

LUIZA VILMA PIRES VALE

**CONCEPÇÕES ESTÉTICAS EM ANÍBAL MACHADO:
A ORIGINALIDADE CRIADORA EM SEUS CONTOS**

Porto Alegre

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Luiza Vilma Pires Vale

**CONCEPÇÕES ESTÉTICAS DE ANÍBAL MACHADO:
A ORIGINALIDADE CRIADORA EM SEUS CONTOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a conclusão do Doutorado em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Gínia Maria de Oliveira Gomes

Porto Alegre

2011

AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Gínia Maria de Oliveira, pela amizade e pelo trabalho instigante realizado como orientadora;

À Profª Drª Ana Maria Lisboa de Mello, pela amizade e pelas sugestões feitas na Qualificação de Tese, que muito enriqueceram e contribuíram para realização da pesquisa;

À Profª Drª Claudia Mentz Martins, pelas observações feitas na Qualificação de Tese, que muito contribuíram para elaboração da pesquisa;

À Maria Luci de Mesquita Prestes, pela amizade e presença constantes nos momentos de aflição, pelas sugestões, pela ajuda na garimpagem dos textos e pelas revisões feitas;

À Mara Jardim, pela presença amiga e leitura crítica das análises;

À Eliana Inge Pritsch, pelas proveitosas sugestões;

Ao Prof. Darci Sanfelici, Diretor da FAPA, pela amizade, pelo estímulo e apoio constantes, que muito contribuíram para a concretização da pesquisa;

A Maria Joaquina Medeiros Sene e equipe da biblioteca da FAPA, pela ajuda na busca dos livros;

A José Canísio Scher, secretário do Programa de Pós-Graduação, pela atenção dispensada em todos os momentos;

À Rosana Lucas Licht, pelas tarefas assumidas nas minhas ausências;

A meu marido, Carlos, pelo estímulo, presença amiga nos momentos difíceis e pela compreensão das tantas ausências;

A meus filhos, Luciana e Rafael; genro, Luciano; e nora, Raquel, pela compreensão nos momentos em que estive ausente;

A meus netos, Lucas e Rafaela, pelos intervalos de alegria em meio à difícil jornada, que muito facilitaram a continuidade do trabalho.

*O melhor livro é aquele que,
violentando a sensibilidade e
os hábitos mentais do leitor,
perturba-lhe por algum tempo
o equilíbrio interno e o restabelece
depois em planos e climas diferentes.*
ANÍBAL MACHADO

RESUMO

Esta tese apresenta a descrição da trajetória de Aníbal Machado. Investiga a recepção de sua obra. Analisa oito contos presentes em *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*, descrevendo os seguintes aspectos: as etapas de um ritual de passagem na experiência vivida pelo protagonista de “O iniciado do vento”; o percurso da personagem principal na busca de uma imagem do passado em “Viagem aos seios de Duília”; o insólito e as características da sátira menipeia em “O defunto inaugural — relato de um fantasma”; a semelhança do olhar do sujeito enunciativo com o de uma câmera de filme em “O ascensorista”; o fluxo de consciência como forma de demonstrar a ambiguidade do discurso da narradora em “Monólogo de Tuquinha Batista”; as especificidades do gênero dramático na exposição dos acontecimentos em “O piano”; a perspectiva do mundo infantil em contraste com a do adulto em “Tati, a garota”; e a manifestação do trágico em “A morte da Porta-estandarte”. Descreve as semelhanças e as diferenças da construção das narrativas analisadas a partir de seus aspectos formais e temáticos, relacionando-as com textos do autor que não fazem parte do *corpus*: a presença do discurso indireto livre como revelador da interioridade de personagens, em “Viagem aos seios de Duília”, “Tati, a garota”, “O piano”, “A morte da porta-estandarte” e “O iniciado do vento”; a ação da personagem infantil intervindo na visão de mundo do adulto, em “Tati, a garota” e “O iniciado do vento”; a constatação da modernidade como fator interveniente no comportamento ou no destino dos indivíduos, em “O ascensorista” e “O defunto inaugural: relato de um fantasma”; a solidão como um dos sentimentos do homem da cidade grande, em “O ascensorista”, “Tati, a garota”, “Viagem aos seios de Duília” e *João Ternura*; a manifestação da morte nas dimensões física, social e simbólica, em “O defunto inaugural: relato de um fantasma”, “A morte da porta-estandarte”, “Tati, a garota”, “O ascensorista”, “Viagem aos seios de Duília”, “O iniciado do vento”, *João Ternura* e “O desfile de chapéus”; a presença de elementos da natureza, como vento e mar, em “O iniciado do vento”, “O ascensorista”, “Tati, a garota” e *João Ternura*.

ABSTRACT

This thesis presents a description of the trajectory of Anibal Machado's life. It analyzes eight short stories contained in *A morte da porta-estandarte* and *Tati, a garota e outras histórias*, describing the following aspects: the stages of a rite of passage experienced by the protagonist of "O iniciado do vento"; the path of the main character in the search for an image of the past in "O iniciado do vento"; the unusual and the features of the *Menippean satire* present in "O defunto inaugural – relato de um fantasma"; the similarity between the eyes of subject of enunciation and camera eye in "O ascensorista"; the stream of consciousness as the way of demonstrating the ambiguity of the narrator's discourse in "Monólogo de Tuquinha Batista"; the specificities of the dramatic genre in the development of events in "O piano"; the perspective of the child's world in contrast with the adult's world in "Tati, a garota" and the manifestation of the tragic in "A morte da Porta-Estandarte." It describes the similarities and differences in the construction of narratives analyzed from their formal and thematic aspects, relating them to the author's texts that are not part of the *corpus*: the presence of free indirect discourse as revealing the characters' inner selves in *Viagem aos seios de Duília*, "Tati, a garota", "O piano", "A morte da porta-estandarte, and "O iniciado do vento"; the child's action intervening in the adult's view of the world, in "Tati, a garota" and "O iniciado do vento"; the realization of modernity as an intervening factor in the behavior or in the individuals' fate, in "O ascensorista" and "O defunto inaugural: relato de um fantasma"; loneliness as a common feeling of the big-city man in "O ascensorista", "Tati, a garota", "Viagem aos seios de Duília" and *João Ternura*; the manifestation of death in physical, social and symbolic dimensions in "O defunto inaugural: relato de um fantasma", "A morte da porta-estandarte", "Tati, a garota", "O ascensorista", "Viagem aos seios de Duília", "O iniciado do vento", *João Ternura*, and "O desfile de chapéus"; the presence of natural elements like wind and sea in "O iniciado do vento", "O ascensorista", "Tati, a garota", and *João Ternura*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	07
2 O HOMEM E O ARTISTA	14
2.1 O ouvinte e o contador de histórias	14
2.2 A presença em antologias.....	28
2.3 O cinema, a televisão e os contos: alguns <i>closes</i>	34
3 A RECEPÇÃO DA OBRA	40
3.1 A recepção em textos do autor	40
3.2 A recepção em compêndios de literatura brasileira.....	48
3.3 A recepção na Academia	64
3.3.1 <i>Teses e dissertações</i>	64
3.3.2 <i>Artigos</i>	78
4 EXEMPLOS DE ORIGINALIDADE CRIADORA	91
4.1 “O iniciado do vento”: o rito revelador do sagrado	92
4.2 “Viagem aos seios de Duília”: a busca de uma imagem perdida	112
4.3 “O defunto inaugural – relato de um fantasma”: a carnavalização do sagrado	132
4.4 “O ascensorista”: os <i>closes</i> de um cabineiro.....	144
4.5 “Monólogo de Tuquinha Batista”: ambiguidade de sentimentos e desejos	156
4.6 “O Piano”: conflitos de sentimentos e ações.....	165
4.7 “Tati, a garota”: o imaginário infantil	178
4.8 “A morte da porta-estandarte”: o ciúme e o trágico.....	187
5 MONTAGEM DE UMA “COLCHA DE RETALHOS”	201
5.1 Elementos da narrativa.....	202
5.1.1 <i>Tipos de narrador e discurso indireto livre</i>	203
5.1.2 <i>Personagens infantis</i>	207
5.1.3 <i>Anacronias temporais</i>	210
5.1.4 <i>Espaço e modernidade</i>	212
5.2 Temas recorrentes.....	215
5.2.1 <i>Solidão</i>	215
5.2.2 <i>Morte</i>	220
5.2.3 <i>Vento</i>	225
5.2.4 <i>Mar</i>	227
6 CONCLUSÃO	231
REFERÊNCIAS	238

1 INTRODUÇÃO

[...] essa significação se vê determinada em certa medida por algo que está fora do tema em si, por algo que está antes e depois do tema. O que está antes é o escritor, com a sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e o situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto.
JULIO CORTÁZAR

Considerando as palavras de Julio Cortázar, na epígrafe acima, sobre o processo de criação do conto, podemos mostrar que Aníbal Machado foi um verdadeiro artista da palavra na construção de seus textos. Com precisão e originalidade, encontrou fórmulas geradoras de uma produção estética sugestiva e singular em diversos aspectos. O caráter inovador de seus textos o coloca entre os melhores contistas da literatura brasileira, levando os interessados a investigar sua obra a apoiar-se em um referencial teórico que lhes permitam interpretar com maior precisão o que está subjacente nas narrativas.

Desvendar os mistérios dos contos de Aníbal Machado é um desafio para quem pretende conhecer esse artesão da palavra, que soube representar, com extrema singularidade, situações reveladores das angústias e dos conflitos do ser humano. É impossível ler seus contos e ficar à margem desses universos povoados de personagens que representam indivíduos com uma trajetória difícil de ser esquecida. A reação que a leitura de suas narrativas provoca reitera a afirmativa de Edgar Allan Poe (1986, p. 68):

*[...] a originalidade [...] de modo algum é uma questão, como muitos supõem, de impulso ou de intuição. Para ser encontrada, ela, em geral, tem de ser procurada trabalhosamente, e, embora seja um mérito positivo da mais alta classe, seu alcance requer menos invenção que negação.
[...] O efeito dessa originalidade de combinação é ajudado por outros efeitos incomuns, alguns inteiramente novos [...].*

Sentimos os efeitos da originalidade desse artífice do verbo em nosso primeiro contato com seus textos, que ocorreu ainda durante a realização do curso de graduação, com a leitura de “A morte da porta-estandarte” e “Tati, a garota”. A construção da narrativa do primeiro conto, mostrando com minúcias a angústia de Jerônimo provocada pelo ciúme exacerbado, que o leva a matar a namorada com o

objetivo de tê-la só para si, provocou-nos muitos questionamentos, cujas respostas ainda estamos perquirindo. Igualmente, a história da menina que está descobrindo o mundo, fazendo perguntas acerca da realidade, mas, ao mesmo tempo, mostrando a riqueza de seu universo imaginário, despertaram nosso interesse de conhecer outros textos do escritor. A descoberta das novas histórias fazia-nos refletir sobre a estética de suas criações, levando-nos a ponderar algumas hipóteses a respeito da produção do escritor. Entre elas, destacavam-se as relacionadas à multiplicidade dos temas, ao perfil das personagens, ao inusitado das situações mostradas no universo ficcional de suas narrativas e, principalmente, à construção inovadora dos contos. A partir dessas considerações, decidimos realizar uma pesquisa que procurasse confirmar as questões levantadas, com o objetivo de colaborar para a ampliação dos estudos já existentes sobre o escritor.

Para alcançarmos esse propósito, foi necessário, primeiramente, investigar questões relativas às concepções estéticas de Aníbal Machado. A fim de efetivarmos tal intento, trilhamos vários caminhos, e cada vez mais nos encantamos com o prazer das descobertas. Consultamos diversas edições de seus textos e de outros, desde revistas literárias da década de 1920 até produções acadêmicas do século XXI a ele relacionadas. Além dessas leituras, selecionamos alguns textos que nos serviram de sustentação teórica para a nossa investigação.

Resultado dessa trajetória, a tese está organizada em quatro etapas. Na primeira, “O homem e o artista”, procuramos apresentar o levantamento de dados biobibliográficos sobre o autor. Nela demonstramos que, embora tenha produzido poucos textos, todos são de reconhecida qualidade estética, sendo sua poética instigante e original em diversos aspectos. Isso é revelador de sua preocupação com o fazer literário. Abordamos ainda seu importante papel de articulador cultural, fazendo de seus endereços, em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro, pontos de encontro para discussões sobre arte e literatura. Sua preocupação de criar uma atmosfera capaz de evidenciar a importância de conhecer bons autores, ainda desconhecidos no Brasil, levando seus amigos a lê-los, parece reproduzir-se nas ações da personagem Zeca da Curva. Essa personagem, após desvendar os mistérios do vento, deseja fazer com que José Roberto também se interesse em descobri-los.

É possível estabelecermos uma relação entre a concepção que o autor tem de arte e o vento que se manifesta na cidade interiorana em que vive “o iniciado do

vento”. De acordo com a interpretação que fazemos desse conto, assim como o fenômeno transforma a natureza por onde passa, a literatura tem um papel também transformador:

[...] toda a verdadeira literatura modifica de certa maneira o psiquismo humano, ou para alterá-lo, ou para precisar melhor certas tendências que eram indefiníveis. O estético e o social poderão sempre coexistir e trocar influências. Nada impede um instrumento útil de ser belo. (MACHADO, 1994, p. 52).

Na pesquisa sobre as publicações de seus contos, verificamos que alguns integram várias antologias do gênero, tanto nacionais quanto internacionais, o que demonstra o reconhecimento da importância das produções do autor. Observamos igualmente que há edições de obras formadas unicamente por seus textos.

Descrevemos também, nessa seção, as adaptações de suas criações para o cinema, assim como as que serviram de argumentos para as produções de telenovelas, de casos especiais e de seriados para a televisão. Seu gosto pela arte cinematográfica levou-o a escrever roteiros e a criar de diálogos para filmes. Referimos ainda os documentários sobre sua vida produzidos por ocasião do centenário de seu nascimento.

A seguir, em “A recepção da obra”, nos propomos a investigar como sua produção vem sendo recebida. Esse processo se manifesta através de ensaios ou de comentários que integram as primeiras publicações, algumas reedições de seus textos e antologias de seus contos, também reproduzidos posteriormente em jornais; de referências feitas em compêndios de literatura brasileira; de dissertações e teses, bem como de artigos publicados em revistas acadêmicas. Entretanto, constatamos que o conjunto de seus contos merece ainda uma investigação que mostre como sua estética formal denota um trabalho artístico apurado na construção do gênero. Há muito a ser desvendado na produção do autor, que, reafirmamos, apesar de ter escrito pouco, deixou um legado extremamente significativo para a literatura brasileira e, por que não, para a universal, pois seus contos revelam-se como uma “espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento” (CORTÁZAR, 1993, p. 152).

Alguns professores pesquisadores, entre eles Antonio Dimas (2001, p. 5), manifestam essa percepção:

Intriga e incomoda a repercussão discreta de Aníbal Machado dentro de nossa crítica literária.

Festejado pelos contemporâneos; rodeado pelos novos; honrado com a presidência de um congresso de escritores, que terminou por ser fatal à ditadura getulista; reconhecido pela vanguarda modernista; tido e havido como extraordinário “causeur” e animador cultural; aglutinador, por excelência, de inteligências indóceis, Aníbal Machado ainda não passou por um exame crítico mais demorado e mais criterioso. Os textos esparsos que a ele foram dedicados reconhecem sua importância, mas padecem, em geral, de uma brevidade incompatível com o papel que se lhe atribui.

Com essas palavras, vemos reforçada a pesquisa que realizamos, apresentando nossa contribuição, examinando alguns de seus contos, na tentativa de sanar algo dessa lacuna em relação aos estudos sobre as obras do autor.

Dando continuidade ao nosso trabalho, em “Exemplos de originalidade criadora”, apresentamos o estudo realizado em oito contos dentre os publicados em *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*. Os aspectos múltiplos relacionados à construção da narrativa, à posição do narrador e o enfoque das temáticas evidenciam o nosso critério para a escolha do *corpus*.

Quanto à estrutura da narrativa, observamos que as de “Monólogo de Tuquinha Batista” e “O ascensorista” contrastam com seus demais contos pela forma fragmentada com que se constroem. O primeiro apresenta as ações através do discurso da protagonista, que, a princípio, parece constituir-se num monólogo, mas, na realidade, revela-se como um diálogo com a irmã ausente, cuja voz não se manifesta, mas é subentendida. O segundo expõe os acontecimentos ao modo de um registro de diário, no qual um ascensorista que vive em um prédio de escritórios e de apartamentos — onde vê desfilar uma galeria de personagens e seus variados dramas individuais — apresenta os fatos de sua vida. Nele mistura, aos relatos de sua existência presente, situações vividas no passado, que ele tenta esconder no anonimato de sua presença diária na condução do elevador.

Os demais textos — “O iniciado do vento”, “Tati, a garota”, “A morte da porta-estandarte”, “O piano”, “O defunto inaugural — relato de um fantasma” e “Viagem aos seios de Duília” — apresentam similitude quanto à organização da narrativa, em que a fragmentação caracterizante dos outros dois textos desaparece.

Em cada um dos contos, levando em consideração as suas especificidades, examinamos os elementos da narrativa: personagem, tempo, espaço, narrador, tipos de discurso, assim como os aspectos relacionados aos temas que os identificam e os diferenciam. As análises dos narradores têm como base a teoria de Norman

Friedman (2002) apresentada em *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito*. As anacronias temporais são estudadas sob o enfoque dos conceitos de Gérard Genette (1976), descritos em *Discurso da narrativa*.

Em “O iniciado do vento” expomos como a experiência vivida por José Roberto, orientado por Zeca da Curva, ao observar as manifestações do vento que ocorrem em uma cidade interiorana, pode ser considerado como um ritual de passagem. O exame é feito a partir da teoria de Joseph Campbell (1988), expressa em *O herói de mil faces*, sobre as provas iniciáticas vividas pelo herói no seu encontro com o sagrado. Apontamos também o surrealismo de algumas situações vivenciada pelo protagonista. Valemo-nos para o exame desse aspecto das ideias de André Breton (1985) constante em *Manifesto do Surrealismo*.

No conto “Viagem aos seios de Duília”, examinamos a trajetória da personagem principal, a fim de expor como o desvelamento da imagem de uma situação vivida no passado, encoberta pelo seu cotidiano, leva-a a mudar sua vida, com o propósito de encaminhar sua existência futura a partir do rememorado. O exame fundamenta-se na teoria de Henri Bergson (2010) descrita em “O reconhecimento das imagens”, que o autor apresenta em *Matéria e memória*

Em “O defunto inaugural – relato de um fantasma”, procuramos demonstrar a forma insólita com que a realidade é representada, na medida em que a enunciação é feita por um defunto. Nessa posição, ele satiriza aspectos do comportamento do homem, para expor as falsidades e as hipocrisias sociais. Para essa análise, recorreremos às características da sátira menipeia as quais permeiam as situações vividas pelas personagens. O enfoque desse aspecto tem como base as ideias de Mikhail Bakhtin (1997) sobre o assunto, expressos em “Peculiaridade do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski”, exposto na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*.

Em “O ascensorista”, procuramos demonstrar que o narrador protagonista tem uma perspectiva, em relação aos fatos que relata, semelhante à de um *camera man*. Seu olhar capta acontecimentos da realidade dos moradores e dos visitantes do prédio, que ele, associando à imagens passadas, registra-as de forma fragmentada em seu diário. Também aqui recorreremos à obra de Norman Friedman (2002) como suporte teórico.

Em “Monólogo de Tuquinha”, intentamos expor de que forma o discurso da protagonista, através do fluxo de consciência, revela a ambiguidade dos argumentos

que apresenta à irmã a fim de não aceitar seu convite de ir morar em Copacabana. Fundamentamos a apreciação desse item com as reflexões de William James (1985) sobre as características do pensamento e o processo de suas manifestações, expostas em *Princípios de Psicologia*, e com as feitas por Roberto Humphrey (1976), ao definir fluxo de consciência, espessas na sua obra homônima.

Em “O piano”, descrevemos a importância que o espaço tem como determinante das ações das personagens. Para esse enfoque, valemo-nos da análise de Osman Lins (1976) relativa ao elemento espacial, descrita no capítulo “Espaço romanesco e suas funções”, constante em *Lima Barreto e espaço romanesco*. Estudamos também a semelhança da forma de apresentação dos acontecimentos da narrativa com a do gênero dramático, evidenciada pela presença dos diálogos entre as personagens. Fundamentamos a investigação, nesse item, com as reflexões de Emil Staiger (1975) sobre o assunto, explicitadas em *Conceitos fundamentais da poética*. Ainda nos detemos em examinar a forma como o instrumento musical, aos poucos, vai sendo personificado. Esse estudo é feito a partir da definição de Sebastião Cherubim (1989).

No conto “Tati, a garota”, abordamos a visão de mundo infantil em contraste com a do adulto, através das relações de Tati com sua mãe. Procuramos demonstrar como a última, influenciada pela perspectiva de mundo da filha, manifestada nas ações da menina, propõe-se a mudar sua vida futura.

Em “A morta da porta-estandarte”, examinamos como a erupção do trágico, aspecto identificador da tragédia, manifesta-se em uma narrativa que exhibe um assassinato ocorrido durante uma festa de carnaval. Nossas reflexões apoiam-se nos conceitos de Albin Lesky (1976) sobre o tema, descritos em “Do problema do trágico”, presentes em *A tragédia grega*, e nos de Gerd Bornheim (1975), explicitados em “Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico”, que integra a obra *O sentido e a máscara*.

Na seção “Montagem de uma ‘colcha de retalhos’”, fazemos a descrição das semelhanças e das diferenças da construção das narrativas analisadas, a partir de seus aspectos formais e temáticos, relacionando-as entre si e com textos do autor que não fazem parte do *corpus*. Assim como, na confecção desse objeto, se empregam pedaços de tecidos de texturas e tamanhos diferentes, também aqui se juntam análises de dimensões e perspectivas teóricas diversificadas.

O estudo diferenciado dos contos é resultante da multiplicidade dos assuntos abordados nas obras que constituem o *corpus* da tese, conforme poderemos constatar na sequência deste trabalho.

2 O HOMEM E O ARTISTA

*Se foi esquecida a obra a
que deste ou supões
ter dado o melhor de teu gênio
e de teu sangue,
não fiques ao lado
dela como guardião de túmulo,
mas como lavrador à espera
de que a semente germine.*
ANIBAL MACHADO

Aníbal Monteiro Machado criou poucos textos, mas suas narrativas instigantes e inovadora em muitos aspectos revelam a sua preocupação com o fazer literário. Segundo Fausto Cunha (1974, p. 132), o autor “repugnava escrever mal, escrever desleixado. Primeiro, porque não saberia fazê-lo sem sair do natural; e segundo, porque esse não era o caminho autêntico da renovação.” O cuidado com a criação literária levou-o a retardar a publicação de suas obras. Seu primeiro livro, *Vila Feliz*, surgiu quando tinha quarenta e nove anos, “e ainda assim por iniciativa da escritora Eneida de Moraes,¹ sua amiga” (CUNHA, 1974, p. xii). Na época, já era um nome famoso entre os intelectuais. Cândido Portinari, estando nos Estados Unidos, em 1941, ao apresentar a filha do escritor, Maria Clara, refere-a como “filha de um dos grandes escritores do Brasil” (MACHADO, 1991, p. 86).

2.1 O ouvinte e o contador de histórias

Mas quem foi esse homem? O que produziu esse artista? Nesta seção, procuramos reunir dados que se encontram geralmente dispersos e, por vezes, contraditórios até, sobre sua vida e obra.

Aníbal Monteiro Machado nasceu em Sabará, em 9 de dezembro de 1894, e faleceu, no Rio de Janeiro, em 19 de janeiro de 1964. Fez seus primeiros estudos em Belo Horizonte, no Colégio Dom Viçoso e no Externato do Ginásio Mineiro, hoje Colégio Estadual de Minas Gerais. Concluiu seus estudos no Colégio Abílio, no Rio de Janeiro, imortalizado na obra *Ateneu*, de Raul Pompeia. Ainda em Belo

¹ Eneida de Moraes, paraense conhecida simplesmente por Eneida (1904-1971), foi jornalista, escritora e pesquisadora do carnaval carioca. Na década de 1930, participou ativamente da vida política do país. Em 1932 filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro. Presa em 1935, foi mandada para a Casa de Correção do Rio de Janeiro por causa da sua militância política. Graciliano Ramos a imortalizou em *Memórias do Cárcere*.

Horizonte, ele matriculou-se na Faculdade de Direito, transferindo-se depois para a Faculdade Livre de Direito do Rio de Janeiro. Entretanto, veio a completar seu curso na Faculdade de Belo Horizonte, em 1917.

Na capital mineira, Aníbal Machado, desde jovem, participou da vida cultural da cidade, fazendo publicações em revistas da capital. Segundo Humberto Werneck (1992, p. 38), observam-se “sinais da passagem do futuro romancista de *João Ternura* pelas páginas de *Vita*”, periódico que existiu, em Belo Horizonte, entre 1913 e 1915, época em que o escritor tinha menos de 20 anos. *Vita* teve entre seus colaboradores os jovens Alphonsus de Guimarães, Belmiro Braga e Gilka Machado, que faziam parte de outra revista: *Vida de Minas*.

Essas referências parecem ser contrariadas por Renard Perez (1970, p. 20-21), biógrafo do autor:

Até a adolescência, foi Anibal pouco dado à leitura (preferia poesia e ensaio ao romance); mesmo a vida lhe trazia muito mais revelações do que os livros. Também escrevia pouco; entre os primeiros trabalhos, recorda-se de um ensaio meio metafísico, escrito ainda ao tempo da faculdade — “O sentido das Estátuas” — e que mais tarde não conseguiu decifrar... Gostava de poesia (embora não escrevesse, com receio da metrificação) e entre seus autores preferidos, no gênero, destacavam-se Antônio Nobre e Cesário Verde (de cujos nomes retirara o pseudônimo usado nos primeiros trabalhos). Lia pouco os brasileiros, cuja poesia o deixava indiferente. Bilac, então em voga, não lhe agradava muito. Lia principalmente em francês, e Jules Laforgue foi um dos autores com quem travou conhecimento nessa época (por volta de 1913).

Também contrasta essa afirmativa de *pouco leitura* na adolescência o fato de que, conforme afirma Pedro Nava (2003), com apenas 19 anos, Aníbal já era leitor de escritores franceses e os *apresentava* para os jovens que se juntavam a ele no famoso “porão” da Rua Tupis, local onde morava com os pais, na capital mineira. Ali eles discutiam suas leituras e ideias sobre os movimentos culturais da época:

Era peça clara, lado do poente, batida de sol durante a tarde, cheia de livros — umas quatro ou cinco estantes contendo cerca de quinhentos volumes, principalmente de literatura francesa, portuguesa, revistas de arte sobre decoração, serralheria, pintura, escultura, música, teatro e cinema, de que o Aníbal foi, no Brasil, um dos primeiros a captar a prodigiosa mensagem estética e de que, com o tempo, seria um dos melhores conhecedores e dos mais agudos críticos. (NAVA, 2003, p. 51).

A leitura de autores franceses parece ter influenciado a construção de sua narrativa, notadamente em “O iniciado do vento”. Na obra, o protagonista, ao defender-se das acusações constantes em um processo, dispensa o advogado de defesa, expondo sua história para o juiz, convicto de que o seu relato vai demonstrar sua inocência. Semelhante situação ocorre no conto “Um parricídio”, de Guy de Maupassant (1983), em que o acusado também abre mão de um defensor, relata para o júri a sua história, sendo absolvido no final.

Reiteram a qualidade de suas primeiras publicações, na década de 1920, impressões percebidas e registradas no livro *Minas Gerais em 1925*, organizado pelo jornalista Victor da Silveira. No verbete dedicado ao escritor mineiro, este é referido como “um dos primeiros prosadores de Minas”, já sendo referido como “senhor de um estilo próprio a seus escritos, sempre pontilhados de humor, Aníbal Machado transmite, em linguagem escorreita, todo o vigor de sua imaginação criadora, nas mais belas páginas.” (SILVEIRA, apud WERNECK, 1992, p. 41).

Mais adiante, em seus registros, o organizador menciona a ausência de publicação dos textos de Aníbal, à época, em livro, o que ocasionou a perda de muitas de suas criações:

[...] que os escritos desse intelectual de raro merecimento estejam espalhados em jornais e revista, quando a reunião dos trabalhos desse pensador elegante e culto em livro seria um acontecimento gratíssimo para as rodas mentais do país. (SILVEIRA apud WERNECK, 1992, p. 41).

Entre os anos de 1919 e 1924, na revista *Vida de Minas*, então dirigida por Milton Prates, publicou textos, assinando-os com o pseudônimo de Antonio Verde, o que evidencia “seu convívio com os poetas portugueses Antônio Nobre e Cesário Verde.” (SILVA, 1983, p. 4). Nesse período, conheceu Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Milton Campos e João Alphonsus, e acompanhou com entusiasmo “o fervilhar paulistano que produziu a Semana de Arte Moderna” (SILVA, 1983, p. 5).

No início da década de 1920, publicou o romance coletivo *O capote do guarda*, em folhetins, no extinto jornal *O Estado de Minas*, em parceria com Carlos Góis, Ernesto Cerqueira, Laércio Prazeres, Berenice Martins Prates, João Lúcio Brandão e Milton Campos. A obra teve dezenove capítulos. Os cinco primeiros provavelmente estejam perdidos. Os demais estão publicados na *Revista da*

Academia Mineira de Letras, nos volumes 38, 39, 40 e 41, de 2005 e 2006.² Conforme consulta feita nessas edições, observamos que os capítulos VI, XIII e XIX, “O capote da Cena”, “O parto da Montanha” e “Ponto final” foram escritos por Carlos Góis; os VII e XIV, “Antes do Inquérito” e “Suspeitas e Comentários”, por Ernesto Cerqueira; os VIII e XV, “O Major é... Capitão” e “O Major é Órfão”, por Laércio Prazeres; os IX, e X, “A sogra” e “No dia do Inquérito”, por Berenice Martins Prates; o XI e XVII, “O escândalo” e “Quem tem capa”, por João Lúcio; o XII, “Gripe! Gripe!” e o XVIII, sem título, por Aníbal Machado; o XVI, “O Capote aparece”, por Milton Campos. Werneck assevera que, na época, os folhetins de *O capote do guarda* poderiam ter sido transformados em livro se, em Belo Horizonte, houvesse uma editora, o que autentica as palavras de Victor Silveira (apud WERNECK, 1992) ao referir-se aos escritos do sabarense, em *Minas Gerais, no ano de 1925*. Werneck (1992, p. 58, grifo do autor), fazendo remissão aos capítulos que restaram, antecipa o ficcionista em que Aníbal Machado tornar-se-ia:

O que há de mais interessante, entre os velhos recortes de *O capote do guarda* conservados por Livia Prazeres, são dois capítulos escritos por Aníbal Machado. É possível que algum dos seis desaparecidos também trouxesse a sua assinatura. Pode-se especular, aliás, se não teria sido sua a ideia de escrever o folhetim. O assunto, pelo menos, o fascinava: em setembro de 1940, Aníbal publicou na *Revista Acadêmica* um conto intitulado “O homem e seu capote”, originalmente um trecho do romance *João Ternura*.

Pedro Nava manteve contato quase diário com Aníbal Machado no período em que os dois moraram em Belo Horizonte. Segundo Nava, foi o amigo intelectual que o levou a conhecer alguns autores franceses e russos, emprestando-lhe exemplares das obras. Ele também se manifesta sobre a obra *O capote do guarda*:

Forçando um pouco podemos considerar como manifestação pré-modernista a publicação, no primeiro *Estado de Minas*, do romance em folhetim *O capote do guarda*. Sua urdidura, pelo que contém de blefe, de insólito, de inesperado, suspense e mistura do macabro ao burlesco — não se parece nada com a literatura convencional. Infelizmente não consegui localizar no *Arquivo Público Mineiro* a coleção daquele periódico. Meu irmão José Nava achou uma, mas em mãos de particular que não facilitou sua consulta. Finalmente consegui tirar xerox do que ficou com a escultora Livia Guimarães Prazeres — onde o romance está, infelizmente, incompleto. [...] Também não consegui localizar a data de publicação dos

² Na elaboração da tese, houve a consulta nos três números da *Revista da Academia Mineira de Letras*, de 2005 e 2006, onde se encontram publicados os capítulos restantes de *O capote do guarda*.

folhetins, pois os recortes de Laércio não estavam datados. D. Livia, entretanto, diz que o romance, ideia de seu marido em fase difícil do jornal, foi escrito depois de seu casamento, realizado em 1921 e antes de sua mudança para o Rio de Janeiro, em 1924. *O capote do guarda* é uma contribuição pré-modernista possivelmente contemporânea da *Semana de Arte Moderna* ou de 1923 — quando se definiram os *futuristas* de Belo Horizonte. O capítulo de Milton Campos já se parece estilisticamente com o *Fundo de Gaveta* publicado no primeiro número de *A Revista* e deixa entrever o *antropófago* do discurso posterior a Carlos Drummond de Andrade. O de Aníbal Machado, contendo a um tempo episódios fúnebres e a pirueta de Carlito, está cheio de fatos históricos da gripe de 18 em Belo Horizonte, epidemia de que se aproveita para matar vários personagens do romance, deixando na maior dificuldade a colaboração subsequente dos outros autores. Os dois capítulos de Aníbal já mostram situações do *João Ternura*, de *Tati, a garota* e de *A morte da porta-estandarte*. (NAVA, 2003, p. 105-106, grifo do autor).

Ainda no início da década de 1920, Aníbal Machado exerceu o cargo de professor, lecionando História Universal no Ginásio Mineiro. No Rio de Janeiro, onde viveu a maior parte de sua vida, foi catedrático de Literatura no Colégio Pedro II, quando abandonou a o cargo vitalício de promotor-adjunto no então Distrito Federal. Em 1923, com a eleição de Artur Bernardes à Presidência da República, ele recebeu a promessa de ser nomeado para o cargo de promotor-adjunto no Rio de Janeiro. Mudou-se para essa cidade com a esposa e as três filhas. Enquanto esperava para assumir a função, atuava como delegado de polícia na Ilha do Governador. No entanto, logo após sua nomeação, demitiu-se, para tornar-se catedrático de Literatura no Colégio Dom Pedro II.

Na então Capital Federal, teve importante participação em atividades literárias, escrevendo para várias revistas: na *Estética*, organizada por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, publicou, em 1925, seu primeiro conto, “O rato, o guarda civil e o transatlântico”; na *Revista Antropofagia*, dirigida por Oswald de Andrade, teve editado, em 1929, o primeiro fragmento de *João Ternura*, romance que começara a escrever, em 1922, ainda no porão da sua casa, na Rua Tupis, e foi publicado integralmente somente após a sua morte. Mesmo colaborando para esta revista notadamente identificada com as ideias do Modernismo, Aníbal Machado procurou mater-se à margem do movimento, como destacam Antonio Candido e Aderaldo Castello (1977, p. 13):

No Rio, a vida cultural era diversificada, havia uma tradição que pesava e era representada por gente de valor, sendo ainda capaz de inspirar os mais moços. Daí muitos modernistas terem produzido obras esteticamente de compromisso, como Ronald de Carvalho ou Ribeiro Couto (que viveu ou

conviveu no Rio de Janeiro, 1919 a 1924), aos quais se junta por muitas afinidades Guilherme de Almeida, que lá morou nos anos decisivos de 1923 a 1926. Daí, também, muitos moços terem podido exprimir-se com certa liberdade à margem do Modernismo, como o grupo que em 1924 fundou a revista *Pan* (José Geraldo Vieira, Carlos da Veiga Lima, José Vieira, Aníbal Machado) [...].

No final da década de 1920, já no Rio de Janeiro, Aníbal Machado exerceu o cargo político de oficial de gabinete do ministro da Justiça Augusto Viana do Castelo, à época de Washington Luíz. Entretanto, como seu irmão, Luíz Monteiro Machado, fazia parte do grupo de articuladores da queda do presidente, o escritor sentiu-se na obrigação moral de demitir-se da função às vésperas da Revolução de 1930.

Nessa cidade, como intelectual ativo, sempre esteve atento às mudanças que aconteciam no mundo das artes em geral. O escritor fez de sua casa, na rua Visconde de Pirajá, 487 – referida várias vezes nas cartas que sua filha Maria Clara Machado lhe escreveu dos Estados Unidos –, um espaço cultural, para onde convergiam os intelectuais da época. Na conviência com artistas, poetas e escritores, o autor exerceu extraordinária influência, conversando e discutindo com todos. A casa é “onde Aníbal continuou, como em Belo Horizonte, a receber, aconselhar, entusiasmar e orientar os novos.” (NAVA, 2003, p. 189). Complementando as palavras de Nava, Maria Clara Machado (1991, p. 31), comenta: “Meu pai gostava de conversar. Tinha o dom de suportar papos infundáveis de toda espécie de gente.” A descrição que Fausto Cunha (1974, p. x) faz da casa do autor evidencia sua importância como espaço cultural da época:

Sua casa, um agradável prediozinho de dois pavimentos com jardim na frente (e que há pouco foi demolido para dar lugar a um edifício de apartamentos; há dele uma fotografia na 1ª edição de *João Ternura*), tem sido considerada o último salão literário do Rio. Mas não era bem um salão; antes, um ponto de encontro de escritores e amigos e, para os jovens, a porta de entrada no mundo das letras, o lugar onde podiam ser vistos de perto alguns monstros sagrados da literatura brasileira. Tudo ali era informal, Aníbal sabia criar um ambiente ao mesmo tempo de cordialidade coletiva e de seriedade intelectual. Nunca permitiu que dentro de sua casa se criasse uma capelinha. E os assuntos não eram estritamente literários. Aníbal, e os que o frequentavam, gostavam também de cinema, pintura, teatro, música popular e carnaval.

As palavras de Maria Clara Machado (1991, p. 29), no livro *Eu e o teatro*, a respeito do famoso endereço, complementa a descrição feita por Fausto Cunha:

Como meu pai era crítico de arte³ e amigo de pintores e intelectuais, minha casa ficou famosa por receber toda a espécie de gente. De escola de samba até companhias estrangeiras de balé e teatro, os domingos em minha casa ficaram conhecidos como um centro de encontros entre gente interessante.

Em “Autobiografia”, publicada primeiramente na revista *Diretrizes*, v. 7, n. 184, de janeiro de 1944, e atualmente integrando a obra *Parque de diversão Aníbal Machado*, de Raúl Antelo – que é resultado de uma apresentação feita ao ser convidado para falar da vida do autor –, a definição que Aníbal Machado fez da figura do escritor e a expressão de seu interesse pelos “novos” reforçam a ideia de que sua casa era um lugar de encontros dos interessados em literatura e outras artes. O texto mostra também a preocupação do autor com a criação literária de qualidade:

Penso que toda a mensagem de um escritor pode comportar-se dentro de uma só obra, o que não o impede de levar a sua arte a outros climas e experiências, submetendo-a a reações novas. Reputo de nível baixo ainda a nossa sociedade literária, vivendo por enquanto de equívocos e expedientes de camaradagem. A glória de um escritor não depende dessa providência, depende da força real de sua criação, da seriedade de sua arte. Interesse-me de preferência “pelos novos”, sobretudo quando não nascem velhos, como quase sempre tem ocorrido. É preciso que eles não se preocupem com o sucesso, essa deusa tão sabidamente pérfica. (MACHADO, 1994b, p. 42, grifo do autor).

Entre as menções que Maria Clara Machado faz a visitantes da casa de seu pai, encontram-se Albert Camus, Pablo Neruda, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Adalgisa e Ismael Nery, Di Cavalcanti, Oswaldo Goeldi, Guignard, Cândido Portinari. Ela ainda observa que “todos os novos que surgiam na época, Otto Lara Rezende, Paulinho Mendes Campos, Rubem Braga, João Cabral de Mello Neto, Scliar, Fayga, Glauco Rodrigues, Anna Letycia, Tonia Carrero e muitos e muitos outros frequentaram os domingos do 487.” (MACHADO, 1991, p. 29). As referências da filha ratificam as palavras dele, que se definia como um escritor que procurava incentivar aqueles que se manifestavam preocupados com a criação de uma estética de qualidade e inovadora, que podia surgir dos autores que despontavam naquela época.

³ Aníbal Machado escreveu vários ensaios ou pequenos textos, em revistas e jornais, sobre artistas plásticos; entre eles, Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Tarsila do Amaral. Atualmente, esse material encontra-se publicado na obra *A arte de viver e outras artes*: cadernos de João, ensaios, crítica dispersa, autorretrato, apresentada por Leandro Konder (1994).

Aníbal Machado também tinha muito interesse pelas mais variadas formas de manifestações culturais. No conto “A morte da porta-estandante”, por exemplo, o espaço dos acontecimentos é a Praça Onze, e o desenvolvimento das ações ocorre durante um desfile de escola de samba. Complementa o ambiente carnavalesco a referência que o narrador faz ao samba que é cantado no decorrer da apresentação do bloco.⁴

Em 1941, Maria Clara – nos Estados Unidos, hospedada na casa de Cândido Portinari –, em carta dirigida ao pai, indagava-lhe sobre a produção escrita dele: “A sua estrela boa precisa chegar logo. Seria ótimo se você viesse dar um passeiozinho aqui na América. Você tem escrito muito? Como vai o livro de novelas?” (MACHADO, 1991, p. 69). Em resposta, Aníbal dizia-lhe: “Tenho escrito um pouco ultimamente. Mais ficção.” (MACHADO, 1991, p. 91). No entanto, naquele ano, foi publicado por ele *O cinema e sua influência na vida moderna*, pelo Instituto Brasil-Estados Unidos. O ensaio é resultado de uma conferência em que apresentou um histórico do cinema, destacando as figuras de Chaplin e dos Irmãos Marx. Atualmente, o texto integra *A arte de viver e outras artes*.

Ainda em 1944, época na qual o Brasil vivia a ditadura de Getúlio Vargas, Aníbal Machado foi eleito presidente da Associação Brasileira de Escritores (1944-1946), e, com Sérgio Milliet, organizou o primeiro congresso da entidade, que ocorreu, de 22 a 27 de janeiro de 1945, em São Paulo. O evento teve pouca divulgação nos jornais, fato que Aníbal atribuiu à falta de liberdade de imprensa, tendo em vista a situação política do país. Entretanto, ele destacou que “os debates e as discussões realizaram-se numa atmosfera de plena liberdade de pensamento” (MACHADO, 1994b, p. 53).

Para Aníbal Machado (1994b, p. 56), como homem de esquerda, a reunião dos escritores em torno de um acontecimento de caráter cultural foi “um marco histórico na evolução da realidade intelectual do Brasil.” O resultado do encontro foi a elaboração da *Declaração de Princípios do I Congresso Brasileiro de Escritores*, que defendia a legalidade democrática como garantia da completa liberdade de expressão do pensamento e de culto, da segurança em contraponto ao temor da violência, e do direito a uma existência digna. Esse documento foi publicado na revista *Literatura*, n. 4, p. 59-60, 1947.

⁴ Sobre esse tema é interessante destacar o ensaio “Aníbal Machado e a Praça Onze em festa”, de Marcos Vinícius Teixeira.

Em outubro de 1944, alguns intelectuais da área do teatro e da literatura, como Álvaro Moreyra, Joraci Camargo, Celso Kelly, Guilhermino Figueiredo, Zbigniew Ziembinski, Pascoal Carlos Magno, Aníbal Machado, Mário Nunes, interessados na formação de atores para teatro, organizaram o curso *O teatro do estudante*, para ser realizado em estabelecimentos de ensino secundário. O curso, constituído de 24 temas, foi desenvolvido por diferentes ministrantes. Aníbal Machado participou do evento, abordando o tema “Posição do intérprete em frente da personagem” (FUSER, 2004, p. 15).

De certa forma repetindo o que havia feito no início de sua vida de escritor, Aníbal Machado escreveu coletivamente o romance *Brandão entre o mar e o amor*, junto com Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, o qual foi publicado originariamente no semanário *Diretrizes*, do Rio de Janeiro, em 1942, tendo sua versão integral editada, no mesmo ano, pela Livraria Martins Editora, de São Paulo. O texto, em sua composição, foi dividido em cinco partes: a primeira, “Mais que branca, mais que pálida”, foi escrita por Jorge Amado; a segunda, “Mistério de Brandão (Glória)”, foi feita por José Lins do Rego; a terceira, “Mário”, foi criada por Graciliano Ramos; a quarta, “O mar triunfante”, foi escrita pelo autor mineiro; a quinta, sem título, foi redigida por Rachel de Queiroz.

Seu primeiro livro, *Vila Feliz*, foi publicado pela Editora José Olympio em 1944. Nele estavam reunidos cinco contos: “O telegrama de Ataxerxes”, “O piano”, “Um acontecimento em Vila Feliz”, “Tati, a garota” e “A morte da porta-estandante”. O livro é apresentado pelo próprio autor:

Neste volume, obra de um autor de pouca atividade literária, se reúnem três contos escolhidos dentre os publicados em épocas diferentes e duas novelas de data mais recente. Aos amigos que me estimularam a publicá-la – especialmente Eneida, que o organizou – aqui deixo os meus agradecimentos. A.M.M. (MACHADO, 1944, p. 5).

O escritor Manuel Bandeira organizou, em 1946, a *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. A definição de poetas bissextos é concebida por Vinícius de Moraes:

[...] poetas que nós, seus íntimos, chamamos cordialmente de bissextos – poetas sem livros de versos – bissextos pela escassez de sua produção, cuja excelência sem embargo os coloca ao lado dos mais citados.

[...] Bissexto é um Aníbal Machado, escritor esporádico, em quem o verso é uma espécie de estado de graça que assoma entre largos períodos de sombra; [...]. (MORAES apud BANDEIRA, 1946, p. 5-6).

No texto “Poetas Bissextos”, que apresenta a obra, ele comenta: “Assíduo na prosa, Aníbal Machado é um autêntico bissexto na poesia, e dos melhores, como testemunham os belos poemas que conseguimos arrancar ao seu cofre de espantos super-realistas” (BANDEIRA, 1946, p. 27-28).

Constam da coletânea os textos “A locomotiva”, que Aníbal Machado dedica a Manuel Bandeira; “Maria... Magia”; “Poema”; “Poema de sombra”; “Os cães latiam na espuma”, que vai integrar o livro *Cadernos de João*, publicado onze anos depois, em 1957, com pequena alteração na sua parte inicial; e “O colchão do navio fantasma”. Os cinco primeiros poemas encontram-se em *Parque de diversão*, tendo como subtítulo “No caminho de João Ternura”. O último também integra a referida obra, na página 213, como se fosse texto inédito.

De 1947 a 1948, Aníbal Machado fez parte do Conselho Fiscal da Associação Brasileira de Escritores – ABDE –, com Graciliano Ramos, Manuel Bandeira, Octávio Tarquínio de Souza e Orígenes Lessa. Nesse período, a Associação tinha como presidente Guilherme de Figueiredo; vice-presidente, Rodrigo Octavio Filho; 1º secretário, Astrojildo Pereira; 2ª secretária, Aline Paim; e tesoureiro, Floriano Gonçalves. A entidade manteve a publicação da revista *Literatura*, de que Astrojildo Pereira foi o diretor responsável, e Jorge Madauar, secretário. O Conselho de Redação era formado por Álvaro Moreyra, Aníbal Machado, Artur Ramos, Graciliano Ramos, Manuel Bandeira e Orígenes Lessa.

Em 1947, Aníbal viajou para a Europa, a convite dos governos da França e da Polônia, levando uma mensagem da Associação Brasileira de Escritores aos artistas e escritores franceses. Permaneceu dez meses fora, visitando, além dos países citados, Portugal, Itália, Suíça, Alemanha e Checoslováquia. Em Paris, conheceu Pablo Picasso, Paul Eluard e André Gide. O número 4 da revista *Literatura* (1947, p. 63) noticia a viagem:

Dias antes de embarcar para a Europa, como convidado dos governos da França e da Polônia, o nosso amigo Aníbal Machado recebeu calorosa demonstração de amizade e admiração dos nossos círculos intelectuais, entre eles a que lhe prestou publicamente a ABDE, em sessão realizada na ABI, a 20 de março. Honraram o ato com a sua presença os representantes diplomáticos da Polônia e da França acreditados junto

ao governo brasileiro. Aníbal Machado foi saudado nessa ocasião, pelo Ministro da Polônia, Professor Wojciech Wrsosek, e pela Dr^a Mineur, adido cultural da Embaixada Francesa.

Em 1951, houve a publicação, em um único volume, de *ABC das Catástrofes e Topografia da Insônia*, em tiragem limitada. A primeira apresenta uma coletânea de pequenos textos em que o autor expressa sua visão sobre a existência. Ele utiliza as imagens das catástrofes do mundo (acidentes aéreos, de carro, de trem; quedas de prédios) como metáforas dos conflitos do ser humano, necessários para o verdadeiro conhecimento do mundo e do homem:

O mais concentrado de todos os silêncios, o que reúne as forças do cosmos e resume numa tensão extralúcida as experiências do tempo, o silêncio dos silêncios – é aquele, de poucos instantes, anterior à catástrofe que sabemos irremediável e próxima. [...] Nesse momento, a única saída é virarmos-nos para o outro lado da vida e nos vemos passeando no jardim do bairro, parados nalgum terraço ou sentados numa espreguiçadeira, a apreciar o próprio desastre e que nos vai vitimar. Se ocorrer alguma frase de ternura familiar, por exemplo: “Vamos dormir, meu bem?” – manifestação alucinatória de um desejo de volta à segurança em circunstância impossível – o trágico poderá ser evitado. (MACHADO, 1994a, p. 100).

O autor ainda sugere que as grandes catástrofes, figuras metafóricas das aflições humanas, constituem temas das criações literárias. Segundo ele, “Nem mesmo rechaçada pela melhor técnica das organizações comerciais, a poesia, de braço dado com o perigo, deixará de rondar os aeroportos excitantes.” (MACHADO, 1994a, p. 99).

A segunda, *Topografia da insônia*, é formada por frases e pequenos parágrafos, carregados de subjetividade, que definem a insônia como um estado de vigília extremamente rico em imagens, que levam o sujeito a refletir sobre o mundo e a recordar situações passadas. De acordo com o exposto nos textos, pode-se entender a insônia como metáfora da existência do homem, e o sono, como representação da morte. No entanto, os fragmentos parecem apontar para a ideia de que a morte é tida como uma passagem que pode levar a outra existência: “Dormir, mas dormir completamente. Só assim se terá direito a uma vida nova a ser inaugurada amanhã mesmo, ao despertar.” (MACHADO, 1994a, p. 92). Mais tarde, em 1957, os dois textos passam a integrar a obra *Cadernos de João*.

Foi Aníbal Machado que escreveu o texto de apresentação no programa da montagem brasileira da peça *A sapateira prodigiosa*, de Frederico García Lorca, em tradução de seu amigo João Cabral de Melo Neto, que Maria Clara Machado, então diretora do grupo O Tablado, levou ao palco, no ano de 1953 (BARBOSA, [s. d.]).

Em 1955, publicou *Poemas em prosa*. Os textos constantes na referida obra passaram a integrar o livro *Cadernos de João*, editado, em 1957, pela José Olympio, trazendo a seguinte nota introdutória do autor:

Estes *Cadernos* encerram, revistos e aumentados pelo autor, o *ABC das Catástrofes – Topografia da Insônia* (Hipopampo, 1951, edição de cento e vinte exemplares) e *Poemas em Prosa* (Coleção Maldoror, Editora Civilização Brasileira, 1955, edição de trezentos e trinta exemplares), sendo que os *Poemas* não obedecem à ordem primitiva.

Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1957. (MACHADO, 1957, p. 1, grifo do autor).

No livro, Aníbal Machado apresenta pequenos parágrafos descontínuos, poemas, crônicas, que revelam suas ideias sobre o mundo. A metalinguagem é uma constante na obra, apresentando reflexões sobre o ato de escrever, como se o escritor se voltasse sobre si mesmo ou se enxergasse durante o ato de criação. A nota inicial da obra explicita essa posição do autor:

CADERNO

MAPA irregular do nosso descontínuo interior, com os fragmentos, vozes, reflexões, imagens de lirismo e revolta – inclusive amostras de cerâmica verbal – dos muitos personagens imprecisos que o animam. Afloramento de íntimos arquipélagos, luzir espaçado das constelações predominantes...

O autor apenas se reserva o direito de administrar o seu próprio caos e de impor-lhe certa ordem na tranquilidade formal das palavras. (MACHADO, 1957, p. 5).

Ainda em 1955, o escritor publicou um ensaio sobre Oswaldo Goeldi (1895-1961), artista brasileiro que foi tema do terceiro número da “Coleção Artistas Brasileiros”, dirigida por José Semeão Leal e publicada pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura. O texto é apresentado em português, francês e inglês. Atualmente, o ensaio integra *Parque de diversões Aníbal Machado*, e *Arte de viver e outras artes*, coletânea de textos do autor.

Seu segundo livro de contos surgiu em 1957, *Histórias reunidas*, publicado pela José Olympio e dividido em duas partes: a primeira, sob o título “Histórias

inéditas”, reúne os contos que ele dedica a amigos: “O iniciado do vento”, a João Cabral de Melo Neto; “Viagem aos seios de Duília”, a Carlos Drummond de Andrade; “O defunto inaugural: relato de um defunto”, a Rodrigo M. F. de Andrade; “O ascensorista”, a Afonso Felix de Sousa, Renard Perez e Samuel Rawet; “O desfile de chapéus”, a Rubem Braga; “Monólogo de Tuquinha Batista”, a Eneida; e “O homem alto”, a Dante Milano. A segunda parte, sob o título “Vila Feliz”, apresenta os contos que integraram *Vila Feliz*, acrescentando também as dedicatórias aos amigos, fato que não ocorreu na primeira edição do texto: “O telegrama de Ataxerxes”, a José Paulo Moreira da Fonseca; “Acontecimento em Vila Feliz”, a Rachel de Queiroz; “O piano”, a Maria Rosa Oliver; “Tati, a garota”, a Ribeiro Couto. Por último, encontra-se “A morte da porta-estandarte”, que não tem dedicatória. Em 1965, o livro passou a chamar-se *A morte da porta-estandarte e outras histórias*. Em 1974, a publicação recebeu o nome de *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias reunidas*, passando a integrá-la o conto “O rato, o guarda-civil e o transatlântico”, apresentado primeiramente na revista *Estética*, a. II, v. 1, , p. 167-184, 1924/1925, organizada por Prudente de Moraes (neto) e Sérgio Buarque de Hollanda.

Em 1965, a mesma editora publicou a obra póstuma de Aníbal Machado, o romance *João Ternura*, graças à intervenção de Carlos Drummond de Andrade, que se encarregou de organizar “dois textos datilografados, nos quais se inseriam algumas páginas em manuscritos, ficando assim garantida a fiel transcrição da obra”, conforme nota constante na sua primeira edição. O fato de o autor tê-lo gestado durante muitos anos, apenas referindo-se à sua criação e publicando pequenos trechos, suscitou muita expectativa entre seus amigos e leitores. O escritor e crítico Perez (1974, p. 136), sobre a origem de *João Ternura*, refere:

Em 1926 (morava na Tijuca), baseado em episódios de infância e nas lembranças de Sabará, iniciou o famoso romance *João Ternura, Lírico e Vulgar*. Escreveu o livro até 1932, com pausas, mostrando-o aos mais íntimos quando afinal o suspendeu, um tanto intimidado pelo trombeteamento dos amigos em torno da obra. [...] O excesso de elogios, tratando-se de um livro ainda incompleto (de que os leitores só conheciam trechos publicados em revistas),⁵ preocupou de tal modo o escritor a ponto de abandoná-lo. Por cerca de vinte e quatro anos permaneceram os originais engavetados; pela altura de 1956, entretanto, resolveu Aníbal exumá-los, neles recomeçando a trabalhar, embora lentamente.

⁵ O trecho “Embolada do crescimento”, que faz parte do Livro I de *João Ternura*, p. 15, foi editado anteriormente na revista *Acadêmica*, em 1937 (MACHADO, 1994, p. 158).

Integram ainda a primeira edição do romance estes textos: “Balada em prosa de Aníbal Machado”, escrita por Carlos Drummond de Andrade; “Aníbal Machado: vida e obra”, extensa biografia de autoria de Perez; “A presença de Aníbal”, ensaio de Otto Maria Carpeaux; “Esboço de retrato”, de Aníbal Machado — que fora publicado na revista *Leitura*, n. 54, de setembro de 1948, e, posteriormente, no livro *Parque de diversões Aníbal Machado* —, bem como uma introdução, também de Aníbal Machado, organizada a partir das referências que o autor fez à construção do romance:

[...] com acréscimos, supressões e pequenas modificações no já feito, além da elaboração quase total da 2ª parte em diante, procurei dar-lhe arranjo adequado à vida de seu morador: esse pobre João Ternura que nas nuvens melhor ficaria, uma vez que sua simplicidade e inocência nem sempre encontravam (e nem suportava) atingir a chamada idade da razão e das conveniências sociais que tão tristemente já alcançamos. (MACHADO, 1984, p. 4).

Há também uma nota da Editora que explica como a obra foi organizada e a justificativa para a presença, no final do romance, do apêndice “O homem e seu capote”:

De acordo ainda com a família de Aníbal Machado, acrescentou-se a esta edição, em apêndice, o texto publicado pela *Revista Acadêmica*, do Rio de Janeiro, em seu número 51, de setembro de 1940, como conto, sob o título “O homem e seu capote”, e que constitui evidentemente um capítulo de *João Ternura*, não aproveitado pelo autor na versão definitiva do romance possivelmente pelo aproveitamento do tema no conto “O piano” e aqui incluído por sugestão de Carlos Drummond de Andrade e de M. Cavalcante Proença, que consideram boas as páginas desse capítulo esquecido. (MACHADO, 1984, p. x).

O romance foi traduzido para o espanhol por René Palácios More e publicado, em Buenos Aires, pela Editorial Proyección, em 1967.

João Ternura teve adaptação de Rubens Corrêa para o teatro em 2005, como espetáculo de formatura do conceituado Curso de Formação Profissional de Ator, no Rio de Janeiro. A peça teve a direção de Marcus Alvisi (CAL, 2009).

Aníbal Machado também escreveu duas peças teatrais: *A praça X* e *Piano*. A última é uma adaptação de seu conto homônimo. Por este segundo texto, recebeu, da Academia Brasileira de Letras, o “Prêmio Cláudio de Souza” em 1959. Os originais da peça, em três atos, encontram-se, como texto datiloscritos e com

algumas folhas manuscritas, no Acervo de Escritores Mineiros, Coleções Especiais, na Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais. Também faz parte desse acervo um exemplar de *Le piano*, uma publicação da peça na Bélgica, de 1962, traduzida por Yvone Goudeman (PEREZ, 1970, p. 25).

O escritor mineiro traduziu peças teatrais, como *Tio Vânia*, de Anton Tchecov, para o “Tablado”, grupo de amadores teatrais carioca; *Diálogo das Carmelitas*, de Georges Bernanos, com Roberto Alvim Correa e *O guardião do Convento*, de Franz Kafka, em parceria com o diretor de teatro Willy Keller. Aníbal também foi um dos fundadores do Teatro Experimental do Negro, do Teatro Popular Brasileiro e do grupo Os Comediantes (PEREZ, 1970, p. 25).

2.2 A presença em antologias

Vários textos de Aníbal Machado integram antologias de contos — tanto nacionais quanto estrangeiras — ou publicações de seleção de obras de autores brasileiros, organizadas e comentadas por críticos literários.

A coleção mais antiga identificada nesta pesquisa é *Obras primas do Conto Brasileiro* — Seleção, introdução e notas de Almiro Rolmes Barbosa e Edgard Cavalheiro, editada pela Livraria Martins, em 1952. A obra publica “A morte da portandarte”, trazendo um comentário crítico, que se entende seja muito significativo na recuperação da forma como ocorreu a recepção do autor à época das publicações de seus textos:

Contista, ensaísta e crítico, Aníbal Machado raramente surge no cartaz. Como já acentuamos, ainda não se resolveu a ser autor de livro. Sua carreira literária resume-se num punhado de contos e trechos do “João Ternura”, e nalguns ensaios e conferências que tem sido forçado a realizar. Podemos destacar o esplêndido trabalho sobre o “Teatro Elisabetano”, a conferência sobre Walt Whitman, ou sobre “Cinema e sua influência na vida moderna”, esta divulgada em folheto pelo Instituto Brasil - Estados Unidos, como volume sete de “Lições da Vida America”. [...] Anuncia-se, presentemente, com todos os visos de verdade, que este ano ele reunirá seus contos num volume sob o título de “O piano”. Mas autor ou não de livro, Aníbal Machado já está incluído entre os mais completos contistas da moderna literatura brasileira. No concurso promovido pela “Revista Acadêmica”, foi um dos dez nomes mais votados. (BARBOSA, 1952, p. 44-45)

A publicação referida no texto ocorreu cinco anos mais tarde, sob o título *Histórias Reunidas*.

A coleção *Maravilhas do Conto Universal* – organizada por Diaulas Riedel e editada pela Cultrix, em 1958, no volume referente a Maravilhas do Conto Moderno Brasileiro, com introdução e notas de José Paulo Paes e seleção de Fernando R. P. Santos – apresenta “O piano”, de Aníbal Machado, entre os vinte e seis contos que a compõem. Junto à nota que antecede o conto, há a seguinte consideração, que define sucintamente a personalidade e as qualidades artísticas de Aníbal:

Entretanto, malgrado seu descaso pela glória, poucos desfrutavam, como ele, de prestígio tão merecido. É que, a par de uma cultura multiforme e de uma personalidade incomum, o autor de “O Piano” era um escritor nato. Seus contos são, hoje, peças antológicas, nas quais, ao humor algo surrealista, une-se um quente e generoso humanismo. (PAES, 1958, p. 37-38).

Em 2004, a Ediouro reeditou a coleção *Os Clássicos*, formada por três volumes de contos, o primeiro dedicado a autores russos; o segundo, a escritores ingleses; e o terceiro, à produção norte-americana. Embora não haja referência a isto na edição atual, as antologias datam originalmente de 1944, quando foram concebidas e editadas pela Companhia Editora Leitura. A coleção iniciou com a publicação de contos russos antigos e modernos, e foi coordenada por Rubem Braga, com prefácio de Aníbal Machado e supervisão de Graciliano Ramos. A tradução dos contos foi feita por vários escritores da época, como Vinícius de Moraes, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rubem Braga, Marques Rebelo, Manuel Bandeira, Rachel de Queiroz, Jorge de Lima, Lúcio Cardoso, Afonso Arinos de Melo Franco, Álvaro Moreyra e Aníbal Machado. Este último foi responsável pela tradução de “O chefe de aposta”, de Alexandre Puchkin.

No prefácio, ao comentar sobre a literatura russa, Aníbal apresenta sua definição de literatura, mostrando que os temas relacionados com a interioridade do ser humano são as fontes dos autores de obras que permanecem ao longo dos tempos:

Que trouxe então de original o escritor russo ao conto e ao romance, se neste não predomina nenhuma das características definidoras desse gênero literário nas outras?

O leitor que se incumba de responder com os próprios dados que aqui lhe relembramos. Em toda a literatura, tal como no folclore dos povos do mesmo nível cultural, há um subsolo humano comum onde a criação artística mergulha suas raízes à procura do alimento vitalizante. (MACHADO, 2004c, p. 11).

A obra *Seleta em prosa e verso: Aníbal Machado*, organizada por Fausto Cunha e publicada em 1974, a qual integra a *Coleção Brasil Moço: literatura viva comentada*, dirigida por Paulo Rónai, contém dois ensaios do organizador: “Aníbal, o bom” e “Aníbal Machado entre a poesia e a prosa”, além de uma seleção de textos literários do escritor mineiro, incluindo os contos “O iniciado do vento”, “O telegrama de Ataxerxes”, e “O piano”; excertos do romance *João Ternura* e de *Cadernos de João*; os poemas “Pedra e vento” (inédito); “A locomotiva” — que consta como inédito, mas já havia sido publicado na *Antologia dos poetas bissextos brasileiros contemporâneos*, organizada por Manuel Bandeira (1946, p. 28) —, “Volta do marinho” e “Poema”, de *Cadernos de João*; as crônicas “A agonia das casas”, “A locomotiva no hotel” e “O grande clandestino”, publicadas anteriormente em diferentes jornais. Integra também o livro o ensaio “Machado de Assis”, publicado no Diário de Notícias, do Rio de Janeiro, em comemoração ao centenário daquele autor; e “Roteiro”, texto de Aníbal Machado apresentado na exposição de Augusto Rodrigues,⁶ em 1942.

A antologia *Histórias do amor maldito* — com prefácio de Octávio de Freitas Júnior e seleção do jornalista e escritor Gasparino Damata, editada pela Record, em 1967, formada por trinta e seis contos de autores brasileiros — inclui “O iniciado do vento”. No prefácio, Freitas Júnior faz algumas especulações sobre o conceito do termo *maldito*, por extensão, ao de *maldição*, que baseia a escolha dos contos. Levando em conta a exposição do prefaciador, podemos inferir que ele concebe a amizade do protagonista com a personagem infantil como uma relação homossexual, vista como maldita pela sociedade da época.

Na obra *Os melhores contos de Aníbal Machado*, com seleção de Antonio Dimas, publicada pela Editora Global em 2001, constam os seguintes contos: “O iniciado do vento”, “Viagem aos seios de Duília”, “O defunto inaugural — relato de um fantasma”, “Acontecimento em Vila Feliz”, “Monólogo de Tuquinha Batista”, “O homem alto”, “A morte da porta-estandarte”, “O telegrama de Ataxerxes”, “Tati, a garota” e “O piano”. O organizador do livro ressalta as qualidades artísticas do escritor, referindo alguns temas de seus contos que se revelam como símbolos das experiências humanas:

⁶ Augusto Rodrigues (1913-1993), nascido em Pernambuco, pintor que se distinguiu por fazer desenhos e caricaturas, foi um dos criadores da Escolinha de Arte do Brasil em 1948. A exposição a que se refere o texto de Aníbal Machado era composta de 100 desenhos de cenas da vida brasileira, particularmente de passos de frevo.

Como um mágico diante de uma caixa misteriosa de onde saca objetos insuspeitos, Aníbal escolhe uns seios fugidios, um piano imprestável ou um telegrama imaginário para com eles construir, passo a passo, a história de uma destruição pessoal. Meticuloso ao extremo, o contista faz brotar, de um objeto ou de uma parte do corpo, camadas várias de significado. (DIMAS, 2001, p. 10-11).

“A morte da porta-estandarte” está publicado em *O livro das festas*, antologia editada pela LR em 1981, que inclui também contos de Antonio de Alcântara Machado, Carlos Drummond de Andrade, Euclides da Cunha, Fernando Sabino, Graciliano Ramos, Lygia Fagundes Telles, Machado de Assis, Mário de Andrade, Marques Rebelo, Orígenes Lessa, Osman Lins, Ribeiro Couto, Ricardo Ramos e Sergio Porto.

“Tati, a garota” e “A morte da porta-estandarte” fazem parte da antologia *O melhor do conto brasileiro*, editada pela José Olympio em 2003. Integram também essa publicação contos de Josué Montello, Rachel de Queiroz e Orígenes Lessa.

“O piano” consta na *Antologia brasileira de humorismo*, publicada pela Editora do Autor em 1965. A obra apresenta textos de vários outros contistas; entre eles, Arthur Azevedo, Paulo Mendes Campos.

Os cem melhores contos brasileiros do século, seleção organizada por Ítalo Moricone e editado pela Objetiva em 2000, reúne os textos por diferentes períodos do século XX. Nos correspondentes aos “Anos 40/50: modernos, maduros, líricos”, aparece “Viagem aos seios de Duília”. É interessante destacar que o organizador selecionou, para esse período histórico, os seguintes autores: Mário de Andrade, Bernardo Elis, Carlos Drummond de Andrade, Osman Lins, Graciliano Ramos, Murilo Rubião, Samuel Rawert, Rubem Braga, Rachel de Queiroz, Erico Verissimo, Dinah Silveira de Queiroz, José J. Veiga. Alguns deles conviveram com Aníbal Machado desde o início de sua vida de escritor, tendo obras publicadas em parceria com ele.

Os cem melhores contos de humor da literatura universal, livro organizado por Flávio Moreira da Costa (2001) e publicado pela Ediouro, inclui o conto “Defunto inaugural — relato de um fantasma”. É importante destacar que compõem a antologia, entre outros, textos de Margarida de Navarra, Júlio Cortázar, Voltaire, Nicolai Gogol, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Machado de Assis, Monteiro Lobato, Nelson Rodrigues.

O conto “A morte da porta-estandarte” está publicado em *Os cem melhores contos de crime e mistérios da literatura universal*, coletânea organizada por Flávio Moreira da Costa (2002) e publicada pela Ediouro, que está dividida nas seguintes seções: “Cadáveres iniciais”, com texto de autoria anônima, de Sófocles e de Fernão Mendes Pinto; “Antecedentes recentes”, com contos de Charles Perrault, Honoré de Balzac, Fiódor Dostoievski e Guy de Maupassant; “Crimes e instituições (Justiça e culpa)”, com narrativas de Leon Tolstói, Anatole France e Franz Kafka; “Mistério e sobrenatural”, com histórias de Charles Dickens, Paulo Corrêa Lopes e Lygia Fagundes Telles; “Crime à brasileira”, com contos de Machado de Assis, João Simões Lopes Neto e Murilo Rubião — aqui se encontra “A morte da Porta-estandarte”; “Os primeiros detetives”, com textos de Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle e Fernando Pessoa; “O crime pelo mundo”, com histórias de William Faulkner, Jorge Luis Borges e Mahmoud Teymour; “Mestre e damas do crime”, com obras de Thomas Bailey Aldrich, Dashiell Hammett, Rex Stout e Agatha Christie; “Policia brasileiro”, com criações de Medeiros Albuquerque, Monteiro Lobato e Rubem Fonseca.

