UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

DIOGO CARDOSO DOS SANTOS

O mundo feito caderno: transfiguração e modernidade em *Cadernos de João*, de Aníbal Machado

São Paulo
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

O mundo feito caderno: transfiguração e modernidade em *Cadernos de João*, de Aníbal Machado

Versão corrigida
(Versão original encontra-se na biblioteca do IEB-USP)

DIOGO CARDOSO DOS SANTOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientador: Profº. Drº. Fernando Augusto Magalhães Paixão

São Paulo
2019

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
© reprodução total
S237

Santos, Diogo Cardoso dos

O mundo feito caderno : transfiguração e modernidade em *Cadernos de João*, de Aníbal Machado / Diogo Cardoso dos Santos ; Fernando Augusto Magalhães Paixão, orientador -- São Paulo, 2019.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

Título em inglês: The world made notebook : transfiguration and modernity in Aníbal Machado's "Cadernos de João" – São Paulo, SP.

Descritores: 1. Machado, Aníbal, 1894-1964 2. Literatura brasileira 3. Gêneros literários 4. Modernidade 5. Caderno I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Paixão, Fernando Augusto Magalhães, orient. III. Título.

IEB/SBD78/2019 CDD 22.ed. 869.985

Bibliotecária responsável: Daniela Piantola - CRB-8/9171

SANTOS, Diogo Cardoso dos. **O mundo feito caderno**: transfiguração e modernidade em *Cadernos de João*, de Aníbal Machado. 2019. 157f. Dissertação apresentada para o título de mestre em Filosofia – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

A Evanilda Cardoso dos Santos, minha mãe

e

a José Luiz dos Santos, meu pai –

sem vocês eu não iria tão longe.

Agradecimentos

Um trabalho intelectual, apesar da solidão da escrita, jamais se constrói sem diálogos. E são muitas as vozes que compõe cada palavra que aqui escrevo. Em cada uma das linhas deste trabalho há as mais variadas conversas com quem cruzei por essa travessia. Muitas dessas vozes hoje não estão mais aqui para testemunhar o término dessa jornada, ainda sim, sou grato a elas; outras, a partir dela, tornaram-se companheiras enquanto esse percurso se realizava; ainda outras dessas vozes, também surgidas a partir dessa viagem, seguramente permanecerá por muitos e muitos anos. Falo de vozes para iniciar esse agradecimento porque, mesmo no mais profundo silêncio, elas me fazem companhia. Quando tudo insistia em interromper-se, virar mudez, elas estavam ali para me oferecerem palavras e, assim, eu poder continuar seguindo. Essas vozes nunca me abandonam – são demônios constantes. E elas estão materializadas em muitas pessoas com quem pude conviver e ainda convivo, embora por conta desse árduo trabalho a ausência também vinha dar seu ar da graça.

Agradeço primeiramente à minha família, estrutura que me dá o chão por onde piso sem que me deixem tropeçar ou cair: meus pais, Evanilda e José Luiz, por me darem tudo o que sou; aos meus irmãos, Tiago, Telma e Reinaldo que, entre amores e brigas, ensinaram-me que o afeto não precisa de modo algum ser coerente – e assim, iniciaram-me no universo tranquilo da contradição. Aos futuros: Lucas, Maria Luísa, Felipe e Enzo.

Ao Fernando Paixão, pela sabedoria com que conduziu o trabalho deste orientando difícil que sei que fui, mas que muitas vezes acreditou em mim mais do que eu mesmo. Sua ética, honestidade e franqueza me servirão para sempre como exemplo de conduta.

A todos os funcionários do IEB, principalmente Cris, Dani e Daniela por toda a atenção e dedicação.

Aos amigos que comigo foram conduzidos pela batuta do Fernando: Guilherme Pacheco, que desde antes de eu fazer parte dessa viagem, já dava preciosos conselhos de onde se poderia encontrar uma boa sombra; ao Alexandre Rosa que, sem saber, me mostrou outros lados por onde podem correr a literatura; ao Henrique Balbi, que entre cursos, conversas e e-mails, revelou-me leitores que compartilhavam comigo o mesmo prazer nesse Caderno com o qual por muito tempo convivi; ao Luís Eduardo, que sempre quando a chuva apertava oferecia-me guarda-chuva e sorrisos que me faziam enxergar que, no fim, tudo dá certo.

À Patrícia Anette, cuja simpatia que acenava para mim ao longe nos cursos do IEB, hoje se aproxima como alguém com quem se pode trocar, levemente, as angústias de uma viagem sem rumo muito certo. Grato por me acalmar nos últimos minutos.

Aline Novais de Almeida, cuja aproximação rendeu riquíssimas trocas e que, espero, siga ainda por muito tempo. As referências e sugestões que me deu fizeram esse trabalho mais rico, ao mesmo tempo que enriqueceu este pesquisador amador.

Aos queridos André Fernandes e Dirceu Villa que, com suas inteligências diabolicamente agudas, mostraram a essa cabeça analógica que a lógica e a razão ainda tinham suas razões de ser.

À Pricila Del Claro que, quando a tempestade veio me deu equilíbrio para que eu pudesse seguir caminhando na chuva e me ajudou a continuar. Te devo muito por estar aqui. À Marília Thomazin, por permitir manter-me com a cabeça no lugar e por fazer-me entender que eu era capaz. Você é parte importantíssima dessa viagem.

Ao Alex Januário pelos esclarecimentos e ideias insurgentes, além das preciosas contribuições e bibliografias surrealistas que me abriram a cabeça. Ao Elvio Fernandes Gonçalves Júnior, pelas assistências e pelas leituras que tornaram os textos mais legíveis. Sempre me reportarei à A.S.A.S. quando me faltarem a imaginação e o maravilhoso.

Ao Marcus Salgado, por me apresentar as maravilhas guardadas na biblioteca de Aníbal e por me mostrar um Rio tanto de Machado quanto de João do Rio.

À Carol Cardoso, que mal chegou e já contribuiu enormemente com a legibilidade desta pesquisa. Te devo umas tantas depois disso.

À Hires Héglan, que além de ter trazido a Carol, com sua amizade e inteligência esclareceu assuntos e abriu caminhos que ampliou em muito minhas reflexões. Sobretudo pela amizade.

À Sandra Pestana que, por me emprestar sua escrivaninha, acabou por me emprestar também um pouco da enorme dedicação com a qual realiza seus trabalhos. À Aline Araujo pela leveza nos momentos difíceis. Às duas, por me incentivarem tanto – sem palavras. Loi Lima: você está aqui.

À Bia que sempre quando eu me perco de mim está por perto para fazer eu me lembrar de quem eu sou.

À Camila Medail, chegada a tão pouco tempo, mas enchendo a casa de luz e amor.

A Lee Morgan, John Coltrane e Miles Davis por me emprestarem seus ritmos quando o meu faltou e ao Emerson Andrade que me possibilitou entendê-los.

Por fim, mas não menos importante e por isso ela está aqui, minha companheira, minha *designer*, debatedora, meu aconchego, *mi cariñito*, meu norte: Ayelén Medail, te devo a vida pela dedicação, apoio e paciência que teve comigo, mesmo quando considerava não merecê-los. Nas vezes em que pensei largar tudo, fiquei porque você me disse para ficar e que tudo ia ficar bem. Foi por acreditar em mim que estou aqui e por isso mesmo continuarei. Porque sei que você está aqui. A tempestade que mora em seus olhos me amansam o coração e ativa a alma. Te amo, e não há cadernos que te transfigurem – *hoja árbol salto luz*.

Aos invisíveis. Eles estão sempre por aí.

"[...] ninguém detém a chave e ninguém vai revelar jamais o mistério.
De modo que não há mistério, nem chave."

Pierre Cabanne

"Não se apoderar do que se descobre. Nem esconder. Mostrar aos outros. Passar adiante..."

"Não te empenhes na exclusividade do que descobres. Pertence a todos.

Na superfície das águas ou no azul do céu tuas iniciais não se gravam."

Aníbal Machado

Resumo

SANTOS, Diogo Cardoso dos. **O mundo feito caderno**: transfiguração e modernidade em *Cadernos de João*, de Aníbal Machado. 2019. 157f. Dissertação apresentada para o título de mestre em Filosofia – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

O presente trabalho propõe-se a analisar o livro *Cadernos de João*, de Aníbal Machado, estabelecendo relações entre os textos que compõem a obra, no intuito de compreender sua complexidade organizacional. Esse viés foi escolhido com base na dificuldade de se verificar a unidade deste livro, que reúne dois outros anteriores – *ABC das catástrofes* – *Topografia da insônia* e *Poemas em prosa* –, acrescidos de textos inéditos, configurando um novo livro. Esta dificuldade se dá pelo fato de os livros originários, principalmente *Poemas em prosa*, não obedecerem sua ordem primitiva. Também os textos que configuram esta nova obra apresentam-se em diversos gêneros, tais como poemas, poemas em prosa, aforismos, fragmentos e, além disso, há a escolha do autor pelo uso de tipografias variadas. Esta análise será realizada observando ainda o olhar que o escritor lança sobre as questões impostas pela modernidade, como o destino humano e a ideia de dignidade, além do modo pelo qual o escritor transfigura a realidade em sua obra.

Palavras-chave: Aníbal Machado; Literatura brasileira; Gêneros literários; Modernidade; Caderno.

Abstract

SANTOS, Diogo Cardoso dos. **The world made notebook - transfiguration and modernity in Anibal Machado's "Cadernos de João"**. 2019. 157f. Dissertação apresentada para o título de mestre em Filosofia – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

The present work intends to analyze the book "Cadernos de João", by Aníbal Machado, establishing relationships between the texts that compose the work in order to understand its organizational complexity. This guideline was chosen based on the difficulty of verifying the unity of this book, which brings together two previous ones – "ABC das catástrofes – Topografia da insônia" and "Poemas em prosa" –, and other unpublished texts, configuring a new book. This difficulty is due to the fact that the original books, especially "Poemas em prosa", do not obey their primitive order. Also, the texts that configure this new work are presented in several genres, such as poems, prose poems, aphorisms, fragments and, in addition, there is the author's choice for the use of various typographies. This analysis will be performed by observing the look that the writer takes on the issues imposed by modernity, such as human destiny and the idea of dignity, as well as the way in which the writer transfigures reality in his work.

Keywords: Aníbal Machado; Brazilian literature; Literary genres; Modernity; Notebook.

Resumen

SANTOS, Diogo Cardoso dos. **El mundo hecho cuaderno**: transfiguracion y modernidad en *Cadernos de João*, de Aníbal Machado. 2019. 157f. Dissertação apresentada para o título de mestre em Filosofia – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

El presente trabajo se propone analizar el libro *Cadernos de João*, de Aníbal Machado, estableciendo relaciones entre los textos que lo componen, con el intuito de comprender su complejidad organizacional. Este camino fue elegido en base a la dificultad de verificar la unidad del libro, que reúne otros dos anteriores – *ABC das catástrofes* – *Topografia da insônia* y *Poemas em prosa* –, sumado a textos inéditos, configurando un nuevo libro. Esta dificultad se debe al hecho de que los libros originarios, principalmente *Poemas em prosa*, no obedecen a su orden primitiva. También a que los textos que configuran esta nueva obra se presentan en diversos géneros, tales como poemas, poemas en prosa, aforismos, fragmentos y, además, existe una elección del autor por el uso de tipografías variadas. Ese análisis será realizado observando incluso la mirada que el escritor lanza sobre las cuestiones impuestas por la modernidad, como el destino humano y la idea de dignidad, además de la manera a través de la cual el escritor transfigura la realidad en su obra.

Palabras claves: Aníbal Machado; Literatura brasileña; Géneros literários; Modernidad; Cuaderno.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – UMA OPIFÁLIA 13
CAPÍTULO 1 - PRECEDENTES PARA UM CADERNO 16
1.1 - Uma obra sempre por vir 17
1.2 - Dois livros fora da curva 20
1.2.1 - ABC das catástrofes – Topografia da insônia 21
1.2.2 - Poemas em prosa 29
CAPÍTULO 2 - RABISCANDO CADERNOS 40
2.1 - Morfologia de uma obra 40
2.1.1 - Folhas soltas em um caderno 40
2.1.2 - Uma Topografia e um ABC entre as atividades dos homens 42
2.1.3 - Administrando o caos 45
2.1.4 - Um mosaico textual 49
2.2 - *Cadernos de João*: mapa irregular e descontínuo 54
2.2.1 - Ilhas textuais ou Os vasos comunicantes 54
2.2.2 - Fragmentos, vozes e reflexões 58
CAPÍTULO 3 - UMA MODERNIDADE PRISMÁTICA 66
3.1 - O carro e a alimária. As setas e as armas. 67
3.2 - A sacada em ruínas da casa rouca 73
3.3 - A construção e o horizonte. Os espaços móveis 79
3.4 - O partido do humano 89
3.4.1 - Entre Carlitos e uma estátua 91
3.4.2 - A inconstância da dignidade dos homens 96
3.4.3 - Os desconhecidos interessantes ou João dentro do Caderno 101
CAPÍTULO 4 - UM OLHAR SISMOGRÁFICO 110
4.1 - O demônio do *bien-écrire* 111
4.2 - Poética da transfiguração 120
4.3 - Imagem caderno. Imagem mundo 127
CONCLUSÃO: *CADERNOS DE JOÃO* – O QUE É *ISSO*? 134
BIBLIOGRAFIA 138
ANEXOS 144

Anexo A 145
Anexo B 155

INTRODUÇÃO – UMA OPIFÁLIA

"Não me interessa as regras desse jogo;
interessa-me mudar de jogo."

Aníbal M. Machado

Em um dos textos presentes em *Cadernos de João*, Aníbal Machado (1894-1964) apresenta a seguinte reflexão: "*Os filósofos vão buscar as coisas à luz de um foco fixo. Aos poetas elas chegam de todos os pontos, iluminadas pela própria irradiação*."[1] Esse fragmento bem poderia representar uma síntese da atitude poética de Aníbal Machado, ao nos depararmos com uma obra tão multifacetada como esta que ora nos debruçamos.

É com essa atitude poética que o autor de *João Ternura* busca inquirir os enigmas e impasses do mundo moderno, cujas questões parecem saídas da boca de uma esfinge. Ao buscar nas coisas que chegam as fagulhas que iluminam a realidade, faz o escritor, dessa luz que irradia, a matéria de sua poesia.

Não é diferente nossa atitude diante dessa obra, na qual os textos estão tramados como se fossem um conjunto de arquipélagos flutuando sobre um imenso oceano noturno. Composto de textos tão variados entre si, dos quais alguns figuravam originalmente em dois livros anteriores, *Cadernos de João* se impõe como um árduo desafio a quem deseja investigar seu conjunto tão heterogêneo.

A escrita é uma tecnologia a que, apesar de sua lógica estrutural, compõe-se por analogias. Poderíamos utilizar como exemplo para ilustrar essa afirmação tanto os sofisticados ideogramas chineses quanto os anagramas saussurianos. Queremos com essas evocações trazer à discussão o fato de que uma leitura ou mesmo a construção de um sentido não se dão em linha reta.

Poderíamos pensar ainda na imagem de um adulto pousando sobre as mãos de uma criança uma opifália: fascinada, a criança perscrutaria o objeto enigmático em todas as suas dimensões, perguntando-se, em seu deslumbramento diante da beleza do objeto, qual a sua serventia. Jamais o enigma se converterá em tédio diante de tão esplendoroso objeto. A criança observa sua superfície, sente nos dedos seu relevo; abre-o para saber o que tem

---

[1] MACHADO, Aníbal. **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 86. Texto em itálico, no original.

dentro; diante de sua maleabilidade vira-o do avesso descobrindo nele novas formas e texturas – horas e horas se passam e a criança permanece enfeitiçada diante do maravilhoso instrumento.

Não foi outro o nosso intuito, valendo-se de uma palavra que não existe, senão o de suscitar, naquele que lê esta pequena narrativa, a mesma curiosidade investigativa que um objeto inexistente suscitou na criança fictícia que ora imaginamos.

A linguagem pede a mesma atitude inquiridora que a criança lançou sobre o objeto. Ela não é uma investigação que se oriente numa linha reta ou tentando, mediante a mecanismos lógico-racionais, estacar pontos para delimitar o objeto. A linguagem, principalmente a poética, com sua elaborada sofisticação, exige um diálogo em que a imaginação seja o instrumento por excelência, de atuação sobre ela.

Este livro-opifália exige exatamente o mesmo, diante de sua complexidade.

Inicialmente, esta pesquisa tinha como titulo *O caderno como forma*: uma leitura de Cadernos de João, de Aníbal Machado. A direção para a qual pretendíamos nos guiar tinha como norte a ideia de "caderno" como gênero literário. Mas a dificuldade de se enveredar por esse caminho estava no fato de que, dentro da diversidade textual que compõe *Cadernos de João*, haviam composições cujos gêneros eram facilmente identificáveis: poemas em versos, poemas em prosa, narrativas que bem poderiam ser consideradas contos etc. Outros textos configuravam-se de modo híbrido, gerando uma tensão no interior da composição. Diante desse mosaico, seria impossível seguir uma investigação que tentasse se debruçar sobre sua unidade formal.

Então nossa reação diante desse impasse foi retornar às obras que antecediam *Cadernos de João* e verificar, a partir delas, elementos que dessem indícios de sua substância: como esses livros se estruturavam, sobre o que se debruçavam, enfim, que mundo ali era apresentado. Basicamente, esse foi o percurso que atravessamos no primeiro capítulo.

Conhecendo minimamente alguns dos componentes que formam esse livro multifacetado, tentamos estabelecer sua morfologia: que tipos de texto ele apresenta, se poderíamos agrupá-los em algum conjunto lógico que os aproxime, se havia alguma unidade que justificasse a divisão das seções da obra, enfim, dissecando as partes, buscamos alcançar o todo. Essa é a abordagem do segundo capítulo.

Mediante essas tentativas, observamos, não sem a preciosa avaliação da banca de qualificação[2], que as análises realizadas delimitaram a obra sem adentrá-la, isto é, a abordagem a qual operamos debruçava-se sobre *Cadernos de João* apenas externamente.

Portanto, esse trabalho divide-se em duas partes, sendo a primeira delas formada pelos capítulos 1 e 2, os quais verificamos aspectos externos à obra.

Adentrando a obra pelo seu avesso, buscamos nos textos recorrências que poderiam aproximá-los, apesar de suas diferenças formais. A partir desse levantamento, notamos que alguns textos apresentavam uma mesma abordagem, mas por vieses distintos. O que nos obrigou a uma atitude de confrontar os textos ainda que eles tratassem de assuntos semelhantes, percebendo neles pontos de contatos e de divergências e o que essas relações evidenciavam.

No capítulo 3, esse confronto se detém nos aspectos sociais e humanos recorrentes na obra; No capítulo 4, esse confronto tem como foco aspectos de linguagem e o estabelecimento de alguma poética por parte de Aníbal Machado.

Foi seguindo a irradiação que ilumina cada um dos textos presentes em *Cadernos de João*, vinda de todos os pontos, que buscamos compreendê-lo. Se ao final são percebidos movimentos na escrita, estes não foram causados por outro motivo senão o de uma criança brincando com sua opifália.

Nossa opifália chama-se *Cadernos de João*.

---

[2] Gostaríamos de agradecer ao Profº Dr. Marcos Antonio de Moraes e ao Profº Dr. Murilo Marcondes de Moura, participantes da banca de qualificação que avaliou o andamento desse trabalho, cujas observações e sugestões foram de extrema relevância para o andamento da pesquisa.

CAPÍTULO 1 - PRECEDENTES PARA UM CADERNO

Aníbal Machado foi um autor em consonância com as conquistas do Modernismo. Apesar de ter publicado seu primeiro livro tardiamente em relação ao acontecimento da semana de arte moderna de 1922, seus primeiros escritos, principalmente os contos – publicados esparsamente em revistas da época – já demonstram elementos dessa nova sensibilidade como o humor, a elipse e o prosaísmo, para usarmos alguns termos da crítica Maria Augusta Fonseca, estudiosa do autor[3].

Ainda que o Modernismo tenha trazido conquistas importantes e definitivas do ponto de vista da linguagem, com destaque para as obras *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Macunaíma* (1928), de Oswald e Mário de Andrade, respectivamente, passando ainda por *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp, no que tange à ruptura dos gêneros literários e seus limites pouco foram explorados em território nacional pelo menos até os anos de 1950.

Além das experiências citadas acima, circunscritas no contexto modernista, podemos citar ainda duas outras anteriores ao período e com alguma relevância: Cruz e Sousa, com *Missal* (1893), e Raul Pompeia, com *Canções sem metro* (1883). Se para poetas nacionais de segunda linha, no final do século XIX e início do seguinte, a influência baudelairiana se dará principalmente a partir de traduções e pela abordagem de temas como erotismo violento e satanismo[4] adaptados às necessidades e ao contexto brasileiro, em Pompeia e Cruz e Sousa, especificamente nas obras anteriormente citadas, essa influência se apresentará também nas experiências com o poema em prosa.

Octavio Paz assinala que "o 'modernismo' brasileiro carece do radicalismo da vanguarda hispano-americana[...]"[5]. Apesar da discordância de Haroldo de Campos com a afirmação do crítico e poeta mexicano[6] e dos exemplos daquele, Paz tem razão no que diz respeito à ruptura dos gêneros literários em nosso modernismo, mais especificamente à exploração do poema em prosa entre nós.

---

[3] In: **Vento, Gesto e movimento:** a poética de Aníbal M. Machado. Tese (Doutorado em Teoria Literária). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1984. 189f, p. 1.

[4] CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelairianos. In: **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Editora Ática, 1988, p. 105-114.

[5] Poesia latino-americana? In: **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 145.

[6] Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: **A Reoperação do texto.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 177-182.

Com exceção do mineiro Murilo Mendes, nossos principais poetas modernistas como Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira[7] pouco se arriscaram no gênero, e, quando o fizeram, não tiveram a ousadia dos poemas de *Azul*, do nicaraguense Ruben Darío. A baixa ocorrência do poema em prosa em nosso modernismo ainda não foi devida e suficientemente estudada, mas seria de extrema relevância um olhar mais aprofundado sobre esse fenômeno na primeira metade do século XX, dadas as preocupações de renovações estéticas dos modernistas, principalmente dos dois Andrades, e verificar o que se poderia revelar sobre o Modernismo no Brasil.

1.1 - Uma obra sempre por vir

Cadernos de João, do escritor mineiro Aníbal M. Machado, foi publicado em 1957. A obra abarca os livros anteriores *ABC das catástrofes – Topografia da insônia* (1951) e *Poemas em prosa* (1955). Estes livros tiveram seus textos revistos e reordenados, além da composição de novos textos para esta reconfiguração.

Não é a primeira vez que o autor de *João Ternura* reconfigura sua obra. Em sua dissertação de mestrado, Marcos Vinícius Teixeira atenta para o fato de Aníbal Machado recorrer a este procedimento em seus livros de contos:

> Somente em dezembro de 1944 seu primeiro livro, *Vila feliz*, foi publicado [...] Em 1959, este livro, somado a mais sete contos, passou a se chamar *Histórias reunidas*. Título que mais tarde seria alterado para *A morte da porta-estandarte e outras histórias*, em 1965, quando é acrescentado mais um conto ao livro, e para *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias*, em 1974.[8]

Na mesma dissertação, o autor anota ainda a participação de Aníbal em duas escritas coletivas, antes mesmo de ter publicado algum livro.[9] A obra em preparativos se repetirá no único romance do escritor, *João Ternura*, que levou aproximadamente quarenta anos para ser finalizado e publicado postumamente.

Acertadamente, Teixeira qualifica Aníbal como "escritor em preparativos" em estudo que investiga justamente o inacabado e o homem em preparativos na obra do autor. O escritor

---

[7] Na obra poética de Manuel Bandeira, há poemas em prosa em livros publicados a partir da década de 1930, chegando a quase uma dezena de poemas do gênero em toda sua fatura. Já em Drummond, apenas a partir de 1940 constam poemas em prosa em sua obra, somando um total de treze em toda ela.

[8] TEIXEIRA, Marcos Vinícius. In: **João Ternura:** romance de uma vida. Dissertação de Mestrado à Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2005, p. 9.

[9] **O capote do guarda**, publicado em folhetim possivelmente entre os anos de 1919 e 1924, em colaboração com Milton Campos, Carlos Góes, Ernesto Cerqueira, Laércio Prazeres, Berenice Martins Prates e João Lúcio, e **Brandão entre o mar e o amor**, escrito coletivamente com Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, em 1942. Op. Cit., p. 9 e TEIXEIRA, Marcos Vinícius. **Aníbal Machado:** um escritor em preparativos. Tese de doutoramento em literatura brasileira. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012, p. 7-8.

José Castello endossa a discussão nessa direção: "A literatura de Aníbal Machado está fortemente apegada à vida e a tudo o que ela tem de incompleto e quebradiço", e continua: "A preferência pelo passageiro o levou a uma postura existencialista, expressa na sentença: 'Viver é o mesmo que preparar-se para viver'".[10] A preferência pelo passageiro e instável estará presente em cada um dos textos de *Cadernos de João*:

> O melhor momento da flecha não é o de sua inserção no alvo, mas o da trajetória entre o arco e a chegada – passeio fremente.[11]

Ou ainda:

> *O meu fim é Santa Maria, castelo de passarinhos...*
> *Me casaram várias vezes. Aos homens que feri em briga pelo caminho, eu dizia: – Não há de ser nada; estou de passagem para Santa Maria.*
> [...]
> *Sempre assim.*
> *Quando a vida me aborrece, largo tudo de repente, apanho a trouxa, e vou tocando devagarinho para Santa Maria, castelo de passarinhos...*[12]

Vários críticos e estudiosos de Aníbal em algum momento depararam-se com o caráter provisório de suas obras. Até mesmo o amigo e poeta, João Cabral de Mello Neto, reconheceu este caráter em carta datada de 1957, no anseio de ver o *João Ternura* publicado em livro:

> E aguardo o João Ternura, também: que V. deve publicar como está, declarando mesmo que é "*work suspended*", e que já não pode retomar. Deixe que o leitor o tome como quiser: romance inacabado, caos administrado ou não, novo-caderno-de-João.[13]

É comum os escritores retrabalharem constantemente o material produzido. Exemplos não faltam e, para não nos alongarmos na questão e ficarmos na esteira dos mineiros, podemos citar o caso de Murilo Rubião, que levava anos para finalizar um conto ou mesmo reescrevê-lo até a exaustão, alcançando a medida precisa que almejava.

O procedimento de reorganização está presente em boa parte dos trabalhos de Aníbal. A esse respeito, poderíamos recorrer, como hipótese, à sua primeira publicação em livro – *O cinema e sua influência na vida moderna*[14]. Nessa conferência, o autor faz um estudo sobre o

---

[10] Esta nota de José Castello está presente na orelha da 4ª edição de *Cadernos de João*, publicada em 2004 pela Editora José Olympio.

[11] MACHADO, Aníbal. In: **Cadernos de João**, 1957, p. 54. *Ainda* que as normas técnicas orientem para que textos com menos de três linhas se apresentem no meio do parágrafo, para melhor visualização e compreensão dos textos de *Cadernos de João*, esta orientação não será seguida quando se tratar de textos curtos desta obra.

[12] Idem, p. 40-43. Na reprodução dos textos de *Cadernos de João*, seguiremos a tipografia tal qual se apresenta na obra, como neste caso, o uso do itálico.

[13] Trecho da carta de João Cabral de Melo Neto, escrita em 16 de setembro de 1957 a Aníbal Machado, presente no livro *Parque de diversões*. Cf. ANTELO, Raúl (Org.); MACHADO, Aníbal. **Parque de diversões**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Florianópolis: Editora UFSC, 1994, p. 305.

[14] **O cinema e sua influência na vida moderna (conferência).** Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos, 1941. Também presente em: **A arte de viver e outras artes.** Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994, p. 146-168.

cinema e sua reverberação no cotidiano moderno e analisa, de maneira competente, aspectos da nova linguagem que a particularizam.

Para tentar entender este procedimento, o ponto que nos interessa é o destaque dado pelo escritor a um dos elementos que dá especificidade à linguagem cinematográfica – a montagem. Após fazer uma breve explanação técnica sobre os vários ângulos de tomada de vista, Aníbal enfatiza a importância do cineasta no manejo das cenas, mostrando que apenas com a ferramenta "não se consegue [...] uma obra d'arte filmada".[15] A realização dessa dependerá do encadeamento das imagens e das emoções que essa sequência pode causar. Daí, o ritmo seria um elemento central para a construção desse tipo de arte.

> A ideia visual [...] terá de obedecer a um ritmo necessário. Esse ritmo, elemento fundamental de um filme, garantia de sua unidade, não é apenas função do tempo e do espaço; depende também da intensidade das imagens e do seu poder emocional em relação ao conjunto.[16]

Explicitada a importância do ritmo no processo de construção do filme e sua responsabilidade na garantia de unidade, Aníbal se valerá ainda de conceitos do crítico de cinema Léon Moussinac para demonstrar que o sucesso ou não do ritmo dependerá do encadeamento das imagens, de sua "ritmação", ou seja, da eficácia do processo de montagem:

> "Um filme é antes de tudo uma construção"; "montar um filme outra coisa não é senão ritmar um filme."; "cada imagem está estreitamente ligada à que precede e à que se lhe segue, bem como ao conjunto do filme, mediante relações matemáticas", são conceitos de Moussinac, que cito textualmente por me parecerem preciosos.[17]

Podemos perceber nessas breves linhas o olhar acurado de Aníbal Machado para uma nova expressão de arte ainda em desenvolvimento, já que a conferência é proferida quarenta e cinco anos após a primeira exibição pública realizada pelos irmãos Lumière, abordando as principais questões e polêmicas em torno dessa moderna linguagem artística, algumas delas em discussão ainda hoje.

O que consideramos válido ressaltar é o olhar de Aníbal para aspectos fundamentais da linguagem cinematográfica. Basicamente, podemos observar que o ritmo é o grande responsável pela dinâmica do filme e que sua condução se materializa pelo processo de montagem, sendo esta, assim, o coração do filme, a pulsação do ritmo.

Com essas considerações, não seria exagero afirmar que o processo de criação de Aníbal esteja contaminado pelo processo cinematográfico, dado o interesse e entusiasmo do autor por este. Em estudo sobre o autor, Elza Miné da Rocha e Silva demonstra alguns exemplos dessa "contaminação" na obra de Aníbal:

---

[15] 1994, p. 150.
[16] Idem.
[17] Ibidem.

> [...] a construção lírica do caminhar de Ternura pela vida, [...] faz-se pela justaposição do fragmento e os vários cortes e colagem são responsáveis pela montagem que autoriza uma subversão do tempo e espaço cotidianos e produz significação. Na configuração do espaço em que aquele perambular constante se desenrola, quer a focalização se cumpra a partir da apreensão sensorial do próprio Ternura, quer através da angulação e aproximação do narrador, sempre a predominância do visual, filtro privilegiado.[18]

"Cortes", "colagens", "montagem", "foco" e "angulação" são algumas palavras que a autora toma emprestadas do jargão cinematográfico para caracterizar pertinentemente elementos presentes nos textos de Aníbal Machado. Mais adiante falaremos sobre esse assunto ao nos debruçarmos mais detidamente em *Cadernos de João*. Antes, se faz necessária uma ressalva em relação às reorganizações dos livros.

Como visto anteriormente, a obra contística do autor abarca textos acrescidos a cada reedição e título dos livros alterados. Assim, *Vila Feliz*, sua primeira ficção publicada em livro (1944) e que possui apenas cinco textos classificados como novelas[19], terá em sua reedição de 1959 o acréscimo de outros sete, sob o título de *Histórias Reunidas* e caracterizado como coletânea de contos. Haverá ainda mais uma mudança de título[20] e o acréscimo de seu primeiro conto publicado, "O rato, o guarda civil e o transatlântico"[21], apresentado como apêndice, até enfim consagrar-se, em 1974, postumamente, como *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias*.

Apesar das mudanças apontadas, é de extrema importância notar que no livro de contos esta reconfiguração resultou em mera reunião destes textos, diferentemente de *Cadernos de João*, em que os livros que o precederam, reunidos, configuraram-se em uma nova obra.

1.2 - Dois livros fora da curva

Aníbal Machado, assim como o já citado Murilo Mendes, estava atento às inovações artísticas surgidas no começo do século passado, acompanhando-as tanto em suas primeiras

---

[18] Sempre de olho no cinema. In: **Literatura comentada:** Aníbal Machado. São Paulo: Abril Educação, 1983, p. 102.

[19] Nos Anais da Biblioteca Nacional, consta a seguinte informação sobre a obra: "O autor confessa conter o livro três contos e duas novelas." In: BIBLIOTECA NACIONAL DO BRASIL. **Anais da Biblioteca Nacional**, vol. 87. Rio de Janeiro, 1967, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/402630/per402630_1967_00087.pdf>. Acesso em: out. 2017.

[20] *A morte da porta estandarte e outras histórias*. Sob este título, o livro teve cinco edições entre os anos de 1965 e 1972.

[21] Conto publicado na revista *Estética* (direção de Prudente de Morais, neto e Sérgio Buarque de Holanda), janeiro-março de 1925, Rio de Janeiro, p. 167-184.

manifestações quanto em seus desdobramentos, como é o caso do Surrealismo e do cinema, respectivamente.[22]

Além do contato estreito com as artes de vanguarda, o autor de *Vila Feliz* era um divulgador entusiasta dos novos meios de expressão. Apesar da estrutura tradicional dos contos de Aníbal, o jogo entre o real e o imaginário, de influência assumidamente surrealista, somado ao seu rigor na escrita, coloca suas peças como algumas das maiores realizações do gênero em nosso país, atestadas por críticos como Manuel Cavalcanti Proença e Otto Maria Carpeaux, que lhe dedicaram estudos.

A obra pouco extensa não privou o escritor de certa ousadia em suas experimentações poéticas; algumas delas, inclusive, de rara ocorrência no Brasil, na primeira metade do século passado[23]. Exemplos dessas realizações podem ser apreciados em seus livros *ABC das catástrofes – Topografia da insônia* (1951) e *Poemas em prosa* (1955), que culminarão em seu intrigante livro *Cadernos de João* (1957).

1.2.1 - ABC das catástrofes – Topografia da insônia

ABC das catástrofes – Topografia da insônia é composto de textos curtos, próximos aos aforismos e máximas, abordando reflexões que se pretendem conceito, mas que tem sua força de definição calcada em metáforas.

Assim é definido ABC, verbete presente em *Pequeno dicionário de arte poética*, de Geir Campos:

> São as três primeiras letras do alfabeto e, de modo geral, assim juntas, sugerem rudimentos de qualquer arte ou ciência. Em arte poética, o ABC designa certo tipo de composição em que as estrofes principiam sucessivamente, pelas letras em sua ordem alfabética natural. [...] No Brasil, o ABC é principalmente encontrado na literatura popular, dos CANTADORES que por esse meio celebram feitos de cangaceiros, vidas de santos e heróis, coisas e fatos marcantes, valendo como verdadeira consagração o aparecimento de um ABC sobre tal ou qual motivo [...].[24]

Na definição dada pelo poeta, o ABC funcionaria como uma espécie de fundamento. Seguindo esse preceito, Aníbal Machado propõe um jogo poético em que busca as bases que fundamentam a catástrofe e sua efetivação. A topografia é definida de modo similar, sendo ela

---

[22] Com relação ao Surrealismo, o autor acompanhou com profundo interesse seus desdobramentos enquanto esteve vivo, adquirindo primeiras edições de livros que hoje são raros, inclusive na França, assinando revistas ou encomendando-as pela filha, Maria Clara Machado, durante sua estadia na França. Poderíamos afirmar que Aníbal era um dos maiores conhecedores do Surrealismo em sua época.

[23] O fato de insistirmos em certa timidez experimental em relação aos limites de gêneros dos primeiros modernistas, não desmerece em nada a importância e o valor de suas conquistas. Tampouco as diminuímos em relação aos radicalismos praticados pelas vanguardas, inclusive em nosso continente.

[24] **Pequeno dicionário de arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 11.

a descrição ou delineação exata e minuciosa de uma localidade; no caso do livro em questão, a descrição ou delineação do território da insônia.

Com essas definições, podemos supor que Aníbal Machado está interessado em criar textos cujo norte discursivo se dá por meio de princípios ou descrições e que, invariavelmente, teriam de absorver em si a linguagem conceitual. Porém, nos surpreendemos ao notar que tais preceitos estariam engajados para definir dois termos que se traduzem ou pelo caos ou por sua imaterialidade, a catástrofe e a insônia, respectivamente. O caos traduzido por um ABC e a imaterialidade por uma topografia contém uma tensão linguística que Aníbal aproveita a seu favor, dando aos textos uma qualidade poética peculiar.

Se voltarmos um pouco na história dos gêneros textuais, buscando formas simples que se avizinham dos textos presentes nessa obra, podemos encontrar como sua forma simples, a partir dos estudos de André Jolles, o Ditado e o Provérbio[25].

Analisando estudos sobre o assunto, Jolles encontra uma definição precisa na coletânea de Friedrich Seiler (*Deutschen Sprichwörterkunde*), que o autor utilizará como ponto de partida para sua reflexão. Assim, Seiler define provérbio ou ditado: "Uma locução corrente na linguagem popular, fechada sobre si mesma e com uma tendência para o didatismo e a forma elevada".[26] Partindo dessa definição, Jolles, por sua vez, analisa cada termo da definição ("corrente na linguagem popular"; "é uma locução"; e "elevada")[27].

De maneira resumida, Jolles nota que Seiler traça um caminho de circulação dos ditados e provérbios entre camadas elevadas e inferiores da população. Ele afirma que as sentenças que se consagraram como ditado partiram de manifestações individuais vindas de membros das camadas elevadas e popularizadas devido à sua circulação. Continua, enfim, dizendo que os provérbios superiores advêm da literatura e tornam-se inferiores quando se desvinculam dela. Jolles, por sua vez, conclui que a sentença superior já está vinculada à língua escrita.

A partir disso, Jolles percebe que Seiler classifica os provérbios em duas categorias, literários e populares, como se a literatura não fizesse "verdadeiramente parte da 'população'".[28] A partir de outra afirmação de Seiler, a de que "como totalidade, o povo nada cria", Jolles faz uma crítica em que não enxerga essa cisão categórica cujas sentenças proverbiais circulam de maneira descendente segundo esse critério. Contrapõe essa opinião com o argumento de que as sentenças se sedimentam e se lapidam justamente na circulação

---

[25] **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1976, p. 128-144.
[26] Idem, p. 128.
[27] Ibidem, p. 129.
[28] Ibidem, p. 130-131.

entre o povo e que, ainda, os provérbios circulam em todas as camadas de uma população, em todos os seus meios.

Para não nos alongarmos e chegarmos, enfim, ao ponto que nos interessa, é na verificação do elemento sentença que Jolles nos fornece uma reflexão válida em relação aos textos de *ABC das catástrofes – Topografia da insônia*.

Após verificar a validade do termo "locução" como elemento constituinte dos provérbios, questionando sua origem calcada em uma personalidade única e sua atualização, Jolles percebe que nem sempre é possível localizar a origem de uma sentença por sua atualização, logo, por sua historicidade; tampouco, ainda que ela exista, não é necessariamente conhecida por todas as camadas de uma população.

Seguindo essa ideia, Jolles percebe que há uma diferença entre uma locução proverbial e um provérbio e que, apesar da fluidez entre um e outro, tratavam-se de gêneros discursivos diversos entre si e que não tinham necessariamente suas origens em atualizações. Apesar dessas diferenças, o autor de *Formas simples* encontra um ponto em comum entre o provérbio e a locução proverbial – sua disposição mental. O autor verifica que ambos designam "um fato sob uma espécie a que se chama *enunciado*".[29] Este "não progride por ligação ou conclusão de um juízo a um outro".[30]

Ao analisar alguns provérbios, Jolles percebe que seus elementos internos são autônomos e a análise via gramática convencional não é suficiente para compreender o que se passa no interior dessa sentença.

Podemos verificar esse fenômeno na sentença a seguir, presente na primeira parte de *ABC das catástrofes – Topografia da insônia*:

> Enquanto a natureza diminui suas catástrofes, o homem multiplica seus desastres.[31]

Percebemos nessa sentença afirmativa dois termos simétricos entre si, porém, de maneira inversa. A ligação entre eles não se dá de maneira progressiva, em que um termo é continuidade ou conclusão de outro. Seu sentido se completa pelo paralelismo entre os termos equivalentes, de modo direto (homem/natureza; catástrofes/desastres), ou de modo inverso (diminui/multiplica). Percebe-se assim, que a estrutura da sentença se dá de forma paratática.

Outra sentença que corrobora com a reflexão de Jolles é esta:

> O sono é o sonho absoluto.

---

[29] Ibidem, p. 139.
[30] Ibidem.
[31] O livro *ABC das catástrofes — Topografia da insônia* não possui número de páginas.

Apesar da sentença ser formulada de maneira conceitual, em que um termo pretende definir o outro, nada temos de concreto quando tomamos "sonho absoluto" por "sono". Aqui, a contiguidade entre os termos não se dá por uma causalidade convencional senão por uma via que é da ordem do poético. Essa poeticidade é alcançada porque em um discurso conceitual, que se pede clareza e concreção, o autor acaba por criar uma espécie de jogo metafórico.

Neste sentido, os exemplos que demos se aproximam das locuções proverbiais, apresentadas por André Jolles, pela sua estrutura e seu tom afirmativo-sapiencial, em que os elementos autônomos se aglutinam, criando um sentido completo à sentença, isolando a em si mesma.

No entanto, se a primeira sentença está mais coerente com as ideias de Jolles, os termos da segunda apresentam elementos que escapam à ortodoxia da sentença proverbial, devido seu caráter poético e não universalizante. A sentença proverbial é apenas um dos meios de se aproximar desta obra que, apesar de muito nos auxiliar, não resolve de todo sua compreensão.

Pensando de modo geral, em *ABC das catástrofes – topografia da insônia*, Aníbal compôs textos curtos, tendo como principais características a brevidade, a tentativa de conceituação, somado a certo sentido moral, sem, no entanto, pretender-se moralizante. O livro é dividido em duas seções, cujos eixos temáticos serão a catástrofe e a insônia.

Os textos presentes em “ABC das catástrofes”, primeira parte do livro, lançam um olhar objetivo sobre os mecanismos que operam a catástrofe. É interessante notar nesses textos que, apesar da frieza com que a catástrofe é abordada, Aníbal consegue um alto grau de poeticidade.

Em texto sobre “ABC das catástrofes”[32], Sérgio Buarque de Holanda percebe essa tensão operada por Aníbal, em que a objetividade não anula a poeticidade. O crítico observa que a visão inutilitária está na origem “de toda a poesia autêntica”[33]. E essa visão, lançada para “desviar a atenção de quanto possa ferir nosso senso de estabilidade, entra muito de impertinência, para não dizer crueldade [...].”[34] O crítico diz ainda que estão nesses aspectos o elemento de sedução de “ABC das catástrofes”, em que

> [...] a visão poética, sem nada perder de sua natural intensidade, dispensa a linguagem da vertigem, e adquire, por outro lado, a implacável nitidez de um depoimento perfeitamente objetivo.[35]

---

[32] ABC das catástrofes. In: **O espírito e a letra:** estudos de crítica literária 1948-1959. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 488-491.
[33] Idem, p. 490.
[34] Ibidem.
[35] Ibidem.

Observamos nessa leitura que a linguagem poética se harmoniza com o depoimento objetivo, e a tensão que há entre essas duas instâncias do discurso faz com que os textos alcancem um patamar para além de um provérbio tradicional. Notamos, por fim, que essas instâncias discursivas não se relacionam entre si de maneira hierárquica, mas paratática, como explanamos anteriormente a respeito das locuções proverbiais.

A tensão reside também no fato de Aníbal analisar a catástrofe segundo as próprias leis desta, investindo a minúcia e a cautela do discurso objetivo contra a rapidez da catástrofe:

> Toda a arte do poeta [...] consiste em fazer plenamente visível a regra obscura dessas calamidades públicas, reduzindo a emoção do espectador ou da vítima como uma espécie de câmara lenta e desvendando assim tudo quanto a rapidez dos acontecimentos pretendeu dissimular.[36]

Os poemas que abrem a seção "ABC das catástrofes" funcionam como diapasão dos textos que virão, ao mesmo tempo que abrem o movimento do capítulo, que se inicia por tentativas de definição fragmentária do que seja a catástrofe. Abaixo, apresentamos os três textos que abrem o livro:

> As grandes catástrofes são, em geral, filhas da explosão ou fruto da instantânea ruptura do equilíbrio das massas.
>
> Precipitação nefasta de ritmos, interrupção da tutela astral, súbito atropelo dos números...
>
> Qualquer que seja a arquitetura dum edifício, seus escombros obedecerão ao estilo barroco.[37]

No primeiro texto, notamos o caráter conceitual da sentença pelo uso do verbo "são", que faz a ligação entre o termo "grandes catástrofes" e os demais elementos que se seguem, em uma tentativa de definir o fenômeno por meio de generalização. No entanto, ao utilizar para essa finalidade palavras como "filha" e "fruto", oferece uma organicidade à catástrofe, transformando-a assim em sujeito (para além do ponto de vista gramatical), atribuindo-lhe ainda a capacidade de se rebelar.

O que se segue radicaliza a locução anterior, cuja definição não se realizará por uma sentença contigua, mas por uma justaposição enumerativa de imagens que poderia se seguir *ad infinitum*, marcada pelas reticências ao final do fragmento. O texto seguinte já retoma um tom mais sóbrio e objetivo, mas ao invés de buscar uma definição que trace sua origem, será dada à catástrofe uma classificação dentro de uma categoria estética.

---

[36] Ibidem.

[37] **ABC das catástrofes – Topografia da insônia**. Rio de Janeiro: Hipocampo, 1951, s/p.

Essa maneira de abordagem possibilita ao autor cercar a catástrofe por vários ângulos, como uma espécie de prisma, tentando flagrar a mecânica do evento, como se internamente a essa aparente desordem houvessem leis que a regessem de maneira rigorosa:

> É engano pensar que a forma violenta por que se processa um desastre seja o triunfo da incoerência: tudo indica que o desastre obedece a leis próprias, as quais ainda não foram descobertas devido à rapidez com que acontece, bem como à perturbação na mente da vítima-observador. E também porque a vítima se salva dele com pavor a princípio, e logo depois com a ilusão orgulhosa de que soube evitá-lo ou vencê-lo – o que impossibilita o depoimento objetivo.[38]

Para dar naturalidade a esse discurso, Aníbal Machado se vale de uma linguagem vazia de subjetividade lírica, em que o fator humano não é levado em consideração senão para a confirmação da eficácia da catástrofe – daí afirmarmos que ela é o sujeito da obra:

> Um prédio – seja teatro ou igreja – que amanhece caído e não tem cadáveres entre seus escombros, realizou um desastre imperfeito. Um pavilhão que rui vazio não chega a ser um desastre: é um exercício. Mas um expresso debaixo de uma ponte ou dois trens em colisão, pertencem à ortodoxia dos desastres.[39]

Percebe-se nos dois textos que o humano é indicador da realização perfeita da catástrofe, e, quando não há esse fator, a catástrofe é uma ilusão. A condição de catástrofe aí é superada ou pela ausência de vítima ou seu orgulho diante do acaso de o desastre não lhe ser fatal. A ironia pode ser aí percebida por ser atribuída a esses dois fatores a impossibilidade de se fazer uma descrição objetiva do que se passa internamente à catástrofe. A ironia também é flagrada, nesse sentido, no fato de o narrador tentar da maneira mais objetiva possível descrever o fenômeno da catástrofe.

