em decorrência de uma política de massas que se foi definindo no Brasil a partir da Revolução de 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder” (CAPELATO, 2007, p. 109). É nesse contexto pré-totalitarismo que o amanuense escreve, é essa mesma conjuntura que influencia as divergências entre os amigos de Belmiro, altera sua rotina por prisões e impossibilita a total evasão buscada pelo amanuense através do seu tempo interior. Como analisa Reis: “[...] cercando o tempo individual por todos os lados e, ao mesmo tempo, cercado por esse tempo psicológico, encontra-se o tempo coletivo, o tempo das sociedades, de mudanças e construções coletivas: o tempo histórico” (REIS, 1994, p. 72). O próprio uso do tempo psicológico, nesse sentido, não se mostra dissociado do tempo objetivo ou histórico. Nas palavras de Aguiar e Silva, caracterizando principalmente a diegese do romance psicológico moderno, “[...] uma determinada vivência privada e íntima do tempo exprime ou reflete, em parte, uma problemática do tempo histórico, do tempo ‘público’ [...]” (AGUIAR E SILVA, p.748). Assim, o tempo autoritário e repressivo representaria uma das

faces do mundo com o qual Belmiro busca reconciliar-se através dos distanciamentos e disfarces.

No romance, o primeiro indício de relacionamento conturbado com o contexto político que envolve a realidade do amanuense revela-se pela constatação da própria natureza do tempo presente, o qual desloca seus objetivos e o distancia de seus projetos de escrita relacionados com as memórias caraibanas, já que se apresenta como traíçoeiro, ilusório, disfarçado por imagens pretéritas especiais, ocasionando certo desvio da busca pelo passado: “[...] sob disfarces cavilosos, o presente se vai insinuando nestes apontamentos e 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” (ANJOS, 2000, p. 39). O presente sabe envolver e solicitar a atenção do amanuense, não só para o despertar do amor pela fina Carmélia Miranda, mas também para os conflitos e dilemas vivenciados pelos amigos. Estes ocupam espaço significativo no romance, pois há vários capítulos nos quais o foco são os dramas vivenciados por Jandira, Redelvim, Silviano, Florêncio, assim como os problemas que envolvem as irmãs e os vizinhos. Dentro do relacionamento com os amigos, paira a atmosfera de desencontros de opiniões políticas, o que, inclusive, condicionará o processo de dissolução da roda de amigos, repercutindo na vivência cotidiana do narrador e, conseqüentemente, no registro das notas.

Desde muito, as discussões vêm azedando nossa roda e vejo que ela não tardará a dissolver-se, pois há forças de repulsão, mais que afinidades, entre estes inquietos companheiros. Enquanto Glicério e Silviano se inclinam para o fascismo, Redelvim e Jandira tendem para a esquerda. Só eu e Florêncio ficamos calados, à margem. (ANJOS, 2000, p. 53)

Belmiro, conforme reconhece, busca ficar à margem, adotando uma posição aparentemente neutra e distanciada dos ideários políticos, tanto que se relaciona ao mesmo tempo com pessoas de ideias opostas, mas tal postura é atingida quando os acontecimentos, ao longo do ano de 1935, tornam-se mais complexos e envolvem de perto o amigo Redelvim, Jandira e o próprio amanuense, ao ser preso por suspeita de conspiração comunista. A sua contraditória posição, entre o alheamento dos problemas e a impossibilidade de se desviar deles completamente, será representada pela forma como omite informações sobre esses conflitos – “O começo da discussão tirou a graça da festa. Não repetirei o que disseram, pois não disseram novidade. Magoaram-se uns aos outros, sem que nenhum deles ficasse abalados em suas convicções. E criaram uma situação de tal constrangimento que cedo a reunião se dissolveu”

(ANJOS, 2000, p. 54) –, e retarda ou suspende os registros de fatos que promete elucidar ao longo do romance.

É no capítulo “Onde se apresenta um revolucionário” que os relatos sobre os dramas políticos da época começam a se intensificar. Pelo amigo Redelvim, sabe-se que os acontecimentos estão se precipitando, com a possibilidade de uma revolução. Embora inicialmente manifeste uma postura de indiferença, ao utilizar-se das ideias de Silviano:

Respondi-lhe que isso não era motivo para aflições. Revoluções sempre as houve e haverá. Silviano acha, mesmo, que revoluções ou guerras são reajustamentos, operações da economia da espécie. Quando há, por exemplo, superpopulação, vem uma guerra para destruir o excesso de indivíduos que perturba a economia coletiva. Quanto às revoluções, propriamente ditas... (ANJOS, 2000, p. 74)

As confissões do amigo Redelvim, tão próximo e conhecido há quinze anos, sobre os acontecimentos políticos – “[...] a polícia, por ocasião do fechamento da sede do Partido, apreendera documentos, recolhera a relação de todos os seus membros em cujo número ele, Redelvim, estava incluído” (ANJOS, 2000, p. 74) –, despertam apreensões e deixa o amanuense “aturdido”, reflexivo. Mesmo sem registrar especificamente o que aconteceria com o início das prisões, a preocupação o atinge:

Fiquei melancólico e cívico, pensando neste Brasil, onde a civilização poderia ter, certamente, um sentido mais cordial, sem os cruentos conflitos que andam pelo mundo. Talvez algumas leis, alguma compreensão... Mas sou apenas um falido poeta lírico e rir-se-ão de algumas ideias, que me vêm, sobre o problema [...] sempre que começo a meditar: perco-me num labirinto de antinomias. (ANJOS, 2000, p. 75)

A ausência de abordagem mais detalhada sobre o que foi dito pelo amigo Redelvim é compensada pelo aprofundamento da interioridade, e o peso dessas confissões é representada pela ressonância no tempo interior da personagem, que se perde nas reflexões, o que contradiz a aparente indiferença pontuada inicialmente.

Além disso, na narrativa, há capítulos nos quais a referência aos conflitos políticos e riscos iminentes são apontados de forma breve, no encerramento do registro no diário, como se fosse uma observação final nos relatos, mas que insinuam que as conversas sobre esses dramas acompanham a rotina da personagem: “Voltei tranquilo para casa. Nada terei que temer em relação a Jandira. Ela não o confessa, mas está sem nenhuma disposição de meter-se em complicações extremistas” (ANJOS, 2000, p. 84). O que será intensificado a partir do processo de perseguição e posterior prisão de Redelvim. O contexto político será apresentado, principalmente, pela repercussão na vida das pessoas que participam do cotidiano do

amanuense. Na visão de Bilenky, “[...] o que parece alienação é estratégia de ação: é deter-se nos acontecimentos políticos a partir dos fatos mais próximos que estão acontecendo nas ruas. A experiência inevitável supera a falta de informação” (BILENKY, 1992, p. 72). É pelo enfoque nas alterações de sua rotina e na dos amigos que a atmosfera do tempo histórico far-se-á presente.

No capítulo “Redelvim também tem um diário”, assim como em outros, há uma espécie de discordância entre o que o capítulo promete e o que cumpre. Embora o título coloque como ênfase o amigo revolucionário, há uma espécie de alheamento da personagem pelos registros dos livros que está lendo, pela atenção lançada ao termo antigo usado por Emília, “positivo”, o que o leva inclusive às memórias de Vila Caraíbas, e até mesmo pela descrição detalhada do comportamento da tia de Jandira, Hortênsia, enquanto ele espera pela amiga. Na análise de Pouillon, “[...] a evolução produzida pelo romancista é escolhida em razão de sua importância, isto é, pelo que ela revela a respeito do herói; conseqüentemente, a descrição temporal suscita problemas fundamentais para o romance” (POUILLON, 1974, p.20). Nesse sentido, a atenção superior aos fatos menos importantes, o aprofundamento nas reflexões, condizentes com a postura evasiva da personagem, deixa em suspenso, e em suspense, o que está acontecendo ao amigo, para ser sintetizado posteriormente: “A polícia dera-lhe busca na casa, levava-o à delegacia para explicações e lhe tomara os melhores livros, bem como o seu Diário, que de nada vale, diz ele, mas o acompanha há longos anos, e é coisa de estimação” (ANJOS, 2000, p. 123). Para Aguiar e Silva (1991), há tensões e desencontros que se estabelecem entre a duração dos acontecimentos na sucessão diegética e a duração sintagmática narrativa em que tais acontecimentos são relatados. Não há absoluta igualdade entre o segmento diegético e o segmento narrativo. Belmiro utiliza, nesse aspecto, um segmento narrativo mais amplo para abordar temas amenos e triviais, e, em compensação, ao referir-se às problemáticas políticas, um segmento narrativo bem mais breve e evasivo.

Além desse, outros desvios se processam pelo tom atenuante lançado aos conflitos, como ao registrar que a apreensão do amigo é referente às histórias íntimas e sentimentais que o diário apreendido contém, “Esse diário nas mãos da polícia deve ser-lhe motivo de profunda inquietação” (ANJOS, 2000, p. 123). Essa postura do diarista é constante ao longo do romance, tanto que a própria amiga Jandira o considera “analgésico”, por abrandar tensões e conflitos. É assim com as confissões de Jandira sobre os problemas com os assédios que enfrenta, com os efeitos da prisão sobre Redelvim, com a própria prisão. Isso se desdobrará na forma como a intriga será apresentada.

É a partir de uma data e capítulo específicos, finados de 1935, mesmo mês em que os levantes contra o governo se intensificaram, bem como as perseguições políticas, que as confissões envolvendo o contexto opressivo se destacarão. Em meio ao andamento das conversas sobre os problemas do amigo e a pressão policial – “[...] Glicério disse mais que, em vista de tais documentos, resolveram manter Redelvim em vigilância constante” (ANJOS, 2000, p. 137) –, há sempre os deslocamentos da personagem para outras reflexões, como ocorre durante diálogo com Jandira: “Suas mudanças súbitas, seu jeito provocante, sua química feminina me fazem lembrar a Jandira mulher, que tantas vezes desaparece a meus olhos, em nossas conversações” (ANJOS, 2000, p. 138). Tais deslocamentos se tornam mais problemáticos à medida que a situação piora, quando Redelvim vai preso e fica incomunicável:

Pela madrugada, havia rebentado uma revolução comunista no Rio, depois de termos vivido dois dias de inquietação, com a notícia das sublevações de Recife e Natal. Foi sufocado o levante, depois de cenas atrozes que os cartazes dos jornais ainda estão registrando febrilmente, Neste momento, não se sabe ainda se o movimento surgirá em outros pontos do país, e a polícia está prendendo todos os elementos suspeitos. Vivem-se horas ansiosas e a cidade anda cheia de boatos. (ANJOS, 2000, p. 147)