“A morte da porta-estandarte” e “O defunto inaugural” foram traduzidos para o inglês e integram a *Anthology of the Brazilian short story*, publicada pela Oxford University Press, em 2006. A referida obra está dividida em quatro partes. É interessante observar que a divisão foi feita tendo como critério o ano de publicação dos textos. Na seção intitulada “Tropical Belle époque” (1880 a 1921), incluem-se, entre outros, contos de Machado de Assis, José Veríssimo, Lima Barreto e Monteiro Lobato. Na referente ao “Modernismo”, (1922 a 1945), encontram-se textos — além dos de Aníbal Machado — de Mario de Andrade, Alcântara Machado, João Alphonsus, Breno Accioly, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Marques Rebelo e Erico Verissimo. Na denominada “Modernismo do meio do século” (1945-1980), constam, entre outros, textos de Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Dalton Trevisan e Carlos Drummond de Andrade. Na última, “Visões contemporâneas” (após 1980), estão inclusos, entre outros, textos de Nélida Piñon, Lygia Fagundes Telles, Murilo Rubião, José J. Veiga, Moacyr Scliar, Autran Dourado, Orígenes Lessa, Rubem Fonseca, Carlos Heitor Cony, Hilda Hilst, Victor Giudice, Caio Fernando Abreu e Milton Hatoum. Como se pode verificar pela importância dos nomes dos autores selecionados, a inclusão de textos de Aníbal Machado ressalta a relevância de sua obra.

K. David Jackson (2006, p. 1964), organizador da coletânea, na apresentação de Aníbal Machado, define-o como escritor e intelectual, que nasceu em Minas Gerais, mas morou grande parte de sua vida no Rio de Janeiro. Nessa cidade, tornou-se uma espécie de embaixador da literatura para outros intelectuais. Ainda segundo Jackson, o seu estilo de escrita apresenta marcas modernistas, com influência do surrealismo, da fragmentação e de técnicas cinematográficas. Suas histórias são caracterizadas pela narração intimista, numa sintaxe breve, com uma “desorientada e tênue” estrutura. Jackson observa que os seus trabalhos foram publicados já no fim de sua carreira ou após a sua morte. Acerca de *João Ternura*, um romance em aforismos, conclui que seria uma obra modernista clássica se tivesse sido publicado nos anos 1920.

Aníbal Machado também teve “O piano” traduzido para o inglês e publicado em *The World of the Short Story: a 20th Century Collection*. É interessante destacar que a antologia, organizada por Clifton Fadiman (1986), inclui, entre outros, Somerset Maugham, A. E. Coppard, Horacio Quiroga, Franz Kafka, D. H. Lawrence; Katherine Mansfield, Katherine Anne Porter, Ivo Andrić, Isaac Babel, James Thurber e William Faulkner.

Diferente das antologias referidas, que apresentam apenas contos do escritor, em 1994, ano do centenário de seu nascimento, foi publicada *A arte de viver e outras artes*, pela Graphia Editorial. O livro, organizado por Leandro Konder, é uma rica fonte de consulta para quem deseja estudar a obra do sabarense, reunindo, em um único exemplar, textos dispersos da sua produção. Está dividido em cinco partes, com a seguinte distribuição:

- a) I. CADERNOS DE JOÃO, formada por vários excertos de *Cadernos de João*;
- b) II. ENSAIOS, constituída pelos textos “Machado de Assis”, “Cinema e sua influência na vida moderna”, “Aos escritores”, “Walt Whitman” e “Goeldi”;
- c) III. CRÍTICA DISPERSA
 - sobre literatura, formada pelos artigos “História do Brasil”; “Utilização social da irreverência”; “O gigante cordial”, “Graciliano, Luiz da Silva, Julião Tavares, Marina, etc”, “Um poeta e seu sentimento do mundo”, “Aparição de Maria Julieta”, “Dom Quixote”, “A poesia na resistência francesa”, “Jorge de Lima tem tempo para tudo” e “Tempo do amor”;

- sobre artes plásticas, contendo os textos “A morte de Ismael Nery”, “Sinais de renovação”, “O exemplo de Portinari”, “Falando de Tarsila”, “Roteiro”, “Gravuras de Fayga”, “Di e o gosto de viver”, “Morreu Segalá” e “Anna Letícia”;
 - sobre teatro e cinema, constituída pelos ensaios “Teatro poético e realista”, “Chaplin e os irmãos Marx” e “Estímulo ao teatro brasileiro”;
- d) IV. AUTORRETRATOS, apresentando os depoimentos “Autobiografia”, “Flash” e “Esboço de retrato”;
- e) V. BIBLIOGRAFIA E FONTES, feita com a relação da bibliografia de Aníbal Machado em livros, teses e periódicos.

Ainda nesse ano, também foi editado *Parque de Diversões Aníbal Machado*, organizado por Raúl Antelo, contendo textos do escritor recolhidos em livros, jornais e revistas. Na apresentação da obra, há a justificativa do seu título, atribuída a Aníbal, que teria confidenciado a “Bandeira de que gostaria de reunir seus ensaios em um volume com esse nome” (ANTELO, 1994, p. 10). A publicação é resultado de pesquisa realizada por Antelo e constitui-se em fonte significativa para o estudo do escritor mineiro.

O livro está organizado por temas, expostos de forma cronológica, conforme explica o organizador:

Em **Flashes**, incluí os depoimentos pessoais do escritor e entrevistas concedidas em vida. O andarilho Carlitos e o Cavaleiro Andante são duas das **Máscaras** com que Aníbal Machado se cobre. **Vida literária** reúne críticas e resenhas da obra dos colegas modernistas e dos modelos estrangeiros: Whitman, Rolland, Brecht, os russos. Em **Crítica de Artes**, encontra-se um mosaico da atividade profissional de Aníbal, como sua coluna no *Dom Casmurro* e no *Para todos*. **No caminho de João Ternura** encontram-se textos prévios desse romance. Agrupei em **Pedras, Ventos** algumas passagens esclarecedoras desses mitos pessoais que imantam o conjunto de sua obra e, enfim, guardei em **Literatura de Circunstância** o aspecto mais orgânico da carreira literária do escritor. (ANTELO, 1994, p. 10, grifo do autor).

2.3 O cinema, a televisão e os contos: alguns *closes*

Ao lado de sua produção literária, Aníbal Machado também fez roteiros para filmes. Embora haja referência, em vários textos sobre o autor, de que seus *scripts* não tivessem sido aproveitados, encontramos, em nossa pesquisa, informes sobre

sua presença na criação dos diálogos para o filme *Ângela*. Em 1951, ele, Alberto Cavalcanti e Neli Dutra, baseados no conto de Augusto Hoffmann “Sorte no Jogo”, escreveram o roteiro para a película, dirigida por Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne, tendo como atores, entre outros, Eliane Lage, Alberto Ruschel, Mário Sérgio, Luciano Salce, Ruth de Souza, Inezita Barroso, Nair Lopes, Abílio P. de Almeida, Maria Clara Machado, Milton Ribeiro, Renato Consorte, Sérgio Cardoso. Em carta dirigida a Maria Clara, Aníbal comenta:

Há seis dias que me encontro aqui nos Studios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, a 18 quilômetros de São Paulo. O Cavalcanti me chamou para ajudar a fazer o diálogo de um filme, “Ângela”, *script* da Neli,⁷ também baseado num conto de Hoffmann. Nele terás um papel que não é dos mais importantes, mas muito humano e simpático (a criada e irmã de criação da personagem principal, que vai ser feito pela Eliane Lage). O Eros dirigirá, sempre com a assistência de Cavalcanti. Vou colaborar também no cenário e diálogo de um outro filme, “A Doutora”, comédia este. (MACHADO, 1991, p. 221).

Parte da filmagem foi realizada na casa da Baronesa de Pelotas, no Rio Grande do Sul. Maria Clara, em carta para a família, informando sobre sua estada na cidade, diz: “Pelotas é ótimo. Ser artista de cinema em Pelotas melhor ainda...” (MACHADO, 1991, p. 222). Consultando-se o *Dicionário de filmes brasileiros*, não se observa referência à participação de Aníbal Machado na criação dos diálogos de *Ângela* (SILVA NETO, 2002, p. 63).

O filme foi contemplado com o “Prêmio Governador do Estado de São Paulo”, em São Paulo, em 1952, para Melhor Ator Secundário: Luciano Salce, e Melhor Atriz Secundária: Ruth de Souza. Também recebeu o “Prêmio Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos”, no Rio de Janeiro, igualmente em 1952.

Em *Aníbal Machado: literatura comentada*, organizado por Elza Miné da Rocha e Silva (1983, p. 11), ela também não refere a participação de Aníbal na criação dos diálogos do filme *Ângela*:

Chegou a escrever *scripts* para a Vera Cruz, alguns baseados em seus contos mas que, segundo o cineasta Alex Viany, não foram aproveitados por estarem muitos anos-luz à frente do programa da Vera Cruz e mesmo fora do alcance do que o tímido cineminha patricio fazia então.

⁷ Neli (Dutra), escritora e jornalista, foi esposa de Alberto Ruschel, ator principal do filme *Ângela*. Observa-se, em várias referências ao filme, que o nome é confundido com Neri Dutra.

A paixão do escritor pelo cinema e pelas artes plásticas não se manifestou apenas nos textos críticos sobre essas expressões artísticas ou na criação de *scripts* para filmes. Ela pode ser percebida também nos seus contos, principalmente em “Viagem ao seios de Duília”, “ O ascensorista” “Tati, a garota” e “O iniciado do vento”, na medida em que neles os elementos visuais são extremamente explorados, o que, certamente, em muito contribuiu para que alguns fossem adaptados para o cinema. Conforme Hohlfeldt (1986, p. 68):

[...] o fato de o cinema ter-se servido por diversas vezes de suas narrativas, o que demonstra claramente uma extrema visualidade existente nos contos de Machado, não obstante a narrativa aproximar-se muito, em algumas ocasiões, de um monólogo contínuo.

O escritor provavelmente assistiu à adaptação de seu famoso conto “A morte da porta-estandarte” para o cinema. Em 1962, o cineasta Carlos Hugo Christensen dirigiu o filme *Esse Rio que eu amo*. O longa-metragem, tendo como pano de fundo o carnaval carioca, apresentava quatro blocos dramáticos, baseados, respectivamente, nos seguintes contos da literatura brasileira:

- a) “Balbino, o homem do mar”, de Orígenes Lessa, destacando-se, entre outros, atores como Jardel Filho, Odete Lara, Cyro Monteiro, Diana Morel, Nilton Castro;
- b) “O milho seco”, também de Orígenes Lessa, com a atuação de atores como Francisco Dantas, Jurema Magalhães, Grijó Sobrinho, Rosângela Maldonado, entre outros;
- c) “A morte da porta-estandarte”, tendo como atores Ester Mellinger, que recebeu o Prêmio “Governador do Estado de São Paulo”, como Melhor Atriz Secundária; Pedro Lexington, Osvaldo Louzada, Lana Bittencourt. O episódio teve ainda a participação da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro;
- d) “Noite de almirante”, de Machado de Assis, participando no elenco Tônia Carrero, Agildo Ribeiro, Daniel Filho, Hugo Carvana, entre outros. O filme foi realizado por Atlântida Cinematográfica (RJ), Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas, Orbec Filmes (Buenos Aires), Enrique Baez (México). (SILVA NETO, 2002, p. 315- 316).

Entre 1962 e 1973, quatro filmes brasileiros tiveram como argumentos contos do escritor, salientando-se que somente na década de 1960 foram produzidas três películas. No ano da sua morte, 1964, Carlos Hugo Christensen produziu e dirigiu o filme *Viagem aos seios de Duília*, com roteiro de Orígenes Lessa, baseado no conto homônimo do escritor. Atuaram como atores Rodolfo Mayer, Nathália Timberg, Oswaldo Louzada, Sarah Nobre, entre outros. A película recebeu os seguintes prêmios: Menção Honrosa Especial, Troféu “Dedo de Deus”, do I Festival de Cinema de Teresópolis; Primeiro Lugar, Prêmio “Governador do Estado da Guanabara, Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica do Rio de Janeiro, em 1965; Primeiro Prêmio, “Prêmio de Cinema do IV Centenário”, Rio de Janeiro, 1965; Melhor ator a Rodolfo Mayer, no Prêmio “Governador do Estado de São Paulo” – São Paulo, em 1965 (SILVA NETO, 2002, p. 842- 843).

Christensen, em 1967, produziu e dirigiu o filme *O menino e o vento*, baseado em “O iniciado do vento”. O roteiro fílmico foi escrito pelo diretor, com a participação de Millôr Fernandes. No elenco, entre outros, estavam os atores Ênio Gonçalves, Luiz Fernando Ianelli e Wilma Henrique. O longa-metragem foi realizado pela Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas, recebendo o prêmio de Melhor Diretor e Menção Honrosa (Carlos Hugo Christensen) do IV Festival de Cinema de Teresópolis, RJ, em 1967 (SILVA NETO, 2002, p. 521).

O filme *Tati, a garota*, produzido por Luiz Carlos Barreto e Lucy Barreto, em 1973, com roteiro de Bruno Barreto e Miguel Borges, teve como argumento o conto homônimo de Aníbal Machado. O elenco teve a participação de Dina Sfat, Daniela Vasconcelos, Hugo Carvana, Zezé Macedo, entre outros. A obra foi selecionada para representar o Brasil no Festival de Moscou, em 1973. A produção recebeu o Prêmio de Qualidade, do Instituto Nacional do Cinema, no Rio de Janeiro, em 1973 (SILVA NETO, 2002, p. 781-782).

“O telegrama de Ataxerxes” constou no projeto de filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz para ser adaptado para o cinema. Não houve a concretização da proposta por falta de recursos financeiros. (RAMOS, 1990, p. 224).

No ano do centenário de nascimento do autor, foi lançado, em Belo Horizonte, o vídeo *Embolada da vida inteira*, produção de Wanda Sgarbi, com roteiro de Chico de Paulo e Marcos Vinícius Araújo do Nascimento. A obra teve como argumento vários contos de Aníbal Machado. No mesmo ano, no Rio Janeiro, foi apresentado

um vídeo, *Aníbal Machado: o iniciado do vento*, de Eliane Terra e Karla Holanda, centrado na biografia do escritor.

Também foi feito o documentário *Mineiros no Rio*,⁸ com direção, roteiro, produção e edição de Eliane Terra e Karla Holanda, apresentando as biografias de Pedro Nava, Aníbal Machado e Lúcio Cardoso. Sobre Pedro Nava, há depoimentos de Carlos Drummond de Andrade, Rachel de Queiroz, e dele próprio. Com referência a Aníbal Machado, há declarações de Maria Clara Machado, Antônio Carlos Villaça, Anna Letycia e Josué Montello. Em relação a Lúcio Cardoso, há comentários de Rachel de Queiroz, Lêdo Ivo, Antônio Carlos Villaça, Maria Alice Barroso, Paulo Cesar Saraceni, Luiz Carlos Lacerda, Maria Helena Cardoso e Nelson Dantas.

Com base no conto “Monólogo de Tuquinha Batista”, foi realizado, em 1995, o curta-metragem *Lá e Cá*, dirigido por Sandra Kogut. Participaram do elenco Regina Casé, Eliane Maria e João Brandão.

Em 2005, o texto “O milagre do bar”, constante em *Cadernos de João*, foi levado para o cinema sob a direção de Leonardo Ayres. O filme foi premiado, no Festival de Gramado, em 2005, como o de Melhor Fotografia (Bruno Magalhães) e, no de Campinas, em 2007, como o de Melhor Direção.

Algumas obras de sua produção ficcional também foram argumentos de telenovelas e casos especiais realizados pela televisão. A novela *Felicidade*, de Manoel Carlos, teve, em seu enredo, ambientação e personagens baseados em contos do autor; entre eles, “Tati, a Garota”, “A morte da Porta-estandarte”, “Telegrama de Ataxerxes”, “Acontecimento em Vila Feliz”, “Viagem aos seios de Duília”, “O defunto inaugural – relato de um fantasma”. A novela foi produzida pela Rede Globo de Televisão e apresentada de 7 de outubro de 1991 a 30 de maio de 1992 (FERNANDES, 1997, p. 380-381). *Felicidade* fez grande sucesso, e foi exibida em outros países, como Austrália, Canadá, China, Itália, Líbano, Rússia, Turquia e Venezuela.

Em 2001, o conto “A morte da porta-estandarte” e a tragédia *Otelo*, de William Shakespeare, foram adaptados por Tiago Santiago sob o título *História de Carnaval*, fazendo parte da série *Brava Gente*, apresentada pela Rede Globo. A adaptação foi dirigida por Herval Rossano:

⁸ Cópia da fita pode ser adquirida através do e-mail emfoco@emfocomultimedia.com.br.

Trágica história de amor entre uma porta-estandarte e o diretor da escola de samba. Com inveja e raiva do diretor, que não lhe comprara um ponto de jogo do bicho, um rapaz faz com que ele acredite que a porta-estandarte o trai com o mestre-sala. (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 545).

Quanto à recepção da produção de Aníbal Machado, percebemos, no levantamento realizado, que algumas obras trazem, em sua primeira edição, textos críticos, que se constituem em documentos reveladores da forma como foram recebidas na época. Esse tema será tratado na próxima seção.

3 A RECEPÇÃO DA OBRA

A PROCURA

*Há alguém ou qualquer
coisa em mim vista
pelos outros e que
não chego a perceber.
Sobretudo, quando me festejam.
Às vezes me fazem maior.
E isso me tira o equilíbrio.
Outras vezes, sou totalmente
inventado sem que saiba.
Saio então à minha procura.*
ANÍBAL MACHADO

A recepção da obra do autor pode ser analisada através de ensaios ou de comentários que integram as primeiras publicações e algumas reedições de seus textos ou em antologias de seus contos; de referências feitas nos compêndios de literatura brasileira; de dissertações e teses, bem como de artigos publicados em revista acadêmicas.

3.1 A recepção em textos do autor

Os textos críticos publicados nas várias edições de Aníbal Machado revelam-se como riquíssimas fontes de consulta para análise da recepção da sua obra. Entre esses estudos, destacam-se, na primeira edição de *João Ternura*, o estudo de Renard Perez, “Aníbal Machado: vida e obra”; o de Otto Maria Carpeaux, “Presença de Aníbal”; nas atuais, o de Mário Pontes, “O iniciado do movimento” – em substituição ao de Carpeaux –, que consta também nas publicações recentes de *Cadernos de João*; o de M. Cavalcanti Proença, “Os balões cativos”, presente em *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*; os de Fausto Cunha, “Aníbal, o bom” e “Aníbal Machado entre a poesia e a prosa”, integrantes da edição de *Seleta em prosa e verso de Aníbal Machado*.

Renard Perez, em “Aníbal Machado: vida e obra”, de 1965, constitui, entre as fontes consultadas, aquela que mais reúne informações sobre a vida familiar, profissional e intelectual do autor. Apresenta fatos relacionados à sua infância em Sabará, à origem de seus pais e às atividades econômicas que tiveram no interior mineiro; à adolescência vivida em Belo Horizonte, cidade onde ocorreram suas primeiras manifestações literárias e manteve convívio com muitos jovens escritores;

ao período em que viveu no Rio de Janeiro, lugar em que se firmou como escritor, publicando em vários jornais e em outros periódicos, antes de lançar seu primeiro livro de contos. É de lamentar-se que o texto tenha sido retirado das edições futuras de *João Ternura*, inclusive da comemorativa aos 90 anos de nascimento do escritor, 1984, que lembra também os 20 anos de seu falecimento.

Segundo o crítico, os primeiros textos do autor já anunciavam sua excelência no fazer literário:

Continuava Aníbal publicando só muito espaçadamente. No entanto, os poucos trabalhos divulgados, pela altas qualidades literárias — a excelência dos temas, trabalhados em profundidade, a força lírica com que impregnava ambientes e personagens, o estilo puro — já o tinham posto em situação privilegiada como contista. (PEREZ, 1965, p. xxvi-xxvii).

O estudioso comenta sua admiração pelo sabarense e a sólida amizade dos dois, construída durante o convívio que tiveram, fato que lhe permitiu a leitura dos originais de *João Ternura*, que o autor parecia ter definitivamente abandonado, desistindo de concluí-lo e publicá-lo:

[...] e a pedido nosso, confiou-nos aqueles originais amarelcidos — parte batidos a máquina por Eneida, vinte anos antes, parte talvez maior em manuscrito — folhas esparsas, recibos de farmácia, pedaços de envelopes, enchidos a lápis pela letrinha miúda. Levamos os originais para casa, rebatemos os capítulos iniciais, deciframos carinhosamente a parte manuscrita, já meio apagada pelo tempo. E creio poder dizer que foi da nova leitura daquele caos recomposto, e da vida que senti pulsar ainda ali, que voltaria a Aníbal o entusiasmo que o faria retomar para prosseguir — quase trinta anos depois — o famoso romance abandonado. (PEREZ, 1965, p. xv).

Perez declara possuir os originais dos contos “Viagem aos seios de Duília” e “O ascensorista”, trazendo algumas informações sobre a gênese dos textos, material de grande valia para um estudo baseado na crítica genética.

Otto Maria Carpeaux, no ensaio “Presença de Aníbal”, também de 1965, faz uma extensa análise sobre o escritor e sua obra. Afirma que o novo em Aníbal Machado é o seu desejo de que nosso país tenha uma literatura brasileira independente e original, salientando que sua proposta de criação baseava-se nesse projeto, o qual procurava transmitir em suas conversas com amigos e jovens escritores que o procuravam. Segundo o ensaísta, é um fato histórico a importância da influência do autor nos novos escritores, mas isso não costuma ser registrado na

sua bibliografia. Ele aponta como causa disso o fato de essa influência ocorrer na convivência social propiciada nos encontros dos intelectuais na casa de Aníbal, na Rua Pirajá, repleta de livros e desenhos franceses. O ensaísta diz:

Mas esse fato, que todos nós conhecemos, ainda não consta da bibliografia histórica, e isto por vários motivos. Foi, em grande parte, uma influência oral: Aníbal Machado, chamando a atenção para livros novos e para as tendências novas que surgiram no estrangeiro; recomendando leituras; interpretando teorias e teses; sugerindo enredos; lendo originais de novos, estimulando os autores, introduzindo-os em revistas literárias, em jornais, em casa editoras; promoveu mais as obras dos outros que as suas próprias; pedindo críticas e artigos aos confrades, fazendo ele próprio a crítica, raramente escrita, as mais das vezes em conversa; foi uma conversa que semeou ideias e formas. Mas como se poderia fixar, historicamente, uma influência dessas? É testemunha principal dela a casa à Rua Visconde de Pirajá, onde procuramos agora em vão a voz de Aníbal Machado. (CARPEAUX, 1965, p.xxxviii).

Carpeaux menciona que Aníbal Machado foi um leitor e viajante assíduo, alguém que sempre queria saber mais, e essa sua procura pelo novo fez com que o Brasil descobrisse artistas europeus, principalmente os surrealistas, como Louis Aragon, André Breton e Paul Eluard. Refere que a procura constante do escritor por todas as artes levou-o a interessar-se pelo cinema, pelo teatro e pela pintura:

Também foram os valores poéticos que atraíram nosso Aníbal na pintura moderna: descobriu-os nas paisagens de Derain, Vlaminck e Dufy, nos santos de Rouault e nos rabinos de Chagal e nos nus de Pascin, nas cores de Matisse, nos contornos do desenho de Picasso, na pintura folclórica de Di Cavalcanti e na *marines* de Pancetti, na pintura social de Portinari e na arte fantástica de Oswaldo Goeldi, à qual dedicou magnífico estudo; e na pintura abstrata. O lado social da arte atraiu-o, principalmente, no romance e no conto: foi dos que melhor apreciavam a ficção de Graciliano Ramos e ouvi dele o elogio entusiasmado dos contos de Babel. (CARPEAUX, 1965, p. xxxix, grifo do autor).

Para o crítico, Aníbal Machado não foi um socialista dogmático. Ele evidencia essa tendência política na sua forma de conviver com o outro, sempre mostrando-se ligado aos princípios de uma política humanitária. Quanto à obra do autor, para ele, “*A morte da Porta-estandarte*’ teve a rara sorte de entrar na subconsciência literária do povo: talvez o destino que o ‘populista literário’ Aníbal Machado mais desejasse.” (CARPEAUX, 1965, p. xlii, grifo do autor).

Semelhante ao que registram outros autores, para Carpeaux (1965, p. xlii), os contos de Aníbal retratam a cidade do Rio de Janeiro, expondo cenas inesquecíveis

da vida carioca em determinadas circunstâncias sociais e em momento histórico específico. Em sua análise, ele refere a explicação do crítico suíço Ferdinand Lyon sobre a importância do texto literário como fonte em que se explicitam situações históricas e sociais, reiterando a ideia de que esses aspectos podem ser observados na obra do ficcionista:

[...] o permanente encanto estético e a permanente importância social do romance realista francês do século passado, dos Stendhal, Balzac, Flaubert, Maupassant, Zola, pela dupla qualidade dessa grande ficção: como obras de arte e como documentos históricos. A sociedade que as produziu e que refletem, já desapareceu, mas os homens de hoje ainda continuam marcados pela herança dela. São romances históricos e espelhos atuais, ao mesmo tempo. O mesmo vale para os contos cariocas de Aníbal Machado. O Rio de Janeiro da sua época já desapareceu ou quase; mas a gente ainda continua a mesma. Aqueles contos, dos mais bem-feitos da literatura brasileira, já foram devidamente apreciados e interpretados. Resta guardá-los como precioso monumento de um passado ainda não inteiramente passado: do Rio de Janeiro em determinado momento histórico e para sempre.

Sobre o romance *João Ternura*, Carpeaux (1965, p. xlv) comenta ser uma obra que o escritor levou muito tempo para escrever, e, conforme o crítico, é “fruto de uma longa, longa conversa: com o Brasil e como Brasil de sempre”, o que mais um vez revelaria o bom palestrante que Aníbal Machado era.

M. Cavalcanti Proença (1977, p. xix) inicia “Os balões cativos”, texto que serve de introdução a *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*, com importante observação: “Embora nacional, até mesmo mineira, a obra de Aníbal Machado está embebida de universalismo e, se necessário restringir o conceito, diremos que esse universal vai da clareza francesa à inteligência da latinidade.”

Quanto ao fazer literário de Aníbal, ele explica que o senso de composição do autor foi construído por meio de “uma intuição autodidática e um perfeito domínio da linguagem, resultando um escritor clássico, cujos textos servirão para ensino da técnica literária nas escolas.”

Aníbal é considerado por esse crítico como já cristalizado em sobriedade e bom gosto em sua imaginativa efervescente, quando da publicação de *Vila feliz*, demonstrando ser dono da totalidade de recursos e processos de sua arte. Ele é senhor de seu instrumento de trabalho, que resulta no que ele quer, acompanhando-lhe o pensamento, de maneira elegante e associativa.

No trato com as personagens, Aníbal lhes transmite “sua sensibilidade à música, ao mistério, ao calor da linguagem.” E não só eles, mas também o próprio escritor “procura na metáfora a precisão da linguagem, capaz de expressar os fatos, da forma como se apresentavam à sua percepção de artista.” (PROENÇA, 1977, p. xx-xxi).

A ironia também é uma presença constante na obra de Aníbal. Ela é cultivada de maneira tal que o autor “chega a dominar o orgulho, a substituir a ira incivilizada por um sorriso ameno, a aceitar a imperfeição humana, transformando-a em divertimento perene.” (PROENÇA, 1977, p. xxii). Essa ironia, por vezes, é arenosa, com certo prazer no arriscado exercício de aproveitamento do anedótico, sendo sua norma, no fundo, possível de ser sintetizada, em sua essência, “num caos genético e num ofício artesanal disciplinador.” (PROENÇA, 1977, p. xxvi).

Para o autor, a narrativa de Aníbal se desenvolve na fronteira “entre sonho e vigília, entre espírito e matéria, verdade e mentira, relatório e ficção.” Percebemos no autor uma procura voluntária até do fantástico, mas sem desprender-se da realidade, pelo viés da autocrítica, em que ele “ironiza, expõe pormenores prosaicos, planta inesperadas couves entre roseiras.” (PROENÇA, 1977, p. xxvi). As palavras do crítico confirmam-se, principalmente, na leitura do conto “O defunto inaugural — relato de um fantasma”.

Salienta Proença (1977, p. xxxviii) a dificuldade em situar Aníbal Machado em um sistema classificatório. Seus contos apresentam componentes surrealistas, sem, contudo, poder-se reconhecer uma postura ortodoxa. Neles “há material copioso de poesia, apresentada no ritmo livre da prosa.” Seus textos apontam para a concepção de arte como sendo muito mais do que a simples reconstrução de imitação da realidade, em “um equilíbrio entre imaginação e raciocínio.” (PROENÇA, 1977, p. xxxviii). Por fim, ainda destaca:

Homem do seu tempo, tinha a consciência de que a arte não é pura expressão de uma desordenada fantasia, nem, apenas, o reflexo de conceitos intelectuais, mas o esforço criador da interação de ambos.

E o que, além disso, continua indefinível é Aníbal Machado. (PROENÇA, 1977, p. xxxviii).

Mário Pontes, em “O iniciado do movimento”, de 2004, observa que a criação literária de Aníbal foi por demais escassa para o talento que o escritor possuía, anunciado já em seu primeiro conto publicado: “O rato, o guarda civil e o

transatlântico”. Comenta que, por ser um intelectual extremamente atendo às transformações artísticas da época, é possível constatar-se, em alguns de seus contos, de forma atenuada, a influência de autores contemporâneos inovadores. Segundo ele, o “desenvolvimento de histórias como ‘O piano’ e ‘O telegrama de Ataxerxes’ deixa pouca dúvida de que elas tenham sido roçadas pela asa denunciadora de Kafka.” (PONTES, 2004, p. 9). Destaca também que, em alguns contos, é o surrealismo que deixa algumas de suas melhores marcas, mas chamando a atenção para o fato de que,

[...] ao levá-las em conta, nosso ficcionista se mostrasse menos interessado pelas extravagâncias dos surrealistas no processo de criação da obra, e mais pelas preocupações com o destino humano, que eles herdaram de seus predecessores, a começar por Rimbaud. (PONTES, 2004, p. 9).

Refere também que a forma da construção de *João Ternura* – o labirinto, o estranhamento, os experimentos de linguagem – “são inequívocos indícios de simpatia pela visão de Joyce e a riqueza poética em seus modos de envolver e revelar o mundo.” (PONTES, 2004, p. 9).

O autor faz extenso comentário sobre a presença do vento na obra de Aníbal Machado, observando que ele é o elemento metafórico de preferência do escritor, podendo ter diferentes funções, como ser sócio da crise, do movimento e da matéria, ou ser matéria direta de reflexão. Também mostra que o vento pode deixar de ser mero fenômeno físico e adquirir personalidade, como ocorre em “O iniciado do vento”, em que

[...] anuncia sua personalidade logo no começo, quando vai ao encontro do trem no qual viaja o engenheiro, falsamente acusado de ter atentado contra a integridade de um menino. Depois de submeter-se a julgamento, o engenheiro é absolvido e torna-se o “iniciado do vento”. O vento, portanto, faz-se presente tanto no anúncio da crise quanto no surgimento da situação que a debelará. (PONTES, 2004, p. 11).

Ele apresenta também algumas reflexões sobre *João Ternura*, aduzindo que essa narrativa pode ser vista como um romance de aprendizagem e formação, por mostrar os elementos autobiográficos do herói e seu destino individual:

[...] pode ser tomado como uma encarnação do brasileiro, em um movimento no qual o Brasil tentava mais uma vez desenvolver-se,

movendo-se ao mesmo tempo em várias direções, interiorizando-se e concentrando-se em metrópoles que começavam a ulcerar o mapa do país. (PONTES, 2004, p. 12).

Com relação ao fato de Pontes considerar *João Ternura* um romance de aprendizagem, cabe destacar que esse modelo de obra parece não coincidir com a narrativa de Aníbal Machado. O *Bildungsroman*, termo alemão traduzido como “romance de aprendizagem”, “de formação”, ou “de desenvolvimento”, é definido como o romance que apresenta a adolescência do herói, ressaltando os acontecimentos que ocorrem nesse período de sua trajetória e contribuem para sua formação.

Para Cristina Ferreira Pinto (1990, p. 10), o *Bildungsroman*

[...] apresenta as consequências de eventos externos sobre o herói, registrando as transformações emocionais, psicológicas e de caráter que ele sofre. Há uma ênfase, portanto, no desenvolvimento interior do protagonista como resultado de sua interação com o mundo exterior.

A partir das reflexões da autora sobre o tema, não é possível enquadrar-se *João Ternura* como um romance de aprendizagem. Sintetizando a obra de Aníbal Machado, construída em fragmentos, observa-se que sua parte inicial centra-se na vida de João Ternura enquanto viveu no interior. Nela, são narrados seu nascimento, suas brincadeiras com o amigo de infância na chácara onde viveu com os pais e as tias, a primeira viagem que fez ao Rio de Janeiro com o genitor, a falência dos negócios da família, o curto período em que esteve em um internato de padres, de onde fugiu e não mais retornou. A parte mais extensa do romance concentra-se em narrar a vida do protagonista no Rio de Janeiro. Nessa cidade, vivendo em uma pensão, participa involuntariamente de uma revolução, relaciona-se com algumas mulheres, trabalha na gráfica de um amigo, passeia livremente pela cidade, faz poucas amizades e brinca com a morte, desaparecendo constantemente. Mas, quando os que estão à sua volta pensam que está morto, retorna, zombando de todos. No final, morre sozinho, e ninguém nota seu desaparecimento.

Na obra do sabarense, o desfecho apresenta a morte do protagonista, não havendo uma transformação na sua trajetória, porque as suas experiências

existenciais apontam para sua aniquilação, demonstrando sua falta de interação com o mundo,⁹ o que contraria as reflexões da autora a respeito do *bildungsroman*.

Antonio Dimas (2001), em “Magia e Ternura”, presente em *Os melhores contos de Aníbal Machado*, ressalta, no início de seu texto, que a obra de Aníbal ainda necessita passar por um criterioso exame da crítica literária. Ele enfatiza as qualidades pessoais e criadoras do escritor, comparando-o a Machado de Assis, ao considerar a profundidade da abordagem psicológica dispensada aos protagonistas de suas histórias. Dimas faz referências a personagens de alguns contos do autor, sintetizando seus conflitos, para mostrar como ele transporta, para suas criações literárias, episódios banais do cotidiano do homem moderno, transformando-as em verdadeiros clássicos da literatura.

Em relação à fortuna crítica do escritor, é importante considerar as reflexões feitas por Fausto Cunha, em “Aníbal Machado entre a poesia e a prosa”, de 1974. Em seu estudo, observa que o ficcionista era um surrealista: “A nós, pessoalmente, ele declarou certa vez que era sobretudo um surrealista” (CUNHA, 1974, p. 131). Continuando, ele comenta que o escritor achava ser o Brasil um terreno propício a essas experiências: bastava o carnaval para “atestar quanto o nosso povo está próximo das forças inconscientes que precisa desencadear.” (MACHADO, apud CUNHA, 1974, p. 131). Cunha também assevera que o ficcionista havia sugerido a criação de uma antologia que não considerasse apenas os valores etnológicos, mas principalmente o poético, os fatos estranhos que ocorrem, sobretudo, entre as populações supersticiosas do interior. Para o autor, o surrealismo está presente em toda a obra de Aníbal Machado, mas a forma como ela foi publicada dificulta uma abordagem por esse aspecto. Ainda segundo ele, “O piano” e *João Ternura* denotam nuances desse modelo estético.

A afirmativa do crítico de que, em todas as criações do autor, existe o surrealismo, é, no mínimo, equivocada. Em alguns contos — entre eles, “A morte da porta-estandarte”, e “O ascensorista” —, não se verifica a presença de situações que possam ser consideradas surrealistas.

9 O artigo “João Ternura e o Rio de Janeiro: o homem perdido da/na cidade”, publicação da autora desta tese, analisa a trajetória do protagonista de *João Ternura*, demonstrando a sua falta de adaptação ao modo de vida da grande metrópole. Mostra que, embora ele procure integrar-se ao cotidiano da cidade, sempre se sente um estrangeiro, pois não consegue entender o código que norteia as relações dos homens dos grandes centros urbanos. Sua vida é marcada por tentativas constantes de integrar-se à cidade, que se frustram e acentuam a impossibilidade de estabelecer uma relação harmônica com o ambiente metropolitano.

3.2 A recepção em compêndios de literatura brasileira

Sérgio Milliet, contemporâneo do ficcionista, em *Diário Crítico*, de 1945, num estilo personalíssimo, apresenta suas reflexões críticas sobre a literatura brasileira e seus autores. Sintetizando as temáticas das produções literárias da época por regiões, ele apresenta Aníbal Machado como o escritor que pode escrever o romance revelador da maturidade nacional:

Se o nordeste nos deu a consciência da terra e da tragédia do homem dentro do meio hostil, se Rio e São Paulo nos deram o humor, e o sul o pitoresco sadio, Minas trouxe a introspecção, a análise melancólica, de pouco brilho, mas de vigorosa intensidade. Por isso, creio eu, de Minas virá o grande romance brasileiro da maturidade nacional. Desde já se anuncia através dos contos e novelas que vêm sendo publicados por escritores mineiros. Entre estes Aníbal Machado com esse livro de contos “Vila Feliz” que contém pelo menos duas obras primas: Tati, a garota e A morte da porta-estandarte. (MILLIET, 1945, p. 318).

O pesquisador faz algumas considerações a respeito do fato de as criações de Aníbal Machado serem enquadradas como novelas, tendo em vista a extensão das narrativas. Para Milliet, a novela, numa definição simplista, é um romance curto, que apresenta multiplicidade de heróis e de ações, entrosados no desenvolvimento da trama, enquanto, o conto tem unidade de ação, centralizada em um protagonista. A partir dessas características, ele considera novelas os textos constantes em *Vila Feliz*, com exceção de “O piano”, que é visto como um “conto simples, embora excelente.” (MILLIET, 1945, p. 319).

Diferente da classificação do crítico, neste estudo, todos os textos constantes nas obras *Vila Feliz* e *Histórias reunidas* são considerados contos, seguindo critérios propostos por Cortázar (1993), que serão explanados mais adiante, na seção 4.

Milliet apresenta reflexões sobre “O telegrama de Ataxerxes”, que ele considera uma novela, declarando que, inicialmente, Ataxerxes é identificado como sendo a personagem principal, mas, logo “se esboça o lugar de destaque que tomará aos poucos a menina Juanita com sua obsessão da dança.” Com referência a “Um acontecimento em Vila Feliz”, comenta que seu final prolonga-se desnecessariamente, uma vez que poderia ter-se concluído “depois da descoberta do falso parto e da fuga da heroína.” (MILLIET, 1945, p. 319, grifo do autor). “Tati, a garota” é vista pelo crítico como a obra-prima do livro: “Toda a capacidade inventiva

da criança, sua inocência criadora, sua observação isenta de injeções ‘inteligentes’ ali se espraiam em antagonismo com a vida recatada, restrita, prudente, descolorida do adulto.” (MILLIET, 1945, p. 320).

Sobre “A morte da porta-estandarte”, o autor limita-se a comentar que a história está na memória de todos, tendo o escritor conseguido “renovar um tema batido, dar densidade emotiva rara.” (MILLIET, 1945, p. 320). Ele conclui que os textos tratam os temas de forma realística, mas a solução dos conflitos é feita através do poético. Essa evasão pode ser interpretada como o substitutivo do cetismo. Ele salienta ainda que quando o literato é um poeta, como Aníbal Machado, entre outros,

[...] o cetismo toma aspecto de uma autopunição que se mascara com humor. Há neles todos a consciência do impasse e uma doce vontade de suicídio. De um lindo, heroico mas discreto suicídio. A participação sem reservas lhes é vedada por um lado e lhes propugna por outro, E eles representam com bastante fidelidade a sua classe toda, esmagada do mesmo modo, entre as pinças da tenaz social e com os únicos escapes do bovarismo ou da renúncia. (MILLIET, 1945, p. 321).

Edgard Cavalheiro, em *Evolução do conto brasileiro*, publicado em 1954, pelo Ministério da Educação e Cultura, dez anos depois do lançamento de *Vila Feliz*, na parte final de seu texto, faz uma exposição sobre os contistas que estrearam a partir de 1930. Segundo o crítico, nessa década surgiram muitos autores, alguns apresentando características modernistas, outros parecendo não ter tomado conhecimento das reformas propostas pelo movimento e outros procurando novos rumos, insatisfeitos com o já feito. Nesse grupo, Cavalheiro inclui Orígenes Lessa, Luís Jardim, Rachel de Queirós, Telmo Vergara, Rodrigo Melo Franco, Guimarães Rosa, referindo que

Muitos são meros aprendizes de feiticeiro. Estão fazendo o curso. Alguns no primeiro ano, outros no segundo ou no terceiro. É possível que no dia final descubram o engano, o terrível engano. Não eram feiticeiros. Mas, há, entre dezenas de rapazes e moças que publicaram contos de 30 para cá, alguém que fez todo o curso com distinção em todas as cadeiras, e que no dia do exame final abafou a banca. Era o mestre disfarçado de aprendiz. Um malicioso, inteligente e culto mineiro. O grande feiticeiro Aníbal Machado. (CAVALHEIRO, 1954, p. 46).

Cavalheiro alude que Aníbal Machado era admirado no meio intelectual tanto pela qualidade de sua produção literária quanto por sua maneira de tratar as

peessoas. Salaria que o escritor era mais preocupado em estimular os novos autores do que projetar a si ou a suas criações. O pesquisador elege “A morte da porta-estandarte” e “Tati, a garota” como obras-primas indiscutíveis, pela forma clara, precisa e lógica com que aborda as nuanças psicológicas das personagens. Destaca também que a solução encontrada pelo ficcionista para as complexidades dos sentimentos ou situações representadas nos contos é dada pelo viés da poesia:

Poesia que enche as últimas páginas de “Um acontecimento em Vila Feliz”. Poesia que nos leva a viver com “Tati, a garota”, ou dá tanta densidade à “Morte da Porta-estandarte”. Poesia que faz a Juanita de “O telegrama de Ataxerxes” continuar bailando a sua dança absurda sobre os desvarios do pai.” (CAVALHEIRO, 1954, p. 47).

Cavalheiro conclui que o autor de *Vila Feliz*, através de seus textos, “retoma, nesse gênero literário, a tradição iniciada e elevada tão alto por Machado de Assis. Estilo, clareza, bom gosto, e, principalmente, honestidade e seriedade intelectual a toda prova.” (CAVALHEIRO, 1954, p. 47). Como se observa, o crítico considera como conto a produção do escritor.

Waltensir Dutra e Fausto Cunha, em *Biografia Crítica das Letras Mineiras*, publicada pelo Ministério da Educação e Instituto Nacional do Livro, em 1956, ao referirem-se aos ficcionistas contemporâneos, dedicam um parágrafo sobre *Vila Feliz*, manifestando opinião contrária à de Cavalheiro, demonstrada dois anos antes:

Aníbal Machado foi um modernista que estreou muito tarde, com *Vila Feliz*, um livro de novelas, com altos e baixos. Algumas — “O Piano”, “A Morte da Porta-estandarte” — alinham-se entre as melhores da ficção brasileira. Aníbal é um pintor de grandes quadros, um muralista. *Quando procura, no entanto, a dimensão psicológica dos personagens, nem sempre alcança o mesmo êxito.* (DUTRA; CUNHA, 1956, p. 120, grifo nosso).

A conclusão dos autores de que “Aníbal é um pintor de grandes quadros, um muralista”, realmente, confere com o que constatamos em seus contos. Sua linguagem precisa ao descrever os cenários e o perfil das personagens permite fazer a relação de seus textos com as artes plásticas. Entretanto, parece-nos contraditório declarar que ele seja um muralista e não considerar que dê uma dimensão complexa à construção dos protagonistas, aprofundando seus aspectos psicológicos. Portanto, nesse sentido, afigura-se como equivocada a ideia defendida por Dutra e Cunha.

O ficcionista e crítico Adonias Filho, em *O romance brasileiro de 30*, de 1969, apresenta um panorama da ficção brasileira da primeira metade do século XX, centrando seu estudo em José Américo de Almeida, Octavio de Faria, José Lins do Rego, Cornélio Pena, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Aníbal Machado, José Geraldo Vieira, Lúcio Cardoso, Marques Rebelo e Erico Verissimo. Inicia suas reflexões sobre os escritores expondo suas ideias sobre o romance como documento de uma época:

[...] sendo principalmente o testemunho, não aliena ou elimina — no fundo mesmo dessa percepção realista — a grande ouscultação ou a sondagem maior em torno da condição comum. Não falta a interiorização em busca psicológica como também não falta a dialética em força de debate. Uma das suas características, desse romance brasileiro que se realiza à sombra dos valores nacionais que sob a interferência de escolas como o romantismo e o naturalismo, é precisamente a de concentrar-se em torno de todas as exigências literárias sem perder a constante documentária. (ADONIAS FILHO, 1969, p. 12).

Sobre Aníbal Machado, semelhante a outros críticos, Adonias Filho classifica os textos que compõem *Vila Feliz e Histórias reunidas* como novelas, argumentando que “a solidariedade ao ser humano, sem desfigurá-lo no que há de simbólico em seu processo ficcional, explique a preferência pela novela”. Para ele, as ações das personagens e as suas relações com o mundo revelam o caráter documental de suas criações. Os protagonistas de suas histórias, por suas características psicológicas e ações, mostram aspectos que a “pessoa humana sente, deseja e pensa.” (ADONIAS FILHO, 1969, p. 110). Diferente do que ocorre na ficção rigorosamente documentária, não há o testemunho do autor. Nela, a representação das situações vividas pelos agentes das ações constituem-se como documentos das experiências humanas.

Ele salienta que predomina, na ficção do autor, a realidade interior das personagens, que é mostrada através de suas reações afetivas. Para o crítico, em se tratando da individualidade dos protagonistas:

É a nota afetiva que, acompanhando as reações, provoca um espetáculo para cada personagem e isso porque as imagens variam em razão dos estados afetivos. Na novela *O Defunto Inaugural* se restringe à afetividade do morto e em *O Iniciado do Vento* está na própria reação do engenheiro. Todas as imagens se isolam para configurar em cada personagem o seu próprio espetáculo. (ADONIAS FILHO, 1969, p. 112).

Adonias refere o trabalho da linguagem do sabarense na construção de seus textos, a qual, entretanto, não violenta a linguagem para “valorizar o romance e as novelas através de efeitos verbais.” (ADONIAS FILHO, 1969, p. 114). Finaliza sua apreciação comentando que a produção literária de Aníbal Machado é muito significativa no contexto da literatura brasileira, e a compara com a de autores estrangeiros, como Tchekov, e O. Henry – pseudônimo de William Sydney Porter.

Perez, em *Escritores brasileiros contemporâneos: 1ª série*, apresenta estudo biográfico sobre vários autores, que, conforme ele, inclui “os mais importantes representantes de nossas letras modernas.” (PEREZ, 1970, p. 1.). De acordo com suas palavras, com exceção das biografias de Guimarães Rosa e Erico Verissimo, todas as informações foram obtidas em contato com os escritores e revisadas por eles. A segunda biografia apresentada no livro é a de Aníbal Machado. Seu texto é uma síntese do publicado na edição de lançamento de *João Ternura*. Fundamenta essa observação o fato de que a primeira publicação da obra do crítico ocorre no mesmo ano do surgimento do romance.

O pesquisador refere as primeiras manifestações escritas do autor publicadas em revistas literárias da época, como *Antropofagia*, *Estética* e *Ariel*. Cabe destacar que Aníbal Machado também publicou alguns de seus textos na *Revista Brasil*, conforme foi averiguado na realização desta pesquisa. Perez (1970, p. 24) apresenta detalhes sobre o modo como ocorreram as edições iniciais sabarense, comentando que seus textos são

[...] trabalhos em que o singular aprofundamento dos temas, o desvelo estilístico e, particularmente, o clima onírico que não exclui o lirismo e a ternura, impõem a sua incorporação na galeria de nossos melhores mestres no gênero da história curta – um Machado de Assis, um Mário de Andrade e, principalmente, um Marques Rebelo, com que sua obra, pela poesia de que está impregnada, tem um certo parentesco.

Na obra *Ensaios escolhidos*, de 1968, Oswaldino Marques reúne estudos críticos feitos em diversos momentos de sua atividade intelectual, incluindo um texto escrito em 1959 sobre o autor mineiro: “Aníbal Machado – O Iniciado do Vento”. Com linguagem objetiva e peculiar, expressa que a obra do autor é difícil de ser definida. Em suas páginas, permeiam o “realismo do feérico”, a “cartografia da alucinação”, a “radioscopia do delírio”. Em suas reflexões, o autor, com muita agudez crítica, comenta:

As suas criações propõem à estética contemporânea o fascinante problema de uma supra-realidade implantada no seio mesmo do real, a inserir, de contínuo, a dimensão do espírito na ordem empírica, o vetor onírico no meio-dia da consciência, a componente lírica na banalidade burguesa, a fábula nas engrenagens da rotina. Atente-se, porém, que longe de resultar, daí, uma construção híbrida, emerge um cosmo esfericamente completo, integrativo que é das coordenadas polares do ser. (MARQUES, 1968, p. 154)

O crítico comenta que o surrealismo, para Aníbal Machado, não é somente uma forma de conceber a arte, pois “não decorre de uma atitude estético-literária, mas tão-só de sua escrupulosa fidelidade à vida.” (MARQUES, 1968, p. 155). A declaração do autor confirma as palavras do ficcionista, que vê esse movimento como uma maneira de viver, e não como apenas uma corrente estética.

Ele faz um breve comentário sobre alguns contos integrantes de *Histórias Reunidas*, reiterando que “O iniciado do vento” é uma obra-prima da literatura universal. Segundo ele, Zeca da Curva, ao viver a experiência de contato com o vento, faz com que seja “visitado pela intuição do inefável e quase do sobrenatural, alteia-se num símbolo que tangencia a genialidade, se é que não a atinge mesmo em cheio.” (MARQUES, 1968, p. 156).

Sobre “Viagem aos seios de Duília”, compara o comportamento de José Maria, tentando recuperar o passado, ao de Ulisses. Afirma que o desejo do protagonista de ir em busca da antiga namorada “arranca o Ulisses senil de seu borralho em Cosme Velho e tange-o a fazer, de trem, ônibus, em lombo de burro, o trajeto que o recambia de torna-viagem ao regaço de seu vilarejo natal” (MARQUES, 1968, p. 156). Refere que, entre os textos de *Histórias Reunidas*, “O desfile de chapéus” e “O Defunto Inaugural” são aqueles em que se percebe o surrealismo, aludindo que, no primeiro, esse aspecto é caracterizado “pela violentação do cotidiano em que importam seus giros de ilusionismo, sua feição histriônica, enfim, seu clima de espetáculo” (MARQUES, 1968, p. 157). Com relação a “Monólogo de Tuquinha Batista”, assevera ser a criação vanguardista de todo o livro, apresentando uma narrativa que se realiza através do fluxo de consciência.

Referenciando “Tati, a garota”, confirma a opinião de muitos de que pouca coisa foi produzida comparável “em singularidade de concepção e em escrita artística.” (MARQUES, 1968, p. 157). Complementa suas reflexões citando “O ascensorista” e “O homem alto”, que ele considera serem obras que poderiam integrar a mais exigente antologia do humorismo internacional. Das observações do

crítico, pode-se inferir que os contos do ficcionista, por sua excelência artística, podem figurar entre as melhores obras da literatura universal — juízo com o qual compartilhamos.

Antonio Hohlfeldt, em *Conto brasileiro contemporâneo*, de 1981, faz referência, no capítulo “Os modernistas”, à primeira publicação do escritor: *Vila feliz*. Em seu texto, alude as palavras de Fausto Cunha (1974), que sublinha especialmente o “clima lírico” que subjaz na obra do contista. Destaca também o trabalho com a linguagem, caracterizando-a como essencialmente metafórica. Para ele, há, em alguns contos, “uma relação evidente, mas jamais clarificada, entre elementos da natureza ou circunstâncias, e os atos das personagens.” (HOHLFELDT, 1981, p. 69). Conclui que descobrir essa relação constitui a grande aventura do leitor de Aníbal Machado.

Luiz Costa Lima, no ensaio “O conto na Modernidade Brasileira”, de 1982, faz um estudo diacrônico do gênero a partir do Modernismo, centrando sua análise na produção de determinados autores. Inicia seu estudo apresentando algumas ideias sobre o que denomina conto de *marcação teatral*, que, segundo ele, tem sua fonte na oralidade, mas revela “uma concepção diversa de como trabalhar as relações da literatura com a realidade. A teatralidade converte o ‘causo’ em acontecimento da língua” (LIMA, 1982, p. 177, grifo do autor), quando, então, passa a ser tratado como literatura. A seguir, mostra de que forma as linguagens oral e coloquial estão presentes em alguns contos de Mário de Andrade, acentuando a tendência para o “causo” ou para teatralidade, quando ocorre o afastamento do simples relato de um acontecimento do dia a dia.

Com relação à obra de Aníbal Machado, conclui que, em seus contos, o cotidiano

[...] se desdobra em uma visão lírico-sentimental, no entanto também rala. É o flagrante lírico que o inclina para este gênero híbrido, misto de literatura e passatempo de jornal, a crônica. Em “O iniciado do vento”, o flagrante lírico está na constatação do engenheiro de que sua força de construtor de coisas concretas vale menos que a móvel percepção da criança iniciada em ouvir a natureza [...]. No bem melhor “Viagem aos seios de Duília”, o flagrante lírico se dera há muito, na adolescência do funcionário, agora aposentado. Flagrante que se reitera sob forma de decepção, no reencontro da velha matrona em que se convertera aquela que lhe concebera seu primeiro alumbramento. (LIMA, 1982, p. 183).

Em suas reflexões sobre os dois textos, finaliza que é lícito enquadrá-los como “anedotas de concreção, montadas sobre o concreto dos fatos, posto que não se exige do leitor senão que os veja como que imediatamente já são: precisos, pontuais, determinados.” (LIMA, 1982, p. 183). Para o crítico, a inferioridade das criações resulta das relações entre o flagrante lírico e a narrativa a partir daí engendrada. Os dois contos referidos serão analisados nesta pesquisa, e, de certa forma, o estudo a ser apresentado contraria as conclusões de Lima. A complexidade da construção das narrativas, o tratamento psicológico dado às personagens, as múltiplas possibilidades de interpretação dos contos demonstram que parece ser muito redutor exemplificá-los como meros flagrantes do cotidiano, matérias para crônicas jornalistas, destinadas apenas ao passatempo. Não há como contestar que o assunto dos contos é retirado do cotidiano — a visão de mundo do adulto e da criança, no primeiro, e a exposição ingênua de parte do corpo de uma jovem a um adolescente, no segundo —; entretanto, a modo como o autor trata os assuntos permite considerá-los como textos de significativa qualidade estética. Nessa perspectiva, podem integrar a galeria dos melhores contos de língua portuguesa, como têm referido muitos críticos.

Nelson Werneck Sodré, em *História da Literatura Brasileira*, de 1982, no capítulo “Literatura Nacional”, refere, no subitem “A crise formalista”, que, a partir de 1945, há o crescimento significativo da produção de contos, observando tratar-se de

[...] gênero, em que, no passado, fomos pobres. Passamos de uma fase em que o conto era parcela, e quase sempre menor, da obra dos romancistas para a fase em que aparecem especialistas no gênero, cuja obra a ele se limita e nele se esgota. Entre aqueles, destaca-se, vindo da fase modernista, Aníbal Machado, mestre da história curta, que situa problemas e contrastes da vida com uma arte apurada e poética, escritor parco e raro, dos maiores que a fase conheceu, um clássico na realidade. (SODRÉ, 1982, p. 598).

O autor ainda apresenta alguns dados biográficos de Aníbal Machado, referindo-o como escritor de poucas obras, mas de alta qualidade. Destaca também que, quando publicou seu primeiro livro, em 1944, já era conhecido “como dos maiores escritores brasileiros de seu tempo” (SODRÉ, 1982, p. 613).

Antonio Dimas, em *Espaço e romance*, de 1985, no capítulo “Uma viagem no sertão”, ao analisar “Viagem aos seios de Duília”, afirma que o percurso percorrido por José Maria, embora objetivando sair do Rio de Janeiro e chegar a Pouso Triste,

atinge uma dimensão temporal, na medida em que “dissolve a especificidade de um caminho geográfico demarcado, transcende-o e alcança a dimensão temporal, graças a uma extraordinária fusão do binômio tempo-espaço.” (DIMAS, 1985, p. 57).

Inicialmente, o autor faz referência a consultas realizadas por Aníbal Machado sobre a geografia interiorana de Minas Gerais, que o ajudaram a desenhar o mapa do espaço a ser percorrido pela personagem. Em seu estudo, Dimas (1985, p. 58-59, grifo do autor) demonstra que o deslocamento realizado pela personagem

[...] se realiza em dois planos justaposto, mas com uma face apenas a se mostrar de modo permanente, restando a outra escondida sob o *manto diáfano da fantasia*. Aparente é o da geografia, com José Maria abandonando o Rio em busca de um vilarejo ao norte que o desnorteia; oculto é o da história que não volta atrás, mesmo que se empreenda o esforço ilusório de se caminhar para a frente. O primeiro é aparente e perceptível porque se concretiza na paisagem; o segundo se esconde e se disfarça porque se volatiliza no ar.

Em sua exposição, o crítico detalha as situações vividas por José Maria quando, após sua aposentadoria, contempla os lugares a sua volta, que o fazem recordar o passado. Refere que o vazio de seu cotidiano expande o tempo, que, por consequência, amplia o espaço, levando-o a modificar seu dia a dia. As alterações começam pela maneira de vestir-se e pela realização de passeios, na cidade, para preencher o tempo. Entretanto, as visitas pelas ruas do centro urbano não lhe causam prazer. Diante do que vê, percebe que de nada vale “extenuar-se no espaço do presente se o tempo que o envolve e o provoca é o do passado.” (DIMAS, 1985, p. 62). Assim, ele resolve abandonar o Rio de Janeiro e viajar para o interior.

O crítico também apresenta suas reflexões sobre o contraste entre luz e sombra nos espaços percorridos pelo protagonista da cidade grande até o lugarejo de sua adolescência. Nelas, demonstra que a claridade percebida em certas situações vividas por José Maria, ao mesmo tempo em que lhe proporciona segurança por antecipar “a visão de Duília, serve também para pôr à mostra alguns atributos negativos que comprometem a paisagem serrana.” (DIMAS, 1985, p. 62). Ela permite que o protagonista veja a pobreza da vegetação, verificando que, no lugar das árvores ornamentais, alimentícias e utilitárias de outrora, existem pequenos arbustos hostis, como o cacto.

O estudioso, analisando os contrastes presentes no texto, conclui que, entre o começo e o fim do conto, arma-se um arco, cujas pontas são ocupadas pela

oposição claro/escuro, manhã/tarde, afirmando que a tomada de decisão de viajar ocorre em manhã luminosa. Entretanto, o que, no início, era alegria, no fim, é apenas “uma desilusão que se esfacela em um resto de tarde triste e chuvosa.” (DIMAS, 1985, p. 67). Ainda refletindo sobre as antíteses observadas em relação ao espaço, o autor compara o ambiente sagrado imaginado por José Maria como sendo o de Duília com o que encontra ao final de seu destino: uma mistura de residência, escola e chiqueiro. Para Dimas (1985, p. 68), nessa “fusão de fins a que se destina a casa, localiza-se simbolicamente, a confusão de sentimentos que se apossam de José Maria. Dentro dele digladiam-se a esperança e a desilusão, de forma extremada e violenta”. Ele conclui que o debate entre esses dois sentimentos é reiterado por outros aspectos relacionados ao espaço, presentes no final do conto.

O crítico finaliza seu texto apresentando suas reflexões sobre a referência, na narrativa, à personagem histórica Fernão Dias. Relacionando a viagem empreendida por José Maria, durante sete dias, ao interior de Minas Gerais, para encontrar o amor da adolescência, com a do caçador de esmeraldas, feita, no decorrer de sete anos, ao sertão do Brasil, à procura das verdes pedras, mostrando que ambos percorrem

[...] o mesmo espaço, com quase a mesma idade, em busca de um objeto de desejo e sob a magia de um mesmo número, José Maria revitaliza um mito, mas à custa da própria vida, como acontecera com o aventureiro do século 17. Ironicamente, na procura da vida, ambos deparam com a morte. Real, no caso de Fernão Dias; sentimental, no caso do herói de Aníbal Machado. (DIMAS, 1985, p. 71).

José Paulo Paes, na obra *Gregos e baianos*, de 1985, inicia o capítulo “O surrealismo na literatura brasileira” apresentando um breve levantamento de definições de *surrealismo* propostas por alguns autores brasileiros. Ele menciona também textos da literatura feita no Brasil do final do século XIX ao início do XX, em que se constata essa tendência literária. O crítico, ao analisar os textos de Murilo Rubião, considera importante distinguir surrealismo de realismo mágico, aludindo que Silviano Santiago já insistia nessa diferenciação dos termos:

Caracteriza ele o realismo mágico como uma espécie de metaforização do real, ao passo que no surrealismo, a seu ver, imperava o desejo de apreender o fantástico no real. Poder-se-ia completar a distinção lembrando que desde o introito de seu primeiro manifesto, Breton se queixava da insuficiência da vida real e lhe contrapunha a vida onírica, não

para negar aquela, mas sim para completá-la numa super-realidade onde haveria “resolução futura desses dois estados, aparentemente tão contraditórios entre si”. Esse intento de unificação contrasta com a tendência disjuntiva do realismo mágico, implícita na dualidade de sua mesma denominação. Isso porque os efeitos surpresas ou estranhamento por ele deliberadamente visitados dependem do contraste entre o real e o fantástico. (PAES, 1985, p. 108, grifo do autor).

A partir dessa diferenciação, Paes identifica a manifestação do surreal em alguns contos de Aníbal Machado e no romance *João Ternura*, mas argumenta que, em *Cadernos de João*, é muito marcante a sua presença, notadamente nas pequenas fábulas; entre elas, “A bicicleta do Filho Pródigo” e “A Barraca de Orestes”.

Herman Lima, no capítulo “A evolução do conto”, presente na obra *Literatura no Brasil* (v. 6), de 1986, organizada por Afrânio Coutinho, nos apresenta um parágrafo sobre Aníbal Machado, comentando que “muito antes de aparecer com o livro *Vila Feliz* (1944), apenas com dois ou três contos, entre eles ‘A morte da porta-estandarte’, colocou-se também na vanguarda dos nossos mestres do conto moderno.” (LIMA, apud COUTINHO, 1986, p. 57). Refere que em “O iniciado do vento” e “Viagem aos seios de Duília”, o escritor firma-se definitivamente como um dos melhores contistas da literatura brasileira.

Em *História Crítica do Romance Brasileiro*, de 1987, Temístocles Linhares, no capítulo “Entre o regionalismo e o neorrealismo”, que ele subdivide em vários subtítulos, no denominado “Mineiridade”, apresenta estudo de alguns autores de Minas Gerais, como João Ribeiro, Godofredo Rangel, João Alphonsus, e dedica algumas páginas para Aníbal Machado. Inicialmente, faz uma exposição sobre o escritor, salientando sua cordialidade e simpatia, principalmente para com os iniciantes. É mais um que faz referência à famosa casa do escritor no Rio de Janeiro, referindo o lugar como “cenário de muita animação, de inúmeras visitas de escritores nacionais e estrangeiros, a quem ele dispensava sempre uma palavra de cordial acolhida” (LINHARES, 1987, p. 28).

Linhares faz uma observação muito particular sobre o hábito de Aníbal Machado de receber os intelectuais da época em sua casa, mencionando que esse convívio social, de certa forma, o prejudicou, na medida em que o impediu de dedicar-se mais à sua atividade criadora:

[...] suas portas, pelo menos uma vez por semana, aos domingos, estavam abertas a todos que o procurassem e quisessem tomar conhecimento do que se fazia no país em matéria de literatura de inspiração socialista, sobretudo, sem excluir o que pudesse haver no mundo de mais avançado em arte abstrata e também em matéria de resistência às ditaduras direitistas de que o Fascismo era símbolo. Quer dizer, Aníbal sacrificou grande parte do que sua luminosa inteligência seria capaz de produzir em seu próprio proveito em favor dos outros, das atenções que lhes dispensava e cuja fome de espírito ele de certo modo procurava saciar desinteressadamente, ou seja dando de si ponderável parcela de generosidade e desprendimento. (LINHARES, 1987, p. 28-29).

O autor elenca, em nota de rodapé, os livros de contos de Aníbal Machado e concentra sua análise no romance *João Ternura*. Inicialmente, ele destaca a forma inovadora da sua construção fragmentada, que evidencia o rompimento do romance com padrões clássicos desse modelo narrativo:

Não há no romance uma história de João Ternura, se bem que várias fases de sua vida possam ser discernidas no intercurso destas páginas. A feição episódica, conquanto sedutora sob muitos aspectos, não deixava, contudo, de afetar a unidade de coerência do romance, em sua forma clássica, digamos. (LINHARES, 1987, p. 29).

Ele apresenta também o resumo da história, comenta algumas de suas partes, observando que a efabulação episódica não consegue dissolver ou diluir a individualidade do herói até o Livro IV do romance, pois, a partir de então, “o individual passa a se fundir no anonimato e obscurantismo da vida coletiva” (LINHARES, 1987, p. 232). O autor ainda faz uma síntese do ensaio escrito por Otto Maria Carpeaux (1965) constante na primeira edição de *João Ternura*.

Em *História da Literatura Brasileira*, Luciana Stegagno Picchio (2004), no capítulo “Estabilização da consciência criadora nacional”, no item “As escolhas da prosa literária brasileira: romance, conto, “novela”, crônica, memórias”, destaca a figura de Aníbal Machado como um ficcionista “normalmente encaixado entre os autores ‘intimistas’”. A autora comenta ser difícil caracterizá-lo no sistema literário brasileiro, porque “ele tinha sido figura ativa do Modernismo das origens, quando com muito bom senso declarara: ‘Não sabemos definir o que queremos, mas sabemos ver muito claramente o que não queremos.’” (PICCHIO, 2004, p. 542).

Ivan Junqueira (2005, p. 37, grifo do autor), em *Ensaios escolhidos: da prosa de ficção, do ensaísmo e da crítica literária*, apresenta um estudo sobre o *João Ternura*. Para o crítico, na construção do romance, Aníbal Machado:

[...] nada mais fez do que articular e superar etapas no sentido de atingir uma expressão dialeticamente afim da realidade cotidiana, onde se antetizam o lírico (poético) e o vulgar (prosaico). Já em 1926, quando Aníbal começou a redigir o seu *João Ternura*, era evidente essa intenção, e uma intenção que se traía, aliás, no próprio título da obra: *João Ternura (lírico e vulgar)*. Logo, não é de estranhar que o escritor se haja dedicado à incorporação progressiva (e conscientemente dirigida) de recursos estilísticos como aforismas, parábolas, *flashbacks* (herança machadiana ou, mais provavelmente, artimanha que lhe propiciaram suas intimidades com a técnica cinematográfica), imagens, inserções poemáticas e até mesmo metáforas já declaradamente poéticas.

Ainda sobre a efabulação da obra, o autor observa que o ficcionista, ao estruturá-la em seis partes, identificadas pelos títulos “Livros I, II, III, IV, V e VI”, consegue revelar de forma organizada “o caos das tensões antitéticas que caracterizam o comportamento psicológico do ser humano.” (JUNQUEIRA, 2005, p. 41).

O crítico mostra como alguns procedimentos ficcionais presentes em *João Ternura* podem ser percebidos nos textos que compõem *Histórias reunidas*. Entre os exemplos citados, refere os “desaparecimentos” de João Ternura, personagem do romance homônimo, e de Zeca da Curva, personagem de “O iniciado do vento”; as situações vividas por Ataxerxes, em “Telegrama de Ataxerxes”, e episódios envolvendo João Ternura no Rio de Janeiro; as especulações das mulheres em torno do nascimento da personagem romanesca com o ocorrido com a gravidez de Helena, em “Acontecimento em Vila Feliz”.

Junqueira, refletindo sobre a construção linguística da obra, estabelece relações entre a linguagem e o desenvolvimento existencial do protagonista. Ele afirma que o monólogo interior é explicitado, principalmente, nas duas primeiras partes do romance, em que é revelada a infância de Ternura, coincidindo com “a infância da linguagem, substrato poético da prosa de Aníbal Machado.” (JUNQUEIRA, 2005, p. 41). De acordo com suas conclusões, nos “Livros III e IV”, em que são narrados o ingresso do protagonista no Rio de Janeiro e a sua inadaptação ao grande centro, desaparece o tom intimista do discurso:

[...] se a narrativa insiste em acompanhar o fluxo descontínuo a que obedece o psiquismo do herói, a linguagem muda de tom, adquirindo características que diríamos, talvez, mais crítico-discursivas do que poéticas.

[...]

Assim, à medida que Ternura vai se tornando adulto, também a linguagem do escritor “envelhece”, isto é, a palavra simula um estágio de desgaste e inverte o sentido de sua conotação lúdica, embora sem perder o caráter de verbo poético. (JUNQUEIRA, 2005, p. 44).

O autor afirma que esse procedimento do ficcionista denota sua preocupação em buscar a perfeita adequação da forma com o conteúdo, ou seja, mostrar como se manifestam as “relações entre tema e problema, entre o *que* e o *como* da comunhão verbal”. (JUNQUEIRA, 2005, p. 44, grifo do autor).

No que concerne ao “Livro V”, Junqueira argumenta que o aspecto do indivíduo, centrado na vida do protagonista que até então se mostra na narrativa, cede espaço para a consciência coletiva, exibida, principalmente, nos episódios que têm como cenário o carnaval. Para o crítico, o “Livro VI” é a parte do romance em que

[...] a inventiva literária e a trama simbólica do autor alcançam suas formas de maior paroxismo e acabamento estético quer como linguagem quer como perspectiva universalizante da condição humana. Ternura vê-se agora engolfado no vórtice do delírio popular, onde vai se diluindo aos poucos sua substância ontológica. (JUNQUEIRA, 2005, p. 46).

Ainda analisando a relação dos aspectos linguísticos com a trajetória do protagonista, Junqueira conclui que, no trecho final do romance, há o apagamento do discurso centrado em Ternura, predominando as vozes dos “oradores”, do “Manifesto dos não nascidos” e do “telegrama do futuro”, que, entretanto, são importantes para a compreensão do sentido da existência da personagem. Em suas reflexões, ele ainda refere o desaparecimento físico, mostrando que o processo de *mineralização* do protagonista pode ser interpretado como a maneira de ele continuar vivo por algum tempo, até sumir definitivamente, seguindo, como sugere o desfecho do romance, para “o Nada, imerso no vazio cósmico”. (JUNQUEIRA, 2005, p. 47).