> Laconismo e rapidez são características do perfeito desastre. Devido à sua prolixidade, uma inundação com a lenta explosão circular de suas águas, mesmo fazendo vítimas não chega a ser uma catástrofe. Pelo menos, está fora da ortodoxia das catástrofes.[40]

Se verificarmos a estrutura com a qual o texto é composto, percebemos que Aníbal o abre com uma afirmação genérica e abstrata. Em seguida, descreve uma situação concreta que ilustrará a primeira afirmação; neste caso, a ilustração é dada por um "contra-exemplo". Por fim, numa relação de causalidade entre os termos, o autor fecha o texto com uma conclusão, dando certo caráter científico à sua afirmação.

Se em cada texto, enquanto unidade discursiva, Aníbal consegue alcançar esse pretenso rigor objetivo para delinear a catástrofe, dentro da obra ela alcançará sua totalidade de maneira prismática, fragmentária, em que a coesão do desastre se dá pela soma dos

---

[38] Idem.
[39] Ibidem.
[40] Ibidem.

conjuntos. Junto a isso, os exemplos, que seriam a materialização da sentença de abertura, são concretos e ao mesmo tempo estão no âmbito da metáfora:

> O incêndio é a mais paciente das catástrofes; a explosão, a mais impulsiva e lacônica; o abalroamento, a mais colérica; a inundação, a mais feminina e majestosa.[41]

Apesar de se apresentarem em sentido conotativo, os textos são ausentes de subjetividade lírica, criando uma tensão entre a objetividade e a poeticidade dos enunciados, que se pretendem princípios, como mostramos acima pelo verbete ABC, definido por Geir Campos.

Se na primeira parte do livro imperava a objetividade, há uma mudança significativa na segunda, "Topografia da insônia", em que o predomínio da primeira pessoa traz um tom mais subjetivo aos textos, sem, no entanto, perder seu caráter perscrutório. O termo topografia indica uma sondagem pelo terreno da insônia:

> A insônia não é propriamente a impossibilidade de dormir, a insônia é uma presença: uma entidade viva – megera impostora, filha perversa da ausência do sono.[42]

Ao contrário da catástrofe, que se realiza externa e independentemente da ação humana, a insônia é atrelada a ela, sendo-lhe um fator interno. É certo que a dimensão humana está mais fortemente presente nessa seção do livro. No entanto, como na primeira, ela é secundária, quando não patética:

> Afinal, para que perder tempo, com esses seres repugnantes que, sob pretexto de porta-vozes da vida exterior, invadiram minha cabeça e se instalaram na melhor parte dela?[43]

Aqui, como na seção anterior "ABC das catástrofes", a insônia é a protagonista. As definições e as metáforas se fundem para materializá-la em linguagem. Nesses textos, o tom metafórico estará mais evidente justamente pela insônia permear entre a superfície do sono e a vigília:

> O pior não é ficar sem dormir; é permanecer todo o tempo deitado, a poucos centímetros do nível do sono.[44]

Esse estado-limite, entre sono e vigília, objetividade e lirismo, animará os textos intensificando ainda mais as tensões criadas por Aníbal ao mesmo tempo em que aumentam a carga experimental de seus escritos. Não seria exagero verificar, em alguns textos presentes nessa seção, um protótipo do que viria a ser seu próximo volume, de caráter também

---

[41] Ibidem.
[42] Ibidem.
[43] Ibidem.
[44] Ibidem.

experimental, *Poemas em prosa*. A objetividade conceitual, reflexiva, alinha-se a imagens oníricas de caráter surreal, como podemos ver neste texto:

> Há essências de árvores, de frutas, de carne. Há raios solares decapitados. Porque não haverá uma essência de Noite para se pingar nos olhos?[45]

Note-se que, no âmbito da ficção, esse é a segunda obra publicada de Aníbal Machado, precedida apenas por *Vila feliz*, um livro mais tradicional do ponto de vista da classificação por gênero literário. O volume seguinte, *Poemas em prosa*, também tem caráter experimental e Aníbal só voltará a trabalhar com um gênero textual mais "convencional" no romance *João Ternura*. Mas mesmo esse romance é composto de maneira fragmentária, e talvez esteja mais próximo do que seria *Cadernos de João* no que diz respeito ao leque textual, no sentido de sua diversidade.

Tentamos aproximar esses textos, partindo de seu tom e conteúdo, de outras formas literárias às quais eles podiam se avizinhar para justamente evidenciar as tensões que estão em jogo na formulação do sentido da obra. O tom "sapiencial" aproxima esses textos dos provérbios e das locuções proverbiais; já seu caráter objetivo conceitual o coloca ao lado dos aforismos; por fim, os caracteres elíptico e de concisão desses textos os aproximam dos fragmentos. No entanto, por mais que nos debruçássemos sobre uma análise aprofundada de cada um desses gêneros discursivo-literários, não poderíamos assumir qualquer um deles para classificar de maneira categórica os textos de *ABC das catástrofes – Topografia da insônia*, por mais afinidades que estes tenham com algum dos gêneros citados.

Chamamos a atenção para o fato de que, apesar das tensões discursivas as quais demos ênfase até agora, Aníbal compôs um livro prismático em que um tema é explorado à exaustão por meio de textos que, ao mesmo tempo que formam uma unidade discursiva, sua diversidade forma um conjunto polissêmico que contribui para a totalidade do sentido da obra. Podemos supor ainda que, devido ao seu caráter investigativo, Aníbal classificou essa obra como ensaio poemático, em que a objetividade investigativa não fica comprometida ao andar de mãos dadas com o metafórico, criando textos de dimensão anárquica. Talvez ainda mais certeiro seja José Paulo Paes, que em estudo que aborda o surrealismo na literatura brasileira, define essas composições mais concisas de Aníbal como "anotações lírico-sapienciais", a exemplo do poeta francês Paul Valéry.[46]

---

[45] Ibidem.
[46] O surrealismo na literatura brasileira. In: **Gregos e Baianos.** São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 109.

1.2.2 - Poemas em prosa

Outro laboratório de experimentação poética do autor é o livro *Poemas em prosa*. Em seu título, o livro já anuncia o gênero literário a ser explorado. Antes de nos dedicarmos à analise da obra, nos parece necessária uma contextualização sobre o surgimento do poema em prosa e sua ocorrência no Brasil.

O poema em prosa remonta suas origens no século XVIII, delineando-se como "reação contra a tirania formal imposta pelo classicismo francês [...]" que impunha "regras formais, prosódicas e estilísticas que impediam o poeta de criar uma linguagem individual e mais sintonizada com a nova sensibilidade que então começava a desabrochar".[47] Seu primeiro estrato ocorre com a publicação de *Les aventures de Télémaque*, em 1699, de Françoise de la Mothe-Fénelon. Sobre a obra, diz o crítico e estudioso do gênero Fernando Paixão:

> [...] epopeia baseada na mitologia grega e no modelo homérico, com a particularidade de ter sido escrita em forma de prosa. [...]
> Desejoso de influenciar a formação moral e intelectual de Luís, duque de Borgonha, [...] Fénelon escrevera uma prosa para contar as peripécias do filho de Ulisses, porém, mesclando trechos narrativos a momentos líricos.[48]

Diversos autores da época debatiam posições estéticas sobre o fazer poético, alguns tomando partido a favor e outros contra, em relação a regras tradicionais de composição.[49] Apesar dos debates e das diversas obras que o envolveram[50], é somente na segunda metade do século XIX que o poema em prosa aparecerá de modo explícito – trata-se do volume *Petits poémes en prose*, do poeta francês Charles Baudelaire. Publicado postumamente, em 1869, as peças do livro inspiram-se em *Gaspard de la nuit* (1842), obra também póstuma de Aloysius Bertrand. Diz Baudelaire:

> Foi folheando, pela vigésima vez ao menos, o famoso *Gaspard de la nuit*, de Aloysius Bertrand[...], que me veio a ideia de tentar algo análogo e de aplicar à descrição da vida moderna, ou melhor, de "uma" vida moderna, o procedimento que ele havia aplicado à pintura da vida antiga, tão estranhamente pitoresca.[51]

E continua ainda o poeta de *Les fleurs du mal*:

> [...] qual de nós em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa [que fosse] poética, musical sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica em contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?[52]

---

[47] VICENTE, Adalberto Luis. O poema em prosa: definições, história e fundadores do gênero. In: **Uma parada selvagem:** para ler as *Iluminações* de Rimbaud. São Paulo: Ed. UNESP, 2010, p. 52.
[48] Origens francesas. In: **Arte da pequena reflexão:** poema em prosa contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2014, p. 39.
[49] Idem, p. 40.
[50] Cf. PAIXÃO, 2014, p. 39-48.
[51] BAUDELAIRE, Charles apud VICENTE, 2010, p. 59.
[52] BAUDELAIRE, Charles apud PAIXÃO, 2014, p. 50.

Nesses dois trechos, extraídos da dedicatória a Arsène Houssaye, percebemos que Baudelaire intenciona utilizar um novo meio de expressão, no caso, o poema em prosa, e aliá-lo à descrição da vida moderna e suas contradições. Se o poema em verso, metrificado e rimado, era rigoroso demais para expressar o turbilhão da vida moderna, a prosa poderia lhe oferecer uma liberdade que abarcasse o tumulto dessa nova realidade. A conciliação dessas formas contraditórias de expressão poderia espelhar os paradoxos da modernidade e oferecer-lhe uma voz que lhe fosse compatível.

No Brasil, o poema em prosa surge em um contexto cuja possibilidade de realização se dá graças às conquistas do Romantismo, "quando a difusão da prosa poética começa a esboçar gênero"[53], consolidando-se no Simbolismo. As ideias acerca da recusa do verso dentro do contexto romântico têm proliferação menos na prática que na teoria, como nos mostra o estudioso Gilberto de Araújo Vasconcelos Júnior:

> Em nosso Romantismo, a recusa ao metro proliferou mais na reflexão teórica do que na criação efetiva, o que não lhe desmerece o pioneirismo: deslocando cesuras, alterando esquemas rítmicos e rímicos, mudando regras de estrofação, os românticos dinamizaram a forma literária, permitindo inclusive o deslizamento de procedimentos estilísticos do verso para a prosa, conforme atesta o florescimento na época de gêneros híbridos (como a novela versificada e rimada *A nebulosa* (1857), de Joaquim Manuel de Macedo)[...][54]

Antes da consolidação do poema em prosa, diversos autores do romantismo incursionaram no uso de elementos poéticos na prosa, como é o caso de José de Alencar, em seu romance *Iracema*.[55] Essas incursões criaram obras que permeavam entre a poesia e a prosa, sem no entanto abrir mão do gênero predominante em que se estava compondo. Já *Noturnos*, coletânea de prosas de Luís Guimarães Júnior, publicada em 1872, é decisiva na consolidação do poema em prosa. O autor se diferencia de outros românticos

> [...] pela adesão irrestrita ao texto curto: nos outros autores, a brevidade estilística compunha gênero maior (novela ou romance), ainda que incompleto ou inusitado. Agora, estatui-se vínculo entre breve extensão textual e lirismo, oferecendo, talvez pioneiramente, a base para nossos primeiros poemas em prosa[...]. De fato, será essa configuração prevalecente nas *Canções sem metro*, de Raúl Pompeia, e nos *Tropos e fantasias*, de Cruz e Sousa e Virgílio Várzea.[56]

Essas contaminações do poético na prosa e a exploração de uma estética de que se vale de elementos híbridos durante o período romântico abrirá espaço para o aumento da tensão entre a poesia e a prosa, até que seus limites se bifurquem de maneira mais radical. Essa

---

[53] VASCONCELOS JÚNIOR, Gilberto Araújo de. Protótipos românticos do poema em prosa no Brasil. In: **O poema em prosa no Brasil (1883-1896):** origens e consolidação. 2014. 301 f. Tese (Doutorado em literatura brasileira) Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 43. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/Vasconcelos%20GA.pdf>. Acesso em: dez. 2017.
[54] Idem.
[55] Cf. VASCONCELOS, 2014, p. 43-68;
[56] Idem, p. 61-62.

radicalização, dentro do panorama da literatura brasileira, fará surgir obras como *Canções sem metro* e *Missal*, sendo aquela a obra inaugural do poema em prosa no Brasil.

Avançando para o âmbito do Modernismo, o poema em prosa teve pouca ocorrência e consequente irrelevância entre nossos principais escritores modernistas, principalmente na primeira fase do movimento. Nas obras poéticas de Mário e Oswald de Andrade, por exemplo, raramente constam poemas em prosa, sendo que na de Mário há apenas o poema "A menina e a cantiga", de *Losango caqui* (1926), e na de Oswald, "Falação", de *Pau-brasil* (1925)[57]. A partir da década de 1930, podemos incluir ainda Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade[58], em que ambos apresentam poemas em prosa esparsos em suas obras. Não obstante, não poderíamos deixar de registrar no contexto deste período a obra *Literatura & poesia* (1931), do poeta porto-alegrense Augusto Meyer, dedicada inteiramente ao gênero[59].

Curioso notar que, em seu pequeno estudo dedicado ao poema em prosa[60], Xavier Placer observa que no "Modernismo a safra é abundante"[61]. No entanto, ao listar os poucos poetas que dedicaram livros exclusivos ao gênero, como Teodomiro Tostes, Álvaro Moreyra, Andrade Muricy e o próprio Augusto Meyer, verificamos que a maior parte deles tem livros publicados a partir da década de 1940, com exceção de Schmidt e Tostes, ambos com publicações dos anos 1930. Na listagem do estudo, o próprio Aníbal Machado é citado, tendo como exemplo seus livros dos anos 1950. Nesse sentido, a tal abundância não se confirma.

Percebe-se que os poetas que se dedicaram ao poema em prosa entre as décadas de 1920 e 1930 sequer fazem parte do que viria a se tornar o cânone modernista. Mesmo os das décadas seguintes não são poetas de destaque ou mesmo representativos desta tradição, como é o caso do próprio Aníbal Machado, cuja parte mais conhecida de sua obra está em seu

---

[57] Se problematizarmos a questão do gênero e ampliarmos nosso horizonte de olhar sobre ele, poderíamos ainda incluir *Café* – concepção melodramática, de Mário de Andrade. No entanto, o texto tem mais de rompimento de gênero do que propriamente poema em prosa.

[58] Na obra de Manuel Bandeira, constam os seguintes poemas em prosa: "Lenda brasileira", "Noturno da rua da Lapa", "Namorados" e "Madrigal tão engraçadinho" (*Libertinagem*, 1930); "O desmemoriado de Vigário Geral", "Tragédia brasileira", "Conto cruel" e "Nietzschiana" (*Estrela da manhã*, 1936); "O grilo" (*Opus 10*, 1952). Na de Carlos Drummond de Andrade, constam poemas em prosa apenas a partir dos anos 1940. São eles: "O operário do mar" (*Sentimento do mundo*, 1940); "O enigma" (*Novos poemas*, 1948); "Quintana's Bar" (*Claro enigma*, 1951); "Morte de Neco Andrade" (*Fazendeiro do ar*, 1954); "A torre sem degraus" (*A falta que ama*, 1968); "Os excêntricos", "Procurar o quê ", "Verbo ser" (*Boitempo*, 1968); "Fonte grega", "Declaração de amor" (*A paixão medida*, 1980); "A língua girava no céu da boca", "Oh, minha Senhora Ó minha Senhora", "Você meu mundo meu relógio de não marcar horas" (*O amor natural*, p. 1992).

[59] Na década de 1940, o poeta retornaria ao gênero com o livro *Folhas arrancadas*.

[60] PLACER, Xavier. **O poema em prosa**. Rio de Janeiro: MEC (Serviço de Documentação), 1962.

[61] Idem, p. 26.

volume de contos. Na antologia que acompanha o estudo, quem se destaca por sua obra poética ainda hoje, iniciada em fins dos anos 1940 é o maranhense Ferreira Gullar[62].

Uma das hipóteses que podemos aventar em relação aos modernistas da fase heroica não explorarem o poema em prosa, é a de que o gênero estava fortemente ligado ao âmbito simbolista[63], tendência literária que não era simpática aos modernos[64] e da qual a estética se diferia frontalmente.

Em outro estudo dedicado ao poema em prosa, Valquíria Maria Cavalcante de Moura[65] nota algumas restrições acerca da recepção ao poema em prosa no Brasil. Dentre seus argumentos, ela aponta a dificuldade da crítica em lidar com um gênero híbrido e sem regras pré-estabelecidas. Outro ponto ela atribui a uma leitura de José Veríssimo sobre a questão, em que o crítico aponta que o poema em prosa não é uma necessidade à realidade literária nacional[66]. No contexto do Modernismo, a estudiosa ainda nota que a atualização de linguagem proposta pelos modernistas se dava mais enfaticamente pela adoção do verso livre e da ruptura de gênero do que propriamente pela implementação do poema em prosa.

No entanto, apesar dessas questões, alguns autores estavam abertos a experiências que extrapolavam nosso perímetro criativo, explorando elementos que não se limitavam ao contexto nacional, como é o caso do já citado Murilo Mendes, que se dedicou, por exemplo, à composição de poemas em prosa em alguns de seus livros, mas pela via surrealista[67], e, ainda nessa direção, o próprio Aníbal Machado.

---

[62] O poeta estreia com o livro *Um pouco acima do chão*, de 1949. Entretanto, o livro não consta na reunião mais recente da obra completa do autor.

[63] Com a publicação de *Tropos e fantasia*, de Cruz e Souza e Virgílio Várzea, popularizou-se entre nós o uso do termo fantasia para se referir a este tipo de composição (à exemplo de Aloysius Bertrand) e esta será a obra que dará início a principal marca dos primeiros poemas em prosa nacionais, a fuga à narratividade. Cf. VASCONCELOS, p. 117.

[64] Sobre a questão, diz a estudiosa Francini Ricieri: “Como jamais pretenderam servir à causa nacional, estes poetas foram usualmente representados como alienados, desenraizados, fúteis, irracionalistas, incompreensíveis, colonizados... Enquanto todo o fundamento teórico e a maior parte das realizações do Modernismo ou do Romantismo brasileiros derivam sabidamente, assumidamente e sem problemas de pressupostos europeus, o dandismo de B. Lopes ou contemporâneos, a intertextualidade de Eduardo Guimaraens ou mesmo os *movimentos formais* da poesia de Cruz e Sousa sempre pareceram inaceitáveis da perspectiva de projetos historiográficos que descreveram a literatura local como busca sistemática de uma autonomia utópica, inatingível e irreal. [...]” (Grifo nosso). RICIERI, Francini. Prefácio. In: RICIERI, Francini (Org.). **Antologia da poesia simbolista e decadente brasileira**. São Paulo: IBEP, 2009, p. 35-36. Ao discorrer sobre o argumento da autora, afirma Paulo Franchetti: "A afirmação é exata e aponta para uma articulação central do pensamento historiográfico brasileiro: a herança da perspectiva romântica, que narra a evolução da literatura a partir do foco na construção da identidade e do sistema literário nacional.". FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: RICIERI, Francini (Org.). **Antologia da poesia simbolista e decadente brasileira**. São Paulo: IBEP, 2009, p. 11.

[65] In: **Poema em prosa**: Uma sutileza no paradigma da literatura brasileira. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2010. 174f, p. 47-50.

[66] O argumento corrobora com as afirmações de Francini e Franchetti.

[67] Discutindo essa questão com Aline Novais de Almeida, amiga e estudiosa da obra de Murilo Mendes, ela nos chama atenção para o fato de que no livro *Sinal de Deus*: poemas em prosa (1936), há um influxo que oscila entre o barroco e o simbolismo nos poemas dessa obra. O que nos estimula a hipótese de que a produção de

Poemas em prosa foi publicado em 1955, dando continuidade aos experimentos poéticos de Aníbal, em sequência de seu *ABC da Catástrofe – Topografia da insônia*. Bem diverso no estilo, *Poemas em prosa* é composto de vinte peças, sendo a maioria narrada em primeira pessoa. E por esse aspecto narrativo já podemos iniciar uma visão da obra.

O fato de os textos apresentarem narrador, não significa que neles haja uma história, um enredo. Muitos são compostos por enumeração de imagens que replicará poeticamente um mote inicial, em que não se reconhecerá qualquer espacialidade ou temporalidade concreta senão a realidade que os poemas delineiam, como é o caso do primeiro poema "Em vez de..."

> Ela disse, mostrando-me aos outros, que o esperado era bem diferente do que tinha aparecido...
> Que me concebera enquanto suas mãos bordavam.
> Que entre flores e anjos do linho tecera, sem o querer, a figura sonhada.
> Disse, mais, que muito antes do primeiro grito já o silêncio corria por minha conta.
> Que em seu ventre eu era um núcleo de claridade.
> Que em toda a paisagem se lia a anunciação do nascituro.
> Que atrás da colina uma fonte só faltava dizer o meu nome.
> Mas que, em vez do esperado, nascera eu.
> Viu-se então que eu era o *outro*.
> E todos choraram na decepção do primeiro instante...
> (... deslocamento de astro no signo do zodíaco... coisas do vento... confusão de entrega...)[68]

A primeira frase, que apresenta a divergência entre o "esperado" e o "aparecido", já guarda em si uma situação completa, uma espécie de desilusão. As próximas frases, norteadas por recurso anafórico, são acumulações que replicam ou caracterizam a espera, ou, ainda, o desejo. Esse recurso se dá pela repetição da conjunção subordinativa integrante "que" no início de cada frase, dando um efeito de intensificação dessa vontade. A intensidade do desejo é potencializada pela caracterização da espera, dada por imagens que são da ordem do insólito, como podemos evidenciar em "Que me concebera enquanto suas mãos bordavam."; "Que entre flores e anjos do linho tecera, sem o querer, a figura sonhada."; ou ainda "Que em toda a paisagem se lia a anunciação do nascituro".

Essa enumeração será quebrada quando da utilização da conjunção "mas", alterando o sentido do que vinha sendo construído anteriormente, intensificando, agora, sem o fôlego da enumeração anterior, o seu contrário:

> Mas que, em vez do esperado, nascera eu.
> Viu-se então que eu era o *outro*.

Murilo Mendes, assim como a de Aníbal Machado, não se limitavam a programas específicos. Aproveitamos para agradecer à Aline pelo rico diálogo e a possibilidade de abertura de perspectivas. Quaisquer equívocos que puderem ocorrer são de nossa inteira responsabilidade.

[68] MACHADO, Aníbal. In: **Poemas em prosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955, p. 11-12

Até então, as imagens[69] apresentadas contribuem concretamente para a construção do sentido do poema que, valendo-se da oposição entre o aparecido e o desejado, nos mostra a dificuldade em se aceitar o *outro*, o diferente, o que nos foge à expectativa. A decepção aqui é evidenciada por meio de apresentação e não de representação[70], ou seja, Aníbal não mimetiza elementos da realidade concreta para que sua intenção seja demonstrada; é por meio de imagens que ele nos dá a sensação estética da desilusão da espera. No exemplo dado, o texto de abertura se revela como uma espécie de Gênese ao revés, com uma origem diversa ao destino.

Radicalizando ainda mais os recursos poéticos na prosa, Aníbal finaliza o texto de modo enigmático, com frases/imagens descontínuas, fragmentárias, mas que ainda dialogam com o texto:

> (... deslocamento de astro no signo do zodíaco... coisas do vento... confusão de entrega...)

Essas imagens já nos dão uma boa mostra da influência do surrealismo sobre a escrita de Aníbal Machado, que permeará, ora mais discretamente, ora de maneira mais direta, no decorrer de suas obras. Se a narratividade dos poemas em prosa presentes no volume não são da ordem do enredo, boa parte se deve ao uso da imagem, claro, atrelados a outros recursos retóricos, garantindo a força poética do texto. Sobre o uso da imagem nessa direção, podemos citar Octavio Paz, que diz: "a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é, mas o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do 'impossível verossímil' de Aristóteles"[71]. Nesse sentido, o poema cria *realidades* por meio das imagens.

Após este primeiro poema, os demais seguem no mesmo diapasão, calcado na figura de um sujeito apavorado com o acabado, o construído, continuamente em preparativos, ("Homem em preparativos"); outro que sempre prorroga o prazo de término da composição de sua fachada ("O homem e sua fachada"); ou, ainda, outro que se distrai com a passagem do tempo, recusando-se a participar dele ("O grande clandestino").

O que se vê nesses poemas é a defesa de seres deslocados no tempo e no espaço, entregues à plena contemplação, interrompida às vezes pela práxis cotidiana: "Nos momentos

---

[69] Por imagem, entendemos aqui o conceito criado por Pierre Reverdy e citado por André Breton em seu Primeiro manifesto surrealista. Escreve Breton citando Reverdy: "A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades forem longínquas e justas, mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá [...]". Cf. BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Rio de janeiro: Nau editora, 2001, p. 35.

[70] Cf. TODOROV, Tzvetan. Em torno da poesia. In: **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 111-125.

[71] A imagem. In: **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 105.

de intervalo, construímos cidades, casamos, discutimos, entramos na guerra."[72]; "A não ser que nos misturemos com ele [o tempo], façamos dele um aliado.[...] Então a gente aproveita para erigir sistemas, tomar iniciativas, amar lutar, e cantar".[73] Essas figuras são produtivas no "intervalo" de seus devaneios, de seus processos construtivos, fazendo do sono e do sonho suas realidades por excelência. O que chamamos de real, essa práxis cotidiana, para os seres de linguagem criados por Aníbal, é o momento de intervalo – de produção –, em completa inversão e negação ao espírito da modernidade[74].

Assim, a figura presente no poema "O transitório definitivo", enquanto não realiza seu destino, sua missão, se distrai fazendo filhos, armando pontes, construindo igrejas e escolas, enquanto caminha rumo a seu destino, "Santa Maria, castelo de passarinhos". Percebemos novamente, que é no intervalo das coisas que a vida dessas personagens acontece. A distração se dá com afazeres concretos da ordem da vida moderna, do progresso. No entanto, o destino final, seu lugar último, é da ordem da abstração, do poético (Santa Maria, castelo de passarinho), uma espécie de Pasárgada, um lugar onírico que faz com que a personagem não se detenha nos perigos e nas seduções da modernidade – e daí nossa insistência no argumento de sua negação.

> Prendo-me aos seres e objetos com o fervor de quem vai perdê-los para sempre. Porque afinal este mundo, tal como está, seu eu gosto dele um bocadinho, é no momento mesmo em que penso largá-lo.[...]
>
> Quando a vida me aborrece, largo tudo de repente, apanho a trouxa e vou tocando devagarinho para Santa Maria, castelo de passarinhos...[75]

Se é verdade o que alegamos, para refutar os progressos conquistados na modernidade, Aníbal Machado se mune da própria modernidade para refutá-la, valendo-se de recursos estilísticos conquistados pelo movimento moderno brasileiro, como a ironia, a dicção mais informal, linguagem rebaixada (não desleixada, é importante frisar), e das formas genéricas europeias, como o poema em prosa. Se Santa Maria é um lugar poético do ponto de vista da práxis, ele é uma realidade concreta, segundo os preceitos surrealistas. Realidade que não deixa o sujeito poético se deter nas armadilhas da modernidade.

Se é verdade ainda que Aníbal é fruto e parte do modernismo brasileiro, não o é em sua realização poética – ao menos quanto aos seus principais líderes. Suas escolhas nos parecem mais afim com um modernismo *à la* Murilo Mendes do que a de um Drummond ou Bandeira, por exemplo.

---

[72] Homem em preparativos. In: MACHADO, 1955, p. 13.
[73] O grande clandestino. Idem, p.19.
[74] Nos deteremos nesta questão sobre a modernidade em *Cadernos de João* no terceiro capítulo deste trabalho.
[75] O transitório definitivo. Idem, p. 37.

Em *Poemas em prosa*, há dois textos que remetem à temática do duplo. São eles “A procura” e “O terceiro”. Ambos abordam a réplica como se fosse uma espécie de antípoda que sabota o primeiro, sendo aquela a culpada das irrealizações deste. Ou ainda, um duplo responsável pelo sucesso inexplicável e refutado do primeiro. Esse último exemplo é o caso do poema “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 o saiba.
> Então saio à procura de mim. [...]
> Desde manhã, já acordo com o horror de ser o que eles pensam.[...]
> Inútil a placa com os dizeres: "Saí. Eu também procuro". Inútil.[...]
> Oh, com certeza mataram o seu deus e estão sedentos de outro.
> Estou nu. Agora vai ser difícil esconder-me nas últimas ramificações do meu subterrâneo.[76]

O outro poema, "O terceiro", aposta na ludicidade da relação entre os seres e mesmo da linguagem. No entanto, a angústia do ser cindido permanece:

> Meu *duplo* é insuportável. Vem sempre brigar comigo. Quando não é para brigar, é para zombar.
> Se boto asas, ele acrescenta o rabo.[...]
> Mãe, não posso ser o anjo que você pediu. Os caminhos da inocência dão para a estrada do mal. Minhas purezas acabam em porcaria.
> É ele, mãe, é ele que me atrapalha.[...]
> Sempre assim: travando minhas pernas quando me manda caminhar, instilando-me a dúvida quando me convida a crer. [...]
> Quando meu duplo mais entretido se mostra comigo, então eu aproveito e fujo... Abandono os dois e formo o terceiro.
> O terceiro é a delícia de libertação, longe da vítima e de seu sadista.
> Com o terceiro, assisto à briga dos dois. É um espetáculo. Aprendo os golpes. E me exercito para combater com vantagem os inimigos que ficam a vir. Eles parece que são muitos. E já estão descendo do futuro...[77]

Esse poema segue o mesmo princípio de enumeração, não por anáfora, mas por imagens que replicam o incômodo do duplo. Essas imagens são entrecortadas por frases que as sintetizam para logo abrir outro bloco de enumerações, intensificando o sentido do que está expresso. Do ponto de vista narrativo, passa-se algo interessante: o texto é narrado em primeira pessoa, abordando sobre seu duplo; no entanto, na formação do terceiro, quem está narrando? Forma-se um quarto ou o narrador também é uma espécie de síntese a qual abarca as três instâncias do sujeito?

Os dois textos foram apresentados, para além de seu interesse no que concerne a análise de mecanismos do poema em prosa, com a intenção de avizinhar Aníbal Machado de outro poeta moderno – Murilo Mendes. Seu livro *A poesia em pânico* (1936-1937) possui um

---

[76] Idem, p. 51-55.
[77] Idem, p. 59-60.

poema em que também a temática do duplo é tratada. Apesar do poema ser em verso, em muito se assemelha com a figura do duplo abordada por Aníbal nos dois poemas expostos:

> Meu duplo
>
> 1
>
> A edição que circula de mim pelas ruas
> Foi feita sem o meu consentimento.
> Existe a meu lado um duplo
> Que possui um enorme poder.
> Ele imprimiu esta edição da minha vida
> Que todo o mundo lê e comenta.
>
> Quando eu morrer, a água dos mares
> Dissolverá a tinta negra do meu corpo,
> Destruindo esta edição dos meus pensamentos, dos meus sonhos, dos meus amores
> Feita à minha revelia!
>
> 2
>
> O meu duplo sonha de dia e age durante a noite.
> O meu duplo arrasta correntes nos pés.
> Mancha todas as coisas inocentes que vê e toca.
> Ele conspira contra mim.
> Desmonta todos os meus actos um por um e sorri. [...]
> [...][78]

Apesar de ser apenas o trecho de um longo poema, dividido em quatro partes, ainda assim podemos perceber os mesmos recursos utilizados por Aníbal em seus poemas em prosa, como a enumeração acumulativa por meio de imagens e a anafórica, esta menos aparente aqui, mas predominante na quarta parte do poema.

De muitas maneiras o duplo foi tratado na história da literatura, mas impressiona o modo com que os dois poetas, em períodos diferentes, dão um tratamento tão estreito ao tema. Ambos abordam o duplo como um ser autônomo e sabotador, que se vale de certo maniqueísmo para a manipulação. Uma espécie de jogo entre *clowns*, se pensarmos na clássica figura dos palhaços "augusto" e "branco", um sendo o mais ingênuo e o outro, mais *malandro*.

Já a enumeração de Murilo Mendes tem seu ritmo coordenado pelos limites do verso, mais alongado às vezes, porém um alongamento compactado em células cuja quebra coincide com a interrupção semântica, como podemos ver na segunda estrofe da primeira parte. No poema de Aníbal, o ritmo da enumeração é coordenado, por sua vez, pelo tamanho das

---

[78] **Poesia em pânico**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 305-306.

sentenças e seu fluxo é interrompido por uma frase-síntese, que permitirá novo fluxo enumerativo.

Poderíamos estender ainda essa comparação para o jogo imagético presente nos dois poemas. No poema em prosa de Aníbal, as imagens se configuram de maneira esparsa. Ela se constitui pelos elementos insólitos presentes em pontos distintos do texto. A somatória desses elementos é que contribuirá para a irrupção da imagem poética em "O terceiro". Já em "Meu duplo", as imagens se configuram no interior do próprio verso. Os elementos distintos, combinados nesta célula discursiva, é que contribuirão para a formação da imagem.

Levando-se em consideração esses aspectos, poderíamos chegar a uma conclusão próxima da de Fernando Paixão ao contrastar o discurso do poema em verso com o do poema em prosa à luz das observações feitas por Barbara Johnson ao formular uma ideia síntese acerca da identidade do poema em prosa:

> [Barbara Johnson] defende a ideia de que o poema em prosa se caracteriza pela predominância da metonímia como figura de linguagem – em contraposição ao poema em versos, inclinado ao maior emprego de metáforas. [...]
>
> De acordo com Johnson, uma das propriedades do poema em prosa seria a de manifestar um desejo de diferença no interior da própria língua. Diferença que começa no plano do léxico geral, na sintaxe e, claro, também nos traços da imaginação. [...][79]

Ao considerarmos esses pressupostos em relação aos poemas que acabamos de comparar, não seria difícil constatarmos a força metafórica das imagens presentes no poema de Murilo Mendes e, em contraposição, a força metonímica delas no poema em prosa de Aníbal Machado.

Ainda que rapidamente, é interessante verificar na comparação entre esses poemas, de naturezas distintas, o manejo linguístico de elementos poéticos similares e, concomitantemente, observar os efeitos causados pela diferença entre eles quando consideramos a organização dos discursos poéticos. A partir disso, é possível avaliar comparativamente alguns mecanismos retóricos da poética aplicados na prosa, nos auxiliando no entendimento da realização e da natureza do poema em prosa.

Por fim, não podíamos deixar de nos questionar sobre a intenção de Aníbal Machado ao finalizar um livro de poemas em prosa com um belo poema em versos, mas utilizando no título outro gênero discursivo, a carta ("Última carta de Pero Vaz"). Historicamente, a carta de Pero Vaz de Caminha descreve ao rei as belezas da nova terra na qual aportaram os

---

[79] PAIXÃO, Fernando. Da metonímia ao fragmento. In: **Arte da pequena reflexão:** poema em prosa contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2014, p. 62. No mesmo capítulo, o autor põe à prova a tese de Johnson dispondo em versos um poema que originalmente se estrutura como poema em prosa. Cf. PAIXÃO, 2014, p. 63-70.

navegantes portugueses. Aníbal aproveita esse material para fazer também uma descrição, mas ao invés de se valer da objetividade ou mesmo de certo cronismo, elenca uma série de imagens oníricas, em que novamente o autor nos evidencia sua relação com o surrealismo. As imagens são formadas a partir da junção de elementos inusitados e se acumulam pelo poema numa série enumerativa:

> Digo a Vosmecê que no fim da planície há um gigante fumegando
> Uma viúva sem consolo e um pássaro conversível.
> Debaixo das árvores
> Os suicidas vomitam o retrato da amada
> Os bichos roem o código das águas
> No caminho do mar as pedras não respondem
> Vive-se a combinar a linguagem dos homens
> Com os traços imerecidos
> Da sombra deles na poeira
> Nas grandes linhas adutoras
> Passam fora do horário
> Invisíveis cavalos [...][80]

Ao que parece, no decorrer de sua obra, Aníbal Machado está o tempo todo criando textos em que a linguagem é sempre posta em tensão, e na maioria das vezes ela é dada pelo modo como o autor lida com a questão do gênero literário, como veremos mais detidamente no próximo capítulo.

Apesar de os livros *Poema em prosa* e *ABC das catástrofes – Topografia da insônia* apresentarem textos em que o gênero está sendo posto em questão, ambos têm uma coesão textual interna muito clara e evidente, como tentamos demonstrar no decorrer do capítulo. E a insistência nesse ponto tem como intuito mostrar que, na reorganização que culmina em *Cadernos de João*, os livros de origem se dissolvem na nova obra. Duas obras tão diversas entre si compõem uma terceira e nos fazem indagar sobre o que seria esse novo livro do ponto de vista literário.

Além disso, é importante considerar que, mesmo dentro do contexto de experimentação estética proposta pelo Modernismo, Aníbal Machado segue uma via incomum, compondo livros em que o grau de experimentação escapa ao viés nacional-estético. Esse pode ser um dos motivos que encoraja o autor, por exemplo, a compor um livro de poemas em prosa ou de fragmentos compostos de gêneros híbridos. Não obstante, essa atitude de Aníbal o isola e o particulariza em nossa literatura. E daí a relevância do estudo de sua obra.

---

[80] MACHADO, Aníbal. **Poemas em prosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955, p. 63.

CAPÍTULO 2 - RABISCANDO CADERNOS

2.1 - Morfologia de uma obra

Cadernos de João inclui duas obras em que o conjunto de textos, apesar de seu aspecto híbrido, possui forte coesão e unidade, como procuramos demonstrar. *ABC das catástrofes – Topografia da insônia* organiza-se de maneira fragmentária e prismática, formulando reflexões que têm como eixo simbólico-metafórico a catástrofe e a insônia. Dividido em duas partes, a primeira busca fundamentar o caos que organiza a catástrofe de maneira objetiva; a segunda, pelo viés lírico, busca dar materialidade ao fenômeno da insônia. Já *Poemas em prosa* se vale do gênero ao qual o título se refere para construir fábulas líricas cuja narratividade não se converte em enredo, mas em realidades constituídas pelo próprio discurso poético, abordadas por um olhar contemplativo sobre a vida e, ao mesmo tempo, crítico à rapidez e ao utilitarismo da modernidade. São essas obras, totalmente distintas entre si, que Aníbal irá reunir numa espécie de amálgama discursivo, em conjunto a outras peças inéditas, e que dará corpo a *Cadernos de João*.

Atentamos ainda ao fato de que esse novo volume não é mera reunião dos livros anteriores, ao contrário das coletâneas de contos – partindo de *Vila Feliz* – em que os acréscimos de textos não resultaram em novo livro no que diz respeito a alterações no sentido da obra. Justamente pelos contos acrescidos estarem em plena consonância com os já constantes, o livro permanece uma coletânea de textos uniforme, cuja unidade não é comprometida pela soma de novos textos: estes reúnem-se ao conjunto de maneira *complementar*.

Essas informações são importantes de serem retomadas e enfatizadas para compreendermos o que se passa no interior do volume de *Cadernos de João*, buscando entender seu processo de reorganização, já que obras tão distintas entre si são reunidas de maneira paratática, nos levando a questionar sua organicidade.

2.1.1 - Folhas soltas em um caderno

Na nota que abre *Cadernos de João*, consta a seguinte informação editorial composta pelo próprio autor:

> Estes *Cadernos* encerram, revistos e aumentados pelo autor, o *ABC das catástrofes – Topografia da insônia* (Hipocampo, 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.[81]

Sobre essa nota, irá comentar Rosana Morais Weg em sua dissertação de mestrado:

> Nesta nota introdutória à primeira edição de *Cadernos de João*, Aníbal Machado fornece esclarecimentos quanto ao conteúdo da obra. Ou seja, não se trata de material inédito. São textos provenientes de dois livros anteriores, reorganizados de modo a comporem um terceiro.[82]

Nessas linhas, a estudiosa pretende elucidar a intenção da nota do autor e o que ela informa. De fato, tratam-se de esclarecimentos acerca do conteúdo da obra; acrescentaríamos ainda que também é um esclarecimento sobre sua organização. O que nos parece equivocado neste comentário é a informação de não se tratar de material inédito.

Dentro de *Cadernos de João* há, sim, materiais provenientes de livros anteriores. Constam no volume todos os noventa textos de *ABC das Catástrofes – Topografia da insônia* e todos os de *Poemas em prosa*, vinte no total. Os dois volumes somam cento e dez textos. Em *Cadernos de João*, há trezentos e quarenta e quatro, o que significa que foram compostos duzentos e trinta e quatro escritos inéditos para o novo volume, ou seja, mais que o dobro de textos pré-existentes.

Nesse sentido, é complicado dizer não se tratar de uma obra inédita quando se compara a quantidade de textos advindos dos livros anteriores ao grande volume de textos compostos exclusivamente para essa nova reunião. A informação de que *Cadernos de João* consta de obras anteriores que, além de revistas, foram aumentadas, é sumariamente ignorada. O esclarecimento fornecido pela autora deveria ser ao menos relativizado. O fato de apresentar textos advindos de outras obras, dissolvidos a uma grande quantidade de inéditos, aumenta sua complexidade, e essa é uma informação muito importante.

Na mesma nota feita por Aníbal, observamos que o livro *Poemas em prosa* não obedece à sua ordem primitiva e tem seus textos revisados. De fato, ele é diluído no processo de reorganização, fazendo com que o volume primário assim se extinguisse.[83] Alguns textos, inclusive, são realocados em seções que correspondem a *ABC das catástrofes – Topografia da insônia*, como é o caso dos poemas em prosa "As reuniões" e "A bola de água".

Nesta reorganização, *ABC das Catástrofes – Topografia da insônia* compõe duas seções, uma seguida da outra, e a maior parte dos textos sofre pequenas alterações. No

---

[81] 1957, p. 1

[82] In: **Caos e catástrofe na obra de Aníbal Machado.** 1997. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 103.

[83] Ver no Anexo A as relações entre o posicionamento dos textos nas obras primitivas e *Cadernos de João*.

volume primitivo, há também a divisão em duas partes, sendo “ABC das catástrofes” a primeira e “Topografia da insônia” a seguinte. Em *Cadernos de João*, essas seções sofrem inversão. “Topografia da insônia” vem primeiro. Os quarenta e dois textos da obra original estão presentes, e apenas um deles tem a ordem alterada no conjunto. “As reuniões”, presente no livro *Poemas em prosa*, foi adicionado como último texto desta seção. Em seguida, está “ABC das catástrofes”. Aos quarenta e oito textos do livro original, seis outros foram acrescentados a esta seção, todos inéditos, exceto um deles, “A bola de água”, originalmente de *Poemas em prosa*. Dos textos acrescidos, um está no meio da seção[84] e os demais a encerram.

2.1.2 - Uma Topografia e um ABC entre as atividades dos homens

Enquanto o livro *Poemas em prosa* foi totalmente dissolvido em *Cadernos de João*, *ABC das catástrofes – Topografia da insônia* foi mantido, salvo as alterações mencionadas acima, praticamente idêntico à edição original. Isso poderia nos fazer pensar, num primeiro instante, que a reorganização dos textos se faz em torno do livro de 1951. Para validar essa hipótese, teríamos de verificar se os demais textos seguem a estrutura e o estilo dos escritos contidos em *ABC das catástrofes – Topografia da insônia*. A hipótese logo é posta em dúvida quando verificamos a quantidade de textos inéditos e a variedade de seus estilos, que veremos mais adiante. Por ora, é importante verificar como essa distribuição é feita e em torno de que eixo ela é organizada.

A primeira edição de *Cadernos de João* não apresenta sumário ou índice de textos. No entanto, na obra *A arte de viver e outras artes*[85], que reúne escritos diversos de Aníbal e inclui o livro de 1957, houve o cuidado de evidenciar as partes deste em sumário. Nela, podemos notar a divisão feita por Aníbal Machado e refletir sobre ela.

Cadernos de João foi divido em seções intituladas “A atividade dos homens”, numeradas de 1 a 10, e que é dividida ao meio por “Topografia da insônia” e “ABC das catástrofes”. Visualmente, sua divisão, conforme o sumário, assim se apresenta:

- Cadernos (p. 5);
- [bloco de textos sem título] (p. 6-36), 45 textos;
- A atividade dos homens nº 1 (p. 37-116), 122 textos;

---

[84] Trata-se do texto "A primeira e ultra...". In: MACHADO, Aníbal. **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 186. Pelo fato de o texto não constar título, apresentamos apenas a primeira frase.
[85] **A arte de viver e outras artes**. Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1994.

- A atividade dos homens nº 2 (p. 116-119), 2 textos;
- A atividade dos homens nº 3 (p. 119-134), 22 textos;
- A atividade dos homens nº 4 (p. 134-153), 20 textos;
- A atividade dos homens nº 5 (p. 153-159), 1 texto;
- Topografia da insônia (p. 160-176), 43 textos;
- ABC das catástrofes (p. 177-200), 54 textos;
- A atividade dos homens nº 6 (p. 200-205), 4 textos;
- A atividade dos homens nº 7 (p. 205-211), 8 textos;
- A atividade dos homens nº 8 (p. 211-214), 3 textos;
- A atividade dos homens nº 9 (p. 214-222), 1 texto;
- A atividade dos homens nº 10 (p. 222-230), 8 textos;
- Os personagens (p. 231-245), 11 textos.

Podemos verificar pela numeração de páginas que as seções não são divididas de forma proporcional, sendo "A atividade dos homens nº 1" a maior delas, com setenta e nove páginas, e as menores "A atividade dos homens nº 2" e "A atividade dos homens nº 8", com três páginas cada. "Cadernos", que aparece no topo do sumário seguido à nota do autor, não configura uma seção, senão o título de texto que funcionará como diapasão do que seria a obra. Sendo assim, os textos presentes entre as páginas 6 e 36 não configuram uma seção.

Em sua dissertação de mestrado, Weg estabelecerá uma distribuição dos textos dentro das seções, organizada em quatro blocos da seguinte maneira[86]:

- "Poemas em prosa" – 1ª parte (p. 7-159);
- "Topografia da insônia" – 2ª parte (p.160-176);
- "ABC das Catástrofes" – 3ª parte (p. 188-195);[87]
- "Poemas em prosa" – 4ª parte (p. 196-245).

Sobre esta distribuição, nada mais comenta a autora além do que consta acima. Não há qualquer estabelecimento de critério sobre a escolha ou alguma informação que justifique a divisão nestes blocos. De nossa parte, verificamos nessa distribuição dois problemas principais: primeiro, considerar todos os textos presentes no primeiro e quarto blocos como

[86] WEG, 1997, p. 103-104.
[87] Curiosamente, Weg aponta a página 188 como início desse bloco. No entanto, "ABC das catástrofes" começa na p. 177.

sendo unicamente do gênero poema em prosa, o que verificaremos mais adiante não ser verdade; segundo, consequência do primeiro problema, ignorar novamente os textos inéditos. Ao estabelecer tal organização, Weg homogeneíza textos de natureza diversa e complexa, forjando de maneira simplificada uma pretensa unidade entre os textos constantes em *Cadernos de João*.