O conflito social, político, se intensifica e acaba ocupando espaço nas páginas do diário íntimo. Conforme Belmiro, já há dois dias o país passava por tensões desencadeadas pelas notícias acerca de levantes em alguns estados, o que não foi registrado anteriormente, apenas figurando na atenção do narrador quando o amigo Redelvim vai preso e é impossível não tocar no assunto. Além disso, o próprio amanuense acaba, também, sendo detido. Nesse aspecto, é perceptível que, ao mesmo tempo em que há uma suposta maneira “leve” de considerar a experiência, já que ocupa a narrativa com a descrição das conversas e termos utilizados pelos detentos, a personagem sabe exatamente como proceder ao ser chamado para depoimento pelo delegado, tanto que se desloca para informar à Emília de sua possível demora fora de casa e envia um bilhete explicativo para Glicério: “Suspeitam de mim. Fui chamado à polícia. Se for detido, peço-lhe que olhe pela mana e obtenha que o Carolino vá dormir lá em casa” (ANJOS, 2000, p. 147). Para o relato desses acontecimentos, ocupa três capítulos, sendo a confissão da prisão intercalada por suspenções devido ao cansaço, ou para ir à Seção. O tempo que narra é prolongado, correspondendo à intensidade da experiência da prisão e da aflição sentida ao saber que o diário fora lido pelo delegado: “Com aflição e vergonha vi, em suas mãos, os três cadernos em que venho deixando notas, de um ano até aqui. Olhei de soslaio para Silviano e Glicério: era de malícia a expressão deles” (ANJOS, 2000, p. 151). Pela ampla significação e valor que o diário apresenta, espaço privilegiado da intimidade e da liberdade de pensamento e

sentimento, é nesse episódio que Belmiro vivencia mais de perto a repressão do período histórico no qual se situa e do qual não consegue evadir-se totalmente. Apesar da prisão injustificada e da exposição desnecessária sobre o conteúdo do diário, Belmiro não reage e permanece resignado, confessando o impacto causado pela situação apenas para o diário, atitude que condiz com o momento de repressão. De acordo com Angerami-Camon:

Regimes autoritários facilitam muito o quietismo, o imobilismo das pessoas. Dificilmente as pessoas ousam dizer não, enfrentar a autoridade, e a vida indo... morrendo quieta. Os regimes autoritários estimulam esse passar pela vida de forma resignada, aceitando soluções passivas. (ANGERAMI-CAMON, 1992, p. 28)

Adiante, a reclusão e a falta de comunicação imposta a Redelvim serão refletidas na forma como as informações sobre o mesmo serão apresentadas na narrativa, de forma espaçada, com intervalos de tempo, com o suspense gerado pela evasão através dos conflitos amorosos, figurando em curtas observações. De acordo com Ricoeur (2010), as compressões, o ritmo, o andamento enriquecem as variações dos comprimentos relativos do tempo da narrativa e do tempo narrado:

Os efeitos de lentidão ou velocidade, brevidade ou espalhamento estão no limite entre quantitativo e qualitativo. Cenas longamente narradas e separadas por transições breves, ou por resumos iterativos [...] podem ser os pilares do processo narrativo, ao contrário das narrativas, em que os “acontecimentos extraordinários” que formam a ossatura. (RICOEUR, 2010, p. 135)

Há, na obra, uma variação entre o espaço de tempo destinado para a narrativa das questões referentes aos problemas políticos e as demais situações que envolvem o amanuense. Depois de um capítulo inteiro voltado para a análise da repercussão do noivado de Carmélia e do destino solitário do amanuense, “O amor, pelo amor”, aparece uma ligeira manifestação acerca de Redelvim: “O que deve me interessar, na hora que passa, é a situação de Redelvim. Farei com que lhe entreguem hoje, livros e frutas, para ir passando o tempo” (ANJOS, 2000, p. 156). Enquanto a narrativa prossegue em volta de dramas sentimentais e dos acontecimentos envolvendo os outros integrantes da roda de amigos, a presença do conflito político permanece sutil ao pé da página: “Pobre Redelvim! Já vai para semana e meia que está preso e continua incomunicável. Levarei amanhã, à delegacia, para que lhe sejam entregues, novos livros e alguns mações de cigarro” (ANJOS, 2000, p. 168). Por se tratar de um diário, conforme analisa Pouillon, o que se relata “[...] é escolhido por seu valor significativo próprio, mais do que por sua importância na série dos acontecimentos, importância que, na verdade, não estamos em

condições de examinar com exatidão” (POUILLON, 1974, p.450); no caso de Belmiro, há uma prioridade voltada aos temas líricos e amenos.

Nesse percurso, a fuga desse drama social se manifesta ainda mais quando Belmiro cogita uma visita ao amigo, mas esta é suspensa pela inclusão no romance de uma outra narrativa, que ocupa todo um capítulo, “Tema para uma elegia”, e envolve a dramática história de um tenente de Força Pública que foi morto tragicamente: “Esqueceu-me dizer-lhe que a morte do tenente e seu enterro me impediram, ontem, de ir ver Redelvim, conforme combinei com Florêncio” (ANJOS, 2000, p. 177), o que, por sua vez, acarreta o impedimento, no dia seguinte, do encontro com Redelvim, haja vista que o mesmo é posto em liberdade e some: “Redelvim, posto ontem em liberdade, fora à pensão, apanhara a bagagem e mudara de residência. Como de costume, não deixou endereço” (ANJOS, 2000, p. 178). É como se o contato e o enfrentamento com essa realidade fossem adiados constantemente pela personagem que seleciona coisas outras para lançar a atenção e compor a intriga. Para Bilenky (1992), escrevendo à luz de uma violenta censura de expressão, os capítulos que apresentam “historinhas” funcionam como espécie de subterfúgio do narrador, que utiliza o tempo da escrita para tratar de coisas alheias, que o distraem e ao mesmo tempo esvaziam o seu eu interior.

Somente após mais um capítulo preenchido por reflexões sobre as amizades em caminho de dissipação, finalmente, ocorre um contato mais próximo do narrador com o amigo e, conseqüentemente, com o problema. Há uma referência dissimulada e sutil à opressão sentida, até mesmo à tortura, como algo presente na época, e mencionada, inclusive, somente através da representação do discurso direto do amigo:

Dissipado o receio da remessa para o Rio (“Você compreende que seria bem pau, disse. Aqui, pelo menos, não há *pedicuros*. Lá, arrancando unhas, arrancam da gente o que querem”), passou a encarar o caso com o espírito esportivo e deliberou tirar vantagem da situação, lendo, descansando e meditando. (ANJOS, 2000, p. 184)

O narrador permanece com sua atitude analgésica, desviando o foco da repressão para os “benefícios” que a prisão trouxe para amigo: “Confessou-me que desde alguns anos não dormia regularmente e que, nestes vinte dias, tirou todo o atraso. Provavelmente esse repouso completo lhe ofereceu ensejo para uma revisão de rumos e reflexão mais serena sobre as coisas” (ANJOS, 2000, p. 183). Mesmo assim, o impacto do momento se faz presente, bem como uma visão avaliativa sobre o evento:

Acredito também (e isso aconteceu a muitos) que o choque de novembro tenha produzido no seu espírito uma descarga. A atmosfera foi opressiva, nos meses que

antecederam o golpe extremista, Redelvim os viveu agitadamente, na expectativa de qualquer coisa extraordinária, que viesse satisfazer à sua necessidade de terremotos e à sua revolta contra as coisas. Revolta decerto justificável, mas desorientada, quanto aos meios. (ANJOS, 2000, p. 183)

A descarga sentida foi tão impactante, que a postura revolucionária do amigo é enfraquecida: “[...] se julga um elemento inapto para agir, pois não pode fazê-lo em estado de dúvida. Não quer cooperar para uma ação em cujas diretivas não possa influir, pois teme os erros de uma ditadura” (ANJOS, 2000, p.184). Por trás do suposto benéfico descanso na prisão, o apaziguamento e dilaceramento dos ideais e da resistência. Por mais que Belmiro invista em subterfúgios apaziguadores, seu tempo exterior repressivo influencia o seu cotidiano e intensifica a sua busca pelo alheamento, o que é representado pela organização dos relatos e configuração do tempo narrativo.

3.2 Memórias e fantasias: o tempo da evasão

Para Belmiro, é uma noite cheia de sortilégios que o faz embarcar no reencontro com o mito da donzela Arabela, noite que soube envolvê-lo, com suas artimanhas e mistérios. É, também, durante a noite que ele inicia seu diário e quando, predominantemente, mantém as anotações dos acontecimentos cotidianos, enquanto a insônia costumeira, a musa de olhos arregalados, conforme o narrador de *Dom Casmurro*, não o abandona.

A noite, em si, possui ampla significação, com sua forte atmosfera de penumbras, mistérios e sonhos. Quando investiga os sentidos da noite, Alvarez (1996) reconhece a permanência de algo misterioso sobre a vida noturna, o que a direciona para conotações distintas, visto que possui muitas faces: “a noite em volta de nós e a noite dentro de nós, o literal e o metafórico, a escuridão do luar e a noite da alma” (ALVAREZ, 1996, p. 11). A noite, se, por um lado, envolve a atmosfera externa, vincula-se também à interioridade dos indivíduos; é o momento do sono e dos sonhos, possuindo, ao longo tempo, uma associação com o medo e o terror:

A noite sempre foi um tempo de medo. Sob o manto da escuridão, predadores se movem sem serem vistos e todos os animais, inclusive o homem, são mais vulneráveis aos seus inimigos quando estão dormindo. São também vulneráveis aos sonhos, aquelas visitas do outro mundo, que trazem à superfície medos e desejos secretos. (ALVAREZ, 1996, p. 33)

Por um outro ângulo, a noite figura, ainda, como momento apropriado para a expansão das fantasias, após os períodos diurnos da rotina e pressões da vida em sociedade: “O dia, com suas rotinas e ocupações, mantém a maioria dessas fantasias sob controle. Mas à noite, quando o mundo exterior está escondido, o bom senso perde seus pontos de referência e há espaço para figuras menos dóceis fazerem sentir sua presença” (ALVAREZ, 1996, p. 52). É em meio a essa atmosfera noturna que o amanuense se confessa, acompanhado por um outro fator significativo: a insônia, o que torna o momento da escrita, o tempo da enunciação, ainda mais envolto na interioridade da personagem e nos conflitos que a atingem. Para o professor Mario Eduardo Costa Pereira, ao investigar os distúrbios do sono:

Poucos sintomas interpelam tão radicalmente o sujeito em relação à verdade de seus desejos e de suas paixões quanto a insônia. A dificuldade de adormecer, o despertar sobressaltado no meio da noite ou simplesmente o sono inquieto e agitado impõem a ele uma interrogação sobre a porção oculta de si mesmo que insiste em se fazer reconhecer pela via dessas inquietações noturnas. (PEREIRA, 2003, p. 127)

A insônia abre espaço para questionamentos e reflexões sobre os “nossos abismos”, associa-se a uma apreensão do ser pelo próprio ser e envolve o aprofundamento nos problemas que este vivencia e da personalidade que sustenta. De acordo com Gaillard (1997), os insones, muitas vezes, apresentam problemas ou dificuldades psicológicas subjacentes que interferem no surgimento da insônia, pois geralmente definem-se como ansiosos, depressivos ou com problemas e dificuldades conjugais, de trabalhos, nos relacionamentos. É a partir da constatação de uma insônia frequente que se pode perceber que alguém enfrenta dificuldades na própria vida, pois, de acordo com o pesquisador, alguns insones “[...] reclamam não só do sono ruim, mas também de dificuldades de relacionamento, de problemas conjugais, de disfunção sexual ou de situações de conflito no trabalho ou na vida particular” (GAILLARD, 1997, p. 88). Há uma forte presença de um sentimento de frustração e derrota diante da existência. Para Gaillard, “O comportamento de derrota se manifesta ainda mais entre aqueles que se fecham em situações inextrincáveis, sem perceber que eles mesmos a criaram, ou aqueles cuja atividade profissional está muito abaixo de suas capacidades [...]” (GAILLARD, 1997, p. 89). Ora, é exatamente esse sentimento de fracasso e frustração que acompanha o amanuense em todos os setores de sua vida, partindo do desapontamento causado ao pai, por não seguir os rumos dos Borbas – “O velho Borba tinha razão, do ponto de vista histórico: como Borba, fali. Na fazenda, na Vila, no curso. Meu consolo é que sou um grande amanuense. Um burocrata! Exclamava o velho com desprezo. Coitado do velho” (ANJOS, 2000, p. 27) –, envolvendo um trabalho que é “modorrento”, uma vida afetiva vazia e solitária que será compensada por fantasias: “Esta

solidão da Rua Erê, a tristeza de viver de carícias compradas, a distância, sobretudo a distância da moça em flor, é que geraram a lenda [...]” (ANJOS, 2000, p. 156), as relações silenciosas com as irmãs e a própria posição à margem na roda de amigos. A insônia que o acompanha na escrita é carregada de peso, peso de uma vida repleta de desencanto e sem expectativa de melhora. Esta ausência de perspectivas, muitas vezes, é condicionada por outros fatores relevantes em sua personalidade, como a timidez e a solidão.