Em suas conclusões sobre a linguagem do romance, o crítico mostra também como, através da voz de Liberata — mãe do protagonista —, explicando a origem do ser que concebe, o ficcionista caracteriza a “essência dialética da personagem, a um tempo rara e trivial, fluida e concreta, cotidiana e universal, ‘lírica’ e ‘vulgar.’” (JUNQUEIRA, 2005, p. 48, grifo do autor). Segundo ele, o discurso da genitora, no início da narrativa, demonstra o sentimento de amor que envolve a origem do filho. Entretanto, destaca que, “se Ternura ‘veio com a força do amor’, seguramente terá

vindo também com a força do humor.” (JUNQUEIRA, 2005, p. 48, grifo do autor). Esse aspecto é observado em certas ações do protagonista, que têm como exemplo, na análise, a “cambalhota”, que o herói realiza ao tentar descontar um cheque em um banco na cidade do Rio de Janeiro:

Ao “cabalhotar”, o herói não manifesta apenas um transitório sentimento de euforia e libertação, mas também — e talvez mais do que isso — um protesto contra toda e qualquer ordem abstrusa que se pretenda impor ao homem. E essa “cambalhota”, essa estupenda e chapliana “cambalhota”, constitui o símbolo por excelência da ruptura, da inesperada subversão poética contra os padrões do pensamento lógico-discursivo [...]. (JUNQUEIRA, 2005, p. 49).

A dualidade antitética, amor-humor, que marca a trajetória da personagem, é percebida pelo trabalho do escritor com a linguagem, pela “originalíssima revolução em todo o sistema léxico-sintático da língua e, conseqüentemente, estatuidando uma nova práxis para o aproveitamento estilístico de suas potencialidade verbais.” (JUNQUEIRA, 2005, p. 48).

Em *História da Literatura Brasileira: Modernismo*, de Massaud Moisés (2008), o autor, no item “Prosa Introspectiva”, apresenta suas considerações sobre alguns autores que iniciaram suas produções ficcionais nas décadas de 1930 e 1940, como Jorge de Lima, Marques Rebelo, Ciro dos Anjos, Rodrigo de Melo Franco de Andrade, Dionélio Machado e Orígenes Lessa. Sobre Aníbal Machado, ele apresenta dados da sua biografia, elencando suas criações, observando que como contista, “identifica-se pelo emprego de reticências, o jogo dos desvãos, do claro-escuro, dos subentendidos.” (MOISÉS, 2008, p. 207).

O autor ainda compara a forma como Aníbal Machado escreve com a de Rodrigo de Melo Franco Andrade, seu contemporâneo:

Enquanto Rodrigo de Melo Franco Andrade é o observador por excelência, fazendo supor um memorialista a transfigurar em ficção sua biografia, Aníbal Machado distingue-se como o narrador dramático, sempre a colocar-se fora da cena, mesmo quando o relato transcorre na primeira pessoa, numa impessoalidade que não significa frieza mas a ótica do dramaturgo. Um dramaturgo que se desconhecesse, atraído pelo fantástico ou pelo absurdo, um espaço onde não importa a razão, eis Aníbal. (MOISÉS, 2008, p. 207).

O autor considera “A morte da porta-estandarte” como modelo de conto dentro da especificidade do gênero. Ele refere que, em *Poema em prosa*, percebe-

se a reflexão de Aníbal Machado em torno do fazer poético, visto como uma espécie de chave para a compreensão do autor e da sua obra a suscitar indagações para seu desvendar.

Massaud Moisés (2008, p. 209) tece comentários sobre a obra *João Ternura*, comparando-a com *Cadernos de João*:

O estilo sincopado acentua o gosto da brevidade apotegmática dos poemas em prosa. O parentesco não se interrompe nessas camadas de superfície: à medida que aprofundamos a narrativa, vamos observando a existência de um vínculo secreto entre as duas obras, se não entre todas do autor. A personagem, não só porque designada no título de ambas, é a mesma, vale dizer, porta-voz do escritor ou a sua máscara preferida.

O autor coteja *João Ternura* com *Macunaíma*, de Mário de Andrade, analisando aspectos que mostram ser o romance do mineiro uma história irmã da rapsódia do escritor paulista. Ele destaca também que a construção da obra evidencia “notas surrealistas, par a par com outras em que o lirismo alterna com o picaresco, regrando um clima sobrenatural, mítico, que ainda evoca *Macunaíma*” (MOISÉS, 2008, p. 209).

No *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*, organizado por Massaud Moisés e José Paulo Paes (1980), há referência a Aníbal Machado com a exposição de dados biográficos do escritor. Informam que seu primeiro livro, *Vila Feliz*, surgiu tardiamente. Também é citado, equivocadamente, que o conto “A morte da porta-estandarte” foi publicado primeiramente em 1931, declarando que, desde essa época, tornou-se uma “peça antológica”. Apresenta o elenco das produções de Aníbal e informa as fontes de consulta sobre o autor.

É importante ressaltar que, em alguns livros Literatura Brasileira destinados em especial a acadêmicos dos cursos de Letras e afins, verifica-se um total ou relativo silêncio sobre a obra de Aníbal Machado, como em *Tempos da Literatura Brasileira*, de Benjamin Abdala Junior e Samira Youssef Campedelli (1986), que não apresenta referência alguma ao autor; entretanto, cita vários de seus contemporâneos. A obra *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi (1985), dedica apenas algumas linhas ao autor, não chegando a construir um item específico sobre ele; o mesmo ocorrendo com *Presença da Literatura Brasileira: Modernismo*, de Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1977).

3.3 A recepção na Academia

Observamos que o aparente silêncio em torno da obra Aníbal Machado está sendo preenchido, atualmente, por artigos, dissertações e teses feitos por professores e estudantes de diferentes Instituições do Ensino Superior. Optamos, nesta seção, por agrupar a produção acadêmica sobre sua obra em dois blocos: um abordando teses e dissertações, e outro, artigos.

3.3.1 Teses e dissertações

Consultando o banco de dados da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), verificamos que, a partir da década de 1990, a obra de Aníbal Machado passou a ser, com mais frequência, tema de dissertações e teses, as quais exploram vários aspectos de seus textos não ficcionais e ficcionais – contos, poemas em prosa e o romance *João Ternura*.

João Ternura: uma religiosidade dessacralizadora, de Maria Alice Goulart de Oliveira (1981), é o primeiro estudo acadêmico sobre Aníbal Machado identificado nesta pesquisa. Na dissertação, a pesquisadora, a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin, analisa o romance *João Ternura* para examinar como se realiza o processo de carnavalização. Segundo suas palavras, para o autor russo, a carnavalização:

[...] não apenas como uma forma sincrética de espetáculo mas também como uma linguagem. Enquanto linguagem, o carnaval exprime, de maneira diversificada e bem articulada, uma cosmovisão carnavalesca, através de suas formas concreto-sensoriais. (OLIVEIRA, 1981, p. 6).

A autora, ao cotejar a obra de Aníbal Machado com a teoria bakhtiana, conclui ser possível perceber-se o fascínio do escritor mineiro pelo carnaval, que é revelado tanto no nível temático, como ocorre no conto “A morte da Porta-Estandarte”, quanto na construção de narrativas polarizantes que denunciam imagens essencialmente ambivalentes do real e do onírico, da máscara e do desmascaramento, do nascimento e da morte, do riso e da lágrima, da afirmação e da negação. Essas situações, segundo Bakhtin, podem ser tomadas como elementos caracterizantes da carnavalização da literatura.

Ela retoma a ideia do teórico de que o romance tem três raízes — a épica, a retórica e a carnavalesca — a última correspondendo a todas as formas literárias agrupáveis no campo do cômico-sério. Considerando esses aspectos, pode-se estabelecer a aproximação da obra do escritor mineiro com a literatura carnavalizada. De acordo com a autora:

Essa aproximação é autorizada pela presença crítica do riso, como elemento constante de todo o seu universo de ficção, seja nos contos, seja nos *Cadernos de João*, seja em *João Ternura*, exercendo uma função econômica indispensável, como seu viu, nos jogos antitéticos entre o lírico e o prosaico, o onírico e o factual.

A segunda área de aproximação marcante é a insubordinação aos limites de gênero literário impostos pela tradição, tanto a nível de linguagem, através da fusão permanente de mensagens poéticas e prosaicas, ou mais explicitamente através de discursos em versos e em linha contínua, como na busca de formas de expressão adaptadas às suas necessidade de criador, seja subvertendo os padrões ficcionais, seja produzindo ensaios poéticos. (OLIVEIRA, 1981, p. 29).

Tomando como base as duas ideias, a autora analisa o romance, demonstrando de que maneira o humor está presente na narrativa. Entre os exemplos citados, refere os episódios que mostram a participação de Ternura no movimento armado de 30 — “Revolução” e “Diante do Sr. Ministro”:

No primeiro, Ternura, simples transeunte num caricato combate de rua, pede um cigarro e ganha uma carabina; lança uma metralhadora, “como uma bezerrinha”, graças a um escorregão em casca de banana é festejado como herói ferido em combate; e por fim tenta saber, sem sucesso, junto a um companheiro de luta, por que lado combatem.

No segundo, instigado pelos amigos Matias e Papão, que “consideravam as vantagens que poderiam tirar do aproveitamento de Ternura em alguma alta função”, apresenta-se como herói revolucionário ao ministro, sem êxito. (OLIVEIRA, 1981, p. 32, grifo do autor).

Oliveira expõe também a forma como ocorre no romance o processo de carnavalesca a partir da oposição sacro-profano. Para ela, a construção de *João Ternura* em livros tem similitude com a organização da Bíblia, que igualmente é apresenta essa peculiaridade. Destaca ainda que, por coincidência ou não, as Escrituras Sagradas se apresentam em sessenta e seis livros, e o romance, em seis. Reitera que essa similaridade estrutural está associada à presença de elementos básicos das narrativas sagradas como profecias e mistérios, assim como a linguagem, que é explorada em sua natureza simbólica, minimizada do discurso meramente informativo em favor da metáfora poética.

Ainda sobre a oposição sacro-profano, a autora analisa as citações bíblicas constantes na narração do nascimento de Ternura, concluindo que elas acentuam essa oposição. Constata que as características metafóricas de que se revestem o romance, afirmando que “Liberata está para o Autor, assim como Maria está para Deus; Ternura está para o Autor, assim como Jesus está para Deus”. (OLIVEIRA, 1981, p. 54).

A autora ainda analisa situações que mostram a “tensão entre a fé e a dúvida, gerada pelo que se considera sentido básico do texto: a busca da revelação”. (OLIVEIRA, 1981, p. 67). Sobre esses aspectos, é importante citar suas conclusões sobre a trajetória do protagonista:

Se não duvida da revelação e anda à procura dela, João Ternura – em decorrência dessa recusa em fixar contornos para si mesmo – não a vê como uma meta imobilizada e imobilizante. A revelação não é o estágio final e definitivo do conhecimento.

João Ternura crê no mundo novo, mas não na eternidade paralisadora. Crê no reino da alegria mas não no da festa convencionada. Crê no sorriso e no humor e duvida da sisudez. Crê na solução terrena para os problemas do homem e duvida do dogma que sacraliza a vida. Crê na integração do homem com a natureza e duvida de uma cidade e de uma cultura construída contra a natural. Crê no Deus anônimo e popular do carnaval e duvida do Deus autoritário e repressor que limita a autodeterminação do homem.

Crê, enfim, no amor como via de acesso à revelação. (OLIVEIRA, 1981, p. 70, grifo do autor).

Oliveira conclui que a relação amorosa de João Ternura com Rita concretiza a revelação da vida para o protagonista. O amor entre os eles é visto como uma força criadora e magnética, como a matriz da vida. O sentimento pleno dos dois simboliza a relação da personagem com a natureza, de certa forma expressa no seu destino final.

Em *Vento, gesto e movimento: a poética de Aníbal Machado*, Maria Augusta Bernardes Fonseca (1984, p. 13) analisa a obra do autor para demonstrar que:

É do movimento e do gesto que nascem símbolos decisivos da composição poética de Aníbal, com desenhos de personagens, ambientação, caracterizações gerais da estrutura narrativa, indo das cambalhotas da personagem João Ternura à construção fragmentária de *Cadernos de João*. Aqui e ali os gestos variam de intensidade e de significação, mas não se manifestam como estereótipos. Procuram, antes, dar agilidade ao conjunto narrado, desarticulando o mundo das personagens, conferir vivacidade “cênica” a esse toque de pantomima e rearticular constantemente o elemento surpresa.

No desenvolvimento de sua tese, analisando o conjunto dos textos de Aníbal Machado, ela mostra detalhadamente como o movimento e o gesto repetem-se e adquirem significação na obra: “O movimento e o gesto geralmente identificam-se como elementos de mudanças, de transformação, de rebelião.” (FONSECA, 1984, p. 15). Esse sentido também é percebido na ficção do autor que representa o universo onírico e a vigília, na medida em que neles os dois aspectos, ao se manifestarem, representam desejo de libertação, expresso na ruptura da norma, na quebra de rotina, na subversão do instante, como ocorre em “Desfile dos chapéus”, em que “as imagens liberadas pelo sonho se desencadeiam numa sucessão que se desarticula em movimento constante.” (FONSECA, 1984, p. 19).

Fonseca compara Carlitos, visto como um símbolo de resitência das regras prontas, com João Ternura, Zeca da Curva, Ataxerxes e Tati; destaca os aspectos semelhantes entre eles, mostrando como suas ações e trajetórias têm significativa relação com a personagem de Chaplin. Analisa como gesto e movimento imprevisto, elementos identificadores das personagens do escritor mineiro, têm a mesma significação nas situações vividas pela figura chapliniana:

[...] desarticula o mundo de respostas automatizadas. Os golpes de sua bengala, as reviravoltas de seu corpo, o andar saltitante e apressado, as mudanças repentinas de direção acentuam a diferença entre a rigidez da ordem estabelecida e a sua ruptura, criada pela ingenuidade sonhadora da personagem. Seu instante de protesto é um grito poético do homem sufocado contra o mundo que o oprime. (FONSECA, 1984, p. 31-32).

Para a autora, a comparação entre as características de Ternura, Zeca da Curva, Ataxerxes e Tati com Carlitos descortina o rompimento de cada um com as regras estabelecidas pela sociedade. João Ternura constrói sua existência em constante rompimento com as normas e os avanços da cidade grande, que ignora a individualidade do homem, tentando adequá-lo à massificação. Zeca da Curva impõe uma nova visão de entender o mundo, fugindo ao que é determinado pela repetição da mesmice do dia a dia, ignorando a força do vento como elemento capaz de mudar a ótica de um mundo que se alicerça apenas no senso comum. Ataxerxes move sua vida na busca de um sonho, que é chegar até o presidente e entregar um telegrama, mostra-se como um homem comum, fugindo das normas estabelecidas

pela burocracia que protege o homem político. Tati, por sua ótica, procura romper com a visão adulta cristalizadora de normas que anulam o ser humano.

Fonseca analisa também a presença do insólito e do sonho em “O iniciado do vento”, “O piano”, “O telegrama de Ataxerxes” e “O desfile de chapéus”. Ao analisar os textos, ela tece estes comentários:

Espaço aberto para o sonho e o insólito, para os delírios da fantasia, os contornos em claro e escuro se apresentam sobre um fundo grotesco, picaresco, dominado pela ironia. A obra de Aníbal projeta também nesse jogo de irregularidades uma intensa movimentação gestual. A prosa é permeada por um estado de desassossego e turbulência que emerge das imagens convulsas da fantasia, que se mistura com a realidade cotidiana banal. (FONSECA, 1984, p. 55).

Na seção “A continuidade do Modernismo: João Ternura o poder da cambalhota”, ela estuda a personagem do romance homônimo, observando que o livro “marca com sua linguagem a presença da tradição modernista mais revolucionária, a exemplo de Mário e Oswald”. (FONSECA, 1984, p. 91). Para a autora, na análise da trajetória do protagonista,

[...] o narrador procura descrever, como problema social, a realidade social, focalizando mais detidamente a personagem Ternura, aliás, João Ternura da Silva. Como o gesto e o movimento são acentuadamente registrados, talvez pudessem explicar também as articulações entre o conjunto social e o texto literário, não como o único meio, como uma das possibilidades. (FONSECA, 1984, p. 95).

O estudo feito pela autora é muito importante para quem deseja pesquisar a obra de Aníbal, na medida em que, ao deter-se nos aspectos constantes nas criações do autor – gesto e movimento –, apontando os possíveis significados que adquirem nos textos, Fonseca reitera a preocupação do escritor de mostrar, em sua obra, os conflitos internos do homem e a busca da superação, que, se não concretizada, ao menos é exposta para a reflexão dos seus leitores.

Na dissertação *Os caminhos do mito e da poesia em "O iniciado do vento", de Aníbal Machado*, Miriam Soares Silva (1995) analisa os símbolos e os mitos na obra de Aníbal Machado, mais especificamente no conto "O iniciado do vento". Contudo, após apresentar a biografia do autor, ela também faz uma análise do foco narrativo e das ações dos contos que compõem *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*. A seguir, comenta a respeito da semelhança entre conto, teatro e

cinema. Para a autora, “considerando a natureza dramática do conto, torna-se procedente uma abordagem dos aspectos que o aproximam do teatro, e, que constituem recursos utilizados por Aníbal Machado para dar efeito dramático ao seu texto.” (SILVA, 1995, p. 33).

Ela assevera que a semelhança de alguns contos de Aníbal Machado com o gênero dramático (teatro) pode ser percebida especialmente em “O iniciado do vento”, que se constitui num exemplo ilustrativo, tendo em vista a exploração do clima teatral do julgamento, a sua transformação em espetáculo, a tensão, o predomínio da cena e a presença dos diálogos. Para a pesquisadora (1995, p. 38), o mito, desde sua origem, está ligado à poesia no aproveitamento dos elementos primitivos como poético, através da apreensão instintiva da realidade, possível de ser observada na trajetória de Zeca da Curva e na sua relação com José Roberto.

É interessante sua reflexão acerca da noção de infância baseada nos reflexões de Gaston Bachelard, em *A poética do devaneio*, a respeito da amizade do engenheiro com o menino:

Bachelard comenta sobre como as lembranças da infância representam um recomeço, como a infância permanece em nós como vida profunda. Nos fala da permanência na alma humana de um núcleo de infância, uma infância imóvel mas sempre viva, que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação, ou seja, nos instantes de sua existência poética: “Essa infância, aliás, permanece como uma simpatia de abertura para a vida, permite-nos compreender e amar as crianças como se fôssemos os seus iguais numa vida primeira” (p. 96).

Parece que aí reside a razão para que um adulto engenheiro mantenha uma íntima amizade com uma criança que se revela “iniciada” no vento. A personagem José Roberto veria no garoto Zeca da Curva ele próprio em sua infância, representando assim uma volta à sua infância sonhada. Nesse sentido Bachelard afirma: “O mundo começa, para o homem, por uma revolução de alma que muitas vezes remonta a uma infância”. E no conto o engenheiro passa a trocar a sua experiência de adulto pela intuição poética do menino. (SILVA, 1995, p. 42, grifo do autor).

A autora, na continuidade de seu estudo, descreve a importância que o vento assume na narrativa. Ela desenvolve suas ideias a partir da complexidade que apura na manifestação desse fenômeno no desenvolvimento das ações:

Penetrando aos poucos na narrativa, num crescendo, o vento e inicialmente apenas mencionado como o “que correr em toda a parte”, “retórico e banal”, e que depois passa a manifestar-se como ser anímico e mesmo antropomorfizado na figura da personagem Zeca da Curva; até dominar completamente como força sagrada. Assim, à medida que o vento

vai surgindo como símbolo polissêmico, a história ira tomando configuração mitopoética. (SILVA, 1995, p. 46, grifo do autor).

A pesquisadora analisa cada um dos itens referidos, expondo de que forma se manifestam em “O iniciado do vento”. O estudo também aborda essa temática nos contos “Viagem aos seios de Duília”, “O ascensorista”, “O desfile dos chapéus”, “O telegrama de Ataxerxes”, “Tati, a garota”, e em alguns poemas de *Cadernos de João*, concluindo que o vento assume, nos textos, aspectos simbólicos que remetem às ideias de liberdade, passagem do tempo, força da natureza. Neste último aspecto, o fenômeno está associado ao divino, sendo visto, principalmente em “O iniciado do vento”, “como espírito, como mensageiro alado, como divindade.” (SILVA, 1995, p. 71).

O trabalho da autora é muito significativo e as conotações simbólicas atribuídas, por ela, à presença do vento no conto reforçam aspectos da análise desenvolvida nesta tese.

Rosana Morais Weg (1997), na dissertação *Caos e catástrofe na obra de Aníbal Machado*, analisa os contos que integram *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*; o romance *João Ternura*; e os poemas em prosa constantes em *Cadernos de João*. O propósito do trabalho é demonstrar a relação intertextual entre as obras, tendo como base o elo temático de *caos e catástrofe*, considerados como elementos unificadores dos textos, tanto “em nível da construção formal como em nível de abordagem temática.” (WEG, 1997, p. 2).

No início de seu trabalho, a autora refere que a construção literária de Aníbal Machado inova através da técnica do fazer literário e do tratamento do tema, que apontam para uma aparente *desordem textual*, que ela define como *caos temático ou linguístico*. Esclarece ainda que, ao utilizar os termos *caos*, *catástrofes*, *ordem*, *desordem*, *desastre* em sua análise, eles remeteriam às noções dicotômicas de *estabilidade/instabilidade*, *equilíbrio/desequilíbrio*, *harmonia/desarmonia*. Para melhor explicitar o uso das terminologias *caos e catástrofe*, ela esclarece:

[...] não estamos utilizando os vocábulos *caos* e *catástrofes* como sinônimos de destruição, mas como um processo que representa o fazer literário contínuo de romper com uma ordem previsível, propondo uma nova *ordem* que alça o leitor a uma visão de mundo atípica, diferente daquela que reflete as experiências humanas como sendo harmoniosas. (WEG, 1997, p. 4, grifo do autor).

A partir dessa ideia, a estudiosa analisa o conjunto da obra do autor, referindo e analisando os pontos comuns entre os textos, e conclui que cada livro pode ser visto como segmento do outro, embora estejam “combinados em uma ordenação nem sempre detectável à primeira vista.” (WEG, 1997, p. 133). As palavras finais do trabalho sintetizam a investigação, que explicita, com muita propriedade, a concepção de arte do autor, construindo seus textos de forma inovadora, com precisão vocabular e reveladores dos conflitos humanos:

Aníbal Machado, ao compor os três livros em estudo, longe está de apresentar um comportamento indeciso, uma produção fragmentada ou uma visão de mundo fatalista e aleatória. Existe uma coerência interna em sua obra, original, que se apoia na crença de que os movimentos caóticos são mais fecundo do que a aceitação passiva de propostas contrárias à mudança. (WEG, 1997, p. 146).

Weg (2002), na tese *Aníbal Machado em seu tempo*, dá continuidade aos estudos iniciados em sua dissertação, analisando os escritos não ficcionais do autor, os quais compreendem o conjunto das suas reflexões críticas sobre literatura, artes plásticas, cinema, teatro; de entrevistas; de relatos pessoais; de ensaios; de prefácios; de depoimentos; de aberturas de exposições e congressos; de cartas e autorretrato, para proceder a “uma leitura dialogada entre os textos de ficção e os de não ficção.” (WEG, 2002, p. 11). Nesse cotejo, ela percebe que “formação do homem, homem e natureza, contradições humanas, cultura popular, sonho e realidade, contestação e rebeldia” (WEG, 2002, p. 11) são temas presentes nas criações do autor.

Na elaboração da presente tese, também observamos que, nos contos analisados, são recorrentes situações que envolvem contradições humanas, sonho e realidade, homem e natureza, confirmando as conclusões apresentadas por essa pesquisadora.

As modalidades de discurso são outros aspectos estudados por Weg (2002, p. 12) nas suas comparações, levando-a a destacar o seguinte:

De um lado, a precisão vocabular, a preocupação didática, o respeito às fontes de pesquisa, a correção gramatical. De outro, a aproximação dos gêneros nos textos jornalísticos, que se equiparam, muitas vezes, a crônicas, prosa poética, roteiros de cinema e teatro. A função referencial da linguagem deixa de ser, nestes textos não ficcionais, prioridade, e, passa a ser encoberta pelas funções expressivas e poéticas.

Ao comparar os textos ficcionais com os não ficcionais, a estudiosa aponta e analisa os aspectos comuns entre eles, como a sua construção e a abordagem temática. No capítulo “Os tempos de Aníbal”, ela centraliza sua abordagem na demonstração de como esses dois elementos estão representados nas obras.

Weg (2002, p. 48) conclui, a partir da leitura dos textos não ficcionais do autor, que, segundo a técnica de composição, eles podem ser incluídos na seguinte tipologia:

- a) composições pessoais, que abarcam suas autobiografias e as entrevistas concedidas ao longo da sua vida;
- b) textos temáticos, que englobam a produção sobre cinema, teatro, poesia, guerra, literatura e participação política;
- c) escritas sobre terceiros, que incluem as referentes a artistas, personalidades, personagens e obras. Essa modalidade constitui a maior parte dos seus textos não ficcionais.

Ela elenca as obras que integram cada tipologia, apresentando um breve comentário sobre cada uma. No último capítulo, “Os tempos de Aníbal”, Weg (2002, p. 103) conclui que, na leitura dialogada da produção ficcional com a não ficcional, “surgiram pontos de contato”, que considera importantes por serem indicadores das concepções do autor no que tange a três aspectos: *do fazer literário, da ação político-social e da ação cultura e pessoal*.

Com relação ao primeiro, Weg (2002, p. 104) assevera que o “ponto comum essencial a todos os textos de Aníbal Machado é a formulação de um projeto de produção intelectual”. Nos não ficcionais, ele é mais evidente por ser, na maioria das vezes, o objetivo da produção escrita. Nas obras ficcionais, o projeto é identificado na análise cuidadosa dos recursos formais utilizados pelo autor e no tratamento do tema, evidenciando que a “obra de ficção de Aníbal Machado não serve apenas para entretenimentos. Tem como função paralela provocar reflexão e instaurar debate sobre questões sociais de seu tempo.” (WEG, 2002, p. 104). Em sua investigação, ela conclui que o autor mineiro expressa, no conjunto de suas obras, dois aspectos reveladores de seu ponto de vista sobre a função do processo de criação:

Na ficção, aliados à sensibilidade, à criação artística e aos recursos de estilo, verificam-se rigor formal quanto à precisão vocabular, composição do texto e clareza de objetivos no tratamento temático. Há uma mescla de linguagem que proporciona uma recombinação de arte

didática, uma intenção de disseminação de ideias, provocações de debates e intervenção no meio social. O resultado é a *arte social*.

Na não ficção, também ocorre esta recombinação de elementos como objetividade com emoção, informação com ponto de vista exposto, crítica com lirismo, debate com irreverência, ensaio poético. Há, portanto, uma combinação de elementos referenciais com expressão subjetiva. O resultado é a *crítica com arte*.

A *arte social e crítica, como arte*, são resultados de um constante deslizamento, na forma de troca, de particularidades do discurso de uma modalidade para outra. (WEG, 2002, p. 105, grifo do autor).

Quanto ao aspecto da *ação político-social*, a pesquisadora observa que, embora sejam raros os textos de Aníbal Machado explicitamente políticos, é possível constatarem-se três vínculos político-sociais: identificação do autor com os princípios do Partido Comunista Brasileiro, por sua concordância com o conteúdo referente à educação e à cultura; atuação na presidência do I Congresso Brasileiro de Escritores, por sua defesa do papel do artista de combater todas as formas de autoritarismo; e a campanha que faz a favor da candidatura do irmão, Cristiano Machado, à Presidência. Conclui ela que, através da análise dos escritos de Aníbal, ele “não é um pregador de causas políticas, mas exerce a função, com sua arte, de refletir preocupações do povo e denunciar atitudes repressivas.” (WEG, 2002, p. 108).

Detendo-se na *ação cultural e pessoal*, afirma que o autor, em sua vida, teve intensa participação nos meios culturais, percebida por sua “permanente atualização do conhecimento e coletivização, ou democratização, da cultura.” (WEG, 2002, p. 111).

Weg apresenta ainda uma relação de obras ficcionais e não ficcionais do autor, bem como outras sobre ele, anexando um quadro cronológico dos textos e fichas catalográficas do material bibliográfico analisado.

Cabe ressaltar que algumas de suas reflexões coincidem com as análises dos contos realizadas neste trabalho. Em nossa perspectiva, na leitura dos textos, verifica-se a preocupação de Aníbal Machado com a linguagem, como o uso adequado das palavras em situações que apresentam os diálogos das personagens e seus pensamentos; a descrição dos cenários e a narração dos acontecimentos; o emprego de figuras de linguagem para melhor expressar as ideias e os temas; assim como a adequação do discurso às características das personagens. Isso ocorre, principalmente, em “Tati, a garota”, quando da reprodução dos diálogos da protagonista, e em “O iniciado do vento”, na exposição das falas de Zeca da Curva,

quando o menino, através da linguagem infantil, construída a partir de suas vivências restritas ao âmbito do lugar em que vive, revela a José Roberto uma forma secreta de compreender a realidade.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Cinema e Modernismo é a tese de Cláudia Camardella Rio Doce (2011), na qual analisa três roteiros de cinemas, criados a partir de textos literários:

- a) *Embrujo*, versão cinematográfica argentina, de Enrique Susini, baseada no romance histórico *A marquesa de Santos*, de Paulo Setubal;
- b) *O telegrama de Ataxerxes*, adaptação feita por Aníbal Machado de seu conto homônimo, que não foi transformado em filme por falta de recursos financeiros;
- c) *Perigo Negro*, com argumento baseado em *A sombra amarela*, de Oswald de Andrade.

Doce (2011, p. 14), na análise de um conjunto variado de materiais, destaca:

[...] a título genérico, caberia definir como hipertextualizações, elevadas da literatura a seu segundo grau, através de um processo de traduções, adaptações, roteirizações, passagens de um código linguístico a outro, poderemos ver, em resumo, de que modo os escritores e suas imagens operam no sentido de estabilizar um processo de transculturação simbólica em que o cinema desempenha função vital e decisiva.

A estudiosa apresenta um capítulo sobre a influência do cinema no comportamento das pessoas, assim como a exploração econômica dos produtos relacionados aos artistas e a suas atuações em filmes, como o uso de roupas, de cosméticos e dos mais variados objetos criados a partir dos gostos dos atores cinematográficos.

Ela também se detém no estudo das adaptações das obras literárias para o cinema, salientando que muitos roteiristas estão mais preocupados com “a audiência do que com a forma de seu filme.” (DOCE, 2002, p. 14). Nesses casos, a atenção deles está na criação de obras que agradem ao público. Ainda sobre a transposição da literatura para o cinema, Doce (2002, p. 32) remete ao que atesta Alfred Hitchcock sobre sua experiência pessoal: “Eu leio uma história só uma vez. Quando a ideia de base me serve, a adoto, esqueço por completo o livro e fabrico cinema.” Questionado sobre a possibilidade de a adaptação de um texto literário para tela

descaracterizá-lo em sua organicidade artística, Hitchcock se dizia incapaz de “deformar” uma obra literária, porque ela já encontrara sua forma artística definitiva.

Doce apresenta suas conclusões sobre o estudo feito sobre *Embrujo*, expondo de que maneira o filme foi recebido, as transformações que o texto de Setubal teve ao ser levado para o cinema, os procedimentos técnicos utilizados na sua realização. Faz também uma extensa análise do filme, detendo-se nos aspectos de imagens, música, sequências de cenas, atuação dos atores, caracterização do comportamento das personagens, detendo-se principalmente em Domitila de Castro.

Para a realização da presente tese, é importante o capítulo em que a pesquisadora analisa o roteiro criado por Aníbal Machado, adaptando seu conto “O telegrama de Ataxerxes” para o cinema. Esse trabalho de Doce é importante contribuição para os estudos da produção do autor sobre o tema, uma vez que são raras as referências que abordam o assunto, e quase sempre apresentadas sem o detalhamento apresentado em sua pesquisa.

Conforme as reflexões de Doce (2002, p. 155),

[...] na reformulação de seu conto, transformado em roteiro, o autor aplicou muito do que já havia observado nas elaborações surrealistas, em seus textos sobre o cinema (enquanto técnica ou linguagem bem como enquanto patrimônio imaginário do moderno em personagens tais como Carlitos e os Irmãos Marx). Desenvolve, aliás, na personagem principal desse filme nunca realizado, um aspecto fantasioso, muito próximo daquele que via em Carlitos, ao qual atribuía a possibilidade de resolução onírica desse conflito da sensibilidade rebaixada do indivíduo burocrático, contrapondo a sua humanidade à insensibilidade da fria obediência às obrigações do ofício.

Doce sintetiza as ideias de Aníbal Machado constantes na conferência “O cinema e a sua influência na vida moderna”, mostrando como elas se revelam na adaptação do conto para a arte fílmica. Conclui que o roteiro, comparado ao texto original, tem uma trama mais alongada, permitindo ao autor explorar aspectos psicológicos de suas personagens, assim como a criação de novas situações. Declara também que alguns nomes foram alterados e incluídas novas personagens. Em sua análise, apresenta detalhadamente as alterações feitas pelo autor, destacando, por exemplo, que:

No conto, Ataxerxes vive mais o prestígio do telegrama e seus sonhos se ampliam, chega a pensar até em ser “ministro no estrangeiro”. No roteiro, suas ambições vão se arruinando juntamente com a situação de sua

família: da pensão humilde ao quatinho de favor na casa dos primos pobres de Catumbi, de um cargo público a um simples abraço no amigo da infância. A realidade, no conto, parece ser mais cruel do que no roteiro; Ataxerxes, que gostava da mulher no sítio, na cidade sente-a como um estorvo, acha-a ridícula. O sítio é arrematado em leilão, Esmeralda e Ataxerxes morrem e Juanita fica entregue à desgraça provocada pela aventura do pai. No roteiro, o sítio não é completamente perdido (só há a perda da plantação e febre aftosa no gado!), Esmeralda goza de boa saúde após a morte do marido e há, até mesmo, a possibilidade de Juanita deixar a inglesa e voltar aos cuidados de sua mãe, uma vez que a morte de Ataxerxes lhe promove uma diferente visão do drama de sua família, da vida de seu pai e da sua própria. (DOCE, 2002, p. 162).

Ao analisar, no roteiro, a cena do monólogo de Juanita logo após a morte do pai, ela destaca que a extensão do discurso da personagem vai de encontro à ideia manifestada por Aníbal Machado em “O cinema e a sua influência na vida moderna”, que é valorização do silêncio. Ela considera que, nessa passagem de seu roteiro, o escritor dilata a sua extração literária, vasada na retórica de um realismo grandiloquente, em que “aparece como um ‘excesso’ explicativo final e está relacionado com o aspecto educativo que ele ressaltava como uma das funções da indústria cultural” (DOCE, 2002, p. 179).

Em suas conclusões, Doce, analisando as alterações feitas por Aníbal Machado ao criar o roteiro, assevera que o escritor vê, na arte cinematográfica, uma maneira de apresentar a não aceitação da realidade tal como é, recorrendo ao imaginário para questioná-la e para refletir sobre as atitudes do homem.

Na dissertação *João Ternura: testemunho das contradições de um projeto modernista*, Helena Weisz Salles (2006) investiga a trajetória de João Ternura, para demonstrar as contradições entre as concepções ideológicas do primeiro Modernismo e os problemas trazidos pelo processo histórico nacional. Em seu estudo, demonstra que, na escrita demorada do romance – iniciado em 1926, época em que, segundo ela, Aníbal Machado partilhava dos objetivos libertários e dos pressupostos ideológicos que animavam a vanguarda artística brasileira, continuando a ser escrito até 1964 –, “é possível ver no movimento de sua forma um embate entre matéria narrativa e dinâmica histórica da nação.” (SALLES, 2006, p. 2).

Salles analisa os *Livros* – as partes que compõem o texto – para demonstrar que Aníbal Machado, ao criar João Ternura, parecia querer configurá-lo

[...] como símbolo do brasileiro e das possibilidades da nação (conforme o ideário e as aspirações modernistas em seu primeiro tempo), mas, em função da dissociação entre seus anseios e seus atos, que o levam ao imobilismo, acaba por desenvolver-se em boa medida dentro do esquadro das personagens fracassadas próprio de muitos romances nacionais ao longo da década de 30. (SALLES, 2006, p.10).

A adesão entusiástica à ideia de “país do futuro”, por parte de Aníbal Machado, contrasta com o que se encontra formalizado em *João Ternura*. Em função do embate entre narrativa e dinâmica histórica nacional, o que resulta é uma esperança “capenga”, que flutua entre uma e outra sequência de não realizações. Personagem e obra entram em um processo de dissolução que as condena a subsistirem parcialmente inconclusas. Ocorre que grande parte do interesse desse “livro que não é romance” vem justamente de suas irrealizações estéticas. Talvez seja possível entrever, nas falhas de *João Ternura*, os limites de projeto de constituição do Brasil como nação autônoma e independente (SALLES, 2006, p. 22).

Inicialmente, ela analisa a trajetória de João Ternura, expondo, com detalhes, como o fatos são apresentados através de um narrador centrado na figura do protagonista. Tal processo enunciativo coloca em destaque o lirismo que caracteriza esse romance:

Sabe-se que originalmente o autor tencionava chamar seu livro “João Ternura, lírico e vulgar”. De fato, ternura e lirismo são aspectos decisivos da constituição da personagem e do foco narrativo desta obra. Nos primeiros episódios de *João Ternura*, a ternura do menininho parece ser a própria força do amor que o protegerá contra os males do mundo, que o ensinará a reproduzir com os outros a mesma relação meiga e afetuosa que estabelece com sua mãe. A opção fusionada do foco narrativo possui um aspecto de questionamento da autoridade do narrador enquanto detentor de um saber totalizante sobre a coisa narrada — o que aproxima *João Ternura*, assim como tantas outras obras modernistas, da linhagem moderna de representação que pôs em causa a possibilidade do narrador ocupar um lugar de centralidade. Se há, porém, um traço de distanciamento na obra de Aníbal Machado, a atitude lírica parece ser adotada aqui também em função de uma necessidade de identificação imediata com o mundo, de supressão das distâncias entre sujeito e objeto. (SALLES, 2006, p. 27)

Salles analisa, detalhadamente, as ações da personagem, demonstrando sua visão de mundo centrada em um ponto de vista infantil.

No levantamento do banco de teses e dissertações da CAPES, constatamos mais trabalhos sobre o autor, aos quais, entretanto, não tivemos acesso. Apresentamos a seguir, os dados obtidos na consulta ao órgão do MEC.¹⁰

A interpretação dos recursos léxicos e sintáticos em João Ternura, dissertação de Ana Lucia Nardi Arruda, objetiva verificar como os recursos sintáticos utilizados pelo autor conferem uma desorganização da estrutura frasal e como o emprego de figuras de linguagem de variedade significativa é importante para dar conotação ao seu discurso.

Na dissertação *João Ternura: do cinematográfico ao literário*, de Gracia Gomes de Abreu, analisa o romance *João Ternura*, sob a ótica do cinema e da sua linguagem, tendo em vista a experiência urbana, destacando-se o papel das imagens. Isso por trata-se de um romance construído de forma fragmentada que utiliza técnicas tipicamente cinematográficas, como a montagem, entre outras. Além disso, há a aproximação do olho da personagem ao do olho da objetiva.

Na tese *Polissenso e Plurilinguismo no Conto Urbano Brasileiro: 1930-1945*, Carlos Eduardo Fernandes Netto demonstra que a representação dos conflitos entre discursos confere à prosa o seu caráter “polissenso” específico. Nesse caso, o acréscimo de significados provém da incorporação desses conflitos à feitura do texto literário. Considerados em sua peculiaridade como contextos semanticamente autônomos, os textos de contistas brasileiros que desenvolveram a temática urbana nas décadas de 30 e 40 do século XX revelam-se poderosos meios de compreensão da realidade histórica de que resultam. O estudo aborda narrativas de João Alphonsus (1901-1944), Aníbal Machado (1894-1964), Afonso Schmidt (1890-1964), Dionélio Machado (1895-1985) e Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969).

3.3.2 Artigos

Na pesquisa sobre a recepção da obra de Aníbal Machado, também percebemos que há várias publicações de artigos tendo como tema sua produção literária, especialmente os contos, abordando diferentes aspectos da criação do autor. Alguns deles são referidos a seguir.

¹⁰ Disponível em: <[HTTP://capes.gov.br/capesdw/resumo.html?idtese](http://capes.gov.br/capesdw/resumo.html?idtese)>. Acesso em: 10 abr. 2010.

Em “O iniciado das palavras: leitura de contos de Aníbal Machado”, de Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (2003), é feita a análise de “O iniciado do vento” e de “Viagem aos seios de Duília”, detendo-se nos aspectos da memória e do potencial metafórico da linguagem.

Inicialmente, a autora faz a síntese de alguns contos do autor, apontando os aspectos internos da natureza humana observados através do conflito vivido pelas personagens. Ela também refere o caráter plástico da linguagem narrativa, o que provavelmente tenha contribuído para a adaptação de alguns textos de Aníbal Machado para o cinema. Na sua análise sobre “O iniciado do vento”, afirma ser impossível “ler Aníbal Machado e permanecer indiferente ao ritmo ou à plasticidade de sua linguagem.” (TETTAMANZY, 2003, p. 71). Entretanto, esclarece que não há excessos nas descrições, destacando que, no início da narrativa, aparece um “jogo de espelhamento” entre o drama interior do protagonista, o engenheiro responsável pela construção de uma ponte, e a cidade para onde volta, a fim de prestar esclarecimentos sobre um suposto crime de que é acusado.

Nesse estudo, Tettamanzy enfatiza a importância do vento, elemento identificador do lugar, na exposição da defesa feita pelo indiciado:

Já se vê que o vento constitui-se em motivo estruturante da tensão narrativa. Recebido com contida hostilidade pela população local, o forasteiro tem traduzido no animismo do vento e da cidade a angústia sobre seu futuro. As dúvidas em torno desse vínculo passam a ser esclarecidas quando, perante a justiça e audiência, rememora a chegada ao local três meses antes e o relacionamento com Zeca da Curva, o menino desaparecido. (TETTAMANZY, 2003, p. 72).

A autora conclui que a personagem central comporta-se como se tivesse conseguido desvendar o mistério do desaparecimento do garoto, apontando como possíveis causas o desejo que a criança tinha de conhecer o mar e a fuga dos maus tratos da mãe. O engenheiro refere que teria percebido esses fatos nos encontros que teve com o menino, quando os dois saíam para conhecer os mistérios dos ventos:

Nesse ponto da conversa, surge um dado que pode — ou não — vir a ser uma explicação para o misterioso desaparecimento. Indagado pela segunda vez se conhecia o mar, Zeca da Curva, após um período de silêncio, revela que “O maquinista prometeu me levar escondido na máquina, mas mamãe disse que me bate, que se eu for, ela não vai mais querer saber de mim (p. 22).” Descobre-se, dessa feita, que havia uma

certa aspereza no trato com a mãe e um desejo oculto pelo desconhecido, no caso, o mar. (TETTAMANZY, 2003, p. 73).

Ela salienta ainda que a manifestação do vento, durante o julgamento, reitera os argumentos do acusado e contribui para sua absolvição, alegando que “o engenheiro se despede proclamando não apenas sua inocência como a possibilidade de que o menino estaria vivo e voltando com o vento que, naquele momento invadia o interior do prédio” (TETTAMANZY, 2003, p. 76).

Na análise de “Viagem aos seios de Duília, a autora discorre sobre as transformações que ocorrem na vida de um funcionário público após sua aposentadoria, como o de “olhar o mundo e nele projetar o prazer e o devaneio que foram sistematicamente negados pelo acúmulo de hábitos e obrigações.” (TETTAMANZY, 2003, p. 76). Ela destaca que o maior desejo da personagem é retornar a sua cidade, no interior de Minas Gerais, e rever Duília, a jovem que lhe expôs os seios, imagem que nunca esqueceu durante toda sua existência. Com detalhes, a pesquisadora mostra como ocorre a viagem de retorno de José Maria, confrontando a paisagem que vê com as retidas em sua memória:

A partir da viagem, a geografia, que o recém aposentado constata, alterada pelo progresso, provoca desconforto, convida a pensar no desgaste do tempo. Contudo, a reconstituição da geografia interna faz com que ele ignore o cansaço do trajeto de trem até a capital, Belo Horizonte — onde evita desembarcar — e se lance ávido nas costas de um burro a partir de Curvelo, “boca do sertão mineiro.” (TETTAMANZY, 2003, p. 79).

Em sua conclusão, Tettamanzy menciona que, no final da narrativa, a dissonância entre as imagens que o protagonista tem do seu espaço e de Duília jovem com o lugar atual e a figura da mulher que o recebe evidencia a impossibilidade de ele resgatar, a partir do episódio vivido na adolescência, o seu passado.

Com referência à produção de textos de Aníbal Machado em *Cadernos de João*, é importante referir o ensaio “A leitura da linguagem poética e a produção interacional de conhecimentos”, de Siomara Ferrite Pereira Pacheco. Nesse texto, ela faz um estudo sobre a intertextualidade existente entre a letra da música “Brejo da Cruz”, de Chico Buarque, e o poema “Silêncio na construção”, de Aníbal Machado (2004). Os textos analisados são os seguintes:

Brejo da Cruz

A novidade
 Que tem no Brejo da Cruz
 É a criançada
 Se alimentar de luz
 Alucinados
 Meninos ficando azuis
 E desencarnando
 Lá no Brejo da Cruz
 Eletrizados
 Cruzam os céus do Brasil
 Na rodoviária
 Assumem formas mil
 Uns vendem fumo
 Tem uns que viram Jesus
 Muito sanfoneiro
 Cego tocando blues
 Uns têm saudade
 E dançam maracatus
 Uns atiram pedra
 Outros passeiam nus
 Mas há milhões desses seres
 Que se disfarçam tão bem
 Que ninguém pergunta
 De onde essa gente vem
 São jardineiros
 Guardas-noturnos, casais
 São passageiros
 Bombeiros e babás
 Já nem se lembram
 Que existe um Brejo da Cruz
 Que eram crianças
 E que comiam luz
 São faxineiros
 Balançam nas construções
 São bilheteiras
 Baleiros e garçons
 Já nem se lembram
 Que existe um Brejo da Cruz
 Que eram crianças
 E que comiam luz

Silêncio na construção

Na última laje de cimento armado os trabalhadores cantavam a
 nostalgia da terra ressecada
 De um lado era a cidade; de outro, o mar sem jangadas.
 O mensageiro subiu e gritou:
 —Verdejou, pessoal!
 Num átimo os trabalhadores largaram-se das redes, desceram em
 debandada, acertaram as contas e partiram.
 Parada a obra.
 Ao dia seguinte, o vigia solitário recolocou a tabuleta: “Precisa-se de
 operários”, enquanto o construtor, de braços cruzados, amaldiçoava a
 chuva que devia estar caindo no nordeste.

Pacheco faz algumas considerações sobre intertextualidade, expõe que, a partir da identificação desse processo, é possível desenvolver-se a análise de texto, a fim de verificar o fundador e as interpretações advindas das relações intratextuais. De acordo com as suas reflexões, os dois textos abordam o tema do nordestino que sai de sua terra à procura de melhores condições para sobreviver. Entretanto, ela destaca que o migrante, na cidade grande,

[...] não encontra um espaço na sociedade, devido ao preconceito existente no grupo social-geográfico do eixo sul-sudeste brasileiro. Tal preconceito é fruto de uma ideologia que considera o nordestino um ser indolente, irresponsável, ignorante, incapaz e oportunista, devido ao seu movimento de “ir-e-vir”, pois sai em direção ao sul/sudeste quando sua terra encontra-se em período de seca provocada pela estiagem, no sertão principalmente, e para lá volta, quando chove, mas sempre dependendo da ajuda de alguém. (PACHECO, 2003, p. 3).

Pacheco explica que “Brejo da Cruz”, de Chico Buarque, se constrói a partir do texto de Aníbal Machado, que, segundo sua interpretação, mostra o preconceito e a ideologia em relação ao nordestino. Entretanto, para ela, a letra da música é contrária a essa ideia. Seu discurso mostra que o nordestino vence os preconceitos, sendo capaz de sobreviver nos grandes centros. Pacheco (2003, p. 4) argumenta que, no texto de Aníbal Machado, os nordestinos são vistos como quem “não tem responsabilidade, o que não colabora com o bom andamento administrativo da cidade”, na medida em não se fixa nela, querendo voltar à sua terra no momento oportuno. No de Chico Buarque, são considerados colaboradores porque realizam tarefas “que não exigem alto nível de escolaridade, mas muitas delas exigem responsabilidade e idoneidade” (PACHECO, 2003, p. 4).

O sentido atribuído à figura do nordestino representado no poema de Aníbal Machado difere do de nosso ponto de vista. Em nossa perspectiva, os migrantes, ao abandonarem o trabalho para voltarem à sua terra, com a chuva, fazem-no movidos pelo desejo de retornar ao lugar de origem que nunca esqueceram e, com nostalgia, o “cantavam”, enquanto realizavam suas atividades. Portanto, o autor mineiro não ratifica a ideia preconceituosa e ideológica de que o nordestino é indolente e irresponsável. Seu texto expressa o sentimento de nostalgia do lugar deixado para trás, que pode ser percebido nos versos que caracterizam o “olhar” do nordestino sobre a cidade grande. A sua visão sobre o espaço em que se encontra é parcial, uma vez que nela se interpõe a da sua terra, presente em suas lembranças, fazendo

com que para lá acorra quando a chuva chega, conforme se pode inferir a partir do trecho que segue:

Na última laje de cimento armado os trabalhadores cantavam a nostalgia da terra ressecada.

De um lado era a cidade; de outro, o mar sem jangadas.
(MACHADO, 2004, p. 91)

Pacheco conclui que a análise intertextual possibilita verificar que, apesar de o poema de Chico Buarque construir-se a partir do de Aníbal Machado, considerando-se o tema, ideologicamente os dois se contrapõem. Ela mostra que a intertextualidade é fator importante produção de sentido de um texto.

Marcos Vinícius Teixeira (2006) publicou “Duília: um retorno ao passado”, que apresenta um breve estudo sobre o conto “Viagem aos seios de Duília”, o qual tem como objetivo mostrar que José Maria, ao regressar ao sertão mineiro, pretende “unir o espaço de seu passado a uma certa ‘felicidade’ vivenciada na adolescência” (TEIXEIRA, 2006 p. 1, grifo do autor). Segundo ele, essa experiência existencial do protagonista aproxima-se à desejada pelo sujeito de querer voltar à infância e retornar ao ninho, analisada por Bachelard, no capítulo “O ninho”, da obra *A poética do espaço*.

Tomando como base as reflexões desse autor sobre o tema, Teixeira afirma que é próprio do ser humano atribuir extraordinária valorização à imagem do *ninho*, que é visto como o lugar de perfeição e de segurança: “a velha casa, que é relacionada ao desejo de regresso, é um ninho no mundo. Nela reside a confiança nativa, a segurança da primeira morada. O ninho e a *casa onírica* não conhecem a hostilidade do mundo.” (TEIXEIRA, 2006, p. 2, grifo do autor).

Nessa perspectiva, ele, referindo-se a “Viagem aos seios de Duília” e a “O iniciado do vento”, conclui que os protagonistas dos contos “voltam ao interior mineiro e buscam um concílio entre a terra que simboliza o passado com o próprio passado.” (TEIXEIRA, 2006, p. 2).

A partir do exposto por Bachelard sobre o tema, Teixeira considera possível interpretar-se a viagem de José Maria ao lugar de sua infância e juventude como um retorno ao *ninho*, na busca da felicidade experimentada em uma situação no passado. Entretanto, a experiência vivida por José Roberto, protagonista do conto “O iniciado do vento”, quando se dirige à cidade interiorana para defender-se da

acusação de ser responsável pelo desaparecimento de um menino, parece não ter a mesma significação. O engenheiro viaja para a cidade onde passara alguns dias três meses antes. Na ocasião vivera uma experiência que lhe possibilitara adquirir o conhecimento secreto dos poderes do vento que se manifesta diariamente na localidade. O regresso da personagem ao lugarejo não foi para reviver algo acontecido no passado ou uma volta à origem, situações que possibilitariam considerar sua viagem como o *retorno ao ninho*, como sugere a teoria de Bachelard.

Em sua análise, Teixeira também compara a experiência vivida por José Maria, no encontro com Duília, quando retorna a Pouso Triste, com a do Rei, personagem da narrativa “Omelete de amoras”, constante em *Rua de mão única*, de Walter Benjamin. Ele resume a história que narra um episódio em que um Rei expressa o desejo de comer omelete de amoras, iguaria que saciara sua fome cinquenta anos antes, quando fugia, com seu pai, dos inimigos do reino. O prato fora preparado por uma velha que habitava a floresta para onde se dirigiam os dois fugitivos. Para satisfazer a sua vontade, o Rei ordena ao cozinheiro do castelo que prepare o prato. Entretanto, o serviçal nega-se a executar a ordem real, alegando que, embora conhecendo a receita e a forma exata de prepará-la, a omelete, o sabor não seria o mesmo:

[...] não vos agradará ao paladar. Pois como haveria eu de temperá-la com tudo aquilo que, naquela época, nela desfrutastes: o perigo da batalha e a vigilância do perseguido, o calor do fogo e a doçura do descanso, o presente exótico e o futuro obscuro. (BENJAMIN apud TEIXEIRA, 2006, p. 3).

O cozinheiro, ao não cumprir a ordem do Rei, impede-o de decepcionar-se com a situação de “não encontrar na iguaria todas as sensações desfrutadas há cinquenta anos. [...] não poderia o rei retornar ao seu passado, àquela companhia paterna, àquela incerteza doce da situação.” (TEIXEIRA, 2006 p. 4).

Teixeira (2006, p. 4), apresentando um resumo da viagem de José Maria realizada do Rio de Janeiro ao sertão de Minas para encontrar Duília, compara a atitude deste com a do Rei e conclui que o aposentado, convicto de que vai encontrar a jovem deixada na adolescência, “cega-se à clara evidência do mundo real, que o incomoda, e decide ir atrás de seu passado feliz, decide voltar e se depara com o colo murcho de Dona Dudu.”

Tal como mostram as ideias de Bachelard e de Benjamin, conforme Teixeira (2006), as imagens do passado diluem-se no tempo e são irrecuperáveis; portanto, a experiência vivida pelo protagonista do conto de Aníbal Machado é frustrante. A Duília que ele busca não existe mais, ela transformou-se na professora rural, conhecida como Dona Dudu.

Teixeira, no ano seguinte, publicou o artigo “Aníbal Machado e a Praça Onze em Festa”. Nele mostra que uma das características do processo de criação de Aníbal Machado é o diálogo com a música popular. Para tanto, analisa “A morte da porta-estandarte”, dividindo-o em três partes e demonstrando a relação de cada uma com as letras de sambas de sucesso da década de 1930:

O conto pode ser dividido em três partes que seguem temas específicos: a contrariedade do noivo ao saber que Rosinha vai desfilar; a procura pela mulata; e a despedida da amada. Essas três partes são ilustradas no decorrer do conto com trechos de três sambas que fizeram sucesso em 1934, a saber: *Agora é cinza*, de Alcebiades e Armando Marçal, *“Maria Rosa”*, de Antônio Nássara, e *“Foi ela”*, de Ary Barroso. (TEIXEIRA, 2007, p. 87).

O estudioso também refere que a pesquisa feita nos manuscritos do escritor sobre a origem de “A morte da porta-estandarte” ratifica sua ideia de que o conto foi feito a partir das letras dos sambas. O documento a que teve acesso, que tem o título “Praça Onze”, parece ser a primeira versão ou o primeiro esboço do conto. Em seu trabalho, Teixeira (2007) faz o cotejo entre esse texto e a versão final de “A morte da porta-estandarte”, mostrando as semelhanças entre os dois e as alterações ocorridas na parte inicial da história, comparando-a com a última versão. Sobre a primeira publicação do conto, ele assevera que, conforme suas investigações, o aparecimento do texto teria ocorrido em 1941, contestando a informação constante na biografia feita por Perez (1965, p. xxiv),¹¹ na primeira edição de *João Ternura*: “Em 1931, publicara, no *Boletim de Ariel*, o seu famosíssimo ‘A morte da Porta-estandarte’, (que pouco tempo depois será julgado, em concurso efetuado pelo *Dom Casmurro*, um dos dez melhores de nossa literatura).”

¹¹ Perez apresenta informação semelhante na segunda edição, revista e atualizada, de seu livro *Escritores brasileiro contemporâneos*, publicada em 1970.

É importante também destacar que, em muitos textos sobre as obras do escritor mineiro, consta, equivocadamente, que “A morte da Porta-estandarte” foi publicada em 1931.

Corroborava ainda o ano de 1941 como a data correta uma menção feita por Lisboa (1973, grifo nosso em negrito e do autor em itálico) na orelha da segunda edição de *Brandão entre o mar e o amor*: “Os capítulos da obra, reeditada depois de **mais de trinta anos, antecipam** os caminhos de cada autor, [...] Anibal Machado **ainda iria esboçar** *A Morte da Porta-estandarte*.” Note-se que ele não fala em mais de quarenta anos.

Continuando na busca de esclarecimentos sobre o assunto, consultamos as edições do *Boletim de Ariel* de 1931, 1932 e 1933, e não encontramos a publicação do conto. Persistindo na pesquisa, verificamos que, na *Revista do Brasil*, direção de Octavio Tarquino de Souza, ano IV, 3ª fase, n. 33, p. 48-54, mar. 1941, o texto encontra-se publicado.

Teixeira informa que, no carnaval de janeiro de 1975, a Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense desfilou apresentando o samba-enredo “A morte da porta-estandarte”, com letra feita por Walter da Imperatriz, Nelson Lima, Caxambu e Deni Lobo. Ele analisa a letra do samba-enredo, comentando que, “Se os sambas e o carnaval de 1934 puderam fornecer elementos a um texto literário, este também pode tornar-se um novo samba e ser aclamado pelo povo.” (TEIXEIRA, 2007, p. 97).

A letra do samba-enredo é a seguinte:

Pra que chorar?
 É tempo de samba com empolgação
 Vamos recordar Rosinha
 Encantando a multidão
 Mulata brejeira
 Seu nome uma flor
 Empunhava o estandarte
 Do bloco Lira do Amor
 Era carnaval
 A Praça Onze estava em festa
 Cantos e toques de clarins
 Pandeiros, surdos e tamborins
 Lá vem o bloco
 E o povo a gritar
 Abram alas minha gente
 Deixem a Rosinha passar

No auge da folia
 Uma lama em alucinação
 “A morte da porta-estandarte”
 E o negro sambista pedindo perdão

Ôô ôôô
 Ao longe um cantar dolente
 Levanta Rosinha, vem sambar
 Ela já não está presente

(pra que chorar?)

Teixeira ainda compara a letra do samba-enredo com o conto, mostrando que não se trata de uma transposição de elementos de um texto para o outro, mas da criação de duas obras que dialogam em suas temáticas, mantendo as peculiares de cada uma.

Abigail Guedes Magalhães (2007) analisa “O piano” no artigo “Memória e identidade em Aníbal Machado”. Ela inicia sua exposição apresentando uma síntese da origem do conto e peculiaridades do gênero. A seguir, ela demonstra como essas características se efetivam na narrativa, através de comentários que tece sobre a história ao resumir as ações do conto. Articulado com objetividade e clareza o estudo dos elementos da estrutura da narrativa, principalmente o relacionado a narrador, ações e tempo, demonstra que se trata de um texto que “reflete sobre a perda da identidade da personagem e sobre o resgate da memória com as lembranças vivas das músicas que nele foram executadas por várias gerações da família do narrador ao retratar a cultura de muitas épocas.” (MAGALHÃES, 2007, p. 2).

Em suas reflexões, para demonstrar sua ideia, Magalhães destaca a grande frustração dado protagonista, gerada pela necessidade de livrar-se do velho piano, “móvel que representa a memória de sua família”. (MAGALHÃES, 2007, p. 1). A fim de embasar sua análise, ela dedica um subitem de seu artigo para definir a frustração de João de Oliveira e demonstrar de que forma ela se reflete nas suas ações:

O conto “O piano” de Aníbal Machado ressalta, em todo seu enredo as situações de frustração vivenciadas pela personagem principal, João de Oliveira. Isso porque, o casamento da filha Sara marcava um momento de mudança em sua vida.

Essa situação o leva a um resgate do passado e, conseqüentemente, a fazer um “balanço” da existência. Percebe-se, claramente, que ele não desejava dispor do piano, visto que esse mobiliário representava a tradição de sua família, um marco de sua identidade. Isso acarretou um conflito entre não querer realizar uma ação e ser obrigado a fazê-la. Por não conseguir concretizar seus planos, adveio uma grande

frustração levando-o a comportamentos absurdos. (MAGALHÃES, 2007, p. 9, grifo do autor).

Ao concluir, Magalhães observa que os conflitos vividos pelo protagonista evidenciam que o corte de um vínculo no qual está impresso o passado pode ser comparado à morte de uma pessoa querida.

Outro artigo sobre esse conto é “A representação da memória e identidade em ‘O piano’, de Aníbal Machado”, de Patrícia Cimino Cavalieri Brandão (2007). Embora retomando o tema, a autora centra sua análise em aspectos não abordados no estudo de Magalhães, principalmente com referência à simbologia do mar. Inicialmente, a autora define o que é memória e identidade, deixando clara sua intenção de usar as definições para demonstrar que, em “O piano”, a memória é vista como um processo indissociável da construção da identidade da família do protagonista da história. A seguir, ela analisa os elementos estruturais da narrativa, dando maior relevância aos aspectos de enredo, tempo e espaço.

Em relação ao tempo da narrativa, Brandão assevera que é possível a identificação do tempo psicológico e do cronológico. Segundo ela, o tempo interior é revelado quando João de Oliveira reflete sobre o significado do piano para a família e quando Sarita, sua filha, pensa sobre a possibilidade de casar-se e ocupar o espaço que é destinado ao piano (sala da casa) como quarto dela e do marido. Ao analisar o tempo cronológico, ela refere ser impreciso, mas destaca que os acontecimentos ocorrem na década de 1940, período da ditadura de Vargas.

Detendo-se no espaço, a autora refere que as ações da narrativa ocorrem no subúrbio do Rio de Janeiro, em um bairro próximo à praia, porque é no mar que o piano será lançado no final da história. Destaca que o conflito central da história é causado pela falta de espaço. A casa em que a família de João de Oliveira mora é pequena, e, para a instalação do quarto da filha após o casamento, ele decide jogar o piano ao mar, desfazendo-se do “instrumento que representa o passado, a tradição e as memórias de um tempo que ficou para trás.” (BRANDÃO, 2007, p. 91). Ainda quanto ao espaço, a autora comenta que Aníbal Machado, ao ambientar as ações no Rio de Janeiro da década de 1940,

[...] incorpora alguns símbolos do progresso e oferece uma visão crítica, uma tomada de consciência sobre a perda das tradições, provocando naqueles que presenciam um misto de ansiedade, prazer e descontentamento, por isso, as temáticas da identidade e da memória

estão tão evidentes no conto e aparecem nos conflitos vivenciados pelos Oliveira quando tentam se desfazer do antigo móvel. (BRANDÃO, 2007, p. 91).

No estudo também é feita uma especulação sobre o fato de o protagonista jogar o piano ao mar como sendo uma tentativa de consequência ambígua. O gesto pode significar a conservação do passado ou romper com ele. De acordo com a reflexão da autora, o piano no fundo do mar remete à ideia de que a memória da família está preservada, da mesma forma que pode sugerir mudanças, uma vez que, nesse lugar, o piano está livre para passar por novas situações: “o instrumento estará livre para passar ‘por coisas estranhas. Destroços de navios... submarinos... peixes.’” (BRANDÃO, 2007, p. 96, grifo do autor). De acordo com as conclusões da autora em “O piano”, o mar assume a simbologia da memória e da identidade: ao mesmo tempo em que preserva, oferece também novas possibilidades.

Moema Rodrigues Brandão Mendes (2007), no artigo “A necessidade da fantasia humana: o drama existencial do aposentado em *Viagem aos seios de Duília*, de Aníbal Machado”, analisa o filme *Viagem aos seios de Duília*, de Carlos Hugo Christensen, com roteiro de Orígenes Lessa, comparando-o com o conto homônimo. Ela mostra como o trabalho do diretor, através dos diálogos das personagens, reproduz a essência do conflito existencial vivido pelo protagonista do texto literário, ao “conservar do conto também a contenção: nem um nem outro falam tudo, deixando a imaginação do leitor/espectador completar as lacunas.” (MENDES, 2007, p. 10).

Mendes, após fazer uma síntese da narrativa de Aníbal Machado, apresenta sua análise sobre a montagem do filme. Em seu estudo, ela divide o texto fílmico em vinte e duas sequências, salientando como em cada uma podem ser percebidas as ações do conto.

No artigo “Franz Kafka e Aníbal Machado: o caminho pela literatura fantástica”, Gracia Gomes de Abreu (2008) analisa o conto “Defunto inaugural — relato de um fantasma”, e “A metamorfose”, de Franz Kafka, observando que há semelhança entre os textos, uma vez que os dois apresentam um acontecimento fantástico. Ela faz uma síntese da teoria de Tzvetan Todorov sobre o fantástico, o maravilhoso e o estranho na literatura, e, em seguida expõe suas conclusões sobre “A Metamorfose”:

Em “A metamorfose” encontra-se o paradoxo de uma contecimento chocante, impossível, tornado possível. Assim, a narrativa de Franz Kafka abarca o maravilhoso e o estranho ao mesmo tempo, onde os dois gêneros, aparentemente incompatíveis, se combinam. O sobrenatural se dá embora pareça ao leitor inadmissível. O leitor, portanto, sofre o *processus* de adaptação, uma vez que, colocado diante do fato sobrenatural, reconhece-o como natural. (ABREU, 2008, p. 6).

É dentro dessa perspectiva, que o conto de Aníbal Machado pode ser associado à obra de Kafka. Em seu subtítulo, encontra-se o elemento sobrenatural: “relato de um fantasma”. Após fazer um resumo do conto, demonstrando como o sobrenatural manifesta-se na narrativa, ela conclui que o texto de Aníbal Machado obedece a uma lógica onírica, que não tem a ver com o real. O defunto conta sua situação, suas brincadeiras, seu processo de adaptação, ao leitor, que se torna conivente com uma situação insólita tal como acontece em “A Metamorfose”, de Kafka. O elemento sobrenatural, portanto, torna-se “natural”.

Feito esse levantamento de abordagens sobre a produção de Aníbal Machado, encaminhamos para a seção seguinte, em que procuramos, por meio da análise de alguns contos do autor, demonstrar a efetiva dimensão de sua capacidade criadora.

4 EXEMPLOS DE ORIGINALIDADE CRIADORA

Mas se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade dentro da permanência.

Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem entre nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes.

JULIO CORTÁZAR.

O enquadramento dos textos a serem analisados como conto tem como base as considerações de Julio Cortázar, entre as de vários estudiosos do tema. Em conferência realizada em Cuba, em 1961, sobre o conto, posteriormente publicada com o título *Alguns aspectos do conto*, ele faz uma exposição sobre esse modelo narrativo, referindo alguns aspectos que considera importantes na sua construção. Ele inicia observando que reconhece ser difícil definir esse gênero de narração, tão secreto e voltado para si mesmo é, “caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (CORTÁZAR, 1993, p. 149). Entretanto, salienta que o importante é ter uma ideia viva dessa espécie narrativa e sugere a associação do conto com imagens como a melhor forma de defini-lo, conforme reproduzimos em epígrafe nesta seção.

Refletindo sobre as narrativas analisadas nesta tese, verificamos que elas expressam as ideias referidas por Cortázar sobre o assunto. Os enunciados dos contos apresentam sequências da trajetória existencial das personagens que se precipitam para a revelação de um momento de suas vidas, sintetizando seus dramas. O situações desveladas coincidem com aquelas travadas na interioridade do ser humano, fazendo com que as criações do autor mineiro tenham ressonância junto aos leitores.

Aníbal Machado foi um verdadeiro alquimista na construção de seus contos. A precisão e a originalidade com que criou seus textos mostram a singularidade de suas criações e colocam-no entre os melhores contistas da literatura brasileira. Sua inovação desafia os interessados em investigar sua obra a descobrir a alquimia secreta de seu fazer literário.

Na tentativa de desvendar esses mistérios, propomo-nos a examinar os contos “O iniciado do vento”, “Viagem aos seios de Duília”, “O defunto inaugural —

relato de um fantasma”, “O ascensorista”, “Monólogo de Tuquinha Batista”, “O piano”, “Tati, a garota”, “A morta da Porta-estandarte”, que integram a publicação *A morte da Porta-estandarte e Tati, a Garota e Outras Histórias*. Tendo em vista a especificidade dos textos, além de analisar os elementos da narrativa – personagem, tempo, espaço, narrador, discurso – o estudo também vai deter-se nos aspectos peculiares de cada narrativa, relacionados à forma e ao tema.

4.1 “O iniciado do vento”: o rito revelador do sagrado

A DIREÇÃO DO VENTO
Vaias, assaltos e injustiças ao longo
de teu caminho – polo do amor!
E muita amargura. E o quase desespero.
Entretanto, por mais flagelados que sejamos,
é sempre para o teu lado que insistem
os movimentos fundamentais do nosso ser.
 ANÍBAL MACHADO

“O iniciado do vento” também tem sido objeto de estudos da academia, com trabalhos que se fixam em aspectos variados em decorrência da complexidade de sua temática e de sua construção. Estruturalmente, a narrativa está dividida em quatro partes. A primeira envolve a chegada do protagonista, José Roberto, à cidade, sua ida ao hotel, o diálogo que mantém com a proprietária do estabelecimento e com o advogado que se apresenta para defendê-lo da acusação do desaparecimento de um menino, Zeca da Curva. A segunda abrange o interrogatório do visitante no Foro. A terceira compreende os episódios que ocorrem após sua saída do prédio da justiça. A quarta abarca os acontecimentos finais, que se sucedem após o depoimento.