Os textos de *ABC das catástrofes – Topografia da insônia* concentram-se nas seções de mesmo nome, enquanto os textos de *Poemas em prosa* estão dispersos por todo o livro, inclusive nas seções "Topografia da insônia" e "ABC das catástrofes". Assim como as seções, os vinte textos desta obra estão distribuídos de maneira desproporcional e se configuram da seguinte maneira entre as seções[88]:

- A atividade dos homens nº 1 – 11 poemas em prosa;
- A atividade dos homens nº 3 – 2 poemas em prosa;
- A atividade dos homens nº 4 – 2 poemas em prosa;
- Topografia da insônia – 1 poema em prosa;
- ABC das catástrofes – 1 poema em prosa;
- A atividade dos homens nº 7 – 1 poema em prosa;
- Os personagens – 2 poemas em prosa.

Na relação acima, verificamos uma grande concentração dos textos de *Poemas em prosa* na primeira seção; nas demais seções, em que há ocorrência de tais textos, eles são pouquíssimos. Nas seções "A atividade dos homens nº 2, 5, 6, 8, 9 e 10", estes estão totalmente ausentes. Essa ausência poderia ser justificada pela curta extensão das seções.

Observamos na distribuição de Weg que os poemas em prosa se concentram nas seções de titulo "A atividade dos homens" e "Os personagens", justamente nas quais há maior ocorrência de textos inéditos. E nos blocos que ela classifica como "Topografia da insônia" e "ABC das catástrofes" também há textos originários de *Poemas em prosa*, na mesma proporção das outras seções, ainda que com ocorrência mínima. Nesse sentido, nos parece equivocada a classificação das partes por um único gênero literário e em blocos que dão a ideia de homogeneidade entre os textos.

Apesar da desproporção entre as seções, se consideramos a divisão estabelecida no sumário, notamos que "Topografia da insônia" e "ABC das catástrofes" ocupam posição

[88] Ver Anexo A.

central no livro, compondo uma espécie de núcleo dentro de *Cadernos de João*. Tal centralidade pode nos sugerir um norte organizador que se realiza em torno destas seções.

2.1.3 - Administrando o caos

Na nota inicial de *Cadernos de João* consta a informação de que os textos de *ABC das catástrofes – Topografia da insônia* e de *Poemas em prosa* foram revistos e aumentados. Vamos nos deter sobre estas revisões tentando verificar como essas mudanças interferem no sentido do texto. Para isso, faremos o cotejo de alguns textos no intuito de avaliar o grau de interferência dessas revisões.

Apresentaremos os textos tal qual constam nas obras as quais pertencem. Destacamos em negrito os termos que evidenciam as alterações feitas por Aníbal Machado.

> Um prédio – seja teatro ou igreja – que amanhece caído e **não tem** cadáveres entre **seus** escombros, realizou um desastre imperfeito. **Um** pavilhão que rui vazio não chega a ser um desastre: é **um** exercício. Mas **um expresso** virado de baixo de uma ponte ou dois trens em colisão, pertencem à ortodoxia dos desastres.
> (de *ABC das catástrofes*)[89]

> Um prédio – seja teatro ou igreja – que amanhece caído e **sem** cadáveres entre **os** escombros, realizou um desastre imperfeito. Pavilhão que rui vazio não chega a ser desastre: é exercício. Mas **o *expresso*** virado de baixo de uma ponte**,** ou dois trens em colisão, pertencem à ortodoxia dos desastres.
> (de *Cadernos de João*, p. 178)

Nesse primeiro exemplo, notamos substituições de artigos indefinidos e pronomes possessivos por artigos definidos ou mesmo sua eliminação. Essa alteração dá um caráter mais direto aos termos, dando-lhes mais substancialidade e concretude, em contraponto ao abstracionismo que possuíam quando acompanhados de artigos indefinidos. Assim, *um exercício* convertido em *o exercício* ganha força conceitual e simbólica: não mais se trata de qualquer exercício. O mesmo se passa na mudança entre "não tem cadáveres" e "sem cadáveres" – a extinção do termo de negação torna a ausência de "cadáveres" mais material, mais plástica poeticamente. A exclusão do verbo "ter" torna a ausência mais evidente e mais forte.

> **A palavra ‹‹vôo›› e a palavra ‹‹asas››** – metáforas inúteis, destinadas a apagar nos tripulantes do avião a consciência da violação, pelas hélices, da virgindade da atmosfera.
> (de *ABC das catástrofes*)

---

[89] Nas indicações do livro *ABC das catástrofes – topografia da insônia*, será indicado apenas o capítulo ao qual os textos pertencem: ou "ABC das catástrofes" ou "Topografia da insônia". A edição não apresenta numeração de página, por isso a ausência de indicação nos referidos textos.

> **"Vôo", "asas"** – metáforas inúteis, destinadas a apagar nos tripulantes do avião a consciência da violação, pelas hélices, da virgindade da atmosfera.
> (de *Cadernos de João*, p. 186)

A mudança realizada nos textos acima, apesar de sutil, é bastante significativa. A troca de sinais de pontuação nos parece mais uma atualização do que uma alteração no campo do sentido, diferente da variação entre as frases. Percebe-se que Aníbal retira o termo "palavra", fazendo com que "vôo"[90] e "asas" ganhe uma dimensão, além de metalinguística, simbólica. Do ponto de vista da linearidade discursiva, esta variação contribui para dar um caráter mais fragmentário ao texto.

> Estava **certo**, ao deitar-me, de que levava à cama um personagem de **alguma** importância. Se me vissem agora! Se descobrissem a desmoralização que reina dentro de mim!...
> (de *Topografia da insônia*)

> Estava **convencido**, ao deitar-me, de que levava à cama um personagem de **certa** importância. Se me vissem agora! Se descobrissem a desmoralização que reina dentro de mim!...
> (de *Cadernos de João*, p. 160)

A substituição da palavra "certo" pela palavra "convencido" dá um caráter mais preciso à afirmação. O termo da primeira sentença parece oscilar em sentido, enquanto "convencido" não nos deixa dúvida do ponto de vista da intencionalidade. A palavra também remete a uma atitude mais ativa, em que a subjetividade ganha maior dimensão, oferecendo ao texto um caráter lírico. A mudança de "alguma" por "certa" parece seguir nessa mesma direção de sentido, considerando que a primeira palavra caracteriza indeterminação.

> Quando se **espera** o cansaço absoluto **para dormir**, já não se tem mais fôrça para **o** sono – já não há **que** dormir.
> (de *Topografia da insônia*)

> Quando se **chega** ao cansaço absoluto, já não se tem mais fôrça para **pegar no** sono – já não há **nada para** dormir.
> (de *Cadernos de João*, p. 161)

Aqui temos uma das revisões mais significativas de *ABC das catástrofes – Topografia da insônia*. O que era expectativa no primeiro texto torna-se fato consumado e ausente de espera no segundo; o cansaço se impõe independentemente da vontade. O cansaço do primeiro texto, ainda que absoluto, é motivado pela ação de dormir. A ausência dessa motivação no segundo texto o torna soberano, substantivo. A variação entre "o sono" e "pegar no sono" amplia a dimensão da insônia, que é intensificada pelo termo "nada para dormir". Essas alterações agem sobre a intensificação do sentido, em que as substituições realizadas contribuem de modo efetivo para a ampliação do caráter poético do texto.

---

[90] Neste cotejo, optamos por manter as grafias da 1ª edição, na qual estamos nos apoiando em todo este estudo.

Vejamos agora outro caso:

A BOLA DÁGUA

Não terei por muito tempo meu suplemento de terra. Nem mais serei tranqüilo.
Aqui não se ouviam as vagas.
Aqui se esquecia o vulto do **extinto navio**.
Aqui o mar não era mais que pressentimento de areias e conchas sob os pés.
Aqui se vivia sob uma luz esbranquiçada, a mesma que trespassou meu sangue outrora quando, no colo da mãe preta, me escondia dos profetas de pedra.
Aqui, se algum vento soprava, era tão alto e insuspeitado que as árvores pareciam hieráticas ante as nuvens desorganizadas.
Pois foi num dia de canícula que vi surgir do horizonte o bloco de pedra. Surgir e crescer.
E veio avançando em direção à minha cabeça.
Vi a parábola do monstro em viagem **pelo céu**.
Vi seu corpo de safira desmaiada – concreção de mar em poliedro de pedra.
Só o percebi quando arrebentou perto. E borrifou as plantas. E me deixou gôsto de sal na bôca.
Ó mar, é teu pedaço.
Por menos que eu creia, é teu pedaço**, –** cristal erguido em vôo de pássaro, desmanchando-se em água.
Ameaça ou mensagem?
Ah! por que não segui a sorte do **meu navio**?
(de *Poemas em prosa*, p. 41-42)

A BOLA DE ÁGUA

Não terei por muito tempo meu suplemento de terra. Nem mais serei tranqüilo.
Aqui não se ouviam as vagas.
Aqui se esquecia o vulto do ***navio desaparecido****.*
*Aqui**,** o mar não era mais que pressentimento de areias e conchas sob os pés.*
Aqui se vivia sob uma luz esbranquiçada, a mesma que trespassou meu sangue outrora quando, no colo da mãe preta, me escondia dos profetas de pedra.
Aqui, se algum vento soprava, era tão alto e insuspeitado que as árvores pareciam hieráticas ante as nuvens desorganizadas.
Pois foi num dia de canícula que vi surgir do horizonte o bloco de pedra. Surgir e crescer.
E veio avançando em direção à minha cabeça.
Vi a parábola do monstro em viagem ***pelos céus****.*
Vi seu corpo de safira desmaiada – concreção de mar em poliedro de pedra.
Só o percebi quando arrebentou perto. E borrifou as plantas. E me deixou gôsto de sal na bôca.
Ó mar, é teu pedaço.
Por menos que eu creia, é teu pedaço – cristal erguido em vôo de pássaro, desmanchando-se em água.
Ameaça ou mensagem?
Ah! por que não segui a ***sorte do navio****?*
(de *Cadernos de João*, p. 197-198)

Na presente revisão, notamos que a primeira mudança é de grau estilístico, ou seja, ao se alterar o termo “extinto navio” por “navio desaparecido”, há uma diminuição do tom

elevado, resultando numa sentença mais direta e menos empolada. O mesmo se passa com a alteração do título. Já a próxima alteração contribui para dar um sentido mais mítico à frase ao se pluralizar o termo "céu". Isso faz com que a sentença fique mais coerente e expressiva com seu conteúdo. Na última sentença, a retirada do pronome possessivo de primeira pessoa lhe dá dimensão mais universalizante, extinguindo a carga subjetiva. A variação oferece ao termo "navio" um alcance mais metafórico.

A retirada da vírgula antes do sinal de travessão foi realizada em todas as ocorrências em que apareciam. Todos os textos que apresentavam estes sinais foram alterados desta mesma maneira quando transpostos para a edição de *Cadernos de João*.

NA SACADA BARRÔCA

Lambe essa cornija, **fiel,** lambe!
Passa tuas mãos pelos beirais, passa!
Raspa o jacarandá, a pedra antiga.
Prepara a infusão de nostalgia e bebe.
Descerão dentro em pouco os antepassados com o gado, o canavial, as minas. E virá te servir, sorrindo, a negra escrava púbere.
Eis-te no velho casarão, a procurar as vozes, o linho e o leite irreversíveis.
A ouvir o sussurro da reza avoenga.
Atento à passagem do Capitão General.
Tal como te querias, calmo no adro da Matriz. Interdito ante as inscrições latinas da pedra.
(Ah, os tempos são duros e a Ásia se levanta).
Eis-te, enfim, sem compromissos na sacada barrôca.
Ouvindo a circulação do vazio no murmúrio do chafariz.
Saudando fantasmas que não respondem.
(de *Poemas em prosa*, p. 49-50)

NA SACADA BARRÔCA[91]

Lambe essa cornija, lambe!
Passa tuas mãos pelos beirais, passa!
Raspa o jacarandá, a pedra antiga.
Prepara a infusão de nostalgia e bebe.
Descerão dentro em pouco os antepassados com o gado, o canavial, as minas. E virá te servir, sorrindo, a negra escrava púbere.
Eis-te no velho casarão, a procurar as vozes, o linho e o leite irreversíveis.
A ouvir o sussurro da reza avoenga.
Atento à passagem do Capitão General.
Tal como te querias, calmo no adro da Matriz. Interdito ante as inscrições latinas da pedra.
(Ah, os tempos são duros e a Ásia se levanta).
Eis-te, enfim, sem compromissos na sacada barrôca.
Ouvindo a circulação do vazio no murmúrio do chafariz.
(de *Cadernos de João*, p. 123-124)

A presença do aposto "fiel" faz com que o primeiro texto possua um direcionamento discursivo mais específico em relação ao segundo, ou seja, os imperativos estão totalmente relacionados ao termo "fiel". Ao excluí-lo, o alcance discursivo é ampliado, aproximando o

[91] Na edição de *Cadernos de João*, o texto se apresenta em itálico.

leitor do texto. À medida que os elementos dos textos vão sendo construído, a figura de um membro da casa grande vai se formando, numa mescla de tempo que funde passado e presente. Apesar da forte carga poética da frase excluída na revisão, o fenômeno de presentificação torna-se mais evidente, não havendo mais fantasmas do passado que ignorem o aceno presente.

Consideramos a seleção acima um recorte exemplar já que os demais textos de *ABC das Catástrofes – Topografia da insônia* e de *Poemas em prosa* sofrem alterações de mesma natureza. Os textos apresentados são os que evidenciam mudanças mais significativas, além de serem ideais para o propósito de realizar uma amostragem.

Basicamente as variações dos textos permeiam entre atualizações gramaticais (incluindo inclusão ou exclusão de sinais de pontuação ou alguma atualização ortográfica, essa de ocorrência rara) e mudanças estilísticas. As revisões de teor gramatical não interferem no sentido do texto; as estilísticas interferem de acordo com o grau de variação, como demonstramos acabamos de demonstrar com os exemplos (um dos casos mais exemplares nesse sentido são as alterações feitas no texto "A sacada barroca"). Com isso, percebemos que as alterações se dão em duas dimensões – ora elas são revisões (casos em que as mudanças não alteram o sentido), ora reformulações (em que o sentido do texto passa por mudanças significativas).

As reformulações são mais encontradas no livro *ABC das catástrofes – Topografia da insônia*, que possui maior número de textos, apesar de serem de curta extensão em sua maioria. *Poemas em prosa* tem maior ocorrência de revisões, dado que suas mudanças são mais de ordem gramatical e pouco estilística.

2.1.4 - Um mosaico textual

Ao analisarmos a divisão em blocos do livro *Cadernos de João* estabelecida por Weg em seu estudo sobre a obra de Aníbal Machado, verificamos dois problemas: considerar como poemas em prosa textos de natureza diversa e não considerar os inéditos nessa classificação. A questão foi levantada pelo fato de que os textos inéditos constituem uma grande variedade. O curioso é que no mesmo estudo a autora caracteriza, de maneira precisa, o material que compõe *Cadernos de João*: "um conjunto não linear de textos que, combinados

artesanalmente, como peças de um mosaico, acabam por compor um quadro íntimo do homem".[92]

A obra é composta de uma quantidade significativa de escritos inéditos e de natureza diversa. Nela, encontramos textos de gêneros variados como poemas, poemas em prosa, aforismos, fragmentos etc. Abaixo, podemos verificar alguns exemplos que ilustram essa diversidade:

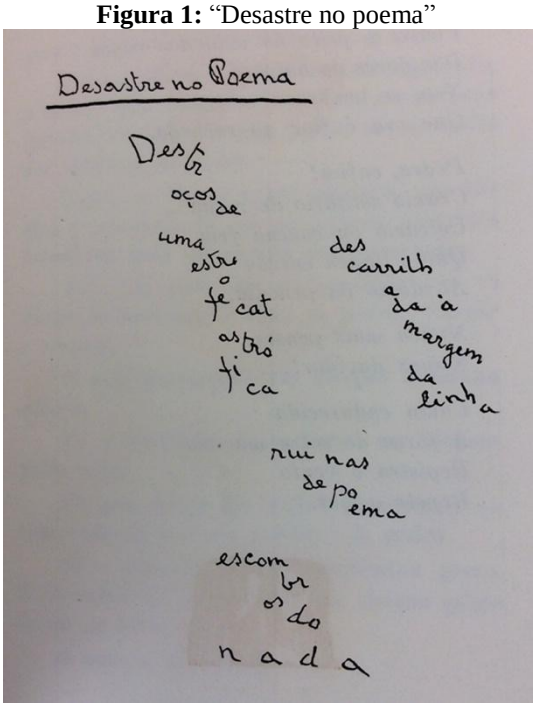
> O SILÊNCIO POR DENTRO
>
> Recolher as palavras
> Apagar os sinais
> Destruir a cidade
> Despovoar o silêncio
>
> Sorrir debaixo das águas
> Esperar dentro da pedra. (p. 7)
>
> ***
>
> O crime maior não é conservarem a torre de Babel. É andarem retocando-a e enfeitando-a para a última festa. (p. 16)
>
> ***
>
> — Ou decifra-me, ou eu te devoro.
>
> A Esfinge dera longo prazo. Não foi decifrada. E quando ia aplicar a pena, achou que não era preciso: os próprios homens se entredevoravam. Então começou a rir. Ri até hoje... (p. 25)

Os textos apresentados diferem-se em gênero e estilo, sendo o primeiro um poema em verso de forte teor imagético; o seguinte tem tom de máxima, porém ausente de desfecho moralizante; e o último, uma narrativa breve à maneira de chiste.

As variações possuem uma segunda modalidade: a ordem da disposição dos textos. Ora apresentam-se em tipos redondos, itálicos – separados ou mistos – ou mesmo em forma manuscrita, como é o caso do texto "Desastre no poema":

[92] Weg, 1997, p. 104.

Figura 1: “Desastre no poema”



Fonte: *Cadernos de João*, p. 195.

Verificando essa modalidade de variação, não foi encontrado qualquer motivo aparente que justifique a utilização desse recurso tipográfico por parte de Aníbal Machado. No entanto, analisando o cotejo entre as obras, percebemos que todos os textos advindos de *Poemas em prosa* foram transpostos para itálico, enquanto os de *ABC das catástrofes – Topografia da insônia* estão dispostos em redondo. Esta constatação poderia ser um guia para se desvendar a intenção de Aníbal.

Contudo, a questão é mantida quando analisamos os textos inéditos por essa via interpretativa. Grande parte deles está disposta em itálico, mas não se configura como poema em prosa, e todos os poemas em verso, com exceção do apresentado na página anterior, também estão em itálico:

> *A FORMAÇÃO DO TERCEIRO*
>
> *Ajuntamento de fluxos*
> *Na planície do ventre*
> *Alguma coisa de nós*
> *Tocou no interdito mundo*
> *Desconhecido gemido*
> *Que não é meu nem é teu*
> *Saliva de beijo e raiva*
>
> *Espécie em prosseguimento...* (p. 26-27)
>
> ***

ESPAÇO DE BORBOLETA, ESTRADA DE ENGENHEIRO

A viagem do poeta ao ponto mais alto é um vôo fácil para o ninho. Os trabalhadores vêm de baixo, rasgando na rocha... (p. 53)

***
— *Ih!... Difícil... difícil!*
— *O quê?*
— *Nada.* (p. 77)

***
Mesmo a caminho da fôrca se deve apreciar o passeio. (p. 87)

Observando as características das peças apresentadas, notamos que elas têm estilos diferentes entre si e que não seguem os padrões formais dos textos de *Poemas em prosa*. Isso faz com que a hipótese de que esses escritos sejam um norte composicional para os textos inéditos que se configuram em itálico não seja levada adiante sem o prejuízo de forçar interpretações.

Soma-se ainda a esse conjunto de textos o fato de eles serem intercalados por vinhetas que se repetem no decorrer da obra, sem uma sequência definida. Elas foram composta pelo artista catalão Manuel Segalá, responsável também pela composição gráfica dos livros de 1951 e 1955 de Aníbal Machado. As imagens remontam a universos que vão do moderno, representado pelas imagens do trem e do navio, ao mágico, verificado pelas imagens das sereias e de uma espécie de alfabeto mágico.[93]

As vinhetas carregam também uma certa atmosfera enigmática, em que o aspecto do duplo está presente em boa parte delas, ora evidenciada pelo jogo de luz e sombra, ora por figuras idênticas que se dirigem em sentidos opostos.

[93] As demais vinhetas estão presentes no Anexo B.

Marcus Rogério Salgado, na introdução ao livro *Zaz Traz*, do poeta Zuca Sardan, observa que a vinheta pertence a variados campos semânticos, como o da arte gráfica, ao fotográfico e ao radiofônico[94]. Ao verificar na obra de Sardan aspectos relacionados às acepções das vinhetas, Salgado elabora a seguinte reflexão:

> *Zaz Traz* é atravessado por aspectos relativos a essas três acepções de vinheta: é uma abertura ou portal por onde se realiza o acesso a um ponto de vista privilegiado desse eixo-realidade sobre o qual deslizamos em partilha contínua do sensível; é um efeito, pelo qual o sensível passa a ser percebido de outra forma e sob outro enquadramento; é uma passagem, pelas imagens *on parade* que se vão desdobrando ao olhar, criando séries de objetos figurativos que acumulam traços verbais em sua configuração genética.[95]

Poderíamos avizinhar as ideias desenvolvidas por Salgado às vinhetas de Segalá: pelo caráter descontínuo dos textos de *Cadernos de João*, as vinhetas bem poderiam servir como portais que dão acesso a universos distintos, cujo nexo entre eles não se estabelecem de modo evidente. Ao estabelecer essa conexão, a imagem também acaba por participar da esfera semântica compartilhada entre os textos. Imagem e palavra se fundem, ampliando seus eixos de sentido.

Essa trama formada por palavra e imagem não se configura ainda de maneira lógica, de maneira a contribuir para o estabelecimento de uma unidade formal desse conjunto. Ela também contribui como mais um elemento que se soma à diversidade discursiva presente em *Cadernos de João*.

O mosaico aqui exposto, além dos demais elementos descritos anteriormente, demonstra a complexidade de se compreender o critério de organização de Aníbal Machado para dispor no mesmo conjunto textos tão diversos entre si. Se por um lado podemos pensar que essa reconfiguração fragilizou a unidade da obra dada a coesão dos livros que a antecederam e a compõem, por outro, a centralidade de *ABC das catástrofes – Topografia da insônia* e a dissolução e disposição gráfica dos *Poemas em prosa* pode sugerir uma

---

[94] SALGADO, Marcus Rogério. Poesia ou Um passeio pela montanha-russa. In: SARDAN, Zuca. **Zaz Traz**. São Paulo: Edições Loplop, p. 5-6.
[95] Idem, p. 6-7.

organicidade que se realiza sob tensão. O certo é que essas hipóteses isoladas não nos oferecem elementos para solucionar este enigma.

2.2 - *Cadernos de João*: mapa irregular e descontínuo

A diversidade de forma e gêneros textuais abarcadas por *Cadernos de João* cria um impasse crítico ao se tentar definir a natureza da obra. As hipóteses em torno de um norte estabelecido pelos livros que o antecedem não oferecem pistas satisfatórias, já que o volume e a diversidade das peças inéditas as colocam por terra. No entanto, a posição nuclear de *ABC das catástrofes – Topografia da insônia* e a dissolução de *Poemas em prosa* pelas seções, além de sua disposição gráfica, que contamina alguns dos novos textos, faz com que não descartemos de todo essas hipóteses.

Se investigadas isoladamente elas não nos oferecem elementos satisfatórios; outro caminho seria testá-las, articulando-as às peças inéditas. Se as vias se oferecem pelo conjunto de textos provenientes dos livros que são redistribuídos em *Cadernos de João*, podemos testar outra possibilidade pelo mesmo caminho: um conjunto, mas este formado pelos textos inéditos.

No cotejo da obra, verificamos que esses escritos se distribuem por todas as seções de *Cadernos de João*, apresentados nas mais diversas formas, como visto anteriormente. Apresentam-se em fragmentos, aforismos, poemas em verso e em prosa, com tipografias dispostas ora em redondo, ora em itálico. Alguns deles não possuem títulos, e quando há, aparecem repetidos, formando conjuntos de textos. Esses conjuntos podem nos servir como novo ponto de partida.

2.2.1 - Ilhas textuais ou Os vasos comunicantes

Em estudo já citado sobre a obra de Aníbal Machado, realizado por Weg, a autora verifica a recorrência de alguns desses títulos, constatando em cada um dos grupos uma contiguidade entre os textos. Estes títulos se agrupam em quatro conjuntos cujos títulos são “O verbo no infinito” (5 textos – p. 9, 89, 90, 92 e 92); “Se...” (8 textos – p. 10, 59, 67, 80,

81, 122, 122 e 127); "O(s) anti-sombra" (6 textos – p. 26, 28, 29, 35, 148 e 203) e "Os personagens" (9 textos – p. 39, 62, 74, 75, 85, 85, 96, 139 e 149).[96]

Weg observa que o primeiro conjunto, "O verbo no infinito", é composto de textos

> [...] iniciados por um verbo no infinitivo, antecedidos ou não de uma partícula de negação. Assemelham-se a *mandamentos* de orientação [...] que se distanciam do caráter divino, aproximando-se de situações terrenas e humanas [...][97]

Os textos desse conjunto têm um caráter instrutivo, ou seja, a orientação à qual se refere Weg. Essas instruções possuem um caráter de máximas sem, no entanto, responder a uma ética moralizante. A poeticidade dos textos que compõem este conjunto aproxima-se dos *koan* zen-budistas:

> Olhar bem para as coisas que de repente deixaremos de ver para sempre.[98]

> Não se apoderar daquilo que se descobre. Nem esconder. Mostrar aos outros. Passar adiante.[99]

> *Nada perder. Não se perder em nada. Mergulho, mas não residência no âmago das coisas. Tal o nadador que se deixa levar pelas águas: com a certeza de que pode vir à tona retomar respiração e repetir a aventura.*[100]

Outros, devido ao encadeamento imagético, dialogam com tradições poéticas que se valem do discurso mágico-alquímico:

> Elevar a temperatura do espírito ao nível de fusão dos resíduos calcificados; purificar os sentidos até que o Universo se deixe surpreender em seu estado de virgindade original; dilatar as fronteiras de nosso espaço interior, não por ocupação colonizadora, mas excitando ao voo os pássaros nele adormecidos; aquiescer ao apelo numeroso das coisas; promover à condição de árvore o que dentro de nós se esfria em pedras, e à condição de vento o que se esgalha em árvore: ritos preparatórios, íntimas providências, preliminares silenciosas à chegada da Poesia.[101]

Os oito textos que configuram o conjunto intitulado "Se..." são iniciados pela partícula hipotética homônima com o tom de máxima próximo aos textos da seção "Verbo no infinito", com a diferença de se configurarem como "fatias de sabedoria"[102]

> 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 um guardião de túmulo, mas como lavrador à espera de que a semente germine.[103]

---

[96] Weg, 1997, p. 109-114. O conjunto "Os personagens" consta de dez textos no estudo citado. No entanto, a autora toma o título de seção pelo do título de textos, ao qual consideraremos apenas o último caso. Sendo assim, o referido agrupamento soma 9 textos.
[97] Idem, p. 109-110 (Grifo da própria autora).
[98] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 9.
[99] Idem, p. 89.
[100] Idem, p. 92.
[101] Idem, p. 90.
[102] Título da obra do poeta belga de expressão francesa Henri Michaux. Sobre sua influência em Aníbal Machado, cf. TEIXEIRA, 2011, p. 32-35.
[103] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 59.

> Se tiveres de deixar uma cidade onde tudo te pareceu diferente e maravilhoso, aconselho-te a não voltar. À segunda visita, é possível que ela te surja ainda sob a transfiguração poética da primeira. Na terceira, fugirá definitivamente da luz subjetiva de teus olhos para a aborrecida semelhança com as demais.[104]

Neste conjunto, os textos possuem uma abertura discursiva em que duas situações são estabelecidas, partindo-se de uma expectativa seguida de uma espécie de aconselhamento que se inicia por uma partícula de negação. A segunda situação opera como um horizonte de transcendência que se sobrepõe à expectativa da primeira.

O próximo grupo intitula-se "O(s) anti-sombra". Emprestamos a mesma maneira grafada por Weg, pois quatro dos textos têm o artigo "o" grafado no plural e os dois últimos, no singular. Apesar da variação, os textos se comunicam entre si. O eixo que organiza esse conjunto configura uma espécie de iluminação, em que o sol e a claridade são metáforas em alguns, representativos de estados de euforia, como a possibilidade do futuro, a descoberta amorosa, a superação de um estado solitário ou de alguma dificuldade:

> Enquanto tarda a infalível claridade, vai-te arranjando com a que destilares da sombra comprimida.[105]

> O difícil não é aprofundar a solidão; é dela sair com a vida entre os dentes.[106]

Os escritos desse grupo seguem estrutura próxima aos dos demais, ao modo de máxima, com a exceção de que dois dos textos estabelecem um fio narrativo, ainda que dentro do eixo temático:

> Depois do frenesi do abraço, pediu-lhe a rapariga que atirasse fora o invisível saco de sombras e angústias, já agora uma desnecessidade. Estava transfigurado. Era quase um tímido adolescente.
>
> — Ainda hesitas? — disse-lhe a moça. — Eu compreendo; remorso de seres infiel aos teus últimos fantasmas. Chega até aqui (puxa-o pelo braço). Olha o que vem entrando pela veneziana... Segue o exemplo.
>
> Era o sol. Mas não foi a recomendação da moça, foi o sorriso dela – complemento musical de ouro e saliva à revelação da noite – que levou o rapaz a gritar ao sair: "Abaixo Kierkegaard!" Exclamação a que se seguiu um tropel de coisas se deslocando em seu mundo interior.
>
> Saiu a vagar pelas ruas. Ruas da mesma cidade? Não; de uma cidade redescoberta. Sobre ela começava a flutuar, ora íntegra, ora se desmanchando, a imagem da primeira mulher amada...[107]

> Quando entrou, viu que todos pareciam amarrados ainda à falsa gravidade de que se libertara. Desmanchá-la com uma gargalhada seria simples, mas ofensivo ao enfatuamento do grupo. Estava em moda ali a angústia. Compreendeu então que era demais entre os taciturnos. Largou-os depressa e saiu a procurar, mais adiante, a pista favorável onde pudesse correr e expandir sua alegria.[108]

---

[104] Idem, p. 81.
[105] Ibidem, p. 28
[106] Ibidem, p. 35.
[107] Ibidem, p. 29-30.
[108] Ibidem, p. 148-149

Notamos nesses dois textos o mesmo que foi visto até agora nas prosas compostas por Aníbal Machado e presentes em *Cadernos de João*. Elas não nos oferecem um enredo clássico, em que tempo, espaço e personagens são concretos e articulam-se em função de uma história de maneira representativa. Os elementos que compõem estas narrativas configuram-se no campo do poético, como o saco de sombras e angústias e o sol traduzido no sorriso da moça do primeiro texto ou a moda da angústia.

Por fim, há o último conjunto, intitulado "Os personagens". Os textos que compõem esse grupo apresentam personagens flagradas em situações de extrema humanidade, ora em situação patética, ora dramática, em que fica visível a sensibilidade do olhar de Aníbal para cenas cotidianas. De modo geral, esse conjunto se constitui de peças de maior extensão em relação aos anteriores, muitos deles com a mesma característica narrativa que apresentamos acima, sendo que uma delas é composta por diálogos. Há personagens que recusam a transitoriedade da vida, outros que não conseguem se fixar no presente, que duvidam de sua realidade e, ainda, há aqueles cuja violência sofrida converte-se em autoflagelação:

> A moça, de tão magra e irreal, chegava às vezes a esvair-se. Quando pressentia qualquer ameaça próxima, corria à rua para se oferecer aos reflexos e verificar se sua presença ainda repercutia.
> Mirando-se certa vez diante de um espelho opaco, perdeu a respiração. E quase ia morrendo sufocada.[109]

> Vi aquela orgulhosa e esplêndida criatura subitamente emurchecida pela traição do amado. Seu mal foi ter assumido contra si mesma o desprezo do infiel a quem acompanhava em tudo.
> Quer agora ser verme, quer ser santa, vento, cisco, pedra... quer morrer... não sabe bem o que quer.
> O sol não mais aquece o mel de seus olhos. E ela se rasga toda com as unhas, até se deter, assustada, ante o sangue que lhe mina do corpo, terra provisória de ninguém...[110]

Nos textos que compõem estes quatro conjuntos, apesar de algumas diferenças estilísticas ou formais, há alguns pontos de contato que os aproximam para além de seus agrupamentos. Abordamos o tipo de narratividade em que o eixo de coesão se estabelece via recursos poéticos em contraponto ao enredo, o que os aproxima mais da poesia que da prosa; o caráter de máxima dos textos mais curtos e a dignidade dos vários tipos humanos, ainda que falhos, abordados pelo olhar sensível de Aníbal Machado.

Se é verdade que esses grupos se aproximam segundo a extensão e estética textual, essa aproximação pode ser ampliada em relação aos textos relativos aos livros *ABC das catástrofes – Topografia da insônia*. Os mesmos traços estilísticos são encontrados nos textos

---

[109] Ibidem, p. 85.
[110] Ibidem, p. 96.

que compõem este volume. Enquanto os textos mais curtos, próximos a máximas e aforismos, formam um diálogo estético com a obra publicada em 1951, já os narrativos dialogam com os textos da obra de 1955.

Para ser efetivo, esse diálogo deve realizar uma aproximação que se estabelece por meio de uma conexão associativa que diminua a distância estilística entre textos. Esse processo é dinamizado via montagem, procedimento o qual Aníbal reconheceu ser o coração do ritmo de um filme cinematográfico.

Sendo assim, os textos desse novo conjunto funcionariam como vasos comunicantes entre os dois livros preexistentes, em que suas diferenças estéticas se aproximariam mediante os textos inéditos. Essa interferência resolveria, de certa maneira, a quebra de unidade dos primeiros livros, instaurando uma nova coesão que se efetivaria por um fenômeno de *contaminação estética*. Esse fenômeno se operaria fazendo com que textos distantes entre si, posicionados como ilhas, fossem ligados por outros, mais ou menos próximos, que os comunicaria com o preenchimento do espaço vazio entre as ilhas, como se fossem peças de mosaico.

Para que os textos inéditos possam cumprir essa função de *preenchimento*, seria estratégico posicionar *ABC das catástrofes – Topografia da insônia* no centro, funcionando como um condensador, enquanto a dispersividade de *Poemas em prosa* funcionaria como um aglutinador.

Porém, cabe uma ressalva: ao realizar essa operação, Aníbal Machado amenizaria as variações entre os textos, mas ainda não torna o conjunto uma peça homogênea.

2.2.2 - Fragmentos, vozes e reflexões

A operação que descrevemos anteriormente nos auxilia a compreender como obras distintas, reconfiguradas numa nova, possam gerar uma peça coesa. O fenômeno de *contaminação estética* que propomos pode ser eficaz para essa compreensão, no entanto, ainda deixa lacunas para as questões referente à unidade de *Cadernos de João*. Se é possível textos diversos serem aproximados estilisticamente por contaminação, esta, por sua vez, não garante a organicidade da obra por meio da disposição dos textos, que possuem ainda diferenças de gêneros bem marcadas.

A composição de *Cadernos de João* é animada por vozes discursivas variadas que formam um todo descontínuo, fragmentário, como se fossem notas esparsas acerca de um

plano poético. Esta mescla de textos resulta numa composição complexa, dificultando uma análise precisa no que diz respeito à unidade da obra, como viemos observando.

Acerca dessa complexidade, podemos nos valer do texto que abre o volume, e que oferece uma chave de compreensão da obra:

> CADERNO
>
> *Mapa irregular do nosso* descontínuo *interior, com os fragmentos, vozes, reflexões, imagens de lirismo e revolta – inclusive 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.*[111]

Nessa nota, verificamos novamente um recurso bastante utilizado por Aníbal Machado, principalmente em *ABC das catástrofes – Topografia da insônia*, que é a formulação de conceitos por meio de imagens poéticas. Aqui, o recurso é utilizado para definir o que o autor está chamando "caderno". Assim como o uso do *ABC* e da *Topografia*, para esta definição Aníbal utiliza o mapa como elemento metafórico. A maneira como os adjetivos são dispostos no texto intensifica a imagem que o autor quer criar para dimensionar seu mapa. Se este é um instrumento de precisão e orientação, essa expectativa logo é quebrada pelo adjetivo que o acompanha, "irregular". Não menos preciso é o "território" a ser delineado, "nosso descontínuo interior".

Essas expressões dão intensidade ao caráter subjetivo do que se intenciona figurar. Esse caderno é animado por elementos que também expressam descontinuidade, cujos meios são "os fragmentos, vozes, reflexões, amostras de cerâmica verbal". A esta última imagem podemos ampliar nossa atenção, pois ela nos revela algo do plano pré-expressivo, como a argila que vai moldar uma louça ou um ornamento. As duas últimas imagens aprofundam ainda mais sobre como é composto esse caderno: "Afloramento de íntimos arquipélagos, luzir espaçado das constelações predominantes". As imagens aqui postas sugerem uma preservação de um espaço invisível, enigmático, entre as matérias discursivas que compõem a obra. Por fim, o meio que o autor se reserva para lidar com esta matéria caótica é organizá-la na "tranquilidade formal das palavras".

Essa nota inicial nos responde, ainda que poeticamente – e não menos válida a resposta por isso –, à intenção de Aníbal Machado a respeito de *Cadernos de João*. Se até o momento o mosaico textual elaborado pelo autor nos era um enigma do ponto de vista de sua

---

[111] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 5.

unidade, percebemos agora que essa irregularidade no mapa é proposital e evidencia ainda mais a importância que Aníbal reservava às suas experimentações.

A complexidade de *Cadernos de João* reside em apresentar textos multiformes, organizados ou, nas palavras de Otto Maria Carpeaux, de maneira caleidoscópica[112]. Apesar de Aníbal Machado ser um autor bastante estudado, as análises sobre sua obra concentram-se principalmente em seus contos e em seu único romance, *João Ternura*.

Um interessante estudo sobre *Cadernos de João* é o realizado por Adalberto Luis Vicente, em que o autor analisa a obra pelo viés do fragmento poético[113]. Para isso, Vicente se valerá do conceito de *poiesis* desenvolvido por Schlegel e Novalis dentro do contexto romântico, em que o fragmento é capaz de abarcar ao mesmo tempo teoria, crítica e criação, não se distinguindo, assim, da arte da filosofia. Continua Vicente:

> Nesse contexto, o fragmento apresenta-se como uma forma capaz de romper fronteiras discursivas e disciplinares, de amalgamar gêneros e formas, atitude que está na origem do processo de hibridação pelo qual passará a literatura a partir do Romantismo.[114]

O estudioso verificará ainda que termos como "rabiscar" e "rascunhar", que remetem ao inacabado, eram acompanhados de expressões que remetiam à totalidade e conclui essa observação atento ao fato de que o "fragmento encarnaria assim, em forma inacabada, a expressão total"[115]. Essa fusão acarretará na indistinção entre arte e pensamento, fronteiras intransponíveis durante o século XVII. A partir do século XVIII é que os primeiros românticos desafiam esses limites entre as fronteiras discursivas, compondo textos de caráter híbrido.

Vicente, antes de associar o fragmento ao livro de Aníbal Machado, aborda a distinção entre este gênero textual e os aforismos e apotegmas:

> [...] o fragmento não se confunde com outras formas breves que lhe são próximas, [como] o aforismo e o apotegma. O primeiro foi definido pelo próprio Schlegel como a maior quantidade de pensamento no menor espaço e por Nietzsche como a ambição de dizer em dez frases o que outro qualquer diz num livro. Já o apotegma é o pensamento de homens ilustres, registrado em sentenças [...][116]

Ao contrapor essas formas ao fragmento, Vicente percebe neste último uma possibilidade de união entre contrários, em que o conceitual e o poético convivem sem

---

[112] In: **Revista A Cigarra**, Rio de Janeiro, Dez/1957, p. 29. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003085&pesq=cadernos%20de%20jo%C3%A3o&pasta=ano%20195>. Acesso em: 30 dez. 2017.

[113] O fragmento poético em *Cadernos de João*, de Aníbal Machado. In: **Revista Texto Poético**, v. 14, 2010, p. 118-126.

[114] Idem, p. 120.

[115] Ibidem, p. 119-120.

[116] Ibidem, p. 120.

prejuízo de um ou de outro. Essa peculiaridade do fragmento permitirá ao estudioso analisar alguns textos curtos de *Cadernos de João* por esse viés.

O fragmento visto como uma forma que permite e abarca o hibridismo discursivo, ora unindo, ora rompendo gêneros também é um elemento rico ao pensar em alguns textos que analisamos, principalmente nos textos poético-conceituais presentes na seção "ABC das catástrofes".

Estabelecido o caráter elástico do fragmento, em que gêneros diversos são fundidos ou mesmo rompidos, Vicente verifica nos textos de *Cadernos de João*, uma diversidade de formas desse gênero textual:

> A coletânea é formada pela reunião de diversas formas fragmentárias: o fragmento propriamente dito, os poemas caleidoscópicos (vários fragmentos reunidos sob um título, cada um deles reverberando um aspecto do tema, cujo exemplo mais brilhante é o poema "Topografia da insônia"), o poema em prosa, o poema dramático, o poema de circunstância, cômico ou paródico etc.[117]

Além da diferenciação dos fragmentos em várias formas, o ponto alto dessa leitura é o olhar dado ao capítulo "Topografia da insônia", em que Vicente o considera um poema único com várias miradas sobre um mesmo tema, ampliando o caráter caleidoscópico da obra, verificado por Carpeaux e mesmo em nosso estudo, ao anotar o caráter prismático desses textos.

A variedade textual dos fragmentos, aliados aos demais gêneros que compõem a obra, inéditos ou não, é vista por Vicente como uma abertura para uma leitura também fragmentária da obra. Nas palavras de Vicente, *Cadernos de João* "estabelece uma tensão entre a dispersão de coletâneas anteriores e a busca de uma unidade sutil".[118] Ele toma emprestado, ainda, de Baudelaire, a ideia de uma composição "sem cabeça nem cauda", em que o poeta francês expõe as intenções de seus *Petits poèmes en prose*. O leitor poderia, assim, passear pelos textos compostos autonomamente, sem o compromisso de uma leitura linear pois sua "unidade está dispersa nas infinitas possibilidades associativas dos fragmentos".[119]

Se a coesão de *Cadernos de João* se justifica pelo processo de contaminação estética o qual explanamos, a ideia de autonomia dos fragmentos nos oferece elementos para responder à questão da unidade da obra. Esse argumento possibilita pensar a unidade não pelo viés da linearidade, mas por infinitos modos de associação. Dentro do sistema criado por Aníbal, sob a administração do seu caos via palavra, o leitor tem a liberdade de experimentar os possíveis caminhos de leitura que a obra oferece.

---

[117] Ibidem, p. 121.
[118] Ibidem.
[119] Ibidem.

Estas ideias refletem de forma aguda as intenções expostas por Aníbal Machado no texto de abertura "Cadernos": pela utilização dos fragmentos, fica clara a descontinuidade entre as vozes e reflexões que animam o livro. Adalberto Luis Vicente, abordando um dos muitos gêneros textuais presentes em *Cadernos de João*, chega a resultados relevantes e contribui enormemente para a leitura dessa obra que, nas palavras de Otto Maria Carpeaux, "sem exagero, é um dos livros mais estranhos da literatura brasileira".[120]

A essa visão de descontinuidade entre os textos de *Cadernos de João* podemos acrescentar ainda o artigo de Miriam Lay Brander, que analisa a obra de Aníbal relacionando o aforismo à poética do arquipélago traçada por Gastón Bachelard, os surrealistas e Édouard Glissant.[121] A partir dessa relação, a autora também constrói uma reflexão sobre esses conceitos e a obra de Aníbal Machado em um contexto de escrita pós-colonial. Neste estudo, nos interessa particularmente a visão de Glissant sobre esse conceito, e nos limitaremos a ele para não nos estendermos e não corrermos o risco de mudar o foco da discussão.

Diferentemente de Vicente, Brander parte do princípio de que os textos que compõem *Cadernos de João* configuram uma coleção de aforismos. Sem entrar no mérito de apresentar elementos que definam o gênero, a autora trata de explicitar a ideia de arquipelização desenvolvida pelo escritor martinicano Édouard Glissant.

Resumidamente, Glissant distingue o pensamento humano em duas formas, o continental e o arquipélico. O primeiro controla todos os movimentos do mundo, literal e metaforicamente; é um pensamento mais sistemático, racional, controlado. Já o pensamento arquipélico é intuitivo, frágil, não sistematizado, em consonância com o caos-mundo e seus imprevistos. Este pensamento permite a exploração do imprevisto, conciliando a escritura à oralidade e vice-versa[122]. Nesta segunda categoria de pensamento, Brander flagra uma contradição que subjaz a este conceito: o isolamento insular (*aislamiento insular*) e a união do conjunto. A autora fará a relação dessa contradição com a metáfora utilizada por Aníbal em "Cadernos" – "Afloramento de íntimos arquipélagos, luzir espaçado das constelações predominantes...", explica a autora:

> Para Machado, la superficie fragmentada, visible del pensamiento refleja un interior atomizado a su vez, donde surgen, igual a las islas de un archipiélago dispersas en el mar, "fragmentos, vozes, reflexões, imagens de lirismo e revolta" (CJ 17). Estos

---

[120] In: **Revista A Cigarra**. Rio de Janeiro, Ano 43, nº6, Nov. 1957, p. 29. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003085&pesq=cadernos%20de%20jo%C3%A3o&pasta=ano%20195>. Acesso: 30 dez. 2017.

[121] Íntimos arquipélagos: La aforística en *Cadernos de João* de Aníbal Machado y la poética de archipelización. In: **Revista Chilena de Literatura**. Chile, nº 90, set. 2015, p. 129-150. Disponível em: <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/37619/39273>. Acesso: 27 dez. 2017.

[122] Idem, p. 131.

> "íntimos arquipélagos", el autor los somete a un orden por medio de la "tranquilidade formal das palavras", o sea, en el caso de Cadernos de João, los expresa con fragmentos verbales que adoptan la forma de aforismos.[123]

Este modo de pensamento, assim como Vicente nos apresenta o fragmento, também une pensamento e criação, intermediado pela imaginação.

Seguindo a explicação acima, a autora explicita ainda duas categorias do pensamento arquipélico: o isolamento das ilhas individuais e a continuidade invisível entre elas. Essas duas categorias ilustram, de forma concreta, o que elaboramos como sendo o processo de *contaminação estética*[124], em que os fragmentos verbais funcionam como vasos comunicantes que ligam estes espaços.

Para não ser extensivo, abordaremos um último estudo em que a descontinuidade e o fragmento são foco de discussão acerca de *Cadernos de João*. Trata-se da tese de Marcos Vinícius Teixeira, em que o autor delineia com rica percepção uma visão sobre Aníbal Machado.[125] Seu estudo analisa o inacabado e o homem em preparativos em toda a obra do autor. Ao se deter sobre o inacabado, Teixeira detém-se principalmente nas obras *Cadernos de João* e *João Ternura*.