Belmiro, apesar do contato constante com os amigos e vizinhos, traz em si, além da introspecção, traços de timidez que interferem nos seus relacionamentos, principalmente na sua conduta concernente a temas amorosos: “Não me animo a pedir-lhe, diretamente, que me fale sobre a moça. Se eu tivesse dez anos menos, venceria a timidez e atacaria o assunto [...]” (ANJOS, 2000, p. 64); o que contribui para a sua falta de perspectiva nesse setor.

Em sua investigação sobre a timidez, Ana Letícia Esteves (2012) considerou-a como aspecto da personalidade humana marcado pelo medo de situações sociais ou de outras pessoas, em virtude do receio de uma avaliação negativa, o que pode ocasionar sofrimento e trazer atribulações a quem é tímido. Segundo a pesquisadora, há uma relação entre sombra e persona com a vergonha. Esta tendo como função não apenas reprimir conteúdos, mas também reconhecer e assimilar conteúdos vergonhosos que foram reprimidos ou projetados para a sombra: “A vergonha é a pronta reação à conscientização de que algo que não se encaixa a imagem ideal de si mesmo, desvelou-se por trás da máscara” (ESTEVES, 2012, p. 6). Assim ocorre, quando a personagem sente vergonha ao ter seu diário lido pelo delegado e a exposição de seus conflitos amorosos e de sua timidez: “[...] um conselho, se me permite... Seu Diário me interessou. Noto, porém, que o senhor é platônico em demasia. Ou, quem sabe, tímido... Gostaria de vê-lo mais ousado, um pouco, com a pequena... Mais direto na questão da...” (ANJOS, 2000, p. 152-153). As observações, embora superficiais e invasivas, do delegado elucidam que essa característica da personalidade pode interferir na forma como a personagem vivencia e sente os acontecimentos. De acordo com a psiquiatra Ana Beatriz Silva:

[...] a timidez pode transformar toda uma existência. Enquanto ela evoluir ao longo da vida, é capaz de estender seus “tentáculos” por todos os aspectos da vivência humana. Isso inclui os planos profissionais, reduzindo ou impossibilitando aspirações e desempenhos; as questões pessoais e sociais, como dificuldades em relacionamentos afetivos (noivados, casamentos, criação de filhos); a vida acadêmica e até o estabelecimento de elos de amizade e companheirismo. (SILVA, 2011, p. 69)

É, por consequência, pela influência da timidez que a personagem vai se privando de algumas experiências que poderiam ter desdobramentos positivos na sua vida, como a

aproximação com Jandira. A amiga tem um espaço significativo no romance, recorre a Belmiro em vários momentos, desperta-lhe a atenção e o desejo, mas a timidez apareceu como primeiro obstáculo para que a amizade pudesse se transformar em amor: “Da roda, fui o único que não tentou conquistá-la. Já lhe disse que, infelizmente, nisto não andou virtude, e sim timidez. Dias houve em que ela me perturbava profundamente, e por pouco não lhe teria dito as palavras do desejo. [...] Louvado Deus que me fez tímido [...]” (ANJOS, 2000, p. 46). A timidez que limitou sua aproximação com Jandira é, por outro lado, vista pelo amanuense, com seu caráter analgésico e apaziguador, com aspectos positivos, pois preservou a amiga ao seu lado. Colocação suspeita, haja vista o incômodo que Belmiro sente quando Jandira apresenta envolvimento amoroso com outras pessoas.

Nas considerações de Esteves (2012), além de a timidez envolver um aspecto social, em virtude da preocupação por parte da pessoa diante dos outros, do próprio desempenho social e julgamento alheio – e isso é constante na obra, quando a personagem retoma as opiniões dos amigos sobre si –, a timidez também apresenta uma associação com a baixa autoestima e expressa-se também através do medo. Para Axia, a vergonha, o embaraço e, principalmente o medo, são emoções ligadas à timidez:

[...] os tímidos são pessoas emotivas que vivem com grande intensidade as emoções de base, como o medo e a raiva. São pessoas vulneráveis, que percebem com mais força as emoções ligadas aos fracassos sociais, como o embaraço e a vergonha. Os tímidos, prece, têm uma vida interior mais atormentada do que os não tímidos, e até seu corpo, seu equilíbrio físico, altera-se com maior facilidade. (AXIA, 2003, p. 99 *apud* ESTEVES, 2012, p. 20).

O sentimento de medo está associado à luta ou fuga e é desencadeado por situações externas de perigo, o que acarreta inclusive reações fisiológica, conforme Esteves (2012). Diante desses impasses, geralmente as pessoas tímidas “[...] em sua grande maioria, tendem a seguir rígidas e velhas rotinas, uma vez que já foram vivenciadas e testadas por elas. Por isso mesmo, os tímidos agem de forma relativamente constante, com o intuito de evitar as novidades e as incertezas do cotidiano” (SILVA, 2011, p. 70), o que, associado com a inibição da pessoa tímida, faz com que não corram riscos. De acordo com Axia (2003), o comportamento inibido é perceptível pela imobilidade, as atitudes mais submissas, o silêncio.

Além disso, novos acontecimentos e experiências são interpretados de forma negativa pelos tímidos, haja vista a própria desvalorização que atribuem a si mesmos. Para Mascarenhas (2007), há uma dúvida constante do tímido a respeito do próprio valor, além de um sentimento de inadequação e vergonha de si mesmo, sendo este o núcleo do complexo de timidez e

inferioridades. Como possuem uma dificuldade de comunicação com o outro, apelam para o aprofundamento na própria interioridade. Para Zimbarbo (2002):

[...] a pessoa tímida reprime uma grande quantidade de pensamentos, sentimentos e ações que ameaçam constantemente manifestar-se. É neste mundo mental interior que os tímidos realmente vivem sua vida. Enquanto exteriormente o tímido, no seu silêncio, parece não ir para lado algum, dentro dele existe um labirinto de estradas do pensamento em que se verificam colisões constantes de sensações e ruidosos engarrafamentos de desejos frustrados. (ZIMBARBO, 2002, *apud* ESTEVES, 2012, p. 36)

Em *O amanuense Belmiro*, o protagonista busca a todo instante distanciar-se dos problemas, das discussões, tanto que não assume uma posição definida referente a questões políticas a fim de preservar a todo custo sua roda de amigos. Prefere também a segurança da rotina e dos espaços mais acolhedores, como a casa em que mora: “Emília continua grave e exata. As coisas, louvado Deus, não se mexeram de seu lugar. Tudo está como deixei e como sempre estive. Tirante a ausência da pobre Francisquinha, nada se alterou no curso destes doze anos” (ANJOS, 2000, p. 205). Além disso, Belmiro promove um aprofundamento na própria interioridade como forma de compensação de uma vida objetiva cheia de malogros e decepções.

Os tímidos costumam sentir vergonha porque não gostam de si mesmos, não apreciam o seu jeito de ser. Belmiro se questiona em alguns momentos sobre o porquê de a timidez o acompanhar e o atrapalhar, mesmo em situações simples e não ameaçadoras:

[...] na tarde em que voltei à Rua Paraibuna, deixando Glicério, não tive, também, forças para mirá-la de frente. Quando, em um momento propício, ela alçou rapidamente a vista, a procurar o carro da família, desviei sem querer os meus olhos. Por que essa timidez? Não me conhece e nem perceberia uns olhos plebeus que nela se detivessem furtivamente. (ANJOS, 2000, p.58)

A personagem acaba por sentir-se sabotada em seus objetivos por si mesma. O bloqueio que o tímido enfrenta pelo medo, os sentimentos de vergonha e menos valia, de inferioridade e de incapacidade, acabam transformando impraticáveis os planos de vida. Conforme Mascarenhas (2007), ao deixar de lado os projetos de vida, o tímido focaliza a fuga de situações de risco, e o fracasso do esforço não surtir efeito reforça a sensação de inadaptação e baixa autoestima, tornando-se um círculo vicioso. No romance, tal como a personagem solitária e sem perspectivas do poema “E agora, José”, de Carlos Drummond de Andrade, que não encontra saídas, apesar de cogitar possibilidades de ação, Belmiro se interroga: “Se eu me casasse”... (ANJOS, 2000, p. 118), o que de imediato é desconsiderado, pois não são

vislumbradas realizações nesse setor. Diante do casamento de Carmélia, repensa o que faria se fosse como um Borba, o que também não o atinge: “Mas você não é Borba, você é um pobre flautista. Seu destino é sonhar, na Rua Erê, impraticáveis donzelas” (ANJOS, 2000, p. 195). Dessa forma, não há qualquer expectativa ou possibilidade de realização concreta.

Frente a essa constatação, o diarista efetuará mecanismos de fuga, pelas fantasias, ou de compensação da realidade presente, pelas memórias. O que afetará o próprio tempo da narrativa, que ganha mais amplitude a partir do distanciamento do tempo cronológico em direção ao tempo interior que persegue imagens e tempos fugidios.

Auerbach (2002), em análise sobre a configuração do tempo no romance *O farol*, de Virgínia Woolf, destaca como procedimento da romancista o aprofundamento do tempo psicológico a partir de eventos mínimos do cotidiano. Na cena investigada, enquanto a protagonista vivencia exteriormente o ato de medir o comprimento da meia no filho, desdobra-se o tempo psicológico, os movimentos internos das personagens. Para o crítico:

Neste episódio totalmente carente de importância, são entretidos constantemente outros elementos, os quais, sem interromper o seu prosseguimento, requerem muito mais tempo para serem contados do que ele duraria na realidade. Trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência dos personagens [...]. (AUERBACH, 2002, p. 477)

A partir dessa ênfase em movimentos que se realizam na mente das personagens, o mundo exterior fica em segundo plano, servindo como suporte para os acontecimentos que se desdobram na consciência. Segundo Auerbach (2002), há uma interposição entre o tempo exterior e o interior. Esse processo “[...] ressalta violentamente o contraste entre o curto lapso de um acontecimento exterior e a riqueza semelhante aos sonhos, dos processos de consciência, que sobrevoam todo um universo vital” (AUERBACH, 2002, p. 485). Enquanto as ações exteriores desdobram-se num tempo ínfimo, num levantar de olhos, o tempo da consciência se expande. Com isso, “[...] os acontecimentos exteriores perderam por completo o seu domínio; servem para deslanchar e interpretar os interiores [...]” (AUERBACH, 2002, p. 485). O que se torna essencial é o fato de o acontecimento exterior liberar ideias ou cadeias de ideias “[...] que abandonam o seu presente para se movimentar livremente nas profundidades temporais” (AUERBACH, p. 487). A técnica usada pela escritora:

[...] consiste em que a realidade exterior, objetiva do presente de cada instante, que é relatada pelo autor de forma imediata e que aparece como fato seguro, isto é, a medição da meia, é apenas uma ocasião (ainda que não seja uma ocasião totalmente casual): todo o peso repousa naquilo que é desencadeado, o que não é visto de forma

imediate, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico libertador. (AUERBACH, 2002, p. 487)

Dessa forma, tanto Virgínia Woolf, quanto outros escritores modernos, como Marcel Proust, de acordo com Auerbach (2002), conferiram mais importância aos pequenos acontecimentos, até mesmo insignificantes para a mudança exterior, como recurso para o desenvolvimento de motivos e sondagem perspectiva num meio ou consciência. O que passa a se destacar é “[...] a confiança de que em qualquer fragmento escolhido ao acaso, em qualquer instante, no curso da vida está contida e pode ser representada a substância toda do destino” (AUERBACH, 2002, p. 493). O relato passa a priorizar o que ocorre no decurso de dias, minutos, como saída para a interpretação da vida. Tal procedimento, conforme o crítico, revela uma sensação de desesperança. Algo velado ou confuso é apresentado, ou uma alienação acerca da prática de viver.