A enunciação é feita ora por um narrador onisciente neutro, ora pela onisciência seletiva, ora pelo modo dramático. As três formas de instâncias narrativas são caracterizadas por Norman Friedman, em *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*, publicada em 1985. Ao conceber sua teoria sobre o narrador, ele leva em conta quatro aspectos:

Já que o problema do narrador é a transmissão apropriada de sua estória ao leitor, as questões devem ser algo como: 1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?); 2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele a conta (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando?); 3) Que canais

de informações o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor, ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem; através de qual ou de qual combinação – destas três possibilidades as informações sobre os estados mentais, cenários, situação e personagens vêm?); e 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (próximo, distante ou alternando). (FRIEDMAN, 2002, p. 172).

De acordo com as categorias das instâncias narrativas identificadas por Friedman (2002, p. 174), na parte inicial do conto, observa-se a voz do narrador onisciente neutro. Ele tem um ponto de vista ilimitado, podendo narrar de qualquer ângulo, não fazendo comentários: “O passageiro abandonou o jornal, deixou cair as folhas. Lera os crimes de outros, passaria em breve a ler o seu crime.” (MACHADO, 1977, p. 3). Entretanto, logo em seguida, há o desaparecimento da voz do narrador, deixando que os fatos se apresentem através da mente do protagonista, caracterizando a onisciência seletiva. Nesse modelo, “o leitor fica limitado à mente de apenas uma das personagens.” (FRIEDMAN, 2002, p. 178), que se torna o centro do ponto de vista da narração. A exposição dos fatos é feita através do discurso indireto livre. Embora o autor não utilize essa terminologia, a sua descrição a respeito dessa modalidade enunciativa, permite fazer a inferência, na medida em que, no discurso indireto livre, o narrador onisciente aproxima-se tanto da personagem que as fronteiras entre ambos se evaporam, criando uma ambivalência “na qual o leitor não sabe se aquilo que o narrador disse provém do relator invisível ou do próprio personagem que está monologando *mentalmente*.” (LLOSA, 1979, p. 154, grifo do autor). Esse recurso narrativo permite ao leitor conhecer com mais precisão as ideias, os sentimentos e as emoções da personagem:

A que ficará reduzido depois da aprovação da publicidade, depois do temporal?

No momento — pior que a revolta contra a injustiça — era o sentimento de pudor ferido, de invasão do seu silêncio. (MACHADO, 1977, p. 3).

Na segunda parte do conto, o discurso do narrador praticamente desaparece, demonstrando sua presença em sucintos comentários sobre o comportamento das personagens. Ele concede voz ao protagonista, que, através do diálogo direto, relata ao Juiz o que lhe aconteceu em sua estada anterior na cidade, quando conheceu o menino supostamente desaparecido. A apresentação dessa parte da narrativa

caracteriza o que Friedman (2002, p. 178) denomina *modo dramático*, em que as informações em grande parte limitam-se “ao que os personagens fazem e falam”. Com a abertura de aspas a cada início da fala do protagonista – que se fecham ao final de sequência enunciativas –, quando então se observa o discurso de José Roberto, que, através do diálogo com o Juiz, narra os fatos ocorridos em seus encontros com o garoto – parece estar emitindo opinião e reproduzindo “as conversas” que ocorreram entre eles:

“A nossa intimidade, Sr. Juiz, foi assim crescendo à base de vento. Encontrávamo-nos sempre. Um dia, eu subia a estrada que leva à colina de onde se avista a cidade e a ala esquerda do hotel. Sobre as casas pairava a faixa de fumaça deixada pela locomotiva. Eu caminhava devagar. Mais devagar vinha descendo o garoto. Pela primeira vez aparecia penteado. Ia com certeza encontrar-se com Espiga de Milho. Falou-me: – Pensei que o senhor tivesse ido embora.

“Olhou entristecido para a cidade e depois para a paisagem:

“– Ele hoje não veio...

“– Mais tarde, com certeza, respondi.

“– O mundo fica sem graça, não é? Tudo parece fotografia.

“Circunvaguei a vista. Tudo parecia mesmo fotografia. Ar parado, árvores imóveis, inalterável ainda a faixa de fumaça. (MACHADO, 1977, p. 24).

Na apresentação do diálogo do depoente, verifica-se o uso reiterado de reticências, as quais, de acordo com Nina Catach (1996, p. 63-64), “representam, de certo modo, o não dito, mas um não dito explícito, expressivo, pois a pontuação exprime toda sorte de silêncios”. Julie Leblanc (1998, p. 87-88) acrescenta que elas levam o leitor à ação, de modo que locutor e interlocutor passam a constituir-se em “protagonistas da enunciação”. Esses silêncios, esses não ditos explícitos fazem parte da expressividade do autor no texto, convidando assim o leitor a ser também protagonista da enunciação – preenchendo esses vazios – e a envolver-se no clima surreal revelado na experiência iniciatória que vive a personagem.

A terceira parte é apresentada pela voz do narrador onisciente, que relata os momentos finais da estada do visitante à cidade e os fatos decorrentes da ação do vento no lugar:

O escrivão olha para fora, põe-se a cismar. Vê o engenheiro, de mala na mão, tomar o ônibus da tarde. Sente-se derrotado, confuso. Então aquilo era maneira de se defender? As árvores começam a sossegar.

– Para mim, vento é vento e nada mais... concluiu com melancolia o escrivão, acenando com a cabeça. (MACHADO, 1977, p. 33).

No quarto segmento, o narrador, numa posição temporal pós-desfecho do ocorrido na tarde do depoimento do protagonista, anuncia o destino de alguns moradores da cidade:

O juiz não mais compareceu às audiências. Nem despachou processo algum.

[...]

Algo de estranho passara-se na consciência do magistrado. Transferido ou aposentado, desapareceu da comarca dias depois, sem nada dizer, sem se despedir de ninguém. (MACHADO, 1977, p. 33).

Analisando-se o tempo do desenvolvimento das ações de “O iniciado do vento”, percebe-se que apresenta dois momentos da vida do engenheiro: presente e passado.

Gérard Genette (1976, p. 33), em seus estudos sobre as relações entre o tempo da história¹² e o da narrativa,¹³ descreve o seguinte:

Estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou daquele indício indireto.

Ao confrontar-se a ordem temporal de uma narrativa, observam-se duas situações. Uma em que há perfeita coincidência entre o tempo da história e o da narrativa. Outra em que não há sincronia entre as duas temporalidades, evidenciando uma anacronia, que pode evidenciar uma analepse ou uma prolepse. A primeira ocorre quando o narrador ou uma personagem relata acontecimentos ocorridos no passado, que podem ter um *alcance*, distância temporal entre o momento da história e o do fato pretérito, próximo ou distante; e uma *amplitude*, período de duração do acontecimento, longo ou curto.

As ações presentes referem-se às seguintes situações:

- a) viagem de retorno à pequena cidade, recordando detalhes de seu passado recente e projetando um futuro incerto. Durante esse trajeto, apesar de considerar-se inocente do crime de que é acusado, em suas

¹² O autor atribui ao termo *história* o sentido de conteúdo narrativo, ou seja, o significado (GENETTE, 1976, p. 25).

¹³ Ele confere ao termo *narrativa* o sentido de enunciado, discurso ou texto narrativo em si, o significante (GENETTE, 1976, p. 25).

reflexões, imagina que tudo o que construiu em sua vida pode ruir, em consequência da acusação, se o seu relato não for entendido pelos representantes da Lei: “Olhou pela janela: ainda faltavam duas estações. Mais inquieto agora, quase chorando, disse adeus ao futuro... a certa imagem de seu futuro que insistia nos sonhos da mocidade.” (MACHADO, 1977, p. 3). Ao chegar à pequena cidade, o protagonista observa que é recebido pelo “vento que viera ao encontro do comboio e o envolvia num turbilhão” (MACHADO, 1977, p. 3). Apesar de notar que o vento não é o mesmo que conhecera quando visitara a cidade três meses antes, o engenheiro constata que ele vai ao seu encontro sem hostilidade – atitude contrária à da população que o espera na estação. Os habitantes dão mostras de que já o consideram culpado. Eles, apesar de não terem ouvido a sua defesa, demonstram que já o condenaram:

Houve o silêncio de alguns instantes para a “tomada” de sua figura; em seguida, rompeu um murmúrio indistinto mas hostil, cortado pelas sílabas tônicas de alguns palavras conhecidos, se não de palavras sussurrados por inteiro. (MACHADO, 1977, p. 5).

b) o interrogatório a que é submetido José Roberto em audiência no Foro da cidadezinha:

Às três e um quarto o acusado entrou no Foro. [...] Suportou os olhares reunidos de quase toda a Câmara Municipal, do Foro e da Coletoria, que tudo funcionava no mesmo prédio. (MACHADO, 1977, p. 12).

— Tem alguma declaração a fazer? perguntou o juiz.
O denunciado respondeu que sim. Ia contar tudo, sem mesmo saber se estava se acusando ou se defendendo. (MACHADO, 1977, p. 14).

c) a saída do protagonista da pequena cidade: “O escrivão olha para fora, põe-se a cismar. Vê o engenheiro, de mala na mão, tomar o ônibus da tarde.” (MACHADO, 1977, p. 33).

Os acontecimentos do passado são apresentados, principalmente, pelo protagonista durante o interrogatório que ocorre no Foro, onde estão reunidos o juiz,

o promotor, o escrivão e grande parte da população. Em sua exposição, o engenheiro precisa estabelecer o elo entre o presente e o passado, para demonstrar que é inocente. Convicto de sua inocência, dispensa advogado de defesa e propõe-se a relatar os fatos pretéritos com a maior precisão possível, a fim de demonstrar não ter matado o menino. Pretende, com seu depoimento, mostrar que o garoto pode estar vivo. Mesmo sabendo parecer inverossímil o que vai expor, tem consciência de ser essa a única forma de levar a verdade para todos, sobrepondo-a ao que consta no processo movido contra ele:

Como fazer com que sua verdade tivesse mais poder do que a mentira armada com os aparelhos e o cerimonial da justiça? O que aconteceu e precisava contar era, de sua natureza, tão inverossímil que não seria compreendido pelo tribunal popular, caso o juiz o mandasse a júri. (MACHADO, 1977, p. 13).

No Foro, seu discurso dirige-se ao juiz, figura que se distingue, entre os demais que compõem o quadro de funcionários da justiça local, por sua sabedoria e dignidade moral, tendo os olhos sempre “voltados para o mais alto e o mais longe” (MACHADO, 1977, p. 6). Ao vê-lo, José Roberto intui que o magistrado aparenta ser o único a compreender realmente o que vai relatar, ao contrário dos outros presentes na sala. O engenheiro inicia sua exposição explicando que, embora os acontecimentos a serem narrados pareçam estranhos e insólitos, eles realmente aconteceram e vão demonstrar que não pode ser acusado pela morte ou pelo desaparecimento de Zeca da Curva, porque nutria por ele uma admiração especial, tendo em vista que dele recebera um conhecimento singular sobre o vento, não entendido pelo senso comum:

“Oh! Impossível ser responsabilizado! Impossível, Sr. Juiz. Só contando...”

Houve uma pausa longa, aflitiva. Depois começou a falar, como alguém que se achasse sob estado de hipnose:

“Senhor Juiz, sou engenheiro construtor de pontes. Procuo viver as coisas positivas e, tanto quanto possível, explicáveis. Não cultivo a atração do abismo. E o absurdo me aborrece. Se de meus pais herdei certa tendência para o sonho, eles próprios me preveniram contra as ciladas da imaginação. Também não sou amador de fatos estranhos da vida, posto que sempre aconteçam. (MACHADO, 1977, p. 15).

Dando continuidade ao seu depoimento, José Roberto aduz que sua visita à “capital dos ventos” ocorreu não só para descansar dos meses de intenso trabalho

na construção de uma ponte, mas também para esquecer a imagem de cinco operários mortos em um acidente, que, embora não seja explicitada a forma como ocorreu, constantemente voltava à sua mente. De acordo com o relato que faz durante o interrogatório, logo que chega ao lugar, encontra um menino, que se oferece para transportar suas malas e levá-lo até o hotel. No caminho, ansioso por conhecer o vento, pergunta ao garoto quando começa a ventar. Esse responde que brevemente, e, ao saber do interesse do engenheiro em tomar contato com o vento, oferece-se para levá-lo às montanhas para melhor apreciá-lo.

Em seu relato, o depoente apresenta as experiências vividas por ele no primeiro passeio com Zeca da Curva. Em sua exposição, observa-se que as mesmas não podem ser explicadas pela razão, na medida em que resultam de um contato anímico que os dois têm com a natureza, em que o racional – apesar de determinadas explicações científicas que o engenheiro dá ao garoto sobre o vento – não interfere. Durante o encontro com o vento, o visitante consegue perceber a transformação que o fenômeno produz no ambiente, como se fosse uma manifestação demiúrgica. O convívio que os dois têm com o vento não é apenas sinestésico. Seus efeitos, no menino, provocam alterações em seu corpo e, em José Roberto, fazem aflorar imagens da infância latentes em sua interioridade. A sua comunhão com esse fenômeno e o ambiente em que ele se manifesta provoca-lhe a sensação de conforto e de bem-estar físico e mental que buscava:

“– Acho que ele já vem vindo.

“– Ele quem?

“– O vento.

“– Como sabe que vem?

“– No corpo, uai...

“– Mas o ar está parado. Que é que você sente no corpo?

“– Uma coisa...

“Suas narinas farejavam os longes. Alguns instantes depois, ele tinha a cabeleira em desalinho, e o meu chapéu fora atirado à distância. Não era ainda o vento forte que eu esperava. Parecia a vanguarda de outro, maior, que vinha avançando atrás. E à medida que aumentava de velocidade, ia mostrando uma qualidade diferente daqueles que correm em outros lugares. Parecia soprar da minha infância, trazendo o que havia de melhor e de mais antigo no espaço.

“Viramos os animais para recebê-lo de frente. Era como se cada um de nós estivesse na proa de um pequeno barco. Subitamente se animou a paisagem. Todas as árvores se manifestaram.

[...]

“Meu primeiro contato com aquele vento deixou-me o coração preparado para uma aventura maior. Não se pode dizer, Sr. Juiz, que eu já estivesse dominado por ele, mas dormi com seu rumor nos ouvidos, por que não dizer na alma. Com o vento e também com a paisagem que ele transfigurara. (MACHADO, 1977, p. 18-19).

As situações vividas por José Roberto, guiado por Zeca da Curva, também podem ser interpretadas como uma aventura de caráter iniciático. O mundo interior do engenheiro está fragilizado principalmente pela lembrança das mortes dos operários na construção da ponte, que lhe causam sofrimento e o impedem de dar continuidade à sua história pessoal. Ele necessita de um afastamento do mundo, para penetrar em alguma fonte de poder e realizar um retorno que lhe possibilite enriquecer sua vida. Ele precisa passar por um ritual iniciático, uma espécie de aventura mitológica, que lhe proporcione o encontro com o sagrado.

Segundo Joseph Campbell (1988), os rituais de passagem compreendem três etapas a serem experienciadas pelos iniciandos: separação, iniciação e retorno. O autor comenta:

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes. (CAMPBELL, 1988, p. 36).

A separação, o afastamento do indivíduo do convívio da comunidade, pode ser entendida como uma espécie de morte para o mundo. Durante esse período, ele experimenta situações que vão permitir-lhe voltar renascido, grandioso e pleno de poder criador para o universo de origem. Campbell, ao analisar essa etapa do ritual de passagem, em várias obras da literatura do ocidente, descreve cinco estágios a serem vividos pelo sujeito a caminho de sua iniciação. Destas, identificam-se três realizadas por José Roberto, que são “o chamado da aventura”, “o auxílio sobrenatural” e “a passagem pelo primeiro limiar”.

O estágio denominado “o chamado da aventura” caracteriza-se como uma espécie de convocação imposta pelo destino, que faz com que o herói saia de seu mundo e seja levado para um lugar desconhecido. Esse destino pode ser representado de várias formas; entre elas, o autor cita as seguintes:

[...] como uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, a parte inferior das ondas, a parte superior do céu, uma ilha secreta, o topo de uma elevada montanha ou um profundo estado onírico. Mas sempre é um lugar habitado por seres estranhamente fluidos e polimorfos, façanhas sobre-humanas e delícias impossíveis. (CAMPBELL, 1988, p. 66).

No conto, a ida do engenheiro para o lugarejo constitui-se num isolamento, numa fuga do mundo em que vivia e que o deixara fragilizado. Para lá, ele vai em busca de algo que lhe restabeleça as forças físicas e mentais para dar continuidade à sua existência. Seus encontros com o vento, nas montanhas, mostram-se como uma aventura capaz de fazê-lo desvendar os mistérios de uma natureza os quais, embora presentes no dia a dia dos moradores do lugar, não são percebidos por eles. São observados apenas por Zeca da Curva, neto de uma índia, que é descrito por José Roberto como “um menino de cabelos lisos, olhos espantados, pele bronzeada, e uma mobilidade extrema na fisionomia – eu via um filho do vento” (MACHADO, 1977, p. 16).

Logo que chega à cidade, o visitante quer encontrar-se com o vento. Há nele uma atração pelo lugar que remonta à sua infância: “Desde criança, ouvira dizer que aqui ventava muito. E o nome deste lugar ficara-me na memória ligado à ideia de vento” (MACHADO, 1977, p. 15). De início, encontra-se com Zeca da Curva, que o convida a ir ao ponto mais alto do para apreciar o fenômeno. Esse convite pode ser interpretado como a materialização do chamamento que estava no interior do engenheiro e o impelia a ir ao lugar em que poderia ter contato mais intenso com o vento. Nessa perspectiva, o menino pode ser considerado como um arauto, figura referida por Campbell (1988, p. 62) como “o agente que anuncia a aventura”:

“— Você gosta do vento?
 “— Gosto. Quando ele não vem eu fico aborrecido.
 “Falava aos arrancos, a respiração difícil. Tinha o corpo inclinado, como contrapeso à mala maior. — Acho que o que eu gosto mesmo... é do vento...
 “Já no hotel começavam a fechar-se as vidraças. Compreendi logo: o vento não tardaria.
 “— O senhor também gosta?
 “Respondi com um aceno.
 “— Então se quiser, eu posso lhe arranjar um cavalo amanhã para o senhor apreciar lá de cima. O aluguel é barato. (MACHADO, 1977, p. 16 -17).

O menino tem conhecimento de um lugar, na cidade, em que a manifestação do vento é mais forte e para lá vai levar José Roberto, a fim de que ele experimente um contato mais intenso com essa força da natureza. Considerando-se sua simbolização, “o vento é sinônimo do *sopro* e, por conseguinte, do Espírito do influxo espiritual de origem celeste.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 935, grifo do autor). Em algumas culturas os ventos são considerados mensageiros divinos,

equivalentes aos anjos. A partir desses aspectos, pode-se interpretar que a experiência vivida por José Roberto permite-lhe manter contato com o divino, trazendo-lhe a energia que precisa para retornar ao mundo e viver plenamente.

O espaço onde acontece esse fenômeno é a montanha, lugar que, segundo Chevalier e Gheerbrant (1988, p. 616), pode ter, entre outras, a seguinte interpretação:

O simbolismo da montanha é múltiplo: prende-se à altura e ao centro. Na medida em que é alta, vertical, elevada, próxima do céu, ela participa do simbolismo da transcendência; na medida em que é o centro das hierofanias atmosféricas e de numerosas teofanias, participa da manifestação. Ela é assim centro do céu e da terra, morada dos deuses e objetivo da ascensão humana. Vista do alto, ela surge como a ponta de uma vertical, é o centro do mundo; vista de baixo, do horizonte, surge como a linha de uma vertical, o eixo do mundo, mas também a escada, a inclinação a se escalar.

É nesse espaço que o engenheiro vê a manifestação do sagrado quando assiste ao desaparecimento do menino, levado pelo vento no último encontro que tem com ele. Acreditando no que viu, José Roberto tem a convicção de que o menino não morreu, podendo estar em qualquer outro lugar, apreciando o vento.

O segundo estágio do ritual de passagem é o “o auxílio sobrenatural”, que, de acordo com Campbell, é o encontro daquele que atende ao chamado e parte para a aventura iniciatória com uma entidade protetora. “Essa figura representa o poder benigno e protetor do destino.” (CAMPBELL, 1988, p. 76). Em algumas situações, ela concede ao herói um amuleto que o protege das forças adversas e facilita seu trajeto no rito de iniciação; em outras, torna-se o guia a conduzir o neófito ao local onde vai ocorrer a experiência. O auxiliar sobrenatural manifesta-se de múltiplas maneiras, podendo ser uma anciã ou um ancião, uma fada madrinha, uma bela mulher, uma virgem, um sacerdote, um ser que habite a floresta, algum mágico, um eremita, um pastor ou um ferreiro ou um ente divino, como Hermes, Espírito Santo, Tot, que se revestem de variadas representações. O traço comum entre eles é a sabedoria, o conhecimento de algo que foge ao senso comum.

Na trajetória iniciática de José Roberto, é possível considerar-se Zeca da Curva como o auxiliar sobrenatural, ou seja, o guia que vai conduzi-lo para a experiência de iniciação. Desde o primeiro contato do engenheiro com o menino, ele o considera como alguém diferenciado dos demais habitantes do lugar, admirando-o

por suas peculiaridades. Conforme Campbell (1988, p. 64), nas aventuras iniciatórias, há, da parte do iniciando, “uma atmosfera de irresistível fascínio em torno da figura que aparece subitamente como guia, marcando um novo período, um novo estágio, da biografia”.

Em seu relato ao magistrado, o protagonista refere-se ao menino caracterizando-o como seu guia e a si próprio como iniciando:

Imaginei-o incompreendido entre os companheiros; incompreendido e calado, para não ser objeto de zombaria. O pequeno maltrapilho era o meu mestre de vento, verdadeiro iniciado. E eu, o discípulo, não me vexo de confessá-lo. Daí por diante, só o compreendia dentro mesmo do vento. De tal maneira que, sem sua companhia, eu me tornava indiferente a qualquer viração. (MACHADO, 1977, p. 27).

A perspectiva de considerar-se Zeca da Curva como guia do iniciando é reiterada quando o engenheiro pergunta ao garoto o seu nome. Ao ouvir a resposta, demonstra estranhamento pela denominação, obtendo a explicação do menino de que é assim conhecido porque ele e sua mãe sempre moraram “lá em cima, na volta da estrada...” (MACHADO, 1977, p. 18). A localização da morada revela que menino vive em um plano mais alto, denotando uma fronteira indefinida e misteriosa, possível de ser comparada ao centro simbólico, “em torno do qual, pode-se dizer, o mundo gira.” (CAMPBELL, 1988, p. 44). Esse espaço é contemplado de longe por José Roberto, que assiste a uma manifestação do contato de Zeca da Curva com a natureza, o que lhe confirma ser o menino um iniciado do vento:

“Certa manhã, no início de um temporal, cheguei à janela levado pela curiosidade de saber como se comportava o menino diante daquelas lufadas. Se era sincero fora de minha presença. Minha janela abria-se para os barrancos da colina, onde ele morava. Meti o binóculo, o casebre se aproximou. Logo avistei Zeca da Curva no terreno, a pular. Tirara a roupa, ficara nu no meio do vento. Correndo de um lado para outro, esbarrou numa lata e rolou pelo barranco. De repente, ei-lo de braços abertos e olhos fechados, gozando, aspirando o espaço. Assim permaneceu alguns minutos, imóvel, feliz.

“Agora, pensei comigo, já não tenho dúvida: ele é mesmo o enfeitado do vento. (MACHADO, 1977, p. 26-27).

Também é possível especular-se que, considerando o significado etimológico do complemento do apelido do garoto, Curva, nome que “vem de curvo, do latim *curvus*, que muda de direção sem formar ângulos” (CUNHA, 1987, p. 236), em seu

nome, o menino já traz as características do vento, entendido como fenômeno da natureza que se define por ser o ar em constante movimento por todas as direções.

Para levar José Roberto à montanha, o menino oferece-lhe um cavalo, que pode ser visto como uma espécie de amuleto. É montado nele que o iniciando acompanha seu guia e vive a aventura de entrar em contato com o vento: “E começamos a correr. O que era uma delícia! Cavalo e vento!” (MACHADO, 1977, p. 19). Esse animal, por sua força e rapidez, é considerado a montaria dos deuses. Ele “é por vezes a montaria de *Vayu*, divindade do vento e do elemento ar.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 212). Segundo as concepções chinesas mais antigas, o Universo é formado por setores, cujas Virtudes se opõem e se alternam. Essas virtudes são realizadas sob o aspecto de Ventos, em número de oito. Os Oito Ventos correspondem não somente a setores do mundo humano e natural, mas também a poderes mágicos. Todas as coisas acham-se repartidas no domínio deles.

Considerando essa crença, é possível concluir-se que o cavalo, ao levar José Roberto à montanha, espaço delimitado, possibilita a ligação entre o engenheiro e o divino, manifestado pelos oito ventos identificados por ele juntamente com Zeca da Curva:

“Assim, segundo a nossa classificação, havia ventos *maliciosos* e ventos *desordeiros*, ventos *calados* e ventos que *cantavam*, ventos *compridos*, de grande velocidade, e ventos *miudinhos*, desses que começam a correr sobre a grama e logo desanimam aos pés do primeiro arbusto. Confessou que apreciava muito esse tipo de vento chamado *brisa*, *filhote do grande* que movimentam as nuvens [...]. (MACHADO, 1977, p. 23, grifos nossos).

O oito também é considerado universalmente como o número do equilíbrio cósmico. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1988. p. 651, grifos do autor) “o oito, octógono, tem, também, um valor de **mediação entre o quadrado e o círculo**, entre a Terra e o Céu, e está, portanto, em relação com o mundo *intermediário*.” Essas simbologias reiteram a importância da experiência vivida por José Roberto quando identifica os oito tipos de vento presentes na montanha, mostrando que ele inicia suas descobertas do sagrado – “o mundo *intermediário*”.

Dando continuidade à sua aventura iniciática, o herói precisa atingir o limiar, o portal que o leva ao espaço de seu contato com o divino. Essa passagem é

protegida por entes que guardam o espaço sagrado “nas quatro direções — assim como em cima e embaixo —, marcando os limites da esfera ou horizonte de vida presente do herói (CAMPBELL, 1988, p. 82). Os guardiões da passagem geralmente são representados por figuras amedrontadoras, de terrível aparência. Mas há relatos em que o portal é “guardado pelo ‘mais alto espírito da razão, que impede a passagem enquanto não for superado’.” (CAMPBELL, 1988, p. 82). Nessas situações, o iniciado enfrenta e vence o guardião utilizando a Arma do Conhecimento. Em “O iniciado do vento”, José Roberto escala a montanha e chega com Zeca da Curva ao local em que o menino afirma ocorrer a manifestação do vento de forma misteriosa. Entretanto, o engenheiro somente a percebe quando abandona o conhecimento científico que tem sobre o fenômeno da natureza e o vê pela perspectiva do garoto, definindo-o através da linguagem infantil. O obstáculo que o impede de entrar plenamente no mundo do sagrado é sua visão racionalista da natureza. Ele precisa deixar aflorar aspectos de sua interioridade que lhe permitam ligar-se a esse universo sem a intermediação da razão. Essa passagem ocorre alguns dias antes do último encontro dele com Zeca da Curva:

“— E a brisa? perguntei.
 “— Ah! Essa sai da boca dos filhotes do gigante. Gosta muito de apostar corrida com o rio.
 “Só para excitá-lo, procurei qualquer definição para a brisa e disse: — É um vento que ainda não cresceu.
 “Olhou para mim, reflexivo: — Isso mesmo!
 “Sem querer, liguei no meu espírito a invenção do menino às coisas da mitologia, de que vagamente me lembrava. Na expressão do meu rosto teria ele notado o efeito de sua descoberta. Parecia orgulhoso. Deixei ficar. (MACHADO, 1977, p. 23-24).

Guiado pelo menino, com seu amuleto e despojado de sua visão racionalista do universo, o engenheiro está em condições de viver o ritual de iniciação. Campbell (1988), ao descrever essa experiência, aponta algumas situações vividas pelo herói para atingir seu objetivo. Suas referências têm como base a análise de histórias oriundas do Ocidente e do Oriente, que, por suas peculiaridades, revelam-se como ritos iniciáticos e apresentam várias circunstâncias semelhantes.

Em “O iniciado do vento”, embora não se observem várias ocorrências descritas por Campbell na partida para a aventura iniciática, no referente à maneira como ocorre a etapa da *iniciação*, também se constatam as fases identificadas e descritas pelo teórico em seus estudos. Entretanto, a forma como José Roberto

descreve seu último encontro com Zeca da Curva permite que seja interpretado como o momento de sua plena compreensão dos poderes do vento, o que indica o seu mergulho total no processo de iniciação:

“Mas logo a corrente aumentava de velocidade; e se transformava em ventania, categoria mais alta segundo nossa classificação. Devia vir da floresta, sua matriz longínqua. Com certeza recebera no trajeto afluentes que a enriqueceram, viração de campina, brisas da lagoa. Para mim, era naquele céu, por cima das montanhas, que se operava a combinação de sopros múltiplos, emanção da terra, extrato de paisagens percorridas.

[...]

“Eu me agarrara ao tronco de uma árvore para não ser levado. Zeca da Curva parecia embriagado. Arrancou a camisa, estendeu os braços. Permaneceu imóvel, tenso. De repente, ouvi-lhe a exclamação: — Com este eu vou!

“Abalou-se pela rampa, saltou o valado, atravessou a sebe, ganhou a várzea, diluiu-se na bruma... E reapareceu diminuído, lá para os lados de uma macega, correndo, correndo sempre, até sumir-se no longe. Fiquei só no meio do turbilhão. Com a sensação de que ele me abandonara. (MACHADO, 1977, p. 29).

Zeca da Curva, tendo concluída a tarefa de levar José Roberto a viver sua iniciação nos mistérios do vento, desaparece. Deixa-o só para optar de que forma vai aproveitar, para sua vida, o conhecimento adquirido. Se decidir pela crença no presenciado, ele pode nortear sua existência tentando mostrar àqueles com quem convive a importância de olhar-se o universo, tentando compreender as forças vitais que ele pode transmitir para o homem. De acordo com Campbell (1988), o herói que vai à busca da aventura que o leve ao sagrado, morre como homem moderno; mas, como homem eterno — aperfeiçoado, não específico e universal —, renasce e retorna ao seu meio, transfigurado para ensinar a lição de vida renovada que aprendeu.

Um dia após o último encontro com Zeca da Curva, o engenheiro vai embora. Apesar de não haver referência, no texto, do que acontece com José Roberto durante o período que ocorre entre sua saída e o retorno à cidade dos ventos, é possível deduzir-se que ele regressa ao seu lugar de origem, dando continuidade às suas atividades. Meses depois, é intimado a voltar ao lugar para responder ao processo sobre o desaparecimento do menino. Mas, ao retornar, ele, embora indeciso sobre o que lhe vai ocorrer, tem a convicção de que necessita contar o acontecido, acreditando que somente ao revelar os mistérios da relação do menino com o vento pode ser considerado inocente.

Ele necessita mostrar para a população que, através de Zeca da Curva, também vivenciou a experiência que lhe permitiu apreciar a magia do vento e

transmitir esse conhecimento adquirido, confirmando o que preconiza Campbell (1988, p. 195):

Terminada a busca do herói, por meio da penetração da fonte, ou por intermédio da graça de alguma personificação masculina ou feminina, humana ou animal, o aventureiro deve ainda retornar com seu troféu transmutador da vida.

Ao expor o que lhe aconteceu durante a estada de sua primeira viagem ao lugar, José Roberto fecha o círculo do ritual iniciático – partida, iniciação, retorno –, e vive a última etapa da experiência, que consiste em comunicar aos moradores a bênção que recebeu, dando-lhes oportunidade para que também percebam o significado do vento em sua cidade. Suas declarações encontram ressonância na população e parecem ter o poder de atrair o vento para o Foro, que se manifesta, sugerindo a todos a sua força secreta, observada tanto pelo menino quanto pelo engenheiro. Essa demonstração confirma que as palavras do depoente são verdadeiras e que Zeca da Curva pode estar vivo, talvez presentificando-se através da ventania que invade o foro, em especial, e a cidade, interpretação possível de ser inferida através da exposição do engenheiro:

“[...] O que começou em brincadeira acabou em revelação. Eu não podia prever tal desfecho.”

Enquanto o acusado parecia chegar ao fim, o vento forçava as janelas. Vinha com aquela impaciência com que se comporta ante os obstáculos de vidro. Depois mudou de rumo e conseguiu uma brecha. Entrava às lufadas pela vidraça lateral, a que se havia partido de manhã. E por essa fresta, logo ampliada, invadiu o prédio. Levantava os papéis, fazia bater as portas. Dava a impressão de que queria participar do final do interrogatório. Impressão que vinha da natureza da narrativa e do ambiente que se criara. O promotor ficara todo o tempo embevecido numa cisma remota. Ouvia-se um barulho na escada. E ainda as últimas palavras do engenheiro:

“– E quem pode afirmar com segurança, Sr. Juiz, que Zeca da Curva esteja morto? Por que não admitir que ele tenha vindo com este vento e já esteja subindo pela escada?” Houve um *suspense*. (MACHADO, 1977, p. 31, grifo do autor).

Concluído o interrogatório, José Roberto sai do Foro e dirige-se à estação. Sente-se aliviado por ter contado toda a verdade e haver percebido que o vento, ao manifestar-se, de certa maneira, confirmava o exposto em seu depoimento. Percebe ainda a presença da ventania ao redor, alterando o comportamento dos moradores,

tão relutantes, no início, em aceitar a presença do vento como uma forma de magia de uma natureza não entendida através do senso comum:

Populares deixavam-se ficar nas imediações do Foro. Era porém impossível trocarem impressões. O vento não deixava.

Começou arrancando o jornal das mãos do promotor; depois, o chapéu de alguns.

[...]

Das sacadas altas do Foro descia uma nuvem de escrituras, certidões e editais. Pairavam no ar antes de virem pousar nas frondes. Era o arquivo que se desmanchava. (MACHADO, 1977, p. 32).

José Roberto consegue, através de seu “troféu transmutador”, ter o conhecimento de que, no vento da cidade, há a revelação do divino, capaz de provocar mudança na visão dos moradores com referência ao vento e, talvez, em suas vidas. Essa transformação acrescenta um novo sentido à viagem do engenheiro à cidade. Se, inicialmente, ele vai até lá para renovar suas forças vitais, ao expor sua experiência para os moradores, também vai desencadear alteração no lugar: “Qualquer coisa havia mudado na fisionomia moral da cidade. O vento começou a existir. Descobriram-lhe um sentido novo.” (MACHADO, 1977, p. 33).

O final da narrativa aponta para transformações no modo de vida dos moradores do lugar; entre eles, destacam-se a do Juiz e a da proprietária do hotel. Ao final do interrogatório, o Magistrado solicita que lhe entreguem o processo. Não é explicitada sua decisão sobre o inquérito. Entretanto, como a narrativa conclui-se referindo que ele é visto no lugar em que Zeca da Curva desaparecera e ainda que “Notaram que sobraçava o calhamaço de um processo. E que falava sozinho.” (MACHADO, 1977, p. 34), é possível interpretar-se que ele não deu continuidade à ação, absolvendo José Roberto. Também se pode concluir que essa atitude é a demonstração da sua vontade de viver a experiência descrita pelo engenheiro, para tentar entender a realidade de forma diversa da que norteou sua existência até ouvir o relato.

Observa-se igualmente mudança significativa na conduta da proprietária do hotel. No diálogo que o engenheiro mantém, logo após sua chegada, com o advogado que se apresenta para defendê-lo, o bacharel lhe informa que o processo contém muitas inverdades, provas inconsistentes e depoimentos de testemunhas que o incriminam. Entre esses, cita essa personagem, caracterizando-a como uma pessoa interesseira que age em benefício próprio:

– Ela é influenciada pelo escrivão que lhe salvou o hotel de uma falência. Dizem que é séria, não sei. Duvido... O que se murmura por aí, à boca pequena, é que ele tem uma paixão secreta por ela. Criatura má. Veja o que fez comigo: quase duas horas me deixou lá embaixo na sala, com esse frio! Esquisitíssima! Não está ouvindo o piano? Pois é ela... Não há hóspede que aguente. Ficou assim desde que perdeu o marido... (MACHADO, 1977, p. 08).

Entretanto, a mulher, ao conversar com o hóspede, momentos antes de ele dirigir-se para o Foro, aconselha-o a não aceitar ser defendido pelo advogado que o procurou na noite anterior, referindo que “Vive de combinação com o escrivão.” (MACHADO, 1977, p. 11). Nesse encontro, ela demonstra atitude e tem palavras ambíguas. Ao mesmo tempo em que o aconselha a como proceder para evitar aborrecimentos, parece insinuar-se para o engenheiro, demonstrando indignação ao notar a sua falta de interesse. O seu procedimento ambivalente deixa o visitante confuso quanto ao seu verdadeiro caráter:

– Não se preocupe, Nossa Senhora há de lhe ajudar. É só não excitar o ânimo da população. O menino era muito estimado. Se precisar de alguma coisa, pode me chamar. A porta de meu quarto está sempre aberta...

Ante a expressão calada do engenheiro, um ar de ódio transfigurou o rosto de mulher: – No meu depoimento, eu só contei o que sabia...

O homem encarou a mulher. Estaria diante de uma criatura diabólica? Ou de alguma incompreendida, disposta a queimar naquele hotel e lugarejo os anos maduros de sua vida, como se a renovação dos hóspedes lhe diminuíssem a solidão e tornasse possível o encontro com alguém que de repente viesse mudar-lhe o destino? (MACHADO, 1977, p. 11).

As reflexões finais do protagonista a respeito da mulher confirmam-se. Seus pensamentos revelam-no como alguém que consegue enxergar além do que é manifesto, antecipando a mudança de atitude da personagem. Considerando-se as cogitações de José Roberto, pode-se interpretar ser ele o “alguém” que a faria mudar seu destino. Embora não fique explícita no texto a causa da modificação do comportamento da proprietária do hotel, deduz-se, através das palavras do narrador no final do conto, que, após o episódio do depoimento do engenheiro, ela altera sua maneira de viver: “A dona do hotel nunca mais se apresentara a seus hóspedes. Nem acolhera o escrivão.” (MACHADO, 1977, p. 33).

Nas últimas referências que o narrador faz sobre José Roberto, expõe seus pensamentos quando ele se dirige para o hotel. As suas reflexões mostram a dualidade de entendimento que o sujeito pode ter do mundo que o circunda: perder-se em devaneios ou considerar apenas a realidade entendida através do senso comum. Diante das duas opções, observando que, ultimamente, as evidências do maravilhoso e do sonho são tão fortes em sua vida, ele opta pela primeira, tornando-se um iniciado do vento. Está convencido de que não pode esquecer o ocorrido nos passeios que fez com Zeca da Curva. A experiência aponta-lhe para um novo modo de ver e compreender o mundo. A partir desse entendimento, tem certeza de que o menino ainda está vivo:

A praça assumiu um ar festivo. Os moleques se atropelavam na disputa dos papéis. Não longe, a caminho do hotel, o engenheiro contemplava aquilo e se emocionava. Queria resistir, manter-se impassível. Lembrou-se da recomendação paterna (“não perder-se em devaneios”, “tratar só com a realidade”). Como porém recusar a evidência do que estava acontecendo?
 [...] Pena que ali não estivesse o Zeca da Curva. O engenheiro tinha certeza de ele que continuava vivo. Voltaria escondido, para uma busca naquelas grotas de montanha. (MACHADO, 1977, p. 32-33).

Considerando a interpretação de que o garoto é um verdadeiro iniciado do vento, como sugerem as palavras de José Roberto, concluída sua participação como guia, no ritual de iniciação do engenheiro para conhecer o mistério do vento, Zeca da Curva precisa abandonar a cidade para ir a outros lugares, a fim de levar seu conhecimento ao indivíduos sensíveis a revelações secretas da natureza. Nessa perspectiva, também é possível considerar-se que o menino desaparece para ir ao encontro das manifestações que ocorrem no mar. Em um diálogo com seu iniciando, ele expressa ter desejo de ir a esse lugar desconhecido, acreditando que “– Lá o vento corre à vontade, não é? Não tem parede, não tem morro, não tem nada para atrapalhar... Assim, é fácil...” (MACHADO, 1977, p. 22). Zeca da Curva, sendo um *enfeitado do vento* não deve restringir sua existência a um só lugar. Tal como o vento, que está em constante movimento, fazendo parte dessa natureza, o *mestre* também precisa estar em contínuos deslocamentos.

A concepção de mundo anunciada por José Roberto após a experiência vivida na pequena cidade confirma a ideia de Aníbal Machado sobre a forma de ver e entender o mundo. Em entrevista publicada no jornal *A Manhã*, em 4 de março de

1951, o autor, ao responder a questão “Então, de algum modo o senhor acredita nas verdades existencialistas?”, ele aduz:

O mal dos poetas foi ter consentido no distanciamento entre o sonho e a realidade. A meu ver, só o surrealismo e seus precursores lutaram contra essa ruptura. Se passou a idade de ouro do surrealismo, os seus reflexos perduram, pois não se trata apenas de literatura, mas de uma busca de libertação total do homem. A renovação de valores trazida pelo surrealismo transcende do campo estético e organiza uma nova concepção do universo. (MACHADO, 1994b, p. 60).

Seu conto aponta para dois aspectos referidos na declaração do autor: o resgate da função do poeta de promover, em sua criação literária, a aproximação do sonho com a realidade e a concretização de sua ideia de que o Surrealismo pode ser visto como uma nova maneira de viver no mundo, percebida pelas ações do protagonista. Elas mostram que, na existência de José Roberto, o sonho e a realidade podem estar presentes no seu cotidiano.

O Surrealismo é o movimento antirracionalista surgido no início do século XX, com o poeta André Breton, que valoriza a liberdade do espírito. Através dessa, o homem deixa aflorar sua imaginação sem permitir que as normas impostas pela sociedade impeçam-na de demonstrar-se. Segundo ele, o homem está voltado para o prático, na medida em que o civilizado e o progresso baniram do espírito tudo o que se pode chamar de superstição, de quimera, prescrevendo todo modo de busca da verdade, que não esteja conforme o uso comum. A retomada da essência humana é deixar aflorar para o mundo exterior o que se manifesta na imaginação:

Se as profundezas de nosso espírito escondem estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou contra elas lutar vitoriosamente, há todo interesse em captá-las, captá-las primeiro, para submetê-las depois, se for o caso, ao controle de nossa razão. Os próprios analistas só têm a ganhar com isso. Mas é importante observar que nenhum meio está *a priori* designado para conduzir este empreendimento, que até segunda ordem pode ser também considerado como sendo da alçada dos poetas, tanto como dos sábios, e o seu sucesso não depende das vias mais ou menos caprichosas a serem seguidas. (BRETON, 1985, p. 40-41 grifo do autor).

Em seu primeiro *Manifesto*, Breton destaca que sonho e realidade são situações distintas vividas pelo homem e podem juntar-se, formando uma espécie de realidade absoluta, que ele chama de surrealidade. Essa pode mostrar-se nas artes, conciliando o sonho, o irracional e o inconsciente, ao deixar vir à tona o imaginário e

os impulsos não manifestos conscientemente. A conciliação desses elementos constitui o aparecimento do grande Mistério, que pode ser percebido no maravilhoso. O insólito e o inverossímil são elementos que caracterizam o maravilhoso, e sua manifestação é impregnada de inquietudes humanas. Para chegar-se a esse estágio, é necessário praticar a poesia, remontando às fontes da imaginação poética e nela permanecer.

Breton apresenta definições para o Surrealismo:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.

ENCICL. *Filos.* O surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida. (BRETON, 1985, p. 58).

Conforme o autor, o automatismo psíquico pode revelar-se nos estados pré-sono, em que se formam frases mais ou menos parciais, que, em plena solidão, “ficam perceptíveis para o espírito, sem ser possível descobrir-lhes uma determinação prévia” (BRETON, 1985, p. 50).

Em “O iniciado do vento”, o estado anímico de José Roberto durante o interrogatório assemelha-se ao do pré-sono. De acordo com as palavras do narrador, o engenheiro dá mostras de estar ausente do local, parecendo estar envolvido em uma atmosfera distante da realidade em que se encontra:

Aqui uma nuvem escura envolveu-lhe o espírito. E quase toda a sala desapareceu. Do escrivão sobrenadava a gravata vermelha, depois o rosto, os olhos claros.

A inibição do engenheiro foi demorada. E, para a própria assistência, difícil de suportar. Perdido o impulso inicial que continha os germens de tudo o que ia dizer, parecia-lhe haver soçobrado no momento mesmo de salvar-se. Sentiu num átimo a alma danada do homem que forjara o processo, aquele tipo que agora o encara com sarcasmo.

Só voltou a si, quando a voz do Juiz:

– Vamos! Pode continuar

Sua consciência ia-se turvando outra vez, quando um novo “vamos!” do juiz o despertou. (MACHADO, 1977, p. 14).

[...]

Houve uma pausa longa, aflitiva. Depois começou a falar, como alguém que se achasse sob estado de hipnose: (MACHADO, 1977, p. 15).

[...]

– Não sei, Sr. Juiz – continuou como que voltando a si de um estado sonambúlico – se estou contando coisas inúteis. Se posso dizer tudo, se o senhor quer me ouvir até... (MACHADO, 1977, p. 17).

O alheamento do protagonista, durante seu relato, quando refere a experiência passada, evidencia que ele aparenta revivê-la. Suas palavras dirigidas ao Juiz, quase ao final do interrogatório, assim como a intervenção do narrador, deixam implícitas a ideia de que a maioria dos ouvintes contagia-se com a atmosfera mágica do momento recordado, inclusive o magistrado, que parecia ainda resistir em deixar-se envolver pelos mistérios advindos do vento apontados na exposição de José Roberto:

“Eu quero esclarecer que me refiro a um que sopra quase todos os dias e neste momento mesmo já começa a agitar as palmeiras lá fora.”

Toda a assistência, menos o Juiz, voltou os olhos para a praça. As árvores principiavam a balançar.

“[...] é um vento especial, morno, de um teor diferente, rico de qualidades... eu ia dizer de intenções.”

O Juiz voltou-se pela primeira vez para o interrogado. Fixou-o com expressão desconhecida. Sua aparente indiferença sofreu alteração visível. (MACHADO, 1977, p. 30-31).

A maioria da população motivada pelas palavras do recém iniciado descobre “as intenções” do vento, deixando-o penetrar em suas vidas e a provocar mudanças. Os habitantes, assim como José Roberto, passam a aceitar que é possível viver num mundo em que o insólito pode fazer parte do cotidiano.

4.2 Viagem aos seios de Duília”: a busca de uma imagem perdida

*No frágil tronco da vida vivida enxertamos a vida sonhada.
Uma recuperação imaginária do tempo perdido.
Muito mais visão criadora e de valor universal
do que simples restituição de
um passado vulgar – forma frustrada
de matar a saudade. Esse recorrer
contínuo ao passado constitui, ao cabo,
um stratagema para dessolidarizar-nos
do presente e compor-nos
uma fisionomia que não no
deixe esquecidos no futuro.
ANÍBAL MACHADO.*

Apesar de “Viagem aos seios de Duília”, por seu tema e construção estilística, destacar-se entre os melhores contos do autor e, por que não, da produção brasileira no gênero, tem-se ainda poucos trabalhos acadêmicos sobre ele.

A composição desse texto foi feita originalmente em um caderno (PEREZ, 1965), onde se observa que o escritor fez várias supressões e acréscimos até considerar seu formato final. Esses procedimentos denotam a preocupação do escritor com a estética de suas obras, procurando revelar as características e as ações da personagem, descrever os espaços e os objetos com as palavras adequadas, conhecedor que era da força que elas têm na criação literária. Essa sua inquietação constante pode ser percebida no seguinte trecho:

No curso regular da frase pode uma palavra, uma imagem ou um movimento imprevisto assumir a força de uma aparição e iluminar subitamente toda a estrutura verbal. O que era neutro e opaco passa então a irradiar. Como se as palavras esperassem a privilegiada, portadora do elemento mágico que leva a toda a transfiguração da poesia. (MACHADO, 1957, p. 9).

Ainda sobre a construção do conto, Perez (1965, p. xxxi-xxxii) refere o seguinte:

Dos dois originais que possuímos, “Viagem aos seios de Duília” tem a sua feitura mais corrida, apresentando vários trechos que, já no primeiro momento, ficaram definitivos. Mas aqui e ali há frases e até períodos eliminados, encontrando-se logo em seguida a forma nova — feita, portanto, ainda na própria sequência do trabalho criador. Outras modificações (emendas, desdobramentos), com a necessária chamada, são feitas na página par — apostas, conseqüentemente, depois da leitura do texto completo ou quase. Encontramos também, dentro do caderno, uma página avulsa onde foi desenhado o roteiro de José Maria em sua viagem de regresso à terra natal, com a indicação de cidades, vegetação, acidentes geográficos e a competente informação de horas a percorrer de um ponto a outro. Aliás, muito pesquisou o escritor o roteiro dessa novela, que lhe deu bastante trabalho no que concerne à questão de tempo e espaço.

“Viagem aos seios de Duília”, como indica o título, narra a história de José Maria, um funcionário público, que, logo após aposentar-se, decide viajar para a cidade de sua infância e adolescência para encontrar-se com Duília. Ela é a jovem que, no passado, num gesto ingênuo, mostrou-lhe os seios durante uma procissão. A imagem, esquecida durante muito tempo, volta-lhe à memória quando deixa as atividades burocráticas.

Analisando-se a estrutura do conto, percebe-se que o desenvolvimento das ações está dividido em duas partes: a primeira, de alguns meses, compreendendo os fatos ocorridos logo após o ato da aposentadoria de José Maria até o momento em que decide voltar a Pouso Triste, cidade interiorana onde morou antes de “fazer os preparatórios em Ouro Preto” (MACHADO, 1977, p. 48) e depois mudar-se para o Rio de Janeiro. Nela, o narrador mostra as várias tentativas do protagonista de preencher seu dia a dia, ao não ter mais a rotina do trabalho para ocupar-se. Entretanto, ele demonstra não sentir-se bem em seu novo cotidiano. Após trinta e seis anos de trabalho num Ministério, constata que sua vida muda consideravelmente, na medida em que “de hoje em diante vai ser um domingo sem fim...” (MACHADO, 1977, p. 35).

Neste segmento da narrativa, os fatos concentram-se nas atividades diárias do aposentado, tendo, portanto, como foco o presente de sua existência:

Tornou-se sócio de um clube da Lagoa. Sozinho porém nunca punha os pés lá, até que um dia se fez acompanhar pelo Lulu, bom atleta e péssimo funcionário, que o apresentara como “velho servidor do Estado” às principais beldades do bairro. Como dialogar com elas? Não conhecia futebol nem equitação, não sabia jogar baralho, não guardava nomes de artistas de cinema, ignorava os escândalos da sociedade. (MACHADO, 1977, p. 40).

A segunda parte apresenta o percurso de sete dias feito por José Maria, pelo interior de Minas Gerais, para chegar ao destino pretendido e o seu encontro com Duília. Nela, o narrador descreve a viagem geográfica que o aposentado faz, mas, também, assumindo o ponto de vista do protagonista, desvela suas lembranças do passado, ao comparar detalhes dos lugares que vê com as imagens guardadas. A enunciação, embora feita por um narrador onisciente, de certa forma, assume um caráter memorialista, na medida em que se concentra nas recordações do protagonista, que são apresentadas através do discurso indireto livre. Esse modelo é próprio para narrar lembranças, sentimentos, sensações, emoções, devaneios ou ideias das personagens, tal como ocorre, no conto, no momento em que José Maria realiza o trajeto para chegar à sua cidade. Cada elemento do espaço traz-lhe à consciência imagens do passado vivido há quarenta anos, provocando-lhe emoções:

[...] Ia então fazer os preparatórios em Ouro Preto, e caminhava cheio de medo para o futuro; seu pai e um caixeiro-viajante o acompanharam até a

primeira estação da Estrada de Ferro. Lá o puseram no carro. Foi quando começou a ficar só no mundo, e pela primeira vez chorou o choro da tristeza. (MACHADO, 1977, p. 48).

Detendo-nos na análise das partes, percebemos que, na primeira, embora o texto não refira detalhadamente a vida de José Maria durante o tempo em que trabalhou em uma repartição oficial, o início da narrativa permite inferir que a personagem repetia diariamente os mesmos atos. Sua atitude, de certa forma, nesse período, pode ser associada ao mito de Sísifo, a figura da mitologia grega que, por ter provocado a cólera de Zeus, ao denunciar uma falta cometida pelo soberano do Olimpo, recebe dele um castigo penoso e eterno. Conforme o relato mais conhecido:

Zeus o fulminou de imediato e o precipitou nos Infernos, onde lhe impôs como castigo que fizesse rolar eternamente um enorme rochedo na subida de uma vertente. Mal o rochedo atingia o cimo, voltava a cair mercê do seu próprio peso e o trabalho tinha de recomeçar. (GRIMAL, [s. d.], p. 423).

Albert Camus ([s.d.] p. 114), ao estudar esse mito, declara que lhe interessa refletir sobre o caminho que Sísifo faz ao descer para buscar a pedra, por que

É durante este regresso, esta pausa, que Sísifo me interessa. Um rosto que sofre tão perto das pedras já, é ele próprio, pedra! Vejo esse homem descer outra vez, com um andar pesado mais igual, para o tormento cujo fim nunca conhecerá. Essa hora que é como uma respiração e que regressa com tanta certeza como a sua desgraça, essa hora é a da consciência.

José Maria, semelhante a Sísifo, carregava seu “rochedo”, indo e voltando da repartição, onde procurava desempenhar seu trabalho com competência. Esse cotidiano deixava-o alheio ao mundo que o cercava, tornando-o uma espécie de engrenagem no sistema burocrático do lugar em que exercia suas funções, não tendo tempo para realizar atividades de lazer:

Durante mais de trinta anos, o bondezinho das dez e quinze, que descia do Silvestre, parava como burro ensinado em frente à casinha de José Maria, e ali encontrava, almoçado e pontual, o velho funcionário.

[...]

Interrompera da noite para o dia o hábito de esperar o bondezinho, comprar o jornal da manhã, bebericar o café na Avenida, e instalar-se à mesa do Ministério, sisudo e calado, até às dezessete horas.

Que fazer agora?
Não mais informar processos, não mais preocupar-se com o nome
e a cara do futuro Ministro. (MACHADO, 1977, p. 35-36).

A imagem mítica a que remete a experiência cotidiana de José Maria reflete a situação do homem moderno, que, absorvido pelas atividades diárias, se esquece de si. É essa a visão que o protagonista tem do sentido de sua existência durante o período em que esteve a trabalhar em um Ministério. Ele, muito jovem, saiu de um lugarejo interiorano para, sozinho, viver em um centro maior, desconhecido, dedicando-se apenas às atividades de funcionário público.

Entretanto, aposentado, a personagem demonstra querer reagir à estagnação de sua existência, desejando encontrar-lhe um novo sentido: “Estava encerrada a etapa principal e maior de sua vida.” (MACHADO, 1977, p. 37). Relacionando sua trajetória ao mito de Sísifo, é o momento em que “impotente e revoltado, conhece toda a extensão de sua miserável condição [...]” (CAMUS, [s.d.] p. 115). Tendo consciência de sua situação, ele constata que precisa redescobrir-se e, principalmente, (re)conhecer o mundo que o cerca para poder dar um encaminhamento diferente à sua trajetória: “Os decênios de trabalho monótono, de ‘austeridade exemplar’ como dizia Adélia, forjaram-lhe uma máscara fria. Atrás dela se escondeu e de si mesmo se perdera. Como fazer desaparecer-lhe os vestígios? Como se reencontrar?” (MACHADO, 1977, p. 36-37, grifo do autor).

Para encontrar o novo rumo, ele percebe que precisa mudar, e a inovação inicia-se no ambiente da casa. José Maria escancara a janela da sala para deixar a claridade entrar e ver a natureza, as paisagens que sempre estiveram tão próximas, mas que não percebia, por estar envolvido demais nas atividades profissionais; enfim, queria “sentir a manhã de sol como a deviam estar sentindo àquela hora os moradores da bela colina.” (MACHADO, 1977, p. 37). Mas, a “máscara fria” que construiu para proteger-se ainda o impede de ver o que se descortina através da janela: “Mas nada lhe diziam os barcos a vela flutuando longe, nem os castelos de nuvens que se armavam no céu.” (MACHADO, 1977, p. 37). É muito significativa a ideia de que o protagonista tem dificuldade de desfazer-se da máscara de funcionário que ele mesmo se impôs, tal é a sua identificação com o exercício da função pública. Entre as simbologias atribuídas a esse acessório, uma refere o seguinte:

É um **símbolo de identificação**. O símbolo da máscara se presta a cenas dramáticas em contos, peças, filmes, em que a pessoa se identifica a tal ponto com o seu personagem, com a sua máscara, que não consegue mais se desfazer, que não é mais capaz de retirá-la; ela se transforma na imagem representada. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 599, grifos dos autores).

Para tentar livrar-se desse papel, ele decide sair pela cidade para (re)conhecê-la, mas antes procura modificar sua aparência, tirando o chapéu, que sempre usara, embora o achasse ridículo. O gesto é considerado por ele como “um começo de libertação.” (MACHADO, 1977, p. 37). Ao abandoná-lo, José Maria propõe-se a dar início ao processo de busca de novos/velhos elos identitários. Seu gesto pode ser interpretado como uma tentativa de livrar-se de algo relacionado ao papel de funcionário público que exerceu durante mais de três décadas e aparenta ter desvanecido sua vida pessoal. Para Chevalier e Gheerbrant (1988, p. 232, grifo dos autores), o chapéu,

[...] em sua qualidade de peça que cobre a cabeça do chefe, [...] simboliza também a cabeça e o pensamento. É, ainda, símbolo de **identificação**. [...] Mudar de chapéu é mudar de ideias, ter outra visão do mundo (*Jung*). “Usar o chapéu significa assumir uma responsabilidade, mesmo por uma ação que não se tenha cometido.”

José Maria, ao abandonar esse acessório, simbolicamente, mostra a intenção de assumir nova maneira de viver, tentando deixar aflorar sua interioridade ofuscada pelo cotidiano da função exercida durante quarenta anos.

Ao passear pelo Rio de Janeiro, ele imagina que, livre do trabalho ministerial, pode ter momentos de intenso prazer. Mas logo se conscientiza que a atividade não lhe traz satisfação; percebe que o tempo não passa, e o encontro com amigos e colegas não lhe significa nada. Conclui que as horas são lentas como quando estava na repartição. José Maria não consegue adequar-se à nova fase de sua existência, dá mostras de não se sentir em condições emocionais para viver como alguém que está livre do trabalho diário. Mesmo cercado de pessoas, ele se sente só. A solidão é ainda maior à noite, quando a empregada vai embora, e, sozinho, em seus aposentos, apenas ouve “o barulho do bondezinho rilhando nas curvas da colina, a explosão de um e outro foguete que subiam da vertente de Águas Férreas, seguida de latidos de cães e gritos indistintos.” (MACHADO, 1977, p. 38).

Em uma noite, ouve o telefone tocar, e, após atender à ligação de alguém que a fizera por engano, o aposentado adormece e tem um sonho, em que vê uma imagem do passado. O sonho traz-lhe à memória uma cena que vai ajudá-lo a tomar a decisão, que, na sua perspectiva, poderia levá-lo um novo projeto de vida:

Atirou-se de bruços na cama. E sonhou. Sonhou que conversava ao telefone e era a voz da mulher de há quinze anos... Foi andando para o passado... Abriu-se-lhe uma cidade de montanha, pontilhada de igrejas. E sempre para trás — tinha então dezesseis anos — ressurgiu-lhe a cidadezinha onde encontrara Duília. Aí parou. E Duília lhe repetiu calmamente aquele gesto, o mais louco e gratuito, com que uma moça pode iluminar para sempre a vida de um homem tímido.

Acordou com raiva de ter acordado, fechou os olhos para dormir de novo e reatar o fio do sonho que trouxe Duília. Mas a imagem esquiva lhe escapou, Duília desapareceu no tempo. (MACHADO, 1977, p. 39).

Após o episódio, embora não esquecendo a figura de Duília mostrada no sonho, José Maria ainda tenta adaptar-se à sua vida de aposentado na cidade grande. Para isso, decide modificar sua maneira de vestir-se. Entretanto, essas alterações não o tiram da solidão e não o ajudam a melhor viver o seu cotidiano. Elas ocorrem apenas na sua aparência, na medida em que “seriam a sua *toilette* exterior para a nova fase da vida.” (MACHADO, 1977, p. 39, grifo do autor). Apesar das modificações do vestuário, seu interior permanece o mesmo. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1988, p. 947):

A roupa é um símbolo exterior da atividade espiritual, a forma visível do homem interior. Entretanto o símbolo pode transformar-se num simples sinal de destruição da realidade quando o traje é apenas um uniforme sem ligação com a personalidade.

É o que acontece com o protagonista. Apesar de mudar sua aparência exterior, ainda está preso à identidade do funcionário público, que construiu para si ao longo dos anos. Entretanto, o antigo esboço começa a desaparecer nas suas contínuas contemplações da natureza, realizadas quando, sozinho, abre a janela de sua moradia.

Considerando-se que janela, como “abertura para o ar e para a luz, [...] simboliza a receptividade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 512), conclui-se que são as imagens do cenário alcançadas através dos seus constantes olhares sobre ele, que José Maria dá início a um processo de mudança e imagina poderem

levá-lo a alterar a sua existência, voltando ao passado e, a partir dele, tentar projetar seu futuro. A abertura da janela pode ser interpretada como uma espécie de fenda reveladora do interior de José Maria, que lhe possibilita trazer à memória as imagens pretéritas, ocultadas pelo cotidiano repetitivo do dia a dia na repartição pública:

O melhor mesmo era ficar debruçado à janela. E todas as manhãs, enquanto a criada abria a meio a veneziana para deixar sair a poeira da arrumação, José Maria as escancarava para fazer entrar a paisagem. Dali devassava recantos desconhecidos, ilhas que jamais suspeitara. Acompanhava a evolução das nuvens, começava a distinguir as mutações da luz no céu e sobre as águas. Notava que tinha progredido alguma coisa na percepção dos fenômenos naturais. Começava a sentir realmente a paisagem. E se considerava quase livre da ureia burocrática.

Esse noivado tardio com a natureza fê-lo voltar às impressões da adolescência.

Duília!...

[...]

Não ignorava o que havia de alucinatório nisso. Chegava a envergonhar-se. Como evitá-lo? E por quê, se isso lhe fazia bem? (MACHADO, 1977, p. 41).

Sem a “máscara fria” que criara para desempenhar as funções burocráticas e livres das atividades de funcionário público, José Maria deixa-se envolver pelas lembranças do passado, que constantemente vêm à sua memória — entre elas, a de Duília ressurgida no sonho. Para Henri Bergson (2010), em seus estudos sobre a memória, as imagens do passado encobertas pelas ações diárias do indivíduo revelam-se quando ele se liberta do cotidiano que o absorve e o impede de viver completamente. Contudo, segundo o autor:

[...] se nosso passado permanece quase inteiramente oculto para nós porque é inibido pelas necessidades da ação presente, ele irá recuperar a força de transpor o limiar da consciência sempre que nos desinteressarmos da ação eficaz para nos colocarmos, de algum modo, na vida do sonho. (BERGSON, 2010, p. 180).

As recordações pretéritas levam o protagonista a abandonar o Rio de Janeiro e a voltar para Pouso Triste. A sua decisão de iniciar esse novo projeto de existência aponta para a crença de que necessita resgatar o passado anterior à sua chegada à cidade para poder encaminhar seu futuro. Ele se vê, no presente, como um estranho no lugar em que sempre esteve, já que não acompanhou o progresso e as transformações ali ocorridos, tão absorvido estava em seu trabalho:

Disponível, sem jeito de viver no presente, compreendeu que despertara com muitos anos de atraso nos dias de hoje.

[...]

Da velha cidade que restava? Onde o Rio de outrora? As casas rentes ao solo, os pregões, o peixeiro à porta? A cada arranha-céu que subia — eles sobem a todo o momento — a cidade calma de José Maria ia-se desmanchando.

Sentiu que sobrava. Impossível reatar relações com uma cidade irreconhecível.

[...]

Só lhe fazia bem desentranhar o passado. Dias e noites o evocava com a cumplicidade da paisagem. (MACHADO, 1977, p. 42).

Decidido a retornar ao lugar de sua origem e a “desentranhar o passado”, José Maria organiza sua viagem, deixando a moradia aos cuidados de uma antiga empregada. A imagem pretérita mostrada no sonho, que permaneceu encoberta por tanto tempo, ressurgiu-lhe constantemente, levando-o a tentar buscar o elo da juventude perdido em sua memória. Ao pretender voltar ao lugarejo e reencontrar a figura de Duília que permaneceu em sua memória encoberta pelo seu dia a dia, o protagonista dá mostras de não ter percebido a passagem do tempo. Seu desejo de retornar ao momento em que o episódio ocorreu pode ser interpretado como se, para ele, a imagem permanecesse imóvel, refratária ao tempo:

Toda vez que pensava nela, o longo e inexpressivo interregno do Ministério que chegava a confundir-se com a duração definitiva de sua própria vida, apagava-se-lhe de repente da memória. O tempo contraía-se. (MACHADO, 1977, p. 41).

Para encontrar o objeto de sua lembrança, José Maria precisa deslocar-se para uma natureza em que o tempo é imutável. Entretanto, “sair do tempo é sair completamente da ordem cósmica, para entrar em outra ordem, outro universo. O tempo é ligado ao espaço, indissolúvelmente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 877). Nesse sentido, o aposentado, ao desejar viver somente os momentos em que se recorda da juventude, age como se estivesse ausente do mundo que o cerca:

Reviu-se na cidade natal com apenas dezesseis anos de idade, a acompanhar a procissão que ela seguia cantando. Foi nessa festa da Igreja, num fim de tarde, que tivera a grande revelação.

Passou a praticar com mais assiduidade a janela. Quanto mais o fazia, mais as colinas da outra margem lhe recordavam a presença corporal da moça. Às vezes chegava a dormir com a sensação de ter deixado a cabeça pousada no colo dela. As colinas se transformavam em seios de Duília. Espantava-se da metamorfose, mas se comprazia na evocação.

Não ignorava o que havia de alucinatório nisso. Chegava a envergonhar-se. Como evitá-lo? E por quê, se isso lhe fazia bem? (MACHADO, 1977, p. 41).

No percurso de retorno a Pouso Triste, José Maria, em cada lugar que passa, procura trazer à memória as imagens da viagem realizada na adolescência, quando saiu de sua pequena cidade e foi para o Rio de Janeiro. No trajeto, ele compara o que vê nos lugares por onde transita com as lembranças desses espaços guardadas em sua memória.

Bergson faz um estudo sobre memória que pode ser aplicado na literatura, ao analisarem-se as narrativas em que as ações da personagem concentram na recuperação de experiências pretéritas, como ocorre em “Viagem aos seios de Duília”. Conforme o autor, o passado sobrevive sob duas formas bem definidas: em mecanismos motores, quando se mostra “na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado às circunstâncias” e em lembranças independente, quando se revela por um trabalho do espírito que mostra “as representações mais capazes de se inserirem na situação atual.” (BERGSON, 2010, p. 84).

Seguindo essa percepção, ele identifica dois tipos de memórias, ao quais, inicialmente, são explicados usando a metáfora da aprendizagem de uma lição:

Estudo uma lição, e para aprendê-la de cor leio-a primeiramente escandindo cada verso; repito-a em seguida um certo número de vezes. A cada nova leitura efetua-se um progresso; as palavras ligam-se cada vez melhor; acabam por se organizar juntas. Nesse momento preciso sei minha lição de cor; dizemos que ela tornou-se lembrança, que ela se imprimiu em minha memória.

Examino agora de que modo a lição foi aprendida, e me represento as fases pelas quais passei sucessivamente. Cada uma das leituras sucessivas volta-me então ao espírito com sua individualidade própria [...], em suma, cada uma dessas leituras torna a passar diante de mim como um acontecimento determinado de minha história. Dir-se-á ainda que essas imagens são lembranças, que elas se imprimiram em minha memória. (BERGSON, 2010, p. 85-86).

A primeira lembrança formou-se como um hábito e constantemente vem à consciência automaticamente quando é utilizada para a realização de uma ação significativa em qualquer tempo, e não revela as marcas de sua origem: incorpora-se ao presente como o hábito de caminhar ou escrever; “ela é vivida, ela é ‘agida’, mais que representada.” (BERGSON, 2010, p. 88, grifo do autor). À primeira, ele dá o

nome de lembrança aprendida. A segunda, em sua concepção, não se caracteriza como um hábito; sua imagem imprime-se de imediato na memória, já que cada leitura, retomando a metáfora do autor sobre a lição aprendida, constitui-se numa lembrança diferente. É como um acontecimento da vida do sujeito, que “contém, por essência, uma data, e não pode conseqüentemente repetir-se.” (BERGSON, 2010, p. 86). A tal experiência, ele denomina “lembrança espontânea”, a qual não está ligada à ação de valor útil, sendo sua manifestação relacionada a um acontecimento de ordem afetiva, que:

Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo. Também o passado que remontamos deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para diante nos leva a agir e a viver. (BERGSON, 2010, p. 90).

O fenômeno memorialista que acontece com José Maria, após o sonho com Duília, é o de presentificar lembranças espontâneas guardadas em sua interioridade. Elas lhe vêm à tona no momento em que está livre do cotidiano de funcionário público, quando colocava o trabalho como meta principal de sua vida. Durante o tempo em que esteve na Repartição, o protagonista ignorou o lado afetivo de sua personalidade, deixando que apenas o senso prático e as responsabilidades guiassem sua existência. Quando esses elementos norteadores de sua trajetória são deixados de lado, ele passa a “dar valor ao inútil”, deixando-se conduzir pelos sentimentos e desejos despertados pelas lembranças pretéritas e pelo sonho.