Teixeira dedicará boa parte de seu estudo ao *Cadernos de João*, pois considera esta obra a mais importante para compreensão da estética do inacabado[126]. Um dos primeiros apontamentos do autor é a configuração em mosaico do livro de 1957, contrapondo-se às escolhas anteriores de Aníbal Machado:

> *Cadernos de João* reúne as demais obras, sendo que os textos de *Poemas em prosa* aparecem misturados ao volume e destituídos das ilustrações da edição anterior. Se antes Aníbal Machado se preocupava com uma padronização dos tipos textuais, isto é, com uma semelhança de gênero, em *Cadernos de João* há uma preocupação em apresentá-los embaralhados, como um mosaico.[127]

Mais uma vez, a questão da dissolução das obras anteriores nesse novo volume é evocada. Verificamos aí que essa questão é intransponível para a discussão desse livro. Teixeira anota que essa dissolução se contrapõe a uma preocupação de Aníbal, que é a de organizar os textos segundo a semelhança entre os gêneros. Numa operação radical, Aníbal não só os dispõe misturados como altera seus tipos sem motivação aparente. O estudioso percebe aí, e isso é um dado a mais aos estudos sobre esta obra, que os textos de *Cadernos de João* estão embaralhados. A afirmação de Teixeira sugere uma desordem motivada,

---

[123] Idem p. 132.
[124] Ver p. 57 deste trabalho.
[125] TEIXEIRA, Marcos Vinícius. **Aníbal Machado**: um escritor em preparativos. Tese de doutoramento em literatura brasileira. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
[126] Idem, p. 47.
[127] Idem, p. 48.

intencional. O autor também flagra a disposição central dos textos de *ABC das catástrofes – Topografia da insônia*, e a justifica como uma exceção a nova atitude organizadora de Aníbal.[128]

Teixeira faz um breve relato sobre os cadernos em que Aníbal fazia suas anotações, que iam desde manuscritos de textos publicados a sonhos. A partir deles, o estudioso faz uma relação com inacabado na obra de Aníbal Machado. Diz Teixeira:

> O escritor trouxe o inacabado dos manuscritos para o livro impresso. *Cadernos de João* é o maior exemplo disso porque, além da imprecisão do gênero e da preferência pelo fragmento, há na obra um texto chamado "Desastre do poema" que se apresenta na forma manuscrita. De algum modo, toda a possibilidade da rasura, da escrita à margem do texto, da exploração do espaço em branco da folha, da letra cursiva e única de seu autor, aparece num poema "descarrilhado" e apresentado na forma de sua concepção. O rascunho do caderno é convertido em forma definitiva e assim o texto pode se apresentar em permanente processo ou em estado de preparativos. Ao fazer isso, o escritor mantém seu estado de inacabamento, sua característica provisória, traz a gênese e a apresenta aos olhos do leitor sem o artifício da imprensa.[129]

Ao abordar a composição de cadernos fundida e finalizada à impressão do livro, em conjunto ao mosaico composto por textos de gêneros imprecisos, Teixeira abre um outro campo de leitura de *Cadernos de João* – o amálgama entre caderno e livro.

É essa relação que guiará a leitura de Teixeira acerca do inacabamento na obra de Aníbal:

> O termo *caderno* já sugere o inacabado, o esboço o rascunho [...] Diferentemente do termo *livro*, que remete a algo definitivo e imutável, *caderno* indica já a "técnica do inacabado", do provisório, do precário e do efêmero. Nos cadernos, o escritor pode tratar a literatura como um exercício perene, mantendo-se despreocupado com um acabamento ou uma conclusão, [...] pode pensar a literatura como um canteiro de obras. Com isso, a letra impressa é o menos importante, pois fascina mais o processo de criação [...] do que o resultado.[130]

Com essas leituras, buscamos compreender o eixo que organiza *Cadernos de João*, tentando encontrar uma possível unidade que o harmonizasse. Num primeiro movimento, partindo do cotejo, realizamos uma investigação que resultou em justificar a coesão dos textos em sua reconfiguração. Ainda assim, a questão da unidade ficava em aberto, sendo preenchida pela rica contribuição de Adalberto Luis Vicente, com a ideia de uma unidade dispersiva via fragmentos; segue-se a articulação entre aforismo e o conceito de arquipelização – desenvolvido por Miriam Lay Brander, e que dialoga com a reflexão de Vicente – e, por fim, a reflexão do inacabado na obra de Aníbal Machado, abrindo ainda a hipótese de um livro fixado com a natureza de caderno.

---

[128] Idem.
[129] Idem, p. 51.
[130] Idem, p. 17-18.

Diante dessas reflexões, poderíamos pensar que a distribuição e reorganização dos textos propostas por Aníbal teriam como fundo a elaboração de uma estética do caderno, como nos sugere as ideias, principalmente, de Teixeira. Ao elaborar sua reflexão contrapondo o livro ao caderno, o estudioso abre espaço para se pensar o conjunto como obra provisória. A descontinuidade do texto compromete sua unidade, em que flagramos uma atitude cuja consequência é um livro que se configura contra sua própria natureza de imutabilidade.

Apesar da reflexão produzir resultados instigantes, não poderíamos deixar de pontuar algumas questões. A primeira é que, justamente em um livro que se configura como "caderno", espécie de *working progress*, como sugeriu Cabral, *Cadernos de João* permanece tal como Aníbal o concebeu. Assim que publicou a obra, ela se estabilizou. Seu suporte ainda é um livro, fechado e imutável. Outro ponto a ser considerado é que, apesar de se configurar sob a ideia de caderno, os assuntos abordados sintonizam-se entre si, apesar da abordagem caleidoscópica.

Nesse sentido, a reflexão levantada é insuficiente para atestarmos, por meio do inacabamento, a ideia de caderno. Resta-nos ainda enfrentar a seguinte questão: em que sentido *Cadernos de João* é um "caderno"? Olhamos, até o momento, este livro de fora para dentro. Agora, é chegado o momento de fazer o caminho inverso e nos perguntar: para o que estes textos estão olhando?

CAPÍTULO 3 - UMA MODERNIDADE PRISMÁTICA

Um dos elementos fundamentais presentes nos textos de *Cadernos de João* é a recorrência da transitoriedade. Ela comparece e ressoa nas várias linhas que compõem as mais de duzentas páginas do livro de modo soberano. Seja nos títulos, como em "O transitório definitivo", ou nos temas, como no texto "O homem e sua fachada", esse elemento se apresenta como um processo de transformação contínua.

E se há algo que leva esse processo ao fim e ao cabo, ele se chama modernidade. "A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte [...]", escreve o poeta Charles Baudelaire em ensaio sobre o gravurista Constantin Guys. E continua, "[...] sendo a outra metade o eterno, o imutável".[131] Para o poeta francês, ele um dos fundadores da poesia moderna, o aspecto moderno de um pintor antigo[132] está em sua capacidade de retratar a beleza particular dos costumes de sua própria época. Sendo assim, o que dá beleza a uma obra de arte é justamente o aspecto efêmero e fugidio de uma determinada época, captado com vitalidade. O que garante essa vitalidade em uma obra é seu aspecto moderno, ou seja, a metade provisória da arte. A modernidade de uma obra se traduz e se explicita na captação do presente em que ela está inserida.

Por sua vez, Marshall Berman, em seu importante estudo sobre a modernidade, enumera diversos aspectos que explicitam a ambiguidade e as contradições da experiência moderna. Ao mesmo tempo que podemos nos encontrar "em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas [...]", esse mesmo ambiente "ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que somos".[133] Diz ainda o autor que o ambiente no qual estão inseridas as experiências modernas abole as fronteiras, tanto geográficas quanto raciais, nos oferecendo uma pretensa unidade. No entanto, essa unidade é desarticulada, nos "despejando a todos num turbilhão de permanente desintegração

---

[131] BAUDELAIRE, Charles. A modernidade. In: **Sobre a modernidade:** o pintor da vida moderna. 6 ed. Tradução e organização de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura), p. 26.

[132] Apesar de nos parecer estranho o termo "antigo" no contexto abordado, ele é utilizado por Baudelaire para falar da modernidade de pinturas de artistas do passado, mesmo que estas não se enquadrem na classificação de moderna no âmbito artístico. Octavio Paz poderia nos auxiliar a compreender esse aparente paradoxo com a seguinte afirmação: "O velho de milênios também pode atingir a modernidade: basta que se apresente como uma negação da tradição e nos proponha outra. Ungido pelos mesmos poderes polêmicos do novo o antiquíssimo não é um passado, é um começo. A paixão contraditória ressuscita-o, anima-o e o transforma em nosso contemporâneo.". In: PAZ, Octavio. **Os filhos do Barro**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 20.

[133] BERMAN, Marshall. Modernidade ontem, hoje e amanhã. In: **Tudo que é sólido se desmancha no ar:** a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 15.

e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia".[134] Nesse sentido, a experiência moderna é tentadora em suas promessas e possibilidades, mas guarda um perigo vital de destruição e aniquilamento.

A partir dessas ideias temos pelo menos dois aspectos cruciais que refletem bem o espírito da modernidade: um presente contínuo, que se atualiza a todo instante, e contradições que ao mesmo tempo que constrói e eleva também destrói e aniquila.

Considerando as reflexões de Baudelaire e Berman, podemos refletir se os textos de *Cadernos de João* estão de alguma maneira abordando ou nos dizendo algo sobre a modernidade, seja por meio do tema ou mesmo na forma dos textos, ou ainda no modo como estão organizados.

3.1 - O carro e a alimária. As setas e as armas.

Podemos iniciar a investigação da hipótese acima formulada apresentando um texto exemplar, no qual grupos sociais distintos entram em disputa num mesmo cenário:

> VAI a alimária trotando e vai o carro chispado: gente vagarosa do campo, a pé; gente nervosa das cidades, ao volante. Uns param e vão rezar nos oratórios dos caminhos; outros, para se reabastecerem nos postos de gasolina. Os últimos são quase sempre filhos e netos dos primeiros. Mas desconhecem ou se desprezam.
>
> Quando tentam conversar, resulta um diálogo frustrado, ininteligível...[135]

Logo de início podemos observar que o texto se estrutura em dicotomias. Os elementos participantes que organizam esse universo duplo e justaposto nos apresentam uma sociedade cujos traços agrário e urbano disputam um mesmo cenário. Os traços de urbanidade podem ser observados pela presença dos carros, dos postos de gasolina, enfim, pela velocidade dos motores e das gentes. Já os traços agrários se verificam pela presença da alimária, dos oratórios no meio do caminho, pela travessia a pé e ainda pela vagarosidade das gentes. Nessa paisagem, confluem os espaços rural e urbano – o campo e a cidade.

Nota-se que o espaço delineado abarca uma sociedade contrastante e que claramente apresenta diferenças de tempos e de classe social. O modo como Aníbal estrutura o texto, com sentenças que se opõem, separadas por ponto e vírgula, expõe a diferença dos membros dessa sociedade de modo equilibrado. No entanto, esse equilíbrio de maneira alguma é apaziguador, pacífico. Apesar da contiguidade entre os membros dessa sociedade, dada sua aproximação pelo grau de parentesco ("Os últimos são quase sempre filhos e netos dos primeiros"), o

---

[134] Idem.
[135] MACHADO, Aníbal. In: **Cadernos de João.** Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1957, p. 25.

espaço de divergência se dá pela linguagem, quando a tentativa de comunicação resulta frustrada, incorrendo num diálogo ininteligível conforme relata o narrador.

Se a incomunicabilidade acrescenta certa tragicidade ao fato, esta não será menor se observarmos ainda que a distância geracional que separa essas duas esferas não é tão grande. Os que vivem sob condições mais abastadas são filhos ou netos dos que vivem sob condições mais precárias. Nesse curto espaço de tempo, um abismo pôde se formar e tornar a comunicação entre eles algo intrincada.

Separadas as categorias que circunscrevem o espaço desenhado pelo autor, podemos sintetizá-las da seguinte maneira:

Rural	**Urbano**
Alimária	Carro
Gente vagarosa	Gente nervosa
Campo	Cidade
A pé	Ao volante
Rezar	Reabastecer
Oratório	Postos de gasolina

Percebe-se, assim, que para cada termo presente em um dos lados dessa sociedade há outros termos, equivalentes e opostos, que equilibram essa relação, sem que o autor seja, a princípio, favorável a um desses lados.

Poderíamos comparar esse texto com um conhecido poema de Oswald de Andrade, um dos formuladores do movimento Modernista no contexto brasileiro, cujo cenário se assemelha ao do texto de Aníbal. A partir da comparação entre os textos, podemos pensar como Aníbal articula esses dois mundos opostos que, no entanto, se justapõem. Eis o poema:

pobre alimária

O cavalo e a carroça
Estavam atravancados no trilho
E como o motorneiro se impacientasse
Porque levava os advogados para os escritórios
Desatravancaram o veículo
E o animal disparou
Mas o lesto carroceiro
Trepou na boleia
E castigou o fugitivo atrelado
Com um grandioso chicote[136]

Neste poema, Oswald desenha o mesmo cenário representado no texto de Aníbal, em que dois lados de uma mesma sociedade dividem o mesmo espaço, gerando uma tensão entre

[136] ANDRADE, Oswald de. In: **Poesias reunidas.** 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 58.

tradição e modernidade. Poderíamos dizer que a sociedade descrita nos poemas coincide em tempo e espaço.

Enquanto Aníbal organiza a cena com elementos dicotômicos distribuídos de maneira equitativa, Oswald cria uma espécie de anedota, em que o cruzamento desses dois estratos sociais descamba numa cena cômica. Podemos notar esse fato pela escolha lexical de Oswald, que oscila entre linguagem cotidiana e erudita. Esses dois registros se mesclam igualmente para classificar os atores que participam da cena, tanto no campo lexical quanto no campo sintático. Esse aspecto é muito bem analisado por Roberto Schwarz em seu importante ensaio sobre o poema do autor de *Pau brasil:*

> A luta é desempatada pelo motorneiro. Este serve o campo moderno e lhe toma as dores; mas o seu mundo de origem deve ser o outro. Sob o signo do imperfeito do subjuntivo, um tempo verbal para eruditos, a sua irritação ("E como o motorneiro se impacientasse") reflete a identificação com os de cima, contra os iguais e inferiores. [...] No processo, a própria carroça muda de categoria, e ascende a "veículo", palavra que lembra o "elemento" da terminologia policial. No campo oposto, com imaginação não menos fogosa, o carroceiro é "lesto" à maneira dos heróis antigos, ofuscando a grandeza em fim de contas medíocre que possa ter a impaciência do rebanho de advogados. O sentimento épico da vida entretanto não escapa ao registro familiar nem ao brasileirismo, aquém da norma lusa ("Trepou na boleia"), o que lhe afeta a vigência e o confina ao terreno da suscetibilidade ferida e da compensação imaginária. Do alto de sua prosápia, senhorialmente o carroceiro julga e castiga o "fugitivo atrelado", que no título, mais compassivo, havia figurado como "pobre alimária".[137]

Pela análise acima exposta, fica claro que o elemento anedótico se dá pela forma a qual o discurso é construído, em que palavras e estruturas frasais carregadas de erudição servem para caracterizar figuras servis que tomam para si posições hierárquicas que, dentro desse jogo social, não as competem. Apesar de flagrarmos a dicotomia do poema, revela-se nele um viés hierárquico, uma vez que, tomando as dores dos advogados, o motorneiro se impacienta com o carroceiro que, por sua vez, desconta sua raiva no cavalo.

Schwarz estabelecerá como elementos dessa dicotomia os termos "atraso", referindo-se ao cavalo, à carroça e ao carroceiro, e "progresso", agora em referência ao bonde, aos advogados e ao motorneiro. Essas categorias estão totalmente plausíveis com o universo do poema e ao ideário subjacente à proposta do Modernismo, pautada em estabelecer o caráter nacional de nossas letras, tendo o viés social como um de seus elementos.

É tentador utilizar as mesmas categorias estabelecidas por Schwarz no texto de Aníbal Machado. No entanto, o modo como o autor estabelece os dois estratos sociais em conflito de maneira alguma é hierárquico. Aníbal, ao menos nesse texto, não toma partido de nenhum dos

---

[137] SCHWARZ, Roberto. O bonde, a carroça e o poeta modernista. In: **Que horas são?** – Ensaios. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 15-16.

lados, sendo o foco de tensão do texto o contraste e a incomunicabilidade entre as esferas sociais retratadas. As categorias que definem cada um dos lados que compõe esse universo social estão distribuídas de maneira paratática e em linguagem uniforme sem que haja resquícios de hierarquia, ainda que possamos flagrar nesse jogo uma desigualdade entre as partes envolvidas. São universos inconciliáveis do ponto de vista temporal, espacial, social e linguístico. Não há encontro entre essas esferas em nenhuma das instâncias ali presentes, cuja tentativa de aproximação é frustrada quando não impossível.

Aníbal Machado, atento espectador das mudanças trazidas pela modernidade tanto cultural quanto socialmente, faz um registro preciso de uma sociedade, no caso a brasileira, em pleno processo de transformação. Não sabemos ao certo quando o autor compôs esse texto especificamente. No entanto, podemos afirmar que sua feitura se dá num período em que o Brasil passa pelo processo de industrialização e sua consequente urbanização, no qual massas populares vindas de meios rurais passam a buscar melhores condições de vida nas cidades. Por esse pequeno prisma, já podemos notar que Aníbal está bastante atento às contradições causadas pelo progresso.

Apesar de apresentar outras nuances no contato entre duas esferas sociais divergentes entre si, podemos perceber a acuidade do olhar de Aníbal sobre essas contradições em outro texto seu, "O breve encontro"[138]. Em sua abertura, nos é apresentada duas sociedades separadas por um rio e "milhares de setas envenenadas", em que o encontro tem por objetivo uma reportagem "para distrair os 'civilizados'".

O encontro entre os Xavante e os "enfarados da cidade" se deu sobre a barragem do rio. É, no entanto, um encontro sob tensão: de um lado, as "milhares de setas envenenadas [que] partiriam das moitas"[139] a qualquer ameaça dos brancos; de outro, "atrás da câmara [da reportagem] – escondidas mas assestadas – as armas automáticas [que] a um só tempo garantiam o êxito da empresa e a vida de cada um".[140] Novamente, podemos notar em ambos os lados elementos que estabelecem uma dicotomia, agora entre o moderno e o arcaico, operante nessa narrativa. Há ferramentas que notadamente representam dados do tecnicismo civilizatório como barragem, câmeras, armas automáticas e na face arcaica, as flechas envenenadas, o rio, a floresta e a nudez de seus habitantes.

Diferentemente da narrativa que apresentamos antes, em que as frases eram organizadas estabelecendo-se equivalências entre cada um dos elementos constituintes nas

---

[138] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 37-39.
[139] idem, p. 37.
[140] idem, p. 38.

respectivas esferas sociais, em "O breve encontro" Aníbal deixa mais evidente a tensão – apesar de violenta – desigual entre os Xavante e os brancos "civilizados". Por trás desta modesta empresa para distrair e fomentar a curiosidade destes, a caravana não abre mão da violência como garantia de sua segurança, isto é, o poderio bélico servindo de garantia a uma caravana de futilidades.

Apesar da tensão presente, Aníbal faz questão de revelar o patético da situação e a estupidez dos membros da equipe de reportagem. Entre os "turistas da cidade" (assim percebidos pelos Xavante, o que diminui a preocupação destes sobre uma possível ameaça territorial), havia algumas damas da sociedade, rezando "aflitas para que tudo aquilo acabasse em paz e pudesse voltar aos salões da metrópole para o relato da aventura".[141]

Para demonstrar que o encontro era amistoso, os homens avançavam cautelosamente sobre a barragem em direção aos habitantes da outra margem, gesticulando "acenos de paz" e "agitando nas mãos o passaporte das miçangas",[142] passaporte este que logo desperta a atenção e a curiosidade das índias escondidas.

Encontro realizado. Daí por diante, apesar do sucesso da caravana, Aníbal quebra a expectativa de qualquer ideia de conquista civilizatória e, a partir disso, a narrativa mostra que o encontro é totalmente regido pelos Xavante – que recebem os objetos que lhes interessam e, por não quererem compromissos e temerem "o contato dos civilizados além do tempo necessário [...] fizeram sentir aos brancos que podiam ir embora. Deram por terminada a audiência".[143] Neste trecho, observamos que a suposta isenção analítica de Aníbal, vista no texto anterior, já toma outros moldes nesse texto, em que certos aspectos da modernidade são postos em questão. Entraremos nesse ponto mais adiante, mas é importante já deixar em estado de atenção esse prisma analítico ao qual Aníbal submete a modernidade.

O trecho final guarda algo de anedótico, mostrando que tal encontro se dá numa "aventura sem reciprocidade". Ao gesticular o fim do encontro com os brancos, Aníbal atribui aos gestos impacientes dos Xavante a seguinte ideia: "É como se falassem: — Agora chega! Já devem estar satisfeitos. Passem para a barranca de lá e esqueçam o caminho. Aqui não nos falta nada".[144] Apesar dos passaportes que pudessem garantir o êxito do encontro, os brancos são convidados a se retirar do lugar sem a expectativa ou o desejo de um novo encontro por

[141] ibidem.
[142] ibidem.
[143] ibidem, p. 39.
[144] Ibidem.

parte dos xavantes. As joias civilizatórias não seduziram os habitantes originários a cair no engodo progressista dos "civilizados".[145]

Assim como Zé Maria desaparecendo pela mata em "Viagem aos seios de Duília", a cena final mostra os Xavante dando as costas aos brancos, em claro sinal de desinteresse pelas suas "riquezas" e seus *bibelots*: "E dando-lhes as costas, reinternaram-se na brenha..."[146] Ao final da narrativa, ficamos sem saber se a reportagem se realizou ou se, pela brevidade do encontro, estabelecida pelos Xavante, estes se agarraram apenas ao que lhes interessava sem se alongar no perigoso e suspeito contato com os "civilizados".

Mais uma vez, Aníbal nos mostra duas sociedades divergentes. Se antes os espaços rural e urbano e, respectivamente, tradicional e moderno, se justapunham em um mesmo cenário, em "O breve encontro" é a civilização que vai ao encontro do arcaico, no intuito de alimentar, por meio do "exotismo" dos povos originários, o ideário civilizatório.

Importante frisar também que, ao dispor essa dicotomia, o narrador (ou Aníbal?) não deixa de se posicionar a um dos lados. Quando se refere ao lado civilizatório, "branco", utiliza a primeira pessoa do plural: "[...] uma reportagem para distrair os 'civilizados'; e por acréscimo, satisfazer uma curiosidade, espiar lá de dentro, ver como pode ser a vida dos que vivem fora da *nossa*, dos que dela não precisam nem querem fazer parte".[147] Aníbal demonstra aqui o reconhecimento de outros modos de vida que não o dito civilizado ao mesmo tempo que assume a possibilidade deste modo de se organizar socialmente ser dispensável, no sentido de não ser desejado.

O autor nos mostra que o modo de vida civilizado não é imprescindível, tampouco o único possível. Não só nos mostra que há outras possibilidades de organizações sociais como também as demonstra com dignidade, o que é verificado pela dispensa do contato por parte dos Xavante. Podemos pensar que há uma relativização na pretensa superioridade do modo de vida civilizado, verificado pelo uso das aspas quando o autor faz referência ao termo no trecho supracitado. Essa ideia pode, ainda, ser estendida ao modo como Aníbal observa e aborda a modernidade.

---

[145] O que, infelizmente, ainda hoje não garantiram a escolha desses povos de serem livres em suas matas, sob o avanço cada vez mais violento da empreitada "civilizatória", tanto por meio dos grandes donos de terras quanto por políticos – isso quando esses atores não coincidem.
[146] Ibidem.
[147] Ibidem, p. 38. Grifo nosso.

3.2 - A sacada em ruínas da casa rouca

Antes de adentrarmos nos textos cujas contradições da modernidade ficarão mais evidentes, vamos nos debruçar sobre dois deles, nos quais podemos vislumbrar uma sociedade já transformada, mas que é representada por suas ruínas.

Até o momento, apresentamos textos em que Aníbal Machado coloca em confronto no mesmo espaço duas sociedades que se divergem em vários aspectos. Há outros tantos em que o autor se valerá dessa imagem sem, no entanto, repetir fórmulas ou cristalizar uma ideia ou mesmo um ponto de vista sobre a modernidade. No capítulo em que analisamos *ABC das catástrofes – Topografia da insônia*, enfatizamos o fato de o autor abordar a "catástrofe" de forma prismática. Em *Cadernos de João* esse recurso se multiplica pela variedade tanto temática quanto textual.

Focando nosso olhar sobre os traços de modernidade que permeiam os textos, observamos, além da abordagem que elencamos anteriormente, elementos relativos à modernidade ou a uma esfera mais tradicional que estão presentes nos textos de modo isolado, dissociados.

Nesse sentido, "Na sacada barroca" é um texto exemplar, em que Aníbal evoca a arquitetura de um ambiente arcaico, colonial, o qual, numa espécie de rememoração, todo um universo se faz presente de maneira fantasmagórica. Eis o texto a seguir:

> *Lambe essa cornija, lambe!*
> *Passa tuas mãos pelos beirais, passa!*
> *Raspa o jacarandá, a pedra antiga.*
> *Prepara a infusão de nostalgia e bebe.*
> *Descerão dentro em pouco os antepassados com o gado, o canavial, as minas. E virá te servir, sorrindo, a negra escrava púbere.*
> *Eis-te no velho casarão, a procurar as vozes, o linho e o leite irreversíveis.*
> *A ouvir o sussurro da reza avoenga.*
> *Atento à passagem do Capitão General.*
> *Tal como te querias, calmo no adro da Matriz. Interdito ante as inscrições latinas da pedra.*
> *(Ah, os tempos são duros e a Ásia se levanta).*
> *Eis-te, enfim, sem compromissos na sacada barrôca.*
> *Ouvindo a circulação do vazio no murmúrio do chafariz.*[148]

Observamos neste poema em prosa uma construção que se eleva por meio de termos ligados ao universo da arquitetura, em uma linguagem em que tanto o léxico quanto o tom são de uma curiosa solenidade. Nessa evocação, a construção se ergue ainda por ações carregadas de sensorialidade, notadamente nas duas primeiras linhas do texto. Se nos atermos às palavras que figuram essas rememorações, não há como nos esquivarmos de flagrar nelas um certo

---

[148] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 123-124.

erotismo. Considerando a formulação de Georges Bataille, que diz que o erotismo "é a aprovação da vida até na morte"[149], podemos pensar essa evocação como uma tentativa de permanência, ou seja, fazer viver pela memória um passado que já não está. Assim, a força dessa evocação tem a potência do desejo.

O aspecto sensorial seguinte apela agora ao paladar, em que é ordenada a preparação de uma infusão cuja nostalgia será a matéria a ser dissolvida. Etimologicamente, a palavra nostalgia deriva dos termos grego *nóstos* (regresso à casa, viagem) e *álgos* (dor). É uma tristeza profunda causada por saudades do afastamento da pátria, da casa[150]. No texto em questão, essa infusão traz para o presente um ambiente que denota contexto de poder, observados logo na sequência pelo desfile de propriedades.

Mais detalhadamente, podemos dimensionar essa esfera de poder no termo Capitão General. Essa função tem, ao mesmo tempo, caráter administrativo e militar, conjugando o cargo de governador e chefe militar das Capitanias Gerais. Esse funcionário da Coroa é o responsável por administrar as Capitanias Gerais e cuidar para que não ocorram possíveis invasões. É responsável ainda por zelar pela segurança do lugar, tomando decisões judiciais em delitos ou pertinentes a assuntos burocráticos. É ainda ele quem distribui propriedades a nobres que sejam aliados e fiéis à Coroa[151].

A presença dessa figura no ambiente descrito, somada à enumeração de propriedades, nos sugere que o proprietário apresentado no texto é alguém que possivelmente foi privilegiado com este benefício, demonstrando-se assim seu *status* dentro da sociedade em questão.

Temos até agora representadas esferas de poder que contemplam tanto o âmbito político quanto o econômico, e que se estende ainda a outro, presente na passagem "virá te servir, sorrindo, a negra escrava púbere". Este servilismo pode ter conotação tanto doméstica, pelo simples fato da presença de uma mulher escravizada, quanto sexual, indicada pela faixa etária da serva. O sorriso da escravizada oferece um tom ambíguo à situação, como se houvesse alguma alegria na servidão, o que ainda pode dar a hipótese de um olhar impressionista por parte do senhor retratado ou mesmo daquele que o narra.

---

[149] BATAILLE, Georges. Introdução. In: **O erotismo.** Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 11.

[150] Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/nostalgia>. Acesso em: 25 jun. 2019.

[151] Capitães e governadores de Capitania. In: **MAPA da administração brasileira.** Disponível em: <http://mapa.an.gov.br/index.php/dicionario-periodo-colonial/415-capitao-e-governador-de-capitania2>. Acesso em: 25 jun. 2019.

Fundidos os elementos sensoriais, que evocam a lembrança desse ambiente que retrata uma esfera de poder, aos elementos que compõem esta esfera, podemos concluir a rememoração desse tempo de "glórias" carrega uma dimensão erótica. Desejo e poder participam de um mesmo gozo.

Corroborando com o que agora afirmamos, nos atentemos ao fato de o nobre retratado estar locado em um nível elevado, de onde observa toda a evocação que sua nostalgia oferece. Qualificada como barroca, essa sacada, imponente e em nível superior, é contraditória no sentido de que, ao mesmo tempo em que impõe sua solidez e potência, ela já não está presente. Apesar de tudo, ela é mera rememoração.

A última sentença deixa evidente que tudo o que se vê participa de uma ruína fantasmagórica evocada pela força de um desejo de permanência. É curioso notar que, quando compunha o conjunto de *Poemas em prosa*, "Na sacada barroca" tinha como última frase "Saudando fantasmas que não respondem". Nesta versão, o cenário fantasmagórico fica mais evidente. No entanto, comparando esta frase com a da versão final do texto, verificamos que, de fato, as imagens redundam entre si, apesar da sentença citada explicitar mais a fantasmagoria dessa atmosfera. Ou seja, o que na versão de *Cadernos de João* seria "a circulação do vazio no murmúrio do chafariz" pode ser replicado em "fantasmas que não respondem" da versão anterior.

Se essa evocação tem vivacidade por sua potência erótica, ela não é menos frustrada justamente por se tratar apenas de uma memória. Há, assim, uma atitude irônica por parte de Aníbal no que diz respeito a essa esfera de poder num contexto histórico específico e de um passado morto que insiste na sua manutenção.[152]

Apesar do aspecto arquitetônico apresentado no texto remeter a uma construção de estrutura significativa, frisamos que a sociedade abordada se insere num contexto pré-urbano[153]. Não obstante o viés crítico presente no texto analisado, há outros em que o mesmo ambiente, que por ora denominaremos "tradicional", é apresentado sob perspectivas diversas. É o caso do texto sobre o qual agora vamos nos debruçar, "A casa rouca".

> *Ficara o galo, sobrevivência da ruína.*
>
> *Rouco o seu canto. Canto que não parecia mais de galo, senão a própria voz da casa abandonada. Casa rachada ao sol, aluindo-se ao vento de chuva.*
>
> *Não mais agora figuras humanas entrando; apenas lagartixas e morcegos para recepção às sombras.*

---

[153] Utilizaremos este termo para nos referir a comunidades que estão inseridas dentro do processo de modernização do espaço sem que este tenha chegado ao ápice de sua consolidação.

> *Casa rouca submersa no matagal, teu galo ficou. E seu canto perdeu o timbre de sol, já não inaugura os dias. E se fez adequado aos estragos do reboco, à podridão das esquadrias – última secreção de pareces gemidas.*
> *Galo rouco. Casa rouca.*[154]

O ambiente pré-urbano novamente é abordado por meio de sua construção, não com os mesmos detalhes expostos em "Na sacada barroca", mas pela ruína de uma casa abandonada, conjugada ao canto de um galo, sobrevivente dessa paisagem.

Observando o primeiro parágrafo, notamos que o texto se inicia *in media res*, notadamente pelo uso do pretérito mais-que-perfeito que abre a sentença. A ruína é flagrada pela presença do galo, como se o animal fosse convertido à própria ruína da construção, ao mesmo tempo que ele a evidencia. Ainda nesse processo metamórfico, a qualidade do canto, sua rouquidão, é emprestada à casa para denotar seu estado de abandono – e novamente testemunhamos Aníbal sensorializando o que é mineral e inanimado.

Apesar da ausência de humanidade, a ruína é carregada de vivacidade por seus habitantes naturais, como a lagartixa e o morcego, além, claro, do canto rouco do galo. A vivacidade presente na ruína prescinde do contexto civilizatório, ou seja, este não é condição necessária para que os fragmentos *do que foi* converta-se em algo estéril. Apesar da passagem do tempo, a ruína se mantém como algo vivo.

O canto do galo sobrevivente não é mais aquele anunciador de um novo amanhecer, ou mesmo seu inaugurador. O canto que antes servia ao anúncio do dia e do início das atividades laborais agora transfigura-se em canto para a decomposição, processo este que não deixa de ser um conversor de vida em vida. E, novamente, o que se evidencia nesse texto é a vida flagrada apesar da civilização – ou de uma determinada civilização.

Ao fim do texto, o paralelismo entre as frases que compõem o último parágrafo tem seus elementos fundidos pelo que antes era apenas um adjetivo ao canto: a rouquidão agora é condição existencial tanto do canto como da casa. Casa e galo, mediados pela rouquidão, são fundidos num único ser que conjuga os dois. A persistência da ruína se dá pelo canto rouco do galo que, além de sustê-la, a faz viva.

Tratamos, assim, de duas paisagens que se configuram por suas ruínas – ou, de maneira genérica, pelo passado delas. Passado este que insiste em sua persistência. Tanto o galo quanto o chafariz (que é uma fonte) são simbolicamente inauguradores ou, ainda, indicadores de transformações: anunciam a vinda de algo novo[155]. Ainda que as paisagens

---

[154] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 44-45.
[155] MARTIN, K. (editora); RONNBERG, A. (chefe de redação). **O livro dos símbolos:** Reflexões sobre imagens arquetípicas. Colonia, Alemanha: Taschen, 2012.

evocadas tanto em “Na sacada barroca” quanto em “A casa rouca” advenham de um passado que não mais está, elas, de algum modo, persistem nas imagens do galo e do chafariz.

Esse passeio temporal e espacial que Aníbal nos oferece de forma alguma deve ser encarado como uma sistematização de oposições em que um elemento será qualificado como sendo sempre o contrário simétrico do outro. Essas duas paisagens que agora abordamos jamais podem ser encaradas como um traço histórico ultrapassado e superado. Justamente o aspecto de ruína, considerado como parte do conjunto de *Cadernos de João*, oferece-nos uma ideia de vestígio, de algo que era mas ainda persiste, mesmo que transfigurado.

A temporalidade é apenas um traço verificado pelas ruínas, mas nunca uma verdade fixa. Mesmo porque, se o que antes era construção sólida, presente em determinado contexto, suas ruínas não mais significam o que foi – elas denotam movimento. E nesse sentido, o que era arcaico se insere num novo tempo organicamente, ainda que de forma contraditória, numa espécie de sobreposição arqueológica.

Estas sobreposições poderão estar presentes no interior dos textos ou fora deles, quando os relacionamos entre si. Então, os aspectos de modernidade que a obra apresenta não estarão isolados, mas em constante choque com outros que os contrariam e se opõem a eles ao mesmo tempo. Essa gama de tempos, espaços e contextos que se sobrepõem apresenta-se ao nosso olhar de maneira caleidoscópica, configurando-se numa espécie de modernidade barroca.

Essa sobreposição também estará presente em textos cujo conflito se dá entre natureza e civilização, em que paisagens naturais de enorme potência são transformadas em monumentos progressistas para o desenvolvimento civilizacional. Eis um exemplo:

> *AMAZONAS E PAMPULHA:*
>
> *Última amostra do caos – um dia há de entrar fininho pelas turbinas o ronco de tuas águas.*
> *Ao sul, os engenheiros conspiram o assalto. E já te medem a cálculos e instrumentos.*
> *Resiste, vale selvagem, ao círculo de cimento e ferro, cabos e tubos, com que pretendem converter o teu privilegiado turbilhão em Pampulha – concreto de águas pacificadas.*[156]

O texto aborda o conflito entre técnica e natureza, cujo fundo é a conversão de leitos aquáticos potentíssimos em barragens. O narrador dirige-se aos leitos, rio Amazonas e lagoa da Pampulha, como se os animassem, torcendo pela resistência de ambos em serem pacificados. O segundo deles, já em processo de represamento. O primeiro, objeto de medidas dos engenheiros.

---

[156] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 46.

Poderíamos supor que a composição é contemporânea ao represamento da lagoa da Pampulha, que teve sua primeira fase de construção no final da década de 1930[157]. O texto não consta em obras anteriores, sendo publicado pela primeira vez em 1957. Curiosamente, a barragem de Pampulha sofre um rompimento no ano de 1954, ocasionando uma grande tragédia. As razões do rompimento eram desconhecidas, sendo necessária, anos mais tarde, a reconstrução da estrutura da barragem[158]. Ironia é que, se o acidente ocorresse anos antes, Aníbal poderia reformular o texto e adicioná-lo em *ABC das catástrofes – Topografia da insônia*. No entanto, pela data da tragédia, apenas ficamos com o espanto do caráter premonitório – ou poderíamos dizer "visionário"? – do texto[159].

Há ainda outro texto em que o rio Amazonas será personagem, abordado também pelo seu viés de rio indomável. Vejamos o trecho inicial:

> DEVIDO a condições especiais, por indefinido tempo gozará ainda o Amazonas suas prerrogativas de rio selvagem, o mais livre do mundo. [...] se não invadiu ainda com suas águas o resto do Brasil não é porque o não quisesse, mas porque a isso se opõem cadeias de montanhas sempre firmes e vigilantes mais ao sul. [...][160]

Percebemos que, para o autor, a liberdade do rio está atrelada a sua natureza selvagem e indomável, barrada com sucesso apenas pelas cadeias montanhosas, também aspecto dessa mesma natureza a que pertence o rio. O Amazonas ainda é posto em comparação aos "civilizados" rios europeus, diferenciando-se destes não pelo volume das águas, mas pela impossibilidade de impor-lhe disciplina e direção[161]. Percebe-se nesse trecho, assim como o que vimos em "O breve encontro", uma negativação do que se denomina "civilizado".

Apesar de sua potência, o rio Amazonas não se utiliza de seu "potencial de catástrofe", mas não nos deixa livres do medo de sermos tragados por suas águas, colocando-nos em

---

[157] O rompimento da barragem da Pampulha. In: **Museu virtual da Pampulha.** Disponível em: <http://www.museuvirtualbrasil.com.br/museu_pampulha/modules/news3/article.php?storyid=11>. Acesso em: 09 jul. 2019.

[158] "Controlada a emergência, para as autoridades, passava a ser prioridade a reconstrução da barragem e a descoberta do motivo do rompimento, até então desconhecido. Para realização desta última ação, foi criada pelo prefeito Americo Giannetti, uma Comissão de Inquérito [...]. Logo no início da investigação a Comissão identificou o desaparecimento das informações sobre os processos técnicos operados durante a construção da barragem.
Devido à falta de especificações, ordens de serviços e relatórios, para se conhecer as condições em que foi realizada a construção da barragem, a Comissão teve que se ater às informações oferecidas pelos engenheiros Ajax Rabello e Álvaro Andrade". Idem.

[159] Este caráter estará presente em outros textos do conjunto. Não obstante, não devemos ignorar o olhar de Aníbal, ou mesmo sua sensibilidade, seja ela consciente ou não, para empresas que tem de tudo para resultarem em tragédias. Ainda hoje, "Amazonas e Pampulha:" tem sua atualização em tragédias como a de Mariana e Brumadinho, ambas resultado de ações predatórias dos que se preocupam menos com o desenvolvimento social do que com lucros alcançados por uma desumana falta de ética.

[160] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 193

[161] Idem.

estado de permanente alerta: "[...] Na infância de todos nós há um vago medo de sermos tragados pelas enchentes desse rio; até hoje ninguém sabe do que ele será capaz, e nunca se pode ficar inteiramente tranquilo".[162]

De todo o modo, Aníbal era sensível às mudanças ocorridas em nome do progresso e sabia observá-las muito bem em sua complexidade. Percebemos isso no conjunto de seus textos, em que a maneira de ver a realidade nunca é binária, tampouco vai se debruçar sobre ela de maneira realista ou meramente racionalista. Poderíamos chamar essas camadas textuais que Aníbal coloca em tensão de modernidade barroca[163], em que o autor irá sobrepor tempos, paisagens e mesmo formas textuais.

Não tendo a pretensão de observar a máquina do mundo em sua totalidade, Aníbal parece optar por perscrutá-la em suas partes, como quem observa uma constelação ou um conjunto de arquipélagos, anotando cada impressão desses luzires espaçados e territórios descontínuos nas folhas soltas de seus cadernos.

3.3 - A construção e o horizonte. Os espaços móveis

Observando os textos analisados até o momento, poderíamos inferir que Aníbal é enfaticamente crítico no que diz respeito ao progresso civilizatório, com suas máquinas que destroem a natureza, com seu tecnicismo que desvalida outros saberes que não os consagrados pelo dito cientificismo[164], com sua soberba que aniquila o outro pelo simples fato de não se resignar em transformar-se no mesmo. Seguindo essa linha de raciocínio, não seria equivocado pensar que o autor estaria, assim, compondo textos que facilmente poderiam ser lidos como um libelo contra a modernidade. Exemplos não faltariam se quiséssemos seguir por essa linha a fim de comprovar tal hipótese.

No entanto, dificilmente iríamos muito longe por esse caminho, já que na medida em que a crítica se formula, simultaneamente outros textos apresentam aspectos positivos dessa mesma modernidade. Esse fato nos conduz a uma leitura dupla desses textos, no sentido de

---

[162] Idem, p. 193-194.

[163] Essa hipótese foi inspirada no termo *neobarroso*, do escritor argentino Néstor Perlongher, como apresentação à antologia de poesia neobarroca por ele organizada. Assim Perlongher define o termo: "[...] Produto de certa dilaceração do realismo, [...] a eclosão de uma variedade de escrituras instrumentais mais ou menos transparentes dispersa no deserto os aduares dos estilos cristalinos". Dessa formulação, nos interessa de eclosão de variados gêneros. In: **Caribe transplatino:** Poesia neobarroca cubana e rioplatense. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 20-23.

[164] No contexto, ao utilizarmos o termo cientificismo, nos referimos a seus aspectos "positivista" e "evolucionista" que, para afirmar sua soberania, subjuga todos os demais conhecimentos que fogem aos seus desígnios.

sempre nos fazerem refletir sobre o aspecto positivo do que se nega e vice-versa. Melhor dizendo: ao negar determinado aspecto, o que se está afirmando?

Como exemplo, poderíamos voltar rapidamente ao texto "O breve encontro" e observar, de modo afirmativo, a persistência de uma determinada comunidade em se manter tal qual a si mesma, ao mesmo tempo que recusa uma outra que se coloca como superior – "civilizada". O aspecto positivo dessa tensão, então, seria a afirmação da recusa dos Xavante, negativando, assim, a atitude dos "civilizados".

Essa leitura deporia a favor da sensibilidade de Aníbal em relação às consequências do processo de modernização que, dadas as devidas mediações, colocaria suas reflexões a par com leituras significativas no campo antropológico. Vejamos esse trecho do importante ensaio "A sociedade contra o Estado", do antropólogo francês Pierre Clastres, publicado em 1974:

> Inacabamento, incompletude, falta: não é absolutamente desse lado que se revela a natureza das sociedades primitivas. Ela impõe-se bem mais como positividade, como domínio do meio ambiente natural e do projeto social, como vontade livre de não deixar escapar para fora de seu ser nada que possa alterá-lo, corrompê-lo e dissolvê-lo. [...] as sociedades primitivas não são os embriões retardatários das sociedades ulteriores, dos corpos sociais de decolagem "normal" interrompida por alguma estranha doença; [...] Tudo isso se traduz [...] pela recusa das sociedades primitivas em se deixar tragar pelo trabalho e pela produção [...].[165]

O que nos parece importante destacar na comparação entre o texto de Aníbal e o ensaio de Clastres é a recusa de uma sociedade em não querer se converter em outra que não ela mesma. A análise do antropólogo francês conduzirá a uma conclusão em que se revelará não a falta, mas a recusa das sociedades primitivas em constituir um Estado. Em Aníbal, a recusa será traduzida tanto pela banalidade que motiva o encontro – a curiosidade estúpida dos "civilizados" –, quanto pela dignidade dos Xavante em se manterem os mesmos.

Esta visão sobre a modernidade, que se materializa no que conhecemos como Ocidente, pode ser ratificada ainda pela única citação feita por Aníbal em *Cadernos de João*, a qual ele dispõe, ainda que creditada a autoria, como se fosse apenas mais um de seus textos dentro do conjunto.

> "MAIS l'Occident, individualiste-dualiste-libre-arbitriste, triste, capitaliste-colonialiste-impérialiste et couvert d'étiquetes du même genre à n'en plus finir, il est foutu, vous ne pouvez vous douter comme j'en suis sûr."
> *René Daumal*[166]

---

[165] CLASTRES, Pierre. A sociedade contra o Estado. In: **A sociedade contra o Estado** – pesquisas de antropologia política. Tradução de Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 211.

[166] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 243. Segundo conseguimos localizar, o trecho se refere a carta escrita por Daumal ao escritor Jean Paulhan, que consta do conjunto de correspondência entre os dois escritores, publicada por Éditions Gallimard, em 1931. Cf. em: <https://fontfroide.files.wordpress.com/2011/10/edf-tue-fontfroide.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2019.

Esta citação, que de maneira alguma é estranha aos demais textos que compõem *Cadernos de João*, não nos deixa quaisquer dúvidas sobre qual modernidade ou quais de seus aspectos a crítica é dirigida. E não precisamos fazer longas divagações a respeito desse fato, basta que nos fixemos nos termos compostos presentes no trecho de René Daumal, poeta patafísico-surrealista admirado por Aníbal, para sabermos cada um dos pontos que são alvo dessa crítica.

Seria possível inferir, de maneira geral, que a crítica se dirige ao aspecto etnocêntrico do ocidente, que aniquila toda pluralidade que há no mundo, investindo sobre este uma força de conservação que se esforça por reduzi-lo a tudo o que é ocidental. Para tal empresa, não se economiza o uso da força para se impor e fazer valer sua vontade. Porém, o texto de Daumal-Aníbal deixa claro que essa via já está fadada à falência: "*il est foutu*".

Mas não nos enganemos em pensar que a crítica de Aníbal se dirige à modernidade em si mesma. O que o autor percebe é que não se pode mirar para a modernidade sem lançar a ela um olhar que se desloca a todo o momento. O crítico Mário Pontes pontua bem esse olhar quando nota que Aníbal, ao abordar um dos elementos caros à modernidade, a velocidade, observa-a com uma peculiaridade bastante aguda em relação a outros autores modernos.

> Aníbal Machado percebeu que no quadro da vida moderna, a velocidade pedia mais instrumentos para medi-la. O escritor devia compreendê-la em planos e dimensões variados e extrair algo de positivo dessa compreensão – a dinamização da narrativa, por exemplo –, sem no entanto eximir-se de observá-la criticamente. Isso fazia toda a diferença entre esse contista que amava os navios, os trens e as linhas telegráficas e, por exemplo, os futuristas que às vezes andaram celebrando a velocidade por si mesma.[167]

O trecho sintetiza de maneira bastante acertada o elemento que fundamenta o conjunto da obra de Aníbal Machado: a dinamização do olhar. Do mesmo modo que a velocidade apela para variados planos e dimensões para ser medida, igualmente a catástrofe exige este mesmo apelo e, em um plano mais geral, a própria modernidade também exige essa dinamização do olhar.