Em *O amanuense Belmiro*, embora o destaque seja para o período de pouco mais de um ano, são frequentes as situações nas quais há um aprofundamento da experiência do tempo interior pelo alongamento do seu discurso no momento de suas confissões, a partir do registro de situações simples e cotidianas, como uma espécie de fuga ou aprofundamento de uma existência que não mais o encanta no presente, tanto em virtude dos acontecimentos históricos que se desdobram no mundo exterior, da rotina burocrática, quanto pelos próprios dramas íntimos, como a solidão, que constantemente o atormenta.

Pouco apreciada pelo ser humano, segundo Minois (2019), a solidão é um sentimento constante na história da humanidade, “o que faz dela um elemento essencial da condição humana” (MINOIS, 2019, p. 1). Elemento este considerado, muitas vezes, temível e contra o qual o indivíduo entra em conflito. A solidão humana, sentida como um fato de consciência, um sentimento, não é considerada apenas uma situação vivida por alguém que está só: “Pode-se ser solitário no meio da família ou da multidão [...]. Viver sozinho e sentir-se só são duas coisas diferentes que o uso comum não distingue, o que gera muitas ambiguidades” (MINOIS, 2019, p. 2). Para Charbonneau, “Ela traz consigo um peso infinitamente doloroso de esperança desesperada, de amor recusado, de condenação ao solipsismo execrável, de fracasso constatado. A solidão vagueia na amargura” (CHARBONNEAU, 1984, p. 3). No caso de Belmiro, apesar da convivência com as irmãs, com a roda de amigos, vizinhos e colegas de trabalho, ele sente-se só e tem consciência de sua solidão, visto que constantemente busca algum atrativo para se desviar dela: “Foi assim que passei o dia, mergulhado na sandice. Para a tarde, melhorei e, à noite, com medo da solidão, fui atrás do Silviano” (ANJOS, 2000, p. 66).

A solidão é associada, também, a uma prática que, segundo Minois (2019), atinge, a partir do século XIX, proporções de um fato social: a manutenção de um diário íntimo. Tal prática estaria atrelada à generalização da introspecção e ao exame de consciência necessário para a realização das confissões. É, principalmente, na solidão do quarto que Belmiro escreve e se confessa ao seu diário, com ela encaminha a investigação sobre si e sobre seus encontros e desencontros com o outro. Conforme Angerami-Camon:

[...] é na solidão que a vida escancara a nudez d'alma propiciando formas de descrição impossíveis de serem realizadas de outra forma que não no total isolamento. A própria reminiscência de momentos onde a presença do Outro era configuração real ganha contornos mais precisos no isolamento. (ANGERAMI-CAMON, 1992, p. 86)

É, justamente, por sentir-se só durante o carnaval, que o tímido amanuense acaba inebriado pela multidão carnavalesca, e é a partir de um instante fugidio, no toque das mãos de Carmélia, que a personagem mergulha para o mundo da consciência:

Pareceu-me que descera até mim a branca Arabela, a donzela do castelo que tem uma torre escura onde as andorinhas vão pousar. Pobre mito infantil! Nas noites longas da fazenda, contava-se a história da casta Arabela, que morreu de amor e que na torre do castelo entoava tristes melodias [...]. Efeito da excitação do espírito em que me achava ou de qualquer outra perturbação, senti-me fora do tempo e do espaço, e meus olhos só percebiam a doce visão Era ela, Arabela. Como estava bela! A música lasciva se tornou distante, e as vozes dos homens chagavam a mim, lentas e desconexas. (ANJOS, 2002, p. 38)

Esse instante passageiro terá repercussão ao longo de todo o romance, pois é vivenciado a partir de uma experiência interior, de um tempo que ganhou amplitude, profundidade e significações para a personagem. Tão significativo se torna, que o diarista se vale do que Nunes (1988), em análise do tempo na narrativa, pontuou como alongamento, figura de duração na qual o tempo do discurso dura mais que a história narrada. A discrepância entre a situação subjetivamente descrita por Belmiro e a realidade concreta será, mais tarde, elucidada, quando a personagem tem acesso ao mesmo momento pelo ponto de vista de Carmélia:

– Disse que deram apenas alguns passos. Você teve um desfalecimento e ela pediu ao pai, que se achava atrás, que o levasse para fora, a um pequeno salão, onde havia um sofá [...]. Isso foi quase de manhã, e você ficou deitado no sofá, recomendado a um dos garçons do clube. Ela acabou achando graça na história. (ANJOS, 2000, p. 127)

O que, para Belmiro, constituiu uma das ocasiões mais significativas do ano 1935 e envolvia uma profunda experiência interior, ocorreu em poucos minutos, provavelmente sentida mais pelos efeitos do jato de éter e da fantasia do que pelo contato real com a moça. Quando tem acesso a essa informação, Belmiro é profundamente atingido, pois sua fantasia é rasurada pelas finas mãos de Carmélia. Tanto, que ele mesmo indica que os relatos não são completamente confiáveis, “Fiquei surpreso e humilhado. Aqui reproduzo, com a fidelidade que me é possível, as palavras ouvidas a Glicério” (ANJOS, 2000, p. 128), e que precisa suspender os registros, já que a emoção não lhe permite continuar: “Sinto-me cansado e interromperei aqui estas notas. Não sei bem que dizer de tudo isso” (ANJOS, 2000, p.128). No dia seguinte, ao continuar a escrita de onde parou e retomando os termos usados por Carmélia, o tom das confissões já era outro, mais sereno, mais analgésico: “Esqueceram-me todas as mágoas, e comecei a gostar desse Belmiro que olhava para o salão como se estivesse olhando para o mar. Um Belmiro oceânico, irremediavelmente oceânico” (ANJOS, 2000, p. 130). É esse olhar oceânico que o faz ver amplamente a realidade através dos filtros da fantasia.

Segundo Laplanche & Pontalis (2001), em *Vocabulário de psicanálise*, as fantasias constituem um “Roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 169). Apresentando diferentes modalidades, que variam entre fantasias conscientes ou sonhos diurnos e fantasias inconscientes, conforme os autores, elas evocam a oposição entre imaginação e realidade e, como produção ilusória, não resistiriam a uma apreensão correta do real.

Freud (1996), em “Escritores criativos e devaneios”, traz algumas considerações acerca do fantasiar e da relação desse processo com os desejos insatisfeitos. Ao investigar as produções do escritor criativo, o psiquiatra compara este com a criança ao brincar. A criança, quando brinca, cria um mundo próprio, particular, reajusta os elementos do mundo real de uma nova forma que a agrada. Sendo que, nessa criação de um novo mundo, ela mantém a percepção de que se trata de um mundo distinto do real. Da mesma forma, o escritor criativo também inventa um mundo próprio, um mundo no qual investe uma grande quantidade de emoção, mas que mantém uma separação nítida com a realidade, assim como o faz a criança, o que será efetuado de forma distinta pelo adulto.

Para Freud (1996), quando a criança cresce, as brincadeiras de outrora, agora, tornam-se fantasias, ou devaneios, e o adulto passa a construir seus castelos no ar, distantes da realidade concreta. Tais fantasias, ao contrário do que ocorre às crianças, são difíceis de observar nas pessoas adultas. Geralmente, estas sentem vergonha de suas próprias fantasias, escondendo-as

como seu bem mais íntimo e particular. O fantasiar do adulto, para Freud (1996), mantém uma forte relação com os desejos que não foram concretizados e são tão particulares que as pessoas sentem necessidade de ocultá-los dos demais, como se fossem proibidos. As fantasias atuam, por conseguinte, como alternativa para realizar os desejos mais recônditos, sendo estes, geralmente, de caráter ambicioso ou erótico.

Para a personagem Belmiro Borba, a fantasia é uma espécie de demônio que o habita e o faz criar narrativas distantes da realidade: “Sou um incorrigível produtor de fantasias, a retalho e por atacado, e fiquei a imaginar doces coisas[...]. Quando cheguei a pé, ao Bar do Ponto, estava, nada mais, nada menos, transmudado em distinto cavalheiro que seria o protetor da donzela, sucedendo, na casa, ao falecido pai” (ANJOS, 2000, p. 45). Geralmente, nessas fantasias, a personagem consegue realizar uma aproximação com Carmélia Miranda ou atingir prestígio social e financeiro, o que não ocorre na realidade. Conforme Freud (1996), as fantasias de ambição, nas quais o adulto atinge uma posição de destaque, repousam, muitas vezes, na busca por encantar a uma dama, diante da qual se almeja depositar os triunfos e conquistas, como recurso para criar uma imagem superior de si. Ademais, fantasia distancia a personagem do vasto mundo real. Não por acaso, são feitas alusões à personagem Dom Quixote ao longo do livro, pois Belmiro compartilha com ela o mesmo dom para sonhar e fantasiar acerca de aventuras e amores cheios de obstáculos a serem superados.

Não por acaso, também, é Belmiro um leitor assíduo de obras literárias, o que, se por um lado, o afasta da própria realidade, até mesmo a escrita é suspensa quando a prática de leitura se intensifica – “Há quatro dias não ponho os olhos neste caderno. Andei em maré de ler, e não de escrever” (ANJOS, 2000, p. 121) –, por outro, é na referência a alguns livros ou personagens que ele encontra ressonância para os próprios dramas e elucida traços de sua personalidade: em Proust se reconhece pela busca das “moças em flor”, a imagem da vida intensa que passa, os mergulhos no passado; em *Dom Quixote*, o parentesco pela fantasia; com Amiel, o compartilhamento da solidão, e, ao lado de Fausto, reflete sobre seus questionamentos insolúveis, sobre a vida que é estrangulada pelos conhecimentos, e, no seu caso, pela intensa reflexão que faz sobre si mesmo, pois o homem espia o homem, inexoravelmente.