Para Bergson, as duas formas de lembranças, aprendida e espontânea, processam-se em todos os momentos da vida do indivíduo, referindo que as lembranças aprendidas, por serem mais úteis nas experiências diárias do homem, tornam-se focos significativos dos estudos da Psicologia, sendo constantemente referidas e reparadas. Entretanto, ele estabelece diferenças importantes; entre elas:

Mas como não reconhecer que a diferença é radical entre o que deve se constituir pela repetição e o que, por essência, não pode se repetir? A lembrança espontânea é imediatamente perfeita; o tempo não poderá acrescentar nada à sua imagem sem desnaturá-la; ela conservará para a memória seu lugar e sua data. Ao contrário, a lembrança aprendida sairá do tempo à medida que a lição for melhor sabida; tornar-se-á cada vez mais impessoal, cada vez mais estranha à nossa vida passada. Portanto, a repetição não tem de modo algum por resultado converter a

primeira na segunda; seu papel é simplesmente utilizar cada vez mais os movimentos pelos quais a primeira se desenvolve, organizar esses movimentos entre si e, montando um mecanismo, criar um hábito do corpo. Esse hábito, aliás, só é lembrança porque me lembro de tê-lo adquirido; e só me lembro de tê-lo adquirido porque apelo à memória espontânea, aquela que data os acontecimentos e só os registra uma vez. Das duas memórias que acabamos de distinguir, a primeira parece portanto ser efetivamente a memória por excelência. A segunda, aquela que os psicólogos estudam em geral, é antes o *hábito esclarecido pela memória* do que a memória propriamente. (BERGSON, 2010, p. 90-91, grifos do autor).

Após o sonho em que revê Duília, José Maria passa a agir com o único intuito de voltar a um determinado instante do passado, ou seja, ao exato momento em que abandonou sua cidade, deixando a jovem que lhe despertou um amor juvenil. Em sua memória, a lembrança da moça não foi modificada pelo tempo. Ela surge espontaneamente em seu sonho e depois da experiência onírica. A imagem de Duília nunca desapareceu da sua memória, sendo apenas ofuscada pelo seu cotidiano no Ministério. Para Bergson (2010, p. 120), nessa experiência:

[...] as lembranças pessoais, exatamente localizadas, e cuja série desenharia o curso de nossa existência passada, constituem, reunidas, o último e maior invólucro de nossa memória. Essencialmente fugazes, elas só se materializam por acaso, seja porque uma determinação acidentalmente precisa de nossa atitude corporal as atraia, seja porque a indeterminação mesma dessa atitude deixe o campo livre ao capricho de sua manifestação.

O autor ainda destaca que essas lembranças trazidas à memória precisam interagir com as experiências presentes do sujeito. Mas, se não houver a interação:

As imagens passadas, reproduzidas tais e quais com todos os seus detalhes, e inclusive com sua coloração afetiva, são as imagens do devaneio ou do sonho; o que chamamos agir é precisamente fazer com que essa memória se contraia ou, antes, se aguçe cada vez mais, até apresentar apenas o fio de sua lâmina à experiência onde irá penetrar. (BERGSON, 2010, p. 121).

O desejo do protagonista de retornar à sua cidade, para ligar o presente ao passado que ele reconstituiu a partir da lembrança da jovem, revela-se como um indício de que ele está vivendo um sonho, na medida em que, a fim de alcançar esse objetivo, abstrai tudo o que aconteceu durante o tempo em que esteve na cidade grande. Ele passa a conduzir sua vida com base nas lembranças passadas, como um sonhador, pois não consegue adaptar as imagens pretéritas à sua vida

presente. Logo após sua aposentadoria, José Maria imagina que não tem sentido continuar na cidade grande; por isso, precisa retornar ao lugarejo de sua juventude. No lugar em que encontra, nada lhe desperta interesse para agir e dar continuidade à sua existência. Quer voltar ao seu passado, que lhe vem à memória constantemente depois do sonho em que reviu imagens guardadas em seu interior por mais de quarenta anos, ignorando o mundo que o rodeia como se esse não lhe tivesse sentido algum.

A viagem de José Maria a Pouso Triste pode ser interpretada como uma negação de sua existência no Rio de Janeiro, materializada em seu desejo de retorno à pequena cidade na busca de uma lembrança do passado, que em sua memória surge como uma luz: “Era o afloramento súbito da namorada, seus seios reluzindo na memória como duas gemas no fundo d’água.” (MACHADO, 1977, p. 41). A viagem que pretende empreender é possível considerar como sendo a última de sua existência. Enquanto se prepara, dá ordens à sua empregada, orientando-a nos cuidados da casa e na forma de receber os valores para as despesas como se não mais retornasse ao Rio de Janeiro:

Quando Floripes chegou de manhã cedo, encontrou-o de pé. Lamentava não ter tempo de encomendar um terno novo para apresentar-se melhor ao seu passado...

— Floripes, tu tomas conta do apartamento. Eu vou viajar. Meu procurador te dará dinheiro para as despesas. [...] Se quiseres, traze para cá tua filha e o netinho. (MACHADO, 1977, p. 42).

Analisando-se a segunda parte do conto – precisamente no trecho em que é narrada a viagem de regresso a Pouso Triste, que compreende a parte mais extensa do texto –, observam-se duas dimensões temporais e espaciais. Há o tempo dos acontecimentos presentes, ocorridos durante a viagem de José Maria do Rio de Janeiro até Pouso Triste, que é de sete dias. Essa temporalidade é referida sucintamente por expressões linguísticas, tais como “Às onze horas do dia seguinte, entrava no Arraial do Camilinho. [...] O resto da tarde e a noite passou-os José Maria na pensão da Juvência.” (MACHADO, 1977, p. 49). Há o período dos fatos acontecidos no passado, que compõem as lembranças do protagonista sobre o mesmo percurso feito na juventude de forma inversa.

Através do recurso narrativo de analepses de alcance muito longo, são revelados acontecimentos pretéritos significativos do ponto de vista afetivo de José

Maria. “Era o trecho mais imponente e difícil no acesso à região de Duília. Por ali transitara há mais de quatro decênios, fazia uma noite escura, só pelos relâmpagos podia suspeitar o panorama irreal que se desdobrava de dia.” (MACHADO, 1977, 48). Os fatos guardados em sua memória vêm à tona “despertados”, principalmente, pela visão dos lugares revisitados no momento da viagem.

Com relação ao espaço, observa-se que José Maria acredita que vai refazer o caminho de volta encontrando a mesma geografia percorrida, na juventude, de Pouso Triste a Ouro Preto e depois ao Rio de Janeiro. A cada localidade que chega, ele compara o que vê com a imagem espontânea retida em sua memória, entristecendo-se com as mudanças ocorridas nos lugares. Ao empreender a viagem, o aposentado pretende encontrar o sentido para sua vida que julga ter perdido durante o tempo em que esteve no Ministério. Entretanto, ao ignorar a parte do passado em que esteve na cidade grande e querer começar uma existência tomando como ponto de partida o longínquo tempo em que esteve na pequena cidade, José Maria vai ao encontro do que não mais existe: “Seu desejo era refazer de volta, pelos meios de antigamente, o mesmo roteiro de outrora. Impossível. Estradas novas vieram substituir-se aos caminhos que levam ao passado.” (MACHADO, 1977, p. 43).

A primeira modificação percebida por ele é o transporte que o leva do Rio de Janeiro a Belo Horizonte, tão diferente do que o trouxe de lá no passado:

Estranhou o apito fanhoso da *Diesel* à hora da partida. Voz sem autoridade, mais mugido que apito. Tão diferente do grito lírico da locomotiva que há mais de quarenta anos o trouxera do interior. Entristeceu. Muita coisa haveria que encontrar pela frente, modificada pelo progresso: a locomotiva por exemplo; o trem de luxo em que viajava. (MACHADO, 1977, p. 43, grifo do autor).

Na sua viagem de retorno, apesar de querer viver as lembranças do passado, que afloram intensamente em sua memória, há momentos em que ele se sente estranho nos lugares, tal como ocorria no Rio de Janeiro. Na parada que é feita em Belo Horizonte, prefere ficar todo o tempo no hotel, pois pensa que “A nova Capital, mesquinha cidade poeirenta há quarenta anos, era agora um grande centro onde ninguém se lembraria dele.” (MACHADO, 1977, p. 44).

No dia seguinte, numa “jardineira” para Curvelo, iniciando seu percurso para Pouso Triste, sua aparência, diferente da dos interioranos, faz com que seja

confundido com um comerciante que vai ao lugar para comprar cristais, e não como alguém que retorna à sua origem – o que corrobora os efeitos do distanciamento temporal, afora os do identitário. No primeiro contato que tem com um habitante da região, pergunta por Duília, tendo como resposta algo que o deixa apreensivo:

No banco ao lado, um passageiro queimado de sol parecia esperar que José Maria acordasse para encetar conversa.

[...]

Olhou fitamente para José Maria. Teria achado nele um tipo estranho à região.

– Vosmecê também vai comprá cristá, não é?

– Não, respondeu José Maria.

– Tá indo pro Rio S. Francisco?

– Não. Estou indo para um lugar chamado Pouso Triste.

– Pra cá de Monjolo? Ah! conheço por demais... Já botei roça lá perto.

– Ouviu por acaso falar de Duília?

– Duília... Duília... Espera aí... Duília... Ah! o senhor queria dizer D. Dudu, não é? Conheço muito.

José Maria sentiu um estremecimento. Arrependera-se da pergunta. Calou-se. A deformação de um nome tão doce como Duília horrorizava-o. Devia ser outra pessoa. Era melhor não prosseguir na conversa. (MACHADO, 1977, p. 44-45).

Podemos concluir que José Maria não dá continuidade ao diálogo por temer receber informações que não correspondam à imagem de Duília que tem em sua memória e que ainda deseja encontrar. O protagonista, apegado à “imagem do sonho”, não consegue refletir sobre o fato de que a jovem tenha mudado durante o longo tempo em que ele esteve ausente de Pouso Triste. A possibilidade de que *Duília* possa ser, agora, *Dona Dudu*, é algo que, em suas lembranças, não se ajusta. O nome *Duília*, transformado no apelido *Dudu*, antecedido por *Dona*, sugere uma distorção da figura da jovem que está em sua memória.

Seguindo seu trajeto, ele encontra o Rio das Velhas. Ao vê-lo, anima-se a prosseguir a viagem, ao perceber que está como o deixou no passado. A visão do velho rio esmaece a impressão causada pela notícia de que a jovem buscada é agora Dona Dudu. A reação de satisfação da personagem ao deparar-se com o rio é como a de alguém que reencontra um ente muito querido. Ele o humaniza: “– Oh! velho Rio das Velhas! exclamou José Maria. Sempre no mesmo lugar! E todo esse tempo me esperando!” (MACHADO, 1977, p. 45). O *Rio das Velhas* parece ser o único acidente geográfico que o aposentado realmente reconhece como quase igual à lembrança que guarda do passado: “Achou-o tranquilo, mas um pouco

emagrecido.” (MACHADO, 1977, p. 45). O nome do rio mostra a transformação que ele sofreu por influência do tempo desde sua origem, o que indica que, ao vê-lo, José Maria começa a perceber que houve algumas mudanças no mundo que ele deixou durante sua ausência.

Na travessia, a bengala que recebera dos funcionários do Ministério ao aposentar-se cai e perde-se na água; entretanto, José Maria nada faz para recuperá-la. “Preferia não perdê-la. Era afinal uma lembrança dos ex-colegas. Mas já que foi para o fundo do rio, que lá ficasse.” (MACHADO, 1977, p. 46). Como bastão — por extensão, bengala —, “torna-se cetro, símbolo de soberania, de poder e de comando, tanto na ordem intelectual e espiritual, como na hierarquia social” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 24), pode-se interpretar que o protagonista, ao não desejar recuperar o objeto, pretende abandonar o último vínculo que o liga à função exercida no passado, período de sua existência que ele almeja ignorar.

À medida que a personagem vai aproximando-se de Pouso Triste, as lembranças mais profundas de seu passado vão aflorando. O retorno que ele faz pode ser interpretado como uma viagem ao seu interior. Percorrer os caminhos por estradas, atravessar rios, subir a serra aproximando-se do destino é como viajar para dentro de si e vencer os obstáculos para revelar sua interioridade, sufocada por tantos anos, deixando desvelar suas “lembranças espontâneas”. Para ele, estar nesse lugar é como (re)viver as situações passadas intensamente, pelo “fato de se achar mais perto, dentro quase daquilo que não precisava mais evocar para sentir.” (MACHADO, 1977, p. 47).

José Maria demonstra estar sonhando, ou melhor, deixando-se levar pelas lembranças que surgem. É como se vivesse a experiência que Bergson denomina “exaltação da memória”, comum em situações de alguns sonhos ou de alguns estados sonambúlicos, quando reaparecem, com exatidão impressionantes, na memória do sujeito, lembranças que se acreditavam abolidas, levando o indivíduo a reviver, em detalhes, cenas da infância inteiramente esquecidas. O autor esclarece, acerca dessa experiência, que:

[...] nada mais instrutivo, a esse respeito, do que aquilo que acontece em certos casos de sufocação brusca, entre os afogados e os enforcados. O indivíduo, voltando à vida, declara ter visto desfilar diante dele, num tempo muito curto, todos os acontecimentos esquecidos de sua história, com suas mais ínfimas circunstâncias e na própria ordem em que se produziram. (BERGSON, 2010, p. 181).

No caso do protagonista, simbolicamente a sua sufocação é representada pelo cotidiano massificante vivido no período em que esteve cumprindo suas funções de funcionário público, asfixiando seu passado. Ao voltar ao lugar de origem e percorrer os lugares marcantes de sua infância e juventude, as lembranças escondidas por mais de quarenta anos, aos pouco, afloram em sua memória, e ele as vive emocionalmente: "Tudo o que vinha percorrendo já era país de Duília. Agora sim, não precisava ter pressa. A bem dizer, do alto do Riacho do Vento para cá, a moça parecia ter-lhe vindo ao encontro. Era como se ela viajasse na garupa do animal." (MACHADO, 1977, p. 49).

Na primeira frase do trecho citado, pode-se perceber a importância que toma Duília na existência de José Maria: o local que ela habita e a sua cercania tomam a dimensão de um "país".

O acontecimento do passado que motiva o retorno do aposentado a Pouso Triste só é anunciado quando está perto do lugarejo: "Mais algumas léguas e tocaria o núcleo de seu sonho." (MACHADO, 1977, p. 47). Essa constatação da personagem, de certa forma, reitera a ideia de que o protagonista, ao aproximar-se do lugar de onde esteve ausente, nos últimos quatro decênios de sua existência, age como se estivesse vivendo o que aconteceu na sua juventude. Somente nesse momento é explicitado no texto o que realmente aconteceu entre aposentado e Duília, permitindo que se trace o perfil da jovem e se complemente o de José Maria:

O que mais o espantara no gesto de Duília – recordava-se José Maria durante a insônia, agarrando-se ao travesseiro – foi a gratuidade inexplicável e a absurda pureza. Ela era moça recatada, ele um rapazinho tímido; apenas se namoravam de longe. Mal se conheciam. A procissão subia a ladeira, o canto místico perdia-se no céu de estrelas. De repente, o séquito parou para que as virgens avançassem, e na penumbra de uma árvore, ela dá com o olhar dele fixo em seu colo, parece que teve pena e com simplicidade, abrindo a blusa, lhe disse: – Quer ver? – Ele quase morre de êxtase. Pálidos ambos, ela ainda repete: – Quer ver mais? – E mostra-lhe o outro seio branco, branco... E fechou calmamente a blusa. E prosseguiu cantando...

Só isso. Durou alguns segundo, está durando uma eternidade. (MACHADO, 1977, p. 47).

Para o protagonista, a viagem e a experiência de começar a viver tendo como ponto de partida a lembrança remota de sua juventude assemelha-se a um retorno ao paraíso perdido, ao Éden, de onde ele foi convencido a sair para melhor viver.

Robert Couffignal, ao analisar o mito do Éden, conclui que, na narrativa mítica, há dois contrários: o conjuntivo, que significa a *vida*, e o disjuntivo, que se relaciona com a *morte*. Nessa perspectiva de interpretação, segundo o autor:

Dois contrários: a VIDA – a MORTE, a conjunção que opõe à disjunção; a VIDA estava “na outra parte”; a MORTE está no “aqui” de nossa vida cotidiana. É a negação pela criatura de uma Ordem estabelecida pelo Criador que permitiu a “passagem” de uma a outra, o local dessa passagem sendo nada mais nada menos que aquele da “tentação”: a árvore no meio do jardim, em torno da qual se enrosca a serpente tentadora. (COUFFIGNAL apud BRUNEL, 1997, p. 295, grifo do autor).

Seguindo o modelo proposto por Couffignal, no momento atual, para José Maria, a *vida* está *aqui*, em Pouso Triste, onde vive Duília; enquanto na *outra parte*, o Rio de Janeiro, está a *morte*.

Tal como o mito bíblico em que o homem, seduzido pelas palavras da mulher, influenciada pela serpente, come o fruto proibido e vê-se obrigado a sair do paraíso, no conto, o jovem inexperiente, seguindo as orientações do pai, sai de sua cidade de origem em busca do que acredita ser o melhor para seu futuro. No acontecido com José Maria, embora com algumas modificações em relação ao papel das personagens, percebe-se o mesmo sentido que o mito tem para a humanidade. A “passagem”, ou seja, a saída do “paraíso”, ele a faz seduzido pelos conselhos do pai, que – exercendo o papel que, no mito bíblico, compete a Eva – “tenta-o” a deixar Pouso Triste com a promessa de que a cidade grande é o lugar ideal para viver e vencer.

Depois de anos de ausência no lugarejo, ele reconhece que sua existência em um centro maior não tem significado algum para ele: “Com os trinta e seis anos perdidos na Repartição, teria perdido também o dom de viver?” (MACHADO, 1977, p. 36). Já velho, a imagem da mulher, Duília, que lhe vem à memória lhe desperta o desejo de voltar ao lugar de onde saiu para tentar uma vida melhor. A visão que tem da jovem é um aceno de que – ao contrário do aconselhado pelo pai – em Pouso Triste é que estava e ainda poderia estar a oportunidade de efetivamente viver. Com essa certeza, José Maria pretende voltar e encontrar a felicidade. Entretanto, como no mito bíblico¹⁴ – em que o retorno do homem à existência paradisíaca é impossível

¹⁴ BÍBLIA. *Gênesis*, Capítulo 3, Versículo 1 ao 24.

pelo castigo imposto pelo Criador, devido à desobediência de comer o fruto proibido –, a volta do aposentado e o encontro da felicidade com a garota de suas lembranças também não é mais possível, porque o tempo passou. Ele não é mais o jovem inexperiente que ficara extasiado com o gesto ingênuo de uma moça que lhe mostra os seios, e Duília não é mais a bela jovem que permanecera no lugarejo. Ela é apenas uma lembrança do passado.

Ao aproximar-se de Pouso Triste – do seu Éden –, ele segue o percurso sozinho para viver a plenitude do encontro. Entretanto, no caminho final, vê que tudo está mudado, mas, mesmo assim, segue o trajeto, não deixando que “a decepção de Pouso Triste influísse na sua chegada a Duília” (MACHADO, 1977, p. 51). E, como num sonho, mantém-se ligado às lembranças:

Tudo agora parecia pior, o caminho mais estreito, mais aflitiva a ausência de claridade. Sentiu o deserto no coração. Sua alma deixou de viajar. Fazia-lhe falta a presença muda de Soero. Fez parar o animal.

– Será que Duília...

Novamente lhe viera o terrível pressentimento. Como aceitar outra imagem dela senão a que guardara consigo: a namorada eterna, fixa? A imaginação delirante não cedia à evidência da razão. (MACHADO, 1977, p. 51).

Ao aproximar-se do local onde está Duília, o cenário é desolador e sugere que tudo está morto, pois até “Os urubus não frequentavam o céu, quase se deixavam pisar pelas patas da alimária. José Maria engoliu um soluço.” (MACHADO, 1977, p. 52). Entretanto, movido pelo sonho, ele tudo ignora e segue em busca de Duília, e a encontra em uma casa que é um misto de moradia e escola, onde a convivência humana se integra à de animais:

O letreiro “Escola Rural” aparecia em tinta esmaecida. Uma casinha modesta, com chiqueiro no porão. A sala de espera limpa, com gravuras de santos enfeitados de flores de papel, e que tanto servia à Escola como à residência, nos fundos. (MACHADO, 1977, p. 52, grifo do autor).

O encontro do aposentado com Duília é o clímax do conto, o momento de maior tensão na narrativa. No diálogo que há entre os dois, ao contrário do que imaginava José Maria quando se dirigia para Pouso Triste e pensava (re)começar a viver, ele toma consciência finalmente da negação de tudo que busca em sua viagem: a Duília de suas lembranças não existe mais. A velha Dona Dudu – que

aparenta mais idade do que tem — não o reconhece, e o viajante não identifica, na figura da mulher que o recebe, a jovem namorada da juventude:

Uma expressão de surpresa e simpatia clareou o rosto da professora. José Maria encarou-a com dolorosa intensidade. Subitamente empalideceu. Chegara o momento culminante. Fechou os olhos como se não quisesse ver o efeito das próprias palavras [...]

— Lembra-se de um rapazinho, há muitos anos, que a viu numa procissão?

[...]

A mulher, assustada, reconhecera nele o rapazinho de outrora. Fitou-o longamente. Passou-lhe pelo rosto um lampejo de mocidade.

Volvendo a cabeça para o chão, enrubescou com quarenta anos de atraso... (MACHADO, 1977, p. 53).

O desfecho do conto mostra a impossibilidade de José Maria reatar as duas fases de sua vida — passado/presente — para dar continuidade a sua existência. Tudo o que ele busca não mais existe, pois são apenas imagens de um sonho. “O melhor de seu passado não estava ali, estava dentro dele.” (MACHADO, 1977, p. 54). Sua viagem, simbolicamente, representa um ritual de passagem, importante para que possa dar continuidade à sua trajetória existencial. Ele precisa conscientizar-se que o tempo passou e tudo mudou, não sendo mais o jovem inexperiente em busca de um futuro seguro, nem Duília é a adolescente ingênua que lhe mostrou os seios durante uma procissão.

Tristemente, José Maria vê que sua existência não teve significação alguma e não há mais tempo para recomeços: “Não tinha mais tempo para criar novas ilusões. Nada mais a esperar. Ficaria por ali mesmo...” (MACHADO, 1977, p. 54). Seu destino final mostra a impossibilidade de resgatar o paraíso perdido e aponta para a ideia de que é necessário viver-se a plenitude de cada momento, na medida em que o vir a ser pode não oportunizar a realização dos sonhos guardados para serem vividos no futuro. Para o aposentado que soterrou seu passado no dia a dia do trabalho, decorrido o tempo, “só lhe restava encalhar naquele buraco, dissolver-se por ali mesmo, agarrado aos últimos destroços do passado.” (MACHADO, 1977, p. 54).

Completa-se o mito de Sísifo. Embora consciente da inutilidade de sua vida no Rio de Janeiro, tenta alterar sua existência, mas não consegue. Tal como refere Camus ([s.d.], p.116):

[...] Nesse instante sutil em que o homem se volta para a sua vida, Sísifo, regressando ao seu rochedo, contempla essa sequência de ações sem elo que se torna o seu destino, criado por ele, unido sob o olhar da sua memória, e selado em breve pela sua morte.

E volta a carregar a sua pedra, representada pela vida vazia que levará em Pouso Triste, contraditoriamente perto e distante de Duília.

4.3 “O defunto inaugural – relato de um fantasma”: a carnavalização do sagrado

*Residência visível de meu ser, fria casa abandonada –
às vezes parece que te largo tal como estás
e me projeto além de tuas grades.*
ANÍBAL MACHADO.

Em “O defunto inaugural – relato de um fantasma”, como o nome sugere, um defunto narra sua história. Inicia-a apresentando seu traslado até Arraial Novo, um lugarejo que precisa de um morto para inaugurar o cemitério. Como o lugar não possui ainda um local para enterrar seus mortos, para instituí-lo, algumas mulheres pedem autorização ao Fundador, proprietário da quase totalidade das terras, para trazerem um defunto de outra região a fim de realizar a solenidade. Para conseguir a “mercadoria”, que será paga no ato da entrega, elas solicitam que interessados em ganhar dinheiro encontrem um cadáver e o tragam até o vilarejo.

Dois homens encontram um tropeiro morto recentemente e o transportam rapidamente, pois precisam chegar com sua carga antes das outras que também estão sendo levadas com o mesmo objetivo. No trajeto, o narrador, que, inicialmente, não sabe para onde está sendo levado, observa as transformações que ocorreram no lugar com a chegada dos caminhões transportadores de animais, tirando os trabalhos dos tropeiros. Ao descobrir o motivo da sua viagem, ele, imbuído pelo sentimento de competitividade, deseja ser o primeiro, para ter o privilégio de tornar-se o inaugurador do cemitério. Tem como vantagem o fato de ser um defunto “em bom estado”. Durante o trajeto, ouve o diálogo dos homens que o levam, referindo o valor que vão pedir pelo corpo.

Ao chegar à pequena cidade, é recebido com satisfação pelas mulheres que iniciam, de imediato, os preparativos para o grande acontecimento: lavam-no e vestem-no com roupas adequadas. A princípio, o defunto fica satisfeito com o papel

que vai desempenhar, mas, ao descobrir que o cemitério é construído no lugar de um campo de futebol, onde os rapazes de Arraial Novo treinam para jogar com um time desafiante, fica indiferente aos festejos da inauguração, solidarizando-se com os jogadores. Ouve as discussões sobre o assunto, tentando intervir a favor dos jovens.

À noite, deixa seu corpo aos cuidados de duas mulheres e vai passear pela cidade. Retorna quando a cerimônia fúnebre está prestes a ser iniciada, momento em que observa a satisfação não manifesta delas em realizarem o enterro, ao mesmo tempo que tentam demonstrar tristeza, como se o defunto fosse alguém de suas relações afetivas. Durante a solenidade, o morto diverte-se ao ouvir as referências que lhe faz o vereador distrital, alegando que ele não é um desconhecido, mas um nascido no lugarejo. Durante a celebração, o defunto “brinca” com as moças, fazendo com que seus fluidos rocem seus colos expostos.

Depois de algum tempo de seu sepultamento, ele adquire forças para sair pela cidade e contemplar a população na praça, distraíndo-se com a reação que as pessoas têm com sua presença invisível. Mas seu maior divertimento é apreciar o treino de futebol que os jogadores fazem à noite, no cemitério. Ele interfere, apitando algumas jogadas. Os rapazes param o jogo, tentando saber o que está ocorrendo.

Mas, com o tempo, as mulheres descobrem que o cemitério está sendo utilizado pelos jogadores, e vão queixar-se do fato ao Fundador, que já sabia do acontecido. Entretanto, ele nada faz, e manda-as falarem com Dona Maria, sua esposa, que está prestes a dar à luz.

O defunto vai perdendo a capacidade de transportar-se para outros lugares, e sente-se triste por não ter a companhia dos jogadores à noite, os quais pararam de jogar desde que a mulher ficara doente. Aos poucos, conclui que seu prazo de mobilidade está chegando ao fim, pois não consegue mais passear pela cidade. Algum tempo depois, tem sua atenção atraída pela movimentação que ocorre na entrada do cemitério. Com dificuldade percebe que é o enterro da esposa do Fundador, a qual morre logo após o nascimento do filho, provavelmente em consequência de problemas decorrentes do parto.

A forma de enunciação de “O defunto inaugural — relato de um fantasma” é semelhante a do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, em que, no início da narrativa, o protagonista esclarece que é um defunto

autor que vai apresentar suas “*Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo” (ASSIS, 1994, p. 513, grifo do autor).

Se o subtítulo, de imediato, identifica quem é o narrador, evidenciando a similitude entre os dois textos, diferentemente do da obra machadiana, que relata os fatos depois de acontecidos, *in ultimas res*, no conto, as situações são apresentadas *in medias res*, numa espécie de narração simultânea, em que o tempo verbal predominante é o presente. Já no começo do primeiro parágrafo, o defunto se situa no mesmo plano existencial e temporal de seus carregadores: “Vamos subindo devagar. Quando alcançarmos o espigão, poderei saber para onde. Saber, não: desconfiar.” (MACHADO, 1977, p. 56). Ele demonstra desconhecer para onde está sendo conduzido, mas tem consciência de sua condição de morto: “tantos dias exposto ao ar livre, o sol reduziu-me bastante, curtindo-me as carnes.” (MACHADO, 1977, p. 56).

No texto de Aníbal, podemos perceber que o narrador, em sua posição privilegiada de observador invisível, faz comentários satíricos e irônicos a respeito do que vê, apresentando situações insólitas que permitem identificar elementos da sátira menipeia.

Segundo Mikhail Bakhtin (1997), o gênero deve sua denominação à produção de Menipo de Gádara, no século II a. C., que lhe deu forma clássica, referindo que a denominação foi introduzida primeiramente pelo erudito Marco Terêncio Varro, século I a. C. O teórico russo destaca também que o gênero foi cultivado por autores gregos, como Aristóteles, Sócrates e Luciano. Entre os latinos, Petrônio, Sêneca, Apuleio, Lucrécio e Horácio também produziram obras em que se percebem as marcas da sátira menipeia. Em seu breve histórico sobre o gênero, Bakhtin (1997, p. 113, grifo do autor) comenta:

A “Sátira menipeia” exerceu uma influência muito grande na literatura cristã antiga (do período antigo) e na literatura bizantina (e, através desta, na escrita russa antiga). Em diferentes variantes e sob diversas denominações de gênero, ela continuou a desenvolver-se também nas épocas posteriores: na Idade Média, nas épocas do Renascimento e da Reforma e na Idade Moderna. Em essência, sua evolução continua até hoje (tanto com uma nítida consciência do gênero quanto sem ela).

Na literatura brasileira, Enylton de Sá Rego (1989), em *O Calundu e a Panaceia*: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica, originalmente

apresentado em forma de tese, analisa as relações entre o romance da maturidade de Machado de Assis e a sátira menipeia. Esse estudo reitera a ideia de Bakhtin de que esta se faz presente na literatura em seus diversos momentos, sendo possível encontrá-la em obras literárias contemporâneas.

“O defunto inaugural – relato de um fantasma” expõe satiricamente situações do comportamento humano que permitem fazer uma análise do conto tomando como base algumas características da sátira menipeia. Para atingir esse propósito, retomamos a perspectiva de Bakhtin (1997) sobre o assunto para embasar o exame que pretendemos realizar do texto. O autor, nos estudos da ficção de Dostoiévski, relacionando-a com a sátira menipeia, descreve quatorze características do gênero, definindo-as e exemplificando-as com obras da tradição clássica. Para a análise do conto, optamos por explicitar e comentar somente os aspectos distintivos do gênero observados na narrativa, que são os seguintes:

- a) elemento cômico;
- b) liberdade de criação do enredo e ousadia da invenção;
- c) presença dos três planos espaciais;
- d) presença de contraste entre situações.

Segundo Bakhtin (1997, p. 127), o cômico está presente na sátira menipeia, acentuando o caráter do riso carnavalesco. Ao desenvolver suas ideias sobre esse último, o autor traça o histórico da cultura do carnaval, mas destaca que sua maior preocupação não é examinar a festa popular em si, detendo-se apenas no que ele considera importante para o estudo do texto literário, que é o “problema da carnavalização, ou seja, da influência determinante do carnaval na literatura” (BAKHTIN, 1997, p. 122). Conforme o autor, o carnaval é visto como um momento vivido pelo homem em que são revogadas as leis, as proibições e as restrições impostas pelo sistema e pela ordem da vida comum. Essas revogações, durante os festejos, manifestam-se em ações que ridicularizam os representantes e impositores das leis e das ordens estabelecidas na sociedade, provocando o riso:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas *vive-se* nele, e *vive-se* conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é a vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“*monde à l'envers*”). (BAKHTIN, 1997, p. 122-123, grifos do autor).

Origina-se o riso carnavalesco das formas mais antigas do riso ritual, quando então estava voltado para o supremo, para o mundo dos deuses. Ao ridicularizar o poder superior da terra, o objetivo era a renovação; o que confere o caráter ambivalente do riso carnavalesco, pois, ao mesmo tempo em que achincalha – para destruir (morte) –, força a renovação (renascimento). Considerando esses aspectos, Bakhtin (1997, p. 127, grifo do autor) explicita:

Esse antiquíssimo sentido ritual da ridicularização do supremo (da divindade e do poder) determinou os privilégios do riso na Antiguidade e na Idade Média. Na forma do riso resolvia-se muito daquilo que era inacessível na forma do sério. Na Idade Média, sob a cobertura da liberdade legalizada do riso, era possível a *paródia sacra*, ou seja, a paródia dos textos e rituais sagrados.

O riso carnavalesco também está dirigido contra o supremo; para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem mundial. O riso abrange os dois polos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, à própria *crise*. No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo). É um riso profundamente universal e assentado numa concepção do mundo. É essa a especificidade do riso carnavalesco ambivalente.

O cômico pode ser observado no enredo do conto, que tem como foco a inauguração do cemitério de uma comunidade que necessita buscar um morto fora de seus limites. Simbolicamente é um espaço sagrado onde se constroem os túmulos para enterrar os mortos. Em algumas tradições, principalmente nas africanas, o local “serve para fixar, através de um sinal material, a alma do morto para que suas andanças na superfície da terra não venham a atormentar os vivos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 915). A sacralidade que impregna a concepção de cemitério é despojada no conto, pois o enterro inaugural parece ser concebido apenas como um ato social, num momento em que a população se reúne para participar da oficialização de mais um espaço administrado pelo poder público. Há uma mudança de ordem na concepção de cemitério como lugar sagrado de enterro dos mortos, pois o sepultamento acontece, em sua origem e essência, não como solenidade ritualística do sagrado, mas como um evento de aparência meramente social e política; o que possibilita considerar a trama do conto como uma paródia de um ritual fúnebre:

As moças não pareciam tristes. Iam perder o futebol, é verdade; em compensação, o enterro valeria a pena como *festa*. Primeira *cerimônia pública* desse gênero que se ia realizar no Arraial. Muitas ficaram em casa, preparando os vestidos. (MACHADO, 1977, p. 62, grifo nosso).

O padre terminava as palavras em latim. Referiu-se depois ao significado da cerimônia: entregava aos futuros mortos do Arraial Novo a sua verdadeira morada; e exortava o povo “a que pensasse sempre na morte!” Quando terminou, todos olhavam para o chão e *simulavam* tristeza.

Ouviu-se em seguida a *voz bonita do vereador distrital*. Disse que ali se enterrava um dos últimos tropeiros do nosso amado sertão, “raça que se extingue ante a avançada progressista dos caminhões”; que me conhecera (onde? como? se nunca me viu, se nunca votei!) e tinha importante declaração a fazer: “Eu não era um defunto estranho ao local, nascera ali mesmo!...” Baixa *demagogia*... Pois se o Arraial não tinha trinta anos!”(MACHADO, 1977, p. 64, grifo nosso).

O ritual sagrado do sepultamento também é ridicularizado nas falsidades das informações a respeito da origem e da vida do morto referidas durante a solenidade fúnebre. Ele é estranho no lugarejo, mas a autoridade política de Arraial Novo menciona-o como alguém pertencente à comunidade. A declaração provoca reação do morto, que percebe a intenção demagógica do político. Entretanto, não consegue manifestar-se para repudiar as mentiras.

Há outras situações no conto em que o riso carnavalesco é percebido, podendo-se, entre outras, serem citadas as seguintes:

- a) a rapidez com que é feito o traslado do corpo para ser o primeiro entre os outros que são levados para a mesma finalidade: “— Se vosmecês querem chegar na dianteira, carece andar ligeiro.” (MACHADO, 1977, p. 57). O transporte do cadáver é feito de maneira, como parte integrante de uma competição em que o vencedor é o mais rápido;
- b) o caráter mercantilista que o corpo tem para seus carregadores, pois o objetivo, ao realizar o transporte, é apenas receber o pagamento pela “mercadoria” entregue em “bom estado de conservação”. A visão de coisificação que os transportadores têm do morto também condiz com a ótica das organizadoras da inauguração do cemitério, que o veem apenas como um objeto necessário para uma atividade social: “A *festança* vai ser *de arromba*. Só estão esperando o material. Parece que pagam bem. Comprar defunto pra cemitério, foi coisa que nunca vi! concluiu o tropeiro soltando uma gargalhada.” (MACHADO, 1977, p. 57, grifo nosso). Essas duas situações acentuam ainda mais o tratamento profano dado às ações

fúnebres, que, na sua essência, têm relação com o sagrado. Ao mesmo tempo em que se percebem os aspectos cômicos da situação, pode-se inferir que eles revelam uma crítica ao comportamento dos homens ao simularem o sacro apenas para cumprir uma função que satisfaça as exigências de uma solenidade social e política;

- c) a preparação do corpo realizada pelas mulheres organizadoras do enterro é feita aparentemente como uma das partes que integram o ritual fúnebre, mas é considerada pelo defunto como uma simples troca de roupas. A mudança do vestuário, com trajes que em vida não teve, contribui apenas para dar-lhe uma aparência mais condizente com o papel que vai representar: “Realmente, era tarde. As velhas já me tinham lavado e agora me vestiam. Nunca me vi tão bem trajado. [...]. Fiquei um defunto bem passável. Pelo menos, limpo.” (MACHADO, 1977, p. 61). A carnavalização da cena percebida pelas palavras do narrador pode sugerir a crítica que faz com a preocupação que as devotas têm em dar-lhe roupas adequadas depois de morto, sendo que em vida teve frio e não mereceu atenção da sociedade para essa carência. Ela também denota a mudança do *status quo* do defunto. Quando vivo, foi apenas um simples tropeiro e, após a morte, é tratado como se fosse alguém de notoriedade no lugarejo;
- d) o falso sentimento de perda de alguém demonstrado pelas mulheres, especialmente pela professora responsável pela organização dos atos fúnebres/sociais. Suas atitudes são ambivalentes, pois, ao mesmo tempo em que demonstram estar participando de uma atividade séria, sacra, que é o funeral, não conseguem esconder o caráter festivo que o ato tem, na medida em que é feito com a preocupação de somente “festejar” a inauguração do cemitério:

A professora assumiu um ar doloroso. Vestida também de preto, a face chorosa, embora sem lágrima — era a dona do enterro. Cercavam-na outras mulheres. Conduzia-se como se fora a minha viúva. (MACHADO, 1977, p. 61).

Já vou sendo levado. O ambiente é festivo. [...]
Sob a aparência fúnebre, as senhoras escondem certo entusiasmo. Algumas quase sorrindo. Estou perto, e estou vendo. De vez em quando se lembram e simulam consternação. (MACHADO, 1977, p. 63).

Os rojões explodem, rejubilam-se as velhas. Só não conseguem chorar. E com frenesi atiram sobre meu corpo uma chuva de pétalas. Em

seguida, torrões de terra, como se me apedrejassem. Abraçam-se e despedem-se felizes. (MACHADO, 1977, p. 65).

Com a inauguração do cemitério, os rapazes que integram o time de futebol do lugarejo perdem seu espaço de jogo – de divertimento, em que cada partida não deixa de ser uma espécie de festa. Entretanto, eles, violando a ordem estabelecida pela comunidade, usam o campo santo à noite, para fazerem seus treinos. Essa situação pode ser vista como a carnavalização do espaço, já que deveria ser considerado sagrado. A sua profanação pode ser interpretada como uma forma de destruição da sacralidade, a qual é advinda dos atos falsos que a originaram, até que se torne o verdadeiro lugar dos mortos da comunidade, ao ser ocupado por alguém que pertença ao Arraial Novo. Esse fato vai ocorrer com o enterro da esposa do Fundador:

Mas está acontecendo qualquer coisa lá na entrada. O portão se abriu todo! O povo chegando!...

Ah, é a senhora?! Pois entre, a casa é sua... Eu, sozinho, já não podia responder por todo este cemitério. Estou sumindo... O espaço endureceu. Meu prazo terminou. (MACHADO, 1977, p. 68).

Com esse sepultamento, pode-se considerar que o espaço renasce, assumindo o sagrado de sua função, abrigando o corpo de um morador do lugar. A ambivalência do riso carnavalesco é percebida nesse ato. O Fundador apoia o movimento organizado por moradoras que desejam apenas criar o cemitério na pequena cidade, percebendo-se nessa atitude a carnavalização da cerimônia fúnebre religiosa; entretanto, é o enterro de sua mulher que vai tornar efetivo o ato fundador do campo santo, instaurando a função sagrada do espaço.

Para Bakhtin (1997, p. 114), a *menipeia* se caracteriza por não estar “presa a quaisquer exigências da verossimilhança externa vital”. Ele salienta que, na literatura ocidental, talvez seja uma das formas mais livres na manifestação da criação estética e da fantasia no universo diegético. O auto ainda destaca o seguinte:

A particularidade mais importante do gênero da *menipeia* consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma verdade materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. (BAKHTIN, 1997, p. 114, grifo do autor).

Em “O defunto inaugural — relato de um fantasma”, há um acontecimento inverossímil: um morto narra os momentos que antecedem e sucedem o seu funeral. Claramente, o leitor percebe, na narrativa, a dualidade que o narrador explicita de si: um corpo que é visto pelas personagens – nesse ponto de vista ele é um objeto concreto que tem uma função –; e os fluidos que se dissipam desse corpo, que são invisíveis para a população, como algo etéreo que faz o relato, estando, portanto, também em uma perspectiva de afastamento, de certo modo, à semelhança dos vivos, pois também vê seu corpo a partir de sua exterioridade. Nessa forma fluida, deslocando-se pela cidade, observa o que acontece no pequeno lugarejo, emitindo sua opinião a respeito do que vê:

Na verdade, não passei um minuto sequer junto ao meu corpo. Quem se incumbira disso fora a professora e uma velha. Flutuei por cima dos telhados, penetrei de mansinho nos lares. Quedei-me junto de várias criaturas, acompanhei-lhes os movimentos íntimos. Como toda essa gente é simples, a portas fechadas! (MACHADO, 1977, p. 62).

No início do conto, o narrador, enquanto é transportado para o Arraial Novo, faz uma síntese de sua vida, lembrando que se chamava Fagundes e fora tropeiro, atividade que lhe possibilitara sobreviver, apesar das dificuldades, até a chegada dos caminhões transportadores de animais. Em suas reflexões, ele expõe que a morte é fato inerente ao homem em qualquer lugar; entretanto, conclui que ultimamente, naquela região, ela estava ocorrendo com mais frequência, tendo como causa a implantação do novo sistema de conduzir o gado. Sua constatação pode ser interpretada como uma crítica à inovação que visa somente à lucratividade. Os pensamentos do narrador parecem apontar para a fragilidade daqueles que vivem em lugarejos frente às novas tecnologias, uma vez que estas não preveem a participação efetiva dos indivíduos cujas atividades se tornam obsoletas, sendo deixados de lado como se fossem objetos descartáveis: “Morrer, sempre se morre por estas terras abandonadas. Mas com a friagem dos últimos dias e o advento dos caminhões, contando-se bem, é fácil encontrar defunto apodrecendo pelos caminhos, ou dentro da mata.” (MACHADO, 1977, p. 58). Apesar de perceber-se a denúncia dos fatos pela voz do narrador, constata-se que o desenvolvimento das ações não sugere uma solução para o problema, uma vez que ele não consegue comunicá-lo à população.

A falta de verossimilhança com a realidade externa é mostrada no começo da narrativa, quando o defunto procura orientar as ações dos homens que transportam seu corpo, estabelecendo uma comunicação do mundo dos mortos com o dos vivos: “Minha voz não ressoa, mas produz efeito. Tanto assim que os homens empunham logo o pau da rede e me erguem aos ombros.” (MACHADO, 1977, p. 58).

Outra situação inverossímil é a brincadeira que o defunto faz com os rapazes que jogam bola, à noite, no cemitério. Através de seus fluidos, ele tem consciência de que interfere nas ações dos jogadores, que, embora não percebam sua presença, param as jogadas como se estivessem cumprindo as determinações do morto:

O jogo então recomeçava forte. De repente, fora de propósito, parava.

— Que houve? Quem apitou?

Ninguém apitara. Era eu que soprara no apito do juiz. Muitas e muitas vezes intervinha sem que ninguém soubesse, só para animar, só para mostrar que me achava ali, vendo, participando. (MACHADO, 1977, p. 67).

Segundo Bakhtin, a presença, na narrativa, de três planos espaciais é outra característica da menipeia. Nas obras clássicas, esses planos eram representados pelo Olimpo, pela Terra, e pelo Inferno, por onde circulavam os heróis, na realização de suas ações, para experimentarem uma ideia ou irem em busca de uma verdade. No conto, é possível identificar três planos espaciais: o fluido, espaço indefinível, de onde o narrador se manifesta e que é inacessível aos moradores do lugarejo; o material, lugar identificado como Arraial Novo, onde vive sua população; e o etéreo, aquele para onde ele vai quando começa a desprender-se por completo de tudo que se refere aos dois outros planos, quando sente “perder as forças”.

O narrador desloca-se entre os três planos. No primeiro, que parece ser indefinível, ele, invisível aos olhos humanos, tudo vê e faz o relato de sua história. Sua manifestação ocorre através de uma substância fluida que procede do corpo, indo e voltando a ele numa espécie de fluidez da consciência:

As moças me cercam e eu me surpreendo numa onda de alegria indefinida. Aura de juventude emanando delas! Que fazer de tanta primavera desaproveitada? Meus fluidos roçam-lhe o colo. Somente os fluidos. A invisível carícia arrepia-lhes a pele, enquanto a musiquinha toca uma coisa triste debaixo das árvores.

Que se passou com elas que enrubesceram de repente? Algumas cruzam os braços e tapam com o xale o busto arrepiado; outras se escondem, perturbadas, no meio do povo. (MACHADO, 1977, p. 64).

No plano material, Arraial Novo, é o local onde a população vive o seu dia a dia de trabalho e de lazer. Ele é representado por um lugarejo em desenvolvimento, que tem sua rotina quebrada pela “invasão” de cadáveres trazidos de vários lugares para a inauguração do cemitério. Nele, o narrador detém-se nas ações humanas e se posiciona criticamente, apoiando ou rejeitando-as. Ele é o centro das atenções da população, por ser um cadáver recém-trazido de outra região. Nessa condição, é visto de duas formas pelos moradores. Na primeira, como o defunto inaugurador do cemitério recebe atenções especiais das mulheres encarregadas dos atos oficiais. Na segunda, é considerado um estorvo, sendo repudiado pelos integrantes do time de futebol, porque vai ocupar o espaço em que realizam seus treinos. O grupo tenta evitar a inauguração. Paradoxalmente, o defunto solidariza-se com os rapazes, instigando-os a solicitar ajuda ao Fundador para impedir a instalação do cemitério no lugar onde ocorre a diversão dos jovens:

— Não estou pensando no campo. Me refiro aos defuntos.

— Ele está fingindo, Fundador! Interveio o companheiro. Está com o sentido é no campo mesmo. Não pensa noutra coisa. Eu também. Nosso clube foi desafiado, o senhor sabe. Estávamos treinando todos os dias. Agora, depois desse enterro, como é que vai ser? E com certa astúcia: — O senhor não acha que um só defunto é pouco para dar àquilo um ar de cemitério? Ainda mais um sujeito que ninguém conhece... que nem é cidadão do Arraial.

— Isso mesmo, isso mesmo! ciciava eu aos ouvidos do rapaz.

Mas ele não me ouvia, não me podia ouvir... (MACHADO, 1977, p. 60).

Observa-se que a tentativa de intervenção do plano do morto com o dos vivos, capaz de ocasionar mudança significativa na vida dos moradores, não ocorre. Essa circunstância pode ser interpretada como uma maneira de mostrar que as decisões apoiadas pelos detentores do poder não podem ser alteradas, mesmo que tragam benefícios para uma parcela da sociedade.

As situações vividas pelas mulheres enquanto prepararam o corpo para o sepultamento ocorrem no plano material. Entretanto a forma como elas realizam os atos, principalmente, a professora, demonstram estarem como que afastadas dos demais moradores, vivendo apenas o ritual de celebração dos atos fúnebres, que

pode ser interpretado como uma espécie de afastamento da realidade em que estão os demais moradores. Entretanto, na sua posição de onisciência, o narrador constata a falsidade dessa relação, vendo que tudo é feito apenas com a finalidade de representar o ritual e não a sua experiência sagrada:

O sino começa a badalar. Os cachorros põem-se a latir. Está chegando a hora. Eu me recolho aonde se acha meu cadáver para assistir ao saimento. Lá está a mesma mulher. (— Mas a senhora não me larga, professora!)

Ah, se eu pudesse articular as palavras. Que olheiras as dela, que maneira suspeita de olhar para um corpo morto.

Já vou sendo levado. O ambiente é festivo. (MACHADO, 1977, p. 63).

Outra peculiaridade da *menipeia* descrita por Bakhtin é a presença de contrastes de situações, a qual é possível ocorrer na narrativa em que há:

[...] a autêntica liberdade do sábio e sua posição de escravo, o imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre, etc. A *menipeia* gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais. (BAKHTIN, 1997, p. 118, grifo do autor).

No conto, ela é percebida situações que envolvem a existência de Fagundes. Em vida, foi um homem simples – um tropeiro desconhecido em Arraial Novo –, que tinha como companheiros um cachorro e uma mula. Entretanto, após a morte, assume um lugar de destaque, recebendo as atenções de figuras importantes da cidade ao tornar-se o defunto inaugurador do cemitério: “Um defunto extranumerário, um simples tropeiro tivera a força de transformar em campo-santo uma área terraplenada, logradouro inexpressivo antes.” (MACHADO, 1977, p. 66). Esse contraste acentua o caráter satírico e crítico do conto, demonstrando a falsidade de muitas realizações sociais e políticas da sociedade.

Seguindo nessa mesma perspectiva, constata-se a presença do binômio vida/morte no texto. Enquanto há a celebração dos atos fúnebres que dão origem ao cemitério e os cuidados com esse espaço, a esposa do Fundador está em trabalho de parto para dar à luz uma nova vida na comunidade: “As mulheres foram de novo queixar-se ao Fundador: — Isso não é comigo. Falem com D. Maria, mas depois que nascer a criança, pois a minha velha já está em dores.” (MACHADO, 1977, p. 67).

Entretanto, “a nova vida” vai originar a morte. A provável mentora do estabelecimento do cemitério na cidade, esposa do Fundador, falece logo após o nascimento da criança. Nesse sentido, ao contrário do que pensa a população, o corpo inaugurador do cemitério é o de D. Maria, ideia confirmada pelas palavras do narrador no final: “Entre, Dona Maria. Sirva-se de seu cemitério...” (MACHADO, 1977, p. 68). O pronome *seu* indica a posse do espaço por alguém da comunidade, e, por isso mesmo, ele assume sacraliza-se, tornando-se o espaço de alguém que morre e precisa ser enterrado – situação diversa da que ocorre no ato da inauguração, quando o espaço é ocupado por um corpo que tem apenas a função de objeto utilizado para finalidades sociais e políticas.

Costuma-se dizer que, após o carnaval, tudo retoma seu curso normal, ou seja, se restabelece o ordenamento das coisas, se volta à rotina do dia a dia. Isso pode ser percebido também no processo de carnavalização representado no texto, em que, com a morte de D. Maria, passa a haver um restabelecimento da ordem “natural” entre o profano e o sagrado.

4.4 “O ascensorista”: os *closes* de um cabineiro

*Imagens do mundo, múltiplas e confusas, que se acumulam
em torno de nossa passividade vigilante
— toda a vida as misturamos e sacudimos,
como o cascalho na bateia do garimpeiro, na esperança
de que ao fundo fique um pouco de poeira de ouro,
essência e prêmio desse tão áspero atritar de coisas impuras.
ANÍBAL MACHADO.*

Aníbal Machado, em “O ascensorista”, evidencia uma criação estética única, se comparada com seus outros contos. Apesar da peculiaridade da forma, a obra tem poucos estudos, conforme se observa no levantamento de sua fortuna crítica.

Perez, manifestando-se sobre o modo como o autor criava seus contos, afirma que ele previamente calculava a dimensão dos textos, principalmente os publicados em *Histórias Reunidas*. O crítico, que possui os originais mais brutos do texto, comenta o seguinte a respeito do material escrito:

Já o original de “O ascensorista” – novela de técnica diferente, feita de sucessivos apontamentos – se apresenta como mero rascunho, enquadrando-se todos os seus trechos inutilizados por sucessivos X, o que nos leva a crer na existência de cópia posterior. Também essa novela

requeriu do escritor cuidadoso sistema de orientação. Entre suas páginas encontramos duas chamadas, a primeira – “gente do elevador”, onde se enfileiram vinte diferentes tipos enumerados de moradores ou visitantes do prédio. E numa folha que se desprende (decerto pelo constante manuseio) – vemos a numeração dos sucessivos andares do edifício – do 12º ao 2º – com as indicações dos competentes apartamentos e salas. Tudo isso vem mostrar o desvelo que tinha o escritor com a sua ficção e ajuda-nos a compreender o motivo de nos dar ela a sensação de coisa definitiva. (PEREZ, 1965, p. xxxii).

A enunciação é feita pela voz de um narrador-protagonista, que, segundo FRIEDMAN (2002, p 177), apresenta os fatos de um centro fixo, “limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções.” A narrativa, bastante extensa, é construída em fragmentos, semelhantes a registros de um diário. Ao escrevê-los, o enunciador não se preocupa em datar os fatos, apenas anota o que considera importante e deseja revelar de si e de algumas personagens que povoam o restrito cenário em que ocorrem os acontecimentos. Algumas partes possuem apenas duas ou três frases curtas, outras apresentam vários parágrafos. Graficamente, os pequenos trechos são separados por espaços maiores do que os usados entre parágrafos:

Estas notas que vou escrevendo ao acaso não são contra o meu arranha-céu. No fundo, eu gosto dele. E não saberia ser cabineiro de nenhum outro, nem mesmo daquele, todo envidraçado, que surgiu em frente e vai botando o *Lua Nova* na sombra. (MACHADO, 1977, p. 69).

O fato se deu há dias, mas só hoje posso registrá-lo. (MACHADO, 1977, p. 79).

Hoje, sexta-feira, conduzi um louco varrido agarrado pelos guardas. (MACHADO, 1977, p. 89).

Apesar da forma fragmentada do texto, é possível identificarem-se dois momentos da vida do protagonista: o passado anterior à sua chegada ao prédio onde trabalha como ascensorista e o período de nove anos em que atua como cabineiro no edifício. O último também pode ser subdividido em dois momentos temporais. O primeiro corresponde ao tempo em que exerceu suas atividades antes de receber o convite do síndico para tornar-se porteiro do *Lua Nova*. O segundo compreende o período entre o convite e o final da narrativa, permanecendo na função de ascensorista no prédio.

A temporalidade vai sendo apresentada através de pequenos trechos que compõem a narrativa, aparentemente sem relação, mas que se mostram como cenas de um filme, que exibem o dia a dia de moradores e de visitantes do edifício, bem como de alguns episódios da vida passada do ascensorista. Os fragmentos são como *closes* de um filme, que desvelam as imagens, permitindo a construção da história do narrador e de personagens mostradas nos *closes* descritos e relatados.

O olhar do narrador, na posição de ascensorista, detendo-se nos fatos que pretende mostrar, segundo seu ponto de vista, assemelha-se a uma câmera. Ele age como se fosse o diretor de um filme, que foca sua lente para as cenas a serem exibidas, escolhendo o que pretende mostrar/narrar. Nessa perspectiva, pela forma como os fatos são apresentados, é possível – reitere-se – comparar-se o conto, em seu formato dinâmico, com um filme em que o narrador/diretor apresenta fragmentos/cenas e o leitor/espectador constrói a trajetória das personagens:

Distraidíssimo o laboratorista do 8º andar. Toda noite de sábado para domingo, escorreu água pela fresta de sua porta. E como os ralos estivessem entupidos, o líquido desceu pelas escadas até ao 7º, daí para o 6º, inundando consultórios e escritórios comerciais, e finalmente foi molhar os tapetes da cartomante no 5º. A dona saiu descalça pelo corredor a gritar por um nome desconhecido, e a pedir que chamassem o Corpo de Bombeiros. (MACHADO, 1977, p. 69).

Além de relatar acontecimentos envolvendo os moradores do edifício *Lua Nova*, ele dirige o olhar/câmera para si mesmo, revelando alguns episódios de sua vida sucedidos antes de empregar-se no arranha-céu, e outros verificados durante os quase nove anos em que dirige os elevadores. O cabineiro usa muletas por ter uma perna parálitica. Atribui como causa da anomalia a queda de um trem, ocorrida quando era jovem. Entretanto, a forma como se refere ao fato não deixa explicitado claramente ser esse o motivo. Foi estudante de medicina, mas abandonou o curso, não explicando a causa da evasão. Mas, o leitor pode inferir que seja devido a um crime que cometera na juventude, às margens do rio Tocantins, fazendo-o fugir daquele lugar e a viver no anonimato. Por isso, fora trabalhar como cabineiro no edifício:

Escondi um fato importante de minha vida, e tão bem escondido ficou, que durante meses e anos adormeceu no fundo da memória. É verdade que não tenho remorsos do que fiz, tenho pesar do que

aconteceu. E por que me vem isso à lembrança? Talvez porque ouvi ontem, de novo, a palavra “Tocantins”.

[...]

Foi nas margens dele que matei um homem. Ou melhor: um homem ali se matou por minhas mãos, morreu por meu intermédio... O pior dos homens! (MACHADO, 1977, p. 88).

As ações do presente ocorrem em um espaço, o edifício, e parecem convergir para um momento privilegiado da vida do protagonista, que é a sua recusa ao convite feito pelo síndico para assumir o cargo de porteiro, preferindo conduzir o seu *Atlas*. Ao fazer a oferta, o administrador informa-lhe que alguns moradores têm conhecimento do seu crime, complementando que esse fato “até lhe dá mais autoridade. Por causa dessa fama todos o respeitam, o que é de vantagem para a boa ordem do Edifício.” (MACHADO, 1977, p. 95). Essa justificativa ofende Luís, que não considera mérito a circunstância de ser assassino:

Então sou considerado aqui só porque matei?! Acaso isso é título? Se me respeitam, é porque me respeito a mim mesmo. Nunca pensei que a pecha de homicida viesse um dia a me valer. Se escondia um crime, foi pelo temor de que os juízes não reconhecessem as condições em que fui levado a cometê-lo. (MACHADO, 1977, p. 95).

Recusei o lugar de porteiro. O síndico não gostou. Afinal, seria indecente de minha parte aceitar aquele cargo pelas razões que me deu. Ficarei aqui mesmo, com o meu “Atlas”. (MACHADO, 1977, p. 98).

Atlas é a marca do elevador, e pode ser interpretada como uma metonímia quando o narrador refere “o meu Atlas”, na medida em que representa o espaço onde ele trabalha. É possível ainda relacionar-se metaforicamente a situação do protagonista com o mito de Atlas. Conforme a tradição grega, Atlas, filho de Jápeto, participou da luta dos Gigantes e dos Deuses para destronar Zeus. Ao final, eles foram derrotados e Atlas foi punido pelo deus supremo, que lhe infligiu “o castigo de sustentar sobre seus ombros a abóboda celeste.” (GRIMAL, [s. d.], p. 55). Especulando-se sobre a relação entre o Gigante e o cabineiro, deduz-se que, assim como a personagem mítica, devido ao castigo imposto por Zeus, sustenta em seus ombros a abóboda celeste, o ascensorista “sustenta” o edifício, conduzindo o elevador para cima e para baixo através de seus comandos, numa espécie de punição por ter cometido um assassinato no passado, necessitando viver anonimamente.

Sobre sua vida no *Lua Nova*, fica-se sabendo que ele mora no terraço, de onde contempla a cidade e acompanha as suas modificações; cultiva um coqueiro; toca viola; sente o vento forte; recebe visita de crianças que fazem perguntas sobre suas muletas; mantém encontros com uma viúva, para quem conta o segredo do acontecido no passado, sendo abandonado posteriormente por ela; faz suas anotações, mas não pretende publicá-las, já que, para sua segurança, precisa ficar anônimo.

As duas vezes que menciona ter-se ausentado do prédio são para depor no inquérito sobre o assassinato de uma moradora ocorrido no edifício e para visitar um arranha-céu em construção. Entretanto, para o protagonista, embora esteja restrito ao espaço do elevador, o mundo se mostra para ele, e seu olhar atento a tudo e a todos permite-lhe desvendar os mistérios do ser humano:

Aqui, a vida vem ao meu encontro. Não preciso sair para me sentir dentro do mundo. Para um pernetá que não pode estar sempre a vagar pela cidade, este Edifício é uma solução. Que é afinal o *Lua Nova*, que é o *Edifício Esplendor*, que são esses novos e altíssimos prédios que nos fecham a vista às colinas da paisagem, senão o local – arena do monstruoso espetáculo da luta pela vida? A mim, ascensorista, só cabe transportar os figurantes às suas células de trabalho. De tanto fazê-los subir e descer, alguma coisa vou descobrindo em cada um: a cupidez, a voracidade, o ridículo, os sofrimentos... – traços que deixam transparecer aos poucos, e que nem por isso me fazem amá-los menos. (MACHADO, 1977, p. 89, grifo do autor).

Como cabineiro, Luís se posiciona semelhante a um *camera man*, cujo ponto de vista é a câmera, que capta e registra situações envolvendo visitantes do edifício que têm relação com sua vida anterior à chegada ao *Lua Nova*. Essas exposições são significativas para desvelar a trajetória do personagem, uma vez que ele é pouco explícito sobre seu passado. A primeira visita que lhe traz à tona imagens de sua existência pretérita é a de um cirurgião famoso que se dirige ao sétimo andar. O narrador não explica o motivo da ida do médico ao lugar, mas menciona que os dois frequentaram juntos um período do curso de Medicina. Lembra que o antigo companheiro tinha uma cicatriz no rosto e era conhecido pelo apelido de Tico. A atitude do profissional demonstra que não reconheceu, em Luís, o ex-colega de faculdade. Entretanto, o ascensorista identifica-o logo ao vê-lo:

Eu me lembro perfeitamente daquela cicatriz no lado esquerdo da boca. Quando entrou e disse: “– Sétimo, faz favor”, era quase a mesma voz de

antigamente, um tanto rouca pela idade, ligeiramente modificada pelo tom de importância social. Estava longe de adivinhar quem era o seu cabineiro do momento. Foi um mau colega. Tinha o apelido de Tico. Devia ter achado esquisito o olhar que lhe mandei – pois eu só via nele o Tico –, enquanto o dele para mim, um tanto irritado, era o do próprio Professor Muniz. (MACHADO, 1977, p. 78).

A segunda presença a trazer, à memória do narrador, fatos que deseja esquecer é a de Valentina, uma mulher de aparência envelhecida, que vai até o sexto andar. O cabineiro recorda que, no passado, ela fora uma jovem de corpo sedutor, levava uma vida mundana, assediando homens importantes e ricos, interessada em seus bens. O protagonista demonstra ter conhecimento da vida atual de sua antiga conhecida, que é de completa decadência, ao contrário da pretérita. Embora ele não explicita, é possível inferir, através de seu relato, que tenha ocorrido algo entre os dois. Se realmente aconteceu, a visitante quer esquecer-lo, porque, para sair do prédio, deixa de entrar no elevador dirigido pelo ascensorista:

Ao avistar-me no elevador, não me reconheceu, ou fez que não. Razões há para isso. Nós ambos temos algo a esquecer. Sobretudo ela, na piedosa tarefa a que está dedicando os derradeiros anos de sua vida. Ao deparar comigo quando ia tomar o elevador, preferiu esperar pelo outro. Foi melhor assim... (MACHADO, 1977, p. 94).

A terceira visitante a despertar a atenção do ascensorista, Jovita, é uma mulher de aparência extravagante, que se dirige ao décimo andar. Luís a vê como um espectro do que foi na juventude, recordando tê-la conhecido há trinta anos em um carnaval, quando fazia uma reportagem, no clube *Democráticos*, para um jornal importante. Apesar de mencionar o nome da mulher, da entidade social em que a conheceu e aludir que ela teve, quando jovem, vários relacionamentos com homens financeiramente bem situados, o protagonista não nomeia o órgão da imprensa em que trabalhava e não refere o acontecido entre os dois. Esse fato pode ser interpretado como mais um indício de que o ascensorista não deseja expor alguns episódios de sua vida pregressa, parecendo querer sepultar, apagar, as figuras relativas a esse período de sua vida:

Às vezes me acontece conduzir espectros do passado. Esta mulher gorda, amulatada e coberta de joias, pode não ser um espectro para os que a viram descer do décimo; para mim, é. [...] Se não me engano, chamava-se Jovita. Conheci-a há mais de trinta anos, quando eu fazia a reportagem carnavalesca nos “Democráticos”. [...] Pelo modo com

que evitou o meu olhar e pela pressa de sair, não tenho dúvida de que também me reconheceu. (MACHADO, 1977, p. 75).

Apesar de o narrador fazer referência ao Dr. Muniz, à Valentina e à Jovita, personagens que têm relação com seu passado, percebe-se que deseja esquecê-lo. Ele menciona os episódios como se fossem pequenas imagens que lhe vêm à memória, não especificando detalhes que revelem como foi sua existência pretérita. Há muitas lacunas no texto sobre a trajetória do protagonista, como se propositalmente pretendesse evitar trazer à tona o seu passado. Situação que marca de modo significativo esse procedimento do narrador é a quase ausência de detalhes sobre o crime que alude ter cometido. Mas, ao mencioná-lo, não revela os motivos que o levaram a tal gesto. A não explicitação do fato permite duas especulações. A primeira sugere que o assassinato envolva alguém a quem Luís deseja ocultar a participação por uma causa muito significativa. A segunda indica que o motivo do gesto extremo tenha relação com a paralisia da perna, trazendo lembranças dolorosas que deseja esquecer:

Melhor que recordar é esquecer e olhar para frente. [...] Para que revelar o segredo da minha perna paralítica, e a história da virada brusca do destino que deu comigo numa cabina de ascensorista? Eu nem aqui estaria se confessasse o crime. E os homens não compreenderiam. Vou, portanto, rasgar esta página. A campanha está chamando. É hora de recomeçar o serviço, subir com a primeira leva de gente. (MACHADO, 1977, p. 88).

Além do registro de acontecimentos com os três visitantes que vão ao prédio uma única vez, o cabineiro cita um acontecimento envolvendo Jurema, uma bela jovem que, ao contrário dos outros três frequentadores, comparece assiduamente ao edifício para ir à clínica de um psicanalista no nono andar. Demonstrando muita emoção, o narrador relata que a moça se suicida, atirando-se da janela do consultório. Ao expor o fato, o sujeito enunciador apresenta suas reflexões sobre o ato da jovem, mostrando seu inconformismo com o ocorrido e o questionamento que faz sobre a extensão do desespero que a levou a tal gesto. A descrição da cena da jovem morta, no asfalto, permite a visualizá-la como uma imagem fílmica:

Que desespero a teria levado a matar-se? Como é que pode? Eu apenas vi, quando os fotógrafos bateram *flash*, uma bola de sangue, carne

e vestido branco. Pensar que tudo aquilo era a moça que até ontem sorria e se chamava Jurema! (MACHADO, 1977, p. 81, grifo do autor).

Luís também focaliza e registra alguns episódios da rotina das famílias que habitam o edifício. Devido ao seu olhar perscrutador, o cabineiro evita que um polonês, proprietário de um apartamento, mate o inquilino que estava atrasado no pagamento do aluguel. Quando o homem entra no elevador, ele vê a palidez de seu rosto e o tremor de suas mãos; então, ao ouvir seu pedido para ir ao décimo andar, infere que o visitante pretende encontrar-se com o morador em débito com propósito sinistro. Consegue, com o auxílio de um dos varredores do edifício, avisar a provável vítima do que pode acontecer, possibilitando-lhe a fuga. Ao descer, conduzindo o locador, observa que “O polonês levantou o braço para exprimir sua contrariedade. Vi-lhe nesse momento o cano do revólver. Tenho a sensação de que hoje ganhei o dia...” (MACHADO, 1977, p. 87).

Mas seu olhar não se restringe somente a fatos ocorridos com os usuários do elevador. O narrador o amplia, procurando abarcar os acontecimentos que envolvem os ocupantes dos apartamentos e das salas comerciais. É através do filtro da sua visão que o leitor toma conhecimento das histórias de alguns moradores do prédio. Entre eles, a da atraente senhora que mora no décimo andar. Luís, sem referir-lhe o nome, narra que ela é protegida da polícia, sendo visitada por senadores, militares e homens de prestígio social e econômico. Anuncia que frequentemente são realizadas festas naquele lugar, as quais duram quase toda a noite. Relata que, certa vez, um dos acompanhantes da mulher ofereceu-lhe dinheiro para que os levasse direto ao térreo, sem se deterem nos demais andares. Ele recusou a oferta, fazendo com que os dois tivessem que “descer apertadinhos, recebendo o bafo dos outros, todo o mundo olhando para a mulher.” (MACHADO, 1977, p. 70).

O assassinato de uma residente no décimo segundo andar é outro episódio no *Lua Nova* registrado pelo protagonista. Em relação a essa ocorrência, o cabineiro, confirmando sua sensibilidade de “perceber o que se passa no íntimo de cada um” (MACHADO, 1977, p. 83), já previra com atecedência que um fato sinistro poderia acontecer com a velha senhora ao ver que um jovem sulista a visitava assiduamente:

Um bonitão que chegou do Sul e que parece candidato à sua herança, visita-a duas vezes por semana. Ela vem trazê-lo à porta do

elevador, e o bonitão deixa-lhe sempre um beijo entre as rugas do rosto. Tenho pressentimento de que qualquer dia vai haver um crime no 1204. (MACHADO, 1977, p. 71).

O narrador, apropriando-se das informações fornecidas por um policial, descreve a cena do crime minuciosamente, como uma câmera que se detém nos detalhes do cenário, possibilitando ao leitor imaginar o quadro como a imagem de um filme:

Contou-me o “tira” que o corpo foi encontrado de bruços sobre a cama, revelando sinais de luta; a cabeça pendida para o chão, como se estivesse olhando uma jarra caída; os móveis fora do lugar, e o telefone desligado; atirado a um canto — ainda é o “tira” quem conta — uma caixa de joias vazia. (MACHADO, 1977, p. 83, grifo do autor).

O acontecimento abala a credibilidade do edifício, fato que entristece Luís. Durante muitos meses, o apartamento permanece fechado. Ninguém deseja residir no local em que houve um homicídio. Entretanto, para o cabineiro, a morte é uma ocorrência que faz parte da rotina de seu trabalho. Em seu elevador, já transportou dois defuntos. Relata que, no décimo andar, durante os nove anos em que trabalha no prédio, já aconteceram quatro falecimentos naturais antes do assassinato da velha moradora.