Para abordar esse novo universo que desabrochava, eram necessários instrumentos sensíveis a movimentos. Nesse sentido, Aníbal projetou muito bem seu olhar, convertendo-se num perfeito escriba desse mundo em constantes e rápidos movimentos. O escritor maneja como ninguém diversas vozes e temas ao mesmo tempo, justapondo formas e estilos diversos, de maneira a não só analisar o movimento, como também passando a criá-lo. Para analisar seu objeto, o movimento, Aníbal funde-o à palavra – sua escrita é movimento.

---

[167] PONTES, Mário. O iniciado do movimento. In: **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004, p. 10.

No entanto, esse movimento nunca é unívoco. Ele percorre diversas direções que, muitas vezes, entram em choque. Por isso nossa insistência em dizer que, quando Aníbal observa os aspectos da modernidade, ele é ao mesmo tempo crítico e simpático. Basta lembrarmos alguns de seus contos como "O ascensorista", "O telegrama de Ataxerxes", ou ainda os fragmentos de "ABC das catástrofes" para testemunharmos como os instrumentos da modernidade são simultaneamente objetos de contemplação e de conflito dentro das narrativas.

Espaços situados num contexto moderno serão tensionados, por exemplo, a rituais que remetem a universos comunitários, ou pré-urbanos, como já mencionados, fazendo com que a presença de tais rituais não desemboque em mero saudosismo ou uma nostalgia de tempos idos.

> NÃO se morre mais nos edifícios de apartamentos: *deixa-se de aparecer*.
>
> O tipo clássico de morte com o seu rito religioso e familiar – soluços, flores, roupa preta e reza – vai perdendo as características fúnebres e se reduzindo a frias providências administrativas. O morador anônimo de arranha-céu começa a ser dado como morto quando não se lhe ouvem mais os passos pelos corredores e a sua figura deixa de ser comprimida na cabine do elevador.
>
> Excetuando-se naturalmente o caso de ele se ter tirado do último andar, ou fugido com a cantora de rádio pela porta de serviço...[168]

Logo de início, podemos notar que o espaço moderno, no caso materializado num apartamento de edifício, é conflitante com a morte. Quer dizer, este espaço não comporta uma dimensão da vida que é essencialmente humana. O ritual fúnebre, que seria um ato simbólico de encenação do fim de uma vida e que, por sua vez, nos coloca novamente em íntimo contato com ela, é substituído por medidas burocráticas que desumanizam este rito. O calor do afeto e da despedida reduz-se então a "frias providências administrativas".

Nesse sentido, a morte se transforma em algo estéril, contra a vida. A burocratização do espaço moderno tira a morte de campo, nos dando a ilusão de que ela foi superada. Se a morte é uma dimensão fundamental da vida, esta nos é sequestrada na mesma medida em que retiramos a morte de nosso horizonte. A morte, assim, é absoluta – sem vida.

O morador desse espaço também perde sua condição de indivíduo, senão mesmo a de sujeito, e passa a fazer parte de uma massa anônima que habita essas caixas que circunscrevem o edifício no espaço. Sua ausência não é mais percebida pelos membros de sua comunidade, mas pela ausência de ruído (os passos no corredor) ou por um leve espaço a mais que se abre dentro do elevador sempre lotado. Ou seja, sua ausência é percebida por rumores que não estão mais no campo do humano ou do sensível – passa a ser percebida por demandas

---

[168] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 98.

de condomínio, talvez até pelo estranho conforto de passos que não se ouvem mais ou ainda um mínimo conforto dentro do elevador. Nesse sentido, o espaço moderno é um espaço de desumanização.

Claro que depois do que discutimos anteriormente, sobre as múltiplas visadas de Aníbal, não poderíamos deixar de encontrar a face escondida da moeda. Ao mesmo tempo que esse espaço é o da desumanização, como todo espaço ele tem suas frestas. O final do texto deixa isso evidente, quando rapidamente faz a passagem de uma via trágica – mas digna –, por meio do suicídio, para uma anedótica, na qual a saída de serviço, espaço ainda burocrático e de submissão, transfigura-se em saída para a liberdade por meio do maravilhoso[169] – a fuga com a cantora do rádio.

Ao observar este e outros textos presentes em *Cadernos de João*, não poderíamos deixar de notar a relação intrínseca que há entre espaço e indivíduos. Essas duas instâncias operam num mecanismo de interdependência em que um dos polos sempre agirá sobre o outro.

Para Milton Santos, importante geógrafo brasileiro, o "espaço é o resultado da ação dos homens sobre o próprio espaço, intermediados pelos objetos, naturais ou artificiais".[170] Continua o geógrafo:

> A paisagem é diferente do espaço. A primeira é a materialização de um instante da sociedade. Seria, numa comparação ousada, a realidade de homens fixos, parados numa fotografia. O espaço resulta do casamento da sociedade com a paisagem. O espaço contém movimento.[171]

Nesse sentido, ao abordar indivíduos em determinados espaços, Aníbal cria um retrato em movimento, em que aspectos móveis de uma realidade flagrada será registrada pelo escritor de uma maneira que ela possa ser captada. Ainda nessa direção, o uso de mosaicos textuais faz com que Aníbal amplie seu espectro perceptivo captando a pluralidade do que despercebidamente chamamos realidade. Esta, então, é captada de maneira caleidoscópica.

Se em sua abordagem Aníbal muitas vezes nos parece evocar certa nostalgia ao descrever indivíduos ou costumes em contraponto a determinados aspectos da modernidade, isso não significa que o autor aja por mero saudosismo, negando com isso a própria modernidade. Ele percebe que numa paisagem há mosaicos de diferentes períodos que se sobrepõem dando atualidade ao espaço. É ainda Santos quem irá perceber que, se o passado enquanto tempo é estéril, o mesmo não é verdade em relação ao espaço:

---

[169] Essa categoria será discutida mais adiante.
[170] Configuração territorial e espaço. In: **Metamorfoses do espaço habitado** – Fundamentos teóricos metodológicos da geografia. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 71.
[171] Idem, p. 72.

> O passado passou, e só o presente é real, mas a atualidade do espaço tem isto de singular: ela é formada de momentos que foram, estando agora cristalizados como objetos geográficos atuais; [...] Por isso, o momento passado está morto como *tempo*, não porém como *espaço*; o momento passado já não é, nem voltará a ser, mas sua objetivação não equivale totalmente ao passado, uma vez que está sempre aqui e participa da vida atual como forma indispensável à realização social.[172]

Ao sobrepor espaços e sociedades, Aníbal ainda segue agindo sobre essas duas instâncias considerando seus movimentos e contradições, lançando um olhar para o mundo que de modo algum será mecanizado, mas sempre um reflexo entre o humano e seu meio:

> SILÊNCIO NA CONSTRUÇÃO
>
> Na última laje de cimento armado os trabalhadores cantavam a nostalgia da terra ressecada.
> De um lado era a cidade grande; 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...[173]

Sabemos que o trabalho, principalmente no contexto da modernidade, aliena o homem de sua práxis. O desconhecimento da totalidade do processo de produção e os gestos mecânicos estimulados por ele são reflexos dessa alienação. Anteriormente, observamos a relação intrínseca entre indivíduos e espaço, em que a ação de um reverberaria no outro. Santos novamente nos apresenta essa relação, agora no contexto do espaço de produção e sua influência nos indivíduos e no próprio espaço:

> A especialização crescente da produção, [...] assim como a multiplicação das trocas contribuem igualmente para tornar o homem estranho ao seu trabalho, estranho ao seu espaço, à sua terra, transformada praticamente em fábrica. [...]
> Também o espaço sofre os efeitos do processo: a cidade torna-se estranha à região, a própria região fica alienada, já que não produz mais para servir às necessidades reais daqueles que a habitam.[174]

Se as personagens acima estão em estado de alienação no que tange o universo laboral, esse estado guardaria na mudança espacial uma possibilidade de ser alterado. E o que vemos em “Silêncio na construção” é justamente esse movimento: o espaço de origem dos trabalhadores, em condições precárias de sobrevivência, no caso, provocada pela seca, fez com que eles se deslocassem para centros urbanos cuja industrialização lhes dariam oportunidades de postos de trabalho. Nesse sentido, a secura da paisagem confunde-se com o

---

[172] O presente como espaço. In: **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Edusp, 2012, p. 14.
[173] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 119-120.
[174] O presente como espaço. In: **Pensando o espaço do homem.** São Paulo: Edusp, 2012, p. 28-29.

vazio ocasionado pelo êxodo. No entanto, essa paisagem somente é evocada por meio do canto nostálgico entoado pelos trabalhadores.

Curiosamente, Aníbal inicia o texto com uma palavra que serve como prenúncio ao que a narrativa desenvolverá – "Na *última* laje da construção [...]". Considerando esse prenúncio como um recurso atribuído ao narrador, poderíamos inferir uma certa empatia deste com relação aos trabalhadores, como quem, ao eleger essa sentença para iniciar a narrativa, oferecesse um presente-surpresa às personagens. Assim, antes do anúncio do mensageiro, a "última laje" é somente última para o narrador e não para os trabalhadores, que apenas entoam a terra desolada, lamentando a forçada partida. Nessa atitude narrativa, o narrador cria uma cumplicidade, *a priori*, com seus leitores e com as personagens dos trabalhadores, *a posteriori*.

As poucas palavras emitidas pelo mensageiro, sem nenhuma hesitação, foram compreendidas imediatamente pelos trabalhadores. Compreenderam-nas profundamente. Se a seca foi fator crucial para a partida da terra natal, uma só palavra – verdejou – tem a força de movê-los para o caminho de volta.

O interessante nesse fato é que, apesar de haver entre paisagem e indivíduos uma inter-relação, ela de modo algum é estável. Essa instabilidade pode ser justificada se considerarmos a afirmação de Milton Santos[175], a qual enuncia que a complexidade do meio produtivo aliena o homem de seu espaço, gerando um estranhamento daquele em relação a este[176]. Como a condição da terra originária retornou a seu estado favorável e possível de se viver, não há porque se manter num espaço estranho.

Algo sutil que se mostra latente na narrativa, e que se faz necessário evidenciá-lo, é o fato de que todo o movimento e relações estabelecidas nela tem como motor a linguagem. Uma única palavra – dita por nada menos que um mensageiro – foi capaz de desmantelar toda uma rede de relações que se garantiam conjuntamente por força da natureza e da exploração. Essa palavra única – sinestésica, se considerarmos sua coloração transfigurada em verbo – movimentou um grupo de trabalhadores rumo a sua terra natal, interrompendo seu canto nostálgico e, ao mesmo tempo, silenciando a construção. Silêncio duplo, de interrupção do canto e da própria obra em andamento.

---

[175] Idem.

[176] No próprio cancioneiro brasileiro poderíamos colher exemplos desse estranhamento. Para não sermos exaustivos, bastaria citarmos a canção "Lamento sertanejo", de 1967, com música composta por Dominguinhos, na qual Gilberto Gil compôs a letra. Eis um dos versos exemplares dessa condição de estranhamento: "Eu quase que não consigo / Ficar na cidade sem viver contrariado".

No final, Aníbal se valerá de um recurso anedótico, que não está isolado e tampouco é inédito no conjunto dos textos de *Cadernos de João*. A palavra agora é empunhada mudamente, por meio de uma placa sustentada pelo vigia da construção, acompanhada pelo construtor que amaldiçoava a chuva do Nordeste. Nessa cena, observamos a representação de uma figura que, dentro desse universo civilizatório que viemos abordando, é motivo de desprezo de Aníbal, que o faz vítima de suas anedotas. Em "O silêncio na construção", essa figura é representada pelo construtor, mas, de maneira geral, será traduzida em "grandes personalidades", as quais Aníbal não lhes oferece nada senão o desprezo:

> O ÍDOLO E SEUS IDIOTAS
>
> Por mais que afete simplicidade, o grande homem do dia – criatura do equívoco e do cartaz – não deixará de considerar nos seus admiradores aqueles que o vão passando aos poucos para a condição de estátua.[177]

É possível que, por essa forma de aparição, o autor demonstre sua antipatia pelos representantes do poder, senão mesmo pela própria ideia de poder, que submete parte da humanidade a seus mandos e desmandos, de maneira geralmente injusta e desumana. Dois tópicos tirados de seu autorretrato, publicado primeiramente em 1949, podem validar o que agora afirmamos: considerar-se "inimigo pessoal de Napoleão e congêneres" e sua inconformidade "com o fato de os homens não se terem organizado numa base de justiça e compreensão recíproca".[178]

Em muitos dos textos constantes em *Cadernos de João*, flagramos críticas severas ao progresso da modernidade, que se descola do desenvolvimento e emancipação do humano em seu sentido universal. Mas a modernidade propriamente dita é uma Hidra de Lerna que Aníbal conhecia bem, ou ao menos desconfiava o suficiente, e sabia da necessidade de se mirar com atenção redobrada para suas várias cabeças. Se parte desse mosaico consistia em destruir os indivíduos e pousá-los em um chão de absurdos, outra face era oferecida como possibilidade de um porvir através do qual se poderia vislumbrar ao menos o início da construção dessa base de igualdade entre os seres humanos e, a partir dela, também vislumbramos o polo positivo do olhar de Aníbal sobre a modernidade.

> *A FECUNDAÇÃO DO HORIZONTE*
>
> *Passai, trens.*
> *Fecundai o horizonte oeste. Não é de sol-poente o ouro das nuvens. É poeira de construção.*
> *Passai, trens.*
> *Minha infância terminou. E a esperança fareja virgens dimensões.*

---

[177] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 24.
[178] Flash. In: **A arte de viver e outras artes.** Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1994, p. 296.

> *Seguiram os engenheiros. Passaram os guindastes, o cimento, os tubos e as carroças.*
> *Enormes caminhões pela madrugada, velados em toldos de cinza. E levas de operários, em pranchas descobertas, cantando.*
> *Passaram as leis, o Código, a Bíblia. As pitonisas, os padres, as prostitutas.*
> *Passai, trens.*
> *Dizei-me se entre pedras, betume e madeira, transportais sementes de amor. Se apitais para o armistício das tribos.*
> *Desembarcai os escravos, os que duvidam.*
> *Vagões, atirai fora as sombras.*
> *Cidade que te levantas no fim de tantos trens sucessivos, como serás?*
> *Haverá estúpidos? Tuas mulheres continuarão difíceis?*
> *Será que entre os cubos de cimento e ferro minha infância vai prosseguir, liberdade e inocência, como, até hoje, entre seus córregos e passarinhos?*
> *Ah! vou partir para onde tremem tuas primeiras luzes!...*[179]

Neste texto, toda a maquinaria civilizatória é investida na construção de uma cidade que carrega como signo o porvir de um novo mundo. Porvir porque ela não se levanta como certeza ou se assume como garantia de um futuro próspero e certo. O próprio narrador se lança sobre essa cidade, farejando "virgens dimensões". A arrogância do que se chama civilizado não acompanha as máquinas que carregam as ferramentas e os materiais desse novo horizonte. Todos os elementos que até então sustentaram a civilização, ao menos no contexto da narração, passaram, ficaram para trás, como "as leis, o Código, a Bíblia". Se em "A sacada barroca" e "A casa rouca" Aníbal lançava um olhar retrospectivo sobre determinada sociedade, o olhar que agora é lançado projeta-se para adiante.

Considerando que o trem segue rumo à direção oeste, poderíamos inferir duas possibilidades de destino para as quais o trem avança. Se a posição do narrador coincide com a de origem do autor, a cidade que se ergue pode ser Brasília, a oeste do estado de Minas Gerais, ou mesmo Belo Horizonte, a oeste da cidade de Sabará, onde nasceu Aníbal Machado. A primeira hipótese é levantada ainda pela questão temporal: a possível data em que o texto foi composto, próxima à da construção de Brasília. A segunda hipótese é calcada pelo uso do termo horizonte presente no título. Seja qual for a hipótese correta, o processo de modernização é abordado menos como a comprovação de uma verdade histórica do que uma esperança que o autor deposita no destino da humanidade.

Em outro autorretrato, também com primeira publicação em 1949, Aníbal discorre sobre a questão:

> A era industrial vem impondo os seus traços à nova fisionomia do Estado central. Mas sem transfigurá-la fundamentalmente. Formas anacrônicas de viver e de pensar encontram-se, sem se colidirem, com as formas ultramodernas. Belo Horizonte é bem a expressão urbana desse encontro. Chaminés e campanários, igrejas e usinas,

[179] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 207-208.

> lar e universidade, casa e rua encetam o diálogo que procura encurtar distâncias e harmonizar contradições.[180]

Sabemos bem que Aníbal Machado não era indiferente às questões sociais. No entanto, sua pena não se deixava dominar por uma visão unívoca de mundo, mesmo porque, como vimos, o autor sabia muito bem sobre as várias possibilidades da sociedade se estabelecer, sem que houvesse a necessidade de curvar-se a qualquer poder que a subjulgue. Além disso, o olhar do escritor está atento às várias camadas que compõem o espaço, manejando com maestria suas contradições.

Ainda que Aníbal volte seu olhar para a realidade objetiva, jamais será no intuito de replicá-la tal qual em seus escritos, sem que elas se transfigurem em realidade artística. O próprio autor anota em um de seus cadernos: "Retirar da realidade objetiva os elementos com que recriá-la na realidade artística".[181]

O perigo de abordar a realidade sem transfigurá-la pode colocar o escritor numa ilusória posição de superioridade em relação aos outros indivíduos da sociedade, ao mesmo tempo que torna suas palavras mortas tão logo as anota no papel. Primeiramente porque há nessa atitude a ideia de que, ao retratar a realidade, o escritor está "conscientizando" as "massas". Desnivelado, assim, do corpo da sociedade, as palavras do escritor não estarão comprometidas para a libertação do humano, senão para sua exploração[182]. Segundo porque, ao considerar a realidade unívoca e imóvel, há o equívoco de se pensar que linguagem e realidade são coincidentes. Diz Octavio Paz:

> A palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque entre o homem e as coisas – e, mais profundamente, entre o homem e seu ser – se interpõe a consciência de si. A palavra é uma ponte mediante a qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior."[183]

Para dissolver essa distância, "o homem tem de renunciar a sua humanidade, seja regressando ao mundo natural, seja transcendendo as limitações que sua condição lhe impõe", já que "essa distância faz parte da natureza humana".[184] Qualquer que seja a direção

---

[180] Esboço de retrato. In: **A arte de viver e outras artes**. Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1994, p. 300.

[181] Essa nota figura um dos cadernos de Aníbal Machado que se encontra no acervo do escritor, sob os cuidados do Prof. Dr. Raúl Antelo. A citação, no entanto, foi extraída da tese de Marcus Vinícius Teixeira, em estudo sobre o autor. Cf. TEIXEIRA, 2011, p. 77.

[182] "[...] Nesse chão sem firmeza [...] atravessa o fantasma do intelectual vagamente hamletizado. — Que vens fazer aqui? perguntará o público multidão. Resolver os seus problemas ou os nossos? Exibir o seu desespero, agravar as suas dúvidas? ou ajudar-nos a encontrar o que nos falta, exprimir o que sofremos, formular o que queremos? É para nos libertar, ou para nos explorar que escreve?". MACHADO, Aníbal. Aos escritores. In: **A arte de viver e outras artes**. Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1994, p. 170.

[183] O poema. In: **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 43.

[184] Idem, p. 43-44.

escolhida, o resultado será sempre "a rebelião do homem contra sua própria condição".[185] Portanto, ao considerar a realidade como móvel e polissêmica, a linguagem a ser investida sobre ela será um ato de rebelião.

Encarar a realidade sem considerar sua pluralidade e seus movimentos, incorre no risco de manter a humanidade sob o domínio dos "deuses paralisantes" que a coloca em permanente estado de servidão. É o que afirma Benjamin Péret:

> Le poète doit d'abord prendre conscience de sa nature et de sa place dans le monde. Inventeur pour qui la découverte n'est que le moyen d'atteindre une nouvelle découverte, il doit combattre sans relâche les dieux paralysants acharnés à maintenir l'homme dans sa servitude à l'égard des puissances sociales et de la divinité qui se complètent mutuellement. Il sera donc révolutionnaire, mais non de ceux qui s'opposent au tyran d'aujourd'hui, néfaste à leurs yeux parce qu'il dessert leurs intérêts, pour vanter l'excellence de l'oppresseur de demain dont ils se sont déjà constitués les serviteurs. Non, le poète lutte contre toute oppression : celle de l'homme par l'homme d'abord et l'oppression de sa pensée par les dogmes religieux, philosophiques ou sociaux. Il combat pour que l'homme atteigne une connaissance à jamais perfectible de lui-même et de l'univers. Il ne s'ensuit pas qu'il désire mettre la poésie au service d'une action politique, même révolutionnaire. Mais sa qualité de poète en fait un révolutionnaire qui doit combattre sur tous les terrains : celui de la poésie par les moyens propres à celle-ci et sur le terrain de l'action sociale sans jamais confondre les deux champs d'action sous peine de rétablir la confusion qu'il s'agit de dissiper et, par suite, de cesser d'être poète, c'est-à-dire révolutionnaire.[186]

Tanto Péret quanto Paz são concordantes em relação à condição rebelde do poeta. Não difere, pois, de ambos, o que pensa Aníbal:

> SE...
>
> Se a vida tal como está não vale a pena; se pode ser mudada e já não esconde a sua necessidade de ser outra – que o teu canto, poeta, lançado ao mundo, sirva de fermento a preparar-lhe a transformação e nunca de cimento a consolidar-lhe os erros.[187]

3.4 - O partido do humano

> Da vida, só interessava ao escritor aquilo que servisse para instruir a sua concepção previamente desencantadora da vida. [...] Essas influências eletivas – mais para o homem moral, menos para o ser vivo e para a terra – naturamente influenciaram o seu estilo desnudo, gracioso, maravilhosamente límpido. [...] A vida é que é má e absurda ou era a Machado que faltava, além da vontade da luta, os elementos de fundo poético-irracional e as condições objetivas que deveriam fazê-lo reconciliar-se com ela?[188]

O trecho acima refere-se a um texto em que Aníbal Machado discorre sobre o outro Machado, a despeito do centenário de nascimento deste – Machado sobre Machado. No

---

[185] Idem, p. 43.
[186] **Le déshonneur des poètes**. Paris: Librairie José Corti, 1986, p. 12-14.
[187] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 67.
[188] Machado de Assis. In*:* **A arte de viver e outras artes**. Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1994, p. 141. Segundo nota editorial, este texto foi publicado originalmente em: **Diário de notícias**, Rio de Janeiro, 25/6/1941.

excerto, podemos observar alguns pontos destacados por Aníbal que talvez revelem mais sobre o autor de *João Ternura* do que propriamente o de *Dom Casmurro*. Sem entrar no mérito de concordância ou discordância sobre as afirmações expressas, chamam-nos a atenção os elementos com os quais o escritor vai avaliar a obra do Bruxo do Cosme Velho.

Observamos logo de início a abordagem de Aníbal sobre o ponto de vista de Machado acerca da vida. O escritor mineiro percebe que o modo desencantado pelo qual o carioca concebe a vida parte de uma visão preconcebida, ou seja, é a lente pela qual Machado vê o mundo. Nesse sentido, é a lente posta sobre o olhar de Machado de Assis, segundo Aníbal, que fará a vida desencantada, sendo esta apenas a constatação do que o olhar do escritor já antevê.

Se o olhar desencantado de Machado se derrama previamente sobre a vida, é pelo aspecto moral – e não espontâneo – que, ainda segundo Aníbal, suas personagens serão apresentadas. Assim, estas serão sempre o reflexo do olhar do autor, refém de sua razão:

> Nenhuma personagem generosa em sua galeria; nenhum episódio heroico. E quando a vida, à revelia do artista, começa a se compor em sua obra com certa frescura e inocência, ei-lo que aparece – o autor – com seu olhar sorridente e mordaz, para avisar que tudo é ilusão passageira. Instinto, alegria, progresso, ambição, amor – tudo vai desembocar no Nada.[189]

É possível, e não seria um equívoco, vislumbrarmos certa restrição de Aníbal na atitude de Machado. Aquele considera o olhar deste consequência de faltas, sejam elas pelo viés da vontade da luta ou mesmo pela falta de elementos com os quais enfrentar a vida. Nesse jogo de espelhos flagramos, na verdade, mais o olhar que Aníbal tem sobre a vida do que propriamente o de Machado de Assis. Provavelmente Aníbal vê na atitude de Machado uma ponte de mão única, conforme texto homônimo:

> Que adianta a ponte que o poeta lança às vezes para o lado donde sobem os clamores do sofrimento, se ela só dá passagem de volta ao próprio poeta e a ninguém mais?[190]

Ao representar suas personagens com a fatalidade de sua frieza e de seu cálculo, acaba-se por atribuir a Machado de Assis uma atitude egoísta por meio da qual a vida coincide com suas lentes lançadas sobre ela. "[...] O dom da lucidez ajudou-o a destruir o da simpatia humana"[191], afirma Aníbal em outra passagem do mesmo texto. A fim de submeter a vida a sua lente minuciosa e cínica, Machado serviu-se da realidade "como se entrasse num

---

[189] Idem.
[190] Ponte de mão única. In: **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 43-44.
[191] Machado de Assis. In: **A arte de viver e outras artes**. Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1994, p. 140.

depósito de material a fim de retirar dali unicamente os elementos que necessitava para justificar [...] a sua atitude pessimista, sua concepção de cético e negador implacável".[192]

Basta abrirmos qualquer uma das páginas de *Cadernos de João* para posicionarmos o olhar de Aníbal Machado num campo diametralmente oposto ao que ele considera ser o de Machado de Assis. Dificilmente Aníbal irá colocar suas personagens em situações vexatórias ou que as humilhem. Ao discorrer sobre as personagens que figuram *João Ternura*, Fausto Cunha observa a empatia de seu criador com cada uma delas: "[...] Aníbal trata suas personagens com simpatia e ternura. [...] Esses personagens são geralmente boas pessoas, mesmo quando são pobres-diabos, como Ataxerxes".[193] Comentando acerca do supracitado ensaio sobre Machado de Assis, quando Aníbal enfoca o tratamento deste para com as suas personagens, Cunha não deixa de observar que "o pai" de *João Ternura* acabava "um pouco falando em causa própria".[194]

Não é do interesse de Aníbal dissecar o mundo tal qual um médico legista. Procedendo assim, ainda que se vislumbre a anatomia do mundo, não se alcança sua alma. Não interessa ao autor olhar para o mundo, paralisando-o antes. Neste capítulo mesmo vimos que sua atitude diante da realidade é menos descritiva do que sismográfica – mais vale captar a vida em seus movimentos do que congelá-la sob a ilusória pretensão de capturá-la em sua inteireza. "Ao invés de procurar dissecar o mundo, Aníbal optava por escutar o som do mundo, atento à diversidade das suas vozes".[195] Era pela razão, de mãos dadas com os "elementos de fundo poético-irracionais", que Aníbal testemunhava a dança de ilustres desconhecidos nesse palco móvel chamado mundo.

3.4.1 - Entre Carlitos e uma estátua...

Nas várias leituras acerca da obra de Aníbal Machado, dificilmente a relação com a figura do vagabundo Carlitos não será evocada, mesmo porque a admiração e simpatia que Aníbal esboçava por essa conhecidíssima personagem, nos motiva a buscar em que medida ela influencia a obra do escritor e qual sua importância dentro de seu conjunto.

---

[192] Idem, p. 141.
[193] CUNHA, Fausto. Aníbal Machado entre a poesia e a prosa. In: **Seleta em prosa e verso**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974, p.134.
[194] Idem.
[195] KONDER, Leandro. Lembranças de uma casa em Ipanema. In: **A arte de viver e outras artes**. Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1994, p. xix.

A crítica Maria Augusta Fonseca, em seu estudo dedicado à obra do escritor, também relaciona Aníbal e sua obra ao vagabundo maltrapilho: "Irmão, cúmplice, imitador, admirador, qualquer texto que busque definir traços gerais na obra e na pessoa de Aníbal M. Machado associa-os à figura de Carlitos, ou a de seu criador Charles Chaplin".[196]

Seja qual for o termo utilizado para aproximar Aníbal da empática personagem criada por Chaplin, essa relação é validada pela própria produção do escritor, que em alguns momentos deslizou sua pena para falar sobre seu admirado irmão Vagabundo[197]. "Ninguém pode pensar em Carlitos sem logo se irmanar com ele".[198] Para Aníbal, a personagem criada por Chaplin faz com que reconheçamos nele nossa própria dimensão de humanidade, muitas vezes por nós mesmos esquecida pelo tanto que somos engolidos pela maquinaria civilizatória.

Seu descompasso com o mundo moderno e sua falta de jeito para habitar esse novo tempo colocam-no num lugar em que sua inocência, ainda que a duras penas e muitos pontapés, seja preservada. Carlitos seria assim a última representação do que sobrou de humanidade nesse mundo devastado pelo regime capitalista.

Humanidade. Ao evocarmos tão insistentemente essa palavra, tem-se a impressão de que falamos de algo muito distante, abstrato, vago, temporal e conceitualmente. Para desfazermos essa impressão e, simultaneamente, nos justificarmos pela convocação de figuras tão díspares quanto Machado e Carlitos/Chaplin, é necessário novamente elucidarmos o olhar de Aníbal para essa personagem tão cara a ele.

O termo humanidade é bastante presente nestes textos em que Aníbal fala de seu "irmão" Vagabundo. A grandeza que o escritor vê na personagem desemboca justamente nessa qualidade e justifica, por sua vez, a genialidade de seu criador: "É em torno desse desajustamento entre uma figura humana até o absurdo, e a sociedade indiferente até a crueldade, que o gênio de Charles Chaplin organizou a epopeia de Carlitos".[199] Aníbal flagra nessas duas instâncias, entre indivíduo – e aqui, o evocamos em sua dimensão humana – e

---

[196] Da pantomima à dança. **Vento Gesto e movimento:** A poética de Aníbal M. Machado. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984. 189 f, p. 31.

[197] Os textos em que Aníbal discorre acerca de Carlitos e seu criador são: "Carlitos", "Chaplin e os irmãos Marx" e "Charles Chaplin matou Carlitos". Todos os textos encontram-se publicados em: ANTELO, Raúl (Org.); MACHADO, Aníbal. **Parque de diversões**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Florianópolis: Editora UFSC, 1994, p. 69-78. "Carlitos" é originalmente o prefácio à edição brasileira de: VILLEGAS-LÓPEZ, Manuel. **Carlitos**: a vida, a obra e a arte do gênio do cine. Tradução de Melo Lima. Rio de Janeiro: *Leitura*, 1944; "Chaplin e os irmãos Marx" também se encontra em: MACHADO, Aníbal. *A arte de viver e outras artes*. Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1994, p. 277-283.

[198] MACHADO, Aníbal. Carlitos. In: ANTELO, Raúl (Org.); MACHADO, Aníbal. **Parque de diversões**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Florianópolis: Editora UFSC, 1994, p. 69.

[199] Idem, p. 71.

sociedade, uma cisão impossível de se reconciliar e abismada mais ainda pelos adjetivos utilizados por ele para caracterizar cada uma dessas dimensões. O absurdo e a indiferença revelam, concomitantemente, o abismo para o qual se direcionam os indivíduos engolidos pelo "brutamonte (e a palavra, aqui, é tomada no sentido simbólico para significar tanto o poder policial como tudo o que contraria à pessoa humana) [...]".[200]

Ao revelar o conflito entre sujeito e mundo, somados aos textos vistos em que também eram postas em conflito duas instâncias sociais[201], podemos inferir que Aníbal vê nesse mundo que desponta no auge do capitalismo uma sociedade indiferente e alienada de si, longe de sua dimensão humana. No entanto, nela ainda se encontram presentes indivíduos deslocados desse novo espaço de relações, que ainda sonham e desejam.

Talvez o que Aníbal elabore em sua poética seja justamente o que Hannah Arendt diferenciava entre sociedade e comunidade:

> Arendt [...] distingue a sociedade e a comunidade: a primeira é o resultado das alterações ocorridas na Modernidade. A segunda, isto é, a comunidade, mantém as características da *societas* romanas. A sociedade moderna é individualista, com concorrência entre seus componentes, que não se conhecem e, assim, não acalentam propósitos e interesses comuns.[202]

Em contraponto à sociedade, o espaço que comporta as atitudes e modos de ser no mundo que são atribuídos à personagem de Carlitos estão mais em consonância com a comunidade. De modo mais abrangente, notamos ainda que é para aquele novo espaço moderno de relações sociais que são lançadas as críticas de Aníbal:

> À mitologia do homem do século XX, homem a que a desumanidade do regime capitalista não conseguiu destituir da faculdade de sonho, se incorporou para sempre esse herói. Porque a criação de Chaplin não exprime apenas, restituídos pela mímica, certos movimentos e aspirações secretas do nosso subconsciente; significa também o protesto solitário da fome e da ternura decepcionada ante a brutalidade e as convenções dos tempos modernos. Um protesto alimentado pela contradição permanente entre a alma pura de Carlitos e o mundo. Coração ingênuo, mundo empedernido.[203]

Não podemos também deixar de acusar em Aníbal, mesmo que seja por mera desconfiança, uma visão ingênua de mundo, como se o anterior também não tivesse seus vilões e suas doses de carnificina. Mas é novamente o olhar de Aníbal e sua inteligência

---

[200] MACHADO, Aníbal. Chaplin e os irmãos Marx. In: ANTELO, Raul (org.). *Parque de diversões*. Belo Horizonte: UFMG; Florianópolis: UFSC, 1994, p. 74.

[201] Para exemplificar o que agora dizemos, basta lembrarmos dos textos analisados no início deste capítulo, "Vai a alimária trotanto..." e "O breve encontro".

[202] SCHIO, Sônia Maria. Hannah Arendt: Totalitarismo e dignidade humana. In: **Seara filosófica**, n. 10, Inverno, 2015, nota 12, p. 10. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/searafilosofica/article/view/5896/4270>. Acesso em: 29 jul. 2019.

[203] MACHADO, Aníbal. Carlitos. In: ANTELO, Raúl (Org.); MACHADO, Aníbal. **Parque de diversões**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Florianópolis: Editora UFSC, 1994, p. 70.

aguda que nos desarma. Se voltarmos ao texto sobre Machado de Assis, o autor de *João Ternura* era crítico justamente do direcionamento do olhar de Machado para o mundo e, para isso, ele usou um termo bastante significativo e que novamente nos devolve o seu olhar. As faltas de Machado faziam com que ele não pudesse se *reconciliar* com a vida. Retomemos o trecho: "A vida é que é má e absurda ou era a Machado que faltava, além da vontade da luta, os elementos de fundo poético-irracional e as condições objetivas que deveriam fazê-lo reconciliar-se com ela?".[204]

Novamente recorreremos a Arendt. Em sua intenção de compreender as atrocidades ocorridas no século XX, principalmente o horror nazista, seu gesto não incorria no sentido de perdoar ou esquecer os acontecimentos que estarreceram o mundo por sua dimensão de desumanidade. Compreender, meta que Arendt colocou para si mesma, tem a ver com reconciliar-se com algo que aconteceu e pertence a uma realidade para continuar a agir, a viver consigo mesma e com os outros nesse mundo.[205] Refletindo sobre o sentido do termo "compreender" para Arendt e voltando-se para os textos e reflexões de Aníbal, percebemos que a atitude de ambos em relação ao mundo (e os dois foram testemunhas e pensadores de um mesmo tempo sombrio) são coincidentes.

Observando os pontos aos quais Aníbal enobrece Carlitos, vemos neles uma tentativa de, apesar do mundo, apostar na vida e ver que ela ainda vale a pena ser vivida. E justamente por esse espírito humanitário e pelas pessoas que, ainda apesar dos horrores do mundo, conseguem conservar em si um sopro de humanidade é que vale a pena continuar e também agir no mundo.

> *Contudo, não se deve ligar demasiada importância ao tempo. Ele corre de qualquer maneira.*
> *[...]*
> *Seu propósito evidente é envelhecer o mundo.*
> *Mas a reposta do mundo é renascer sempre para o tempo.*[206]

Entretanto, podemos ainda não nos convencermos de todo ao pensar nesse estrato da sociedade que guarda em si sua humanidade mas que, ao ser esmagada pelo mundo, não encontra forças para revidar, conformando-se com sua implacabilidade. Poderíamos novamente voltar à leitura de Aníbal sobre Machado ou mesmo recorrer a sua leitura sobre Carlitos: "Carlitos quer tirar uma casquinha naquilo que lhe parece um mundo de delícias

---

[204] Machado de Assis. In: **A arte de viver e outras artes**. Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1994, p. 141.
[205] SCHIO, Sônia Maria. Hannah Arendt: Totalitarismo e dignidade humana. In: **Seara filosófica**, n. 10, Inverno, 2015, nota 3, p. 6. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/searafilosofica/article/view/5896/4270>. Acesso em: 29 jul. 2019.
[206] MACHADO, Aníbal. O grande clandestino. In: **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 114.

escondidas. Arrisca-se. Leva pontapés. E quando acha brecha, dá também os seus". Para Aníbal, a inocência e sua consequente humanidade jamais guardam em si qualquer passividade.

A partir daí, começamos a nos aproximar das figuras que vão ganhar a empatia de Aníbal, não sem antes entendermos quais são as que ele repudia veementemente. Para tal, usaremos um testemunho de seu amigo e escritor Paulo Mendes Campos, que relata um comentário de Aníbal: "Paulo, só não gosto de fascista e falta de caráter".[207] Citaremos, ainda, outro testemunho, agora nas palavras de Leandro Konder, que, assim como Mendes Campos, era frequentador do casarão na rua Visconde de Pirajá, 487:

> Para ele, o reacionarismo, tanto no plano estético como no plano político, era uma fonte de transtornos. E às vezes esses transtornos podiam se tornar imensamente graves, como demonstraram o fascismo de Mussolini e o nazismo de Hitler, que desencadearam uma guerra mundial pontilhada de horrores inenarráveis.[208]

Aníbal era complacente com tudo o que é humano, mas sem nunca fazer concessão para a canalha. Os homens importantes, presentes em suas narrativas, sempre serão exibidos em sua condição patética, expostos ao riso anedótico do leitor, transfigurados na condição de estátuas[209]. É o próprio escritor quem nos aconselha:

> SE...
>
> Se queres penetrar intimamente na alma de uma cidade, evita-lhe os homens importantes, e pergunta a qualquer transeunte de suas ruas: "Quais são os desconhecidos mais interessantes deste lugar?"[210]

As personagens pelas quais Aníbal guarda simpatia, ainda que em sua condição anônima e de quase indigência, sempre será apresentada em sua inteireza e humanidade:

> *NÃO quero que me abras a porta porque eu seja o maltrapilho que entreviste pela vidraça. Abre-a, sim, porque estou batendo com mais força*.[211]

---

[207] Aníbal e o partido da vida. In: **A arte de viver e outras artes**. Rio de Janeiro: Graphia, 1994, p. xii.
[208] Lembranças de uma casa em Ipanema. In: **A arte de viver e outras artes**. Rio de Janeiro: Graphia, 1994, p. xvii. O título desse relato refere-se justamente à casa de Aníbal, frequentada por diversos artistas e intelectuais de nosso país e de diferentes gerações, localizada na Rua Visconde de Pirajá, 487, na cidade do Rio de Janeiro. Onde estava localizado o casarão, encontra-se atualmente um edifício que leva o nome do autor, e seu andar térreo comporta uma galeria comercial. Mais antianibaliano, impossível.
[209] Cf. O ídolo e seus idiotas. In: **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 24.
[210] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 80-81.
[211] Idem, p. 214.

3.4.2 - A inconstância da dignidade dos homens

Olhar para o mundo com empatia não é tarefa fácil, muito menos quando tudo o que ele tem a oferecer não é outra coisa senão a barbárie. O olhar de Aníbal para as questões sociais e sua preocupação com o destino humano, além de sua emancipação, tinham como cenário duas grandes guerras, no geral, e a ascensão do nazifascismo, em particular, no âmbito internacional. No Brasil, este cenário se compunha das contradições do Estado Novo (1937-1945) e da imposição de uma nova constituição decorrente de um golpe de Estado.

Ao pensar no papel do intelectual, Aníbal não o desvinculava desse trágico cenário na elaboração de suas reflexões. Filósofos, artistas, escritores, todos deveriam estar comprometidos e debruçar-se sobre estes acontecimentos, no esforço de oferecer ao mundo uma resposta acerca dos horrores que o acometiam.

O escritor sabia muito bem que este espetáculo de horrores afetava a toda comunidade mundial, em toda sua pluralidade: "Sabemos não haver mais nenhum país, nenhum povo, nenhuma comunidade social, nenhuma aldeia por mais reclusa em suas fronteiras, e isolada em sua cintura de montanhas ou de deserto que não esteja sendo atingida pelos acontecimentos e sofrendo por eles".[212]

O trecho citado refere-se ao discurso de abertura proferido por Aníbal em decorrência do Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores. Realizado em janeiro de 1945, em São Paulo, o encontro foi organizado por Aníbal Machado e Sérgio Milliet, sendo uma das manifestações que assinalaram a derrocada do Estado Novo. Em consequência do congresso, foi elaborada uma "Declaração de Princípios", em defesa da legalidade democrática como garantia de completa liberdade de expressão de pensamento, da liberdade de culto, da segurança contra o temor da violência e do direito a uma existência digna[213].

O apelo acima declarado vem ao encontro da esperança que se construía após o término da Primeira Guerra Mundial, de que enfim seria alcançada a compreensão entre os povos e a resolução de todos seus conflitos. No entanto, a promessa de fraternidade entre as nações logo se converteu em hesitação, e dela decorre um novo conflito de dimensão internacional, a Segunda Guerra Mundial. Sobre essa movimentação histórica, comenta Aníbal em seu pronunciamento no congresso de escritores:

> Enquanto a lição da guerra de 1914 indicava aos povos a união fraternal, os antagonismos econômicos e sociais determinavam o auto-fechamento das pátrias e a consequente formação de nacionalismos agressivos.

---

[212] Aos escritores. In: **A arte de viver e outras artes.** Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1994, p. 170.
[213] Idem, nota dos editores, p. 169.

> A guerra de agora é o desfecho sangrento em escala infinitamente maior dessas contradições que vinham mais de longe.
>
> Por que – perguntareis – num congresso de escritores essas considerações que parecem marginais à vida do espírito, às condições da arte?[214]

Os regimes que antagonizaram a guerra de 1914 não possibilitaram os povos a se aproximarem e conviverem entre si "na base da compreensão e do respeito recíprocos".[215] O que vimos foi uma explosão ainda maior por conta de tratados que humilhariam algumas nações e, num espírito que mescla ressentimento e perversidade, a ascensão de regimes que alimentavam a ideia de "nacionalismo agressivo" que não demoraram em converterem-se em fascismo. Tal situação não apenas subjugou diversos povos mas também seus próprios cidadãos quando estes divergiam dos ideais vigentes da nação, cujo exemplo mais pungente recai sobre a Alemanha nazista.

Neste cenário, em que o horror se manifestava globalmente, não havia a possibilidade de manter-se indiferente aos acontecimentos. É aí que Aníbal, valendo-se de uma pergunta retórica, alerta aos escritores sobre a necessidade de refletir as condições da arte, considerando-as sob a luz destes fenômenos históricos. Podemos encontrar respostas na própria obra do autor de *João Ternura*:

> UMA ordem social anti-humana e injusta perturba o sono dos poetas. Não querer tomar conhecimento dela é fazer-se cúmplice de uma evasão que humilha e enfraquece a poesia.[216]

Para Aníbal, a poesia toma partido do mundo e do que nele há de humano. A poesia que não está em consonância com os acontecimentos do mundo é frágil, mesmo porque a dimensão de tais acontecimentos afeta diretamente o poeta e estabelece a medida de sua liberdade. Entretanto, tal atitude não se traduz em ser um escrivão do mundo, cuja obra se reduz a um exercício descritivo dos fatos sem sua necessária transfiguração para o jogo das artes.

Mas é no próprio pronunciamento de Aníbal que a questão ganha corpo e evidencia o que está em jogo quando forças malignas e antagônicas – travestidas de progresso econômico e social, e que em nada contribuem para a emancipação da humanidade – ameaçam a ordem do mundo:

> É para desmanchar essas distâncias convertidas depressa em hostilidades aduaneiras militares, raciais e religiosas – que o escritor deve lutar. [...] lutar para

---

[214] Idem, p. 170.
[215] Ibidem, p. 173.
[216] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 234.

> que não mais se reproduza sobre a terra a sinistra aventura nazi-fascista; [...] lutar enfim pela *dignificação* do homem livre em sua pátria livre.[217]

É flagrante o elemento que está em jogo quando o espírito de liberdade está em eminente ameaça: a *dignidade*. Quando Aníbal nos chama a atenção ao tratamento dado por Machado de Assis às suas personagens; quando nos mostra que, apesar do mundo em crescente decadência, há uma personagem – Carlitos – capaz de nos devolver o senso de humanidade e nos restituir a crença no mundo; quando evoca o senso de liberdade e a sua importância para o destino humano, ele nos alerta de que é a dignidade que está em jogo. E, no limite, a dignidade é a condição última que faz da humanidade o que ela é.[218]

No decorrer da história, o termo dignidade passou por várias transformações, sendo ainda hoje um conceito em permanente construção. Desde seu surgimento, na antiguidade, o termo sempre se referiu ao ser humano enquanto pessoa. No entanto, o termo *dignitas* fazia oposição ao *humanitas*.[219] Enquanto neste havia a concepção de que, por sermos todos humanos, somos todos iguais, o primeiro confunde-se com a honra e está ligado à nobreza. Nesse sentido, apesar dos seres humanos serem iguais, possuem "dignidades" distintas, ou seja, ter ou não dignidade dependia da posição que o sujeito ocupava dentro do corpus social ao qual fazia parte. A dignidade era um privilégio.

Ainda no século VI, Boécio agrega o conceito de pessoa à concepção da substância humana. Porém, o termo pessoa só se converterá em categoria valorativa e ganhar maior representatividade com o Cristianismo.[220] Entretanto, a transformação de dignidade vinculada a pessoa sofrerá uma primeira transformação com os estoicos. "Segundo o estoicismo, [...] todos os seres possuem liberdade e igualdade natural, pelo fato de serem humanos".[221]

Se na antiguidade era a posição social que garantia a dignidade, com o estoicismo ela passa a ser um valor inato, por conta de os seres humanos serem iguais e livres, independente de seu *status* social. De caráter quantitativo (*status*) a dignidade passa a ter caráter qualitativo, quando sua medida passa a estar atrelada às condições de liberdade e igualdade.

---

[217] Aos escritores. In: **A arte de viver e outras artes**. Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1994, p. 174. Grifo nosso.

[218] Ou 'o que ela poderia ser', já que, assim como a ideia de dignidade, também a de humanidade está em permanente construção a cada momento histórico. A humanidade é um devir.

[219] COPETTI, Alfredo. Dignidade humana. In: **Direito e literatura** (Blocos 1 a 4). 2017. Vídeo. NTSC. 55 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8GsGroIr0Hg>. Acesso em: 29 jul. 2019.