Nesses instantes em que se deixa envolver pelas fantasias, há um aprofundamento do tempo psicológico e um alongamento do discurso como estratégia que transforma o tempo trivial, de acontecimentos desbotados para o narrador, em momento de experiência significativa. É quando está a caminho da Rua Erê, perdido no tempo e no espaço, após o reencontro com a casa de Carmélia, que Belmiro embriaga-se com a fantasia sobre todos os rumos que poderia buscar ao lado da amada: “Na Rua Erê, senti-me nomeado segundo oficial

e cheguei a enxergar no Minas Gerais, em caracteres nítidos, o ato do Governo promovendo, por merecimento, o amanuense Belmiro Borba” (ANJOS, 2000, p. 45-46). A vida fora da realidade parece se movimentar bem mais que a vida concreta de todos os dias.

Ao lado das fantasias, o romance também adotará um constante conflito entre o tempo presente e o passado pelo entrelaçar contínuo entre situações ou imagens do cotidiano com as memórias de outras missas e outros tempos. Nas palavras de Candido, “[...] o amanuense, a fim de encontrar um pouco de calor e de vida, é empurrado para o refúgio que lhe resta – o passado – uma vez que o presente lhe escapa das mãos” (CANDIDO, 2011, p. 75). Enquanto o tempo do cotidiano, dos relógios burocráticos, atrela-se à superfície de sua vida, o tempo subjetivo e psicológico busca com frequência as memórias, muitas vezes como estratégia de fuga e compensação da realidade e de seu fracasso. Conforme análise de Marconi de Almeida Nascimento, em *O diário de Belmiro Borba: registro de uma vida controversa*:

[...] a narrativa de *O amanuense Belmiro* tem uma estrutura pendular, que ora se firma no passado, ora no presente, é possível perceber que as recordações das emoções experimentadas por Belmiro, em Vila Caraíbas, afetam-no no seu íntimo e levam-no a desejá-las, com frequência, no presente e isso contribui para que ele se mantenha preso a uma perspectiva que compreende àqueles tempos próprios da infância e da juventude, em que há uma sobrecarga de instantes de encanto e fantasia, que ele vivera em Vila Caraíbas. (NASCIMENTO, 2016, p. 40)

Além desses momentos de encantos que são retomados, há outras memórias que envolvem dramas familiares e escolhas que o afastaram no universo caraibano, seja o distanciamento da primeira namorada, Camila, seja o abandono dos projetos do pai para que continuasse a tradição dos Borbas: “Quando, num fim de ano, o pai veio a Belo Horizonte e verificou o logro, houve cena pesada. Uma dessas discussões em que nós, Borbas, nos dizemos coisas duras, para, depois, num desfecho melodramático, nos abraçarmos” (ANJOS, 2000, p. 28). Apesar disso, como o próprio narrador confessa, em virtude de uma realidade sem atrativos, repetitiva, a evocação dos tempos mortos é uma janela para outras paisagens:

Talvez seja isso o que sempre me leva a passear o pensamento por outras ruas e por outros tempos. Como o Natal me fez saudosista! Eu fechava os olhos, e a Ladeira da Conceição surgia, diante de mim, com a nitidez de um acontecimento matinal. Vila Caraíbas e seu cortejo de doces fantasmas. Tão suave era a visão que a garganta se me apertava, e eu sentia os olhos umedecerem comovidos. (ANJOS, 2000, p. 26)

É em virtude do sentimentalismo e sensibilidade manifestos nos olhos umedecidos que a personagem salienta as diferenças em relação à postura dos velhos Borbas: “Eu não podia ouvir uma sanfona. Tocavam a *Varsoviana* e eu me dissolvia (lá na Vila lhe chamavam *Valsa*

Viana...)" (ANJOS, 2000, p. 27). Se por um lado a memória é um doce refúgio, por outro, ela atua como retomada dos dilemas de sua história familiar.

Em suas *Confissões*, Santo Agostinho (1999) compara a memória a um vasto palácio, no qual figuram tesouros de incontáveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Essas imagens que surgem, para o filósofo, não obedecem ao mesmo ritmo: umas são precipitadas e logo nos alcançam, outras custam a retornar à superfície, ficando recolhidas por mais tempo. É pela memória que o ser consome os afetos da alma de uma maneira diferenciada, não como foram vivenciados no momento da experiência, mas segundo a força da memória. O estado emocional presente de quem se lembra é diferenciado em relação ao momento em que ele viveu a lembrança. As alegrias passadas podem causar dor, as tristezas de outrora podem ser lembradas com indiferença, as emoções se transformam e o que foi sentido com alegria, em tempos remotos, pode ser lembrado com angústia.

Ao analisar a memória, Henri Bergson (2006) considera que a lembrança atua como elo entre o corpo e o espírito, efetua uma ligação entre o passado e o presente, condensa, também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração. A memória é chamada à consciência pelos apelos da percepção presente, cujos estímulos sensoriais despertam lembranças adormecidas. Para o filósofo, teríamos armazenadas em nosso subconsciente as vivências passadas, estas interfeririam na nossa percepção atual sobre as coisas:

[...] não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples "signos" destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. (BERGSON, 2006, p. 30)

Os estímulos que aparecem no meio do caminho estabelecem uma ponte para que o ser humano consiga resgatar o que já passou, mas que permanece em seu subconsciente. Assim é na obra analisada, quando a personagem, pelo contato com imagens atuais, como um sanfonista, um coveiro ou uma fogueira junina, consegue lembrar do passado: "Naquele tempo a fogueira crepitava até horas mortas, e até horas mortas um aroma brando de batatas assadas me mantinha, rente ao braseiro, a pensar nas terras impossíveis e no destino trágico da Nau Catarineta" (ANJOS, 2000, p. 60). Ao mesmo tempo em que a situação concreta permite-lhe resgatar o passado, esse mesmo passado interfere na sua percepção presente sobre o cotidiano.

Segundo Bergson, a memória, "[...] enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na

percepção, o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas [...]” (BERGSON, 2006, p. 31). Essa percepção, tendo como o centro de referência a imagem do nosso corpo, é realizada através de mecanismos que lhe são próprios, como a aproximação entre as imagens exteriores e os órgãos dos sentidos, o que modificaria os nervos e propagaria uma influência sobre o cérebro. É através desse contato que a memória pode surgir, o que acarretaria numa percepção complicada pela memória, pois esta acaba influenciando, enriquecendo, aquela e atraindo outras lembranças em torno de si.

A memória é a sobrevivência de imagens pretéritas que se misturam com a nossa percepção atual, podendo até substituí-la. Geralmente essa conservação ocorre pela possibilidade de tornarem-se úteis, pois a todo instante as memórias completam a nossa experiência presente. As percepções são impregnadas de lembranças, e, por outro lado, uma lembrança “[...] não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere. Estes dois atos, percepção e lembrança, penetram-se, portanto, sempre trocam algo de suas substâncias [...]” (BERGSON, 2006, p. 70). O conflito entre o cotidiano e as memórias do amanuense se estabelece justamente porque há um relacionamento entre a percepção presente que o leva ao passado e o passado que interfere na forma como sente as imagens presentes. É por encontrar um sanfoneiro que o faz retomar imagens de Vila Caraíbas e de Camila que ele sente a experiência presente de outra forma. A junção entre a memória e o cotidiano, passado e presente, permite à personagem uma experiência mais rica, apesar de inferior àquela evocada pela memória, que traz alguma cor à monotonia dos seus dias.

O sanfonista da Vila traduzia para mim as coisas complicadas de minha alma. O cego, que encontrei na esquina, não o fez com a mesma eficiência, mas, em todo caso, me lembrou o outro da ladeira de minha vila, e isso já foi muito fazer, porque assim despertou dentro de mim esquecidas harmonias. (ANJOS, 2000, p. 34)

Ainda segundo o filósofo, há duas espécies de memórias: uma que registra, pelas imagens-lembranças, todos os acontecimentos da vida de um indivíduo à proporção que se realizam, armazenando, sem uma segunda intenção prática, o passado, pela mera necessidade natural, com um caráter evocativo, na qual “[...] nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada” (BERGSON, 2006, p. 88), e uma outra memória que só retém do passado os movimentos inteligentemente coordenados que representam seu esforço acumulado. Esta reencontra nos esforços passados o caráter sistemático com que os movimentos atuais se efetuam, com um aspecto mecânico, a

chamada memória-hábito. A primeira imagina, traz uma lembrança espontânea, e a segunda repete, constituindo uma lembrança adquirida.

Para atingir esse passado em forma de imagem, “[...] é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (BERGSON, 2006, p. 90). A memória espontânea atrela-se a imagens de sonhos e “costumam aparecer e desaparecer independentemente de nossa vontade [...]” (BERGSON, 2006, p. 93). Essas lembranças pessoais se processam ao acaso, por uma determinação acidental de nossa atitude corporal ou porque a indeterminação mesma dessa atitude permite a manifestação da memória.

Assim, ao mesmo tempo em que a memória permite a relação do corpo com o passado e o presente, atua sobre os processos atuais de representação. Nas palavras de Bosi (2016), a memória constitui uma força subjetiva que, por mais submersa que esteja, continua ativa, penetrante e invasora, apesar de oculta.

Quando as memórias entram em cena no romance é como se houvesse um aprofundamento das experiências cotidianas pela ressonância das gratas recordações. O que era para ser vivenciado como mais um fato cotidiano e trivial ganha em significação pelas memórias evocadas. Assim ocorre quando Belmiro presencia as moças que bailavam na casa do senador. Embora o momento presente fosse de inadaptação e alheamento, é pelas memórias que a personagem consegue encontrar um alento e sentir-se atingido, de alguma forma, pela experiência concreta.

Por um momento, experimentei uma espécie de transfiguração: senti-me em Vila Caraíbas, no bom tempo das polcas e das quadrilhas, que ainda alcancei: transportei-me a uma janela, idiliei ao pé do jasmineiro. Minhas moças em flor de Vila Caraíbas, hoje outoniças, tinham vestidos brancos que modelavam seios morenos e castos. Cantavam, ao luar, velhas, inefáveis modinhas. Moças proustianas em flor, que andavam aos bandos e formavam grupos indemarcáveis onde se operava a translação contínua de uma beleza fluida, coletiva e móvel, tal das virgens da praia de Balbec. (ANJOS, 2000, p. 63-64)

A junção entre passado e presente é recurso encontrado pelo tímido, solitário e frustrado amanuense para percorrer os dias que correm e suportar as próprias limitações impostas por sua personalidade, e além disso, conforme Candido, a sua própria sensibilidade, “[...] jogando-o como uma bola entre o passado e o presente, perturbando este com os arquétipos daquele, desmanchando a pureza daquele com a intromissão das imagens deste, não lhe permite uma existência atual. (CANDIDO, 2011, p. 75).

É evidente, também, que as memórias que são sentidas de forma mais intensa, inclusive pelo teor lírico da linguagem que o narrador utiliza ao evocá-las, partem de momentos

simples e miúdos do dia a dia e não há fuga para memórias impactantes. É pelo som da música, no aroma de uma flor, no crepitar do fogo de uma fogueira, na juventude que baila, que se abre o caminho para profundas sensações e memórias que o fazem alongar a sua escrita, seu tempo de enunciação, pois, sem elas, sem as fantasias, os seus registros (ou a sua vida) seriam tão secos como a marcação na folha de ponto da Seção de Fomento Animal. Ao investigar o romance *Dom Quixote*, Milan Kundera reconhece que “[...] a prosa não é apenas o lado penoso e vulgar da vida; é também uma beleza até então negligenciada: a beleza dos sentimentos modestos [...]” (KUNDERA, 2006, p. 16), pois é justamente nas insignificâncias que residiria o destino de cada ser. Esse conflito temporal, manifesto nos registros do diarista, entre cotidiano e memórias, passado e presente, mais do que forma de estruturação da narrativa, é recurso de sobrevivência e contorno poético para uma vida que passa.