O narrador também registra a entrada da polícia em uma das salas do sétimo andar para prender o Dr. C. K. Field, provável subversivo, que esconde sua atividade clandestina, apresentando-se como dentista. Contudo, o ascensorista manifesta que nunca viu cliente algum dirigir-se àquele suposto consultório. Como os agentes policiais não encontram o homem procurado, são apreendidos “todo o material de propaganda subversiva, e um mimeógrafo.” (MACHADO, 1977, p. 73).

O olhar atento do condutor do elevador percebe que há uma rixa envolvendo uma família do décimo segundo andar e outra que mora no apartamento abaixo. A causa da desavença é o barulho provocado pelas músicas e danças das festas juvenis que ocorrem nos finais de semana. Entretanto, ele constata que o conflito cessa quando o filho do proprietário incomodado é convidado a participar dos eventos: “Sabedores, porém, de que o filho, rapaz tímido, coopera também no barulho, já não mais reclamam. Estão empenhados em que o rapaz se case, conforme lhe prescreveu o psicanalista. O filho tímido namora uma delas.”

(MACHADO, 1977, p. 74). Mais tarde a hostilidade entre as famílias ressurgiu por motivos fúteis e “Acabam-se as danças de sábados.” (MACHADO, 1977, p. 78).

O protagonista narra os descuidos do laboratorista do oitavo andar. O primeiro, já referido, é o esquecimento de fechar uma torneira, que causa danos nos andares inferiores. Em outra circunstância, o responsável pelo laboratório entrega o resultado de um exame feito por um homem para o diagnóstico de câncer como sendo positivo. Entretanto, o cliente, ao refazê-lo, em outros laboratórios, constata o engano. Em todos, o resultado é negativo. Mesmo indignado com a falta de atenção do técnico, o paciente sente-se aliviado por saber que não tem a doença:

— Eu não tenho nada! Disse o cliente enfurecido. O senhor é que inventou câncer em mim. Explique-se.

O laboratorista, o mesmo que costuma esquecer a torneira aberta, não se apertou: — ah! formidável... Parabéns! O senhor teve uma sorte única...

Mais alegre do que indignado, o cliente aceitou o abraço do doutor. E desceram ambos ao bar para comemorar o acontecimento com uma cervejinha. (MACHADO, 1977, p. 87).

Luís também observa movimentação estranha no escritório de uma firma inglesa, localizada no quinto andar. Averiguando a causa, descobre que ali ocorrem sessões espíritas duas vezes por semana. Referindo-se ao inquilino da sala, Mr. Right, faz um comentário irônico dizendo: “Mora aqui há três anos e nunca vi dirigir a palavra a quem quer que seja. Se com alguém conversa, é com os mortos.” (MACHADO, 1977, p. 89).

Em suas anotações, o narrador faz referência ao diretor de uma revista – que parece ser de notícias sensacionalistas. Suas capas estampam fotos de jovens que estão em busca de espaço para projetarem-se no mundo artístico. O cabineiro, demonstrando que não está atento só aos fatos externos que acontecem com os habitantes do prédio, comenta a atitude pouco profissional do responsável pelo periódico, demonstrando saber que ele utiliza o cargo para obter conquistas amorosas. Ao fazer o registro sobre a personagem, Luís também desvela um pouco sua própria trajetória. Quando o diretor solicita-lhe o diário que está escrevendo para publicá-lo, nega-se a fazê-lo, porque não quer sair de seu anonimato:

Quando sobe com uma, já sei: na semana seguinte sai o retrato dela na capa; depois aparece com outra, e vem-lhe o retrato na capa. [...] Agarrando a mulher pelo braço, sorriu para mim e me perguntou quando é

que eu ia entregar as *Memórias de um Ascensorista*, que me havia pedido. Eu disse que muito breve; estava fazendo cópia de meu caderno de notas. Mas é mentira. Não vou entregar, não. Com a proliferação de revistas, rádios, cinemas e televisão, todo mundo é chamado a aparecer, a falar, a dar palpite. Até eu. É a técnica a serviço do exibicionismo. Ninguém fica anônimo. E eu preciso ficar anônimo. No meu tempo de rapaz não havia disso, não. (MACHADO, 1977, p. 76-77, grifo do autor).

O cabineiro, sempre atento, registra ocorrências que revelam os sentimentos de alguns moradores – entre eles, a tristeza das crianças que habitam os apartamentos. Observa que os pequenos são proibidos de brincar nos corredores e nos espaços livres do prédio, porque esses são destinados aos carros. Nas praças, não podem ir por não terem alguém que os acompanhe. Demonstrando desgosto pela situação dos pequenos, comenta: “Apenas têm direito à janela, onde ficam a apreciar os moleques livres que fumam e brincam na rua.” (MACHADO, 1977, p. 73).

Relata também que alguns moradores, para amenizar a solidão, leem, como faz o viúvo do décimo andar, que anda sempre com o “*Jornal do Comércio* debaixo do braço.” (MACHADO, 1977, p. 85, grifo do autor); o milionário e o juiz aposentado do mesmo andar, que “leem histórias em quadrinho à janela” (MACHADO, 1977, p. 92). Já o Almirante prefere subir e descer várias vezes o elevador, dizendo que não vai a lugar algum, está “apenas dando uma voltinha” (MACHADO, 1977, p. 80).

Luís também apresenta pequenas cenas do cotidiano de algumas personagens, como as mulheres que trabalham no instituto de beleza; os corretores de imóveis que comemoram os bons negócios; as datilógrafas dos escritórios em seu trabalho repetitivo; as alunas da Escola de Canto que usam os corredores para exercitarem a voz; a moradora que trai o marido com o dentista; os médicos que reclamam do barulho que atrapalha a realização de exames físicos nos pacientes; o senador que substituiu a dentadura móvel pela fixa, que lhe possibilita falar tudo que deseja; os advogados que comentam seus casos. Dessa forma, é possível inferir-se que o *Lua Nova* pode ser visto como um microcosmo. Todos os que ali vivem ou circulam representam os vários tipos de pessoas que se encontram na sociedade.

O edifício também é visto de forma personificada pelo cabineiro. O prédio está “envelhecendo”, e não acompanha o crescimento e as mudanças que ocorrem nas imediações. Ele nota que um novo edifício está surgindo, com aparência moderna, envidraçado, com elevador mais rápido; entretanto, ele prefere o “velho ‘Atlas’, que tem três velocidades e a gente pode graduar à vontade.” (MACHADO,

1977, p. 77). O narrador também registra as transformações que acontecem na cidade e, com elas, partes do lugar vão sendo soterradas. Na realidade, o protagonista quer restringir-se apenas ao espaço do elevador, transportando seus velhos conhecidos, observando seus moradores e visitantes; e ao do terraço, escrevendo seu diário, para registrar a vida do prédio que o acolhe e, acredita, o mantém no anonimato.

As anotações de Luís caracterizam-no como um sujeito sensível, capaz de refletir sobre o que vê, expressando opiniões que podem ser interpretadas como críticas ao comportamento dos indivíduos e de certas estruturas sociais. Elas mostram também seu drama íntimo, comum a muitos indivíduos, que é esconder algo ocorrido em seu passado. Como se manejasse uma câmera, o protagonista projeta as cenas do dia a dia de outros, pouco voltando-a para si. Nos escassos momentos em que isso ocorre, desvela a angústia de sua solidão e o desejo de querer esquecer uma lembrança dolorosa. Esses sentimentos são percebidos quando, por um descuido do diretor do foco da câmera/narrador, a lente se desloca do exterior para focar a interioridade da personagem:

Horrível é quando nos foge por momentos o gosto de viver, e no espaço vazio cresce inesperado remorso. Quantas vezes tem subido à superfície de meu ser o que eu pensava já houvesse sido expelido da memória! Deixar que o melhor da vida se sacrifique por uma obsessão, é absurdo. Será isso o famoso castigo? Mas em meu íntimo não vejo como possa ter remorso. Agi como qualquer o faria, as circunstâncias me ajudaram. Por que me invade às vezes esta sombra? (MACHADO, 1977, p. 74).

O protagonista, ao preocupar-se com o cotidiano dos moradores do prédio, tenta esquecer-se, ocultar-se de si, deixando que os outros se tornem o centro de suas atenções. Contraditoriamente ao que normalmente é feito nos diários, ele detém-se no registro do outro, silencia sobre sua vida, temendo sair do anonimato e ter que responder pelo acontecido no passado.

4.5 “Monólogo de Tuquinha Batista”: ambiguidade de sentimentos e desejos

*Os ornatos da fonte não melhoram
o teor da água captada.
Apenas dão mais sabor ao ato de tomá-la.*
ANÍBAL MACHADO

Ler os contos de Aníbal Machado é surpreender-se com a sua originalidade criadora. “Monólogo de Tuquinha Batista” é uma constatação desse fato; por isso, causa estranheza a sua pouca inclusão em antologias, tanto nas que reúnem textos pertencentes ao gênero, quanto nas que incluem apenas as criações do autor, assim como poucos são ensaios sobre essa narrativa.

A construção do texto revela como o escritor acompanhava as inovações do fazer literário. Nele, o novo pode ser percebido na estrutura descontínua da composição e, principalmente, na ausência de vírgulas e na presença do ponto, apenas no final do primeiro e último parágrafos. Catach (1996, p. 106-107) vê a enunciação como um aspecto essencial relativo à pontuação, a qual, segundo a autora, vai aparecer não apenas em função do enunciado – suporte e conteúdo a ser transmitido –, mas também das relações entre os sujeitos. A estudiosa afirma que a escolha desse recurso depende das situações, dos gêneros, do autor e dos estilos.

A narrativa inicia-se e conclui-se com sinais de aspas, como se o autor pretendesse destacar e apresentar apenas um fragmento das reflexões da personagem principal, Tuquinha, sobre sua trajetória. A enunciação constrói-se a partir de seu discurso e se caracteriza como fluxo de consciência, em que ela tenta demonstrar as oposições existentes entre seu modo de viver e de interpretar o mundo e o de sua irmã. No entanto, a sua linguagem ambígua revela semelhanças entre as duas formas de vida. Essa ambiguidade pode ser percebida inicialmente pelo título, que sugere ser a narrativa um “monólogo”; no entanto, o ato enunciativo mostra-se como uma espécie de diálogo interiorizado que a protagonista mantém com a irmã.

Tuquinha, como narradora da história, dirige seu discurso para Mudinha, a irmã ausente, que é a narratária da enunciação, figura da narrativa referida por Gerald Prince (1996, p. 151, tradução nossa):

Toda narração, seja esta oral ou escrita, relata acontecimento verídico ou mítico, conta uma história ou uma simples série de ações em um tempo, pressupõe não somente (ao menos) um narrador senão também (ao menos) um narratário, isto é, alguém a quem o narrador dirige suas palavras. Em uma narração de ficção — um conto, uma epopeia, uma novela — o narrador é, como seu narratário, uma criatura fictícia.

Na narrativa, não é apresentada a voz de Mundinha. Tem-se apenas o discurso de Tuquinha, enfatizando a não aceitação do convite para ir morar e trabalhar em Copacabana que, se conclui teria sido feito a ela pela irmã. Dirigindo-se à receptora ausente, a protagonista deixa fluir suas ideias, aparentemente desconexas, para expor sua resposta.

A enunciação – reitere-se – caracteriza o fluxo de consciência, recurso que se notabilizou na obra *Ulisses*, de Joyce, escrita no início do século XX. Acerca dessa modalidade discursiva, é interessante referir que o termo — fluxo de consciência —, originado na psicologia, foi levado à literatura, vindo a definir um tipo de ficção que, ao investigar o que seria a linguagem das camadas mais profundas da mente, trouxe como proposta transformar o subconsciente e o inconsciente em matéria discursiva e estética, através das técnicas verbais utilizadas pelos ficcionistas:

A crítica literária apropriou-se do termo “stream of consciousness” (ou ainda “stream of thought” e “stream of subjective life”), criado pelo psicólogo William James, para exprimir a continuidade dos processos mentais, cuja representação tem sido buscada por alguns ficcionistas. (CARVALHO, 1981, p. 51).

A expressão *fluxo do pensamento* foi proposta por William James, no final do século XIX, em sua obra *Princípios de Psicologia*. Ao definir pensamento, o autor elenca cinco características do processo mental, as quais têm relação com o *fluxo de consciência*, entendido como uma forma discursivo-ficcional reveladora dos estados mentais da personagem, que são as seguintes:

- 1- Todo pensamento tende a ser parte de uma consciência pessoal.
- 2- Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento está sempre mudando.
- 3- Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo.
- 4- Ele sempre parece lidar com objetos independentes de si próprio.
- 5- Ele está interessado em algumas partes desses objetos com exclusão de outras partes, e acolhe ou rejeita — *escolhe* dentre elas, em uma palavra — o tempo todo. (JAMES, 1985, p. 121-122, grifo do autor).

Para Robert Humphrey (1976), na análise da “ficção de fluxo da consciência”, percebe-se o discurso que está no nível da fala e o que se origina no da pré-fala, sendo o último o que interessa para os estudos dessa modalidade ficcional. O autor assevera que “os níveis da consciência que antecedem a fala não são censurados, racionalmente controlados ou logicamente ordenados.” (HUMPHREY, 1976, p. 3). Ele esclarece que considera *consciência* toda área de processos mentais, em que inclui principalmente os níveis da pré-fala. Para melhor explicitar sua ideia, compara a consciência com um *iceberg* inteiro e não apenas com a sua pequena parte visível. Para o autor, tomando como base essa comparação, a

[...] ficção de fluxo de consciência, para levar avante esta comparação, ocupa-se em grande parte com o que está abaixo da superfície.

Com este conceito de consciência, podemos definir a ficção do fluxo da consciência como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens. (HUMPHREY, 1976, p. 4).

Enquanto a psicologia busca certa ordem nos processos do subconsciente da mente humana, a arte contata com essa estrutura e aceita sua desordem e seu caos intrínseco, dele apropriando-se. Desse modo, o fluxo de consciência pode ser entendido como um processo que se concretiza através da alogicidade da narrativa e por sua estrutura não linear, como ocorre na construção de “Monólogo de Tuquinha Batista”

Apesar de ter um discurso fragmentado e um tanto desconexo, é possível notar-se, no conto, que a narrativa concentra-se na exposição dos fatos relacionados à existência de duas jovens: Tuquinha Batista, que vive em um subúrbio do Rio de Janeiro, junto com uma tia, e Mundinha, que mora na Zona Sul carioca. A primeira tem uma vida modesta, provavelmente sustentando-se com o fruto de um trabalho simples. A segunda, após abandonar a família, vive em um bairro mais central, onde tem uma atividade voltada para o mundo artístico, como modelo de televisão ou como dançarina de casas noturnas.

A narrativa é feita por um sujeito enunciador representado por um “eu”, Tuquinha, que, como se estivesse ouvindo os apelos de um “tu”, a irmã, refuta os motivos apresentados pela interlocutora imaginária para sair de seu mundo

suburbano e ir viver como ela na Zona Sul. Esse processo pode ser percebido no início do conto:

“Não Mundinha pra Zona Sul eu não vou já disse que não vou pra lá não Betsy que não quero me perder e cá no meu subúrbio eu sou Tuquinha Batista T.B. meu nome em toda parte eu quase choro agradecida T.B. nos muros T.B. no tronco das árvores no mamoneiro na porta da igreja como largar minha gente ficar longe das letras de meu nome não Mundinha não me tentes mais [...]. (MACHADO, 1977, p. 106).

Em todo o texto há apenas um ponto no final do primeiro parágrafo e outro no término da narrativa. Para separar os parágrafos, o autor utiliza dísticos, em itálico. Eles se mostram com um jogo de ambiguidade monólogo/diálogo, enfatizando a interlocução da protagonista com a irmã. Em alguns desses dísticos, há a presença do vocativo, o que reitera a ideia de diálogo, como os que separam o primeiro parágrafo do segundo, o quarto do quinto e o que encerra a narrativa:

*Mundinha pra lá não vou
já te disse que não vou*
(MACHADO, 1977, p. 107, grifo do autor).

*pra Zona Sul
Mundinha nem que eu morra*
(MACHADO, 1977, p. 108, grifo do autor).

*oh volta Raimunda
volta meu bem*
(MACHADO, 1977, p. 112, grifo do autor).

A ausência de pontuação denota um discurso emotivo, revelador dos pensamentos da personagem, que vão surgindo espontaneamente, sem organização lógica. É através dessa enunciação intercalada por inúmeras ideias aparentemente desconexas, expostas pela protagonista, que se constrói a história da personagem narradora e as contradições sobre a trajetória de sua existência, que reforçam a ambiguidade do discurso.

Tuquinha é uma jovem bonita e sonhadora. Ela tem uma irmã, Raimunda, que mora em Copacabana, onde é conhecida como Betsy e trabalha em uma boate. Esta, satisfeita com o glamour de seu dia a dia, graças à sua beleza, tenta fazer com que a jovem se transfira para o lugar em que está morando e passe a ter uma vida semelhante à sua. Mas a moça resiste aos apelos/convites feitos tanto pela irmã

quanto pelo emissário desta, argumentando que prefere continuar na existência simples que tem em seu bairro. Nele é conhecida e admirada por todos.

Entretanto, da forma como a personagem argumenta a não aceitação do convite, pode-se perceber que não deixa de admirar o cotidiano de ostentação de Raimunda, e, à sua maneira, tenta construí-lo no seu ambiente restrito. Em suas reflexões, Tuquinha, ao mesmo tempo em que aponta para aspectos do mundo de Mundinha que rejeita e condena, mostra que eles – observadas as diferenças entre os dois espaços – também acontecem em sua vida.

[...] tinha graça não é eu virar Betsy de jeito nenhum aqui sou a T.B. pra todo mundo a Tuquinha dos rapazes e até do barulho dos trens eu gosto passam tantos debaixo da minha janela eu vejo os passageiros num relâmpago tem um maquinista que diz adeus da janelinha [...] (MACHADO, 1977, p. 107).

Em seu discurso, a protagonista quer evidenciar que as duas pertencem a esferas sociais diferentes, como dois polos contraditórios e irreconciliáveis; contudo, ao mesmo tempo, demonstra o quanto elas são semelhantes. Na medida em que mostra ser a outra assediada por homens bonitos e galanteadores, Tuquinha também alude atrair para si a atenção dos rapazes do bairro:

[...] nas noites de sábado os rapazes vêm me buscar e vamos seguindo o rumo de uma batucada lá em cima o morro é uma beleza depois vêm me trazer com todo respeito tem alguns que querem me apertar me abraçar eu quase deixo depois eu entro correndo tiro a roupa pra dormir e eles ficam na esquina cantando abre a janela formosa mulher e eu durmo gostoso [...] (MACHADO, 1977, p. 107).

A jovem ressalta que a irmã trocou o nome, deixou de ser Raimunda – ou Mundinha, como os amigos a identificavam –, passando a ser conhecida publicamente por Betsy, cognome de origem estrangeira, que lhe confere maior *status* ao ser anunciada na boate onde trabalha: “tudo mudou na minha irmãzinha querida agora é a Betsy na *boite* Betsy no Arpoador Betsy de motocicleta na garupa dos *blue-jeans* sorrindo pros fotógrafos” (MACHADO, 1977, p. 108, grifo do autor).

Ao analisar-se a construção do nome da personagem, percebe-se que pode ser desdobrado em *Rai+munda*, originando *Mundinha*. Considerando-se que *mundo* significa universo, é possível especular-se, em um primeiro momento, que

o diminutivo como ela é conhecida sugere que o espaço ideal para sua existência é o amplo para onde se transfere ao deixar o subúrbio, que pode ser identificado como restrito. Verifica-se ainda na origem etimológica de *Raimunda*, que o nome vem “do gótico *ragin*, conselho, decisão, e *mundi*, proteção. O que protege com conselhos. [...] ou boca que aconselha.” (NASCENTE, 1952, p. 258). Esses significados também demonstram correspondência com o papel que Raimunda tem na vida da irmã, uma vez que a aconselha constantemente a transferir-se para a Zona Sul, abandonando a vida pacata do subúrbio.

Tuquinha Batista gosta ser chamada apenas por T.B., demonstrando sentir-se contente ao ser conhecida pelas iniciais de seu nome, gravadas nos muros e troncos das árvores do subúrbio e vistas por diversas pessoas. Comparando-se à irmã, declara que a existência de “Betsy” é passageira, enquanto a sua é mais duradoura. Segundo suas reflexões, Betsy identifica apenas o exterior da jovem, que, com o tempo, vai mudar:

[...] lá só querem saber é do corpo mesmo quero só ver o dia que Deus castigar e o teu corpo envelhecer ninguém mais vai ler esse nome nas revistas enquanto T.B. está aqui no tijolo dos muros T.B. a canivete no tronco das árvores [...] (MACHADO, 1977, p. 109).

Ambas têm dupla denominação — uma pública e outra particular — fato que as torna semelhantes, embora a protagonista tente demonstrar que sejam diferentes. Raimunda, apesar de ser identificada por codinomes, tem seu nome revelado, enquanto Tuquinha Batista cita apenas o apelido e o provável sobrenome. Entretanto como *Tuco(a)* é hipocorístico de *Antonio(a)*, pode-se inferir que seu nome seja *Antonia Batista*. Buscando a origem etimológica, observa-se que o primeiro vem do latim *Antoniu*, podendo ser interpretado como “digno de apreço.” (NASCENTE, 1952, p. 20). O segundo, de origem religiosa, está ligado à história de São João Batista (do latim *baptista*), que batizou Jesus Cristo, banhando-o no rio. Como entre os essênios, seita a que pertencia São João Batista, “havia o costume místico de purificar a alma banhando o corpo” (NASCENTE, 1952, p. 39), o nome passou a significar “o que batiza”. Os sentidos dos nomes parecem relacionar-se com a existência de Tuquinha, na medida em que ela, na sua comunidade, tem o apreço de todos e, por exemplo, sendo zelosa aos princípios da religião, ao imaginar que pecou por deixar-se atrair pelos apelos

eróticos do corpo, confessa-se ao padre: “vou me arrepender o vigário limpa tudo na alma de uma conspurcada” (MACHADO, 1977, p. 109).

A narradora também faz críticas às aparições públicas e à vida mundana da irmã, condenando-lhe esse comportamento; entretanto, ela também manifesta o desejo de eleger-se rainha de um clube no carnaval:

[...] eu gosto tanto quando desço pro trabalho de manhã cedo ouvir o pessoal dizer T.B. alô Tuquinha e depois na retreta os rapazes cavando votos pra mim não que eu faça questão de ser rainha no começo eu queria só pra fazer raiva à Guitinha que quis tomar meu namorado e andou dizendo que eu era irmã de uma prostituta mas agora não me importo afinal de contas depois que a gente fica rainha de alguma coisa acho que até que vai dar enjoio chegam os fotógrafos da cidade querem que a gente vá logo mostrando as pernas [...] (MACHADO, 1977, p. 109).

[...] eu acho que estou eleita mesmo depois vou me esbaldar até cair tonta no meio das serpentinas que na batida do pandeiro ninguém sofre [...] (MACHADO, 1977, p. 111).

A ambiguidade dos sentimentos de Tuquinha é percebida ainda quando, ao mesmo tempo em que condena, em Mundinha, a vida de exposição de seu corpo e de sua sensualidade — através do uso de roupas extravagantes e perfumes fortes, que despertam o interesse dos homens —, expressa o desejo de também querer vestir-se de modo a chamar a atenção dos rapazes no baile de sua coroação como rainha do clube:

[...] tia Milu pediu pra eu não ir de tomara-que-caia mas esta noite estive pensando muito em botar uma faixa da cintura até às cadeiras por causa das curvas pois essas curvas eu já notei ajudam bastante o galeio do corpo na dança e os homens ficam impacientes na fila esperando a vez não deixam a gente descansar nem um minuto [...]. (MACHADO, 1977, p. 111).

A protagonista demonstra também sentir-se atraída pelo tratamento que os homens dispensam à irmã. Ela alega que pensar nisso a excita sexualmente, mas, diferentemente da irmã, não se deixa entregar a tais prazeres, apelando então para o banho — à época, possivelmente, frio — a fim de minimizar as sensações eróticas: “você é a irmãzinha querida eu às vezes também fico tentada pensando abraços imaginando coisas mas tomo logo um banho de chuveiro e passa” (MACHADO, 1977, p. 110).

O fato de Mundinha ser citada como estrela de cinema também desperta em Tuquinha a volição de ser como esse astro, mas no céu, para ser vista por todos, o que reforça a ambiguidade de seus sentimentos: “ouviram dizer que você agora é estrela de cinema ah eu queria tanto ser estrela estrela de verdade lá no céu” (MACHADO, 1977, p. 107).

O discurso um tanto ambíguo de Tuquinha sobre suas sensações quando é assediada pelos homens pode ser interpretado como sua vacilação em não aceitar convites e rejeitar propostas ocorre mais por força da moral imposta pela religião, e não por sua vontade. Esse aspecto pode ser percebido no forte apelo que faz à irmã:

[...] e pelo amor de Deus não mande mais o “fala-macio” me procurar que ele sempre me deixa quebranto e eu amanheço amolengada aborrecida vai-te sataná que eu sou moça de princípios isto é não sou mais mas vou me arrepender [...] (MACHADO, 1977, p. 108-109).

Em suas reflexões, Tuquinha também compara o espaço em que vive, um subúrbio não identificado nominalmente na narrativa, com o lugar onde a irmã mora, a Zona Sul do Rio de Janeiro — mais precisamente, Copacabana —, destacando as oposições entre os dois. O primeiro, restrito, é visto como uma espécie de paraíso. Nele, todos os moradores se conhecem, são amigos e se ajudam. O segundo, mais amplo, é mostrado como um lugar de perigo, por criar situações que transformam a personalidade dos que se transferem para lá; por possuir homens de “fala macia” que exploram a beleza das mulheres e por não proporcionar amizade entre as pessoas: “minhas amigas vêm ajudar as amigas aqui são amigas de verdade na Zona Sul não tem disso” (MACHADO, 1977, p. 111).

Entretanto, a protagonista também salienta que pode tornar-se infeliz em seu mundo, situação que pode levá-la ao suicídio. A alusão a esse fato possibilita interpretar que sua visão sobre o espaço é igualmente ambígua, já que ele pode, apesar de seus aspectos benéficos, também desencadear circunstâncias adversas àqueles que vivem nele e não se sentem felizes: “vou me ficando por aqui mesmo perto dos meus canteiros e do mamoeiro ouvindo o barulho desses trens que um dia me acabarei debaixo de um se Deus me abandonar e esta vida não prestar mais” (MACHADO, 1977, p. 108).

Através do discurso da narradora, percebe-se que ela e sua irmã são muito semelhantes em sua gênese, embora Tuquinha pretenda demonstrar o contrário. Ambas apreciam ser admiradas, preocupam-se com sua aparência e sentem-se atraídas pelos galanteios masculinos. O que as diferencia é o fato de Betsy ter-se libertado das imposições morais feitas pela sociedade e, particularmente, pela Igreja, ao passo que Tuquinha ainda está muito atrelada a elas, o que vai influenciá-la a maneira de viver e a procura constante por justificativas e meios para sublimar seus desejos.

Ao final do conto, a expressão “o que eu quero é amar amar de verdade mas muito muito mesmo e eu tinha tanto que te contar minha irmãzinha” (MACHADO, 1977, p. 112) pode sugerir duas especulações. A primeira, como sendo o fecho do discurso ambíguo, mostra que a protagonista quer amar muito, o que permite associar-se a sua forma de querer o amor com a que é mostrada no comportamento da irmã que ela tanto condena. A segunda como sendo a inferência da não exposição por Tuquinha de tudo que sente e pensa sobre si e com relação à vida de Mundinha, a respeito do meio em que vive, o que só poderia acontecer na volta da irmã ou em um encontro pessoal com ela.

A ambiguidade do discurso de Tuquinha evidencia a característica do autor de trabalhar a linguagem e demonstra sua consciência quanto ao valor das palavras, dependendo do contexto, conforme se pode observar em algumas de suas reflexões sobre esse tema em *Cadernos de João*. Nelas, ele se manifesta a respeito da importância da palavra na criação poética: “No curso da frase pode uma palavra, uma imagem ou um movimento imprevisto assumir a força de uma aparição e iluminar subitamente toda a estrutura verbal.” (MACHADO, 1957, p. 9). Essa ideia pode ser percebida no conto, que, por apresentar um discurso extremamente subjetivo, aproxima-se da linguagem lírica. Em toda narrativa, verifica-se que as palavras adquirem conotação ambígua no discurso da protagonista ao expressar sua indecisão entre viver em seu mundo restrito ou assumir, apesar de todas as suas críticas, o estilo glamoroso da existência de Mundinha.

4.6 “O Piano”: conflitos de sentimentos e ações

SE...

*Se foi esquecida a obra a que deste ou
supões ter dado o melhor de teu gênio e de teu sangue,
não fiques ao lado dela como guardião de túmulo,
mas como lavrador à espera de que a semente germine.*

ANÍBAL MACHADO

“O piano”, publicado primeiramente na *Revista do Brasil* nº 53, em março de 1943, integra algumas antologias do autor e tem merecido, ultimamente, análises que são publicadas em revistas acadêmicas. O texto encerra situações que possibilitam estudos de diferentes temas que podem ser percebidos e interpretados a partir do desenvolvimento da trama. Entre eles destacam-se o da preservação da memória histórica, o da identidade do sujeito e do grupo social familiar, o da frustração pela impossibilidade de manter um objeto de valor afetivo, o da substituição do velho pelo novo e o do abandono de algo para a preservação da liberdade.

Aníbal Machado novamente surpreende na construção desse texto. Diferente de todos os seus contos, inicia-se pela ação, o que caracteriza o exórdio *ex-abrupto*. Esse termo é usado por Tomachevski (1978), em seus estudos sobre a situação inicial de uma narrativa que, quase sempre, se caracteriza como sendo a introdução. Essa parte consiste na exposição de circunstâncias que determinam o estado inicial dos agentes da ação. Pode ser de forma direta, quando o autor, inicialmente, apresenta as personagens, ou *ex-abrupto*, quando o relato começa pela ação, e, com o seu desenrolar, o autor revela as condições em que se encontra o herói na diegese. Em “O piano”, a narrativa começa com o diálogo de João de Oliveira com sua esposa, mostrando sua indignação pelo baixo valor pecuniário oferecido por um provável comprador do piano, que se vê obrigado a vender. Após, são apresentados os motivos da venda do instrumento.

A narração está centrada nas ações que mostram como João de Oliveira desfaz-se do piano, herança de família. Com o casamento de Sara, sua única filha, ele precisa negociá-lo para obter dinheiro, a fim de comprar o enxoval da moça e, ao mesmo tempo, modificar a peça onde está o móvel em quarto do futuro casal. Entretanto, o protagonista sente-se angustiado por ter que se desfazer desse objeto

de grande valor afetivo. Coloca anúncio no jornal, e vários interessados vão até sua casa com intenção de compra. Mas, ao verem o piano, o interesse transforma-se em indignação, pelo seu estado de desgaste e desafinação, como acontece com uma senhora que vai examiná-lo com a filha:

— Ih, mamãe, mas está todo estragado...
 A senhora levantou-se, olhou para as teclas descascadas. Escandalizou-se. Pegou a filha e retirou-se resmungando:
 — Andar tanto para ver uma porcaria dessas!... (MACHADO, 1977, p. 181-182).

Entre os interessados no instrumento, estão um judeu, um professor, várias jovens e senhoras; mas todos, ao verem o móvel, desistem. Apenas quem retorna várias vezes para saber sobre a venda ou não é o judeu. Essa atitude admite duas interpretações: uma que mostra sua indecisão em realizar a compra, ou que constitui-se como uma estratégia para aguardar o momento oportuno de fazer uma oferta que lhe possibilite a aquisição do bem por um valor bem abaixo do proposto pelo proprietário.

Diante da impossibilidade de vender o piano, João de Oliveira resolve doá-lo para parentes, acreditando que essa seria a forma de mantê-lo na família. Oferece-o para primos residentes na Tijuca, que, inicialmente, aceitam-no. Entretanto, mais tarde, abdicam da oferta, alegando não terem nem dinheiro para transportá-lo e nem espaço na casa. O fato deixa o ofertante muito frustrado por ver, mais uma vez, o objeto rejeitado:

— Ó parente, não imaginas como estamos desolados aqui. Ganhamos o presente e não podemos recebê-lo. Pedem um dinheirão pelo transporte. E por cima de tudo, nós aqui também não temos espaço. É um desespero essa falta de espaço! Somente agora pensamos nisso. Miquita está inconsolável.
 — Quer dizer que não fica com ele, não é?
 — Isto é, fico... ou melhor, não fico, mas...
 João de Oliveira desligou secamente. Já estava compreendendo.
 — Está vendo, Rosália! Nem dado querem saber do nosso piano, nem dado! (MACHADO, 1977, p. 188).

Numa medida extrema, o protagonista decide jogá-lo ao mar. A esposa tenta demovê-lo da atitude, mas não consegue. O marido sai à procura de homens a fim de levar o instrumento para o destino final. No caminho, ao informar os trabalhadores sobre a contratação do serviço, todos ficam penalizados com o

destino do piano. Um deles manifesta interesse de ficar com o móvel, mas acaba desistindo, porque não tem onde colocá-lo – aliás, nem casa para morar possui. Um casal de exilados poloneses, observando a movimentação, solicita a sua posse e um prazo para encontrar um lugar para pô-lo. João de Oliveira não lhe concede tempo, e todos dirigem-se para a praia. No trajeto, o grupo é abordado pela polícia, que pede explicações sobre o que está acontecendo. O protagonista presta esclarecimentos sobre o fato. A autoridade o inspeciona o móvel solicita a documentação para conferência. Em seguida, ordena que o trabalho seja interrompido porque está anoitecendo.

Retornando à casa, João de Oliveira recebe a visita de um funcionário da Capitania do Porto, que o intima a comparecer àquele órgão para explicar o porquê de seu gesto. Após, chega o noivo de Rosália, que, notando a falta do piano, para espanto de todos, pergunta onde vão colocar o novo instrumento, que ele imagina vai substituir o retirado da casa. O jovem alega gostar muito de música, alegando que ela o acalma após as atividades diárias. A narrativa conclui-se com o pai da jovem vagando pelo jardim, denotando não entender mais nada do que está ocorrendo à sua volta: a pergunta feita pelo judeu, que retorna para talvez fazer uma proposta de compra; o desejo manifesto do genro de ter um piano.

Estruturalmente, o conto apresenta quatro partes: a constatação da presença incômoda do piano na casa pequena e a decisão de vendê-lo; as visitas dos prováveis compradores e a negativa dos parentes em recebê-lo como doação; o transporte do instrumento até a praia e seu lançamento ao mar; a reação do noivo e a atitude transtornada do protagonista ao reencontrar o judeu. Essa forma de expor da narrativa revela a concentração das ações, o que é uma característica do conto, que, conforme Enrique Anderson Imbert (apud GIARDINELLI, 1994, p. 87):

[...] viria a ser uma narração breve em prosa, que por mais que se apoie num acontecimento real, revela sempre a imaginação de um narrador individual. A ação – cujos agentes são homens, animais humanizados ou coisas inanimadas – consta de uma série de acontecimentos entretecidos numa trama onde as tensões e distensões, graduadas para manter em suspense o ânimo do leitor, terminam por resolver-se num desenlace esteticamente satisfatório.

Cortázar também refere que o contista precisa eliminar todos os excessos, excluir todos os elementos capazes de desviar o leitor do essencial a ser exposto na

narrativa, ou seja, deve buscar a supressão de todas as ideias ou situações que o impeçam de isolar-se do mundo que o rodeia para ficar atento apenas à leitura. De acordo com suas palavras:

[...] o único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige. (CORTÁZAR, 1993, p. 157).

Comparando-se as características dos contos referidas pelos dois autores, percebe-se que têm relação com as descritas por Emil Staiger sobre o texto dramático. Segundo o autor, esse modelo literário caracteriza-se pela interdependência das partes. Nenhuma delas basta-se por si, “Necessita sempre de complementação. A próxima parte também não é bastante, gera uma nova questão, exige novo complemento. Somente no fim não falta mais nada, satisfaz-se a impaciência.” (STAIGER, 1975, p. 132). E o autor só consegue o relacionamento entre as partes fazendo com que “na obra não venha a haver nada supérfluo.” (STAIGER, 1975, p. 133).

Em “O piano”, verifica-se, mais do que em outros contos do autor, que suas ações concentram-se em um acontecimento, praticamente, sem digressões ou comentários alheios ao fato principal. Nele, observa-se que todo o desenrolar da trama está restrito ao problema enfrentado por João de Oliveira, que é desfazer-se do instrumento musical. Em momento algum, na narrativa, tem-se a atenção desviada da busca de solução, pelo protagonista, da demanda que se apresenta em sua vida familiar. Considerando esses aspectos, é possível concluir-se que o texto, apesar de ser uma narrativa, tem semelhanças com o estilo dramático. É oportuno referir que o autor, mais tarde, adaptou-o para o teatro.

As quatro partes da narrativa podem ser consideradas, cada uma, como atos de um texto dramático, que se constituem, segundo Moisés (1982), nas partes principais de uma obra dramática. Nelas, há o predomínio do discurso direto sobre a narração. O que aproxima ainda mais a semelhança do conto com o texto dramático, uma vez que esse se concretiza através dos diálogos. Em “O piano”, identifica-se,

através da voz do protagonista e das demais personagens, os sentimentos de indignação de João de Oliveira ao ver a avaliação que fazem do piano os interessados na sua compra; de frustração, ao concluir que as alternativas encontradas para mantê-lo na família não se concretizam; de tristeza, ao ter como solução do problema o gesto extremo de atirá-lo ao mar; de alheamento do mundo, no final da narrativa.

O diálogo entre João de Oliveira e sua esposa que inicia o conto denota a sua revolta ao tomar conhecimento do baixo valor pecuniário atribuído ao instrumento por um interessado:

- Rosália! gritava João de Oliveira. Toquei para fora o homem!... Insolente! Veio dizer que não valia nem quinhentos cruzeiros.
- O concerto? respondeu lá de cima a voz da mulher.
- Não. O piano! E ainda saiu rindo... (MACHADO, 1977, p. 181).

O protagonista, após o diálogo mantido com o primo, que lhe informa não poder aceitar o presente, mostra-se magoado pela rejeição do piano por seu parente: “— Está vendo, Rosália! Nem dado querem saber do nosso piano, nem dado!” (MACHADO, 1977, p. 188). Depois de tomar conhecimento da resposta do parente, ele passa uma noite intranquila, refletindo sobre a situação. Ao amanhecer, sai de casa e retorna acompanhado de três homens. Até esse momento, não há evidências, na narrativa, sobre o destino que João de Oliveira vai dar ao piano. O narrador, através de uma visão externa, relata apenas as ações que ocorrem na casa da família. Essa forma de conduzir o relato mostra que as personagens são surpreendidas pela decisão extrema do protagonista revelada no diálogo que mantém com a esposa:

João de Oliveira entrou acompanhado de um preto e de dois portugueses robustos em camisa de trabalho. Mostrou-lhes logo o piano. Os carregadores acharam que era grande demais. Experimentaram-lhe o peso. Seriam precisos mais três homens. Rosália e a filha tomaram-se de espanto. A mulher perguntou:

- Encontrou comprador?
 - Não, mulher; não há comprador para esse piano .
 - Presente?
 - Não, mulher, não há mais quem queira recebê-lo de presente.
 - Então, que é que vai fazer, João? Que é que está fazendo?
- interrogou Rosália, pressentindo o gesto.

O rosto de João de Oliveira endureceu, enquanto seus olhos umedeciam.

- Atirá-lo ao mar?!...

– Sim, mulher. Vou atirá-lo ao mar... (MACHADO, 1977, p. 189).

É também através dos diálogos que se observa a existência de dois polos de tensão entre os integrantes da família: de um lado, Sara e Rosáli e, de outro, João. No primeiro, o desejo de eliminar o objeto que se coloca como obstáculo à realização do casamento da jovem e, no segundo, o cuidado de encontrar uma solução que possibilite mantê-lo na família:

Ficaram tristes os dois. Sarita abriu-se num pranto sufocado. A mãe amparou-a:

– Que é, filhinha? Não faz mal, havemos de vendê-lo por qualquer preço.

– Eu quero que ele saia quanto antes, mamãe. Faltam poucos dias e meu quarto nem está arranjado ainda! Não vejo nada para o casamento. Só esse piano enjoado para atrapalhar a minha vida, esse piano que ninguém quer...

– Fala baixo, minha filha, teu pai está ouvindo.

– É para que ouça mesmo, exclamou a moça no último soluço, enxugando os olhos. (MACHADO, 1977, p. 188-189).

O problema desaparece com a retirada do piano da sala e seu lançamento ao mar, permitindo a organização do quarto do futuro casal. Entretanto, as personagens têm outra surpresa. No final, a harmonia da situação que se espera com a remoção do móvel não se efetiva. O noivo, no diálogo que mantém com Sara, declara ser apreciador de piano. Nessa perspectiva, o desfecho do conto sugere o estabelecimento de outro problema, uma vez que o futuro marido não terá música para tranquilizá-lo no final da jornada de trabalho:

Sarita vê entrar o tenente e corre a abraçá-lo.

– Olha onde vai ser o nosso quarto, querido. Ficou bom agora, não é, Luís? Bom mesmo.

– É. Ficou bom. E onde vão botar o novo?

– O novo?!

– Sim; pois não vão comprar outro?

Sara e a mãe entreolharam-se com espanto.

– Eu sou louco por piano, confessa-lhe o noivo. Vocês não imaginam como a música me descansa. Tiro de canhão, toque de corneta, vozes de comando... isso acaba arrebetando os ouvidos... já não aguento mais! (MACHADO, 1977, p. 198).

A reação do jovem permite interpretar que ele não se opôs à retirada do piano por ser um instrumento velho e desgastado, mas, talvez, por imaginar que seria substituído por um novo.

O conto termina também com a fala de João de Oliveira, que pode ser interpretada como um possível acesso de loucura. Ele, ao ouvir o diálogo de Luís com Sara, no qual o genro manifesta o desejo de ter um novo piano, sai para a rua como se estivesse fora de si, talvez, pensando que seu gesto poderia ter sido evitado se soubesse da importância da música para o rapaz. No jardim, encontra o judeu, que retorna para, provavelmente, negociar a sua aquisição. Através das palavras do sujeito enunciativo, ao concluir a narrativa, pode-se interpretar que a nova visita do comprador mostra para o protagonista a precipitação de seu gesto. Se ele tivesse aguardado algum tempo mais, possivelmente o tivesse vendido:

No meio deles, o vulto de alguém que não era desconhecido e que, abrindo o portão do jardim, pedia licença para entrar.

João de Oliveira a custo reconhecera naquele vulto o judeu, mas nada percebera da proposta que ele lhe fazia e em que se falava de um piano.

— Um piano!... Que piano?... (MACHADO, 1977, p. 199).

A revelação de Luís como apreciador de piano constitui-se um paradoxo. A presença dessa figura na narrativa, de certa forma, mostra o conflito vivido pelo protagonista para solucionar seu problema. Em uma visão que podemos dizer mais tradicional, o paradoxo “consiste em exprimir a opinião contrária ao senso comum, tendo como aparência o erro, mas podendo conter a verdade ou parte dela, e ser, portanto apenas uma forma de originalidade” (CHERUBIM, 1989, p. 50).

Sob uma perspectiva do discurso e da enunciação, para falar-se de “paradoxo”, algo que encerra uma ideia paradoxal, tem-se que pensar no conceito de “doxa”, que se define como o saber partilhado de uma comunidade em uma época dada, concebendo-se os interactantes como tributários das representações coletivas e das evidências que subentendem seus discursos (AMOSSY, 2010). Nessa acepção, o paradoxo referir-se-ia ao que é habitualmente considerado como estranho. Ducrot e Carel (2002, p.11) definem paradoxo em termos de “enunciados semanticamente paradoxais”, em que o encadeamento se opõe à significação lexical de um de seus segmentos.

Em todo o desenvolvimento do conto, as ações convergem para a retirada do piano da sala, visto como objeto incômodo para a instalação do quarto do futuro casal; entretanto, Luís não o vê dessa forma. Para ele, a presença de um piano representa a possibilidade de ter algo que lhe proporcione prazer, atenuando as

sensações desagradáveis provocadas pelos sons hostis ouvidos no quartel onde exerce suas funções. Sua atitude aponta para o significado de que “os músicos ou os instrumentos musicais com frequência simbolizam paz ou amor” (TRESIDDER, 2001, p. 232).

A figura do paradoxo também pode ser percebida nas ações de João de Oliveira quando resolve desfazer-se do piano. Primeiramente ele retira as partes aproveitáveis, deixando implícita a ideia de destruição do objeto antes de lançá-lo no oceano:

João de Oliveira pediu à mulher e a filha que o despissem das peças que podiam ser aproveitadas. Foram retirados os castiçais de bronze. Arrancaram-se depois os pedais e ornatos de metal. Em seguida, a tampa de carvalho. (MACHADO, 1977, p. 191).

Entretanto, no final da narrativa, a noção que se tem é de que o piano, no mar, está preservado, inteiro, livre e perene. Pode-se interpretar, através das reverberações de João de Oliveira sobre o destino da sua relíquia, que ela, ao ser lançada na água, vive a experiência de um rito de passagem, deixando de ser um objeto particular, incômodo, para adquirir uma dimensão sem limite de tempo e espaço. O mergulho na água é considerado como uma forma de entrar e “sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, e retornar às origens, carregar-se, de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 15). É possível assim concluir-se que o piano, permanecendo no ambiente aquático, adquire sua totalidade. Nessa perspectiva, ele transforma-se numa espécie de repositário ou guardião da história da família. Confrima essa ideia a simbologia do mar, quando é visto como:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 592).

Portanto, João de Oliveira, ao tentar destruir o piano, paradoxalmente vai levá-lo para um lugar em que ele permanecerá vivo e livre, fora do plano existencial do protagonista e de sua família: “E quando Sara, Rosália e eu estivermos mortos,

ele andará ainda recordando as músicas antigas. Em que mar, em que costas?” (MACHADO, 1977, p. 196).

Essa reflexão do protagonista sobre o destino final do piano pode ser interpretada como sendo seu verdadeiro desejo, ou seja, ao tentar desfazer-se do instrumento – que para ele tem valor afetivo não dimensionado –, da forma como concretiza o descarte, ele intui que essa seja a única maneira de preservá-lo.

A personificação, que consiste em fazer “os seres inanimados ou irracionais agirem e sentirem como humano” (CHERUBIM, 1989, p. 52), é outra figura de linguagem que se observa constantemente na narrativa. Sua presença revela que o piano, no conto, apesar de não ser propriamente uma personagem, é mostrado como um ser que tem emoções, sentimentos como se fosse uma criatura humana. Quando o ele é levado para a praia, o narrador descreve o início do traslado como se fosse um funeral e refere os sons originados pelos solavancos no transporte como advindos de uma criatura humana:

Eram quatro e vinte da tarde quando começou o saimento. Uma multidão de gente abria alas na calçada. O piano vinha vindo com certa dificuldade. Alguns curiosos avançavam para vê-lo de mais perto.

[...]

Todos queriam segurar o esquife ao mesmo tempo. E o piano quase tombava. (MACHADO, 1977, p. 191).

Vinha aos baques, exalando gemidos. De vez em quando um moleque metia o braço no labirinto da máquina e corria a mão pelas cordas, provocando-lhe os últimos estertores. (MACHADO, 1977, p. 192).

Ainda durante o trajeto, o narrador menciona um gesto do protagonista que demonstra a relação de afetividade que ele tem para com o objeto. Quando o grupo é parado, João coloca a mão sobre o piano, como “quem acaricia a testa de um amigo morto, comoveu-se, começou a discorrer sobre a vida dele.” (MACHADO, 1977, p. 193).

Entretanto, no diálogo da personagem central com sua esposa, ao contar-lhe o sonho que teve com o piano, que a personificação se mostra mais significativamente no texto. No relato que faz a Rosália, ele descreve um encontro com o objeto, expondo como gradativamente humaniza-se ao executar sua própria *Marcha Fúnebre*; demonstrando seu sentimento de mágoa para com aquele que pretende abandoná-lo. Ao partir, deixa João de Oliveira só e triste, por ter atendido ao seu chamado:

E começou a contar à mulher que ouvira o próprio piano repetir tudo o que se havia tocado nele... Mas com muito mais alma!...

[...]

Perto, nossos parentes se namoravam, pediam-se em casamento. Não sei por que, todos olhavam para mim com certo desprezo. De repente, os dedos se retiraram; ouviu-se a *Marcha Fúnebre*; o piano se fechou a si mesmo... tomou a enxurrada... deslizou para o oceano... eu gritei... mas já era tarde, não me atendeu mais. Parece que partiu ressentido, Rosália!... E me deixou na rua, só, com vontade de soluçar. (MACHADO, 1977, p. 194-195, grifo do autor).

Com relação ao tempo do desenrolar dos acontecimentos, percebe-se que é de dias, embora não haja uma precisão explícita. Os indicativos temporais são mostrados por expressões linguísticas como “Nenhum candidato no dia seguinte”; (MACHADO, 1977, p. 185). “Durante dias e dias não apareceu nenhum pretendente” (MACHADO, 1977, p. 187). Essas expressões mostram a forma como o narrador condensa a apresentação do tempo na narrativa, evidenciando que o centro da enunciação está no desenvolvimento dos fatos, com o objetivo de expor a solução do problema apontado no início da narrativa. Essa preocupação com o vir a ser comprova a relação de semelhança da construção do conto com a do texto dramático. De acordo com Staiger (1975, p. 172)

O que o autor épico torna presente, o dramático projeta. Este vive tão pouco “no” futuro como o épico “no” presente. Sua existência dirige-se, tensiona-se em relação ao que virá a ser. O que será a sua saída, o que vai interessar no fim, é que ele grava de antemão nos olhos. Na poesia problemática de antemão está claro o que lhe vai interessar; na patética, ele ainda seleciona e procura no escuro o objetivo. Mas aqui e lá, move-se do mesmo modo num futuro pressuposto.

Acentua também a tendência da temporalidade ao vir a ser o fato de que, na narrativa, há apenas uma analepse. Nela o narrador sintetiza a importância do piano para João de Oliveira, na medida em que o objeto guarda a história da família, o que dimensiona ainda mais a relação afetiva do protagonista com o instrumento:

Sentava-se perto dele, gozava-lhe os últimos momentos, apreciava-lhe a dignidade do aspecto, confiava-lhe coisas. Três gerações tocaram ali. A quanta gente fez sonhar, fez dançar! Tudo passava. O piano ficava. O único objeto que falava da presença dos antepassados. Meio eterno. Ele e o oratório. (MACHADO, 1977, p. 186).

Os espaços das ações restringem-se à casa da família, aos quarteirões que separam a moradia da praia e ao local em que o piano será depositado. Dentro da casa, há um lugar que se torna o centro do conflito: a saleta onde está o piano. A exiguidade da habitação dos Oliveira faz com que eles precisem transformar, a sala em quarto de casal.

Osman Lins atribui ao espaço as funções de caracterizar e influenciar os protagonistas. Segundo ele, a primeira ocorre quando o narrador, “situando a personagem, informa-nos, mesmo antes que a vejamos em ação, sobre seu modo de ser.” (LINS, 1976, p. 97). A segunda acontece quando

[...] a personagem transforma em atos a pressão sobre ela exercida pelo espaço. Aqui é oportuno fazer uma distinção não carente de interesse, entre os casos em que o espaço *propicia a ação* e os casos em que, mais decisivamente, *provoca-a*. Aparece o espaço como provocador da ação nos relatos onde a personagem, não empenhada em conduzir a própria vida — ou uma parte da sua vida — vê-se à mercê de fatores que lhe são estranhos. O espaço, em tal caso, interfere como um liberador de energias secretas e que surpreendem, inclusive, a própria personagem. (LINS, 1976, p. 100, grifo do autor).

Em “O piano”, é possível identificar-se essa segunda função, porque a pequenez do espaço da moradia tem influência determinante para a tomada de decisão de João de Oliveira quanto ao destino que dá ao instrumento, surpreendendo seus familiares e os moradores do lugar.

Analisando-se as referências feitas a outros lugares, na narrativa, como a casa dos primos do protagonista e a moradia do casal de poloneses, verifica-se que aparecem como motivos para a não aceitação do piano, contribuindo para a concretização do destino do instrumento imposto por João de Oliveira.

O mar é outro espaço muito importante no conto. Ele é o local do destino final do piano. Embora, no início, a atitude do protagonista seja condenada por seus familiares, eles a aceitam, quando João de Oliveira diz: “Não se afundam tantos navios?” (MACHADO, 1977, p. 189). Seu argumento sugere que o mar é depositário de objetos importantes, que lá permanecem para a eternidade. Nessa perspectiva, também pode ser percebido como um espaço que influencia a atitude do proprietário do móvel. Entretanto, ao contrário dos demais lugares, sua influência é motivada pela amplidão, que é vista como algo positivo, na medida em que possibilita ao instrumento — que, nos últimos tempos, sempre esteve preso à sala da casa —

entrar em contato com outros “seres” e objetos. Esses, no ambiente em que se encontram podem ser levados à liberdade e à perenidade, como sugerem os pensamentos do protagonista: “Deve estar *longe* a estas horas. *Sempre* debaixo das águas... Passando por coisas estranhas. Destroços de navios... submarinos... peixes.” (MACHADO, 1977, p. 196, grifo nosso).

A temática de “O piano” – desfazer-se de um objeto de presença inoportuna na vida da personagem – pode ser observada também em outro texto de Aníbal: “O homem e seu capote”, anexado ao final de *João Ternura*. O texto foi publicado como sendo um conto, na *Revista Acadêmica*, n. 51, de setembro de 1940, três anos antes do aparecimento de “O piano”. Possivelmente a composição fosse um capítulo do romance. Talvez Aníbal Machado o tenha excluído por já ter explorado o assunto em “O piano”. A inclusão do apêndice, no romance, foi feita por sugestão de Carlos Durmond de Andrade e M. Cavalcanti Proença.

“O homem e seu capote”¹⁵ relata as dificuldades que Ternura tem para desfazer-se dessa indumentária, presente de um primo, trazido de Londres. Inicialmente, a personagem sente-se envaidecida por trajá-la, imaginando-se admirado por todos quando a veste. Em sua ingenuidade, atribui poderes mágicos à roupa, por possibilitar-lhe uma série de situações que anteriormente não experienciara. Entretanto, com o passar do tempo, ele percebe que o capote não combina com o restante de seu vestuário e com sua aparência física, tornando-se um estorvo. Comparando-se a trama dos textos, conclui-se que, apesar de as peças – piano e capote – serem empecilhos para os protagonistas, as relações entre proprietários e objetos são totalmente diferentes. Em “O piano”, o instrumento faz parte da história familiar de João de Oliveira, que demonstra ter com ele uma carinhosa relação: “João de Oliveira tomava as dores pelo seu piano. Desde que recebera aquela herança de família, guardava-a com cuidado, sem pensar que seria forçado, num momento extremo como esse, a abrir mão dele.” (MACHADO, 1977, p. 185-186).

Entretanto, em “O homem e seu capote”, a vestimenta é estranha para Ternura. Ela é originária de Londres, não faz parte de sua história pessoal ou familiar, sendo completamente inadequada ao lugar em que vive a personagem. O capote é o tipo de vestuário que pertence aos elegantes habitantes de uma cidade

¹⁵ Considerando-se a trama deste texto, é possível especular-se que sua construção pode ter sido influenciada pela leitura do conto “O capote”, Nicolai Gogol (2004).

de clima frio, que o usam para previnirem-se da intempérie – ao contrário do protagonista, um homem que se veste com simplicidade e vive num lugar de tropical:

Era pena que em seu corpo parecesse coisa furtada ou ganha, tal a contradição com o estrago da roupa, com o rombo da botina e principalmente com o seu aspecto que não estava à altura moral de tão insigne vestimenta. Além do mais, o passado do Ternura não autorizava o uso de peça tão custosa. Os elegantes, quando o percebiam, achavam que era uma usurpação e só faltavam dizer-lhe com o olhar irônico que ele não tinha direito àquilo, que largasse do capote. (MACHADO, 1965, p. 226).

Quando o jovem constata que a vestimenta se torna incômoda devido ao calor, decide dá-la a um motorneiro da Light. Como este rejeita a oferta, ele a deixa em uma rua deserta. Mas o fardo é encontrado por moleques, que correm a entregá-lo para seu dono. Ternura, contrariado, oferece-o para os meninos, que não o aceitam, alegando que desejam dinheiro. Após, ele deixa a peça em frente a um sobrado e segue seu caminho. Mas é abordado por um policial, que lhe entrega o fardo e lhe pede para acompanhá-lo ao distrito para prestar esclarecimentos. Ele segue a autoridade, sendo obrigado a levar o capote, e os dois são fotografados para fins de exames técnicos. Nessa sequência de ações, observa-se que há semelhanças na trama das duas histórias. Mas o que as diferencia são os sentimentos das personagens a cada vez que precisam desfazer-se do objeto. Em “O piano”, João de Oliveira sofre nas diversas tentativas de abandono de seu móvel, enquanto em “O homem e seu capote”, Ternura sente-se satisfeito por livrar-se da vestimenta.

Ternura ainda deixa seu fardo em uma calçada, mas é chamado por alguém, que o devolve. Ele vai para casa e larga-o sobre seu catre. Sente-se livre ao desvencilhar-se do “estorvo”, vendo- como um objeto insignificante que não possui a mágica que inicialmente lhe atribuíra. “Aliviado dele, Ternura saiu para a rua de novo. Livre, enfim! pelo menos provisoriamente livre de uma das coisas que o asfixiavam,¹⁶ daquele capote por exemplo, daquele flagelo...” (MACHADO, 1965, p. 229).

Em “O homem e seu capote”, quem se sente livre é o possuidor da peça de vestuário, ao abandoná-la em seu quarto. Ternura, no momento em que se desfaz do capote, reflete que não vale a pena aprisionar-se por algo tão ínfimo e inútil. Ao

¹⁶ O texto faz referência, ainda que de forma tênue, a uma provável situação da vida de Ternura como protagonista do romance *João Ternura*.

contrário, no conto “O piano”, o objeto, ao ser lançado ao mar, encontra a liberdade, ao passo que seu proprietário talvez fique prisioneiro para sempre de um sentimento de culpa por desfazer-se do instrumento, atitude que se demonstra precipitada quando, no final do conto, a presença do judeu sugere sua intenção de adquirir o móvel.

4.7 “Tati, a garota”: o imaginário infantil

*Meu segredo é amar a vida
sem mais complicações.
ANÍBAL MACHADO*

“Tati, a garota” é um dos textos mais conhecidos de Aníbal Machado, constando em várias antologias gerais de contos e nas referentes apenas à produção do autor. Entretanto, há poucos estudos dedicados exclusivamente ao texto.

O conto foi editado pela primeira vez na *Revista do Brasil*, em dezembro de 1940. Nessa edição, consta a epígrafe: “Onde há crianças, reina a idade de ouro.”, de Novalis. O conto passa a fazer parte da primeira antologia do autor, *Vila Feliz*, sem a epígrafe e sem a dedicatória a Ribeiro Couto. Mais tarde, integra-se a *Histórias reunidas*, à qual se acrescentam outros textos e que, a partir de 1965, passa a intitular-se *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*.

A narrativa centra-se nas ações vividas por Tati, uma menina de seis anos, e por sua mãe, Manuela, no início, grávida. Estruturalmente, o conto apresenta quatro momentos da vida de Manuela: o período em que morou em Copacabana antes do nascimento de Tati, quando ainda era muito jovem; a fase em que viveu em um subúrbio do Rio de Janeiro junto com a irmã; o tempo em que habitou o bairro da grande cidade em que estivera na sua juventude, sendo esse o momento representado da narrativa; e sua chegada a Deodoro, para onde retorna ao conscientizar-se que não tem como sobreviver em um centro maior, quando se propõe a dar novo encaminhamento à sua vida.

Em Copacabana, elas moram em um pequeno quarto alugado no primeiro andar de um prédio próximo ao mar. Manuela trabalha como costureira, sustentando-se com muita dificuldade. As tarefas estafantes impedem-na de dar atenção à Tati, que brinca com outras crianças no corredor da moradia, em terrenos

baldios, na calçada em frente aos prédios de apartamentos e na praia, em meio aos pescadores. A menina sente-se feliz nesse ambiente e é admirada por todos, que lhe fazem agrados e gostam de sua presença:

O bairro tinha agora mais aquela garota. Pediam-lhe cachos de cabelo, mexiam com ela, davam-lhe restos de frutas na quitanda. Duas vezes, a mãe pensou que ela tivesse sido raptada. Os motoristas do “ponto” levavam-na como mascote. A costureira, a princípio, se assustava, depois se habituou. (MACHADO, 1977, p. 202).

A enunciação é feita por um narrador onisciente neutro, que, em certos trechos, também integra à sua voz o discurso que vem diretamente da mente de Tati, como quando é narrada uma ida ao centro da cidade, para que Manuela compre material de trabalho. A menina não entra na loja, e fica aflita por sentir-se perdida sem saber o lugar em que a mãe está:

A mãe se demora nas compras, a garota aproveita as quadras do passeio para jogar amarelinha. Indiferente aos empurrões, vai sendo arrastada para longe, pela onda de transeuntes apressados. Meus Deus, em que casa mesmo entrou sua mãe? Tati já está longe, mais absorta no jogo do que amedrontada. Mas sua mãe está demorando. De que porta sairá Manuela? Sente-se perdida, angustiada, a querer gritar pela salvadora, quando u'a mão aflita a agarra e lhe dá um beliscão. Viera assustada sua mãe. (MACHADO, 1977, p. 209).

O narrador também, em alguns trechos, junta à sua voz a de Manuela, mostrando que sua angústia é motivada pelo desejo de divertir-se; entretando, sente-se impossibilitada de fazê-lo, devido ao estorvo que a filha representa:

Deitou a criança, cobriu-a. Fora, abria-se uma noite fria e bela, a primeira após a invernação. Manuela terminou algumas arrumações no apartamento e foi sentar-se junto à máquina de costura. Estava farta de costuras. Viu um barco de pesca atravessar a zona de luar e apagar-se na de sombra. Sua vontade era sair aquela noite de sábado, divertir-se um pouco.

Os namorados ressurgiram de novo na praia, depois da temporada de chuva. Parecia terem ficado escondidos na neblina, parados, esperando pelo tempo, até poderem continuar o eterno passeio.

Quando estaria a filha em idade de colégio? Manuela só teria alguma liberdade depois que a internasse. Mas a pequerrucha tem apenas seis anos. Criança é sempre um embaraço. Desfazer-se dela não seria difícil, se a entregasse à tia do subúrbio. Que fazia o pai? Abandonou a menina, nem mesmo chegou a conhecê-la. (MACHADO, 1977, p. 215).

A enunciação transmitindo os pensamentos de mais de uma personagem, caracteriza o que Friedman (2002, p. 177) denomina *onisciência seletiva múltipla*. Tal modalidade diferencia-se da *onisciência seletiva* pelo fato de que a “a história vem diretamente das mentes dos personagens à medida que lá deixa suas marcas.” Embora, na narração, perceba-se o ponto de vista de Manuela, o predominante, no texto, é o de Tati.

Essa constatação de certa forma ratifica o que refere Cavalcanti Proença (1977, p. xxi), ao afirmar que, nesse conto, a aventura maior de Aníbal Machado é o trabalho com a linguagem, revelando seu domínio para com as palavras. Através da fala de Tati, ele constrói o mundo infantil e apresenta as experiências oníricas, as emoções, os sentimentos e a visão de mundo da menina. Situações que podem ser percebidas quando a narração é feita pela perspectiva da garota ou quando o narrador cede-lhe a palavra, nos diálogos que mantém com a mãe. A “aventura” do autor consiste em elaborar o discurso infantil carregado de subjetividade e metáforas para expressar a curiosidade do seu universo particular, o qual, muitas vezes, não é entendido pelo adulto:

Da janela, apontando para o horizonte do mar, pedia explicações:

- Pra lá, o que é que tem?
 - É o mar ainda.
 - E depois?
 - Depois, é a África.
 - E prá lá?
 - Pra lá é a Tijuca.
 - Não! Eu pergunto: pra lááá, o que é que tem?
 - Ah, minha filha, não sei não, sua mãe tem mais o que fazer.
 - E pra lá? – insistiu ainda, virando-se para o outro lado.
 - É o resto do Brasil. Depois é a América do Norte.
- Com ar de interpelação:
- E o mundo mesmo, onde é que fica?
 - Uai, bobinha, o mundo é isto tudo!... (MACHADO, 1977, p. 207-208).

A representação da linguagem infantil é percebida não só nas indagações que a menina faz sobre o mundo, mas também na maneira como o vê. Para ela, o arranha-céu tem um “lado milagroso”, porque de lá são atirados objetos de pouco uso, que a garota pega para brincar. A escolha de um canário para a mãe comprar é feita comparando os animaizinhos: “aquele que está mais maduro...” (MACHADO, 1977, p. 209). A clínica em que foi operada das amídalas tem “cheiro do Dr. Almeida”; (MACHADO, 1977, p. 209). O seu quarto observa que “está murchando”

quando o vê às escuras. Quanto às estrelas, no céu, questiona: “Aqueles furinhos todos são estrelas, mamãe? Todos?” (MACHADO, 1977, p. 209).

A visão que a menina tem do mundo é muito particular e é exibida por um narrador que, em alguns momentos, utiliza o olhar e o discurso da garota para fazer o relato. Tati sente-se fascinada pelo mar. Seu barulho e o movimento das ondas provocam-lhe sensações agradáveis e lembranças remotas e imprecisas, como as que ocorrem na primeira noite em que passa na nova casa. Sem conseguir dormir, a garota indaga à mãe sobre o estranho ruído que escuta. Manuela procura tranquilizá-la, dizendo-lhe que não tenha medo, uma vez que o som ouvido vem do mar. No entanto, não é medo o que a menina sente. Sua pergunta almeja uma resposta que lhe explique as impressões que tem ao ouvir o estranho fragor. Nesse momento, numa espécie de recordação da vida fetal, ela imagina-se estar em lugar distante da realidade, como se, unida ao quarto, flutuasse nas águas do mar. Interpretando-se essa experiência de Tati, é possível associar a ambiência do cômodo integrado à menina como metáfora do útero materno, em que Tati imagina-se retornando a esse período de sua existência. É importante destacar que a sua concepção ocorreu em Copacabana, quando sua mãe, no passado, foi costureira em casa de uma família rica. A experiência onírica é apresentada pelo narrador, que reproduz as sensações e percepções da garota, quando imagina que seu quarto navega:

A mãe se enganou. Tati não estava com medo; estava era louca para que o dia amanhecesse depressa e ela pudesse correr até à praia, chegar bem perto das ondas. Enquanto a mãe dormia, Tati, ainda acordada no quarto escuro, sentia estar num lugar muito diferente, muito longe de tudo. Os trens do subúrbio não passavam ali. Ouvia-se tanto e tão perto o mar que, na escuridão, parecia que o quarto navegava. (MACHADO, 1977, p. 201).

O mar também é visto pela menina como um lugar que esconde mistérios quase impossíveis de serem revelados, como se percebe quando ela se indaga: “Quem pode saber tudo o que vem do mar?” (MACHADO, 1977, p. 211). Essas impressões vêm quando ela ouve falar, na região, de Febrônio, um fugitivo da prisão que circula pela praia, fazendo com que todos se sintam ameaçados e procurem abrigo em suas casas. Entretanto, na imaginação da garota, ele é um monstro terrível e poderoso, capaz de escurecer o céu, trazer ventos e agitar o mar. Para Tati, ele representa um dos seres imaginários que povoam a mente das crianças e

estaria na praia para pegá-las, o que a faz temê-lo e procurar segurança no colo da mãe.

O autor, para expressar o drama vivido no interior da pequena, utiliza um recurso recorrente em seus contos, que é a presença de estrofes em meio à narrativa. Os versos, semelhantes aos das cantigas infantis, descrevem a personagem de um ponto de vista exterior, o qual coincide com o da menina:

É mês de agosto
 O vento sopra
 Lá vem Febrônio
 Corre, gente!...
 Fechem as janelas
 Que lá vem Febrônio
 Lá vem que nem um maluco
 Todo barbado
 Na frente da ventania
 Corre, gente!... (MACHADO, 1977, p. 211).

Em suas descobertas de mundo, além de querer entender os segredos do mar, Tati brinca com os raios do sol, com a água, querendo apreendê-los em suas mãos e desvendar os mistérios de suas formas variadas. Outro aspecto da natureza que lhe chama a atenção é o vento, que, diferente do sol e da água, “nunca se deixa agarrar nem ver, embora viva sempre em toda parte dando demonstrações de sua presença. Esse vento!...” (MACHADO, 1977, p. 200). Para a menina, ele representa perigo, fazendo com que as pessoas se protejam, como acontece quando uma ventania surge inesperadamente, levando Manuela a chamar sua filha para dentro de casa. Mas ela, reproduzindo o gesto da mãe quando a protege, cria uma barreira entre o vento e um pé de milho que plantara, para evitar que se quebre: “Tati, de cócoras, imóvel, segurava as hastes do milho com ambas as mãos. A pretinha se incumbira de proteger o feijão. O vento afinal passou, o milho estava salvo”.(MACHADO, 1977, p. 213).

Apesar da vida pobre que tem, Tati mostra-se uma menina alegre, curiosa e com muita imaginação – que ela utiliza para explicar situações de sua realidade para as quais racionalmente não encontra resposta. Por exemplo, quando seus companheiros de brincadeiras lhe perguntam se tem pai, ela responde que tem muitos. Ao observar que seus amigos riem de sua resposta, dizendo-lhe que todos só têm um, ela procura lembrar as figuras masculinas que conhece e indica um amigo de sua mãe, que lhe dá muita atenção, como sendo seu genitor. As crianças

riem de sua resposta, questionando-lhe que não sabe quem é seu pai. Perturbada com a situação, ela apela para a mãe em busca de esclarecimentos. Manuela diz-lhe que a figura de pai não é importante. Explica-lhe que suas bonecas também não têm. A garota satisfaz-se com a justificativa mágica apresentada pela mãe e procura esquecer o assunto, concluindo que “devia ser aquilo mesmo: boneca não precisa ter pai... Tinha mãe, que era ela, Tati.” (MACHADO, 1977, p. 204).