[220] SIQUEIRA, Adriana Castelo Branco de; COUTINHO, Ana Luísa Celino. Dignidade humana: uma perspectiva histórico-filosófica de reconhecimento e igualdade. In: **Problemata**: Revista Internacional de Filosofia, v. 8, n.1 (2017), p. 10. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/problemata/article/view/33627/17325>. Acesso em: 29 jul. 2019.

[221] Idem, p. 14.

Apesar de a ideia de liberdade e igualdade ganhar força no Cristianismo, ela ainda era relativa, não se aplicando aos escravos e às mulheres. Neste contexto, durante o Renascimento, Pico della Miràndola elabora um tratado sobre a dignidade humana. Seguindo os preceitos cristãos, de que a humanidade fora criada à semelhança de Deus e, por isso, se destacava de outros seres, Pico della Miràndola enxergará o ser humano "como um ser inacabado, com poder de criação, adaptação e moldes de sua personalidade segundo sua vontade e liberdade".[222] Com isso, o pensador renascentista acrescentava mais um elemento à questão da dignidade humana.

O conceito de dignidade ganhará amplitude com a contribuição de Immanuel Kant, em sua obra *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Resumidamente, Kant defenderá que o valor moral de um ato não está no objeto, mas na intenção do sujeito em alcançá-lo, ou seja, ele está na razão que o leva a ser realizado. Se a intenção se desdobra em vontade, o ser humano dotado de razão tem autonomia para tomar suas decisões livremente. "Nesse sentido, o homem como ser autônomo, livre, racional, [...] deve ser [...] tratado com respeito".[223] Em Kant, a autonomia é o princípio da dignidade humana.

Diferentemente da perspectiva cristã, que identifica no homem sua dignidade "enquanto ser de representação divina", em Kant a dignidade é o "alicerce da própria autonomia do sujeito como ser racional", sendo os seres humanos "livres e autônomos para escolher de forma consciente como agir" e viver.[224]

A questão da dignidade ganha ainda mais relevância no contexto da modernidade, quando diversos conflitos colocam em questão as organizações sociais e as condições de vida dos indivíduos. A partir desses conflitos e de outros eventos vinculados a eles, ocorridos principalmente na Europa Ocidental, foi necessária a elaboração de um novo conceito de humano.[225] Dentre os vários conflitos, a Revolução Francesa terá sua importância por estabelecer, principalmente, a ideia de igualdade pela fraternidade. Apesar da ausência de conotação religiosa, a ideia se aproxima de certa forma do cristianismo justamente pelo respeito mútuo entre os indivíduos.[226]

Para não nos estendermos demasiadamente, avançando para o contexto das grandes guerras da primeira metade do século XX, constatamos o fracasso da dignidade via

---

[222] Idem.
[223] Idem, p. 17.
[224] Idem, p. 18.
[225] SCHIO, Sônia Maria. Hannah Arendt: Totalitarismo e dignidade humana. In: **Seara filosófica**, n. 10, jul/set 2015, p. 9.
[226] ROSENFIELD, Kathrin. Dignidade humana. In: **Direito e literatura** (Blocos 1 a 4). 2017. Vídeo. NTSC. 55 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8GsGroIr0Hg>. Acesso em: 29 jul. 2019.

fraternidade[227], já que a dimensão das catástrofes decorrentes desses conflitos não só colocou em xeque a ideia de dignidade como também a ideia de humano, principalmente pela guerra de 1939-1945.

Foram necessários séculos para que estes conceitos fossem desenvolvidos. No entanto, os conflitos ocorridos a partir da modernidade, culminando nas duas grandes guerras na primeira metade do século XX, fizeram com que ambos os conceitos fossem postos em estado de hesitação e perplexidade.

Assim como Walter Benjamin em seu ensaio, "O narrador", Hannah Arendt percebe que, depois das catástrofes testemunhadas no decorrer do século XX, não há mais possibilidade de buscar respostas futuras nos bons exemplos do passado. Este não nos impediu de que vivenciássemos o fenômeno extremo da barbárie. Dirá a filósofa:

> A corrente subterrânea da história ocidental veio à luz e usurpou a dignidade de nossa tradição. Esta é a realidade em que vivemos. É por isso que todos os esforços de escapar do horror do presente, refugiando-se na nostalgia por um passado ainda eventualmente intacto ou no antecipado oblívio de um futuro melhor, são vãos.[228]

Diante do imenso horror, não mais encontramos respostas no passado, tampouco nele se guarda a garantia futura de serenidade. É na realidade sempre atual que devemos permanecer vigilantes para tentar impedir uma nova e sempre possível irrupção do horror.[229] A cada vez que esse "brutamontes" surge para usurpar nossa dignidade, mais distante e estranho a nós mesmos pode nos parecer esse enigma chamado humano.

Nesse sentido, a História nos mostra que a humanidade é uma ideia cuja manutenção exige um permanente estado de vigilância:

> Permanecendo intacta a dignidade humana, é a tragédia, não o absurdo, que é vista como a marca característica da existência humana. O maior expoente desta opinião é Kant, para quem a espontaneidade da ação e as concomitantes faculdades da razão prática, inclusive o poder de discernir, são ainda as principais qualidades do homem, muito embora a ação esteja sujeita ao determinismo das leis naturais e o discernimento não consiga penetrar o segredo da realidade absoluta [...].[230]

Para Arendt, a dignidade do homem reside no fato de ele nascer humano, participando da vida humana com suas ações e decisões e por isso mesmo ser merecedor de respeito. Para viver politicamente, sua liberdade deve ser preservada, podendo, assim, participar das decisões da sociedade com autonomia e discernimento, além de garantir sua liberdade.

---

[227] Idem.
[228] ARENDT apud SCHIO, 2015, p. 6.
[229] O que de modo algum pode ser confundido com esquecer o passado, principalmente quando este se apresenta como ameaça por meio de uma ordem anti-humana: "Uma nova humanidade nasce sempre aproveitando-se dos melhores valores da mais antiga e a seiva da vida só deixa de circular nos galhos podres da civilização". Aos escritores. In: **A arte de viver e outras artes**. Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1994, p. 173.
[230] ARENDT apud SCHIO, 2015, p. 14.

Vivendo sob as mesmas condições e impasses, Aníbal Machado está em plena consonância com as questões expostas por Hannah Arendt: "Liberdade, hoje, tão essencial, tão natural ao homem, que seu maior perigo é confundir-se com as coisas que para terem existência, não precisam ser lembradas e protegidas, como o sol, as águas e o vento..."[231]

3.4.3 - Os desconhecidos interessantes ou João dentro do Caderno

Publicado em 1957, *Cadernos de João* carrega muito dos impasses de sua época. Desde o conflito entre estruturas sociais distintas até sobreposições de diferentes temporalidades e espacialidades, Aníbal Machado manejou como ninguém as contradições da modernidade. Não à toa, Elza Miné da Rocha e Silva[232] o denominou "agente da modernidade", título homônimo que batizou um estudo dedicado à obra do autor.

Refletimos sobre o pensamento de Aníbal acerca do papel do intelectual e do artista, além de sua leitura sobre outros artistas e como ela é reveladora de sua atitude diante do mundo e da vida. Em seus textos, sejam eles reflexões ou mesmo os ficcionais, podemos perceber que sua escrita de modo algum se dava ao direito de ignorar aquilo que o rodeava.

Apesar das armadilhas e imprevistos acometidos pelo espírito da modernidade, de modo algum abordava o mundo de maneira amarga. Sabia bem de seus perigos e riscos para a humanidade – foi testemunha das grandes catástrofes do século XX –, porém, ainda assim devolvia ao mundo alguma esperança, mas uma esperança sempre desconfiada, pois sabia que ao mínimo movimento imprevisto tudo podia mudar de configuração rapidamente.

Sua atitude artística poderia ser comparada à de Charles Chaplin que, diante das atrocidades do mundo, insistia em oferecer-lhe Carlitos como resposta. E quando o Vagabundo já não podia mais fazer parte desse jogo insano que é a modernidade, Chaplin se duplica em barbeiro judeu e ditador, mostrando ainda ser possível a crença na humanidade.

Se Aníbal não dispõe de um Carlitos para oferecer ao mundo qualquer dignidade, é por meio de sua multidão de anônimos que vai penetrar na alma humana. Mostra-nos um homem desesperado por assegurar a dignidade de seu piano, mesmo que seja atirando-o ao mar; um aposentado que, depois de anos de serviço público e disciplina proletária, dá-se o direito de viajar em busca da imagem do seio púbere que lhe aflorou o desejo na adolescência

---

[231] A Poesia na resistência francesa. In: **A arte de viver e outras artes**. Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1994, p. 240.

[232] Um vigoroso agente da modernidade. In: **Literatura comentada:** Aníbal Machado. São Paulo: Abril Educação, 1983, p. 101-105.

– mesmo sob o risco de perdê-la para sempre por conta da implacabilidade do tempo; um homem cuja honra é ameaçada pelo simples fato de fabular sobre o vento com um garoto que lhe servia como guia, e num ritual jurídico de discurso formal, devolver em sua defesa uma linguagem de alta poeticidade, perturbando o senso dos juristas e restituindo sua inocência; por fim, um fantasma que se compraz em assistir a uma partida de futebol realizada sobre sua lápide. Isso para citarmos algumas personagens de seus contos.

Não à toa em *Cadernos de João* a maioria das seções é dividida sob o título "Atividade dos homens". Nelas, as personagens desfilam como se Deus lhes tivesse dado folga para que pudessem cometer seus pecadinhos sem que um dos maiores instrumentos de repressão vigiassem seus passos.

REZA DE MALANDRO

"Eu queria que Deus me desse férias
Ao menos uma vez por semana
Que não se preocupasse comigo
Pois se esquecendo de mim
Ao menos uma vez por semana
Eu fico fora do seu olho grande
E posso ter por exemplo
Os meus sábados
Só para bobagens
Não contra Ele que jamais
Consentirei seja ofendido
Mas pra eu fazer minhas tolices
Cá a meu modo
Ao menos uma vez por semana
Sem que Ele precise saber ou tomar nota
Pois são tão fúteis
Tão bobas
Tão bobas mesmo
Que só de pensar que Deus toma nota
Perco até o gosto"...[233]

Primeiramente, o que nos chama a atenção no poema é a preposição utilizada no título. Aníbal, ao optar por seu uso sem o acompanhamento de artigo definido, faz com que esse tipo social especifique a reza, ou seja, ele a caracteriza. Caso o autor optasse por utilizar a preposição "do", ele estaria atribuindo a reza a essa figura. Ela, assim, pertenceria especificamente ao malandro. A operação realizada por Aníbal amplifica essa forma discursiva quando atribui a ela características de um grupo social ou, melhor dizendo, a uma coletividade: ao invés de individualizar a reza (do), ele a coletiviza (de).

Ainda no título, flagramos uma contradição: a união dos termos "reza" e "malandro". Sem precisarmos nos alongar, trata-se de uma junção recorrente no universo literário, a tensão

[233] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 97.

entre os universos sagrado e profano. Para o segundo termo, encontramos seu significado no dicionário como sendo alguém que não gosta de trabalhar ou mesmo que vive à custa de trabalho alheio, enfim, alguém sem escrúpulos.[234] Apesar dos significados, parece-nos que Aníbal evoca essa figura num sentido mais chapliniano. Logo voltaremos a essa questão.

Apesar da voz coletiva, Aníbal coloca o poema entre aspas, na forma de discurso direto. Não apenas é a apresentação da reza, mas é esta performada[235]: alguém a profere. Mesmo que o título não apresente estrutura que particularize o discurso, o poema está em primeira pessoa. Mais uma vez, flagramos o autor tensionando formas discursivas.

Ao analisar outro texto presente em *Cadernos de João*, "A insurreição dos internos", Marcos Vinícius Teixeira[236] nota que Aníbal aborda tanto o indivíduo quanto a coletividade submetendo-os a três estruturas sociais: a repressão[237], a religião e a ciência. Sobre o segundo, Teixeira enfatiza sua "radicalização dualista", que empreende a todo custo a separação entre o bem e o mal. É justamente esse ponto que nos interessa.

Em "Reza de malandro", o mesmo tratamento é utilizado. Ao abordar o malandro, concomitantemente em suas instâncias individual e coletiva, Aníbal o coloca sob os desígnios da religiosidade, submetendo-o ao olho-grande-que-tudo-vê. A presença dessa figura, repressora por excelência, dada a potência de seu alcance, é evocada indiretamente mediante o discurso do "malandro". É por ele que atestamos a potência dessa entidade.

Insistentemente, há um apelo para que Deus o libere de sua vigilância onipresente, para que o sujeito lírico possa agir longe de seus julgamentos, sem que perca o gosto por suas ações. Estas, por sua vez, jamais atentariam contra Deus-todo-poderoso.

Ao evocar a figura do malandro, Aníbal lança mão de um tipo social ausente de moralidade. No entanto, a figura encenada no texto, apesar da amoralidade, está longe de ser alguém sem escrúpulos, conforme sua definição dicionarizada. Daí a aproximação ao universo chapliniano que evocamos anteriormente. A licença aqui solicitada é o simples apelo do sujeito para que possa exercer seu livre-arbítrio. Podemos ainda fazer a aproximação desse tipo social à ideia de humano elaborada por Pico della Miràndola, na qual defende que o homem é um ser incompleto e que se modela definitivamente por meio de sua liberdade de escolha e de seu livre-arbítrio:

---

[234] Significado de Malandro. **Dicionário Priberam Online**, 2019. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/malandro >. Acesso em: 13 ago. 2019.
[235] Utilizamos o termo no sentido de que o discurso é proferido em seu ato de fala.
[236] In: TEIXEIRA, 2011, p. 90.
[237] Teixeira exemplifica essa estrutura pela força policial. Como o termo utilizado para nomear essa estrutura é genérico e se adequaria tranquilamente como caracterização das outras duas, preferimos chamá-la, ao invés de repressão, força militar.

> As outras criaturas já foram prefixadas em sua constituição pelas leis por nós estatuídas.
>
> Tu, porém, não estás coarcitado por amarra nenhuma. Antes pela decisão do arbítrio, em cujas mãos depositei, hás de determinar a tua compleição pessoal.
>
> Eu te coloquei no centro do mundo, [...] de modo que assim, tu por ti mesmo, qual modelador e escultor de tua própria imagem segundo tua preferência [...] possas retratar a forma que gostarias de ostentar.[238]

Para Pico della Miràndola, a dignidade do homem estava conjuntamente em sua incompletude e seu livre arbítrio, com poder de criação para moldar o universo e a si mesmo segundo sua vontade. Claro que, nesse contexto, a completude do ser humano seria alcançada no paraíso.

Já o malandro anibaliano, sendo um ser incompleto, com falhas que lhe eram naturais, apela pelo exercício de seu livre-arbítrio. Ao reivindicar sua liberdade de ação longe do olhar divino, logo um olhar submetido aos preceitos cristãos, ele exige sua dignidade de ação fora de quaisquer leis morais.

A reivindicação é potente se pensarmos nas figuras que Aníbal evoca para essa encenação: Deus, que representaria aí a moral por excelência e sua onipotência em garanti-la[239], e o malandro, sujeito que age no mundo segundo seu livre arbítrio, mas sempre através das brechas que encontra nas leis sociais. Resumidamente, a dignidade para a qual aqui se apela, pede que sua ação seja eximida de um olhar moralizante, para que o sujeito cumpra plenamente sua liberdade.

A partir dessa leitura, podemos depurar de antemão dois fatores que implicarão a dignidade das personagens dispersas pelas páginas de *Cadernos de João*. Seriam eles a reivindicação e a insistência de seus atos. Era nesse sentido que, num dos excertos, a personagem apela à atenção de seu interlocutor não para seu estado maltrapilho, mas para a força crescente com que batia à porta. Podemos flagrar a mesma força de dignidade em outro texto de *Cadernos de João*, "Chuí comanda o tráfego":

> Num domingo, à hora cinzenta em que terminam as festas e todos voltam meio decepcionados para casa, rugiam de impaciência os automóveis ante o sinal vermelho. Alguns farolavam de longe, pedindo passagem. Mas o vermelho não cedia ao verde. E, com a força de seu símbolo, paralisava o tráfego.
>
> Os terríveis moleques da Praça perceberam a confusão. Chuí, o principal deles, resolve intervir. Vai para o meio do asfalto, começa a acenar aos motoristas.
>
> Que passassem! Livre estava o trânsito para a direita.
>
> — Podem vir! Não estou brincando! É verdade…
>
> Hesitaram alguns a princípio. Depois romperam. Outros os seguiram.
>
> Chuí, imponente, estende os braços para a rua principal. Os motoristas enfim acreditam nele. E a imensa massa de veículos – cadilaques, oldsmobiles, buíques, fordes e chevrolés – desfilam ao comando único do pequeno maltrapilho.

---

[238] MIRÀNDOLA, Pico della. In: **A dignidade do homem.** Tradução de Luiz Feracine. São Paulo: Escala editorial, s/d, p. 39-40.

[239] Além, claro, de sua inequívoca potência repressiva.

> Em enérgico movimento, Chuí ordena aos carros que parem. Gira o corpo, estica o braço, e manda que sigam pela esquerda os da rua principal. No que é obedecido.
>
> Passageiros e motoristas atiram moedas. Mas o improvisado inspetor, cônscio de suas responsabilidades, sabe que não pode abaixar-se para apanhá-las sem risco para o trânsito.
>
> A noite descera depressa e os combustores não se acendiam.
>
> Mais rubro na escuridão, o sinal vermelho; tendo perdido a função de proibir, só confiavam os motoristas no braço infalível de Chuí.
>
> Quando, gritando de longe, a mãe do garoto o ameaçava com uma coça, aparece, uniformizado, um inspetor de verdade. Prende Chuí e o leva chorando para o Distrito.
>
> — Nós apanhamos as moedas para você, gritam-lhe os companheiros.
>
> Não eram as moedas que ele queria, oh! não era isso! O que Chuí queria era voltar ao tráfego, continuar submetendo aqueles carros enormes, poderosos, ao seu comando único, ao aceno do seu bracinho…[240]

A cena que abre a narrativa já nos apresenta uma situação de interdição. Na volta para casa em um final de tarde dominical, volumes de carros se aglomeram em fila, paralisados diante do sinal vermelho. Perante a falha do instrumento, um dos garotos que ocupava a praça, percebendo a confusão, assume o controle do tráfego.

Ao qualificar o grupo de garotos como terríveis, Aníbal começa a armar os elementos que estruturarão os sistemas de relações do texto. Esse fator, somado a um possível acidente auditivo provocado pelo título[241], coloca a nós, leitores, em estado de desconfiança e hesitação. Diferente não será a reação dos condutores que, ao ver Chuí, agem com a mesma hesitação antes de lhe confiarem a condução do tráfego. Ao assumir esse lugar de agente organizador, o garoto transfere para si a força do "símbolo que paralisava o tráfego", agora movimentando-o. Converte-se, então, ele próprio nessa força. O elemento de insistência opera quando Chuí demonstra aos motoristas a seriedade de seu gesto.

Um desfile de máquinas começa a se mover em torno do garoto, cujos braços pequenos moviam os imensos carros, sendo concedido apenas a ele os poderes de interdição ou prosseguimento. Suas ações têm reconhecimento pela locomoção dos carros e pelas moedas que são jogadas ao garoto maltrapilho – que as recusa, consciente de sua responsabilidade em manter a segurança do trânsito.

Na sequência, a presença de duas forças repressivas coloca em risco a ação de Chuí, materializadas na figura materna e no guarda de trânsito que o prende. A "lei", assim, volta a operar com sua força de interdição – agora fora do espaço simbólico.

A dignidade de Chuí é flagrada por sua frustração, cuja razão não estava nas moedas deixadas no asfalto, mas por ter de abrir da força de seu gesto. "O que Chuí queria era voltar

---

[240] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 200-202.

[241] Com sintaxe estruturada à maneira de título de notícia, poderíamos ler, acometidos por lapso – ou mesmo por suposta armadilha do autor, que conta com a cumplicidade de nossos preconceitos – "Chuí comanda o *tráfico*".

ao tráfego, continuar submetendo aqueles carros enormes, poderosos, ao seu comando único, ao aceno do seu bracinho...”.

Nesta narrativa, também estão presentes os dois fatores que implicam a dignidade, mencionados acima. A reivindicação se dá pelo próprio ato de Chuí e a insistência de seus gestos fez com que os condutores se submetessem a eles, mesmo estes vindos de um garoto maltrapilho. Mesmo esse garoto, na condição que se encontrava, evoca para si uma dignidade que se estabelece pela força e espontaneidade de seu ato. A dignidade é estabelecida mesmo diante da desproporção entre os “bracinhos” de Chuí e aqueles “carros enormes”.

Retomando o jogo encenado nessas duas narrativas, podemos notar uma desestabilização de uma ordem vigente, discreta na primeira e mais evidente na segunda. Em ambas, as personagens, em seu anonimato, transgridem leis estabelecidas para assumirem suas ações e, com elas, exigirem sua dignidade.

Ainda que haja uma desproporção nessas reivindicações, aquela não impede a efetividade destas. Com isso, inferimos que, nessa quebra da normatividade, houve uma abertura no cotidiano. Esse acontecimento oferece-lhe um halo mágico que, dentro do universo das personagens de Aníbal, podemos encarar como sendo a conquista do maravilhoso.

Diante da quase impossibilidade de resposta ante os enigmas “humano” e “dignidade”, Aníbal irá sondá-los por meio do próprio humano. Para isso, o autor convoca uma multidão de anônimos que encenam suas ações de maneira espontânea. É justamente pelo fato de evocar esses desconhecidos ilustres considerados em suas particularidades – e jamais como instrumento de uma massa –, que Aníbal aproxima seus leitores da dignidade dessas figuras e nos une a essas personagens num reconhecimento mútuo.

O autor de *João Ternura* apresenta essas personagens por seu lugar social, o que culmina numa representação da humanidade em geral, como uma espécie de fenômeno metonímico. Cada uma dessas personagens é parte do todo que constitui a humanidade.

Ainda assim, não é a simples representação desses sujeitos, incompletos e falhos, que fará a dignidade deles emergir. São suas ações no espaço cotidiano, desestabilizadoras de uma ordem vigente que, se preservadas, os oprimem. É contra essa ordem que esses *Joãos* se rebelam. Refletindo acerca do subconsciente de certas populações, de seu psiquismo arcaico e supersticioso, mais particularmente dentro do universo mineiro, dirá Aníbal Machado:

> [...] Casos estranhos, imprevistas reações de fundo neurótico ocorrem principalmente nas cidades antigas, de onde os fantasmas retardados emigram para as mais modernas. Têm esses fantasmas a virtude de romper a rotina da vida

> burguesa e fornecer ao povo a dose de *maravilhoso* de que necessita. Surgem sempre à luz de misteriosa *poesia*.[242]

Declaradamente, para Aníbal, o maravilhoso rompe o cotidiano e é justamente essa ruptura que vai mexer com a sensibilidade humana, resultando em sua inquietação[243]. Sua manifestação ocorre sob uma aura de poesia.

O maravilhoso tem significados distintos e varia de época para época[244]. Não obstante, é comumente relacionado à fantasia e irrealidade, ao universo quimérico, enfim, externo às leis naturais. Na reflexão de Aníbal, o que ele denomina fatos estranhos podemos encarar como pertencentes à dimensão do insólito e que provocam algo na sensibilidade de quem os testemunha. Tais fatores estão em consonância com a definição de maravilhoso formulada pelo poeta argentino Aldo Pellegrini sob o ponto de vista surrealista:

> [...] [lo] maravilloso es todo hecho o cosa *fuera de lo común* que provoca *admiración*. [...] No basta, por lo tanto, para calificar un hecho como maravilloso su característica de ser poco común; esta designación no cabe si ante él permanecemos indiferentes; para poderlos clasificar como tal, debe sentir el espectador al contemplarlo un movimiento positivo del ánimo: la admiración.[245]

Pellegrini constatará ainda que, na modernidade, o conceito de maravilhoso se enriqueceu consideravelmente, deslocando-se exclusivamente do universo do irreal para situar-se plenamente na realidade[246]. Por sua vez, Octavio Paz também constata o avanço do "cadáver vivo" do maravilhoso contra o mero cotidiano, sendo este resumido a "la moral del trabajo, el 'ganarás el pan con el sudor de tu frente', el mundo sólido del humanismo clásico y de la prodigiosa ciencia atómica".[247]

As personagens presentes em *Cadernos de João* irrompem justamente contra esse mero cotidiano, isto é, contra a pouca realidade é que esses ilustres anônimos reivindicam sua dignidade, como podemos observar em "A indigente de Goiânia":

> A mão mendiga no ciclo da anedota. Que a mulher não ultrapassasse: fosse pedir esmola mais adiante.
>
> Esperou que a gargalhada acabasse e fez nova investida. Era para comprar agasalho para a filhinha.
>
> — Filhinha coisa alguma. Vai-te embora!
>
> — Minha filha, sim senhor. Podem ver se quiserem...
>
> — Então cadê ela?

---

[242] Esboço de retrato. In: **A arte de viver e outras artes**. Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1994, p. 300. Grifo nosso.
[243] Cf. BRETON, Andre. Manifesto do Surrealismo. In: **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau editora, 2001, p. 30.
[244] Idem.
[245] La conquista de lo maravilloso. In: **La conquista de lo maravilloso:** Ensayos reunidos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Argonauta, 2016, p. 31.
[246] Idem, p. 32.
[247] El Surrealismo. In: **La búsqueda del comienzo –** escritos sobre el surrealismo. Espanha: Editorial Fundamentos, 1974, p. 30.

> Apontou para o sul, ainda coberto de neblina:
> — Lá na roça, coitadinha! Na friagem do vento...
> Negavam àquele molambo de mulher o direito de ser mãe.
> — É melhor fingires de cega.
> — Uma esmolinha, pelo amor de Deus!
> — Vai seguindo e não amola.
> Ela se enche de dignidade, saca dentre os trapos da blusa um seio túmido, e esguicha copiosamente o leite na cara dos homens. Enquanto os outros se dispersavam enxugando-se com os lenços, um deles, atingido no terno novo, volta-se para castigá-la.
> Mas a mulher não se intimida. Saca de outro seio, e com boa pontaria, descarrega-o nos olhos do agressor.
> E ri, ri furiosamente.
> Alguém que assistira à cena a interpela:
> — Desperdiçando o leite da criança, hein?!
> — Ah! ela não precisa mais... Já está no céu...[248]

Novamente Aníbal lança mão da desproporção de forças para operar a narrativa. Dessa vez, uma mão mendicante no meio do riso patético de homens que a rodeiam. Em situação de miséria, a mulher aguarda o fim da gargalhada para fazer nova investida. Os homens a desacreditam, riem-se dela – humilham-na. Não creem em sua maternidade, tampouco querem conferir a ela esse *status*.

Para impor sua dignidade, a mulher avança sobre os homens e lança sobre eles o leite que guarda nos seios e lhe certifica o *status* de mãe. No entanto, o tempo gasto pelos homens na tentativa de ridicularizá-la mata sua filhinha – e ela já não é mais mãe.

A reação da mulher em resposta à brutalidade dos homens desloca o eixo anedótico da indigente para os homens de bem, muito bem assentados em seus ternos e munidos de seus lenços. O riso estúpido dos homens transfigura-se em riso de rebelião na boca da indigente. Gesto e riso restituem sua dignidade. Numa operação em que o gesto de revide age sobre a humilhação, emerge a poesia. E, novamente, a dignidade é consentida à mulher por meio do maravilhoso.

Não é pela dissecação de uma dada cena ou mesmo de uma personagem que Aníbal Machado se aproximará do enigma que é o humano, tampouco o escritor arma situações em que essa dimensão é desfeita a favor de um cinismo perverso por uma visão desiludida do mundo. O autor prefere abrir mão da violência e alcançar o maravilhoso pela delicadeza e, a partir desse gesto, faz com que suas personagens reivindiquem sua dignidade com a liberdade e espontaneidade de que dispõem simplesmente por serem humanas.

> *NÃO é triturando a concha para examinar-lhe a substância, é levando-a aos ouvidos que se descobre mais depressa a essência do mar*.[249]

---

[248] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 205-207.
[249] MACHADO, Aníbal. In: **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 210.

Como vimos, cada uma das personagens é tratada em sua particularidade. Aníbal as encena num gesto próximo ao da dignidade que Chaplin oferece a Carlitos. Apesar de lançá-los sob o rolo compressor do mundo capitalista, tanto Chaplin quanto Aníbal insistem na humanidade de suas personagens. Essa insistência é um gesto de rebelião desses artistas contra um mundo que esmaga a tudo que ameace sua ordem e seu progresso. É contra um mundo autoritário que eles se insurgem.

Algumas vezes, essa insurgência se apresenta na encenação de um banho entre cinco esposas[250]; na aparição ecoante de um sujeito na saída de uma estação à meia-noite[251]; na forma de um problema insolúvel no qual tudo o que se pode fazer é o convite para um café[252]; ou, entre amigos, testemunhar um "Milagre no bar":

> Aquela noite, no bar de Amundsen, um sujeito tinha passado de uma mesa para outra de modo a chamar a atenção.
>
> As mesas estavam bem distantes, ninguém duvidava. E separadas ainda por uma barricada de cadeiras, louças, mulheres-da-vida e homens que fumavam – resíduos do dia na madrugada dos bares.
>
> Pois, certa hora, o tal sujeito se ergueu muito suavemente, passou por cima das cabeças, quase tocou na careca do gerente, e foi pousar na mesa do fundo. De lá, um tanto pálido mas calmo, reclamou o seu chope. Um voo incontestável.
>
> Mas ninguém podia admitir a possibilidade de qualquer anjo naquele bar. Houve certa inquietação entre os fregueses. O gerente errou o troco na máquina registradora. Uma mulher sentiu falta de ar e foi abanada.
>
> Daí por diante, produziu-se completo silêncio. Ninguém tirava os olhos do sujeito. Uma onda que vinha vindo do fundo escuro da baía se quebrou perto da janela.
>
> Alguns minutos depois – o homem deu um jeito na gravata, levantou-se e mergulhou na noite, sem pagar a conta.
>
> E o bar voltou a funcionar normalmente.[253]

---

[250] O banho das cinco esposas. MACHADO, Aníbal. In: **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 214-222.
[251] Ah, solta meu Ludovico!. In: Idem, p. 116-118.
[252] Aceita um cafezinho? In: Idem, p. 104.
[253] Idem, p. 202-203.

CAPÍTULO 4 - UM OLHAR SISMOGRÁFICO

Em 1953, Rubem Braga publicou um retrato de Aníbal Machado na seção "Gente da cidade"[254], da revista *Manchete*. Nele, o cronista faz um breve percurso biográfico sobre o autor de *João Ternura* e tece rápidos comentários acerca de suas obras. Nesses comentários, consta um dado que muito nos interessa. Braga escreve:

> [Aníbal] Publicou "Vila Feliz", e "Topografia da insônia", um estudo sobre cinema, outro sobre Walt Whitman, um ensaio sobre Ouro Preto outro sobre o Rio das Velhas, misturando a análise ao lirismo. Acha que a coisa mais importante que fez é um livro de poemas em prosa, "Cadernos de João", a sair, e pensa em reunir em um volume escritos diversos sob o título Parque de diversões".[255]

No trecho acima, verificamos que Aníbal já tinha em mente dois novos volumes que se somariam à sua obra, sendo um deles considerado pelo autor mineiro sua realização mais importante. Com ambos, o escritor parece dar sequência a uma empreitada iniciada já em 1951 com a publicação de *ABC das catástrofes – Topografia da insônia*, caracterizada no excerto como uma mescla entre análise e lirismo, em que experimenta uma escritura sob a forma de gêneros híbridos.

Sabemos que o tal volume de poemas em prosa foi publicado dois anos depois, sob o título *Poemas em prosa*; já *Cadernos de João*, apenas em 1957. Seria este o livro que Aníbal estaria projetando com o título *Parque de diversões*? Nunca saberemos ao certo. Mas o interessante nesse trecho é pensar que o autor, em 1953, já se preocupava com a questão do poema em prosa, além de ter em mente o conjunto de textos caleidoscópicos que ora estudamos.

Entre os anos 1953 e 1957, houve uma mudança significativa na concepção de Aníbal em relação às obras publicadas nesse período, considerando os dados acima e sua concretização. Talvez Aníbal tenha julgado inapropriado o título projetado para o volume de poemas em prosa. Ou inadequada, ainda, a publicação dos livros anteriores a *Cadernos de João* em volumes distintos entre si, nos quais seus textos foram organizados de forma homogênea. Não obstante o autor estar operando fora da tradição dos gêneros literários, ao menos em suas formas convencionais, a unidade presente nas obras de 1951 e 1955 poderia

---

[254] In: **Revista Manchete**, n. 79, 24 out. 1953, p. 44-45. Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br:8080/bitstream/20.500.11997/6047/1/Manchete%20DE%20n%C2%BA%2067%20a%20140%20-%2019531954.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2019.

[255] Idem, p. 45.

ser um inconveniente por não permiti-las transfigurem em si nem o movimento tampouco a heterogeneidade do mundo moderno.

Criação é busca.

4.1 - O demônio do *bien-écrire*

Analisando essa projeção, observamos na atitude criativa de Aníbal uma inquietação que acaba por tornar sua obra móvel, em que processo e materialização se configuram por meio de movimentos do pensamento. Em consequência disso, a própria obra do escritor, mais especificamente os livros publicados na década de 1950, terá como principal característica um frequente estado de mobilidade.

No entanto, ao nos depararmos com algumas leituras sobre a obra do escritor mineiro, esse dado passa despercebido pela crítica. Quando esta adere à argumentação de que o autor tem uma escrita de corte clássico[256], todo o caráter experimental explorado por ele é amenizado. Raúl Antelo, ao mesmo tempo que flagra questões importantes e reveladoras sobre o experimentalismo da obra de Aníbal, acaba por incorrer nessa mesma argumentação corrente ao afirmar que há na escrita do autor de *João Ternura*, e também na de Murilo Mendes, "um compromisso de permanência". Continua Antelo:

> Parece-me ver, no catolicismo de um e na mimese classicizante do outro, dois vestígios do "atraso" latino-americano. Produto de uma escolha, traços de estilo, a realidade e o *bien-écrire* de ambos os primos Monteiro podem ser entendidos como lastro dominante, que compromete a aventura experimental. [...] Nada mais careta, para quem se outorga passaporte de modernidade, que ter como companheiros de viagem dois mineiros carolas e puristas.[257]

Os argumentos do crítico são desenvolvidos a partir de uma ideia presente no início do mesmo texto, a qual afirma que, na poética de Aníbal, há uma "equação ocular igualitária [que] universaliza o particular e multiplica a indefinição do sujeito, tornando-o perpétuo e ubíquo".[258] Tais fatores resultarão num "trabalho de assimilação, que sonha com o ser constante e igualado".[259] Essas leituras resultam da interpretação de dois elementos presentes em boa parte da obra de Aníbal, pedra e vento, lidas por Antelo como sendo a primeira "vida promissora" e a segunda "corrente fluida".

---

[256] Expressão atribuída a Antonio Candido por Marcos Vinicius Teixeira. Cf. TEIXEIRA, 2011, p. 25.
[257] ANTELO, Raúl. Introdução. In: ANTELO, Raúl (Org.); MACHADO, Aníbal. **Parque de diversões**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Florianópolis: Editora UFSC, 1994, p. 22.
[258] Idem, p. 19.
[259] Ibidem.

Alguns textos analisados no capítulo anterior poderiam tranquilamente desfazer essa hipótese, por exemplo, "Silêncio na construção", com o qual demonstramos que a relação entre espaço e indivíduos de modo algum é estável, ou ainda em textos como este:

> *Ó Heráclito, tua lição continua. As almas desamparadas, viúvas do Absoluto, podem a cada instante contrair novas núpcias.*[260]

No trecho acima, observamos o contrário da ideia exposta: não há qualquer menção sobre a constância do ser. Se utilizarmos *Cadernos de João* para testar a hipótese de Antelo, será difícil sustentá-la pois, nele, Aníbal está o tempo todo lidando com uma equação cujos elementos conflitam entre conservação e permanência (vinculados à ideia de poder) e transitoriedade (do mundo – moderno, principalmente – e dos indivíduos).

Outro ponto que possivelmente seja o responsável por esse tipo leitura é a ideia do *bien-écrire* como comprometedora da "aventura experimental". Talvez haja nessa argumentação, a verificar pelo termo utilizado, uma espécie de acusação de beletrismo, em que a linguagem serve apenas ao meramente estético ou mesmo ao decorativo. Ainda há latente nessa afirmação o fato de a radicalização da linguagem ser o meio por excelência de se alcançar o experimentalismo, como se a experimentação da linguagem não pudesse ocorrer por outras vias.

Mesmo Fausto Cunha, crítico simpático às "incursões poéticas"[261] de Aníbal, que reconhece a importância delas na obra do autor de *João Ternura*, não deixou de aderir a essa mesma via argumentativa. Ao comentar os textos de *Cadernos de João*, o crítico reconhece o "clima lírico" de seu conjunto. No entanto, faz restrições à maneira pelas quais os textos são organizados:

> É esse clima que sustenta os *Cadernos de João* e é dentro desse clima que Aníbal procura construir seus poemas em verso, nos quais se revela a ausência rítmica do poeta. Páginas como a "Reza do malandro" e "O Carrossel" podiam ser suprimidas.
>
> Raramente se fez com êxito a intercalação de um poema no corpo de um texto em prosa [...].[262]

Numa passagem seguinte, a respeito da seção "ABC das catástrofes", Cunha considera raros os momentos em que é alcançada a ordem poética e que a visão de catástrofe do autor "[...] é geralmente prosaica, de uma oralidade de notícia, apegada à realidade lógica, uma visão que recorre em demasia ao senso comum [...]".[263] Segue ainda o crítico:

---

[260] **Cadernos de João**, Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 14.
[261] CUNHA, Fausto. Aníbal Machado entre a poesia e a prosa. In: MACHADO, Aníbal. **Seleta em prosa e verso**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974, p. 138.
[262] CUNHA, Fausto. Aníbal Machado e Raúl Brandão: Uma aproximação pelo trágico. In: CUNHA, Fausto. **Situações da ficção brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 104.
[263] Ibidem.

> Afirmaria até que certos poemas do "ABC" estão redigidos em linguagem científica, se recentemente não se tivesse descoberto que algumas das mais belas passagens de Lautréamont, inclusive o celebrado voo dos estorninhos, já figuravam com todas as letras na *Enciclopédia* do Dr. Chenu.[264]

Apesar de Cunha reconhecer a importância da poética de Aníbal no conjunto de sua obra, o próprio fato de considerá-la "incursões" a reduz. O mesmo vale para a utilização do termo "clima lírico". E o que afirmamos pode ser verificado nas linhas escritas pelo próprio crítico, que explicita os elementos os quais Aníbal está tensionando, como o uso da linguagem científica, apesar de não conseguir reconhecer neles a força dos textos se confrontados com seu conteúdo.

Ora, não seria justamente esses elementos o ponto alto da obra de Aníbal? Tensionar diversos gêneros textuais em favor de uma ampliação dos limites da linguagem poética a fim de expandir os seus significados, tal qual os primeiros modernistas, como Manuel Bandeira em seu "Poema tirado de uma notícia de jornal" ou "Tragédia brasileira"; Oswald de Andrade com seus bilhetes-poemas, presentes em *Pau Brasil*; ou o próprio Lautréamont, um dos precursores do surrealismo, que em sua obra enxertava textos de naturezas variadas como termos científicos fora de contexto, justaposição de termos incompatíveis, e até mesmo a utilização de excertos de obras filosóficas, alterando seu sentido original[265]. Poderíamos usar como exemplo uma das frases que Lautréamont empresta de Pascal em um de seus poemas, "As invenções do homem seguem aumentando de século em século. A bondade e a malícia do mundo em geral continuam as mesmas", a qual altera resultando em: "As invenções do homem seguem aumentando. A bondade, a malícia do mundo em geral *não* continuam as mesmas".[266]

O que podemos observar nas reflexões de ambos os autores é o fato de a obra ser lida à luz de critérios e convicções que a antecedem[267]. Para Antelo, a experimentação se daria com a radicalização da linguagem pela sintaxe, se considerarmos os exemplos evocados em sua análise, dentre os quais constam autores como Oswald de Andrade e mesmo surrealistas como Antonin Artaud e Robert Desnos. Outro fator estaria na utilização do termo *bien-écrire*, como se a escrita estruturada fosse refratária à experimentação ou mesmo a um universo não

---

[264] Idem, p. 104-105.

[265] Cf. WILLER, Claudio. Prefácio: O astro negro. In: LAUTRÉAMONT, Conde de (Isidore Ducasse). *Os* **Cantos de Maldoror**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2014, p. 30-31.

[266] LAUTRÉAMONT, Conde de (Isidore Ducasse). Poesia II In: LAUTRÉAMONT, Conde de (Isidore Ducasse). **Os Cantos de Maldoror**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2014, p. 317. (Grifo nosso.)

[267] Apesar de nossa leitura, a qual nos detemos apenas em um determinado aspecto, de modo algum os estudos citados são dispensáveis para a compreensão das obras de Aníbal Machado. Há neles reflexões cujos resultados são preciosos e em muito contribuem para o entendimento do universo anibaliano, muito dos quais nos servimos para a realização deste trabalho.

racional[268]. Ao refletir sobre a questão da escrita automática em alguns autores surrealistas, escreve Claudio Willer:

> Na década de 1920, Aragon, com sua extraordinária fluência e facilidade para escrever, faria narrativas *à clef*, como *Anicet ou le panorama*. *O camponês de Paris* é reflexão e descrição poética, e não automatismo. Paul Éluard construía os belos poemas líricos e os epigramas de *Capitale de la douleur* e *L'amour la poésie* com imagens que lhe vinham à mente, porém elaboradas e montadas.[269]

Willer chama nossa atenção para o fato de que mesmo em obras cujos autores são conhecidos pelo uso não racional da linguagem, esta não exclui a possibilidade de reflexão ou elaboração. Boa escrita e linguagem inspirada não são excludentes[270]. No entanto, quando se trata de Aníbal Machado, essa questão sempre é evocada com curiosa insistência.

Em relação a Fausto Cunha, o que percebemos como pressuposto de sua análise é o fato dela ainda ser guiada por uma crítica normativa e classificatória, pela tradição dos gêneros literários e por valores poéticos que na modernidade foram postos em xeque. Tal evidência encontramos no próprio texto do autor:

> Por mais dilatada que se pressuponha que a fronteira entre o poema e a prosa corrida, essa fronteira existe – e se um autor se dispõe a rompê-la corre por sua conta e risco o resultado.
> [...] Suponho que o poema deva atuar como clímax, a prosa chegaria a tal grau de exaltação que se tornaria necessária a passagem para o clamor, para o cântico. Do contrário, a poesia sai amesquinhada do confronto com a poesia em prosa (dentro do mesmo texto).[271]

Já verificamos, principalmente no segundo capítulo deste trabalho, que abordar *Cadernos de João* pela busca de uma unidade formal, ou analisando-o mediante à tradição dos gêneros literários, é insuficiente para a compreensão de uma obra cuja complexidade se dá justamente nas relações estabelecidas entre os variados textos que a compõem.

O que se percebe, de modo geral, é a tentativa de compreensão da obra de um autor considerada em sua totalidade, reduzindo-a a alguns tópicos que a enquadrem. O problema dessa empreitada em um autor como Aníbal Machado é que sua obra, apesar de configurar-se em poucos volumes, está o tempo todo confrontando-se e desafiando a si mesma.

---

[268] Utilizamos aqui o termo não racional, ao invés do termo irracional, com base no ensaio de Aldo Pellegrini sobre o Surrealismo: "Este modo de conocer del poeta es no-racional (para no emplear el término equívoco de irracional) y correspondería llamarlo ‹‹esencial››.". PELLEGRINI, Aldo. La poesía surrealista. In: PELLEGRINI, Aldo (org.). **Antología de la poesía surrealista:** de lengua francesa. 3. ed. Buenos Aires: Argonauta, 2012, p. 22.

[269] WILLER, Claudio. Escrita automática: uma falsa questão? **Agulha revista de cultura**, n. 132, abr. 2019. Disponível em: <https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2019/04/claudio-willer-escrita-automatica-uma.html>. Acesso em: 25 ago. 2019.

[270] Esta é uma questão que sempre surge em cursos do autor sobre Surrealismo, dos quais participamos de alguns, cuja afirmação acima sempre é repetida (quando não enfatizada).

[271] CUNHA, Fausto. Aníbal Machado e Raúl Brandão: Uma aproximação pelo trágico. In: CUNHA, Fausto. **Situações da ficção brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 104.

Há mais exemplos semelhantes aos que acabamos de nos dedicar. No entanto, apenas para finalizarmos esta questão e avançarmos na análise, nos deteremos em mais um caso.

Num viés argumentativo que se aproxima ao de Antelo, no que diz respeito aos exemplos, a crítica Maria Augusta Fonseca verifica na "boa linguagem" de Aníbal uma contradição. Seu argumento tem como ponto de partida um dos textos presentes em *Cadernos de João*, em que a estudiosa constata uma poética explícita. Eis o texto:

> TREME o espírito burguês em seus fundamentos cada vez que se abebera em livros de sintaxe indisciplinada. O conforto cívico da boa linguagem!
>
> Como se a joia mais bem lavrada não pudesse esconder o veneno mais ativo.[272]

Sobre o texto acima, comenta Fonseca:

> A sintaxe indisciplinada é uma ameaça ao burguês. É uma ruptura de seu mundo ordenado. Neste particular, a prosa de um Mário de Andrade ou Oswald seria altamente perniciosa e amedrontadora para os seguidores das normas bem-comportadas da língua. Mas o autor tenta argumentar com as próprias contradições existentes na "boa linguagem", descobrindo na antítese da indisciplina o mesmo veneno ativo e expresso no padrão sem rompimento aparente.[273]

Observamos novamente Oswald, agora acompanhado de Mário de Andrade, sendo evocado como contraponto à "boa linguagem" de Aníbal. E aqui, de novo, fica evidente o pressuposto da radicalização da linguagem mediante à quebra sintática como via de mão única para o experimentalismo.

Ao seguir com a reflexão, a crítica atribui a sintaxe bem-comportada de Aníbal a seu universo ficcional, mais especificamente flagrada nos narradores, em contraposição às falas das personagens, que lançam mão de "uma linguagem bastante solta, descontraída, sem rigidez sintática".[274] Por colocar de lado os ganhos da prosa modernista, o "veneno" verbal fica apenas a cargo do narrador, que preserva "os padrões e expectativas da linguagem burguesa".[275] Fonseca então conclui:

> Não conseguindo radicalizar e se lançar fora, o recurso se esconde na própria linguagem. Mesmo assim, a armadilha é ambígua, porque em certa medida preserva os esquemas estáticos, valoriza a norma aceita como correta por determinada classe, aristocratizando a linguagem, com pequenas concessões, do ângulo de quem narra.[276]

Em sequência da conclusão, Fonseca evoca um trecho do ensaio de Fausto Cunha, em que a autora o interpreta como sendo uma suposta defesa ao bem escrever de Aníbal, na qual

---

[272] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 132-133.
[273] FONSECA, Maria Augusta. **Vento, Gesto e movimento**: a poética de Aníbal M. Machado. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984. 189f, p. 22.
[274] Idem, p. 23.
[275] Idem, p. 24.
[276] Idem, p. 25.

a renovação da linguagem se daria no interior da própria língua, incorporando suas conquistas[277]. Ainda é evocada uma outra passagem do mesmo ensaio, em que Cunha ressalta a aderência de Aníbal à antropofagia de Oswald e seu olhar que mirava o Surrealismo francês e o fazia abrir mão da necessidade de uma desintegração total do discurso clássico[278].