3.3. O que se desbota no ar: o tempo da dissolução

Diante de um tempo que dissolve e desbota todos os seres, o escritor Charles Baudelaire, em *Pequenos poemas em prosa*, encontra, na embriaguez, um escudo de proteção e aconselha: “Deveis andar sempre embriagados. Tudo consiste nisso: eis a única questão. Para não sentirdes o fardo horrível do Tempo, que vos quebra as espáduas, vergando-vos para o chão, é preciso que vos embriagueis sem descanso” (BAUDELAIRE, 2007, p. 43). Seja com vinho, com poesia ou virtude, o melhor é abstrair-se, segundo o poeta, para esquecer as horas que pesam. No caso de Belmiro Borba, embora procure, frequentemente, a euforia do chope, o desvio de atenção que este lhe proporciona, ou o enleio nas fantasias, nas leituras e na escrita, a passagem do tempo, com sua força desagregadora, permanece como sombra que o acompanha em todos os seus passos.

Ao investigar as transformações do gênero romanesco, Rosenfeld (1976) aponta a questão do tempo como um dos aspectos mais emblemáticos do romance moderno, pois, da mesma forma que ele altera a estrutura da obra, configura-se como um dos temas predominantes da prosa. A reflexão sobre o tempo passa, assim, a ter um espaço privilegiado no universo romanesco.

Em o *Amanuense Belmiro*, é perceptível, a partir das experiências e conflitos do protagonista, uma visão particular sobre esse tema tão instigante e infundável que é o tempo. Tal visão fica mais explícita quando a relacionamos com a estrutura da narrativa e com o percurso efetuado pela personagem ao longo das confissões. É um tempo com uma força corrosiva que tudo absorve e transforma, mesmo que, muitas vezes, se dissimule entre as

repetições e o tédio. De acordo com José Carlos Reis, em *Tempo, história e evasão*, o ser do tempo aparece como signo paradoxal, contraditório: “Além de não possuir um ser visível e apreensível, o tempo também é descrito como a melhor e a pior das coisas. Ele seria tanto a fonte da criação, da vida e da verdade como portador da destruição, da morte e do esquecimento” (REIS, 1994, p. 10). Aparece ao mesmo tempo como “devir”, com sua sequência de momentos e introdução constante de coisas novas, e como “terror”, em virtude do seu poder de dissipação e destruição: “[...] o tempo dá, promete, ilude e, depois, toma, não cumpre, desilude, pois não dura” (REIS, 1994, p. 11). Essa percepção sobre o tempo, de acordo com Mendilow (1972), estaria relacionada, de forma marcante, com o contexto do século XX e as modificações que este operou nas relações entre os homens e as alterações sociais, cada vez mais aceleradas. Para o crítico:

[...] “a obsessão do século XX pelo tempo” seja condicionado pelo crescente ritmo de vida, pelo sentido muito difundido da transitoriedade de todas as formas de vida moderna, e talvez, mais particularmente, pela rapidez das mudanças econômicas e sociais. Estes fatores retiraram do homem aquele sentimento de estaticidade social, aquela certeza de permanência que parece ter marcado períodos de transformação mais confiantes e mais vagarosos. (MENDILOW, 1972, p. 6)

Nesse sentido, apesar de constantemente envolvido por novos acontecimentos e movimentações, principalmente no tocante aos amigos que se “deslocam”, Belmiro Borba não deixa de perceber uma dissolução constante.

De acordo com Pouillon (1974), no desenrolar temporal, o caráter essencial que se manifesta é a contingência, ou seja, a sucessão dos acontecimentos não é algo que se determine obrigatoriamente, outras coisas sempre poderiam ter acontecido. O que processará a ligação entre os eventos é quem os vivencia: a personagem. É essa mesma contingência que faz com que uma sequência de fatos possa ter um sentido psicológico, romanesco, diferenciado, de acordo com o ser que a experimenta.

Para o crítico, “[...] a contingência não impede o destino, pois este é precisamente a contingência com relação aos acontecimentos materiais, a ligação – misteriosa no plano específico que lhes é peculiar – desses mesmos acontecimentos” (POUILLON, 1974, p.23); é com ela, afinal, que o romancista busca revelar as personagens num tempo significativo. Todas as ligações e relações de necessidade atribuídas aos acontecimentos são feitas pela personagem, que atribui a esses acontecimentos contingentes um significado: “[...] é na psicologia do indivíduo que se faz mister buscar o sentido dos encadeamentos de acontecimentos que lhe são aparentemente infligidos, e não na pretensa estrutura prévia de um tempo destituído de surpresas” (POUILLON, 1974, p. 114). Em *O amanuense Belmiro*, os acontecimentos

apresentam-se, constantemente, de maneira imprevisível, assim como se espera de um romance escrito em formato de diário. Para Lejeune, “Uma entrada de diário é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado” (LEJEUNE, 2014, p. 300). Não por acaso, o narrador vale-se, com frequência, do termo “extraordinária” para destacar essas situações incalculáveis: “Aconteceu-me ontem uma coisa realmente extraordinária. Não tendo conseguido conter-me em casa, desci para a Avenida, segundo hábito antigo. Já ela estava repleta de carnavalescos, que aproveitavam, como podiam, sua terceira noite” (ANJOS, 2000, p. 36). Assim, os acontecimentos vão se desdobrando, desenvolvendo-se sem que a personagem demonstre controle sobre eles. É essa sucessão de acontecimentos imprevisíveis que preenche o tempo da narrativa, conforme Nunes (1988), e vai compondo o próprio entendimento de Belmiro sobre o tempo.

Além desse aspecto contingente, conforme Pouillon (1974), a maneira pela qual a apreciação dos acontecimentos é conduzida, o tipo de visão que a obra apresenta, também trará efeitos para a compreensão da personagem e, conseqüentemente, da visão sobre o tempo.

Dentre as formas para essa compreensão, registradas por Pouillon (1974), a chamada “visão com” é aquela com a qual o leitor acompanha o desenvolvimento da narrativa, as demais personagens, a partir da perspectiva da personagem central. Nesse gênero de romance, “[...] silencia-se quase totalmente a respeito do que sente o herói; prefere-se mostrá-lo a viver, fazê-lo agir, e descrever esta ação de tal forma que o leitor, dela participando ficticiamente, experimente em si mesmo tudo o que o autor deixa subentendido” (POUILLON, 1974, p. 58). Toma-se conhecimento de suas reações diante dos eventos, com uma visão mais sentimental do que objetiva, a partir de uma consciência irrefletida. No caso de *O amanuense Belmiro*, a narrativa traz uma “visão com”, tudo no romance passa pelo olhar subjetivo do diarista; no entanto, a obra apresenta, conjuntamente, a reflexão do próprio herói sobre si mesmo. Isso o coloca numa posição ambígua, coincidente com a atitude que Pouillon reconhece na obra de Marcel Proust:

Proust mostra-nos, assim, um personagem “com” quem estamos, o narrador, mas que acompanhamos em seu esforço por obter uma consciência clara de si mesmo, para refletir-se e refletir os demais. Só que, por isso mesmo, nós mudamos insensivelmente de ponto de vista: ao nos refletirmos, queremos ver-nos a nós mesmos “por detrás”, assim como aos outros. (POUILLON, 1974, p. 61)

Constantemente fazendo uma avaliação sobre suas condutas e muitas vezes reconhecendo a impossibilidade de estabelecer um retrato coerente e fixo de si mesmo – “Afinal, são inúteis essas tentativas de análise e de interpretação de nós mesmos. Há, em nós, abismos insondáveis, que jamais exploraremos, onde se recolhem, pelo tempo que lhes apraz, as combinações múltiplas, várias, tantas vezes contraditórias [...]” (ANJOS, 2000, p. 101) –, Belmiro demonstra suas reações diante dos acontecimentos, mas também analisa essas mesmas reações e mudanças de rumo. Tal postura coincide com o próprio paradoxo presente nos registros dos diaristas, conforme reconheceu Pouillon: “[...] será preciso que eu me coloque ‘depois’ da ação e escreva no imperfeito para transmitir, não obstante, uma ação plenamente presente; plenamente presente, vale dizer presente à maneira de um espetáculo em que tomo parte, nele me absorvendo [...]” (POUILLON, 1964, p. 46). Assim, é somente após os acontecimentos que o diarista Belmiro evidencia e analisa seus sentimentos e frustrações.

Nessa investigação de si, dilata-se entre as páginas do diário a apreensão íntima do tempo, como força submersa nos instantes do presente capaz de desfazer as coisas e alterar o próprio ser:

As coisas não estão no espaço, leitor; as coisas estão é no tempo. Há nelas ilusória permanência de forma, que esconde uma desagregação constante, ainda que infinitesimal. Mas não me refiro à perda da matéria, no domínio físico, e quero apenas dizer-lhe que, assim como a matéria se esvai, algo se desprende da coisa, a cada instante: é o espírito cotidiano que lhe configura a imagem do tempo, pois lhe foge, cada dia, para dar lugar a um novo espírito que dela emerge. Esse espírito sutil representa a coisa, no momento preciso em que com ela nos comunicamos. Em vão o procuramos depois: só veremos outro, que nos é estranho. (ANJOS, 2000, p. 98)

O cotidiano não só o desvia das memórias através dos seus disfarces cavilosos, mas também carrega em si o poder de alterar, dissolver, continuamente, tudo o que toca. Desde o início dos registros, aliás, o tema da dissolução é mencionado, quando Belmiro analisa a apreensão de si através dos pressentimentos da irmã Emília: “Curioso pressentimento, o de Emília: em sua meia luz, bem que percebe em mim certa dissolução de espírito” (ANJOS, 2000, p. 25). Dissolução essa que o faz ver, nos movimentos dos relógios e do calendário, forças que o distanciam das imagens nítidas de um passado mais longínquo:

Em vão, tento uma sondagem em Vila Caraíbas, naquele ano extraordinário de 1910. Baldo esforço inútil resistir a personagens e fatos que, a cada instante, incidem no plano de nossa consciência. Às vezes ainda me vem uma necessidade angustiada de rever velhas paisagens, de evadir-me para uma região que realmente já não se acha no espaço, e sim no tempo. Mas, no comum dos dias, agora é o presente que me atrai. (ANJOS, 2000, p. 95)

Esse ano de 1910 é apresentado no romance sem muitos detalhes, como se a força do tempo já o impedisse de ter acesso às imagens dessa época. Por mais que o retome em suas apreciações, as sombras desse passado específico são tão vagas que não lhe permitem pontilhar uma imagem coesa ou detalhada. O tempo distancia as coisas e torna-se inútil a tentativa de resgate:

Inútil tentativa de viajar o passado, penetrar no mundo que já morreu e que, ai de nós, se nos tornou interdito, desde que deixou de existir, como presente, e se arremessou para trás. Vila Caraíbas, a montanha, o rio, o buritizal, a fazenda, a gameleira solitária no monte – que vivem em mim, iluminados por um sol festivo de 1910, ou apenas esboçados por um luar inesquecível que cai sobre as coisas, naquela noite de 1907 – ali já não estavam. (ANJOS, 2000, p. 96)

Há situações especiais vivenciadas que se tornam inacessíveis, em virtude da ação do tempo: o sol festivo de 1910 e o luar inesquecível da noite de 1907 surgem como referências muito remotas, com detalhes vagos. Belmiro não consegue resgatar o tempo passado, tal como o protagonista Marcel, de *Em busca do tempo perdido*, que alcança, em alguns momentos, reviver, sentir claramente, a atmosfera das épocas mais remotas da infância. O tempo, na visão belmiriana, consegue ofuscar até mesmo as gratas recordações.