Outra solução mágica que ela encontra para um problema ocorre quando fica sabendo que o bebê esperado por Manuela morreu durante o parto. Sua primeira reação é de tristeza e revolta, mas a seguir vai ao encontro da mãe e pede-lhe que refaça a criança:

A segunda fase do desespero de Tati foi em tom de manha e tinha a forma de uma reivindicação: “eu quero nenen! eu quero nenen! eu quero nenen!” De repente interrompeu o protesto. Encaminhou-se novamente para sua mãe e, solene, propôs uma solução:

- Você podia repetir o nenen, mamãe.
- Posso, meu bem...
- Mas pode ser para amanhã?... (MACHADO, 1977, p. 213).

Os gastos com o parto e a falta de pagamento das clientes às costuras obrigam Manuela a ir embora de Copacabana. Ela não tem como manter o aluguel da peça, e a proprietária exige-lhe que abandone o lugar, tirando-lhe os poucos bens que ainda possui. Ela transfere-se para Deodoro, no subúrbio, a fim de morar com a filha, de favor, na casa de uma irmã. Na viagem de retorno, no último dia do ano, Manuela acomoda a menina no colo, e, enquanto a pequena dorme, faz um balanço de sua vida. Através de suas reflexões e das referências feitas, na narrativa, sobre os lugares por onde ela passa, é possível traçar a trajetória da personagem e especular a respeito da importância que esses espaços tiveram em sua vida. Embora o texto não deixe explícito, pode-se inferir que, originariamente, ela morou em um subúrbio, indo, ainda muito jovem, para Copacabana em busca de emprego. Naquela época, envolveu-se com um rapaz de classe alta e concebeu Tati. Saiu do bairro nobre, voltando a morar no subúrbio, onde a menina nasceu e viveu até os seis anos, e Manuela concebeu outro filho. É sobre os períodos em que morou em Copacabana que Manuela pensa, recordando as suas perdas e humilhações: na primeira vez, quando engravidou e foi abandonada; na segunda, quando voltou com

Tati, costurou muito e não recebendo, ainda perdeu um filho e teve alguns de seus objetos confiscados:

Passaram Engenho Novo, Meyer, Piedade, Encantado, Cascadura... Manuela silenciosa, humilhada, fazia conjeturas amargas. Nunca mais voltaria a Copacabana. Da primeira vez perdera a virgindade, agora já ia ficando a máquina de costura. As freguesas, àquela hora, já se estavam preparando para o *réveillon*, muitas delas vestindo a fantasia que ela, Manuela, fizera com suas mãos, sem ter sido paga. E, agora, num carro de segunda classe, a caminho do subúrbio, lá se ia para a casa de uma irmã geniosa, a implorar-lhe favor, levando aquela criança, aquele trambolho! (MACHADO, 1977, p. 219, grifo do autor).

Enquanto isso, Tati, adormecida, sonha com o lugar para onde está sendo levada. Em seu sonho, tem a sensação de já ter estado nos lugares por onde passa o trem e, tal como ocorrera na sua primeira noite ao ir morar em Copacabana, sente-se envolvida pelas águas do mar, recordando um momento anterior ao do seu nascimento. Sendo o mar, como já foi referido, “símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 592), esse sonho da menina parece ser o anúncio de uma nova vida para ela e sua mãe:

Tati inesperadamente teve a sensação paradisíaca de um lugar por onde passara, onde vivera entre delícias. Onde esse lugar, não se lembrava bem... Mas havia estado lá, acordada ou dormindo... Quanto tempo? Não era nos subúrbios, não era também na praia. Parecia-lhe que foi há muitos anos. Talvez no fundo do mar, debaixo das águas... Antes de nascer. (MACHADO, 1977, p. 219).

O sonho da menina contagia a mãe, que, aos poucos, vai deixando as recordações tristes, volta-se para a filha e “Sente-a pela primeira vez. Que animalzinho feliz, despreocupado sua filha! Tão viva! Enchia uma casa, um bairro; poderá encher uma cidade inteira.” (MACHADO, 1977, p. 220). Manuela deixa-se dominar pelas emoções que a presença da filha lhe provoca, e vê a chegada do novo ano com alegria, olhando as estrelas com a esperança de ter uma vida melhor.

Enquanto moraram em Copacabana, mãe e filha viveram mundos diferentes. A primeira, preocupada com o sustento das duas, apenas se dedicava ao trabalho, a ponto de, em certos momentos, afastar-se da filha: “Costurando ou debruçada sobre os figurinos, Manuela pouco se lembrava da filha, que lhe parecia algumas vezes um obstáculo e que era, agora, como se não existisse”. (MACHADO, 1977, p. 214). A

segunda ocupa seu tempo a brincar com seus bonecos de pano, passear pela praia junto com a amiga Zuli, plantar sementinhas de milho e feijão para ver as plantinhas crescerem e fazer perguntas, que, às vezes, incomodavam sua mãe, distanciando-as:

O que Tati queria fazer se não estivesse presa era abrir um túnel na areia, brincar de casinha, e depois subir o elevador do arranha-céu para ver melhor o mundo que Manuela lhe vinha explicando. Mas sua mãe estava ruim aquele dia, proibiu tudo e agora jogou-a na cama. Sem ação, sem sono, começa a imaginar e faz perguntas: – Mamãe, filho de elefante já sai daquele tamanho? Por que é que bicho não fala, hein?... Você não sabe o Zequinha? Ele é moleque mesmo... Outro dia ele quis suspender a minha saia, eu dei um soco nele. Eu também tenho muque, não tenho, mamãe? Quem tem mais muque que eu sei é o seu Vicente, mas o muque de Popeye ainda é muito maior... O muque de Deus, então nem se fala, não é, mamãe?...

Era o defeito de sua mãe, refletia Tati: quase não conversa. Quando conversa é com gente grande sobre costura e doenças: – Só bobagens. (MACHADO, 1977, p. 208).

No entanto, no final da narrativa, quando Manuela e Tati estão em trânsito para Deodoro, as duas se unem. A alegria espontânea da menina, sua forma de ver o mundo, tentando entender as coisas simples do universo, atenua a visão pessimista da mãe sobre a realidade, aproximando-a da filha. O contato físico com a garota despertá-a para uma maneira diferente de olhar o mundo, como se a (re)descoberta da filha e o anúncio do Ano-Novo apontassem para uma vida diferente junto com a meninamemina:

[...] Outro dichote injurioso bateu-lhe apenas no ouvido: – Tão sozinha, meu bem!...

Não ia sozinha. Ia com Tati. A menina acordou de novo, ao som de uma canção que a mãe lhe cantava. As duas se entreolharam sorrindo. A primeira vez que Manuela sorri de fato para a filha.[...]

De todos os horizontes vinham rumores e reflexos de festa, como se houvesse naquele momento uma tentativa universal de esquecer guerras, perseguições e misérias. O armistício do Ano-Bom. Manuela se esquece também de tudo, as agruras passadas e as que ainda prometiam. Sai a caminhar pelas estradas. Uma vaga de esperança enche seu coração. (MACHADO, 1977, p. 221-222).

Semelhante ao conto “Monólogo de Tuquinha Batista”, constata-se que a narrativa apresenta uma oposição entre os espaços: o urbano e suburbano. O primeiro é caracterizado por moradias coletivas (prédios de apartamentos), pelo comércio intenso, pela vida social marcante, pelas evidências das diferenças sociais,

aspectos, esses, que podem levar o sujeito ao aniquilamento. Em “Tati, a garota”, esse processo ocorre através do afrouxamento das relações afetivas entre mãe e filha, da exploração do trabalho informal, da falta de compreensão entre os indivíduos nas relações comerciais. Esse espaço é representado por Copacabana. Nele, Manuela, perdeu um filho, seus bens materiais e distanciou-se da filha, vendendo-a em alguns momentos como um estorvo para sua vida, desejando entregá-la para a irmã: “Criança é sempre um embaraço. Desfazer-se dela não seria difícil, se a entregasse à tia do subúrbio.” (MACHADO, 1977, p. 215).

O segundo parece indicar para um lugar mais favorável. Nele, a jovem costureira ganhou sua filha, gerou outro filho e acumulou bens (vitrola e a máquina de costura). No final, ao retornar para o subúrbio, Manuela volta-se para a filha e a vê de maneira diferente, sugerindo que, com sua companhia alegre, ela poderá ter uma vida melhor da que possuía anteriormente, em Copacabana, “Ainda posso ser tudo na vida. Como é que não a descobrira antes. Só agora se rendia sem luta à filha que vinha conquistando há tanto tempo, sem esforço. Pega de novo a rir.” (MACHADO, 1977, p. 220).

No final, Manuela, com a (re)descoberta da filha e a percepção de que é possível dar novo rumo à sua vida, aponta para a ideia de que o universo infantil, povoado de fantasia e sonho, pode levar o adulto a compreender a vida de forma diferente. Somente quando ela passa a ver o mundo através da ótica da filha, encontra, dentro de si, forças para vencer as adversidades e a ter esperança de que o futuro pode ser promissor. “Manuela se esquece também de tudo, as agruras passadas e as que ainda prometiam. Sai a caminhar pelas estradas. Uma vaga esperança enche seu coração.” (MACHADO, 1977, p. 222). O anúncio do Ano Novo certamente reitera a possibilidade de renovação. Seu retorno pode ser interpretado como o um novo ciclo de sua vida, mais favorável. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1988, p. 62), “o ano simboliza a medida de um processo cíclico completo.” Manuela e a filha ao deixarem Copacabana, justamente no dia 31 de dezembro, encerram um período de suas existências, iniciando uma nova etapa, unidas pelo afeto: “– É o Ano Novo, Tati, meu passarinho, meu tesouro... Precisamos também comemorar...” (MACHADO, 1977, p. 222).

4.8 “A morte da porta-estandarte”: o ciúme e o trágico

*Morderás a própria cauda como os escorpiões
e serás sempre o celibatário da vida,
se não rejeitares o ódio e o amor que não te
projetam muito além do seu objeto.*
ANÍBAL MACHADO

“A morte da porta-estandarte”, embora sendo um dos primeiros contos a ser publicado por Aníbal Machado, já mostra a sua maestria na construção dessa forma narrativa. O texto é considerado pela crítica como um dos melhores da literatura brasileira, estando presente em diversas antologias, seja de coletâneas da produção do autor, seja de seleções do gênero. Para Perez, (1965, p. xxvii), “A morte da Porta-estandarte’ tornara-se peça obrigatória em antologia, era sempre republicada às vésperas de carnaval (em 1947 apareceria em Paris, traduzida por Michel Simon, na primeira página de *Les Lettres Françaises*).”

Comparando-se a primeira edição do texto, feita em 1941, com a publicada no livro *Vila Feliz*, em 1944, observam-se alterações quanto à organização de parágrafos, envolvendo aspectos como posição dos termos das frases, substituições, acréscimos e exclusões de palavras. A modificação mais significativa constatada diz respeito aos sete parágrafos iniciais da versão atual, que, na primeira, estavam concentrados em apenas um bloco. As alterações mostram a preocupação do contista com o fazer estético. Comparando-se a versão final com a primeira, do ponto de vista da estrutura e da linguagem, constata-se que a última se apresenta melhor artisticamente.

Que adianta ao negro ficar olhando para as bandas do Mangue ou para os lados da Central? Madureira é longe e a amada só pela madrugada entrará na Praça à frente do seu cordão. O que o está torturando é a idéia de que a presença dela deixará a todos de cabeça virada, e será a hora culminante da noite. Se o negro soubesse que luz sinistra seus olhos estão destilando e deixando escapar como as primeiras fumaças pelas frestas de uma casa trancada onde o incêndio apenas começou!... Todos percebem que ele está desassossegado, que uma paixão o está queimando por dentro. Mas só pelo olhar se pode ler na alma dele, porque, pelo rosto, se conserva misterioso, fechado em sua pele, como numa caixa de ébano. Por que não se incorporou ao seu bloco? E por que não está dançando Há pouco não passou uma morena que o puxou pelo braço convidando-o? Era morena do momento, devia tê-lo seguido... Ah, negro, não deixes a alegria morrer... É a imagem da outra que ele não tira do pensamento, que não lhe deixa ver mais nada. Afinal a outra não lhe pertence ainda, pertence ao seu cordão; ele não devia proibi-la de sair. Pois ela já não lhe deu todas as

provas? Que tenha um pouco de paciência: aquele corpo mais tarde será dele não há dúvida. Já lhe foi prometido. Andar na Praça assim, todos desconfiam... Quanto mais agora, que estão tocando o seu samba... Ele está sombrio, inquieto, sem ouvir a sua música, na obsessão de que a amada pode ser de outrem, se abraçar com outro... O negro não tem razão. Os navaes não são mais fortes que ele, nem os estivadores. Nem há nenhum tão alinhado. E Rosinha gosta é dele, se reserva para ele. Será medo do vestido com que ela deve sair hoje, aquele vestido em que ela fica maravilhosa, “a rainha da cabeça aos pés”? Sua agonia vem da certeza de que é impossível que alguém possa olhar para Rosinha sem se apaixonar. E nem de longe admite que ela queira repartir o amor. (MACHADO, 1941, p. 48, grifo nosso).

Que adianta ao negro ficar olhando para as bandas do Mangue ou para os lados da Central?

Madureira é longe e a amada só pela madrugada entrará na Praça à frente do seu cordão.

O que o está torturando é a idéia de que a presença dela deixará a todos de cabeça virada, e será a hora culminante da noite.

Se o negro soubesse que luz sinistra seus olhos estão destilando e deixando escapar como as primeiras fumaças pelas frestas de uma casa trancada onde o incêndio apenas começou!...

Todos percebem que ele está desassossegado, que uma paixão o está queimando por dentro. Mas só pelo olhar se pode ler na alma dele, porque, pelo rosto, se conserva misterioso, fechado em sua pele, como numa caixa de ébano. Por que não se incorporou ao seu bloco? E por que não está dançando Há pouco não passou uma morena que o puxou pelo braço convidando-o? Era morena do momento, devia tê-lo seguido... Ah, negro, não deixes a alegria morrer... É a imagem da outra que ele não tira do pensamento, que não lhe deixa ver mais nada. Afinal a outra não lhe pertence ainda, pertence ao seu cordão; ele não devia proibi-la de sair. Pois ela já não lhe deu todas as provas? Que tenha um pouco de paciência: aquele corpo já lhe foi prometido, será dele mais tarde...

Andar na Praça assim, todos desconfiam... Quanto mais agora, que estão tocando o seu samba... Está sombrio, inquieto, sem ouvir a sua música, Na obsessão de que a amada pode ser de outrem, se abraçar com outro... O negro não tem razão. Os navais não são mais fortes que ele, nem os estivadores... Não há nenhum tão alinhado. E Rosinha gosta é dele, se reserva para ele. Será medo do vestido com que ela deve sair hoje, aquele vestido em que ela fica maravilhosa, “a rainha da cabeça aos pés”? Sua agonia vem da certeza de que é impossível que alguém possa olhar para Rosinha sem se apaixonar. E nem de longe admite que ela queira repartir o amor. (MACHADO, 1977, p. 223, grifo nosso).

Analisando-se o quarto parágrafo da última versão, observam-se, na primeira frase, duas alterações. A primeira é a inversão de termo: “que luz sinistra seus olhos *estão destilando*” passa a “que luz sinistra *estão destilando* seus olhos”, em que a aproximação da locução verbal à expressão “luz sinistra” dá mais intensidade a seu significado. A modificação reforça a ideia de que o semblante da personagem denuncia sua angústia interior. A segunda é a supressão do termo “trancada”, caracterizador de “casa”. Sua efetivação, neste caso, denota um efeito inverso à

noção de que o protagonista está tentando esconder seus sentimentos — ideia principal do trecho em análise —, o que faz parecer que sua eliminação seja injustificada.

No quinto parágrafo, a substituição da expressão “pelo resto” por “em tudo o mais” mostra a preocupação do autor com o refinamento vocabular, pois os termos da primeira versão caracterizam uma linguagem mais despojada, destoante do estilo do escritor. Ainda no mesmo parágrafo, o acréscimo do termo “própria” à expressão “sua própria pele” reitera a descrição que o narrador faz do negro tentando esconder suas emoções.

A troca da palavra “morena” por “rapariga”, na quarta frase do sexto parágrafo, evitando a repetição de termos, evidencia a preocupação do autor com a linguagem.

As alterações de Aníbal Machado demonstram seu cuidado com a escrita dos contos, resultando em narrativas que o identificam como um verdadeiro “feiticeiro”, que utiliza seus textos para encantar os leitores, como ocorre em “A morte da porta-estandarte”, que, desde seu aparecimento, despertou o interesse do público. Seus textos são, corroborando a definição do gênero feita por Júlio Cortázar (1993, p. 150)

[...] uma síntese viva ao tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa da permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes.

Considerando-se as palavras do escritor argentino, conclui-se que “A morte da porta-estandarte” enquadra-se na sua definição, tanto por sua forma artística quanto por seu acolhimento junto ao público. O texto apresenta uma narrativa centrada nas ações e nos pensamentos de um jovem, Jerônimo, que, movido pelo sentimento de ciúme levado ao extremo, mata sua amada, Rosinha. Ela é porta-estandarte de uma escola de samba, e o crime ocorre durante um desfile de carnaval. Com originalidade e concisão, o conto sintetiza a emoção e o conflito íntimo vivido pelo protagonista nos instantes que antecedem e sucedem à morte da jovem, ratificando a noção da imagem alquímica apontada por Cortázar, capaz de definir essa espécie literária. A obra aborda um tema universal, o ciúme, num enredo que detém algo tão

peculiar ao Brasil, o carnaval. No desenvolvimento das ações, sintetiza não apenas tempo e espaço, mas toda uma cultura, fatores que demonstram a grandeza do texto, como sugerem as palavras de Cortázar.

A estrutura da narrativa apresenta as seguintes partes: a busca de Rosinha feita por Jerônimo enquanto observa a passagem das escolas de samba, denunciando seu conflito interior; a apreciação do espetáculo carnavalesco pelo povo; o anúncio do assassinato de uma jovem; o desespero das mães, que se encontram no desfile; o diálogo incoerente de Jerônimo junto à jovem morta.

Na parte inicial, o narrador descreve o protagonista como tendo uma aparência impenetrável, fechada, incapaz de demonstrar o turbilhão de emoções que se encontra em sua interioridade. Evidencia que, embora junto a uma multidão em festa, ele está só, com sua angústia, suas dúvidas e seus pensamentos contraditórios.

Enquanto ocorre a passagem dos carnavalescos, Jerônimo se junta à multidão, à espera do grupo em que está Rosinha, e olha a alegria festiva do povo na praça. Entretanto, sua mente está voltada apenas para a imagem da moça, que, para ele, é o centro de tudo. Na confusão de suas ideias, a visão que o apaixonado tem da praça não é a de um lugar de acontecimentos alegres, mas a de um espaço de anúncio de morte. O local reúne o povo numa festa de alegria, ao som de uma música que é ouvida e sentida pelo protagonista como o convite de “um Deus obscuro que convocou a todos pela voz desse clarim de fim do mundo?...” (MACHADO, 1977, p. 224).

O narrador, descrevendo o ambiente da Praça, ao referir que “O corpo de Rosinha não tardaria a boiar sobre ela como uma pétala.” (MACHADO, 1977, p. 224), antecipa duas possibilidades que podem acontecer com a jovem. Uma que mostra sua passagem esplendorosa como porta-estandarte, sendo levada pela música e pela dança enquanto desfila, como que flutuando junto ao “mar de gente”. Outra que sugere a imagem de seu corpo, já morto, carregado em meio ao povo, erguido, também, como que sobrenadando na multidão. Reforça essa última concepção a ideia de pétala como metonímia de *rosa*. Essa interpretada como signo que “símboliza a taça de vida, a alma, o coração, o amor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 788) aponta para o que efetivamente vai ocorrer: a morte da jovem provocada por Jerônimo, para, paradoxalmente, tê-la só para si, conforme se percebe no desfecho da narrativa: “Fugir com ela, para o fundo do país... Abraçá-

la no alto de uma colina...” (MACHADO, 1977, p. 233). Essa probabilidade já é insinuada pela atitude do protagonista, no início da narrativa, através das palavras do sujeito enunciativo quando comenta: “Todos percebem que ele está desassossegado, que uma paixão o está queimando por dentro.” (MACHADO, 1977, p. 223).

Estruturalmente, observa-se, na narrativa, que a procura de Jerônimo por sua amada é interrompida – situação que dá início à segunda parte do conto. Nela são apresentados os comentários de turistas estrangeiros a respeito da festa. As suas palavras revelam curiosidade e medo em relação à aparência física dos negros que circulam entre o público. Eles são vistos, por algumas mães inglesas, como animais, que podem atacar como feras:

Os turistas ingleses contemplam o espetáculo a distância, e combinam o medo com a curiosidade. A inglesa recomenda de vez em quando: – “Não chegue muito perto, minha filha, que eles avançam...” – A mocinha loura pergunta ao secretário da Legação se há perigo – “Mas eles são ferozes?” – “Não, senhorita, pode aproximar-se à vontade, os negros são mansos.” (MACHADO, 1977, p. 227).

Os versos de uma música são ouvidos na praça, expressando a busca por uma mulher, que pode ser interpretada como representando a jovem esfaqueada:

Cadê Maria Rosa
Tipo acabado de mulher fatal? (MACHADO, 1977, p. 231).

É possível, também, analisando-se o espaço, verificar como ele influencia, tal como ocorre em “O piano”, as ações da personagem. A praça em festa é um lugar de anonimato. Essa situação possibilita a liberação de emoções concretizadas em gestos que não são percebidos no coletivo.

A antecipação de um possível acontecimento trágico é anunciada na letra da música que Jerônimo ouve ao caminhar entre o público:

O nosso amor
Foi uma chama...
Agora é cinza,
Tudo acabado
E nada mais... (MACHADO, 1977, p. 227).

Nos versos, a palavra *cinza* pode ser interpretada como o anúncio de morte. Seu significado remete à ideia de ser “aquilo que resta após a extinção do fogo, e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 247). Considerando-se a significação do termo cinza, o desenvolvimento das ações do conto, a descrição dos sentimentos do protagonista, que indicam um acontecimento trágico no desfecho do relacionamento amoroso de Jerônimo e Rosinha, pretende-se demonstrar de que forma esse aspecto se realiza em “A morte da porta-estandarte”.

Um dos autores a deter-se no estudo do trágico é Albin Lesky, baseando suas reflexões sobre a tragédia grega. Inicialmente, ao tentar definir a essência desse fato, menciona a dificuldade de realizar seu objetivo devido à complexidade do assunto. Tendo como referências observações feitas por Karl Jasper e C. M. Bowra, Lesky (1976, p. 18-19) começa suas reflexões referindo-se às epopeias, pois considera que o germe desse acontecimento se encontra na trama dessa espécie literária:

No centro dessa criação literária ergue-se sempre o herói radioso e vencedor, aureolado pela glória de suas armas e feitos, mas ele se ergue diante do fundo escuro da morte certa que, também a ele, arrancará das suas alegrias para levá-lo ao nada, ou a um lúgubre mundo de sombras, não melhor do que o nada.

O autor exemplifica suas ideias com várias situações de epopeias gregas em que o trágico se configura a partir da desmedida, ou seja, da *hybris* cometida pelo herói, que vai levá-lo ao erro trágico. Com relação a esse termo, em Brandão (1991, p. 558, grifo do autor) vemos que tem sua raiz no indo-europeu *au+qweri*, denotando

[...] “força, peso excessivo, força exagerada,” significa “tudo quanto ultrapassa a medida, o excesso, o descometimento, a *démesure*” e entre termos religiosos, onde a palavra é abundantemente usada, *híbris* é uma *violência*, uma *insolência*, uma *ultrapassagem da métron* (na medida em que o homem quer competir com o divino), daí o sentido translato de “orgulho, arbatamento, exaltação de si mesmo”.

Lesky (1976, p. 18-19) refere situações vividas por Aquiles e Pátroclo, na *Ilíada*. O primeiro age com desmedida, levado pela ira, o que acaba por causar “seu

sofrimento mais profundo: a morte daquele que lhe é caro, seu amigo Pátroclo.” O segundo procede exageradamente, motivado pelo desejo do combate, mesmo aconselhado a não lutar: “no momento da decisão, esquece a medida a ele imposta e é vencido pela morte.” (LESKY, 1976, p. 20). Os dois exemplos colocam a desmedida, a *hybris*, como causa do trágico a ser vivido pelos heróis.

Lesky (1976, p. 20), apesar de iniciar sua abordagem sobre o tema referindo-se ao épico, afirma que os estudos sobre o trágico devem originar-se no gênero dramático:

[...] a epopeia não é mais do que um prelúdio à objetivação do trágico na obra de arte, ainda que seja um prelúdio muito importante. Nossa interrogação a respeito dos traços essenciais do trágico partirá necessariamente de sua configuração no drama.

As reflexões iniciais desse teórico sobre a presença do trágico na epopeia são importantes, pois elas apontam para a possibilidade de sua análise em obras que não se enquadram no gênero dramático. Suas ideias oferecem embasamento teórico para o estudo do conto “A morte da porta-estandarte”, com o objetivo de demonstrar de que forma o trágico se efetiva na narrativa.

Continuando suas reflexões sobre o assunto, o autor destaca que, embora a tragédia tenha sua origem entre os gregos na Antiguidade, dos quais até hoje têm-se os mais belos exemplos de obras em que o trágico se realiza, eles “não desenvolveram nenhuma teoria do trágico, que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo.” (LESKY, 1976, p. 21).

Ele aponta a dificuldade de definir a essência do trágico, afirmando que:

Qualquer tentativa para determinar a essência do trágico deve necessariamente partir das palavras que, a 6 de junho de 1824, disse Goethe ao Chanceler von Müller: “Todo o trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico.” Eis o fenômeno que nos esforçamos para compreender a partir de suas raízes. Contudo, para a sua compreensão, essas palavras forneceram apenas moldura de considerável amplitude, já que, com a afirmação de que se faz mister uma contradição insuperável, ainda não se disse nada sobre os polos desta. Determiná-los seria a tarefa específica para todo o campo do trágico, tanto na obra de arte, quanto na vida real. Essa tarefa se revela especialmente fecunda, sobretudo para a tragédia grega, e aqui aludimos concisamente às possibilidades que nela encontramos objetivadas: a contradição trágica

pode situar-se no mundo dos deuses, e seus polos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem. (LESKY, 1976, p. 25, grifo do autor).

Gerd Bornheim (1975, p. 73), outro autor a teorizar sobre o assunto, detém-se sobre a polaridade que pode gerar o trágico, declarando que de um lado está o homem e de outro “o sentido da ordem dentro da qual se inscreve o herói trágico.” Para ele, a natureza dessa ordem varia, podendo “ser o cosmo, os deuses, a justiça, o bem ou outros valores morais, o amor e até mesmo (e sobretudo) o sentido último da realidade.” (BORNHEIM, 1975, p. 74). Esses aspectos ampliam os polos de contradição trágica apontados por Lesky em seus estudos.

Embora as ideias de Bornheim complementem as palavras de Lesky sobre os dois limites contrários que podem gerar o trágico, dando uma dimensão maior para os estudos do assunto, o enfoque sobre a origem do trágico dos dois autores é diferente. Para o primeiro, o tema não pode ser reduzido apenas ao âmbito do estético – a tragédia –, pois não é suficiente fundamentá-la somente a partir da esfera de ser uma obra de arte, uma vez que essa em si própria não define a tragicidade:

Deve-se dizer, pelo contrário, que o trágico é possível na obra de arte porque ele é inerente à própria realidade humana, pertence, de um modo precípua, ao real. A partir dessa inerência é que a dimensão trágica se torna possível numa determinada obra de arte. (BORNHEIM, 1975, p. 72).

A partir das considerações dos dois autores, é possível situar o trágico nas experiências dos indivíduos na atualidade. Isso ocorre quando o confronto se concentra no conflito do homem com o próprio homem, ou com ele e a ordem do mundo em que vive. A experiência do embate pode levá-lo a uma situação-limite que desencadeará a vivência do trágico. Em “A morte da porta-estandarte”, Jerônimo parece estar experimentando, em seu interior, uma luta entre dois extremos contraditórios: de um lado, não querendo que Rosinha participe do carnaval e, de outro, tendo a certeza de que ela vai desfilar como porta-estandarte, não atendendo aos seus apelos. A consciência do conflito sugere-lhe que, para cessar o embate, é necessário tomar uma atitude inelutável – matar a moça –, evidenciando o trágico. A sua *hybris*, sua desmedida, é acreditar – movido pelo egocentrismo – ser o gesto

suficiente para acabar com seu conflito íntimo. Em sua visão de mundo, Jerônimo coloca-se no centro, ignorando as vontades, os anseios de Rosinha, acreditando que apenas os seus desejos devam prevalecer. O rapaz a vê como objeto de posse, não como um ser a quem dedicar o sentimento de amor “cuja característica dominante é a afeição e cuja finalidade é associação íntima de outra pessoa com a pessoa amante, assim como a felicidade e o bem-estar dessa outra pessoa” (CABRAL, 1971, p. 29).

Ainda considerando a concepção que Jerônimo tem do amor, é interessante destacar que a moça é órfã – fato que pode reforçar para o enamorado o sentido de domínio total sobre a porta-estandarte. Essa perspectiva da realidade sugere que com a morte da jovem cessa a contradição e se estabelece a reconciliação. Os versos de uma canção que se ouve na praça: “Quem fez do meu coração seu barracão?/ Foi ela...” (MACHADO, 1977, p. 232), metaforicamente, reitera a maneira como Jerônimo vê a sua relação amorosa com a moça, demonstrando a ideia de posse que imagina ter sobre a garota. Para o protagonista, ela transformou seu *coração* em um *barracão*, local de ensaios no carnaval. Portanto, Rosinha não pode sair desse limite; deve expor-se exclusivamente para ele.

A parte final da narrativa apresenta a cena em que Jerônimo está debruçado sobre o corpo de Rosinha. Ao ver o belo corpo inerte da jovem, ele assegura-se de que ela não mais desfilará. Transtornado, Jerônimo murmura palavras desconexas, como se estivesse a chamar pela jovem para irem juntos desfilar, a qual ele não está percebendo que está morta:

– Está na hora, Rosinha... Levanta, meu bem... É o “Lira do Amor” que vem chegando... Rosinha, você não me atende! Agora não é hora de dormir... Depressa, que nós estamos perdendo... O que é que foi? Você caiu? Como foi? ... Fui eu? Eu?... Eu, não! Rosinha... (MACHADO, 1977, p. 232).

Ainda detendo-se na análise das tragédias gregas e comparando-as com as surgidas posteriormente, Lesky refere três requisitos para a ocorrência do trágico, que, embora estejam estreitamente ligados a esse gênero literário, podem ser percebidos no desenrolar das ações do conto e são reveladores do conflito do protagonista, que resultará no acontecimento trágico.

O primeiro diz respeito ao requisito da condição social das personagens das tragédias proposto por Aristóteles, que, segundo ele, “deveriam ser reis, homens de

Estado ou heróis” (LESKY, 1976, p. 26). No entanto, o autor, ao deter-se em obras do século XIX, observa que esse aspecto concentra-se numa perspectiva mais transcendente. Em lugar do alto estrato social dos heróis trágicos, ele apresenta outro requisito: o da “*considerável altura da queda*”, que consiste em sentir o trágico numa dimensão mais humana, ou seja, “deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível.” (LESKY, 1976, p. 26, grifo do autor).

No conto, parece ser essa a situação do protagonista. Perdido na multidão, Jerônimo recorda o tempo em que era alegre; participava de greves, festas, jogos e brincadeiras, o que demonstra que ele se considerava feliz por encontrar-se perfeitamente integrado no seu mundo, sem conflito algum. O início da queda dessa existência plena ocorre a partir do momento em que se enamora da porta-estandarte e nota o interesse de outros pela jovem devido à sua beleza. Por isso, quer evitar seu desfile, mas a jovem insiste, contrariando o pedido do namorado. A partir dessa decisão de Rosinha, o protagonista, sabendo que a atuação da porta-estandarte desperterá a atenção do público masculino, sente-se ameaçado na sua conquista. O ciúme – que, conforme, Norbert Sillamy (1998, p. 51), “é um estado afetivo caracterizado pelo temor de ser privado do que se tem poder e amor” – desperta em sua interioridade o sofrimento decorrente do medo de perder o objeto de seu amor. Em Jerônimo, esse sentimento tem como origem a angústia de saber que as formas de Rosinha despertam a cubiça dos homens. O corpo da jovem, na perspectiva do ferreiro, materializa amor e ódio, pois, de um lado, é o centro do afeto de Jerônimo; de outro, é motivo de raiva, por trazer-lhe a infelicidade de saber que é cobiçado. O protagonista tem consciência de que a namorada não tem culpa de atrair as atenções dos rapazes; entretanto, essa constatação não o tranqüiliza; pelo contrário, causa-lhe profundo sofrimento e ódio. Imobilizado por esses sentimentos, o jovem observa a alegria de todos na praça:

Só quem está imóvel é ele, sob o peso de uma dor enorme. As mulatas passam rente, cheias de dengue; sorriem, dizem palavras. Hoje ele não topa. Se sente mesmo envergonhado de estar tão diferente. Nunca foi assim. No futebol, no trabalho, nas greves, nas festas, era sempre o mais animado. Foi de certo tempo para cá que uma coisa profunda e estranha começou a bulir e crescer dentro de seu peito, uma influência má que parecia nascer, que absurdo! do corpo de Rosinha, como se esta tivesse alguma culpa. Rosinha não tem culpa. Que culpa tem sua namorada? – essa é que é a verdade. (MACHADO, 1977, p. 226).

O segundo requisito apontando por Lesky (1976, p. 27, grifo do autor) diz respeito ao fato de que todo acontecimento trágico está relacionado com o mundo do homem, afetando a sua existência por provocar interesse ou comoção. Para o teórico:

Somente quando temos a sensação do *Nostra res agitur*, quando nos sentimos atingido nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico. Sem dúvida para a obra trágica importa pouco que o ambiente em que se desenrola a ação seja especialmente digno de fé, ou que um sutil pincelamento psicológico procure aproximar as figuras o mais possível de nós.

O drama vivido por Jerônimo pode afetar qualquer indivíduo. O ciúme é um sentimento experimentado pelo homem, originando crimes passionais em que o sujeito, levado ao extremo pelo medo de perder quem ama, mata o ser amado, na esperança de que, com a morte, contraditoriamente, o tenha só para si. O gesto extremo do protagonista pode ser interpretado como a concretização da posse definitiva da jovem, pois, com a morte física, ninguém mais vai admirá-la desfilando, o que vai livrá-lo da angústia de vê-la desejada por outros:

E está sofrendo, o preto. Os felizes estão se divertindo. Era preferível ser como os outros, qualquer dos outros a quem a morena poderá pertencer ainda, do que ser alguém como ele, de quem ela pode escapar. Uma rapariga como Rosinha, a felicidade de tê-la, por maior que seja, não é tão grande como medo de perdê-la. O negro suspira e sente uma raiva surda do Geraldão, o safado. Era este, pelos seus cálculos, quem estaria mais próximo de arrebatá-la a noiva. O outro era o Armandinho, mas esse era direito; seu amigo, de fato, incapaz de traí-lo. (MACHADO, 1977, p. 226-227).

Em “A morte da porta-estandarte”, o trágico, representado pela morte de Rosinha, também tem repercussão entre os participantes da festa popular. Quando surge a notícia do assassinato de uma jovem, a alegria de muitas mães é substituída pela aflição de imaginarem que possa tratar-se de suas filhas. Desorientadas, muitas saem a procurá-las. Enquanto as buscam, já inferem a efetivação do crime, atribuindo a sua autoria aos respectivos namorados, que teriam sido movidos pelo ciúme. Esse fato mostra que atitudes possessivas e agressivas não são exclusivas de Jerônimo, o que reforça a relação do acontecimento com o mundo social do homem:

As mães todas se levantam e saem a campear as filhas. O clamor de umas vai despertando as outras. Cada qual tem uma filha que pode ser a assassinada. Rompem a multidão, varam os cordões, gritam por elas. Os noivos são ferozes, os namorados prometem sempre matá-las. (MACHADO, 1977, p. 228).

Uma mãe desesperada imagina que a assassinada seja a sua Odete, alegando como causa do gesto do namorado o corpo da moça, que provoca desejos de quem a vê passar. Essa dedução da genitora coincide com os motivos que levam Jerônimo a matar Rosinha, podendo-se especular que a beleza feminina é vista como algo maléfico, pois, ao despertar a cobiça dos homens, desencadeia o ciúme no amante, sentimento que, levado ao extremo, pode ser a causa da destruição do ser amado:

Deus nos livre dos homens. Que adiantou o *soutien* de arrocho?... Foi pior. “Ah, meu Deus, haverá mãe que possa dormir tranquila vendo os seios da filha crescerem assim dessa maneira?...” Quando Odete caminhava é que eles adquiriam a sua plenitude de vida e mistério. Daí o fato de todo mundo, quando pensa em Odete, pensar logo nos seios dela, que sempre apareciam primeiro e na frente, como a proa dos navios...

A mulher tremia e soluçava. Ah! Odete não tem culpa. Foram os seios, foram... Tanto desejava levá-la para longe desses brutos. (MACHADO, 1977, p. 230, grifo do autor).

O terceiro requisito apontado por Lesky (1976, p. 28) está relacionado ao grau de consciência revelado pelo indivíduo que experiencia a situação trágica. De acordo com o autor, “O sujeito da ação trágica, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter elevado à sua consciência tudo isso e sofrer conscientemente.” Embora, no desfecho do conto, as ações e as palavras de Jerônimo demonstrem que ele pode estar fora de si após matar Rosinha, os momentos que antecedem o assassinato dão indícios de que ele tem consciência de seu sofrimento e da ação que precisa praticar para aliviá-lo. No início da narrativa, seus pensamentos, enquanto caminha pela praça, anunciam a morte da jovem como solução para seu drama íntimo. Nesse momento, a consciência de seu ato é tão significativa que sua mente está voltada somente para seu conflito interior, demonstrando não ter condições de admitir a ideia de saber que a sua jovem amada é admirada por outros:

Tudo acabado, tudo tristeza, caramba!... Cabrochas que fogem, leitões vazios, desgraças. Nunca vi tanta dor de corno. Não nasceu para isso, nem tem vocação para sofrer. Os sambas o incomodam. Por que não está dançando como os outros? (MACHADO, 1977, p. 227).

Matar Rosinha afigura-lhe ser a única solução para de acabar com o sofrimento provocado pelo ciúme:

O crime do negro abriu uma clareira silenciosa no meio do povo. Ficaram todos estarecidos de espanto vendo Rosinha fechar os olhos. O preto ajoelhado bebia-lhe mudamente o último sorriso, e inclinava a cabeça de um lado para outro como se estivesse contemplando uma criança. (MACHADO, 1977, p. 231-232).

A forma como Jerônimo vê sua situação existencial evidencia o que Goethe (apud LESKY, 1976, p. 28) considera a *contradição insolúvel*:

No fundo, trata-se simplesmente do conflito que não admite qualquer solução, e este pode surgir da contradição entre quaisquer condições, quando tem atrás de si um motivo natural autêntico e é um conflito verdadeiramente trágico.

A falta de solução para o conflito trágico próprio da tragédia grega pode ser analisada na situação vivida pelo protagonista do conto. O fato mostra que, embora o modelo de tragédia surgido na Grécia antiga seja específico do momento em que foi produzida, o trágico, como experiência humana, permanece até hoje.

Lesky (1976, p. 30), continuando suas reflexões sobre o tema, refere que o trágico, considerado “como algo incondicionalmente irreconciliável”, pode revelar três situações, que demonstram como esse embate se dimensiona na relação do sujeito com o mundo. Das três exposições feitas pelo autor, a que ele denomina *conflito trágico cerrado* é a que caracteriza a experiência de Jerônimo. Segundo o autor, esse modelo,

[...] por mais fechado que seja seu decurso em si mesmo, não representa a totalidade do mundo. Apresenta-se como ocorrência parcial no seio deste, sendo absolutamente concebível que aquilo que nesse caso especial precisou acabar em morte e ruína seja parte de um todo transcendente, de cujas leis deriva seu sentido. E se o homem chega a conhecer essas leis e a compreender seu jogo, isso significa que a solução se achava num plano superior àquele em que o conflito se resolve no ajuste mortal. (LESKY, 1976, p. 31).

No conto, observa-se que o trágico restringe-se a uma situação vivida pelo protagonista em um momento de sua trajetória existencial, em que não consegue perceber outra maneira de resolver seu conflito. Para ele, é muito difícil admitir que a moça desfile carregando o símbolo da agremiação, pois, para essa figura, em uma escola de samba, convergem os olhares de todos, admirando sua beleza, dança e graça na condução do estandarte, e o jovem enamorado, devido ao seu ciúme exagerado, não admite que Rosinha seja admirada por outros.

Jerônimo é ferreiro. Em sua oficina, modela o metal e sente-se bem nesse trabalho, “ouvindo o batido das bigornas e o farfalhar das polias” (MACHADO, 1977, p. 226), mas, enquanto está na praça, pensando em Rosinha, ele se mostra confuso e imóvel. Nesse espaço, é possível especular que, enquanto reflete sobre sua situação e observa a alegria dos foliões, ele parece ser a metáfora do seu objeto de trabalho: o ferro. Pode-se inferir que, assim como o calor do fogo lhe possibilita malear o ferro, dando-lhe os modelos desejados, os seus sentimentos tumultuados exercem ação semelhante à da chama que aquece o metal, levando-o a sair de sua imobilidade e a procurar a jovem para concretizar seu objetivo, que é destruir o motivo de suas angústias, matando-a, o que mostra o *conflito trágico cerrado* descrito por Lesky. Em sua confusão emocional, ele imagina que somente com a execução de seu projeto vai conseguir tê-la, por completo, para si:

Estão atrapalhando o seu caminho para Rosinha... Se apitam assim, acordam ela... Ela já não está mais presente... Deslizando no éter... Deixem ele passar... Os outros fiquem no chão... Fiquem por aí... Ele vai tirar Rosinha da cama... Ela está dormindo, Rosinha... (MACHADO, 1977, p. 233).

No conto, o trágico ocorre pela desmedida do protagonista, que, levado pelo ciúme, mata a mulher amada e perde a razão. Esse fato evidencia que o trágico não está restrito ao gênero dramático, ou melhor, à tragédia. Entendendo-se que se origina numa contradição irreconciliável, ele faz parte da realidade do homem, e, como tal, pode manifestar-se nas obras literária, na medida em que estas representam situações vividas por ele.

5 MONTAGEM DE UMA “COLCHA DE RETALHOS”

[...] quando dizemos que um tema é significativo, como no caso de Tchecov, essa significação se vê determinada em certa medida por algo que está fora do tema em si, por algo que está antes e depois do tema. O que está antes é o escritor, com a sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e o situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto.
JULIO CORTÁZAR.

Se, num primeiro momento, a análise que procuramos empreender pode parecer um tanto fragmentada e/ou desconexa, na seleção, à semelhança da montagem de uma colcha de retalhos, no trabalho, buscamos juntar partes para formar um todo. Tal como, na confecção desse objeto, pedaços de tecidos de texturas e tamanhos diversos são empregados, também aqui juntamos análises de dimensões e perspectivas teóricas diferenciadas. Além disso, essa peça se mostra bastante peculiar à região interiorana de Minas Gerais, de onde se origina Aníbal Machado e que ele, constantemente, deixa transparecer em seus textos, como em “O iniciado do vento”, “O defunto inaugural— relato de um fantasma” e “Viagem aos seios de Duília”, narrativas em que as ações ou partes delas ocorrem em cidades características do interior mineiro.

A abordagem diferenciada na análise dos contos é consequência da multiplicidade dos assuntos representados nas obras que constituem o *corpus* do trabalho. Entretanto todas estão unidas pelo fato de apresentarem situações que expressam conflitos internos do homem, como o amor, o ódio, a solidão, as ambiguidades de sentimentos e atitudes, as indecisões sobre a maneira de agir, a busca da realização de sonhos. A representação multifacetada de temas mostra a visão do autor sobre o espírito humano que, para ele, “está sempre conversando, respondendo e perguntando, unindo e separando, criando e destruindo.” (MACHADO, 1994b, p. 58).

A dificuldade de explicitarmos com definições claras e objetivas uma tipologia dos contos de Aníbal Machado, durante a realização desta tese, confirma as palavras de Ivan Junqueira (2005, p. 35) de que o escritor tem “um procedimento literário singularíssimo”, percebido na construção de seus textos. Essa singularidade

aparece na forma peculiar de apresentação destes, no trabalho com a linguagem e no tratamento dos temas de suas narrativas.

A configuração artística de seus contos mostra que não há excessos ou faltas. A precisão com que as palavras são empregadas denota sua preocupação com o fazer literário. Para ele, “A criação poética é que obedece às suas leis, sendo estranha a qualquer outra sintaxe senão àquela mesma que a constituiu.” (MACHADO, 1994b, p. 63). A concretização do que é expresso em suas palavras é percebida, principalmente, em “Monólogo de Tuquinha Batista” e “O ascensorista”. As duas narrativas apresentam uma construção assimétrica e descontínua, coerente com o conflito existencial dos protagonistas.

Recorrendo à metáfora da montagem de uma “colcha de retalhos” para demonstrar de que forma as situações de similitudes e divergências apresentam-se nos contos analisados, pretendemos “unir os retalhos”, fazendo relações entre o que é estudado no *corpus* com outros textos do autor, como o romance *João Ternura* e os contos “O telegrama de Ataxerxes” e “O desfile dos chapéus”.

A abordagem centra-se em alguns elementos da narrativa, entre os quais, a posição do sujeito enunciador no relato dos fatos e a manifestação do discurso indireto livre como recurso narrativo indicador dos conflitos interiores das personagens; as anacronias temporais de episódios pretéritos determinantes na construção da trajetória dos protagonistas; a ação de personagens infantis como agente transformador; a descrição dos espaços — interiorano, urbano — e suas alterações decorrentes da modernidade. Igualmente é abordada a recorrência dos temas solidão, morte, vento e mar.

5.1 Elementos da narrativa

Os contos de Aníbal Machado expressam artisticamente a ideia de Cortázar (1993, p. 156) sobre o gênero. De acordo com o escritor argentino, ao conceber seu texto, o contista precisa eliminar os excessos, excluir todos os elementos capazes de desviar o essencial a ser explicitado na narrativa, ou seja, deve buscar a supressão de todas as ideias ou situações intermediárias. Nos textos constantes no *corpus* analisado, observamos que, em suas construções, os aspectos de narrador, diálogos, personagem, tempo, espaço apresentam-se artisticamente organizados, revelando a maestria do autor na criação de suas narrativas.

5.1.1 Tipos de narrador e discurso indireto livre

Considerando-se a enunciação, em “Monólogo de Tuquinha Batista”, “O ascensorista” e “O defunto inaugural — relato de um fantasma” percebemos que, nos três contos, ela é semelhante. Neles há a presença de um narrador-protagonista. No entanto, mostram diferenças entre si quanto ao modo de apresentação do narrador. No primeiro, o conflito de Tuquinha é exposto através de um monólogo/diálogo em que predomina o fluxo de consciência. O discurso mostra, de maneira fragmentada, desconexa, os pensamentos ambíguos da protagonista. Esse modelo de construção reproduz seu conflito interno entre condenar o modo de vida da irmã em Copacabana, mas, ao mesmo tempo, desejá-lo para si, só que no subúrbio em que mora.

Em “O ascensorista”, a história de Luís é descrita em um diário, onde ele registra os acontecimentos de sua vida presente, aglutinando episódios do passado. Um aspecto peculiar da enunciação é o apagamento, em alguns trechos, da voz do “eu” do narrador protagonista. Neles, ele se manifesta como se fosse apenas um relator de acontecimentos envolvendo os moradores do edifício. Nessas partes, o ascensorista apresenta as ações através de seu ponto de vista, emitindo sua opinião como alguém que se posiciona apenas como um observador do espaço por onde circulam as personagens:

Esses homens que entram diariamente no Edifício têm em geral o ar grave e angustiado. Será tão importante assim o que os preocupa? E por mais sério que seja o motivo, não estará em desproporção com a cara fechada com se apresentam?

Hoje à noite vai haver coisa no 1001. Subiram rapazes levando garrafas. O major levou um violão. (MACHADO, 1077, 73).

Considerando os dois contos, verificamos que suas construções se diferenciam dos demais do autor. A forma de apresentação do primeiro praticamente não tem sinais de pontuação, uma vez que somente o parágrafo inicial e o final são concluídos por ponto. O segundo separa, através de espaços duplos, os trechos que compõem, sem cronologia, o seu diário.

Em “O defunto inaugural — relato de um fantasma”, a narração é feita por um defunto, relatando a preparação de seu corpo, o ritual fúnebre e o que lhe sucede

após ser deixado sozinho no cemitério. O conto diferencia-se de “Monólogo de Tuquinha Batista” e de “O ascensorista” em dois aspectos. O primeiro é a presença de um fato insólito: ter como sujeito enunciador um morto. O segundo está relacionado com sua estrutura. Enquanto neste os fatos são expostos sequencialmente, estando os episódios relacionados entre si, nos dois outros as ações são descritas de forma descontínua e fragmentada.

Semelhante a esse conto, em “O desfile dos chapéus”, a enunciação também é realizada por um narrador protagonista que se encontra em uma dimensão extraterrena. A sua trajetória é apresentada por uma sequência de modelos de chapéus, de formas e tamanhos diferentes que representam etapas de sua vida: “Atrás do primeiro, outros chapéus iam aparecendo e desmontando o meu passado.” (MACHADO, 1977, p. 101).

Em “O defunto inaugural – relato de um fantasma”, o narrador explicita o lugar onde se localiza, explicando o papel que sua presença tem nos acontecimentos de Arraial Novo. Diferentemente é o que ocorre em “O desfile dos chapéus”. Neste, a personagem dá mostras de não saber onde se encontra nem o porquê de estar ali: “Cheguei mesmo a repetir alto: – ‘não é aqui! não é aqui!’ Não era ali, o quê? Pois não poderia ser ali?...” (MACHADO, 1977, p. 99).

O relato dos acontecimentos em “Viagem aos seios de Duília”, “Tati, a garota”, “O piano”, “A morte da porta-estandarte” e “O iniciado do vento” é feito por um narrador onisciente neutro, em que se observa também a presença do discurso indireto livre.

O discurso indireto livre mostra que “a voz da personagem penetra na estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uníssono fazendo emergir uma voz ‘dual’” (REIS; LOPES, 1987, p. 312), possibilitando que o conflito interior da personagem se revele com mais intensidade. No conto “Viagem aos seios de Duília”, em várias de suas partes, há esse modelo discursivo, como no final da narrativa, quando a fusão da voz do narrador com a de José Maria desvela o vazio e o sem sentido de sua existência, expondo que já não há mais nada a aspirar ou a buscar: “Floripes fizesse o que entendesse da casinha de Santa Teresa. Felizes os que ainda desejam alguma coisa, os que lutam e morrem por alguma coisa. Felizes aquelas meninas que desceram cantando para Belo Horizonte.” (MACHADO, 1977, p. 54).

Em “Tati, a garota”, essa forma de enunciação também é percebida em quase toda narrativa. Ela mostra a interioridade de menina, explicitando seus conflitos infantis, como quando é perguntada por seus amigos sobre seu pai. Antes de questionar a mãe sobre o assunto, pois até então não sentira falta de um genitor, ela reflete sobre o assunto, tentando encontrar uma resposta. Suas conclusões mostram como a idéia da figura paterna é confusa em sua mente, estando relacionada a informações dadas remotamente por Manuela ou aos namorados que esta teve:

Parecia-lhe que a mãe lhe havia dito, há muito tempo, que o pai tinha viajado — viajado ou morrido, não se lembrava bem. Outros pareciam “pai”, mas desapareceram logo, Tati se esqueceu deles. Um, com quem simpatizara, que passeara com ela num domingo, já era pai de outra menina, estava ocupado... Precisava, entretanto, arranjar pai, cada amiguinha tinha o seu, que era visto todo dia saindo cedo e voltando com embrulhos, com certeza bombons. Ficaria então sendo o seu Vicente mesmo, nome que lhe acudira assim de momento. (MACHADO, 1977, p. 203, grifo do autor).

É também através desse modelo de discurso que se descortinam a interioridade de Manuela, como o sentimento dúbio que tem em relação à filha, que, às vezes, é considerada como um estorvo e desperta um desejo momentâneo de abandoná-la, mas que é repellido quando ela vê a figura da menina:

A costureira pousou o olhar na cama de Tati e sacudiu a cabeça, afastando um pensamento sombrio. *Não, isso não faria... A criança não tinha culpa, entregá-la à tia feroz seria maldade. Nem à tia, nem ao juiz de menores.* (MACHADO, 1977, p. 215, grifo nosso).

A revelação da interioridade de Manuela, expondo seu ponto de vista paradoxal em relação aos homens, é feita quando o narrador junta à sua voz os pensamentos da personagem. Anuncia-se aí como, contraditoriamente, ela manifesta o desejo de encontrar-se com alguém, mas o repudia, em seguida, motivada pelas lembranças de suas experiências amorosas pretéritas, que ainda lhe provocam tristezas e mágoas: “Abriu a bolsa ao acaso, tirou um caderno de notas. Muitos nomes e endereços. *Os homens!... com sua brutalidade, o seu egoísmo, a fúria de gozar as mulheres e passarem para diante, deixando-as caídas no caminho.*” (MACHADO, 1977, p. 215, grifo nosso).

Em “A morte da porta-estandarte”, os pensamentos e as agitações interiores de Jerônimo, na sua luta interna, de não aceitar que a amada desfile na escola de

samba como porta-estandarte, são conhecidos através do discurso indireto livre. Dentre os contos analisados, observa-se que neste a fusão da voz do narrador com a do protagonista se faz presente de maneira mais intensa, havendo parágrafos inteiros constituídos por essa modalidade discursiva, como o quinto,¹⁷ reproduzido, a seguir, na íntegra:

Por que não se incorporou ao seu bloco? E por que não está dançando? Há pouco não passou uma morena que o puxou pelo braço, convidando-o? Era a rapariga do momento, devia tê-la seguido... Ah, negro, não deixes a alegria morrer... É a imagem da outra que não tira do pensamento, que não lhe deixa ver mais nada. Afinal, a outra não lhe pertence ainda, pertence ao seu cordão; não devia proibi-la de sair. Pois ela já não lhe dera todas as provas? Que tenha um pouco de paciência: aquele corpo já lhe foi prometido, será dele mais tarde... (MACHADO, 1977, p. 223).

Em “O piano”, apesar de a narrativa ser construída predominantemente através do diálogo direto, também há trechos em que o sujeito enunciador deixa fluir as reflexões de João de Oliveira sobre o piano, objeto de que, apesar de pertencer à sua família há várias gerações, necessita desfazer-se, lançando-o no mar:

Quem mais surgiria do seio dela a pedir-lhe satisfações, a fazer novas exigências? Como poderia supor que um piano, escondido de todo mundo, vivendo vida anônima, fosse coisa pública, protegida pela vigilância dos outros, pelas leis da cidade!... (MACHADO, 1977, p. 198).

O narrador ao juntar sua voz à das personagens, deixando aflorar os seus sentimentos e suas emoções, através do discurso indireto livre, permite que a interioridade delas se mostre com mais intensidade. Tal procedimento discursivo possibilita que o interior dos protagonistas projete-se espontaneamente numa enunciação que se processa diretamente da mente do sujeito.

¹⁷ Embora já tenhamos citado o início do parágrafo em outra parte deste trabalho, com outro propósito, vemos como justificada sua reprodução integral neste novo contexto.

5.1.2 Personagens infantis

A presença de personagens infantis é um traço comum em “Tati, a garota” e em “O iniciado do vento”. Nessas narrativas, verificamos que Aníbal Machado, sensível ao universo dos pequenos, cria situações que revelam a interior das crianças. No primeiro conto, a menina, ao contemplar a parte esquerda de um edifício próximo ao local em que mora, para onde entram constantemente pessoas carregando pacotes, imagina-a como “uma espécie de paraíso” (MACHADO, 1977, p. 205), pois de lá caem papéis multicoloridos, bonecas e outros objetos que atraem sua atenção.

Outro episódio do texto que demonstra a peculiaridade do mundo infantil de deter-se em acontecimentos simples da natureza ocorre quando se expõe o encantamento da garota ao visualizar o brotar de sementes de milho e feijão. Os grãos foram plantados por ela e Zuli, sua companheira de brinquedos. O fato não desperta a atenção dos adultos, tão envolvidos em suas atividades cotidianas. Entretanto, para Tati, tem importância significativa, pois é o surgimento de uma vida, originado de uma ação realizada em um gesto espontâneo de uma brincadeira. O encanto pela descoberta leva-a a esquecer a perda do irmão, comunicada pouco antes: “Desceu como louca as escadas. Viu que o feijão e o milho tinham nascido de verdade. Pegaram! Estavam vivos! Ficou contemplando as hastes tenras brotando da terra. E pulava de alegria.” (MACHADO, 1977, p. 213).

Aníbal Machado não só dá a conhecer a riqueza do universo interior das crianças, mas também mostra como as atitudes dos pequenos mudam o comportamento e a visão de mundo do adulto. Tati consegue fazer com que sua mãe, infeliz e sem esperança de encontrar soluções para as suas adversidades, transforme seu olhar sobre a realidade e projete um futuro melhor para sua vida, ao descobrir que a filha tem uma maneira de olhar e compreender as coisas diferente da do ponto de vista do adulto. Quando estão voltando para Deodoro, a menina tem sua atenção despertada para uma mulher com um bócio. Manuela a repreende, e ela responde: “A maminha dela nasceu no pescoço!...” (MACHADO, 1977, p. 220). Embora a mãe explique-lhe: “não é maminha, minha filha, é papo” (MACHADO, 1977, p. 220), a garota insiste na sua ideia: “— Como é então que a gente pode mamar ali?” (MACHADO, 1977, p. 220).

A espontaneidade da menina e sua ingenuidade diante do episódio aproximam mãe e filha, fazendo Manuela compreender que, priorizando-se a fantasia, a existência pode ser percebida e interpretada de outra perspectiva. Movida por essa constatação, ela deixa que se opere em sua interioridade uma mudança, que a fará ver o mundo através do olhar da garota:

Esquece de tudo. Nem sabe qual o subúrbio que passou pela janela. A menina não se espanta mais com o papo da velha. O que a espanta é o riso convulsivo de sua mãe. Está até com medo dela. Os passageiros pensam que a mulher enlouqueceu. Manuela aperta a filha ao peito, beija-a muitas vezes, rindo, chorando... Caíram-lhe os embrulhos ao chão. Os cacarecos estão sendo sacolejados. Alguns legumes rolaram, saíram pela portinhola. Uma mulher vem entregar-lhe uns paninhos: — Isso não é da senhora?

Manuela continua rindo, a olhar para a filha, a passar-lhe a mão pela cabeça.

— Eu adoro você, minha filha.

[...]

Manuela nem se lembra de agradecer. Estava-se passando dentro dela um acontecimento enorme.

[...] Só agora, vencida pela filha, a mãe começa a achar-lhe graça nos menores movimentos. E cheia de felicidade, envolve-a de novo no abraço. (MACHADO, 1977, p. 221).

No segundo conto, “O iniciado do vento”, Zeca da Curva, tal como Tati, também se deixa fascinar pelos acontecimentos que ocorrem na natureza. O menino vive em uma cidade em que o vento é constante no dia a dia da população. Entretanto, os moradores apenas o veem como um fenômeno natural, não percebendo seus mistérios. Somente o garoto distingue, nas manifestações desse acontecimento, os segredos, a magia e as transformações que operam com sua presença. Em seu imaginário, a ocorrência não é apenas um fato oriundo das condições do clima da região, ela está ligada a forças secretas e, dependendo da forma como se mostra, pode provocar diferentes alterações no ambiente:

O vento — afirmou — é soprado por gigantes enormes escondidos atrás da cordilheira; se é muito forte, chama-se ventania; quando fica escuro, chama-se furacão, pior ainda do que a ventania.

— Se o vento não tem cor, interrompi, por que diz que o furacão é escuro?

— Porque é escuro mesmo, respondeu. Eu acho que ele é assim porque passa com as lanternas apagadas. E continuou: — Ventania é danada pra virar canoa e destelhar casa. Desarruma tudo. O pessoal fica aflito quando ela vem, e eu fico só gozando... (MACHADO, 1977, p. 23)

Neste conto, observamos de forma mais significativa a alteração de comportamento do adulto influenciado pela visão de mundo e pelas ações de uma criança. Zeca da Curva consegue fazer com que o hóspede da cidade se integre às suas experiências durante o aparecimento do fenômeno, levando o engenheiro a transformar sua perspectiva de entender a existência humana. José Roberto, guiado pelo garoto, descobre, no vento, a evidência de um conhecimento oculto, que não é percebido pela população. Essa descoberta leva-o a ver a vida diferentemente, baseada numa relação estreita entre homem e natureza. A certeza de que as revelações obtidas, nos encontros com o menino, são verdadeiras levam-no a abdicar de um advogado para defender-se da acusação constante no processo. Ele tem certeza de que, ao descrever ao juiz e aos habitantes os fatos vividos, nos passeios, com aquele a quem chama de “um filho do vento”, será absolvido. Pretende mostrar a todos que não poderia ter feito algo danoso a quem lhe desvelou o conhecimento de uma realidade até então desconhecida:

“Esses, os fatos. São simples demais para serem acreditados. Minha amizade com a malograda criança foi, como disse, unicamente na base do vento, assim como o meu encontro com ele foi o vento que propiciou. Encontro que será também com a desgraça, se Vossa Excelência, senhor Juiz, não quiser admitir que, além dos fatos habituais de nossa vida cotidiana, outros há, íntimos, que ocupam a parte maior do nosso ser; mas que temos vergonha de confessar para não parecermos infantis ou loucos. São justamente os mais secretos, e o senso comum se recusa a considerá-los.” (MACHADO, 1977, p. 30).

O final da narrativa permite concluirmos que, após o relato do engenheiro sobre a experiência vivida na companhia de Zeca da Curva, há também uma modificação tanto na maneira de a população ver o vento quanto no comportamento do juiz: “Algo estranho passara-se na consciência do magistrado. Transferido ou aposentado, desaparecera da comarca dias depois, sem nada dizer, sem se despedir de ninguém.” (MACHADO, 1977, p. 33).

Aníbal Machado não só dá voz à criança ou cria contextos para que ela apresente sua perspectiva de mundo. O autor também mostra situações que denunciam preocupação com o universo infantil quando esse é violado pelo adulto, quando, por exemplo, proíbe os pequenos de saírem para a rua para brincar e descobrir coisas novas. No conto “O ascensorista”, há uma referência ao enclausuramento dos moradores mirins, que, não tendo espaço para suas

brincadeiras, ficam confinados nos apartamentos, apreciando a rua através das janelas:

Coisa mais triste é ver crianças mofando à janela. Outro dia, saí um pouco para fazer compras e verifiquei, ao voltar, que atrás das vidraças da *Lua Nova* há sempre crianças espiando a vida. Não têm onde brincar, nem com quem. Nos corredores, é proibido; nos jardins, falta quem as acompanhe; e a área é só para automóveis. Apenas têm direito à janela, onde ficam a apreciar os moleques livres que fumam e brincam na rua. (MACHADO, 1977, p. 73).

A representação das personagens infantis nas narrativas parece ratificar o que expressa a epígrafe “Onde há crianças, reina a idade de ouro.”, de Novalis, que acompanha a primeira publicação do texto. Para o autor, o mundo infantil é visto como a representação de uma parte do ser humano, que deseja manter, mas, aos poucos, dilui-se nas atividades do seu dia a dia, devendo, como sugerem os textos, estar presente nos horizontes do sujeito para que ele possa verdadeiramente integrar-se à natureza.

5.1.3 *Anacronias temporais*

Em relação à temporalidade das narrativas, constatamos, em todos os contos, referências a acontecimentos ocorridos no passado. Os episódios são apresentados através de analepses. Em alguns textos, elas são de longo alcance, como em “Viagem aos seios de Duília”, trazendo, para o presente, acontecimentos da vida de José Maria ocorridos há quarenta anos; em “O ascensorista”, exibindo fatos acontecidos na juventude de Luís, em “Tati, a garota”, mencionando a época em que Manuela viveu em Copacabana pela primeira vez, quando concebeu Tati; em “O piano”; descrevendo as passagens do instrumento pelas várias gerações da família de João de Oliveira; em “Defunto inaugural — relato de um fantasma”, demonstrando as dificuldades do defunto durante sua vida de tropeiro.

Em outros contos, as analepses têm alcance menor — poucos meses —, como em “O iniciado do vento”, explicando os fatos ocorridos na primeira estada do engenheiro na cidade, ocorrida poucos meses antes; em “A morte da porta-estandarte”, indicando como era o cotidiano de Jerônimo antes de o ciúme por Rosinha consumi-lo obsessivamente.

Analisando as anacronias temporais constantes em “Viagem aos seios de Duília”, “O ascensorista” e “O iniciado do vento”, podemos concluir que o conflito existencial dos protagonistas está relacionado a um acontecimento pretérito. No primeiro conto, José Maria decide voltar à cidade de sua adolescência para encontrar Duília, a fim de tentar construir seu futuro na companhia do primeiro e único amor. O trecho maior do conto centra-se em sua viagem em busca do passado e no encontro dos dois. Luís, no segundo texto, opta por viver anonimamente devido a um crime cometido quando era estudante de medicina. A narrativa continua na exposição dos acontecimentos, envolvendo o cabineiro e os moradores do edifício *Lua Nova*. No terceiro conto, José Roberto retorna à comarca interiorana para ser interrogado sobre o desaparecimento de Zeca da Curva. A narração detém-se no depoimento do engenheiro, que, para defender-se da acusação, relata os passeios realizados com o garoto para conhecer os mistérios do vento.

Embora os dois primeiros textos mostrem, em seus enredos, a presença de situações passadas como determinantes da construção da trajetória das personagens, as suas manifestações têm significados diferentes. Em “Viagem aos seios de Duília”, o aposentado quer trazer para o seu presente a figura da moça que conheceu na juventude e esteve, por um longo período, esquecida em sua interioridade. No momento em que a imagem passa a integrar o seu cotidiano, afloram-lhe lembranças passadas, sugerindo-lhe a possibilidade de projetar um novo rumo para sua existência ao lado de Duília. Diferentemente ocorre em “O ascensorista”. Neste, o protagonista deseja esquecer e esconder de todos um assassinato, mantendo oculto os motivos que o levaram a tal ato.

A presença de analepses em um texto denota uma construção artística complexa, na medida em que o desdobramento do tempo indica o diálogo do que está sendo apresentado no presente com algo ocorrido no passado. Esse procedimento exige que se faça a distinção entre as duas temporalidades e estabeleça-se a relação entre elas, a fim de identificar o verdadeiro sentido da narrativa, como se verifica na construção dos contos analisados.

5.1.4 Espaço e modernidade

No conjunto dos contos analisados, com relação ao espaço, constatamos que, em “O iniciado do vento” e em “O defunto inaugural – relato de um fantasma”, as ações ocorrem em uma cidade do interior de Minas Gerais. No primeiro, os fatos acontecem em uma localidade, que não é nomeada, conhecida pelo seu vento constante: “Parte da população, apenas curiosa, seguia o hóspede a certa distância. As famílias retiram-se, enquanto as janelas começavam a se fechar para a ventania que não tardava.” (MACHADO, 1977, p. 10). No segundo, o desenvolvimento da trama é realizado em um lugarejo interiorano, Arraial Novo: “Receavam os homens que outros cadáveres, além do que seguia à frente, estivesse afluindo ao mesmo tempo para o Arraial Novo.” (MACHADO, 1977, p. 58).

Em “Viagem aos seios de Duília” as ações desenrolam na cidade do Rio de Janeiro – quando são narrados o período em que José Maria trabalhou no Ministério e os meses iniciais de sua vida de aposentado –; em várias regiões do interior de Minas Gerais – quando ele empreende a viagem de retorno ao lugarejo de sua infância – e em Pouso Triste – localidade em que se encontra com Duília e pretende instalar-se definitivamente:

Puseram-se de novo a caminho. Horas depois, galgavam a serra. Salvo nos capões onde a quaresma e o pequizeiro se destacavam, a vegetação ia-se fazendo mais pobre: canela-da-ema, coqueiro anão, cacto – enquanto o panorama se ampliava, e a vista abarcava os longes. Por um segundo, essa paisagem cruzou no pensamento de José Maria com o panorama de Santa Tereza. Um segundo apenas, pois logo apareceu uma boiada que lhe cobriu o rosto num turbilhão de poeira.

Faltava o trecho maior para se chegar ao Arraial de Camilinho. (MACHADO, 1977, p. 48).

O desenho dessas geografias pode ser interpretado como revelador da importância que o cenário interiorano tem para o autor. Suas primeiras descobertas do mundo aconteceram em Sabará, local de sua infância. Segundo Perez (1965, p. xviii, grifo do autor), embora as viagens feitas a Belo Horizonte e ao Rio de Janeiro contribuíssem para a ampliação do horizonte infantil do escritor, é Sabará

[...] o cenário mais permanente e mais forte dessa infância. E os habitantes desse mundo, as figuras dos pais, dos tios e tias, certas personagens que chegavam à chácara em visita, os ladrões que a roubavam à noite e o apavoravam. Este ambiente, com os viventes que o povoam, lhe chegam

filtrados por aguçada, poética sensibilidade. Se resistia aos estudos, *lia na paisagem* com uma intensidade que transcendia da simples visão física — como se fosse buscar a alma das coisas — fazendo com que processasse de maneira muito especial a sua descoberta de mundo.

Em “Tati, a garota”, “O ascensorista”, “O piano”, “A morte da porta-estandarte” e “Monólogo de Tuquinha Batista”, o espaço dos acontecimentos é o urbano, mais especificamente, o do Rio de Janeiro.