A autora não se convence das afirmações de Cunha, e contra-argumenta que, com o automatismo, os surrealistas pretendiam a valorização de uma nova linguagem. Finaliza, enfim, com o veredito de que Aníbal se contradiz na teoria e na prática[279]. Paremos por aqui.

O texto analisado por Fonseca pertence a *Cadernos de João*. Como ela própria observa, há de fato neste volume um conjunto de textos que explicita uma poética. Ou mais, conforme veremos adiante. Porém, novamente a armadilha recai sobre os críticos ao tentarem submeter todo o conjunto da obra de Aníbal Machado aos textos pertencentes ao livro de 1957.

A contradição flagrada pela autora pode ter sua razão, se considerarmos o volume de contos do escritor. Para isso, deveríamos analisar conto por conto para atestar a hipótese, operação que não cabe neste trabalho, devido ao perigoso desvio – com risco de nos perdemos no caminho de volta. Mas, ainda assim, a argumentação é problemática. Primeiro porque não nos são oferecidos exemplos que confirmem essa diferença de linguagem entre narradores e personagens; segundo porque, se a autora identifica essa diferença, há nela um rompimento da sintaxe, ainda que parcial, flagrada na "linguagem bastante solta, descontraída, *sem rigidez sintática*"[280] da fala das personagens. Entretanto, focaremos nossa atenção para a ideia de sintaxe latente nessa reflexão.

Ao examinarmos a questão da sintaxe no argumento da autora, não sabemos ao certo se o conceito está sendo considerado literalmente. Mas, sem dúvida, ela o relaciona à ideia de um bem escrever, base de toda a argumentação.

Sendo assim, evocamos o importante trabalho sobre estruturas sintáticas do linguista Noam Chomsky[281], no qual ele observa que uma frase sintaticamente correta, do ponto de vista gramatical, pode conter um significado incompreensível. Para exemplificar a tese,

---

[277] Fonseca refere-se ao seguinte texto de Fausto Cunha: Aníbal Machado entre a poesia e a prosa. In: MACHADO, Aníbal. **Seleta em prosa e verso**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974. O trecho ao qual a autora faz referência encontra-se na p. 132 da obra citada.
[278] FONSECA, 1984, p. 25-26.
[279] Idem, p. 26.
[280] Grifo nosso.
[281] A independência da gramática. In: **Estruturas sintáticas**. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 17. Agradecemos à Hires Héglan pela indicação do texto e também pelo esclarecimento de algumas dúvidas. Os equívocos que puderem vir a ocorrer são de minha inteira responsabilidade.

Chomsky compõe a seguinte frase: *Colorless green ideas sleep furiously*[282]. O linguista evidencia, assim, uma distinção entre sintaxe e semântica.

Portanto, para comprovar a hipótese do *bien-écrire*, torna-se imperativo analisarmos as estruturas sintáticas de um discurso justapostas a seu conteúdo, principalmente no universo literário, em que fundo e forma compõem um amálgama que influenciará diretamente na construção do sentido do texto.

Levando-se em conta as especificidades dos campos disciplinares, podemos estabelecer um diálogo entre a tese de Chomsky e a reflexão de Claudio Willer. O exemplo utilizado pelo primeiro resulta na distinção entre campos linguísticos diversos; já a reflexão de Willer propõe uma união dos contrários, em que um discurso constituído pela divergência entre os campos sintáticos e semânticos pode resultar em uma escrita de alto grau de poeticidade, ou mesmo delirante, que não anula seu potencial reflexivo. Ou seja, é possível a construção de uma sentença ou mesmo de um texto cujo sentido se estabelece pelo grau de distância entre as esferas sintática e semântica, resultando num discurso que pode ser tanto agramatical quanto poético. O que vai caracterizar o discurso é justamente o grau de distância entre essas duas esferas.

Em *Cadernos de João* há textos de naturezas diversas em que essa diferença ocorrerá em menor ou maior grau. Por exemplo, logo no início do livro, encontramos:

> *DESCOSENDO O ESPAÇO*
>
> *O pássaro agonizante põe pela boca os milhares de quilômetros que devorou pelos ares.*[283]

Sintaticamente, a sentença é perfeita. No entanto, os termos que a compõem são contraditórios entre si, o que causa um ruído em seu aspecto semântico. Primeiro, pela desproporção entre o pássaro e os milhares de quilômetros que ele põe pela boca; depois, pelo modo como o termo quilômetro está sendo utilizado, pois, por se tratar de uma unidade de medida de comprimento, pertence a uma esfera imaterial. No entanto, esses desencontros não fazem do texto um discurso agramatical, tampouco pode ser considerado um modelo de *bien-écrire*. O choque entre os termos presentes no texto faz com que dele aflore uma imagem cujo sentido se dá e torna-se apenas possível dentro da linguagem poética.

Poderíamos seguir com mostras similares a esta que agora demonstramos. Como as belas imagens presentes em cada verso do poema "Última carta de Pero Vaz":

---

[282] Literalmente: "Ideias verdes incolores dormem furiosamente". Idem.
[283] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 7.

Digo a Vosmecê que no fim da planície há um gigante fumegando.
Uma viúva sem consolo e um pássaro conversível
Debaixo das árvores
Os suicidas vomitam o retrato da amada
Os bichos roem o código das águas
No caminho do mar as pedras não respondem
Vive-se a combinar a linguagem dos homens
Com os traços imerecidos
Da sombra deles na poeira
Nas grandes linhas adutoras
Passam fora do horário
Invisíveis cavalos
Não é segredo
Que por elas fugiram os principais culpados
Daquele crime ao crepúsculo
De que hei falado a Vosmecê.
Dentre mais coisas que vi
Há que notar
No solstício de verão
Prateleiras de luz se derramando no céu
E na posta-restante
Um ventre de mulher
Com o sobrescrito apagado
São tão compridas as distâncias
Que os cavalos se fundem no horizonte
O horizonte ao jóquei
E o jóquei ao vento
Há um violão escondido na garoa
E uma moça fugindo dentro do violão
Seus brincos são dois ninhos de passarinho
Há um foco de generais
Ao pé de uma bananeira
Uma rainha se banhando na cascata
Cifras de um cálculo abandonado
Transformadas em colônia de formigas
Debaixo das areias
Há um cassino-iceberg
Que desce devagar
Para os mares do sul
Há uma nuvem metida em aparelho de gesso
Diversas virgens coloridas gemendo
Sob o cascalho de aluvião
Há um som corrosivo de sino
Atacando os profetas de pedra
Uma planície em disparada
Com os bois fora de prumo
Um sol de metamorfoses
Um rio morrendo de cansaço
E navios de sombra
A navegarem pela floresta
Procurando-se bem
Nota-se ainda
Uma coluna de vapor e pasmo
Que vem subindo há milênios
E há a vida em geral
Que é servida e ninguém quer…[284]

[284] Idem, p. 106-108.

Se no poema a sintaxe é disciplinada, esta durou apenas até o momento em que foi justaposta ao conteúdo.

Não seria ocioso tomarmos ainda como exemplo algum texto pertencente à seção "ABC das catástrofes". Conforme analisamos no primeiro capítulo, os textos que constituem essa seção portam uma tensão que é consequência da harmonia entre um depoimento objetivo e sua justaposição a uma linguagem poética.

> CONQUANTO não seja decente sair sem um arranhão de qualquer desastre, a alegria de quem escapa é proporcional ao número dos que morreram. Essa alegria passa, depois, a sentimento de orgulho – pela natural tendência do indivíduo se atribuir poderes mágicos.[285]

Por trás da objetividade fria com que se tenta captar os movimentos operados pela catástrofe, reside uma poeticidade que se transfigura em humor, devido ao jogo de deslocamento entre os elementos que compõem o real e suas normas. As ferramentas oferecidas para determinar algo imensurável – este no caso, a alegria dos sobreviventes – são materializadas pelo número de mortos – vítimas do desastre. Portanto, o instrumento de medição utilizado serve para quantificar algo que é o contrário da reação que habitualmente ele despertaria, ou seja, os mortos, que deveriam provocar um estado de tristeza, serão os determinantes da alegria dos que sobreviveram à tragédia. Nesse texto, e em tantos outros dessa seção, os deslocamentos e a quebra de lógica operados por Aníbal resultará numa peça objetivamente absurda.

Com isso, queremos demonstrar que nos textos de Aníbal Machado o experimentalismo ou mesmo a radicalização da linguagem se dá por outras vias que não apenas as de ruptura sintática. Estes procedimentos ocorrem também, e principalmente, pela tensão criada entre o confronto de textos que se apresentam em diferentes gêneros, ou ainda pela justaposição de tipos textuais distintos dentro de um mesmo texto[286], como é o caso deste último exemplo que acabamos de ver.

Quem vai observar muito bem o aspecto de clareza da escrita de Aníbal, sem reduzi-lo a mero esteticismo, é Cavalcanti Proença, em estudo que precede a coletânea de contos do escritor mineiro. Curiosamente, esse mesmo estudo é evocado por outros críticos, às vezes diretamente, outras, indiretamente, ao tecerem comentários sobre o "bem escrever" do autor de *João Ternura*. No entanto, há uma sutileza significante captada por Proença que, por qualquer razão, alguns estudiosos ignoram. Ao discorrer sobre a riqueza lexical de Aníbal

---

[285] Idem, p. 184.

[286] Para deixarmos mais evidente: esse caráter experimental tem ocorrência mediana no volume de contos, sendo mais frequente nas obras publicadas a partir dos anos 1950, explorada mais abundantemente em *Cadernos de João*.

Machado, o crítico percebe que o uso de determinado léxico "não está ali para ornato da frase, mas pela necessidade de correspondência entre pensamento e forma".[287]

Ignorar essa síntese formulada por Proença incorre no perigo de tornar-se alvo das muitas ironias de Aníbal, como esta que segue:

> *DEPRESSA, poeta. Chegou o momento fonético. Convoca os teus circunflexos, que os gramáticos estão na porta cobrando os sinais diacríticos...*[288]

4.2 - Poética da transfiguração

Retomaremos brevemente o estudo realizado por Adalberto Luís Vicente[289], do qual nos valemos principalmente no segundo capítulo desta pesquisa, para estabelecermos um diálogo com a síntese elaborada por M. Cavalcanti Proença.

Vicente se propõe a abordar o fragmento poético em *Cadernos de João* a partir da ideia de *poiesis* concebida no contexto do Romantismo, principalmente por Novalis e Schlegel. O crítico nos relembra o posicionamento de ambos os autores como contrários à interdição imposta pela estética clássica quanto a transgressão dos gêneros. Diante da imposição, os dois autores vão propor uma nova forma de expressão, sobre a qual discorre Vicente:

> Posicionando-se contra as imposições limitadoras e normativas das estéticas clássicas, [...] autores como Schlegel e Novalis propõem-se a buscar uma nova forma de expressão a partir da ideia de *poiesis*, ou seja, de linguagem criadora, que pudesse incorporar simultaneamente crítica, criação e teoria.[290]

A ideia de *poiesis* abordada por Vicente – incorporação simultânea entre crítica, criação e teoria – é bastante próxima da síntese elaborada por Proença, observando na escrita de Aníbal uma necessidade de correspondência entre pensamento e forma.

A despeito de nossa discussão anterior, o estudo de Maria Augusta Fonseca traz um dado precioso que muito contribui para pensarmos essa síntese. A autora constata nos textos ficcionais de Aníbal Machado a existência de "uma poética explícita e outra subjacente, que

---

[287] PROENÇA, M. Cavalcanti. Introdução – Os Balões Cativos. In: MACHADO, Aníbal. **A morte da porta-estandarte e outras histórias**. 17. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997, p. xiv. Fausto Cunha foi um dos críticos sensíveis a essa constatação de Proença, considerando-o inclusive o autor do melhor estudo sobre os contos de Aníbal Machado. Cf. CUNHA Fausto. Aníbal Machado entre a poesia e a prosa. In: MACHADO, Aníbal. **Seleta em prosa e verso**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974, p. 133-134.

[288] **Cadernos de João**, 1957, p. 208.

[289] O fragmento poético em *Cadernos de João*, de Aníbal Machado. **Revista Texto Poético**, v. 14, 2010, p. 118-126.

[290] O fragmento poético em *Cadernos de João*, de Aníbal Machado. **Revista Texto Poético**, v. 14, 2010, p. 119.

tentam se interligar".[291] O desenvolvimento dessa constatação foi o que acabamos de demonstrar e já discutimos e, para não incorrermos num ócio pleonástico, avançaremos sem retomá-lo.

Nos variados textos presentes em *Cadernos de João*, há de fato dezenas de composições que, tranquilamente, poderíamos considerar proposições poéticas explícitas. No entanto, em um livro escorregadio como este, é sempre bom ter cautela antes de enunciar qualquer afirmação que soe conclusiva. Porém, se esse dado se confirma, ele corrobora fortemente com as ideias propostas por Proença e Vicente. Verificaremos, pois, como essa poética se desenvolve especificamente dentro de *Cadernos de João*.

Desse conjunto a que chamaremos "poéticas", iniciaremos nossa incursão pelo texto abaixo:

> O crime maior não é conservar ainda a condenada Torre de Babel. É andarem retocando-a e enfeitando-a para a última festa.[292]

O texto faz referência a um conhecido episódio bíblico, presente no capítulo 11 do livro Gênesis[293]. A narrativa discorre sobre um tempo em que a humanidade ainda falava uma língua única, investindo na empresa de erguer uma enorme construção que chegasse aos céus e os impedissem de viver espalhados pela terra. Para impedi-los, Deus confundiu a todos, fazendo com que eles falassem diferentes línguas, fato mítico que explicaria as diferentes línguas do mundo.

Observando a remissão ao mito, somada ao uso de termos como "crime", "conservar" e "condenada" da primeira sentença, verificamos que o texto coloca em jogo determinado uso da linguagem. O uso do qualificativo "maior" nos faz inferir uma comparação, ou seja, a conservação da Torre de Babel – a diferença entre as línguas, ou se quisermos, a própria linguagem – é um crime menor se comparado a atitude de alguns que seguem a adorná-la, assim mantendo, propositalmente, sua confusão. Percebemos aqui uma crítica no uso da linguagem decorativa que visa ao obscurantismo.

Outro texto aborda a mesma questão, mas de maneira mais direta:

> ARTISTA do verso, muitas vezes inimigo inesperado da poesia...[294]

Comparando os textos, o que Aníbal está condenando é o uso da linguagem enfeitada, com o intuito obscurantista. Ambos ocupam o mesmo campo de visão dos dois textos que

---

[291] FONSECA, Maria Augusta. **Vento, Gesto e movimento**: a poética de Aníbal M. Machado. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984. 189f, p. 20-21.
[292] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 16.
[293] Cf. **Bíblia Online**. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/11>. Acesso em: 28 ago. 2019.
[294] *Cadernos de João*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 34.

apresentamos, um abordando a questão da linguagem indisciplinada que faz tremer o espírito burguês e o outro, apressando e chamando a atenção do poeta à chegada dos gramáticos-cobradores[295].

Esse uso específico da linguagem será uma das questões abordadas por Aníbal em um texto bastante kafkiano, intitulado "O segredo"[296]. O texto discorre sobre um mensageiro que tenta salvar um funcionário público condenado à morte pela justiça – sem quaisquer provas – sob a acusação de ser o portador de um suposto segredo que comprometeria ao Ministério. O governo temia diante da hipótese de o segredo ser revelado, pois isso comprometeria a execução de um plano em andamento:

> Ora, o governo precisava justamente de tranquilidade para realizar um grandioso plano. Como, porém, tomar qualquer iniciativa, impor-se ao povo, se havia um sujeito, um zé-ninguém, com um segredo capaz de desmoralizar e fazer cair o Ministério? Se havia no mundo um tal Domingos Farina, um irresponsável, a passear pelas ruas com tamanho segredo na cabeça, com uma bomba de relógio no bolso?!...[297]

O poder e sua paranoia. Não foi difícil às autoridades forjar um processo regular e, mediante ao procedimento, a consequente condenação da vítima:

> Incumbiram-se os vespertinos da preparação psicológica, apontando o traidor à execração pública. Do fichário dos piores criminosos fez-se uma antologia. [...] Deram-lhe entorpecentes; quando estava quase a cabecear de sono, convenceram-no de que, assinado aquilo, a paz lhe seria concedida e nunca mais o incomodariam.
>
> Farina assinou e dormiu. Veio a condenação. A guilhotina funcionou como aparato. Era uma máquina do último tipo, fabricação norte-americana, de forma esquisita, entre moinho de vento e girafa.[298]

A questão é que o mensageiro, que lutou contra o tempo para entregar a anulação da execução expedida pelo Tribunal, depara-se pasmo ante a visão do inocente guilhotinado momentos antes de sua chegada. A execução de Domingos Farina fora antecipada. Entretanto, as autoridades não podiam ignorar aquele documento que gritava diante deles.

Perante o horror, o portador do documento começa a berrar pelas ruas a inocência da vítima. Os funcionários da lei consideram-no louco, pois para eles "a justiça nunca falha!"[299] E também condenavam os juízes pela atitude que enfraqueciam o poder público. A linguagem impecável não evita o equívoco.

Preocupava as autoridades o que fariam com essa informação os inimigos da ordem, pois o ocorrido ameaçaria "a estabilidade do regime, além de prejudicar o câmbio e a colheita

---

[295] Ver p. 115 e 120 deste trabalho, respectivamente.
[296] *Cadernos de João*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 153-159.
[297] Idem, p. 155.
[298] Idem, p. 156.
[299] Idem, p. 157.

regular dos dividendos. E ainda por cima, do ponto de vista formal, as provas que o governo enviara aos juízes eram indiscutíveis, embora falsas".[300]

Eis o ponto aonde queríamos chegar. A linguagem era exata em sua forma, no entanto, falsa. Refletindo sobre esse trecho da narrativa, tendo como fundo os dois textos anteriores, constatamos que Aníbal era muito consciente sobre o uso ornamental e obscurantista da linguagem. Daí questionarmos recair sobre ele a acusação de usar a linguagem de modo "burguês", "elitista" e "aristocrático" – uma linguagem "disciplinada"[301].

Podemos colher em declarações do próprio autor o que agora inferimos. Duas delas, presentes em sua conferência no I Congresso de Escritores, a qual já nos referimos. Diz Aníbal:

> Não nos esqueçamos que a entrega passiva ao irracional é um dos pretextos de que se valem alguns aventureiros e grupos de aventureiros para explorarem as multidões social e mentalmente retardadas. Os povos se emancipam e o homem se liberta à medida que saem do seu obscurantismo. Do enriquecimento do espírito nasce uma nova dignidade.[302]

E segue mais adiante, declarando que o escritor deve "[...] lutar dentro de seu país contra toda a espécie de mistificação intelectual, cortina de fumaça com que os aventureiros e exploradores procuram velar ao povo a imagem de verdade [...]".[303] Utilizar uma linguagem adornada, mas carregada de obscurantismo, não deixa de ser uma atitude cruel, "requinte de assassino que usa armas de luxo..."[304], para utilizarmos outra expressão de Aníbal Machado.

Já constatamos que os textos de *Cadernos de João* relacionam-se de maneira prismática. Nesse sentido, se nos exemplos que vimos eles operam por negação, não seria difícil encontrar no volume composições de mesmo teor, mas que se expressam afirmativamente. Vejamos o fragmento abaixo:

> DENTRO mesmo da opacidade do irracional, colocar a mina que vai explodir e alargar a área a ser iluminada.[305]

Notamos aqui um desdobramento do que Aníbal alertava sobre a entrega passiva ao irracional – agora apelando para que essa área também seja ativada mediante uma ação que a estimule e ilumine. Essa ação é representada por uma mina, objeto potente e bélico, mas que precisa ser ativado, ou seja, para que seu potencial seja acionado, é necessário que ocorra uma ação sobre ela. Percebemos que a ativação desse objeto se realiza por uma atitude de via

---

[300] Ibidem, p. 158.
[301] FONSECA, 1984, p. 24.
[302] Aos escritores. In: **A arte de viver e outras artes**. Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1994, p. 173.
[303] Idem, p. 173-174.
[304] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 105.
[305] Idem, p. 53.

dupla. Poderíamos traduzir essa área como sendo o pensamento e que, mesmo sob a névoa do irracionalismo, é capaz de ser iluminada, dependendo de um estímulo concomitante a uma ação que o desperte.

Sobre o que a mina pode estar representando, poderá ser esclarecido pelo trecho abaixo:

> CHAMADO a depor, o poeta denuncia de novo o assalto dos homens contra o homem. Escutam-no em silêncio. E quando começa a formular com firmeza a sua nova esperança, obrigam-no a voltar às grades.
>
> Ei-lo a passar como um triunfador do futuro entre renques de caras boçais. E para que não o molestem, corre a socorrê-lo a imaginação. Guardas e grades subitamente se dissipam. O detento retorna então à sede provisória de suas atividades:
>
> *Na praia*
> *Percutindo conchas*
> *Ao vento*
> *Entre os teares de sombra.*[306]

Aqui, a proposição poética se formula por meio de uma breve narrativa, em que a palavra do poeta é empenhada para denunciar a exploração que recai sobre o ser humano. Aníbal, como bom manejador de linguagem, joga com um termo cuja polissemia resulta num jogo sofisticadíssimo de sentido: ao se valer da palavra homem, primeiramente no plural e logo em seguida no singular, inverte seus sentidos – "homens", se referindo a algumas pessoas, e "homem", por sua vez, à humanidade em geral. Os que aparentemente se apresentam em maior quantidade, nesse deslocamento de sentidos, acabam por serem reduzidos, quantitativa e moralmente.

Em relação ao poeta, entregue aos domínios desses homens apequenados, mas não destituído de sua força, mantém-se ativo mesmo com sua liberdade restringida. O que também é um jogo – pois, como nos é demonstrado, a liberdade do poeta reside em sua imaginação: esta é a mina capaz de iluminar uma área, mesmo velada sob a opacidade do irracional. E aqui a operação é similar a que ocorre no texto anterior: a imaginação vem em socorro do poeta e, ao *imaginar* um espaço contrário ao que o restringe, ativa a mina que ilumina seu pensamento – transfigurada no poema que encerra a narrativa.

Percebemos nesses textos uma poética que não se estabelece por regras ou mesmo normas que orientem uma escrita. Tampouco ela é descritiva. Ao mesmo tempo que é reflexiva, pensamento, joga com a imaginação – é poesia. Também é importante dizer que Aníbal não está estruturando essas poéticas com base na razão. Claro, não está de todo ausente; no entanto, ela não é nem a mina nem o disparador que a ativa, para nos mantermos no universo de Aníbal.

---

[306] Idem, p. 35-36.

Essa ideia ficará mais evidente se adentrarmos em textos nos quais essa questão se apresenta com maior intensidade:

> *QUASE*
>
> *Eis que num sussurro de asas vinham descendo os elementos da coisa a ser criada. Não eram apenas imagens gratuitas ou aproximativas, mas elementos comprometidos numa constelação implícita, ainda sem céu para começar a compor-se e fulgurar. Ao poeta cabia agora a sua parte de artista, mínima, que só ela bastava para a evidência e esplendor do objeto pressentido. Nega-se, porém, o poeta a intervir, temendo que a qualquer aceno seu as imagens debandassem ou que se turvasse a pureza de seu espaço de voar.*
>
> *Que por si mesmas, em livre e aéreo movimento, tecessem elas o poema gratuito... Mas fugiram as imagens! Fugiram para tornar em seguida.*
>
> *Dessa vez insistindo mais. E tão familiares e amadurecidas, que já antecipavam palavras e ritmos da obra prefigurada.*
>
> *O poeta limitou-se apenas a apreciar o prodígio.*
>
> *Quase...*[307]

Essa imagem proustiana evidencia uma espécie de psicologia da composição. Se, num primeiro momento, os textos que apresentamos configuravam-se por restrições, seguidas de demonstrações de atitude poética, em "Quase" flagramos a dança das imagens, um movimento que poderíamos denominar pré-expressivo – as ações que motivam o poema antes dele ser transfigurado como tal. Aníbal apresenta nesse texto uma atitude criativa oposta à linhagem cabralina, em que tanto a ação do poeta e sua razão têm participações mínimas.

Também fica mais evidente nesse texto a restrição feita por Aníbal sobre a entrega passiva ao irracional. Bem entendido esse processo, doravante, ao invés de utilizarmos o termo irracional, vamos contrapô-lo a uma atitude ativa, distinguindo-a com o termo não racional, do qual já nos valemos neste capítulo.

Sutilmente, o autor vai apresentar nesse texto uma ideia de imagem a qual está em íntima conjunção ao pensamento surrealista. As imagens formadas não são gratuitas ou formadas por absurdos motivados em que resultam em mero discurso vazio. As imagens formadas têm correspondências com o real, como uma espécie de "constelação implícita".

Nesse sentido, a imagem é um fato na realidade e não se limita a uma palavração classificatória. As coisas e os seres *são*, independentes de serem nomeados:

> *A imagem poética, em súbita aparição, já vem com os ritmos orgânicos que a prendem a todo o sistema do Universo.*[308]

Ou ainda, se quisermos ser mais explícitos:

> *SE...*
>
> *Se, para ser e florescer, a planta ainda sem nome tivesse que esperar o batismo da palavra, que seria de nossos campos? No Brasil de botânica subversiva,*

---

[307] Idem, p. 63-64.
[308] Idem, p. 146.

> *como designar as coisas do mundo vegetal, se em cada região não muito afastada de outras a mesma flor, a mesma árvore, muda de nome e de costumes, e se outras que se oferecem ao nosso êxtase adotivo irrompem anônimas – filhas "ilegítimas" da terra, do vento e do sol?*
>
> *A nomenclatura erudita só serve para torná-las mais desconhecidas, e como que lhes arrebata a cor e o cheiro.*
>
> *Quando pronunciamos a palavra "rosa", ou a palavra "jasmim", reponta-nos logo aos olhos um jasmim ou uma rosa em sua totalidade luminosa e trescalante; mas no que toca a essas flores e plantas ainda sem batismo, é preciso indicá-las num quadro circunstancial: "aquele galho que colhemos à margem do regato em fins de junho"; "aquela flor azul, de estrias douradas, que uma vez puseste no seu colo, depois da chuva..."*
>
> *Ó vegetação à margem dos dicionários, êxtase de aflição dos amantes!*[309]

Seria possível relacionarmos esses textos entre si compondo uma rede infindável de correspondências. Mas podemos finalmente refletir sobre alguns pontos evidenciados pelas poéticas presentes em *Cadernos de João*.

Primeiramente, observamos que essas composições estão em consonância com a natureza caleidoscópica da obra, ou seja, ainda que os textos estejam refletindo sobre o fazer poético, eles se apresentam sob variadas formas, em que uma mesma visada é abordada em diferentes pontos de vista e formas textuais distintas. Ora os textos são mais reflexivos, ora mais poéticos, mas ambas as instâncias estão presentes nos textos. O que atesta as proposições de Proença e Vicente acerca da atitude criativa de Aníbal, em que pensamento e forma se correspondem, ou ainda reflexão, crítica e criação, configuram-se nos textos simultaneamente.

Outro aspecto importante é que essas poéticas não se desenvolvem em torno de pressupostos, tampouco resultam em um projeto que proponha princípios estéticos. Essa atitude seria insuficiente para que as imagens afloradas pudessem encontrar correspondências com a realidade. Elas convertem-se em realidade por uma espécie de iluminação.

Podemos ainda estabelecer, mediante os exemplos, ao menos três vias pelas quais essas poéticas se desdobram: o poeta como rebelde, cuja linguagem desestabiliza as normas rígidas da sociedade, investindo contra sua falsa moral, além de denunciar o absurdo de suas leis; a linguagem poética como transfiguradora do real, em que a palavra não se limita a descrever ou representar o mundo, senão ampliá-lo, ou mesmo transfigurando a realidade histórica em realidade artística conforme declaração do próprio Aníbal Machado; e, por fim, essa transfiguração do mundo se dá por meio de imagens, cuja linguagem se articula como uma operação alquímica. Não é ocioso evidenciar que essas vias não aparecem nos textos de modo isolado. Em alguma medida, uma ou outra estará mais evidente, sem que as demais se ausentem da composição.

---

[309] Idem, p. 127-128.

Por fim, Aníbal não dissolve totalmente as relações entre a imaginação e a razão. No entanto, evidencia a proporção da diferença desses elementos num breve fragmento:

> "O sono da razão gera monstros"; o da imaginação produz pigmeus.[310]

4.3 - Imagem caderno. Imagem mundo

Conhecendo o percurso de Aníbal em relação às suas publicações, somado ao retrato feito por Braga, constatamos que, para se refletir sobre a obra do autor mineiro em sua totalidade, devemos considerar tanto os livros que a compõem quanto a maneira com que os publica e os transforma. O processo criativo do escritor revela-se também nas modificações que vai realizando, sendo estas sutis quando se trata dos contos e vertical nas obras publicadas na década de 1950.

Percebemos uma atitude móvel que evidenciará menos um objetivo do que uma busca. É sabido que os contos de Aníbal foram reunidos e publicados por incentivo de Eneida, quando o autor já alcançava 49 anos de idade. *Vila feliz* foi publicado em 1944 e, numa edição seguinte, juntou outros tantos contos ao conjunto; assim, o livro estabilizou-se. Em sua autobiografia[311], publicada no mesmo ano de seu primeiro livro, sabemos pelo próprio autor que ele compõe poemas em prosa. Em 1953, o retrato feito por Rubem Braga revela que o autor já tem um livro pronto desse gênero. Em 1951, *ABC das catástrofes – Topografia da insônia*; em 1955, *Poemas em prosa*. Ambos reconfigurados no volume que viria a ser a obra a qual agora nos dedicamos.

Esse breve roteiro serve para demonstrar a forma movente com a qual Aníbal levanta sua produção, incorrendo numa busca. E, ao que nos parece, ela atinge seu ápice justamente em *Cadernos de João*. Publicado em 1957, Aníbal o manteve sem quaisquer alterações até a data de sua morte, oito anos depois. Isso nos faz concluir que essa possa ser a obra mais fiel a seu espírito, no sentido de que coincidiu com seus desejos.

Podemos inferir que essa busca em muito tem a ver com o interesse do autor pelo universo surrealista. O próprio Aníbal Machado declarou ser "um surrealista, antes de tudo". Dificilmente algum estudo sobre o autor abrirá mão de discutir essa relação. Flagramos constantemente a crítica caracterizar a presença do surrealismo em sua obra valendo-se de

---

[310] Idem, p. 60. A frase entre parênteses refere-se a uma gravura de Goya, datada de 1799, parte dos 80 trabalhos que compõe a série *Capricho*.
[311] Autobiografia. In: **A arte de viver e outras artes**. Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1994, p. 294.

termos como "halo surrealista", "traços surrealista"[312], ou mesmo a expressão surrealizante, utilizada pelo crítico Raúl Antelo.[313].

De nossa parte, consideramos tais termos redutores tanto do Surrealismo quanto de sua presença na obra de Aníbal, além de relativizar a importância que o autor atribuía ao movimento, como podemos observar:

> A força da vida é sempre maior que o apelo do Nada. E o poder da poesia se confunde com o da vida. O mal dos poetas foi ter consentido no distanciamento entre o sonho e a realidade. A meu ver, só os surrealistas 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 doutrina que busca a libertação total do homem. A renovação de valores trazida pelo surrealismo transcende do campo estético e organiza uma nova concepção do universo. [...] Mas é preciso frisar que o surrealismo não estimula o abandono ao irracional para que nos esqueçamos nele e, sim, para dominá-lo. O supra-real, dispensando o elemento religioso e transcendente do sobrenatural, é um princípio imanente que "não se deixa reduzir ao irreal e portanto não se opõe ao real". [...] É pela imaginação, faculdade central do homem, que nos ligamos à alma dos seres e dos objetos e lhes surpreendemos as analogias mais remotas.[314]

Alguns elementos apontados por Aníbal em relação ao Surrealismo podem ser observados em sua própria produção. Vimos algumas de suas personagens reivindicando sua dignidade, mediante o maravilhoso; o apelo ao poeta para que sua linguagem aja no sentido de transfigurar o mundo e ampliá-lo; e a importância da imaginação e da imagem em todo esse processo. A mina, que verificamos anteriormente, pode ser aqui sintetizada nas palavras do próprio autor, ao referir-se à poética surrealista: "A criação poética atua nesse processo de libertação como um verdadeiro 'explosivo mental'"[315].

Os termos que listamos acima, pelos quais o Surrealismo é caracterizado segundo a crítica, vem sendo utilizado desde muito tempo no decorrer do século XX. Mário de Andrade, ao comentar sua "influência" na obra de Murilo Mendes, posicionava-o no campo do escolástico, quando podemos observar no relato de Aníbal Machado que o movimento agia para além dos limites estéticos[316]. Esse é um dado, aliás, evidente, mas que alguns preferem ignorar.

---

[312] Estas expressões e seus respectivos críticos estão presentes no estudo de Marcos Vinícius Teixeira. (2005, p. 49).

[313] Surrealismo periférico. In: ANTELO, Raúl (Org.); MACHADO, Aníbal. **Parque de diversões**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Florianópolis: Editora UFSC, 1994, p. 23.

[314] MACHADO. Aníbal. Divergir não importa – diz Aníbal Machado. In: ANTELO, Raúl (Org.); MACHADO, Aníbal. **Parque de diversões**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Florianópolis: Editora UFSC, 1994, p. 60-61.

[315] Idem, p. 61.

[316] Sobre a recepção do Surrealismo no período modernista, cf. LIMA, Sergio Cláudio de Francheschi. **Surrealismo**: Polêmica de sua recepção no Brasil modernista. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. 351f.

Enfim, não é o caso deste estudo argumentar acerca da ocorrência do Surrealismo no Brasil, tampouco atuar de modo classificatório, listando quem é surrealista ou não. Interessa-nos discutir que sua presença sobre o pensamento e a obra de Aníbal Machado é maior do que se supõe ou quer a crítica em geral.

Aldo Pellegrini, em nota de que abre a *Antología de la poesía surrealista – de lengua francesa*, organizada pelo próprio, separa em duas categorias os poetas presentes na coletânea. Os primeiros são os poetas militantes, os quais tiveram atuação direta no movimento; em seguida, os poetas de linguagem surrealista, que, embora identificados com os fins e a posição do Surrealismo, mantiveram-se a margem da ação militante[317]. Pelo que viemos analisando e ainda pelas diversas declarações de Aníbal, consideramos o autor como pertencente ao segundo grupo.

Mas o que nos importa posicionar Aníbal Machado em relação ao Surrealismo se não vamos classificá-lo dentro desse movimento no contexto brasileiro? Para responder a essa questão, evocamos um argumento de Raúl Antelo, o qual explicita de modo preciso nosso objetivo: "Moacyr Félix, Renard Perez e Mário Barata apontaram, pioneiros, a ligação de Aníbal com o surrealismo e, de modo especial, com o *olhar*"[318].

Nos diversos textos do autor de *João Ternura*, nunca o mundo é observado como algo dado ou confirmado por visões filosóficas ou mesmo ideológicas que o antecedem, ou seja, pelo ângulo racional. O mundo visto pelo olhar de Aníbal é transitório, contraditório, enfim, sempre uma hesitação. As relações dos elementos que o compõem se dão por correspondências, daí que a imagem será um elemento fundamental para o autor:

> Utilizando a imagem, a metáfora, a analogia e o automatismo como instrumentos principais do conhecimento poético, leva-nos o surrealismo ao contato das correntes profundas do inconsciente e cria para o espírito um clima dentro do qual o otimismo e o pessimismo perdem a sua razão de ser como atitude filosófica para se reduzirem a estados de depressão e euforia, sujeitos a outros condicionamentos. A crosta de hábitos sociais com que a máquina social pesa sobre nós, paralisa os movimentos do ser profundo[319].

Se o "movimento" tem uma presença imponente no conjunto de *Cadernos de João*, a "permanência" não terá de modo algum seu espaço subtraído. Ela não se apresenta como a resistência de algo que quer se fixar ou que guarda em si alguma dignidade, mas está sempre

---

[317] PELLEGRINI, Aldo. Advertencia. In: PELLEGRINI, Aldo. (org.). **Antología de la poesía surrealista**: de lengua francesa. 3. ed. Buenos Aires: Argonauta, 2012, p. 9.
[318] ANTELO, Raúl. Pedra e vento. In: ANTELO, Raúl (Org.); MACHADO, Aníbal. **Parque de diversões**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Florianópolis: Editora UFSC, 1994, p. 19.
[319] MACHADO, Aníbal. Divergir não importa – diz Aníbal Machado. In: ANTELO, ANTELO, Raúl (Org.); MACHADO, Aníbal. **Parque de diversões**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Florianópolis: Editora UFSC, 1994, p. 61.

relacionada à ideia de paralisia. O movimento vai se opor a esse elemento mediante a desautomatização, ou mesmo a desestabilização de um *status* específico:

> O ANTI-SOMBRA
>
> Limpa de vez em quando as tuas gavetas, ninho de fantasmas. Queima os papéis velhos, os arquivos mortos.
>
> Ajuda o esquecimento a esquecer...
>
> Antes o virgem vazio do que a sufocação dos entulhos. Que em tua cabeça as ideias não se imobilizem nunca em arranjos de museu, mas fermentem para novas metamorfoses. Chegarás assim à maturidade, ainda com o direito aos últimos fulgores da vida.[320]

Observamos no texto a ideia de permanência materializada principalmente no primeiro parágrafo. A limpeza e o esquecimento são elementos que abrirão espaço para novas possibilidades, ou, como Aníbal diz em outro texto, "contrair novas núpcias". No último parágrafo começa a operar uma contraposição entre imobilidade e movimento – em que o apelo a mobilidade é convertido em vida.

O texto a seguir abordará a mesma questão, só que por outro viés:

> TÁTICAS: abrir bem os olhos e, imóvel, levar até o máximo a faculdade da atenção; suscitar em si o estado de ubiquidade, atravessar paralelos e meridianos; impregnar-se do espírito dos acontecimentos, de modo a poder evocar a guerra, a fome e a exploração; assumir e viver moralmente a desgraça dos outros, até tombar de exaustão sob o peso do mundo... E depois, sobrevivendo em estado gasoso, passar de homem a emanação das coisas. Assim se consegue boiar nos espaços infinitos, esquecer-se neles, e facilmente dormir.
>
> Ou então: pensar fortemente numa ilha distante, ilha sem farol e desabitada; deixar-se nela; deixar que escureça, completamente. E com ela escurecer também...[321]

O presente escrito está alocado na seção "Topografia da insônia". As táticas são possibilidades de se chegar ao sono. Apesar do contexto, ela tem paralelos com o texto anterior na medida em que a ideia de movimento e a permanência seguem as mesmas – esta coincidindo com a morte e aquela, com a vida. Embora o paralelo seja reconhecível, há outro viés presente nesse texto, que é a imaginação operando como geradora de movimento. Os pensamentos sugeridos têm o intuito de produzir um efeito físico no insone: cansaço na primeira parte, prazer e relaxamento na segunda.

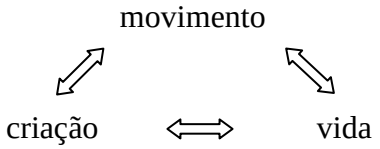
Podemos ainda verificar mais um texto em que essa mesma relação se estabelece, só que agora metaforicamente:

> NADA mais aflitivo do que um rio seco e uma piscina vazia. Nada que mais relembre a vida que se foi, do que esses dois esqueletos da água.[322]

---

[320] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 203-204.
[321] Idem, p. 171.
[322] Idem, p. 112.

Neste conjunto de textos percebemos que o movimento coincide tanto com a vida, quanto com a imaginação, que também é geradora de vida. Nesse sentido, há uma síntese fundamental que perpassa as composições presentes em *Cadernos de João*, que resulta numa conjunção entre movimento, vida e criação. Essa síntese poderia ser representada da seguinte maneira:



Justamente, para captar essa dimensão do movimento, na qual essa conjunção está sempre implícita, Aníbal Machado lançará mão de um olhar que é, concomitantemente, capaz de registrá-lo sem que se perca seu caráter móvel. Para essa empreitada tornar-se possível por meio da escrita, o autor se vale de discursos que não se adéquam à racionalidade cartesiana, criando um pensamento errante e dispersivo[323], além de criar, a partir deles, um mosaico textual que os confrontam entre si.

Sergio Lima, em texto que aborda a relação entre Surrealismo e cinema, argumenta que a ruptura da discursividade da linguagem, ou seja, da ordem linear da escrita, converte-a em poesia. Essa ruptura faz com que a imagem aconteça:

> [...] se entendermos a ordem linear da escrita, o texto enfim como a própria expressão do discurso que chamamos linguagem, compreende-se de fato que sua ruptura é a essência mesma da poesia, que funda a imagem e sua imanência, que luz da sua descontinuidade e, como tal, figura o signo ascendente e explosivo que ilumina toda a linguagem.[324]

Na história da literatura, o uso fragmentário e descontínuo da linguagem vem já de muito tempo, seja no contexto romântico, como abordamos brevemente, seja para *forjar* artisticamente a narrativa de uma memória ou mesmo a de um sonho. Entretanto, a descontinuidade a partir da imagem não tem como ponto de partida um artifício, senão um produto de uma explosão – ela é uma iluminação.

Poderíamos também pensar na imagem como processo dialético, no qual sua síntese resultaria na transformação dos contrários. Porém, as imagens não necessariamente provêm de um processo dialético. Octavio Paz, ao discorrer sobre a imagem, afirma que esta não necessariamente é resultado desse processo. Argumenta o crítico: “Algumas vezes, o primeiro

---

[323] O fragmento poético em *Cadernos de João*, de Aníbal Machado. **Revista Texto Poético**, v. 14, 2010, p. 122.
[324] LIMA, Sergio. O surrealismo vai ao cinema. In: LIMA, Sérgio. **O olhar selvagem**: o cinema dos surrealistas. São Paulo: Algol Editora, 2008, p. 76.

termo devora o segundo. Outras, o segundo neutraliza o primeiro. Ou então não se produz o terceiro termo e os dois elementos aparecem frente a frente, irredutíveis, hostis".[325]

Já observamos – e essa ideia consta no argumento de Octavio Paz – que a imagem provém da junção de duas realidades distintas. Dessa junção, emergirá uma realidade nova. Essa dimensão da imagem pode constituir-se desde uma frase ou verso, ou até mesmo de uma narrativa. Ou de um filme de cinema. Importa-nos essa questão para pensarmos se os textos que compõem *Cadernos de João*, ao serem confrontados entre si, ao final, não formam uma grande imagem capaz de absorver em si os movimentos da realidade a qual ela transfigura.

Raúl Antelo vai observar nesse modo de organização descontínua a possibilidade de uma leitura polissêmica em que é postulada

> [...] uma série virtual de relações, que se articulam no texto [...] sem pretender, contudo, ocultá-lo ou reduzi-lo por via interpretativa. A aproximação dos contrários, que a obra do escritor realiza, admite ler o texto possível em outras reflexões, heterogêneas.[326]

A Fausto Cunha não agrada essa série virtual, a qual ele considera que, em *Cadernos de João*, Aníbal Machado "lança a sugestão ao acaso, forçando o leitor a uma virtual escolha de esferas de percepção para que o texto não se dilua no imponderável."[327]

No trecho anterior em que discorreu sobre a importância do Surrealismo, Aníbal nota que a imagem surrealista cria um clima em que "o otimismo e o pessimismo perdem sua razão de ser como atitude filosófica". Essa ideia tem estreita relação com o que diz André Breton no "Segundo Manifesto do Surrealismo", em que "Tudo leva a crer que há um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos como coisas contraditórias".[328] De maneira distinta, Aníbal parece estar expressando o mesmo:

> NEM no fundo do abismo, nem muito longe dele, sem pressenti-lo.
> Um jogo entre a orla perigosa, entre a consciência e a vertigem.[329]

Consideramos que a desordem proposta por Aníbal busca, mediante a imagem, a união dos contrários, em que os elementos contraditórios perdem o poder de serem brandidos um

---

[325] PAZ, Octavio. A imagem. In: PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 107.
[326] ANTELO, Raúl. Iluminações. In: ANTELO, Raúl (Org.); MACHADO, Aníbal. **Parque de diversões**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Florianópolis: Editora UFSC, 1994, p. 23.
[327] CUNHA, Fausto. Aníbal Machado e Raúl Brandão: Uma aproximação pelo trágico. In: CUNHA, Fausto. **Situações da ficção brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 105.
[328] BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**, Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 153-154.
[329] **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 33.

contra o outro[330]. Nesse sentido, cada um dos textos presentes, mantidos cada um deles em sua particularidade, relaciona-se com os demais por analogia.

Sendo assim, cada um desses textos opera como elementos particulares que, confrontados entre si, formam um complexo de imagens que organiza; enfim, esse caos, "na tranquilidade formal das palavras". Mas ainda nos resta saber: para onde se projeta o olhar de Aníbal Machado quando se vale desse complexo? O próprio autor pode responder a essa questão, com um de seus textos:

> ESSE aglomerado de ossos, vísceras e humores, esse complexo de fibras excitáveis e depósito de memórias – é menos unidade orgânica do que passagem de fluidos, folhas da grande árvore cósmica que liga céus e terra, espírito e sangue, espaço de dentro e espaço de fora em viva transmutação com o Universo.
>
> Ninguém precisa sair de si para participar do ilimitado. Cada qual está perto do longe e contém o Todo, como a gota da água é mar dentro do mar.
>
> Basta – dizia Blake – que estejam limpas as portas da percepção para que as coisas apareçam tais como são: infinitas.[331]

É para o mundo que Aníbal Machado está olhando, o mundo com seus movimentos e contradições, cuja unidade de sua multiplicidade se dá por correspondências – *Caderno*.

---

[330] Idem, p. 154.
[331] Idem, p. 63.

CONCLUSÃO: *CADERNOS DE JOÃO* – O QUE É *ISSO*?

> *"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..."*

Após investigar sob diversos ângulos os textos prismáticos que compõem *Cadernos de João*, resta-nos ainda uma pergunta: o que é *isso*? Observamos que essa obra lança um olhar para diversas questões de seu tempo sem que se exclua dele, sendo também o livro parte da questão. Fundo e forma, livro e mundo são partes de um mesmo amálgama.

Aníbal Machado, ao embaralhar textos de obras anteriores somando a eles uma quantidade considerável de inéditos, estes configurados por diversos gêneros literários, cria vozes que ultrapassam uma entidade organizadora que daria unidade ao livro. É a essas vozes que se reporta o "João" presente no título? A resposta poderia ser sim, se considerarmos a quantidade de personagens, anônimas em sua maioria, que figuram nos textos sem no entanto traduzir-se em massa informe. Apesar de elas não terem nome – e, quando têm, ocorrem na forma de apelidos ou posições que evidenciam uma função social –, elas não deixam de ser portadoras de alguma dignidade.

Vimos ainda que o livro não se estrutura apenas por narrativas: há textos em que o caráter reflexivo se dá em primeira pessoa ou mesmo de modo impessoal, acercando-se de um objetivismo quase científico. Mas nem por isso ausente de poeticidade.