Somado a isso, é o tempo que desagrega, além das memórias, as coisas e as pessoas. O que ficará evidenciado pelo enfoque traumático e evasivo acerca do reencontro de Belmiro, não só com a fazenda mutilada, mas com Camila, em 1924, um ano antes da amada ir para o cemiteriozinho branco, no Largo do Cruzeiro, em Vila Caraíbas: “O que a meus olhos surgiu foi a sombra miserável de um tempo que morreu. O sertão estraga as mulheres e a pobreza as consome. Mas, devastação maior lhes causa porventura a nossa imprudência, querendo cotejar com a realidade as invenções de uma desenfreada fantasia” (ANJOS, 2000, p. 97). Pela decepção tão intensa, pelo desencontro tão forte sentido diante da alteração de imagem da Camila presente em suas memórias com relação à imagem real da Camila após o peso do tempo, Belmiro não consegue reaproximar-se da moça. O que lhe causa questionamentos e repreensão no presente: “Por que te deixei, Camila? Na verdade, eu te amava. O que amo nessa Carmélia, que não atinjo, é, talvez, apenas a tua imagem” (ANJOS, 2000, p. 118). É como se pairasse no ar um tom de culpa ou remorso pelo abandono da única que poderia ter sido sua companheira.

No capítulo em que faz esse questionamento, “Um homem sem abismos”, Belmiro escreve no diário embriagado, após ter se entregado ao chope ao lado do amigo Florêncio. Logo no dia seguinte, faz uma correção do que havia dito, como a apaziguar as fortes emoções expressas num momento em que estava desarmado pela embriaguez: “Vejam como terminei

ontem o último capítulo... Se não me detenho a tempo, cairia em pranto, como o herói de Lamartine. Essas coisas sempre acontecem às duas da madrugada, quando um Belmiro lírico, de coração enorme, me faz sua visita. É a hora de Camila” (ANJOS, 2000, p. 118). Novamente a noite e a insônia acompanham as confissões do amanuense, novamente o seu estado íntimo conduz os episódios narrados e estabelece não só o que será registrado, mas, conforme Aguiar e Silva (1991), afeta o discurso, ou seja, o modo como o narrador dá a conhecer os acontecimentos. Utilizando-se de uma focalização restrita, “O narrador não dilucida tudo miudamente nem estabelece autoritariamente uma interpretação: há factos suscetíveis de várias interpretações, há diluídas e equívocos que permanecem, há silêncios que ninguém revela” (AGUIAR E SILVA, 1991, p. 779). Tal recurso é característico também da atividade do diarista, que, segundo Lejeune (2014), opera uma seleção ou filtragem do que aparecerá nas páginas escritas e deixa espaços vazios, subentendidos, os quais somente o próprio diarista pode decifrar totalmente.

Nesse sentido, há também uma outra estratégia da personagem para falar do seu dilema com Camila. A digressão na narrativa, com o capítulo “Tema para uma elegia”, acerca da morte de um companheiro de bairro, tenente da Força Pública, funciona não apenas como mecanismo para suspender a abordagem dos problemas de Redelvim com a polícia, mas também como esclarecimento dos dilemas íntimos de Belmiro, a partir da trágica história amorosa do tenente. Este não reconhece o rosto da amada, após longa passagem do tempo e cai em prantos:

Ele chorou talvez a mocidade, a vida que nela morreu. Tal como aconteceu a mim - quando procurei Camila e não vi senão uma sombra - o espectro daquilo que fora os seus amores se sobrepusera, de modo insólito e cruel, à imagem longamente sonhada e que era uma imagem do passado. E chorou amargamente. (ANJOS, 2000, p. 177)

Quando analisa a obra de Sterne, Mendilow (1972) reconhece que ao utilizar os métodos veneráveis do romance – o episódio inserido, a digressão e a fábula dentro da fábula –, o romancista conseguiu relacionar a estória ou digressão ao seu meio circundante, ao invés de colocá-la *in vácuo*, fazendo-a relacionar-se com a passagem do tempo ficcional e sendo, portanto, funcional dentro do romance e não apenas uma mera estratégia decorativa. Da mesma forma, o compositor do diário, Belmiro Borba, ao destinar um capítulo à trágica história de um amor frustrado, consegue explicitar, através do que aconteceu ao outro, o percurso semelhante da sua história de amor com Camila. Seja embriagado, ou através da atenção lançada sobre história alheia, a personagem deixa escapar o processo traumático – e irremediável, uma vez

que Camila já está morta –, de distanciamento e perda em relação à amada, e, junto a isso, a dolorosa percepção de que nada resiste ao tempo.

Não só a namorada da adolescência, mas as próprias relações de amizade presentes, que no decorrer do romance direcionam-se para um desmembramento: “Meus receios se vão confirmando. O pequeno círculo em que vivemos, e cujo equilíbrio sempre foi precário, é agora trabalhado por dissensões mais profundas. Dentro em pouco estará irremediavelmente dissolvido” (ANJOS, 2000, p. 75). O que se confirma na reta final do romance quando as demais personagens tomam outros rumos e até a frequência em que aparecem nos capítulos vai diminuindo.

Às vezes penso que, dos poucos amigos descobertos, no decurso destes magros trinta e oito anos, só ele me restará, afinal. Redelvim, o fiel companheiro, deixa-me pelas ideias. Silviano é uma criatura complicada, com quem a gente não pode contar sempre [...]. Glicério não passa de uma criança [...]. Jandira, por mais que seja masculina a nossa amizade, não é senão mulher, e a mulher é vária, conforme ensina a ópera. Além disso, pode ser que se case, e era uma vez a amiga. (ANJOS, 2000, p. 117-118)

Aliás, os próprios capítulos vão se tornando mais curtos, vazios, e os intervalos entre os registros vão aumentando, assim como a própria solidão do amanuense: “Fiquei outros quinze dias sem mexer nestes cadernos. Creio que já não tenho mais nada para escrever, pois a vida se torna vazia, vazia” (ANJOS, 2000, p. 223). A constatação do esvaziamento advém do constante processo de dissolução, que começa lá no início com o desligamento de Belmiro da tradição dos Borbas, passa pelas perdas dos pais, da irmã Francisquinha e de Camila – as sombras e espectros de Vila Caraíbas –, atinge a roda de amigos e desfaz até mesmo a ilusão amorosa em relação à Carmélia, em virtude do casamento consumado: “Já não é donzela nem Arabela. Para que me aparecem?” (ANJOS, 2000, p. 226). O que vai se desfazendo em sua vida, por fim, ecoará na suspensão da escrita do diário. Sua percepção subjetiva do tempo como força desagregadora esclarece-se no próprio enredo do romance, no esvaziamento dos capítulos do livro e na perda da inspiração que o fez recomendar a aventura da escrita durante a época natalina.

Paradoxalmente, apesar da contingência dos acontecimentos, da força desagregadora do tempo, o mesmo sentimento de dúvida e falta de perspectivas que inicia o livro, “[...] chegamos à conclusão de que todos os problemas eram insolúveis” (ANJOS, 2000, p. 21), permanece no questionamento e ausência de resposta que o encerra, “– Que faremos, Carolino amigo?” (ANJOS, 2000, p. 227). O que fica, de tudo, é a dúvida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.

Italo Calvino

O amanuense Belmiro é um livro que não se entrega totalmente em uma única leitura, há sempre um algo a mais que fica para ser decifrado pelo leitor após ultrapassar a última linha da história. É esse algo a mais que faz do romance um solo fértil para análises outras e novas descobertas. É um livro ao qual retornamos e no qual, em meio às paisagens conhecidas, um diferente detalhe sempre se destaca.

No trabalho empreendido até aqui, buscamos desvendar o que nos revela o estrategista Cyro dos Anjos com o seu primeiro romance e, para tanto, o nosso olhar precisou manter uma atenção constante ao texto do autor, aos recursos literários utilizados, para perceber o que é descortinado pelas confissões do amanuense ao seu diário íntimo.

Nesse percurso, partimos do entendimento de que Cyro dos Anjos concilia a sua representação dos dramas humanos, através da configuração atenta e instigante da personagem central do livro, com seus aspectos íntimos e psicológicos, aos conflitos e realidade social na qual esta se insere; tal ligação sendo esclarecida por uma composição narrativa singular que, através de seus elementos, como o tempo e o espaço, aponta para essas duas direções. Nesse sentido, as considerações de Antonio Candido (2008) acerca do relacionamento entre literatura e sociedade, demonstrado na estrutura interna da obra, foram basilares à análise proposta.

Iniciamos nossa investigação através de uma retomada da crítica literária acerca do espaço ocupado pelo livro no panorama da literatura brasileira em virtude de, já nesse ponto, ele apresentar um caráter singular e ambivalente, entre o romance intimista e o social. Essa especificidade, de certa forma, possibilitou e abriu espaço para diferentes leituras, sejam aquelas que priorizaram a linguagem, a forma do diário, os temas intimistas, sejam aquelas que lançaram uma atenção para os aspectos sociais que o romance privilegiou, como a questão burocrática, a decadência rural, os conflitos políticos da época. Nesse aspecto, a avaliação e análise feitas por Bueno (2015) contribuíram para a percepção de que muitas obras da década de 1930, entre elas *O amanuense Belmiro*, foram, em alguns aspectos, negligenciadas, em virtude da constante separação efetuada entre narrativas intimistas e sociais, e demonstraram que intimismo e sociedade não são elementos excludentes, mas podem ser complementares. O que, de fato, caracterizará o romance de Cyro dos Anjos.

A partir do segundo capítulo, seguindo das lições de Candido (2006), Lins (1976) e Bachelard (1978), a investigação voltou-se para os espaços significativos do romance, o que nos permitiu entender como cada um deles foi determinante para a construção da personalidade do protagonista e como esclareciam aspectos sociais incluídos nas páginas do diário. O drama familiar, o distanciamento da origem rural, a decadência dos Borbas, tão importantes para a personagem e tão representativos do contexto social da década de 1930, participam da estrutura interna do livro, sendo transpostos para a casa em decomposição, para as personagens que nela habitam, para os costumes e rituais que são mantidos. Cada detalhe, desde a penugem do papagaio, ao apodrecimento do assoalho, vai compondo a percepção dessa realidade e interferindo no percurso narrativo. Da mesma forma, também esclarecem a personalidade reclusa e introspectiva da personagem central, seus dramas de convivência, sua inclinação para os devaneios. Os espaços confessam, assim, a ligação entre os dramas do indivíduo e o contexto social no qual este se insere.

Além da casa, a rua e a cidade, tão reincidentes na trajetória do amanuense, trazem-nos a apreensão de um mundo que é regido pelas leis, pelo autoritarismo, como reconhece DaMatta (1997), ao investigar o significado social da rua no cenário brasileiro. Trazem-nos, também, a percepção de uma Belo Horizonte dividida entre a tradição e a modernidade, mas que acolhe o homem solitário, perdido e sem rumo por seus caminhos labirínticos. O espaço figura como estratégia composicional indispensável para revelar as duas direções da obra; é desenhado na trama, estrategicamente, como a revelar o homem e a sociedade.