O traçado da cidade em “O ascensorista” apresenta sinais da modernidade, sugerindo que ela não corrige a discrepância “entre as enormes possibilidades abertas pelo progresso da técnica — aspirações da modernização — e a falta efetiva de criação de um mundo melhor.” (BOLLE, 2000, p. 24). É o que reflete o olhar do ascensorista ao comparar o velho prédio onde trabalha com um outro que surge, levando-o a concluir: “Que é afinal o *Lua Nova*, que é o *Edifício Esplendor*, que são esses novos e altíssimo prédios que nos fecham a vista às colinas da paisagem, senão o local — arena do monstruoso espetáculo pela vida?” (MACHADO, 1977, p. 89, grifo do autor). Para expandir as construções, há a preocupação em preservar a história da cidade, a natureza e o bem-estar do sujeito, pois o mais importante é o lucro resultante dos empreendimentos:

Ou muito me engano, ou aquele palacete, lá em baixo, está nas últimas. Ulcerado e sem cor, nem sei como aguenta chuva. Vi saírem-lhe do portão de ferro as últimas carruagens que sobreviveram à queda do Império. Que resta dos antigos moradores? Apenas uns poucos descendentes que não se conformam com a vida moderna. Refugiaram-se nas dobras da Serra do Mar, aí pelas imediações de Petrópolis, onde vivem numa solidão orgulhosa, procurando consolo no manuseio dos ábuns de família e nos raros e evocativos encontros com os restos da nobreza europeia. Nobre e envelhecida residência. Seu piano de cauda já foi vendido; os cristais, tapetes, lustres e móveis de jacarandá para que mãos se teriam passado?

Esmagada entre arranha-céus poderosos, aquela decrepitude colonial ainda resiste, com os três coqueiros à frente, e um cão feroz que late para gatunos e desconhecidos. Corretores de terrenos e firmas construtoras apenas esperam que cesse a pendenga entre os herdeiros, a fim de entrarem com as proposta — o que só serve para prolongar a agonia do velho sobrado e de seus fieis coqueiros. (MACHADO, 1977, p. 95-96).

Luís também, ao visualizar, do terraço, as transformações da cidade, referindo o deslocamento da terra de um morro para aterrar um pequeno lago, lamenta que elas apaguem imagens que estão relacionadas à sua história pessoal: “Pensar que no meu tempo de Boqueirão do Passeio, ali onde passam agora

milhares de veículos, eram águas que singrava com a minha iole a quatro!” (MACHADO, 1977, p. 78).

A perspectiva da personagem sobre as modificações que se operam nos grandes centros urbanos, quando está no topo do prédio, comparando a geografia atual com a do passado, coincidem com as ideias de Marques Rebelo, citadas por Renato Cordeiro Gomes (1994, p. 94):

Rebelo constata o apagamento da memória urbana traçada na escrita das pedras dos monumentos, só possível de resgate através do livro, lugar de inscrição do passado frente ao que vai se transformando em ruínas. Junto a elas o cronista resiste, indentificando-se à escada “sólida, granítica, destemerosa” — memória que protesta, inútil e impotente, em oposição aos indiferentes operários, instrumentos dos agentes do progresso.

Também, no desenvolvimento da narrativa de “O defunto inaugural — relato de um defunto”, a modernidade é mostrada quando o narrador faz referência à substituição dos tropeiros por caminhões, no transporte de animais de um lugarejo para outro. Tal como no conto “O ascensorista”, ela é mostrada como que não sendo benéfica ao homem. Sua inclusão, na vida dos moradores dos lugarejos, faz com que percam seu emprego e morram de fome e frio:

Só acordava quando tropejava lá em cima e me vinha o medo de ser arrastado pelas enxurradas; ou então quando se aproximavam esses caminhões enormes que começam a invadir a serra depois que se abriu a estrada que vira para a encosta de lá. (MACHADO, p. 1977, 56).

Em “Viagem aos seios de Duília”, José Maria, ao passar por Belo Horizonte, observa as modificações da cidade. Em suas reflexões, a capital a que retorna — com seus arranha-céus e uma população desconhecida — impede-o de integrar-se a ela, decidindo “fechar-se no quarto do hotel até que chegasse a hora da ‘jardineira.’” (MACHADO, 1977, p. 44).

Atento às transformações que ocorrem nas cidades com o progresso das tecnologias, o autor aborda, nas situações vividas pelas personagens, os efeitos que a modernidade tem sobre a existência dos indivíduos.

5.2 Temas recorrentes

Ao analisarmos os temas constantes nas narrativas estudadas, é interessante citar as reflexões de Julio Cortázar sobre a construção do conto. Segundo o autor, o gênero deve apresentar apenas um acontecimento, como se fosse uma esfera, encerrando todas as ações vividas pelas personagens. Entretanto, ele observa que a narrativa, apesar de sua *esfericidade*, precisa revelar uma espécie de *abertura*, mostrando algo que está além do explicitado no relato. Essa *abertura* acontece quando o contista escolhe um tema que se mostra significativo, quando quebra seus próprios limites, como uma explosão de energia espiritual capaz de iluminar “bruscamente algo que vai além da pequena e às vezes miserável história que conta.” (CORTÁZAR, 1993, p. 153). O autor, para demonstrar a importância que esse aspecto tem em um conto, compara-o com o sol, reiterando que, em torno de um bom tema, giram ideias e situações do ser humano, as quais o contista, “astrônomo de palavras”, faz aparecer nas suas criações.

Aníbal Machado é um verdadeiro “astrônomo de palavras”, que deixa transfigurar, no universo de seus textos, temas que manifestam conflitos interiores do homem, como a solidão, e questões perquiridas pelo ser humano, como a morte.

Atento às alterações que ocorrem nas cidades com o progresso das tecnologias, o autor aborda, nas situações vividas pelas personagens, os efeitos que a modernidade têm sobre a existência dos indivíduos.

5.2.1 Solidão

A solidão está presente no cotidiano do homem moderno. Segundo Gomes (1995, p. 70, grifo do autor) a “metrópole é o lugar de coletividades indefinidas, que pode gerar total *indiferença* de cada indivíduo para com o outro, na vida cotidiana, como traço de autopreservação”. Nessa perspectiva, indiferença, aversão, temor e repulsa marcam as relações do cidadão, e a grande metrópole passa a ser o lugar em que a o ser humano se sente só, embora estando rodeado de pessoas.

Entre os contos analisados, em “O ascensorista”, “Tati, a garota” e “Viagem aos seios de Duília”, embora não sendo o foco central da trama, verificamos que a solidão delinea-se como um sentimento importante a ser enfrentado pelos protagonistas no seu dia a dia. No primeiro texto, Luís vive isolado do mundo, por

decisão própria, a fim de *autopreservar-se*. Por ter cometido um crime no passado, precisa esconder-se, manter-se no anonimato; por isso, optou por trabalhar como condutor de elevadores. Ele teme ser reconhecido e responder a processo, fugindo da Justiça “para não ser esmagado na sua engrenagem.” (MACHADO, 1977, p. 88). Mora só, no topo de um edifício, e recebe, aos domingos, a visita de crianças que vão até lá para vê-lo e indagar sobre seu defeito físico. Durante algum tempo, teve a companhia de uma amante, que o abandonou, quando contou-lhe o segredo do passado. À noite, dirige-se para seu quarto, onde toca viola para amenizar sua solidão: “Enfim, o prédio está vazio. Acho que já desceram todos: o portão de ferro vai ser fechado. Vou levar-me a mim mesmo e ao elevador para o descanso de ambos. Pegar na minha viola. Boa noite.” (MACHADO, 1977, p. 83).

Além de sentir-se só, a personagem principal também apresenta suas reflexões sobre os efeitos da solidão nos moradores do prédio. Eles, para suavizá-la, procuram morar em apartamentos para sentirem a presença de alguém. Entretanto, mesmo vivendo em um espaço coletivo da cidade, sentem-se sós na sua individualidade, porque todos que estão ao seu redor preocupam-se apenas consigo:

Eu sei, é a solidão... o medo da solidão. Isso é que leva muita gente rica a trocar suas casas de residência pelo apartamento. Principalmente, os velhos e celibatários. Só faltam dizer que amam e não dispensam o barulho, o calor, a falsa intimidade das grandes aglomerações. Fechados embora nos apartamentos, sentem menos o terror de morrer sozinhos. Sabem que perto, mesmo ao lado, há gente se mexendo, gente de quem se escutam os passos no teto, de cuja respiração uma simples parede os separa. Desconhecida quase, inimiga talvez, mas gente! Gente, e não fantasma... (MACHADO, p. 1977, p. 94).

Embora não sendo objeto do *corpus*, não se pode deixar de refletir sobre essa questão no romance *João Ternura*. Nele, semelhante à forma de viver dos moradores do *Lua Nova*, que, embora estejam juntos a outras pessoas, o protagonista desse sentem-se sozinhos. João Ternura, no Rio de Janeiro, também vivencia a experiência da solidão, que passa a fazer parte de seu cotidiano. Sua manifestação é de tal intensidade que ele sente fisicamente a indiferença e a aversão que os cidadãos têm por ele. Exemplo dessa situação é quando João Ternura, recém-chegado à metrópole, procura um bar para, de uma de suas janelas, observar a cidade e, ao mesmo tempo, tentar conseguir uma companhia que o faça sentir-se menos só. No local, é atendido por uma garçonete, que, no cumprimento

de seu trabalho, sorri para todos indistintamente. Ele retribui o gesto. Alguém que está no lugar e sente-se ameaçado o agride fisicamente, dando-lhe um soco. Como João Ternura não entende o código da cidade, não percebe o motivo da agressão. Essa atitude pode ser interpretada como uma demonstração de *indiferença*, pois, para o agressor, os motivos que levam João Ternura àquele lugar para atenuar a solidão, não lhe são significativos. No episódio, a *indiferença* que caracteriza os moradores das metrópoles é traduzida no soco que recebe, marca da relação do protagonista com a cidade. Ela passa a ser considerada como um espaço hostil, onde as relações afetivas entre os sujeitos praticamente inexistem:

DE QUEM O SOCO? — Sentara-se junto à janela. Ainda inseguro de si. A primeira vez que entrara num bar. Pediu um chope. Viu-se refletido no espelho. [...] Levantou a cortina. Passava gente.

A cidade funcionando.

Seria mais um, mais alguém no mecanismo dela. Prometido a delícias futuras. Passeou o olhar por outras mesas. Um sujeito que às vezes o encarava com dureza conversava com uma mulher. A mulher servia aos fregueses um sorriso geral e fixo.

Ternura começava também a sorrir para ela quando recebeu um soco. Balançou o corpo e rolou no chão. Ao acordar, não sabia se o soco viera de fora, pela janela, ou do homem que olhava com raiva.

[...]

Saiu a perambular. Agora já sem o relógio e sem o pouco dinheiro que trazia. E com uma bofetada a doer mais na alma que na cara.

[...]

Aquela bofetada doía-lhe mais pelo anonimato. Não sabia de que, nem de onde viera. *Um soco da própria cidade*. Do que havia de cruel na alma oculta da cidade... (MACHADO, 2004, p. 104-105).

A situação dos habitantes do *Lua Nova* e a de João Ternura refletem a condição do homem que vive na metrópole moderna. Os dois textos mostram que as modificações resultantes do progresso condenam seus habitantes ao isolamento.

Aníbal Machado, em “Tati, a garota”, mostra a solidão em uma perspectiva diferente da apresentada em “O ascensorista”. Esse sentimento tem como causa, mesmo que de forma indireta, as condições econômicas da personagem, pois seu isolamento denota ter origem em sua situação financeira. Manuela é uma mulher jovem, cuida da filha, sozinha, com muita dificuldade. Passa o dia e parte da noite costurando, esquecendo-se de si. Ela recebe apenas as visitas das clientes, com quem mantém uma relação apenas profissional. Seu modo de viver reflete a ideia de Bolle (2000, p. 29) de que as transformações das metrópoles são consequências do “desabrochar do capitalismo mais radioso”. O autor ainda salienta que, nesse

modelo econômico, as relações pessoais se constroem no individualismo, fazendo com que os sujeitos se isolem e ignorem o outro, o que contribui para a sua solidão.

Considerando-se a afirmativa de Bolle, podemos concluir que a personagem sofre os reflexos das relações pessoais baseadas apenas nos aspectos econômicos. De um lado, ela é explorada por suas freguesas, realizando trabalho e não recebendo valores, situação que a impede de saldar suas dívidas. De outro, é cobrada pela proprietária do lugar onde mora, que lhe exige o pagamento do aluguel atrasado. Manuela está só na luta diária contra as adversidades. Embora tenha muitas clientes, é vista por elas apenas como aquela que costura suas roupas, o que denota indiferença pelo ser humano que realiza o trabalho. A senhoria, mesmo sabendo que a costureira não tem dinheiro, porque não recebeu o que lhe é devido, exige-lhe o pagamento do aluguel:

Algumas dessas divindades não costumavam pagar as contas. Manuela teve prejuízo. A dona da casa sabia disso. Entretanto, veio declarar à costureira que não podia esperar mais, o atraso já era grande:

— A senhora compreende, não é? Eu não quero desconfiar de ninguém... Longe de mim... Mas os impostos estão cada vez... A senhora sabe... Além disso, estamos no fim do ano, vem aí o *reveillon*, as minhas filhas precisam se divertir, tudo são despesas... “A vida está difícil.” (MACHADO, p. 1977, 218, grifo do autor).

Apesar de ser possível especular que a solidão em que vive Manuela é, de certa forma, imposta por sua condição financeira, podemos inferir que os relacionamentos amorosos malsucedidos no passado a impedem de buscar novas companhias. Há um momento em que procura nomes e endereços de conhecidos em uma caderneta de notas, mas abandona o propósito ao lembrar acontecimentos passados. Ela teme ser tratada apenas como um objeto. Em seu interior, guarda o desejo de encontrar alguém a quem dedicar um amor verdadeiro: “Manuela era dessas mulheres desiludidas do amor e que, entretanto, se guardam toda a vida para um homem desconhecido. Esperava sempre o amor, e os anos lhe iam chegando como comboios vazios.” (MACHADO, 1977, p. 215).

Entre os contos analisados, “Viagem aos seios de Duília” talvez seja aquele em que Aníbal Machado mostra o problema da solidão com mais ênfase. José Maria esteve só durante toda sua existência: no tempo em que trabalhou no Ministério, repetindo solitariamente o trajeto de ida e volta ao trabalho; mantendo uma relação estritamente profissional com os colegas ao esconder-se atrás da máscara do

funcionário público e soterrando em sua memória o passado que escondia uma imagem capaz de atenuar seu isolamento no mundo. Viver só, durante esse período de sua existência, denota ser uma escolha do protagonista. Ele, tão cômico das suas atividades, esquece-se de si, optando por uma existência ligada apenas ao trabalho.

Ao aposentar-se e sentir-se livre dos compromissos diários na repartição pública, tenta encontrar meios para suavizar a solidão. Associa-se a um clube, procurando criar relações sociais com as pessoas; passeia pela cidade, visitando os lugares onde possa conversar com alguém, indo a livrarias para adquirir obras para ler e preencher o tempo. Entretanto, todas as tentativas são infrutíferas. Ele sente-se cada vez mais sozinho. À noite, a falta de uma companhia acentua-se: “Mais do que nunca, sentiu José Maria naquela noite a solidão da casa. Não tinha amigos, não tinha mulher nem amante.” (MACHADO, 1977, p. 38).

José Maria imagina que pode libertar-se da solidão constante indo ao encontro do seu passado. Decide então viajar para o interior, em busca da jovem que conheceu em Pouso Triste. A viagem é feita solitariamente. No trem, evita falar com as pessoas; não desce na cidade de Belo Horizonte, imaginando-a “um grande centro onde ninguém se lembraria dele.” (MACHADO, 1977, p. 44). Na região mais apartada, ele leva um guia para orientá-lo até Pouso Triste. Todavia, ignora a presença do acompanhante, voltado apenas a suas lembranças passadas, procurando relacioná-las com o espaço ermo em que se encontra.

É sozinho que chega à casa de Duília, cuja presença imagina ser capaz de preencher o vazio de sua existência, que se mostra mais intenso enquanto percorre o trecho final de sua viagem: “Sentiu o deserto no coração. Sua alma deixou de viajar. Fazia-lhe falta a presença muda de Soero.” (MACHADO, 1977, p. 44). A decepção do encontro e a forma como abandona o lugar sugerem que, em sua existência futura, terá apenas a companhia das lembranças do passado.

A partir de nossa análise, é possível concluir que o autor, sensível aos conflitos do homem dos grandes centros urbanos, retrata em seus contos a solidão como um dos sentimento que aflige o cotidiano do indivíduo. Ele aponta várias causas para a origem do problema, o que acentua sua característica de leitor da realidade, para retirar delas a matéria viva a ser representada em suas narrativas.

5.2.2 Morte

Outro tema recorrente na obra de Aníbal Machado é a morte. A partir da concepção de Chevalier e Gheerbrant (1988, p. 621) de que ela “designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época”, podemos dizer que, entre os contos analisados, com exceção de “Monólogo de Tuquinha Batista”, todos apresentam, no desenvolvimento da trama, essa temática.

Em “O defunto inaugural – relato de um fantasma”, a narrativa é feita por um morto. Aníbal Machado, ao apresentar os fatos na perspectiva de um defunto, parece contrariar a ideia de morte concebida por Chevalier e Gheerbrant, na medida em que o falecimento do tropeiro denota não significar o seu fim. Ele se manifesta através de fluidos, que denotam a continuidade de existência, sendo a morte física apenas a passagem para outra dimensão. Entretanto, esses aparecimentos extinguem-se totalmente quando surge outro morto no cemitério. Situação que confirma a definição dos autores.

É possível relacionar-se esse conto com *João Ternura*. No romance, o protagonista, após sua morte física, ressurgiu de forma insólita, para observar durante algum tempo a cidade em que viveu a maior parte de sua existência, acompanhando o seu desenvolvimento:

Ternura tivera sempre o desejo e a ilusão de que, depois que morresse, poderia continuar de olhos abertos por anos. Aberto, mas sem direito à vida!... Só para espiar!... Um olho espiando.

Ficaria escondido atrás da serra do Mar. Anos ali, a esperar pelo futuro. (MACHADO, 2004, p. 289)

No conto “O defunto inaugural – relato de um fantasma”, a *permanência* do tropeiro no mundo dos vivos parece ter um tempo determinado, que é o de esperar o enterro de alguém que verdadeiramente inaugura o cemitério do lugarejo. Em *João Ternura*, ocorre fato semelhante. O protagonista, após sua morte, ainda *está presente* simbolicamente, na realidade dos homens, através de uma pedra que entregou, no passado, à Luísa, mulher que o amou e sempre se preocupou com ele. João Ternura desaparece definitivamente quando, após a morte de Luísa, o mineral que o representa é lançada a terra:

Numa casa de subúrbio, a moça de nome Joanita, neta de Luísa, casada com um mecânico do aeroporto, encontra no porão uma caixa com os guardados da avó. Fios apodrecidos, rendas, vidros vazios, papéis amarelados.

No fundo, envolta em papel de seda, uma pedra. Lisa, negra, um risco marrom atravessando-a de lado a lado.

Para quê, aquilo? Guardado em papel de seda, por quê?

A moça atira a pedra pela janela. E a pedra, caindo na encosta de uma colina, voltou à Terra.

Nesse instante, Ternura desapareceu definitivamente.

(MACHADO, 2004, p. 291).

Nesse momento, podemos dizer que João Ternura realiza uma espécie de retorno à sua verdadeira origem. Tal consideração se faz tendo em vista que, na etimologia da palavra *terra*, o “caráter primitivo **t’u** indica a produção dos seres pela terra.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 878, grifo do autor).

Em “A morte da porta-estandarte”, o centro de todas as ações está no conflito íntimo do protagonista, que, movido pelo ciúme, quer evitar que sua amada desfile em uma escola de samba. Seu drama interior cessa quando ele põe fim à vida da jovem. Paradoxalmente, o rapaz entende que a forma de ter Rosinha para si é provocando sua morte física. Em seu delírio, que beira à loucura, Jerônimo acredita que finalmente tem a posse definitiva de Rosinha: “Tenham paciência... Largar Rosinha ali, ele não larga não... Não!” (MACHADO, 1977, p. 233).

Em “Tati, a garota”, há a morte do segundo filho da costureira. O acontecimento nefasto, na narrativa, é representado como um fato comum, que não ocasiona mudanças nos sentimentos das personagens. Tati, no início, revolta-se, mas, em seguida, o entende como uma perda substituível. Em sua fantasia, imagina que a mãe pode dar-lhe outro irmão: “Encaminhou-se novamente para sua mãe e, solene, propôs uma solução: — Você pode repetir o nenen, mamãe.” (MACHADO, 1977, p. 213). O acontecimento, para Manuela, só tem relação com o aumento de costuras para poder saldar as dívidas oriundas da perda do filho: “A costureira teve de trabalhar dobrado para acudir às despesas do parto.” (MACHADO, 1977, p. 213).

Em “O ascensorista”, diferente do que ocorre em “O defunto inaugural— relato de um fantasma”, “A morte da porta-estandarte” e “Tati, a garota”, a morte se manifesta, além da dimensão física, também na social. Entendemos aqui por morte social o afastamento do sujeito do convívio espontâneo, harmonioso e integral com a sociedade.

A presença da morte física pode ser considerada em duas perspectivas. Uma permite interpretá-la como motivadora da mudança da trajetória existencial do protagonista. No passado, Luís matou um homem, cuja causa não é revelada. Devido ao fato, para fugir da Justiça, precisou abandonar o curso de medicina, deixar as pessoas de suas relações e empregar-se como cabineiro em um edifício para manter-se no anonimato.

A outra é a consciência de que ela faz parte do cotidiano dos moradores do prédio onde trabalha. Durante o período em que está no *Lua Nova*, ele refere o assassinato de uma moradora do décimo segundo andar, praticado por seu jovem amante: "Estrangularam a ricaça do 1204! Desde o começo do ano passado, quando começou a frequentá-la o bonitão do Sul, já se pressentia o terrível acontecimento." (MACHADO, 1977, p. 76). Refere-se ainda à morte de um homem também morador do mesmo andar, destacando que ali já haviam ocorrido outras cinco mortes: "É a segunda vez que me acontece conduzir defunto. Foi o Lebrão, que morava no décimo segundo. Aliás, esse andar é pródigo em defuntos. Se não me engano, é o quinto em oito anos" (MACHADO, 1977, p. 76). Faz alusão ainda ao suicídio de uma jovem, que se atira de uma janela do nono piso: "O que aconteceu aqui é de cortar o coração. Estão dizendo que foi da janela do psicanalista que ela se atirou. Nunca vi criaturinha tão bonita." (MACHADO, 1977, p. 81).

O cabineiro raramente abandona o prédio para passear pela cidade e evita o contato com os usuários do elevador que, de alguma forma, têm relação com seu passado. Procura manter-se isolado no seu *Atlas*, recusando o convite feito pelo síndico para ser o porteiro do prédio. Esse isolamento que impõe a si pode ser interpretado como sua morte social. Ao optar por viver anonimamente, Luís simbolicamente *morre* para o mundo, reduzindo sua existência ao espaço do edifício, ao convívio com os moradores, evitando todo e qualquer contato com sua vida pretérita, embora algumas dessas figuras cheguem até o elevador: "Sempre que posso, evito pensar no passado. No entanto, pedaços dele quase sempre me refluem à memória, quando não vêm subir comigo de elevador." (MACHADO, 1977, p. 93).

Estabelecendo novamente relação com outro texto de Aníbal, remetemos a "O telegrama de Ataxerxes", em que o tema se repete. Tal como ocorre em "O ascensorista", pode-se dizer que há, para o protagonista, a manifestação da morte física e da social. O conto apresenta a história de Ataxerxes, um fazendeiro que

pretende enviar um telegrama ao Presidente da República, de quem diz ser amigo de infância. Entretanto, preocupado em redigir adequadamente o documento, ele protela o envio. A incerteza de ter encaminhado ou não a correspondência torna-se uma obsessão. Com o tempo, à espera de uma resposta que não chega, ele perde seus bens e a esposa. Sem recursos financeiros, deixa a pensão em que mora para habitar uma peça miserável em um lugar afastado do centro. O ex-fazendeiro torna-se um bêbado maltrapilho. Essa forma de vida, tão diferente da que teve ao chegar ao Rio de Janeiro, pode ser interpretada como sua morte social:

Ao cair da tarde, Ataxerxes passava meio bêbado. Com o tempo, os moradores da rua vieram a saber que aquele bêbado era pessoa da estima do Presidente. Se andava desleixado, quase maltrapilho, era porque fizera voto de humildade. (MACHADO, 1977, p. 156).

A morte física ocorre quando, em uma última tentativa de encontrar-se com o Presidente, tenta chegar ocultamente à residência daquele que considerava ser seu amigo. É morto por alguém da segurança da casa, que confunde Ataxerxes com um malfeitor: “A guarda avistou um desconhecido a saltar o muro e cumpriu o seu dever.” (MACHADO, 1977, p. 158).

Mais tarde, Juanita, ao examinar os pertences do pai, encontra o telegrama que nunca fora enviado: “duas folhas manchadas de gordura e suor.” (MACHADO, 1977, p. 158). Essa descoberta confirma a interpretação de que Ataxerxes primeiramente morre para o mundo, obcecado pelo desejo de enviar um telegrama para o Presidente, vive somente para realizar o seu objetivo, ignorando as pessoas e as situações importantes de seu cotidiano: “Naquele papel sujo, ia decifrando o mistério da vida de seu pai – o drama de Ataxerxes; simultaneamente, aparecia-lhe a imagem de Esmeralda morrendo.” (MACHADO, 1977, p. 158).

O destino de José Maria, em “Viagem aos seis de Duília”, no final da narrativa, pode ser interpretado como uma *morte social*. O protagonista, ao verificar ser impossível reatar o presente com o passado, conclui que não há mais recomeço em sua vida. Ao decidir permanecer em Pouso Triste, ele simbolicamente determina sua *morte para o mundo*. O período em que viveu no Rio de Janeiro, voltado apenas para o trabalho no Ministério, também permite interpretarmos que ele socialmente estava morto, tal como ocorre com Luís, em “O ascensorista”.

Com relação ao “O iniciado do vento”, constatamos que há referência às mortes dos operários que trabalhavam na construção de uma ponte, projetada por José Roberto, e à provável morte de Zeca da Curva. Embora não seja explicitado se ocorreu efetivamente, ela é o centro do conflito a ser vivido pelo protagonista. Entretanto, nesse conto, podemos perceber, simbolicamente, a manifestação da morte em uma dimensão não revelada nos contos analisados anteriormente. Ampliando seu significado, ela pode ser considerada como:

revelação e introdução. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 621, grifo do autor)

Nesta perspectiva, o engenheiro, ao conhecer os mistérios do vento, levado por Zeca da Curva, passa por um ritual iniciático. Ao final da experiência, ele ingressa em outro estágio de sua existência, renascido, transfigurado pelo conhecimento obtido na sua iniciação. Ele integra-se a uma nova etapa de sua trajetória pessoal para ensinar a lição de vida que aprendeu, morrendo para uma fase de seu existir. Ao retornar para o mundo, depois do conhecimento do sagrado obtido no seu contato místico com o vento, José Roberto torna-se outro homem. Passa a ser alguém que guia sua realidade através de um conhecimento não percebido no senso comum. É possível interpretarmos que ele realiza uma destruição dentro de si — morte —, mas em seguida tem a maravilhosa reconstrução “de uma vida mais segura, límpida, ampla e completamente humana” (CAMPBELL, 1988, p. 19).

Em “O piano”, a morte integra o universo ficcional de forma diferente das que ocorrem nos outros contos. Ela está relacionada a um objeto, o piano, que, gradativamente, é humanizado por seu proprietário. A sua presença, por várias gerações na família, faz com que João de Oliveira tenha uma relação afetiva com o instrumento musical semelhante à conferida a uma pessoa de sua estima. Considerando que a maneira como se realiza o traslado do móvel da casa até o mar assemelha-se ao de um cortejo fúnebre, conclui-se que, simbolicamente, seu lançamento às águas constitui-se num funeral. A reação do protagonista diante do

acontecimento é semelhante à de um indivíduo que assiste ao enterro de alguém a quem tem muito afeto:

João de Oliveira, acabrunhado, permaneceu boquiaberto, em tempo de ser levado também, Sentiu um silêncio enorme no mar. Ninguém percebeu que chorava, tanto as lágrimas no seu rosto se confundiam com as gotas do mar. (MACHADO, 1977, p. 195).

No exame dos contos, constatamos a recorrência de acontecimentos relativos à morte. O fato aponta para a ideia de que o tema talvez suscitasse, no escritor, indagações e buscas de resposta para questões pertinentes à vida e sua finitude, evidenciando sua preocupação quanto aos questionamentos existencias do ser humano. Em *Cadernos de João* (1957, p. 95), observamos também a abordagem do assunto, que consideremos oportuno referir, tendo em vista a relação que denota com o exposto nos textos analisados:

EM CIMA DA HORA
 Vida, que boa peça me pregaste?
 Agora que a Morte já anda pastando pelas imediações, é que chegas com os primeiros presentes.
 Ó atrasada risonha, traze de uma vez o resto. E afasta a Indesejável.

5.2.3 Vento

Entre os fenômenos da natureza representados nos contos, o vento é recorrente em algumas narrativas analisadas, podendo ser interpretado sob pontos de vistas diferentes.

Em “O iniciado do vento”, o fenômeno mostra-se em uma dimensão transcendente, revelando-se como forma de erupção do sagrado, que é percebida inicialmente por uma criança. Posteriormente, através dos relatos feitos por Zeca da Curva e da condução do engenheiro ao local onde ocorrem as demonstrações do divino, este também toma conhecimento dessa transcendência. É ele quem mostra os mistérios que envolvem o fenômeno para juiz e para a população durante o interrogatório: “– E quem pode afirmar com segurança, Sr. Juiz, que Zeca da Curva esteja morto? Por que não admitir que ele tenha vindo com este vento e já esteja

subindo pela escada?” Houve um *suspense*.” (MACHADO, 1977, p. 31, grifo do autor).

A presença do vento, nessa perspectiva, acentua seu significado transcendente quando consideramos que “são instrumentos da força divina e, como os anjos, portadores de mensagens. São manifestações de um divino, que deseja comunicar as suas *emoções*, desde a mais terna doçura até a mais tempestuosa cólera.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 936, grifo do autor).

Considerando que seu aparecimento está relacionado com o sagrado, ele pode ser visto como o anúncio, para a população, da necessidade de transformar o seu cotidiano. Embora não esteja explícito no texto, pode-se inferir que, as relações pessoais não são baseadas na sinceridade, na honestidade, na compreensão mútua; a justiça é feita seguindo interesses individuais, e as pessoas são julgadas precipitadamente. No final do conto, parte da população foi sensível aos prenúncios do vento, rompendo com os modelos já cristalizados, como o juiz e a dona do hotel.

Em “Tati, a garota”, o vento também é mostrado pela perspectiva de uma criança. Em suas primeiras descobertas da natureza, Tati brinca com os raios de sol, com a água, e sente o vento, considerando-o como algo misterioso, que, apesar de perceptível, não se deixa prender: “Logo depois, começa a ventar. Mas, com o vento era diferente: Tati já sabia que ele nunca se deixa agarrar nem ver, embora viva sempre em toda a parte dando demonstrações de sua presença. Esse vento!...” (MACHADO, 1977, p. 200).

É possível interpretarmos que Tati, tal como Zeca da Curva, vê o vento como uma presença incomum. O que muda é a perspectiva que têm sobre o fenômeno. Para o menino, é a revelação de algo positivo, capaz de ligar o humano com o divino. Ele desvenda os mistérios do vento e integra-se a ele, por isso, é considerado por José Roberto como *um filho do vento*. Para Tati, é a demonstração de alguma coisa que pode causar dano, o que a leva a proteger suas plantinhas dos efeitos do acontecimento: “— Você não está vendo que o vento quer quebrar o meu milho!...” (MACHADO, 1977, p. 213-214).

Em “O ascensorista”, o vento também é visto em duas perspectivas. Uma semelhante à visão de Tati, é considerado como um fenômeno prejudicial. Luís, ao expor o modo como vive no terraço do prédio onde trabalha, embora refira que o lugar é agradável, expressa que se sente incomodado: “venta forte aqui em cima. Quantas vezes o meu chapéu foi parar lá embaixo, no asfalto da Avenida.”

(MACHADO, 1977, p. 72). Outro enfoque é o que o relaciona com a passagem do tempo: “Vento muito. Não sei por quê, misturo a passagem do tempo com o vento.” (MACHADO, 1977, p. 88).

Embora em “O iniciado do vento”, a presença do vento seja extremamente significativa, ela também é observada em muitos de seus textos. Talvez, devido à forma como o fenômeno se manifesta, é possível atribuir-lhe vários significados, sendo, às vezes, considerado como um enigma a ser decifrado; outras, como a presença do divino, estando também associado à passagem do tempo.

5.2.4 Mar

O mar é outro elemento da natureza constante na obra de Aníbal Machado, notadamente em “O piano”, “Tati, a garota” e “O iniciado do Vento”.

Em “O piano”, o mar é considerado como o lugar de permanência eterna. Nessa perspectiva, ele pode ser interpretado como símbolo de vida, uma vez que tudo se origina nele e também a ele retorna. Para lá João de Oliveira lança o piano, relíquia de família, tendo a certeza de que permanecerá nas profundezas de suas águas. Essa visão simbólica da permanência viva do piano no fundo mar é reiterada pelo fato de o protagonista considerar o objeto como um ser vivo, a quem dedica admiração e afeto, sofrendo muito com a separação. Corroborar também essa interpretação a noção dos místicos de que “o mar simboliza o mundo e o coração humano, enquanto lugar das paixões.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 593). Portanto, João de Oliveira, ao “guardar” o instrumento no mar, o terá para sempre dentro de si, uma vez que, simbolicamente, o mar é a sua extensão.

Em “Tati, a garota” e em “O iniciado do Vento”, as personagens infantis sentem-se fascinadas pelo mar, e o veem como um lugar desconhecido e misterioso. Tati, embora conhecendo-o, não consegue desvendar seus segredos. Por não decifrá-lo, a menina apresenta uma visão ambígua sobre esse espaço. Ao mesmo tempo em que tem fascínio por ele e imagina-se envolvida em suas águas, ao ouvir, em seu quarto, o barulho das ondas, ela teme sua imensidão. Em suas fantasias, o mar esconde enigmas indecifráveis e perigosos, que a fazem refletir sobre quem é capaz de saber tudo o que vem de dentro dele. Até mesmo suas ondas, cujos sons embalam seus sonhos, em alguns momentos são perigosas: “Até

as ondas pareciam correr atrás, expulsando-a das águas.” (MACHADO, 1977, p. 211).

Tati tem atração pelo mar. Em seus devaneios, centra-se nos mistérios da imensidão e do som produzido pelo movimento das ondas. Esse fascínio é tão forte que a leva a ligá-lo a Manuela:

O mar estava sempre em seu pensamento, diante do olhar ou nos ouvidos. Louca por ele. Respeitava-o como à sua mãe. *Ambos eram até parecidos, não sabia bem por quê. Grandes, poderosos e macios, podendo enraivecer de repente, podendo matá-la se quisessem. Misteriosa, sua mãe era também; mas perto dela, como agora, Tati se sentia abrigada, ao passo que o mar era terrível, oh! terrível...* (MACHADO, 1977, p. 208, grifos nosso).

Em sua visão infantil, eles são acolhedores e destruidores, associados à vida e à morte, o que remete ao aspecto ambivalente de mãe, uma vez que o mar e a terra podem ser vistos como a representação do corpo materno. Nesse sentido, a perspectiva de Tati confirma a ideia simbólica de mãe associada à terra proposta por Chevalier e Gheerbrant (1988, p. 580):

Encontra-se nesse símbolo da mãe a mesma ambivalência que nos [vem] da terra e do mar: a vida e a morte são correlatas. Nascer é sair do ventre da mãe; morrer é retornar à terra. A mãe é segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação; é também, em contrapartida, o risco da opressão pela estreiteza do meio e pelo sufocamento através de um prolongamento excessivo da função alimentadora e guia [...].

Zeca da Curva não conhece o mar, expressando vontade de viajar até o lugar. Diferente da visão de Tati, o menino imagina-o como um espaço de liberdade, por onde os ventos podem transitar sem obstáculos. Se, para o garoto, o vento é a manifestação do sagrado, podemos deduzir que, para ele, o mar é um espaço de ligação do mundo do homem com o divino, uma vez que nele os ventos *correm à vontade*. Contrariamente a Tati, que já teve contato com o mar, Zeca da Curva, que nunca o viu, parece ter decifrado os seus mistérios, ao admitir que *lá* os ventos andem livremente.

Novamente fazendo remissão a outro texto de Aníbal, verificamos que, em “O telegrama de Ataxerxes”, o mar também integra o universo dos acontecimentos. A filha do fazendeiro, ao saber da transferência da família para o Rio de Janeiro, fica muito alegre diante da possibilidade de conhecer o mar. Entretanto, a reação que

tem, ao vê-lo pela primeira vez, é de desencanto. A jovem, apesar de constatar a extensão de suas águas, decepciona-se com a imobilidade que elas apresentam quando tocam seus pés:

Nesse momento, entrava Juanita, de fisionomia murcha.
 – Ah, papai, hoje vi o mar de perto!
 – Por que então este ar triste?
 – Tive uma decepção. Não é o que eu esperava...
 – Como querias que o mar fosse, minha filha?
 – Diferente da água sem vida que partia de meus pés. Oh... aquela extensão calada! Nunca supus...
 Pai e mãe interrogam a filha com o olhar, sem compreendê-la.
 – Queria que se mexesse, mamãe; que fosse mais soberbo.
 (MACHADO, 1977, p. 141).

Algum tempo depois, ela demonstra ter mudado sua perspectiva de vê-lo, integrando-se totalmente às suas águas: “Começou a dançar sozinha diante do mar, em tempo de ser engolida pelas ondas. Tirou o sapato, a blusa, soltou os cabelos.” (MACHADO, 1977, p. 150). Para Juanita, a dança é uma forma de comunicação, é a “linguagem para além da palavra: porque onde as palavras já não bastam, o homem apela para a dança”, conforme concebem Chevalier e Gheerbrant (1988, p. 319). Através dela, a jovem manifesta seus sentimentos, seus sonhos, enfim, sua vida:

[...] seria desgraçada se não dançasse. Quando viu que a mãe fitava complacente, alegrou-se: — É tão bom, mamãe, a gente esquece tudo, realiza tudo que sonha. A dança é ...
 Não podendo exprimir o pensamento com palavras, começou a formulá-lo com os movimento do corpo. (MACHADO, 1977, p. 150-151).

Considerando sua maneira de relacionar-se com o mundo, talvez, em seu primeiro contato com o mar, ela não tenha conseguido imaginar o modo de reproduzir com movimentos do corpo o ir e vir das águas, o que a fez decepcionar-se.

A importância que a da dança tem para Juanita parece ser semelhante à que o vento representa para Zeca da Curva. Para as duas personagens, os dois elementos revelam-se como formas de perceber e viver a realidade. A manifestação da dança e do fenômeno da natureza também têm similitudes, na medida em que tanto um quanto o outro se concretizam através de movimentos.

Mais uma vez remetemos a *João Ternura*. Diferente dos outros textos, no romance, o mar é personificado, tal é sua importância para o protagonista. Solitário

no Rio de Janeiro, João Ternura procura ir até a praia buscar a companhia das águas, para quem expressa sua angústia por sentir-se como um estrangeiro na grande cidade. Ele, apesar da atração e de um certo encantamento pelo mar, reconhece que não decifrou os seus mistérios. Mas consegue senti-lo entre seus dedos. Em seu diálogo com o mar, também revela que, desde pequeno, a sua imagem lhe é enigmática, despertando-lhe interesse desde quando ouvia o avô falar de suas viagens :

Vim como ontem, tal como me vês. [...] Eu deixei meus pais, um avô e três tias no planalto e ainda não sei dizer se fico por aqui. Sonhei com aquele navio que vinha vindo do sul. Sonhei com um peixe que me chamava. Foi quando escureceu e eu senti tua noite mais profunda que as noites da montanha. Agora vejo por que os namorados abusam tanto do luar. Mas não sei o teu mistério... Será que vais guardar esse jeito assim tão novo? Lá em casa, quando se ouvia a palavra mar, meu avô se levantava agitado e perguntava se não estávamos sentindo cheiro de maresia. E quando vinha o temporal, a casa boiava entre os vagalhões da Mantiqueira. Ah, meu avô nunca me disse por que se afastou de tuas águas! Tu, agora, tão perto, tão perto!... Os astros passam alto, as nuvens correm longe, o vento a gente nem vê...Tu, não... tu chegas pertinho, e ficas. Agachar e brincar nas tuas águas, assusta. Custa acreditar que esteja tocando a tua pele. Pensar que terminas nos meus dedos!...

(MACHADO, 1977, p. 107).

Aqui não podemos deixar de estabelecer uma relação com “O piano”, na medida em que, no conto, o instrumento é personificado, e, no romance, o mar adquire características humanas. Destacamos ainda, que, tal como o vento, observamos que esse elemento da natureza também é visto por diferentes perspectivas. Em algumas situações, é considerado como um espaço de mistérios, escondendo monstros terríveis. Em outras, é caracterizado como um local acolhedor, originando ou preservando a vida.

6 CONCLUSÃO

HOMEM EM PREPARATIVOS

*Ando sempre em preparativos.
Acumulo matéria, encomendo peças.
Junto o necessário.
Tomo todas as providências.
E trato da ornamentação.
Com isso, vou-me distraíndo.
Troco coisas e ideias. Alguns me
ajudam, servem-se também de mim.
E todos assim nos
distraímos nesses preparativos.*
ANÍBAL MACHADO

Concluído o trabalho, acreditamos ter realizado nossa proposta inicial de traçar o perfil de Aníbal Machado, descrevendo sua trajetória de escritor e de intelectual preocupado em incentivar os novos e projetar as obras produzidas pelos grandes artistas; de fazer o levantamento da sua fortuna crítica, apontando e comentando o que foi escrito sobre seus textos; de analisar o *corpus* formado pelos contos “O iniciado do vento”, “Viagem aos seios de Duília”, “O defunto inaugural – relato de um fantasma”, “O ascensorista”, “Monólogo de Tuquinha Batista”, “O piano”, “Tati, a garota”, “A morta da Porta-estandarte”, que integram a publicação *A morte da Porta-estandarte e Tati, a Garota e Outras Histórias*; de fazer uma “colcha de retalhos”, descrevendo as semelhanças e os contrastes em suas narrativas, para mostrar a diversidade formal e temática das criações. Cada uma das etapas levou-nos a descobertas que julgamos importante referir.

A epígrafe desta seção talvez seja a melhor maneira de mostrar quem foi Aníbal Machado: um homem sempre “em preparativos”, recolhendo, da realidade, *matéria* para suas obras. Ele estava sempre *preparando* algo, buscando material do cotidiano que expressasse sua inquietação intelectual e sua visão de mundo. Detinha-se por muito tempo na escrita de seus textos, permitindo que só chegassem ao público quando conseguisse revelar algum aspecto da realidade interior ou exterior do homem sobre o qual incidiam as suas buscas:

Ao transferir-se em criação artística, o estado privilegiado de poesia logo se desliga de suas fontes subterrâneas e começa a perder em substância. Dia virá em que esse estado passará de excepcional a permanente.

Criar é transferir às palavras (formas, cores ou sons) a função de fixar com o mínimo de perda um dos “tempos” desse fluxo fugitivo. (MACHADO, 1957, p. 79, grifo do autor).

Também é possível considerar que, ao não se preocupar em editar de imediato seus textos, ele demonstra querer que eles atinjam uma configuração artística capaz de evidenciar como as palavras portadoras de elementos mágicos transfiguram suas revelações. Em relação ao fazer literário, Aníbal (2004, p. 93) considera que “ Se todo o teu corpo não participa do que estás escrevendo rasga o papel e deixa para amanhã”. Suas palavras denotam a importância de não ter-se pressa em publicar suas obras, reiterando sua ideia de que “A velocidade é a irmã mais nova do desastre: a mais fina também, e a mais esbelta.” (MACHADO, 2004, p. 130).

Em nossa tentativa de descrever esse “grande feiticeiro”, conforme o define Cavaleiro (1954), deparamo-nos com um homem irrequieto, perquiridor e atento às mudanças que ocorriam nas artes em geral. Não podemos deixar de citar que um dos seus primeiros ensaios foi sobre o cinema — texto que se tornou a referência inicial para quem tem como meta os estudos desse tema. Na época, ele, de imediato, percebeu a revolução que o aparecimento dessa arte provocaria no cenário cultural do mundo e do Brasil, mostrando suas impressões em “O cinema e a sua influência na vida moderna”. Ele coloca em prática a sua ideia de que “Não se deve apoderar daquilo que se descobre. Nem esconder. Mostrar aos outros. Passar adiante.” (MACHADO, 1957, p. 89).

Essa convicção marcaria sua existência na medida em que sempre foi um intelectual que procurou fazer do coletivo o móvel de suas atividades. Nas duas grandes cidades em que morou, sempre teve o papel de fomentador cultural e agregador — funções que desempenhou tanto no período em que residiu em Belo Horizonte quanto no Rio de Janeiro, promovendo encontros culturais. Na capital mineira, o porão onde ficava seu escritório de trabalho era repleto de obras, que circulavam emprestadas para os amigos. Ali, já se discutia Proust — na época, ainda pouco conhecido no Brasil.

Sua peculiaridade de agregador também se revelou na forma coletiva como ocorreram as criações de seus dois primeiros romances. *O capote do guarda* foi escrito com outros autores. Mais tarde, repetiu a experiência, escrevendo o romance *Brandão entre o mar e o amor*, com outros amigos ficcionistas

Agindo coerente com sua tendência de reunir as pessoas, ele organizou, com Sérgio Milliet, o *I Congresso Brasileiro de Escritores*, em São Paulo, no ano de 1945. Do evento participaram autores de vários estados para debaterem questões de ordem política e de criação literária, dele resultando uma *Declaração de Princípios*. O texto sintetiza as ideias discutidas pelo grupo, como a defesa da legalidade democrática e a livre expressão de pensamento e de culto.

No levantamento de sua fortuna crítica, constatamos que, notadamente a partir da segunda metade da década de 1990, surgem trabalhos acadêmicos, como artigos, dissertações e teses, tendo como tema a produção do autor. Observamos também que na primeira edição de *João Ternura* constavam os textos “Aníbal Machado: vida e obra”, de Renard Perez; e “A presença de Aníbal”, de Otto Maria Carpeaux”, “Esboço de retrato”, de Aníbal Machado e “Introdução”, de Aníbal Machado, explicando a origem do romance, estão ausentes na versão atual. do livro *Desses*, verificamos que “Esboço de retrato” faz parte de *Parque de diversão*, de Raúl Antelo. A recente publicação do romance traz apenas “O iniciado do movimento”, uma apreciação crítica de Mario Pontes.

O desaparecimento desses textos, nas edições atuais do livro, representa a perda de significativas fontes de consulta sobre a vida e a obra do escritor. Acreditamos que seria interessante reuni-los, em uma compilação, o que facilitaria a pesquisa dos interessados em realizar estudos sobre o autor, resgatando dados de sua trajetória.

No recorte que nos propusemos estudar, pudemos demonstrar a característica inovadora de seus contos por meio da análise dos elementos da narrativa. A construção de suas histórias apresenta as características do gênero apontadas por Cortázar (1993). Segundo ele, a narrativa, assemelhando-se a uma esfera, deve conter um acontecimento principal, em torno do qual convergem as ações vividas pelas personagens. Contudo, demonstra que, apesar de sua *esfericidade*, o texto deve propiciar ao leitor uma espécie de *abertura*, reveladora de algo que está além do que se mostra no relato. De acordo com suas reflexões, ao conceber seu texto, o autor precisa eliminar os excessos, excluir os elementos capazes de desviar o essencial a ser exibido na narrativa, ou seja, deve buscar a supressão de ideias ou situações intermediárias, dos recheios ou fases de transição que impeçam o leitor de isolar-se do mundo que o rodeia para ficar atento apenas à leitura.

As narrativas de escritor mineiro são concisas; não há excessos de detalhes que possam ser excluídos sem prejuízo do todo. Ele retrata, no universo de seus textos, indivíduos comuns que vivem circunstâncias cotidianas. Podemos destacar que a representação das situações experienciadas pelas personagens e a revelação do comportamento, dos sentimentos e dos conflitos internos são ingredientes observados na construção de seus contos e evidenciam a singularidade de suas criações.

Considerando a metáfora da esfera referida por Cortázar (1993), podemos concluir que a construção artística dos contos de Aníbal Machado encerra, em seu universo ficcional, situações particulares vividas pelas personagens que atingem dimensões de universalidade. Essa *abertura* mostra que o representado aponta para conflitos, angústias, dúvidas, sentimentos e questionamentos próprios do ser humano. Suas narrativas esmiuçam os processos psíquicos das personagens, sem que sejam apresentadas necessariamente sua resolução. Em seus textos, verificamos a colocação correta dos problemas, e não a sua possível solução. Tomando como exemplo “A morte da porta-estandarte”, verificamos que a narrativa concentra-se em demonstrar a angústia de Jerônimo motivada pelo ciúme e pelo desejo de que Rosinha não participe do desfile; em “Viagem aos seios de Duília”, a narração centra-se nas duas viagens feitas por José Maria: uma que o leva até Pouso Triste para encontrar a jovem do passado; outra que faz ao seu interior, resgatando as lembranças do acontecido há mais de quarenta anos quando saiu da cidade para ir viver no Rio de Janeiro. Nas duas histórias, não há a resolução dos problemas dos protagonistas, pois o ferreiro perde definitivamente Rosinha ao matá-la, dando mostras de ter perdido a sanidade, e o aposentado encontra na cidade apenas o “espectro” da jovem que conheceu na adolescência.

Cortázar apresenta duas formas de o autor construir o conto. A primeira é aquela em que o escritor, eliminando o supérfluo, situa de imediato o drama vivido pelo protagonista. A segunda é a que o autor, mesmo excluindo o supérfluo, vai apresentando lentamente o que pretende contar, criando certa tensão entre os acontecimentos até o final da narrativa. Nesse caso, o leitor sente “de imediato que todos os fatos em si carecem de importância, que tudo está nas forças que os desencadearam, na malha sutil que os precedeu e os acompanha.” (CORTÁZAR, 1993, p.158).

As conclusões de Cortázar sugerem que esses procedimentos criativos apontam para princípios estéticos distintos: um em que o mais importante são as ações representadas na trama; outro em que o foco são os sentimentos e as emoções que envolvem as personagens. O primeiro caracteriza notadamente a produção contística inaugurada por Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant. O segundo delinea a forma da criação de Anton Tchekhov, que está mais “interessado na maneira como focalizar o material extraído da realidade empírica, do que na história enquanto fábula”¹⁸ (ANGELIDES,¹⁹ 1995, p. 187).

A partir da distinção de Cortázar, podemos dizer que, no conjunto dos textos analisados, existem os dois modelos referidos pelo escritor argentino, o que evidencia a peculiaridade criativa de Aníbal Machado. “Monólogo de Tuquinha Batista” se enquadra no modelo das criações de Tchekhov, na medida em que a narrativa centra-se no conflito interior da protagonista: sua dúvida entre aceitar ou não o convite da irmã para ir morar em Copacabana. O conto não tem ação, detendo-se apenas na exposição dos pensamentos ambíguos de Tuquinha, em seu monólogo — ou melhor, diálogo com a irmã —, apresentado através do fluxo de consciência.

Os demais contos do *corpus* apresentam uma construção em que a fábula é o mais importante. Entretanto, é preciso salientar que, embora a narrativa apresente uma sequência de ações que convergem para a explicitação de um fato importante na vida do protagonista, esse tem como causa um conflito travado na sua interioridade. A partir dessas considerações, podemos inferir que esses contos apresentam uma construção singular, porque, se de um lado há uma certa ênfase na fábula, por outro, se constata que o desenrolar das ações descortina situações de forte apelo introspectivo. O acontecimento principal de cada conto pode ser sintetizado nos seguintes aspectos: em “O iniciado do vento”, a revelação de José Roberto, ao juiz, da descoberta do sagrado na manifestação do vento ocorrida nos passeios feitos com Zeca da Curva; em “Viagem aos seios de Duília”, o último encontro de José Maria com Duília, quando se conscientiza de que não há possibilidade de resgatar o amor do passado, reprimido ao longo do tempo em que

¹⁸ História e fábula têm o sentido atribuído por Tomachevski (1979, p. 173): conjunto de acontecimentos ligados entre si que são comunicados no decorrer da obra

¹⁹ Sophia Angelides, em sua tese de doutorado, tenta traçar a poética sobre o conto concebida por Anton Tchekhov a partir do que ele transcreve em suas epístolas e da análise que ela faz dos contos do escritor.

atuou como funcionário público; em “O ascensorista”, a não aceitação de Luís do convite feito pelo síndico para assumir o cargo de porteiro, indignado que fica ao saber que a oferta do administrador do prédio é motivada pelo respeito que impõe aos moradores o fato de saberem que ele cometeu um assassinato; em “O piano”, a certeza de João de Oliveira de que foi precipitada sua atitude de lançar o piano ao mar; em “Tati, a garota”, a mudança interior de Manuela provocada pela descoberta da filha quando as duas abandonam Copacabana para viverem em Deodoro, um subúrbio do Rio de Janeiro; em “A morte da Porta-estandarte”, o assassinato de Rosinha pelas mãos Jerônimo, movido pelo ciúme exacerbado.

Em “O defunto inaugural — relato de um fantasma”, suas ações estão centradas na morte de moradora do Arraial Novo, para a verdadeiramente inaugurar o cemitério, uma vez que a solenidade fora realizada com o enterro de alguém que não habitava o lugarejo. Nesse conto, verificamos que, ao contrário dos demais, o desenvolvimento das ações enfatiza aspectos do social. As reflexões do narrador defunto, decorrentes das suas observações, mostram a hipocrisia e a falsidade do comportamento de alguns moradores, notadamente daqueles que têm um papel de ordem social, como a professora, o padre e vereador distrital.

Realizada a análise, como que na montagem de uma “colcha de retalhos”, procuramos *costurar* os exames empreendidos, relacionando-os entre si. Nessa etapa também procuramos relacionar o estudo do *corpus* com outros textos do autor. Os aspectos considerados no cotejamento dos textos são os seguintes:

- a) a presença do discurso indireto livre como revelador da interioridade de personagens, em “Viagem aos seios de Duília”, “Tati, a garota”, “O piano”, “A morte da porta-estandarte e “O iniciado do vento”;
- b) a ação da personagem infantil intervindo na visão de mundo do adulto, em “O iniciado do vento” e “Tati, a garota”
- c) a constatação da modernidade como fator interveniente no comportamento ou no destino dos indivíduos, em “O ascensorista” e “O defunto inaugural — relato de um fantasma”;
- d) a solidão como um sentimento recorrente no cotidiano do homem da cidade grande, em “O ascensorista”, “Tati, a garota”, “Viagem aos seios de Duília” e *João Ternura*;
- e) a manifestação da morte nas dimensões física, social e simbólica, em “O defunto inaugural: relato de um fantasma”, “A morte da porta-estandarte”,

“Tati, a garota”, “O ascensorista”, “Viagem aos seios de Duília”, “O iniciado do vento”, *João Ternura* e “O desfile de chapéus”;

- f) a presença de elementos da natureza, como vento e mar em “O iniciado do vento”, “O ascensorista”, “Tati, a garota” e *João Ternura*.

Concluída a tese, em que, no início, como um neófito desejoso de realizar sua iniciação, nos propusemos a percorrer etapas para realizar nossos propósitos, acreditamos ter conseguido alcançar o fim desejado. Para isso, tal como José Maria que percorreu o sertão para efetivar sua busca, empreendemos viagens na leitura de textos que nos ajudassem a encontrar dados que permitissem mostrar a figura de Aníbal Machado, a forma como ocorreu seu trânsito entre os intelectuais de sua época e a maneira como se efetivou a recepção de suas obras. Ao contrário daquele que se frustrou no final de sua jornada, conseguimos chegar ao destino e contemplar, com satisfação, o resultado de nossa inquirição. Conseguimos ver, na geografia das obras consultadas, um escritor preocupado em realizar uma poética constística que expressasse os conflitos, os sentimentos e as inquietações do ser humano.

Como José Roberto em relação ao vento, tentamos decifrar os mistérios de seus contos, mas vendo que eles encerram situações variadas, tivemos que procurar um guia, um Zeca da Curva, que nos ajudasse a compreender o significado escondido em suas narrativas. Entretanto, se o engenheiro conseguiu desvendar os enigmas das manifestações do vento, acreditamos que nossa análise descortinou apenas uma parte do que esconde a trama e a linguagem de seus textos, tendo em vista a complexidade de cada um. Mesmo assim, cremos poder considerar-nos um iniciado no estudo de Aníbal Machado, na medida em que ele muito contribuiu para nosso crescimento intelectual. Sendo um dos objetivos do iniciado transmitir para outros as suas descobertas, queremos que a tese seja mais um instrumento de divulgação das obras “desse alquimista”, que parece ter encontrado a fórmula secreta para a criação do conto.

REFERÊNCIAS

- ABDALA, Benjamin; CAMPADELLI, Samira Youssef. *Tempos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1986.
- ABREU, Gracia Gomes de. Franz Kafka e Aníbal Machado: o caminho pela literatura fantástica. Ouro Preto: VIII Semana de Letras da UFOP, 2008. Disponível em: <www.ichs.ufop.br/semanadeletras/viii/arquivos/trab/e11.doc>. Acesso em: 23 mar. 2009.
- ADONIAS FILHO. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.
- AMADO, Jorge; REGO, José Lins do; RAMOS, Graciliano; MACHADO, Aníbal; QUEIROZ, Rachel de. *Brandão entre o mar e o amor*. São Paulo: Martins, 1973.
- AMOSSY, Ruth. *L'argumentation dans le discours*. 3. ed. Paris : Armand Colin, 2010.
- ANGELIDES, Sophia. *A.P. Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- ANTELO, Raúl. Texto, ternura e túmulo. In: ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984.
- ANTELO, Raúl (Org.). *Parque de diversões Aníbal Machado*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Florianópolis: Ed. UFSC, 1994.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail, *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia de poetas bissextos*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1946.
- BARBOSA, Frederico. *Estudo de Morte e vida severina, de João Cabral de Melo Neto*. [s. d.]. Disponível em: <<http://fredbar.sites.uol.com.br/mvsint.html>>. Acesso em: 10 abr. 2009.
- BARBOSA, Almiro Rolmes. Aníbal M. Machado. In: BARBOSA, Almiro Rolmes; CAVALHEIRO, Edgard (Org.). *Obras-primas do conto brasileiro*. São Paulo: Martins, 1952. p. 44-45.
- BENJAMIN, WALTER. *Alegorias da dialética : imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Rio de Janeiro: Barsa, 1964.
- BOLETIM DE ARIEL. Direção de Gastão Cruls. Rio de Janeiro: Ariel, out. 1931/set. 1935.

- BOLLE, Willi. *Fisionomia da metrópole moderna*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- BRAGA, Rubem (Dir.). *Contos russos*. Supervisão Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p. 11-15. (Os clássicos).
- BRANDÃO, Junito. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
- BRANDÃO, Patrícia Cimino Cavalieri. *A representação da memória e identidade em 'O Piano', de Aníbal Machado*. Disponível em: <www.cesjf.br/cesjf/revistas/cesrevista>. Acesso em: 05 nov. 2009.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CABRAL, Álvaro. *Dicionário de Psicologia e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.
- CAL. Casa de Artes das Laranjeiras. *Espetáculos de formatura: histórico*. Disponível em: <<http://www.cal.com.br/historico.htm>>. Acesso em: 12 abr. 2009.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.].
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Modernismo*. 6. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 1977.
- CAREL, Marion ; DUCROT, Oswald. *O problema do paradoxo em uma semântica argumentativa*. Campinas, SP: UNICAMP; Pontes, 2002.
- CARPEAUX, Otto Maria. Presença de Aníbal. In: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. p. xxxvii-xxlvii.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CATACH, Nina. *La ponctuation*. Paris: PUF, 1996.
- CAVALHEIRO, Edgar. *Evolução do conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1954.
- CHERUBIM, Sebastião. *Dicionário de figuras de linguagem*. São Paulo: Pioneira, 1989.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionários de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

- CORTÁZAR, Julio. *A valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- COSTA, Flávio Moreira da (Org.). *Os cem melhores contos de crime e mistérios da literatura universal*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- COSTA, Flávio Moreira da (Org.). *Os cem melhores contos de humor da literatura universal*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- COUFFIGNAL, Robert. Éden. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- COUTINHO, Afrânio (Dir.); COUTINHO, Eduardo de Faria (Co-dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- CUNHA, Fausto. Aníbal Machado entre a poesia e a prosa. In: MACHADO, Aníbal. *Seleção em prosa e verso de Aníbal Machado*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974. p. 129-138.
- CUNHA, Fausto. Aníbal, o bom. In: MACHADO, Aníbal. *Seleção em prosa e verso de Aníbal Machado*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974. p.x-xiii.
- DAMATA, Gasparino. *Histórias de amor maldito*. Rio de Janeiro: Record, 1967.
- DICIONÁRIO DA TV GLOBO: programa de dramaturgia & entretenimento: Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- DIMAS, Antonio. Uma viagem no sertão. In: _____. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.
- DIMAS, Antonio. Magia e Ternura. In: MACHADO, Aníbal. *Os melhores contos de Aníbal Machado*. São Paulo: Global, 2001.
- DOCE, Cláudia Camardella Rio. *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Cinema e modernismo*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.
- DUTRA, Waltensir; CUNHA, Fausto. *Biografia crítica das Letras Mineiras*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1956.
- FADIMAN, Clifton (Ed.). *The world of the short story: a 20th century collection*. Boston: Houghton Mifflin, 1986.
- FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- FONSECA, Maria Augusta Bernardes. *Vento, gesto, movimento: a poética de Aníbal Machado*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 1984.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito. Trad. de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 167-182, 2002.

FUSER, Fausto. Prefácio: teatro: debate para estudo. In: RIZZO, Eraldo Pêra. *Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet*. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1976.

GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

GOGOL, Nicolai. O capote. In: BRAGA, Rubem (Dir.). *Contos russos*. Supervisão Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p. 11-15. (Os clássicos).

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, [s.d.].

HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

HUMPHREY, Robert. *Fluxo da consciência*. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.

JACKSON, K. David (Ed.). *Oxford anthology of the brazilian short story*. New York: Oxford, 2006.

JAMES, William. Princípios de Psicologia. In: JAMES, William. *Pragmatismo e outros textos*. São Paulo: Abril Cultural, 1985. p. 120-169.

JUNQUEIRA, Ivan. *Ensaios escolhidos: da prosa de ficção, do ensaísmo e da crítica literária*. São Paulo: A Girafa, 2005.

KONDER, Leandro. Apresentação. In: MACHADO, Aníbal. *A arte de viver e outras artes: Cadernos de João, ensaios, crítica dispersa, autorretratos*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.

LEBLANC, Julie. La ponctuation face á théorie de l'enunciation. In: DEFAYS, Jean-Marc; ROSIER, Laurence; TILKIN, Françoise. (Éd.) *A qui appartient la ponctuation?* Paris: Duculot, 1998. p. 87-98.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LIMA, Herman. Evolução do conto. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 45-63.

LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: LR Ed., 1982. p. 173-218.

- LINHARES, Temístocles. Entre o regionalismo e o neo-realismo. In: LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro*. São Paulo: Ed. USP, 1987. p. 1-303.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LISBOA Luiz Carlos. [Orelha]. In: AMADO, Jorge; REGO, José Lins do; RAMOS, Graciliano; MACHADO, Aníbal; QUEIROZ, Rachel de. *Brandão entre o mar e o amor*. São Paulo: Martins, 1973.
- LLOSA, Mario Vargas. *A orgia perpétua: Flaubert e madame Bovary*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- MACHADO, Aníbal. *Vila Feliz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- MACHADO, Aníbal. *Cadernos de João*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- MACHADO, Aníbal. O rato, o guarda civil e o transatlântico. *Estética: 1924/1925*, edição facsimilada: apresentação por Pedro Dantas, Rio de Janeiro: Gernasa, 1974. p. 167-184.
- MACHADO, Aníbal. *Seleção em prosa e verso*. Introdução, estudo e notas de Fausto Cunha. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, INL, 1974.
- MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004b.
- MACHADO, Aníbal. *A arte de viver e outras artes: Cadernos de João, ensaios, crítica dispersa e autorretrato*. Apresentação de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Graphia, 1994a.
- MACHADO, Aníbal. Aníbal Machado relata o que se passou no "Congresso de escritores de São Paulo". In: ANTELO, Raúl (Org.). *Parque de diversões Aníbal Machado*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Florianópolis: Editora UFSC, 1994b.
- MACHADO, Aníbal. Flashes: Autobiografia. In: ANTELO, Raúl (Org.). *Parque de diversões Aníbal Machado*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Florianópolis: Ed. UFSC: 1994b.
- MACHADO, Aníbal. *Cadernos de João*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004a.
- MACHADO, Aníbal. Prefácio. In: BRAGA, Rubem (Dir.). *Contos russos*. Supervisão Graciliano Ramos. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004c. p. 11-15. (Os clássicos).
- MACHADO, Aníbal et al. *Antologia brasileira de humorismo*. São Paulo: Ed. do Autor, 1965.

MACHADO, Aníbal et al. *O livro das festas*. Rio de Janeiro: LR, 1981.

MACHADO, Aníbal et al. *Contos brasileiros*. Org. Benjamin Abdala Junior. São Paulo: Scipione, 1993.

MACHADO, Aníbal et al. *O melhor do conto brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

MACHADO, Maria Clara. *Eu e o teatro*. Rio de Janeiro: Agir, 1991.

MAGALHÃES, Abigail Guedes. *Memória e identidade em Aníbal Machado*. Disponível em: <200.202.200.24/ojs/index.php/unec03/article/view/307/383>. Acesso em: 12 dez. 2009.

MARQUES, Oswaldino. *Ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MAUPASSANT, Guy de. *Contos e novelas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983. p. 143-147, 2 v.

MENDES, Moema Rodrigues Brandão. A necessidade do alimento da fantasia humana: o drama existencial do aposentado em *Viagem aos seios de Duília*, de Aníbal Machado. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 11., 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2007.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Brasiliense, 1945.

MINAS GERAIS. Secretaria da Cultura. Superintendência de Bibliotecas Públicas. *Aníbal Machado: artista do verbo e da vida*. Exposição itinerante. 2007. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Bibliotecas/File/exposicoes-itinerantes/artista-do-verbo-da-vida-anibal-machado.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2008.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1988.

MOISÉS, Massaud. Prosa Introspectiva. In: MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 2008.

MOISÉS, Massaud; PAES, José Paulo (Org.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.

MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NASCENTE, Antenor, *Dicionário etimológico da língua portuguesa: nomes próprios*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1952

NAVA, Pedro. *Beira-mar*. 5. ed. São Paulo: Ateliê; Giordano, 2003.

OLIVEIRA, Maria Alice Goulart de. *João Ternura: uma religiosidade dessacralizadora*. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1981.

PACHECO, Siomara Ferrite P. A leitura da linguagem poética e a produção internacional de conhecimentos. *Domínios de Linguagem II: Literatura em Perspectiva*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2003.

PAES, José Paulo. Aníbal Machado. In: RIEDEL, Diaulas (Org.). *Maravilhas do conto moderno brasileiro*. São Paulo: Cultrix, 1958.

PAES, José Paulo. O surrealismo na literatura brasileira. In: PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 99-123.

PEREZ, Renard. Aníbal Machado: vida e obra. In: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. p. xv-xxxv.

PEREZ, Renard. *Escritores brasileiros contemporâneos: 1ª série*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguila, 2004.

PINTO, Cristina Ferreira. *O bildungsroman feminino: quatro exemplo brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgard Allan. *O corvo*. São Paulo: Editora Expressão Ltda., 1986. p. 59-72.

PONTES, Mario. O iniciado do movimento. In: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004. p. 7-13.

PRINCE, Gerald. El narratário. In: SULLÁ, Enrico. *Teoria de la novela*. Barcelona: Critica, 1996.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Os balões cativos. In: MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977. p. xix-xxxviii.

RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1990.

REGO, Enylton de Sá. *O Calundu e a Panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.

REVISTA DA ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS. Belo Horizonte: Academia Mineira de Letras, v. XXXVIII- XLI, 2006.

REVISTA DO BRASIL. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1940. n. 30.

REVISTA DO BRASIL. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1941. n. 31.

REVISTA DO BRASIL. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1941. n. 33.

REVISTA DO BRASIL. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1943. n. 53.

REVISTA ESTÉTICA: 1924/1925. Edição facsimilada. Apresentação Pedro Dantas. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.

REVISTA LITERATURA. Rio de Janeiro: ABDR, 1947.

SALLES, Helena Weisz. *João Ternura: testemunho das contradições de um projeto modernista*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SILLAMY, Norbert. *Dicionário de psicologia*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

SILVA, Elza Miné da Rocha e (Seleção de textos). *Aníbal Machado*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

SILVA, Miriam Soares. *Os caminhos do mito e da poesia em O iniciado do vento, de Aníbal Machado*. Dissertação (Universidade Estadual Paulista) – São José do Rio Preto, 1995.

SODRÉ, Nelson Werneck. A crise formalista. In: SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: DIFEL, 1982. p. 580-607.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TEIXEIRA, Marcos Vinícius. Aníbal Machado e a Praça Onze. *Glauks*, v. 07, p. 84-101, 2007.

TEIXEIRA, Marcos Vinícius. Duília: um retorno ao passado. In: *Revista Humanidades: Série Letras*. São João da Boa Vista: UNIFEOB, v. 8, , p. 35-48, ago. 2006.

TEIXEIRA, Marcos Vinícius. João Ternura: romance de uma vida. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 10, p. 146-150, 2006.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. O iniciado das palavras: leitura de contos de Aníbal Machado. *Ciências e Letras*, Porto Alegre: FAPA, v. 34, p. 69-82, 2003.

TOMACHEVSKI, B. et al. *Teoria da literatura*. Porto Alegre: Globo, 1978.

TRESIDDER, Jack. *O grande livro dos símbolos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.

VALE, Luiza Vilma Pires. João Ternura: o homem perdido da/na cidade. *Nau literária*. Porto Alegre: UFRGS, v. 03, n. 01, p. xxxx, 2007.

WEG, Rosana Moraes. *Caos e catástrofe na obra de Aníbal Machado*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

WEG, Rosana Morais. *Aníbal Machado em seu tempo*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.