Talvez essa multiplicidade facetada – uma multidão de anônimos, formada por personagens e vozes, ou mesmo paisagens – pudesse ser sintetizada nesse nome tão comum e plural – *João*. Ao concentrar essa rede de anonimato no título, Aníbal consegue conjugar uma pluralidade sem nome e ainda manter a particularidade de cada indivíduo do qual essa multidão se compõe.

A modernidade é uma esfera plural por excelência. Convivem nela construções e ruínas, edifícios enormes e igrejas seculares, "o bonde e a carroça" etc. Esta convivência jamais se confunde com harmonia. Esta própria ideia tem já implícita seu contrário.

Nesse contexto, dificilmente um livro pode ser assumido como unidade harmônica, com projeto fechado, de tese única, com suas etapas de construção avançando linear e progressivamente – em que, ao final, o mundo se converte na comprovação do conteúdo

projetado. Tanto livro como literatura, na modernidade, deixam de ser "clássicos", considerando este termo como característico de uma obra com unidade de composição harmônica e coesa.

Diante desses impasses e, ao mesmo tempo, como meio de encarar essa modernidade metamórfica, é possível que Aníbal Machado tenha buscado organizar os textos que tinha em mãos de forma caleidoscópica. Essa organização – caos administrado – encontrou no "caderno", seu ambiente propício.

Com isso, queremos então dizer que na verdade *Cadernos de João* é um caderno? Não. É um livro. Abordamos nesse trabalho a questão das remontagens que o autor mineiro fazia de sua obra. Apesar da década de 1950 ser o período em que o escritor realizou as mudanças mais radicais de sua obra, o livro de 1957, desde sua publicação, manteve-se como tal.

O paradoxo talvez esteja no fato de, apesar de ser um livro, ele não se portar como tal. A maneira como os textos são dispostos dificulta as relações que podemos estabelecer entre eles. Por exemplo, não é possível inferir que seus agrupamentos nas diversas seções que compõem o livro – a maioria, não por acaso, intitulada "Atividade dos homens" – se dão por eixos temáticos ou mesmo formais. Encontramos a mesma dificuldade em relação à tipografia, em que os textos se apresentam ora em redondo ora em itálico, havendo ainda um deles – "Desastre do poema" – que é uma reprodução de um manuscrito.

A variedade textual não é mero capricho e tampouco pode ser considerada um descuido da parte de Aníbal Machado. As obras que compôs atestam que o autor não é um diletante ou um mero aventureiro que se embrenha no campo das letras. Ao estabelecer o paradoxo livro-caderno, o autor parece nos evidenciar sua atitude criativa.

Não podemos nos esquecer de que tanto a publicação de *Cadernos de João* quanto a composição de seus textos deram-se no período das grandes guerras, das quais Aníbal foi testemunha e muito refletiu sobre seus impactos sobre o destino humano.

Diante do monstro de várias faces que é a modernidade, a atitude criativa de Aníbal – a qual poderíamos considerá-la tranquilamente como sendo filosófica – foi encarada por ele como uma busca. Dentre os impasses que a modernidade impunha estavam a questão do ser humano e sua dignidade, além do próprio mundo moderno, cujas mudanças ocorriam com uma rapidez exponencial. Acrescentando-se a isso o fato de o próprio conceito de modernidade não ser unívoco: são, no mínimo, modernidades.

Verificamos que a todo o momento o autor lida com questões móveis e para as quais a humanidade ainda não havia oferecido respostas satisfatórias. Daí o Surrealismo ser um importante "instrumento de expressão", para utilizarmos um termo de Aldo Pellegrini, ou ainda, um modo de olhar para o mundo, pensando que essa corrente do pensamento, dentre outras características, ansiava pelo novo homem, ao mesmo tempo que impunha ao mundo a possibilidade de uma nova realidade.

Se o modo de Aníbal Machado encarar a modernidade se dava pela busca, ele não encontraria melhor meio para sua expressão poética do que a imaginação. Com ela, o autor enxerga a possibilidade de romper com os limites normativos e as morais absurdas que a realidade impunha ao indivíduo e à sociedade. Assim, com uma riqueza de expressão evidente, o autor abria brechas no cotidiano mediante o maravilhoso e, ainda com este elemento, possibilitava que suas personagens reivindicassem sua dignidade.

É ainda pelo mecanismo imaginativo que o autor de *João Ternura* irá criar um *corpus* descontínuo, em que narrativas mesclam-se a pensamentos, e poemas em versos intercalam-se com poemas em prosa ou mesmo com fragmentos – havendo espaço ainda para relatos que são evidentes descrições de sonho, no qual o maior exemplo que podemos encontrar seria a bela e insólita narrativa "Sonhos de uma noite de fevereiro". Em cada um desses textos flagramos uma inequívoca correspondência entre linguagem e pensamento. Daí novamente observarmos que *Cadernos de João* é uma atitude filosófica, não apenas estética, diante do mundo.

Junta-se a esses componentes o fato de Aníbal dar uma especial importância para as imagens, como podemos verificar em um depoimento do escritor, o qual reproduzimos no final do quarto capítulo deste trabalho. Este elemento é um fator primordial, tanto no que diz respeito à disposição dos textos quanto à coesão da obra. Aníbal Machado articula a imagem de maneira que estes escritos relacionam-se entre si por analogias, incorrendo numa aproximação que se realiza por uma espécie de "vasos comunicantes".

Se considerarmos cada um dos textos que compõe a obra como sendo uma realidade distinta, devido à diversidade do conjunto, o confronto entre eles gera uma imagem que, dentro da totalidade de *Cadernos de João*, acaba por configurar-se num complexo de imagens.

No contexto do Surrealismo, a imagem é um fator que amplia a realidade, sendo possível, por meio dela, a transfiguração do real, no sentido de que a organização dos elementos que representam a realidade de modo algum se submete a reproduzi-la, mas

transformá-la. E é justamente por essa razão que Aníbal Machado se vale desse recurso para estruturar seu mosaico textual.

Esse complexo de imagens, além de gerar movimento no interior das composições, fará ainda com que o autor capte a realidade de maneira a conservar sua mobilidade, ou seja, a disposição de textos diversos intercalados "desordenadamente" cria uma movimentação dentro da própria obra, ocasionando a transfiguração da realidade histórica em realidade artística, como afirma o próprio Aníbal.

Concluímos com isso que, ao se valer da imagem para transfigurar o real, o escritor mineiro articula sua busca sem paralisá-lo, criando retratos em movimento. Em consequência disso, verificamos que ao chamar seu volume "cadernos" – e enfatizamos, no plural –, o autor estabelece uma oposição ao livro, que não comportaria essa inquietação formal em seu interior.

Assim entendido em sua pluralidade, o mundo é uma unidade em que tudo se corresponde. O que equivaleria também dizer que o *caderno* é uma unidade em que tudo se corresponde.

Por fim, queremos encerrar este trabalho com um texto de Aníbal Machado em que as ideias até aqui desenvolvidas estão sintetizadas, de modo radical, nessa breve composição:

"*QUANDO as pedras forem promovidas ao reino vegetal...*"

Mundo. Cadernos.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

ANDRADE, Oswald. **Poesias reunidas**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ANTELO, Raúl. Introdução. In: ANTELO, Raúl (Org.); MACHADO, Aníbal. **Parque de diversões**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Florianópolis: Editora UFSC, 1994, p. 15-33.

_____. Maurice Blanchot e as imagens (mineiras) da catástrofe. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 5, n. 27, p. 221-231, jul.-dez. 2013.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

BATAILLE, Georges. Introdução. In: **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 11-23.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade:** o pintor da vida moderna. 6 ed. Tradução e organização de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. Modernidade ontem, hoje e amanhã. In: **Tudo que é sólido se desmancha no ar:** a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 15-35.

Bíblia Online. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/11>. Acesso: 28 ago. 2019.

BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **Anais da Biblioteca Nacional**, vol. 87. Rio de Janeiro, 1967, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/402630/per402630_1967_00087.pdf>. Acesso em: out. 2017.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

BRAGA, Rubem. Retrato – Aníbal Machado. **Revista Manchete**, n. 79, 24 out. 1953, p. 44-45. Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br:8080/bitstream/20.500.11997/6047/1/Manchete%20DE%20n%C2%BA%2067%20a%20140%20-%2019531954.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2019.

BRANDER, Miriam Lay. Íntimos arquipélagos: La aforística en Cadernos de João de Aníbal Machado y la poética de archipelización. In: **Revista Chilena de Literatura**. Chile, nº 90, set. 2015, p. 129-150. Disponível em: <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/37619/39273>. Acesso: 27 dez. 2017.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau editora, 2001.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: engenheiro do tempo perdido. Tradução de Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1978.

CAMPOS, Haroldo. **A reoperação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Paulo Mendes. Aníbal e o partido da vida. In: **A arte de viver e outras artes**. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1995, p. 199-215.

_____. O surrealismo no Brasil. In: **Brigada ligeira**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011, 4 ed., p. 95-99.

_____. Os primeiros Baudelairianos. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1988, p. 105-114

CARPEAUX, Otto Maria. Presença de Aníbal. In: MACHADO, Aníbal. **João Ternura**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968.

_____. Cadernos de João. **Revista A Cigarra**, Rio de Janeiro, Dez/1957, p. 29. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003085&pesq=cadernos%20de%20jo%C3%A3o&pasta=ano%20195>. Acesso: 30 dez. 2017.

CASTELLO, José. Orelha do livro. In: **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2004.

CHOMSKY, Noam. A independência da gramática. In: *Estruturas sintáticas*. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 15-20.

CLASTRES, Pierre. A sociedade contra o Estado. In: **A sociedade contra o Estado –** pesquisas de antropologia política. Tradução de Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 201-231.

COPETTI, Alfredo. Dignidade humana. In: **Direito e literatura.** Vídeo. NSTC. 55 min. (Bloco 1 a 4). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8GsGroIr0Hg>. Acesso em: 29 jul. 2019.

CUNHA, Fausto. Aníbal Machado e Raul Brandão: uma aproximação pelo trágico. In: **Situações da ficção brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 103-109.

_____. Aníbal Machado entre a poesia e a prosa. In: **Aníbal Machado:** seleta em prosa e verso. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974, p. 130-138.

_____. Aníbal, o bom. In: **Aníbal Machado:** seleta em prosa e verso. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974, p. 10-13.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/nostalgia>. Acesso em: 25 jun. 2019.

FONSECA, Maria Augusta. **Vento, Gesto, Movimento:** a poética de Aníbal Machado. Tese de doutoramento em Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984. 189f.

FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: RICIERI, Francini (org.). **Antologia da poesia simbolista e decadente brasileira.** São Paulo: IBEP, 2009, p. 11-12.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética surrealista**. São Paulo: Atlas, 1994.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. ABC das catástrofes. In: _____. **O espírito e a letra:** estudos de crítica literária 1948-1959. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 488-491.

JOLLES, André. **Formas simples**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KONDER, Leandro. Lembranças de uma casa em Ipanema. In: **A arte de viver e outras artes**. Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1994, p. xv-xxii.

LAUTRÉAMONT, Conde de (Isidore Ducasse). **Os cantos de Maldoror**. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2014, 2 ed.

LIMA, Sérgio Cláudio de Francheschi. **Surrealismo**: Polêmica de sua recepção no Brasil modernista. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. 351f.

LIMA, Sérgio. **A aventura surrealista**. Campinas: Editora Vozes, 1995. Tomo 1.

_____. **A aventura surrealista**: Cronologia do Surrealismo. São Paulo: EDUSP, 2010. Tomo 2.

_____. O surrealismo vai ao cinema. In: _____. **O olhar selvagem**: o cinema dos surrealistas. São Paulo: Algol Editora, 2008, p. 71-115.

MACHADO, Aníbal. **ABC das catástrofes –** Topografia da insônia. Hipocampo, 1951.

_____. **A arte de viver e outras artes**. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.

_____. **A morte da porta-estandarte e outras histórias**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965.

_____. **A morte da porta-estandarte, Tati a garota e outras histórias**. 17 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997.

_____. **Brandão entre o Mar e o Amor.** São Paulo: Martins, 1973, 2 ed.

_____. **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1957.

_____. **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2004.

_____. **Histórias reunidas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959.

_____. **João Ternura**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978, 4 ed.

_____. **O cinema e sua influência na vida moderna** (conferência). Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos, 1941.

_____. **Poemas em prosa**. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

_____. **Parque de diversões**. Raúl Antelo (Org.). Belo Horizonte: Ed.UFMG; Florianópolis: UFSC, 1994.

_____. **Seleta em prosa e verso**. Fausto Cunha (Org.). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.

MACHADO, Maria Clara. **Eu e o teatro**. Rio de Janeiro: Agir, 1991.

MAPA da administração brasileira. Disponível em: <http://mapa.an.gov.br/index.php/dicionario-periodo-colonial/415-capitao-e-governador-de-capitania2>. Acesso em: 25 jun. 2019.

MARTIN, K. (ed.); RONNBERG, A. (chefe de redação). **O livro dos símbolos:** Reflexões sobre imagens arquetípicas. Colonia, Alemanha: Taschen, 2012.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MIRÀNDOLA, Pico della. In: **A dignidade do homem**. Tradução de Luiz Feracine. São Paulo: Escala editorial, s/d.

MOURA, Valquíria Maria Cavalcante de. **Poema em prosa:** Uma sutileza no paradigma da literatura brasileira. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2010. 174f.

MUSEU virtual da Pampulha. Disponível em: <http://www.museuvirtualbrasil.com.br/museu_pampulha/modules/news3/article.php?storyid=11>. Acesso em: 09 jul. 2019.

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007, p. 316.

PAES, José Paulo. O surrealismo na literatura brasileira. In: _____. **Gregos e Baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 99-114.

PAIXÃO, Fernando. **Arte da pequena reflexão:** poema em prosa contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2014.

PAZ, Octavio. El Surrealismo. In: **La búsqueda del comienzo –** escritos sobre el surrealismo. Diego Martínez Torrón (org.). Espanha: Editorial Fundamentos, 1974, p. 29-45.

_____. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman. São Paulo Cosac Naify, 2012.

_____. **Os filhos do Barro**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Signos em rotação.** Tradução de Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PÉRET, Benjamin. **Le déshonneur des poètes**. Paris: Librairie José Corti, 1986.

PELLEGRINI, Aldo. La poesía surrealista. In: _____. (org.). **Antología de la poesía surrealista:** de lengua francesa. 3 ed. Buenos Aires: Argonauta, 2012, p. 15-43.

_____. La conquista de lo maravilloso. In: **La conquista de lo maravilloso:** Ensayos reunidos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Argonauta, 2016, p. 29-55.

PERLONGHER, Néstor. Caribe transplatino. In: _____ (org.). **Caribe transplatino:** Poesia neobarroca cubana e rioplatense. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 11-27.

PLACER, Xavier. **O poema em prosa**. Rio de Janeiro: MEC (Serviço de Documentação), 1962.

PONTES, Mário. O iniciado do movimento. In: MACHADO, A. **Cadernos de João.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 2004, p. 7-16.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Introdução - Os Balões Cativos. In: MACHADO, Aníbal. **A morte da porta-estandarte e outras histórias.** 17 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997, p. xiii-xxxiv.

RICIERI, Francini. Apresentação. In: _____ (Org.). **Antologia da poesia simbolista e decadente brasileira**. São Paulo: IBEP, 2009, p. 13-37.

ROSENFIELD, Kathrin. Dignidade humana. In: **Direito e literatura**. (Bloco 1 a 4). Vídeo. NSTC. 55 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8GsGroIr0Hg>. Acesso em: 29 jul. 2019.

SALGADO, Marcus Rogério. Poesia ou Um passeio pela montanha-russa. In: SARDAN, Zuca. **Zaz Traz**. São Paulo: Edições Loplop, p. 5-14.
SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado –** Fundamentos teóricos metodológicos da geografia. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Pensando o espaço do homem.** São Paulo: Edusp, 2012.

SCHIO, Sônia Maria. Hannah Arendt: Totalitarismo e dignidade humana. In: **Seara filosófica**, n. 10, jul/set 2015, p. 5-16. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/searafilosofica/article/view/5896/4270>. Acesso em: 29 jul. 2019.

SCHWARZ, Roberto. O bonde, a carroça e o poeta modernista. In: **Que horas são? –** Ensaios. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 11-28.

SILVA, Elza Miné da Rocha e (org). **Literatura Comentada:** Aníbal Machado. São Paulo: Abril Educação, 1983.

SIQUEIRA, Adriana Castelo Branco de; COUTINHO, Ana Luísa Celino. Dignidade humana: uma perspectiva histórico-filosófica de reconhecimento e igualdade. In: **Problemata:** Revista Internacional de Filosofia, v. 8. n.1 (2017), p. 7-23. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/problemata/article/view/33627/17325>. Acesso em: 29 jul. 2019.

Suplemento literário de Minas Gerais. Belo Horizonte: S. Literário, ano xix, n. 904-905, Jan./Fev. 1984.

TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Elisa Angotti Rossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TEIXEIRA, Marcos Vinícius. **Aníbal Machado:** um escritor em preparativos. Tese de doutoramento em literatura brasileira. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

_____. **João Ternura:** romance de uma vida. Dissertação de mestrado em estudos literários. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

VASCONCELOS JÚNIOR, Gilberto Araújo de. **O poema em prosa no Brasil (1883-1896):** origens e consolidação. Tese (Doutorado em literatura brasileira) Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. 301f.

VICENTE, Adalberto Luis. O fragmento poético em Cadernos de João, de Aníbal Machado. In: **Revista Texto poético**, v.14, 2010, p. 118-126.

_____. **Uma parada selvagem:** para ler as *Iluminações* de Rimbaud. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

WEG, Rosana Moraes. **Aníbal Machado em seu tempo.** Tese de doutoramento em literatura brasileira. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. **Caos e catástrofe na obra de Aníbal Machado.** Dissertação de mestrado em literatura brasileira. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

WILLER, Claudio. Escrita automática: uma falsa questão?. In: **Agulha revista de cultura**, n. 132, abr. 2019. Disponível em: <https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2019/04/claudio-willer-escrita-automatica-uma.html>. Acesso em: 25 ago. 2019.

_____. Prefácio: O astro negro. In: LAUTRÉAMONT, Conde de (Isidore Ducasse). **Os Cantos de Maldoror**. São Paulo: Iluminuras, 2014, 2 ed., p. 13-69.

ANEXOS

Anexo A

Os quadros a seguir apresentam a ordem dos textos presentes nos livros ABC das catástrofes – topografia da insônia, Poemas em prosa *e* Cadernos de João, *a fim de se perceber visualmente a reorganização feita por Aníbal Machado para este último. A sequência deles em cada um dos livros está ordenados, progressivamente, da esquerda para a direita e de cima para baixo.*

No quadro que se refere ao livro ABC das catástrofes – topografia da insônia, *os textos destacados em amarelo pertencem ao capítulo "ABC das catástrofes" e os destacados em cinza, ao capítulo "Topografia da insônia. Já os textos destacados em azul pertencem a* Poemas em prosa.

No quadro referente ao livro Cadernos de João, *os textos das obras anteriores aparecerão com as indicações citadas e os textos inéditos, compostos exclusivamente para* Cadernos de João, *não apresentam qualquer destaque.*

Os textos serão identificados nos quadros pelo título e pela primeira frase entre parênteses, sendo que esta última aparecerá sozinha nos casos em que os textos não apresentem título. Haverá ainda a identificação das páginas onde os textos se encontram em cada uma das edições, com exceção de ABC das catástrofes – Topografia da insônia, *em que não consta esta indicação.*

ABC DAS CATÁSTROFES – TOPOGRAFIA DA INSÔNIA (1951)									
ABC DAS CATÁSTRO-FES[1]	(As grandes catástrofes são, em geral, filhas da explosão)*[2]	(Precipitação nefasta de ritmos)	(Qualquer que seja a arquitetura)	(Laconismo e rapidez são características)	(Um prédio – seja teatro ou igreja)*	(No extremo da velocidade)*	(É engano pensar que a forma violenta)*	(Alguns passageiros de avião jamais)	(Um hangar de aviões tem muito mais de pavilhão)*
(Nem mesmo rechassada pela melhor técnica)	(A velocidade é a irmã mais nova da tragédia)	(Depois do incêndio as vítimas vêm)	(Os escombros, esquecidos da violência)	(Um pedaço de perna, salvo de uma catástrofe)	(Uma barragem que se rompe)*	(O mais concentrado de todos os silêncios)*	(Um êrro de cálculo pode explicar o desabamento)*	(No estado de ruína)*	(Se se conseguisse harmonizar as exclamações)
(A imagem visual dos escombros suscita)	(Conquanto não seja descente)	(Quem escapa ileso)	(Na sensação de extremo perigo)*	(Entre os acidentes comuns)	(A terrível força moral das águas)*	(A palavra ‹‹vôo›› e a palavra ‹‹asas››)*	(Homem e mulher que se namoram)*	(Ante o envelhecimento da terra)*	(O bloco de pedra que rolou da montanha)
(O que acontece dentro da unidade)*	(A Terra é uma explosão)	(As vigas mestras representam, no conjunto)*	(O incêndio é a mais impaciente das catástrofes)	(Assim como o pesquisador constrói máquinas)* 34	(O desabamento, sem provocação do homem)*	(O desabamento de uma mina)	(Quando assistem a um desastre)*	(Em face do desastre iminente)*	(O deus dos desastres é zarolho)*
(O falso Apocalipse inscrito no céu)*	(Meditar sôbre a desintegração do átomo)	(Com sua vanguarda de relâmpagos)*	(Deve-se olhar para os entulhos da catástrofe)*	(Devido a condições especiais, por indefinido tempo)*	(Enquanto a natureza diminui suas catástrofes)	(Por mais enterrado que esteja)	(Uma casinha transfigurada pelas chamas)*	(No desastre instantâneo)	TOPOGRAFIA DA INSÔNIA

[1] Os inícios de sessões das obras, quando houver, serão identificados pela fonte em estilo versalete.
[2] Os textos marcados com * em *ABC das catástrofes – Topografia da insônia* e *Poemas em prosa* sofreram pequenas alterações em *Cadernos de João*.

(O pior não é ficar sem dormir)	(Quando chegamos a perceber que são as mesmas coisas)	(Estava certo, ao deitar-me,de que levava à cama)*	(Quando se espera atingir o cansaço absoluto)*	(A insônia é indivisível)*	(Atiro fora os inimigos, os desejos, o orgulho)*	(Parece que dormi)*	(Não se pode hoje dormir em mim)*	(Quem tiver de comparecer perante a Noite)	(O conflito entre os que dormiam bem)*
(A falta de interêsse, a mesquinharia)*	(Uma discussão interminável entre nós)	(O sono sanciona a noite)*	(Falta de horizonte, de meios tons)*	(Esterilidade da insônia…)*	(Domir, mas dormir completalmente)*	(Um alargamento monstruoso)	(Quando aproximava-se a Noite)*	(Mudar de lado, mudar de lençol)*	Meu maior receio é ficar acordado)*
(Tudo afinal caminha para o sono)*	(Estão surgindo uma porção de razões)*	(Cada qual pode mergulhar tranquilo)	(A noite cerca-nos completamente)*	(Não deviam voltar os acontecimentos)	(Se a sonda tocasse o fundo)*	(Passeatas, reclamações, discussões)	(Afinal, para que perder tempo)*	(A questão é que não acaba nunca)	(Há essências de árvores, de frutas)*
(Abandonei a cabeça)*	(Vou mudar-me para os pés) [Deslocado]	(A insônia não é propriamente a impossibilidade)*	(A verdadeira insônia é uma presença)*	(Quem já dormiu milhares de vezes)*	(Táticas: abrir bem os olhos)* (Que torpor agora!)*	(Será que vou dormir minha noite pessoal)	(O sono é o sonho absoluto)*	(Como dormir – se ainda existem)*	(Do lado inesperado há sinais)*
(Eh, bola enrolando a noite)*									

POEMAS EM PROSA (1955)				
Em vez de… (Ela disse mostrando-me aos outros, p. 11)	Homem em preparativos (Ando sempre em reparativos, p. 13)	O homem e sua fachada (Toda a vida venho reclamando, p. 15)	O grande clandestino (Eu me distrio muito com a passagem do tempo, p. 18)	Agonia do objeto (Oh, não é o mesmo da cerimônia, p. 23)
Iniciativas (- Faça o que lhe digo, p. 25)	Eu fico (Dezoito anos tínhamos, p. 27)	A cada qual sua via láctea (Foi uma véspera sombria, p. 29)	O cavalo da madrugada (Lá fora o cavalo de cinza espera, p. 31)	O transitório definitivo (O meu fim é Santa Maria, p. 35)
O sobrevivente (Não digo que queiram retira-me das festas, p. 38)	A bola d'água (Não terei por muito tempo meu suplemento, p. 41)	As reuniões (Quando começo a dormir, p. 45)	Aparições (- Moça fugindo a cavalo?, p. 48)	Na sacada barroca (Lambe essa cornija fiel, lambe, p. 49)*
A procura (Há alguém ou qualquer coisa em mim, p. 51)	Noite numa folha (Delícia é pernoitar numa folha, p. 56)	O terceiro (Meu duplo é insuportável, p. 59)	Os cães latiam na espuma (Eu disse que iria procurar a companheira, p. 61)	Última carta de Pero Vaz (Digo a vosmecê que no fim da planície, p. 63)

CADERNOS DE JOÃO (1957)									
O silêncio por dentro (Recolher palavras, p. 7)	*Descosendo o espaço*[3] (*O pássaro agonizante*, p. 7)	*O desembarque do poema* (*Umas não sabem a que vieram*, p. 8)	O verbo no infinito (Olhar bem para as coisas, p. 9)	(No curso regular da frase, p. 9)	Se… (Se, dispostos a ouvir, p.10)	O grande sofisma (Não sou responsável pelas minhas insuficiências, p. 10)	(Há outros meios de fazer calar a esfinge, p. 11)	(Parece absurdo, mas é compreensível, p. 12)	(O pensamento fica prisioneiro, p. 12)
(*O sentimento do absoluto, do intemporal*, p. 13)	(Nas páginas de memórias, p. 14)	*O homem e a noite* (*Não é à noite – dimensão poética*, p. 15)	(O crime maior não é conservar, p. 16)	A bicicleta do filho pródigo (Ao erguer-se a cortina, p. 16)	(De Prometeu que sangrou no rochedo, p. 22)	(São os idiotas dotados de certas intuições, p. 23)	(O espírito muda de posição ou retorna, p. 23)	O ídolo e seus idiotas (Por mais que afete simplicidade, p. 24)	(Menos reconhecidos devemos ser, p. 24)
(Menos reconhecidos devemos ser, p. 24)	(Menos reconhecidos devemos ser, p. 24)	(*Tanto nos leva ao porto o navio*, p. 24)	(Vai a alimária trotando, p. 25)	(– Ou tu me decifras, p. 25)	*Intervalo para respirar* (*Hora neutra entre a tutela*, p. 26)	Os anti-sombra (Interrompidos por falta de matrícula, p. 26)	*A formação do terceiro* (*Ajuntamento de fluxos*, p. 26)	(Dar tudo por terminado?, p. 27)	(Nada pode contra o poeta, p. 27)
Os anti-sombra (Enquanto tarda a infalível claridade, p. 28)	*Viajante sem passaporte* (*Enfim, o que importa é o frêmito*, p. 28)	(As palavras que te vão servir, p. 28)	(*Quando as pedras forem promovidas*, p. 29)	Os anti-sombra (Depois do frenesi do abraço, p. 29)	A barraca de Orestes (Ergue-se ao sol o belo edifício, p. 30)	*Preparativos* (*Pela insônia das noites*, p. 33)	(Nem no fundo do abismo, p. 33)	(Quanto mais forte as raízes, p. 33)	(Artista do verso, p. 34)
(Ninguém pode abrir sozinho, p. 34)	(*Parecia que de cada poro*, p. 34)	Os anti sombra (O difícil não é aprofundar a solidão, p. 35)	(*É da minha garganta que eu atiro*, p. 35)	(Chama do a depor, o poeta, p. 35)	O infradesespero (Há um tipo provisório de desespero, p. 36)	A ATIVIDADE DOS HOMENS Nº 1	O breve encontro (Era deles o outro lado do rio, p. 37)	Os personagens (Sempre assim: chega quando é menos esperado, p. 39)	*O transitório definitivo* (*O meu fim é Santa Maria*, p. 40)*[4]

[3] Nos textos referentes à coluna do livro *Cadernos de João*, será respeitado o tipo de fonte tal qual apresentado na obra.
[4] Todos os textos pertencentes a *Poemas em prosa* tinham fonte em redondo originalmente.

O transitório definitivo (*O meu fim é Santa Maria*, p. 40)*	(Ou tu és um monstro de força, p. 43)	Ponte de mão única (Qua adianta a ponte, p. 43)	O Rimbôzinho (Não se magoou o menino, p. 44)	*A casa rouca* (*Ficara o galo*, p. 44)	A máscara (Não conseguia inculcar sua grandeza, p. 45)	(Iara, mundana perfumada, p. 46)	*Amazonas e Pampulha* (*Última amostra do caos*, p. 46)	Material de construção (Os amantes rompidos, p. 47)	*O dorso do dia* (*A surpresa vinha*, p.47)
(Dos quatro elementos com que tratara, p. 49)	A lenda da gripe (Essa chuvinha fria, p. 50)	*Espaço de borboleta, estrada de engenheiro* (*A viagem do poeta*, p. 53)	(Dentro mesmo da opacidade do irracional, p. 53)	(O melhor momento da flecha, p. 55)	Impaciência (Fonte fechada ou diamante encoberto, p. 54)	*O terceiro* (*Meu* duplo *é insuportável*, p. 54)*	(Não há mais prazer e dor, p. 56)	(Nunca peças conta, p. 56)	*O homem e sua fachada* (*Toda a vida venho reclamando*, p. 56)*
Se… (Se foi esquecida, p. 59)	(ò severa e escrupulosa preguiça, p. 59)	(Nem de longe queria pensar, p. 59)	("O sono da razão gera monstros", p. 60)	(Seja em consequência, p. 60)	(*Residência visível de meu ser*, p. 61)	(Esse aglomerado de ossos, p. 61)	(*Morderás a própria cauda*, p. 62)	Os personagens (Aquele homem, p. 62)	*Quase* (*Eis que num sussurro de asas*, p. 63)
(Consumimos o melhor tempo da vida, p. 64)	*O homem em preparativos* (*Ando sempre em preparativos*, p. 65)*	Se… (Se a vida tal como está, p. 67)	(*Os que não acumulam*, p. 67)	*O saldo da noite* (*A cama ainda persistia*, p. 68)	Ladeira das interrogações (Um homem da cidade grande, p. 69)	*Aparições* (*Moça fugindo a cavalo?*, p. 70)	(Colapsos de olgulho, p. 71)	*A procura* (*Há alguém ou qualquer coisa em mim*, p. 71)*	Os personagens (Era um tipo engraçado, p. 74)
(De muito buscar um princípio, p. 74)	(O valor da bondade daquele homem, p. 75)	Os personagens (O temor, p. 75)	(A reverência aos "novos", p. 75)	(Abjurar-se as concepções, p. 76)	A ordenança da vitória (Disse-me, , p. 76)	(o – Ih!... Difícil… difícil!, p. 77)	(Cada nova geração literária, p. 77)	(Que há com a maioria dos poetas, p. 78)	(Retira do teu poema, p. 78)
(Os "poderosos", p. 79)	(Ao transfundir-se em criação artística, p. 79)	(Não te embales muito na miragem, p. 79)	Confederação doa anões (Síntese dos Estatutos, p. 80)	(Os ornatos da fonte, p. 80)	Se… (Se queres penetrar, p. 80)	Se… (Se tiveres de deixar uma cidade, p. 81)	(*Das casas, árvores e caminhos*, p. 81)	(O melhor livro é aquele, p. 82)	(Não me interessam as regras desse jogo, p. 82)
(A chama do pavio, p. 83)	(Aproximação dos pólos mortíferos, p. 83)	(Cada um de nós é afetuosamente, p. 83)	*Em vez de…* (*Ela disse, mostrando-me aos outros*, p. 84)*	(As coisas ardentemente esperadas, p. 85)	Os personagens (Era uma criatura tão sensível, p. 85)	Os personagens (A moça, p. 85)	O mais antigo colóquio (Ele: – Dize-me, p. 86)	(*Os filósofos vão buscar as coisas*, p. 86)	(Não maldigas a vida em geral, p. 87)
(*Mesmo a caminho da forca*, p. 87)	(Instantânea mas aguda ofensiva do Nada, p. 87)	(Tudo era dado como perdido, p. 88)	O verbo no infinito (Não se apoderar daquilo que se descobre, p. 89)	(*O poeta e sua moral de pássaro*, p. 89)	(Não seja o orgulho que te separe dos outros, 89)	O verbo no infinito (Elevar a temperatura do espírito, p. 90)	*A cada qual sua via-láctea* (*Foi uma véspera sombria*, p. 91)*	(Riem-se os velhos, p. 92)	*O verbo no infinito* (*Nada perder*, p. 92)

O verbo no infinito (Partir para a dimensão, p. 92)	*Amor pelo rumo* (*Tal como aquele padre*, p. 93)	(Todos os navios em todos os mares, p. 93)	(No alto da vida, p. 93)	A direção do vento (Vaias, p. 94)	*O direito ao dia seguinte* (*Se durante o repouso*, p. 94)	Em cima da hora (Vida, que boa peça, p. 95)	(*Calmos os gigantes de jacarandá, p. 96*)	Os personagens (Vi aquela, p. 96)	*Reza de malandro* (*"Eu queria que Deus*, p. 97)
(*Qualquer frase de revolta*, p. 98)	O homem inacabado (A metade que parecia dele, p. 99)	*O cavalo da madrugada* (*Lá fora o cavalo de cinza espera*, p. 99)*	(Salvar-se da libertinagem, p. 100)	A velhice de Don Juan (– Que vais fazer agora, p. 101)	Discurso patético a um homem que envelhece (Tomas do, p. 102)	(*A bebedeira é um estado pessoal*, p. 103)	(Odiosa medida a do psiquiatra de plantão aquela noite, 103)	*Aceita um cafezinho?* (Ó estrangeiro, ó peregrino, p. 104)	(Não te empenhes na exclusividade, p. 105)
(O pensamento mais cruel, p. 105)	(Recolhe-te em ti mesmo, p. 105)	*Última carta de Pero Vaz* (*Digo a Vosmecê que no fim da planície*, p. 106)*	(Imagens do mundo, múltiplas e confusas, p. 108)	(*Mais triste do que o apito longe*, p. 109)	(Dos tempos de confusão e horrível desordem, p. 109)	*O local exato* (*Não precisas dar sinal*, p. 110)	(A psicose tem o seu grupo de assaltantes, p. 110)	*A festa do cisco* (*Antes que o tantã dos últimos foliões*, p. 111)	(É quase insuportável, p. 111)
(*Nada mais aflitivo do que um rio seco*, p. 112)	*O grande clandestino* (*Eu me distraio muito com a passagem do tempo*, p. 112)*	(Moléculas dentro de um turbilhão, p. 115)	(O temporal previsto no boletim, p. 115)	*Manhã de sol* (*Mulher na claridade*, p. 115)	A ATIVIDADE DOS HOMENS Nº2	Ah, solta o meu Ludovico (Certa noite de maus presságios, p. 116)	A volta do pai pródigo (O homem regressara, p. 119)	A ATIVIDADE DOS HOMENS Nº3	Silêncio na construção (Na última lage de cimento armado, p. 7)
(O espírito só tem uma idade, p. 120)	Êh, Rita! (Entre encostas de bananeiras, p. 120)	*Canção e verdade* (*Canção imprescritível*, p. 121)	Se… (Se todo o teu corpo, p. 122)	(Espírito de poesia, p. 122)	Se… (Se, de velho, não podes ir buscar muito longe, p. 122)	*Na sacada barroca* (*Lambe essa cornija, lambe!*, p. 123)*	*O sobrevivente* (*Não digo que queiram retirar-me das festas*, p. 124)*	Reunião (aquela mundana sexagenária, p. 127)	Se… (Se, para ser e florescer, p. 127)
(Aquele jovem ainda não alcançou a margem, p. 129)	Adolescência (Eu ia descendo a serra, p. 129)	(*Mais autonomia às tuas esperanças*, p. 132)	(A tola pretensão de querer convencer os mais jovens, p. 132)	(Rimo-nos dos que tomam a vida muito a sério, p. 132)	(Treme o espírito burguês em seus fundamentos, p. 132)	(O encanto da cidade ainda não se transferiu, p. 133)	*Progresso* (*Contra a montanha, o mamute furioso*, p. 133)	(Espantosa a rapidez , p. 134)	(*O pior momento não é o da morte*, p. 134)

A ATIVIDADE DOS HOMENS Nº4	As pernas do campeão (– Parece que agora vêm vindo, p. 134)	*O carrosel* (*Hoje é feriado em mim*, p. 138)	Os personagens (Com aquele ar educado e a inteligência imerecida, p. 139)	(*Momento de fazer*, p. 139)	Sonho de uma noite de fevereiro (Eu ia com Amélia, p. 140)	(Era uma noite em que se berganhavam vermes, p. 143)	(O fato mais corriqueiro da vida quotidiana, p. 143)	*Os cães latiam na espuma* (*Eu disse que iria procurar a companheira*, p. 144)*	(Vida esgotada e caduca, p. 145)
(*A imagem poética, em súbita aparição*, p. 146)	(Uma coisa entre herbário e casa de pássaro, com nascentes de água, p. 146)	Alfredo! (Toda vez que ouvia gritar, p. 147)	(*Antes de mexermos numa torneira*, p. 148)	Os anti-sombra (Quando entrou, viu que todos pareciam amarrados, p. 148)	(Há indivíduos, anônimos e obscuros, p. 149)	Os personagens Macário (– Mas o que há contigo?, p. 149)	(Há burrices que, de tão humilde, p. 150)	(Ideias ousadas e originais, p. 150)	(Há no espírito uma zona de silêncio, p. 151)
Eu fico (*Dezoito anos tínhamos*, p. 151)*	A ATIVIDADE DOS HOMENS Nº5	O segredo (O mensageiro chegará, p. 153)	TOPOGRAFIA DA INSÔNIA	(O pior não é ficar sem dormir, p. 160)	(Quando chegamos a perceber que são as mesmas coisas, p. 160)	(Estava convencido, ao deitar-me, de que levava à cama, p. 160)*	(Quando se chega ao cansaço absoluto, p. 161)*	(A insônia é indivisível, p. 161)	(Atiro fora os inimigos, os desejos, o orgulho, p. 161)*
(Parece que dormi, p. 162)	(Não se pode dormir em mim, p. 162)*	(Quem tiver de comparecer perante a Noite, p. 162)	(O conflito entre os que dormem bem, p. 163)*	(A falta de interesse, a mesquinharia, p. 163)	(Uma discussão interminável entre nós, p. 163)	(O sono sanciona a noite, p. 164)	(Falta de horizonte, de meios tons, p. 164)	(Esterilidade da insônia…, p. 164)	(Domir, mas dormir completalmente, p. 165)
(Um alargamento monstruoso, p. 165)	(Quando se aproximava a Noite, p. 165)*	(Mudar de lado, mudar de lençol, p. 165)	(Meu maior receio é ficar acordado, p. 166)	(Tudo afinal caminha para o sono, p. 166)	(Estão surgindo uma porção de razões, p. 166)	(Cada qual pode mergulhar tranquilo, p. 167)	(A noite cerca-nos completamente, p. 167)	(Não deviam voltar os acontecimentos, p. 167)	(Se a sonda tocasse o fundo, p. 168)
(Passeatas, reclamações, discussões, p. 168)	(Afinal, para que perder tempo, p. 168)	(Vou mudar-me para os pés, p. 169)	(A questão é que não acaba nunca, p. 169)	(Há raios solares captados, p. 169)*	(Abandonei a cabeça, p. 170)	(A insônia não é propriamente a impossibilidade, p. 170)	(A verdadeira insônia é uma presença, p. 170)	(Quem já dormiu milhares de vezes, p. 171)	(Táticas: abrir bem os olhos, p. 171)
(Que torpor agora! , p. 172)	(Será que vou dormir minha noite pessoal, p. 172)	(O sono é o sonho absoluto, p. 172)	(Como dormir – se ainda existem, p. 172)	(De zona inesperada há sinais, p. 173)*	(Êh, bola enrolando a noite, p. 173)	*As reuniões* (*Quando começo a dormir, p. 174)**	ABC DAS CATÁSTROFES	(As grandes catástrofes são, em geral, filhas da explosão, p. 177)	(Precipitação nefasta de ritmos, p. 177)

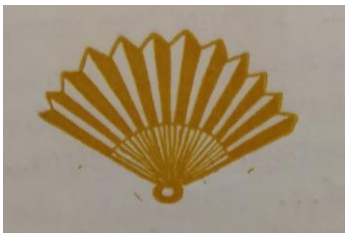
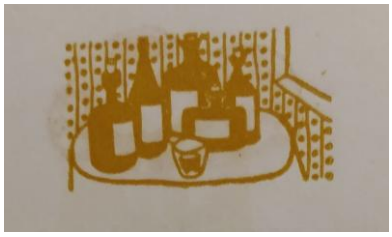
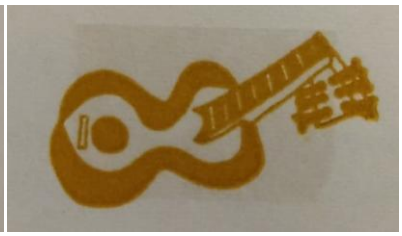
(Qualquer que seja a arquitetura, p. 177)	(Laconismo e rapidez são características, p. 177)	(Um prédio – seja teatro ou igreja, p. 178)	(No extremo da velocidade, p. 178)	(É engano pensar que a forma violenta, p. 179)	(Alguns passageiros de avião jamais, p. 179)	(Um hangar de aviões tem muito mais de pavilhão, p. 180)	(Nem mesmo rechaçada pela melhor técnica, p. 180)*	(A velocidade é a irmã mais nova da tragédia, p. 180)	(Depois do incêndio as vítimas vêm, p. 180)
(Os escombros, esquecidos da violência, p. 181)	(Um pedaço de perna, salvo de uma catástrofe, p. 181)	(Uma barragem que se rompe, p. 181)	(O mais concentrado de todos os silêncios, p. 182)	(Um erro de cálculo explica o desabamento, p. 183)*	(No estado de ruína, p. 183)	(Se se conseguisse harmonizar as exclamações, p. 183)	(A imagem visual dos escombros suscita, p. 183)	(Conquanto não seja descente, p. 184)	(Quem escapa ileso, p. 184)
(À sensação de extremo perigo, p. 185)*	(Entre os acidentes comuns, p. 185)	(A terrível força moral das águas, p. 185)	(A primeira e ultra-rápida sensação, p. 186)	("Vôo", "asas" – metáforas inúteis, p. 186)*	(Homem e mulher que se namoram, p. 186)	(Ante o envelhecimento da terra, p. 187)	(O bloco de pedra que rolou da montanha, p. 187)	(É imprevisível o que acontece dentro da unidade, p. 188)*	(A Terra é uma explosão, p. 188)
(As vigas mestras representam, no conjunto, p. 188)	(O incêndio é a mais impaciente, p. 189)	(Assim como o pesquisador constrói máquinas, p. 189)	(O desabamento de um antigo prédio, p. 190)*	(O desabamento de uma mina, p. 190)	(Assistindo a um desastre, p. 190)*	(Em face do desastre iminente, p. 191)	(O deus dos desastres é zarolho, p. 191)	(O falso Apocalipse inscrito no céu, p. 191)	(Meditar sobre a desintegração do átomo, p. 192)
(Com sua vanguarda de relâmpagos, p. 192)	(Deve-se olhar para os entulhos da catástrofe, p. 192)	(Devido a condições especiais, p. 193)	(Enquanto a natureza diminui suas catástrofes, p. 194)	(Por mais enterrado que esteja, p. 194)	(Uma casinha transfigurada pelas chamas, p. 194)	(No desastre instantâneo, p. 195)	Desastre no poema (Destr/ oços/ de/ uma/ estr/ o/ fe, p. 195)[5]	*Cabeça e rochedo* (Eu era uma cabeça pousada, p. 196)	*A bola de água* (*Não terei por muito tempo*, p. 197)*
(Com a volta da esperança, p. 198)	*Os miudinhos* (*Os miudinhos fincam*, p.199)	A ATIVIDADE DOS HOMENS Nº6	Chuí comanda o tráfego (Num domingo, p. 200)	O milagre do bar (Aquela noite, p. 202)	O anti-sombra (Limpa de vez em quando as tuas gavetas, p. 203)	*A moenda* (*O que deixou de ser*, p. 204)	A ATIVIDADE DOS HOMENS Nº7	A indigente de Goiânia (A mão mendiga no ciclo, p. 205)	*A fecundação do horizonte* (*Passai, trens*, p. 207)
(*Depressa, poeta, p. 208*)	(*O coração generoso custa a tomar conhecimento*, p. 208)	Desamparo (Há momentos maus na vida, p. 209)	(*Não é triturando a concha*, p. 210)	(Ao pássaro preso é preferível, p. 210)	*Agonia do objeto* (*Oh, não é o mesmo*, p.210)*	A ATIVIDADE DOS HOMENS Nº8	Simetrias no ônibus (Eu digo que muito veículo, p. 211)	(*Não quero que me abras a porta*, p. 214)	(Não somente andamos por várias regiões, p. 214)

[5] Poema escrito em letra cursiva pelo autor.

A ATIVIDADE DOS HOMENS Nº9	O banho das cinco esposas (Cinco maridos carregaram as esposas, p. 214)	A ATIVIDADE DOS HOMENS Nº10	*O garimpeiro do rio das Velhas* (*O que me importa é o diamante*, p. 222)	(*Há um momento mais alto*, p. 223)	*Sem endereço* (*Ela me dizia*, p. 224)	(– Impedido! Im-pe-di-do!..., p. 225)	*O desmonte* (*Não sei bem se ainda me estão ouvindo*, p. 225)	(O homem que ri, liberta-se, p. 228)	(Teu inimigo de certo modo te pertence, p. 229)
O inimigo (*Meu inimigo vem descendo pela calçada*, p. 229)	OS PERSONAGENS	A bomba íntima (Dirigiu-se a mim, p. 231)	*O presente* (*Com sete ou setenta anos*, p. 232)	(Uma ordem social anti-humana e injusta, p. 234)	*A insurreição dos internos* (*Desde que, por um sistema especial*, p. 234)	(Ih, que ventania!, p. 240)	*Noite numa folha* (*Delicia é pernoitar numa folha*, p. 240)*	("Mais l'occident individualiste-dualiste-libre-arbitriste", p. 243)	*Iniciativas* (*Faça o que lhe digo*, p. 243)*
(A paciência da Esfinge, p. 244)	O espantalho (Eu vivo de não ser nada, p. 245)	(Privilegiada semente que brilharás amanhã, p. 245)							

Anexo B

Apresentamos a seguir as vinhetas que integram *Cadernos de João*, intercaladas entre os textos da obra. As gravuras foram compostas por Manuel Segalá (1917-1958), artista gráfico catalão que projetou outros dois livros de Aníbal Machado, *ABC das Catástrofes – Topografia da insônia* (1951) e *Poemas em prosa* (1955), no qual também figuram gravuras do artista. Publicou ainda livros de vários outros poetas brasileiros, dentre os quais Cecília Meirelles, Manuel Bandeira e Geir Campos.



AFIV