O passo seguinte do nosso percurso direcionou-se para a composição do tempo. Este mantém uma relação de reciprocidade com a personagem, pois, se de um lado interfere nas vivências e rotina do amanuense, por outro, é estruturado a partir de uma dependência constante em relação à personalidade do herói. Nesse sentido, esse aspecto romanesco foi pesquisado a partir de três dimensões: Um tempo opressor é evidenciado pela influência e certo controle que o emprego numa repartição pública, os rituais coletivos e o contexto histórico autoritário têm na vida do amanuense, e esclarecido pela atenção constante ao tempo cronológico, às interferências no que diz respeito ao tempo da enunciação, à condução da rotina da personagem central, à organização da trama, que deixa em suspenso e em suspense os momentos de maior tensão política.

Seguido a esse, há o tempo da evasão, que acompanha os dilemas íntimos do protagonista – como o sentimento de fracasso, a timidez, a solidão, a fuga da realidade e a compensação das frustrações através das fantasias e das memórias –, sendo elucidado na narrativa pela ampliação promovida pelo tempo interior, seguindo as orientações de Auerbach

(2002), o que transforma alguns efêmeros instantes do cotidiano, como o breve contato com a fina Carmélia Miranda, em experiência prolongada e significativa. Além desse recurso, a busca constante do passado através das memórias interfere na condução da trama e preenche o tédio do amanuense com as imagens fugidias de Vila Caraíbas.

Por fim, se estabelece o tempo da dissolução, que traz a reflexão sobre tempo efetuada pelo próprio protagonista ao longo da narrativa e afeta, por consequência, o enredo e a estrutura do livro. A dissolução efetuada pelo tempo, reconhecida por Belmiro, envolve desde o distanciamento em relação à família e à Camila, a perda dos pais, da irmã, a decadência do prestígio rural, à desagregação da roda de amigos, o esvaecimento de gratas memórias e vencendo o percurso com o fracasso do diário, ao ser suspenso. Os três tempos se entrelaçam para revelar a tão conflitante relação entre a intimidade do herói e os aspectos sociais.

A partir dessas estratégias romanescas utilizadas pelo autor, percebemos o quão interdependentes podem ser a influência de questões sociais, o universo humano e a construção literária, cada elemento se relacionando com os demais para se configurar com completude. Embora esses aspectos possam ser investigados separadamente, pela ampla ressonância que cada um tem no outro, é válido considerar que o estrategista de Montes Claros construiu um universo romanesco que solicita um olhar ambivalente, assim como a obra que criou, que interprete as confissões íntimas do protagonista no que elas revelam sobre o ser humano e a sociedade. Quando chegamos, por exemplo, ao momento em que a personagem é presa e tem o seu diário lido pela polícia, o peso desse momento só pode ser avaliado integralmente ao considerarmos, por um lado, a interferência de um contexto autoritário, repressivo, que invade a privacidade das pessoas sem pedir licença e, por outro, o forte drama que representa para aquele que é tão introvertido, recluso em suas fantasias e tem, por um momento, a intimidade exposta. São dramas distintos que se completam e se encontram na estrutura literária.

Esse encontro nos faz retornar à reflexão acerca da própria literatura e o que esta possui de tão singular e necessário. Iniciamos o nosso trabalho com as palavras de Lima Barreto (1953), o qual entende que o propósito da literatura é levar-nos à aproximação com o outro através do contato com personagens originais, singulares e diferentes de nós, e de Antonio Candido (2004), defensor da literatura, vista como necessidade universal que possibilita um entendimento da sociedade, do semelhante, e amparada por uma construção estética original que nos atinge. Ora, é justamente por esse caminho que *O amanuense Belmiro* conduz o seu leitor, mostrando, através das confissões íntimas do solitário Belmiro Borba, preso a um cotidiano desencantado, amparado por fantasias e atormentado por seus fracassos, que a literatura é uma janela aberta para a compreensão do eu e do mundo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2006. p. 55-63.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos, S.J., A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- AGUIAR, Joaquim Alves de. *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: Fapesp, 1998.
- AGUIAR E SILVA, V.M. O romance: história de um sistema literário. In: *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1991. p. 671-786.
- ALVAREZ, A. *Noite: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos*. Tradução de Luiz Bernardo Pericás, Bernardo Pericás Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ANDRADE, Mário. A elegia de abril. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- ANGERAMI-CAMON, Valdemar Augusto. *Solidão: a ausência do outro*. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1992.
- ANJOS, Cyro dos; ANDRADE, Carlos Drummond de. *Cyro & Drummond: correspondência de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade*. Wander M. Miranda e Roberto Said (Org.). São Paulo: Globo, 2012.
- ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2000.
- AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Tradução de Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 182-354.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Athena, 2007.
- BARRETO, Lima. O destino da literatura. In: *Marginália*. São Paulo: Mérito, 1953.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, vol. 1).
- BENJAMIM, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BEYLE, Marie Henri (Stendhal). *Do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BILENKY, Marlene. *A poética do desvio: a forma do diário em O amanuense Belmiro de Cyro dos Anjos*. 1992. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.
- BOMENY, Helena. *Guardiães da razão: modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / Edições Tempo Brasileiro, 1994.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 45. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 301-438.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 19. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BRADBURY, Malcolm. MCFARLANE, James Walter. *Modernismo: guia geral*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- BOURNEUF, R.; OUELLET, R. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- CALVINO, Italo. *Cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CALVO, Julia. Belo Horizonte das primeiras décadas do século XX: entre a cidade da imaginação à cidade das múltiplas realidades. *Cadernos de História, Belo Horizonte*. v. 14, n. 21, 2º sem. 2013.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CANDIDO, Antonio. Estratégia. In: *Brigada ligeira*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 73-79.
- CANDIDO, Antonio. À sombra do amanuense. *Folha da Manhã*. São Paulo (data não apurada).
- CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: *Literatura e sociedade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008. p. 13-25.
- CANDIDO, Antonio. A degradação do espaço: estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L'assommoir*. *Revista de Letras*, São Paulo, v.46, n.1, p.29-61, Jan./Jun. 2006.

- CANDIDO, Antonio. Da vingança. In: *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2017.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004.
- CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). *O Brasil republicano, o tempo do nacional-estatismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- CATECISMO da Igreja Católica*. 3ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- CHARBONNEAU, Paul-Eugène. *Crônica da solidão*. São Paulo: EPU, 1984.
- COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo Faria. O Modernismo na ficção. In: *A literatura no Brasil*. 7. ed. Rio de Janeiro: Global, 2004.
- DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.
- DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- DIAS, Fernando Correia. *O movimento modernista em Minas: uma interpretação sociológica. Brasília*: Editora Universidade de Brasília, 1971.
- ESTEVES, Ana Letícia. *A timidez na perspectiva da Psicologia Analítica*. 2012. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.
- FÁVERO, Afonso Henrique. *A prosa lírica de Cyro dos Anjos*. 1991. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. As máscaras da cidade. *Revista USP*, n° 5, mar.-abr.-maio, 1990.
- FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: *Gradiva de Jensen e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. 15. ed. São Paulo: Global Editora, 2004.
- GAILLARD, Jean-Michel. *A insônia*. Tradução de Reginaldo C.C. de Moraes. São Paulo: Ática, 1997.
- GEREMEK, Bronislaw. O marginal. In: LE GOFF, Jacques. *O homem medieval*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1987. p. 233-248.

GIL, Fernando Cerisara. *O romance de urbanização*. 1997. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Federal de Campinas, São Paulo, 1997.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Herança rural. In: *Raízes do Brasil*. 27 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Imaginário, 1995.

JAMES, Henry. *A arte do romance*. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

JERONYMO, Aline Maria. Minas e o Modernismo: a origem de uma poética moderna. In: *Travessias interativas*. n. 10, v. 5, jul-dez, 2015.

JUNG, C.G. *O homem à descoberta da sua alma*. Tradução de Camilo Alves Pais. Porto: Livraria Tavares Martins, 1975.

KUNDERA, Milan. *A cortina*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. À sombra da das moças em flor. In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.B. *Vocabulário de psicanálise*. 4. ed. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEITE, Dante Moreira. A psicologia como perspectiva para o estudo da literatura. In: *Psicologia e literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2002. p. 13-61.

LEJEUNE, Philippe. Diários e blogs. In: *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MAIO, Marcos Chor; CYTRYNOWICZ, Robey. Ação Integralista Brasileira: um movimento fascista no Brasil. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O Brasil republicano, o tempo do nacional-estatismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MÁLAQUE, Keila Mara Sant'Ana. *Lições da borboleta; a trajetória do cronista-amanuense Belmiro Borba*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

MASCARENHAS, Denise. *Da timidez à expressão de si mesmo*. Belo Horizonte: Leitura, 2007.

MILANESI, Vera Márcia Paráboli. *Cyro dos Anjos: Memória e História*. São Paulo: Arte e Ciência, 1997.

MINOIS, Georges. *História da solidão e dos solitários*. Tradução de Maria das Graças de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

MODESTO, Ana Lúcia. A força da festa: o natal e a articulação de narrativas. In: COLÓQUIO FESTAS E SOCIALIDADES, 3., 2015, Belo Horizonte, *Anais...* Belo Horizonte: ISCTE-IUL, 2015. p. 26-39.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. 21. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

NASCIMENTO, Marconi de Almeida. *O diário de Belmiro Borba: registro de uma vida controversa*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2016.

NICKEL, Elisa Hickmann. *Cyro dos Anjos e Lima Barreto: burocracia e patrimonialismo na literatura*. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, São Paulo, 2010.

NOBILE, Ana Paula Franco. *A recepção crítica de O amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos (1937)*. São Paulo: Annablume, 2005.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. Série Fundamentos.

NUNES, Edson. *A gramática política do Brasil: clientelismo e insulamento burocrático*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PANDOLFI, Dulce Chaves. Os anos 1930: as incertezas do regime. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). *O Brasil republicano, o tempo do nacional-estatismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. A insônia, o sono ruim e o dormir em paz: a “erótica do sono” em tempos de Lexotan. In: *Revista latinoamericana de psicopatologia fundamental*. Ano VI, n. 2, jun/2003.

PEYRONIE, André. Labirinto. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 555-580.

PINTO, Maria de Lourdes de Melo. Da demanda pelo feminino às conquistas do discurso anti-hegemônico: uma leitura de Como água para chocolate. *Reset*. v. 1, n. 2, p. 7-25. 2008.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

REIS, José Carlos. *Tempo, história e evasão*. São Paulo: Papyrus, 1994.

- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: A configuração do tempo na narrativa de ficção*. v. 2. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 75-97.
- SCHWARZ, Roberto. Sobre O amanuense Belmiro. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das letras, 2008. p. 9-21.
- SANTOS, Núbia de Oliveira. *Quando “menos” é “mais”: a criança e seu aniversário*. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- SILVA, Ana Beatriz Barbosa. *Mentes ansiosas: medo e ansiedade além dos limites*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- STEEN, Edla Van. *Viver & escrever*. v. 2. Porto Alegre: L&PM., 2008. p. 106-122.
- VIANNA, Marly de Almeida G. O PCB, a ANL e as insurreições de novembro de 1935. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). *O Brasil republicano, o tempo do nacional-estatismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- VIEIRA, R.A. Amaral. As raízes do autoritarismo. In: *Intervencionismo e autoritarismo no Brasil*. São Paulo: Difel, 1975.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZÉRAFFA, Michel. *Romance e sociedade*. Tradução de Ana Maria Campos. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1971.