UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Marcos Vinícius Teixeira

ANÍBAL MACHADO: UM ESCRITOR EM PREPARATIVOS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura

São Paulo
2011

para Adriana

e para Matheus Martins
(*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Ao prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura, meu orientador, a quem qualquer palavra proferida seria ainda insuficiente para demonstrar a minha gratidão.

À profa. Dra. Maria Cecília Bruzzi Boechat, que me orientou durante o Mestrado feito na UFMG.

Ao prof. Dr. Duda Machado, que me orientou durante a graduação na UFOP.

Ao prof. Dr. Leopoldo Comitti, que me apresentou, pela primeira vez, um conto de Aníbal Machado, e aos demais amigos do ICHS - UFOP.

Ao prof. Dr. Raul Antelo, que generosamente permitiu a consulta aos manuscritos do autor, e a quem, certamente, esta tese é devedora. Meu agradecimento também à equipe do NELIC – Núcleo de Estudos Literários e Culturais da UFSC, que me auxiliou nos dias de pesquisa em Florianópolis.

Ao Acervo de Escritores Mineiros da UFMG e sua equipe, que recebem minhas visitas desde o ano de 2003. Meus agradecimentos também à Hemeroteca Pública de Minas Gerais, à Casa Rui Barbosa e ao IEB – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Ao amigo Humberto Werneck, que, dentre outras fontes, me forneceu o caminho para os textos de *O capote do guarda*.

Aos amigos Chico Aníbal, pela amizade, e à Cacá Mourthé, por autorizar o acesso aos acervos.

Aos professores Maria Augusta Bernardes Fonseca Weber Abramo e Augusto Massi, pela participação na banca de qualificação e pelos apontamentos e sugestões.

Ao prof. Dr. José Miguel Wisnik, pelas considerações feitas ao meu trabalho sobre Aníbal Machado e o samba, elaborado inicialmente para a sua disciplina e depois ampliado e incorporado à tese.

Aos amigos que em algum momento caminharam ao meu lado como estudantes da USP: Matheus Martins (*in memoriam*), Flávia Lins, Lisa Carvalho e Francisco Merçon.

A Dirlenvalder Loyolla, Ednaldo Cândido, Daniele Fardin, Ágata Kaiser, Fernando Campos, Kaio Carmona, Rosana Simões, Miriam Ribeiro, Suzana Ruela, Guilherme Lucas, Fernando Viotti, Otávio Nunes, Cláudio Adriano, Franklin Milagres, Cláudia Rio Doce, Rosana Weg, Celina Whately e aos demais amigos com quem Aníbal Machado foi assunto rotineiro.

À Associação Pré-Federal, que me concedeu o afastamento necessário para que o trabalho pudesse ser elaborado, e a todos os colegas de trabalho.

À minha mãe Odila, que me ensinou a ler, e aos meus familiares, especialmente ao irmão Luciano Cherubini, que me concedeu abrigo em São Paulo inúmeras vezes.

Esta tese recebeu apoio financeiro da Capes Proex – Programa de excelência acadêmica.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
Arte inacabada	13
O Surrealismo	19
Anotações de sonhos	37
1. HOMEM EM PREPARATIVOS	
O fazer literário	47
A área reclamada	53
Viajante sem passaporte	58
A morte e outras catástrofes	65
Destruição e reconstrução	79
Integração com o universo	96
2. DIÁLOGO COM AS ARTES	
Rua Visconde de Pirajá 487	107
As artes plásticas	111
Giorgio De Chirico	117
O comparecimento dos chapéus	124
O piano	128
Um piano e um capote	136
O teatro	140
Uma estória de carnaval	149
A Praça Onze em festa	151
A música popular	155
O samba de Orfeu	160
O cinema	164
Sinopse para um filme	169
Um samba-enredo	184
3. TRÊS VILAREJOS: TRAVESSIAS	
O engenheiro	188
O funcionário público	202
O tropeiro	219
4. UM VAGABUNDO NA CIDADE GRANDE	
Romance de uma vida	228
Universo místico da infância	233
As virgens na procissão	238
O transitório definitivo: a experiência das ruas	249
O mundo à revelia	263
Imagens da infância	281
O desaparecimento definitivo	289
BIBLIOGRAFIA	304
ANEXOS	

RESUMO

Este estudo procurou investigar o inacabado e o tema do homem em preparativos em toda a obra do escritor Aníbal Machado [1894-1964], recorrendo também, quando possível, aos seus manuscritos. A imagem do andarilho, incluída aqui também a do viajante e a do vagabundo, aparece em grande parte de seus textos e ajuda a constituir o universo do personagem sempre em construção. Ao analisar seus contos e em parte o romance, mostramos também como as outras artes, em especial a pintura, o teatro, a música popular e o cinema, são fundamentais para a compreensão de seu procedimento criativo, assim como o diálogo com as vanguardas do século XX, em especial o Surrealismo. Ademais, percorrendo esse caminho, espera-se contribuir para uma reavaliação de sua obra e de sua importância para a história da literatura brasileira.

ABSTRACT

This dissertation has attempted to unveil the unfinished and the theme of man in preparations in the work of the writer Aníbal Machado [1894-1964], referring, whenever possible, to his manuscripts. The image of the wanderer, included here the traveler and the tramp either, is recurrent in his texts and it helps to constitute the universe of the character always under construction. By analyzing his stories, and partly the novel, we also show how other forms of arts, especially painting, theater, popular music and cinema, are fundamental to the understanding of his creative process, as well as the dialogue with the 20th century's *avant garde*, particularly Surrealism. Moreover, by going through this route, it is expected to contribute to a reassessment of his work and its importance for the history of Brazilian literature.

Introdução

Este estudo apresenta uma visão geral de toda a obra de Aníbal Machado estabelecida a partir de assuntos e questões que considere relevantes e que se relacionam ao seu fazer literário. Dentre os pontos investigados estão: o homem em preparativos, o inacabado, o retorno ao espaço da infância, o vagabundo na cidade grande, o viajante de passagem pelo interior, a mulher como mito fulgurante, a cultura popular, o insólito, e o diálogo com as artes. Estes temas, em parte, podem ser relacionados ao Surrealismo, universo pelo qual o escritor manteve forte interesse. Um aspecto que se destacou e que nos parece fundamental para a sua obra é o trabalho com o inacabado, principalmente para a compreensão dos livros *Cadernos de João* e *João Ternura*. Nos contos, gênero que o autor trabalhou de forma mais acabada, sobressai outra dimensão de sua criação literária, relacionada neste caso às artes e à cultura popular.

Personagem importante para o Modernismo brasileiro e autor de uma obra pequena, embora singular, Aníbal Machado foi um escritor desinteressado na própria projeção. Observando a sua trajetória literária, as influências que recebeu, e a publicação de seus livros, vemos que desde o início esteve envolvido com projetos, os chamados “romances coletivos”, que lhe permitiram pensar a arte como algo inacabado. Trata-se de obra ficcional que é escrita de forma coletiva, ou seja, por vários escritores, e que cria uma situação especial na medida em que deixa os seus autores em posição atípica. Com exceção daquele que inicia ou termina o livro, os demais precisam dar continuidade a uma história já em andamento e interrompê-la sem finalizá-la, pois outro lhe dará sequência.

O primeiro romance coletivo que contou com a participação de Aníbal Machado chamava-se *O capote do guarda* e foi publicado em jornal, circulando em Belo Horizonte, mas nunca conheceu uma edição em formato de livro que trouxesse o texto integral. O memorialista Pedro Nava foi o grande responsável pela permanência do texto a que temos acesso hoje. Em *Beira-mar*, ele afirma que conseguiu reproduzir os exemplares da escultora Livia Guimarães Prazeres, mas, assim como ela, não conseguiu todos os capítulos da obra¹. Recentemente a Academia Mineira de Letras publicou *O*

¹ Cf. NAVA, Pedro. *Beira-mar*, p. 105. As cópias feitas por Pedro Nava se encontram no acervo da Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Foi o jornalista Humberto Werneck quem encaminhou uma cópia do romance *O capote do guarda* à Academia Mineira de Letras, sugerindo a sua publicação. O romance acabou sendo publicado em vários volumes e pode ser encontrado nos volumes 38, 39, 40 e 41 da *Revista*

capote do guarda, mesmo incompleto, em quatro números de sua revista. É difícil precisar a data de publicação do romance de folhetim, mas é possível que seja entre os anos de 1919 e 1924². Além de Aníbal, que assina os capítulos XII e XVIII, participaram da obra Milton Campos, Carlos Góes, Ernesto Cerqueira, Laércio Prazeres, Berenice Martins Prates e João Lúcio. Posteriormente, em 1942, era publicada a primeira edição de *Brandão entre o mar e o amor*, romance escrito coletivamente por Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Aníbal Machado e Raquel de Queiroz. Aníbal assina a quarta parte intitulada “O mar triunfante”. Um ano antes havia publicado o ensaio *O cinema e sua influência na vida moderna*, mas em se tratando de texto literário seria sua primeira participação em livro.

Se o início da carreira literária de Aníbal, marcada pela participação em romances coletivos, pode ter contribuído para a reflexão acerca da arte inacabada, o seu comparecimento em *Brandão entre o mar e o amor*, ao lado de nomes tão importantes da prosa regionalista, pode ter contribuído, às avessas, para um recuo diante da fama ou do reconhecimento. As obras mais representativas do Regionalismo de 1930 já haviam sido publicadas. Já Aníbal Machado ainda era um escritor sem livros. Seu único romance, *João Ternura*, havia sido iniciado no início da década de 1920 e só seria publicado após a sua morte. Visto de hoje, não é exagero afirmar que a crítica literária tratou da sua obra com certa irritação. Esse sentimento não se vincula evidentemente à qualidade dos seus textos, pois Aníbal é sempre lembrado como um grande escritor, mas à maneira como redigiu sua obra e a publicou. O seu único romance, nesse sentido, ocupa papel de destaque e não seria inoportuno lembrar um comentário feito por Rui Mourão no ensaio “A ficção modernista de Minas” em que lamenta o fato de a obra só ter sido publicada em 1965:

Poderia a não-participação mineira nas refregas da primeira quadra modernista se explicar por uma certa falta de arrojo radicalizante dos nossos prosadores, o que deixa entrever o núcleo básico da própria tentativa de Aníbal Machado, que muito possivelmente não chegou a ser descaracterizado pelas sucessivas reelaborações ao longo do tempo?³

da Academia Mineira de Letras, que datam de 2005 e 2006. Agradeço aqui ao Humberto Werneck, que me comunicou a publicação, e à AML, que me forneceu os exemplares.

² *O capote do guarda* foi publicado no jornal *O Estado de Minas*, fundado por Mário Brant, sem ter relação com o atual jornal *Estado de Minas*. Pedro Nava afirma ter ouvido de D. Lívia, esposa de Mário Brant, que a data seria posterior a 1921. Humberto Werneck afirma que o jornal circulou entre 1919 e 1923 ou 1924. Cf. WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada*, p. 57.

³ MOURÃO, Rui. A ficção modernista de Minas. In: *O Modernismo*, p. 194.

Se *João Ternura* fosse publicado na primeira fase do Modernismo Brasileiro, de fato poderia ter se tornado um livro mais conhecido e dado maior fama a seu autor. Talvez também, como quer Rui Mourão, fosse lido como obra influenciada ou em sintonia com as de Oswald de Andrade e Mário de Andrade. É preciso considerar no entanto que *João Ternura* se encontrava inacabado ao fim da fase heróica e assim permaneceria até próximo da morte do autor. Nesse sentido é interessante verificarmos uma observação de João Cabral de Melo Neto, feita a Aníbal por carta em 1957:

Aguardo agora as novelas. 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, coleção de contos, caos administrativo ou não, novo-caderno-de-João.⁴

João Cabral e Aníbal Machado foram amigos e mantiveram diálogo ao longo da vida. Além das poucas cartas a que temos acesso, mas que servem de amostra desse convívio, destaca-se o fato de Aníbal Machado ter-lhe dedicado um de seus melhores contos, talvez o melhor: “O iniciado do vento”. Em 1956, João Cabral publica o livro *Duas águas*, no qual aparece “Morte e vida severina”. O título do livro, como se pode observar na primeira edição, foi uma sugestão do amigo Aníbal Machado. Em 1957, quando escreve a carta mencionada acima, João Cabral certamente já conhecia os excertos do *João Ternura* publicados em jornais e talvez tivesse tido um acesso maior ao romance em contato direto com o seu autor. Ainda assim consegue ver o inacabado em sua obra como algo constitutivo. Sua observação é importante para uma contraposição crítica, que envolve duas possíveis maneiras de ver a obra. Enquanto, em sua maioria, os críticos enxergam Aníbal Machado como uma promessa, seja como alguém que poderia aumentar o prestígio literário de Minas ou como um grande escritor que pouco publicou, João Cabral parece entendê-la como de fato ela é: obra de um escritor despreocupado com a fama, mais preocupado em conhecer e divulgar a literatura dos outros do que em buscar a atenção para a própria, alguém que se reserva um lugar e mesmo um papel secundário na história da literatura brasileira, ainda que tenha sido um importante personagem, tanto pelos livros que escreveu quanto pela vida literária que teve.

No universo de Aníbal Machado o sujeito se caracteriza como um homem sempre em preparativos. Daí o entendimento da vida como algo provisório, a

⁴ Carta de João Cabral de Melo Neto escrita em 16 de setembro de 1957 a Aníbal Machado. O trecho citado encontra-se reproduzido no livro *Parque de diversões*. Cf. MACHADO, Aníbal. *Parque de diversões*, p. 305.

expectativa de que algo importante, grandioso ou definitivo ocorrerá, ou a sensação tardia de que a vida foi uma longa espera pelo incerto. Não é por acaso que a frase “viver é o mesmo que preparar-se para viver”⁵ pode ser repetida pelo leitor ao longo de toda a sua obra, a começar por seus personagens, que buscam sempre uma prorrogação para o tempo de vida, rejeitando assim, na medida do possível, a conclusão. O inacabado, além de tema em sua obra, se liga à maneira como concebia a arte e publicava seus livros. Assim, a frase também pode ser dita em relação ao autor, que, a seu modo, não deixou de viver em preparativos. A cada nova edição de seus livros, novos contos ou novos textos eram acrescentados aos volumes que ficariam conhecidos como *Histórias reunidas* e *Cadernos de João*. Já o romance *João Ternura* resultaria numa fusão de textos de diferentes épocas.

Por outro lado, é bem possível que o repentino e crescente interesse por sua obra em contraposição à demora por publicar lhe trouxesse certo incômodo e desconforto. Alguns episódios demonstram isso como ocorreu em 1938, quando, sem ter nenhum livro publicado, Aníbal Machado foi convidado a escrever uma breve autobiografia para uma revista do Rio de Janeiro. Ao terminar o texto, o autor revela a sua surpresa pelo interesse: “Publico muito pouco e isso sem nenhuma ideia preconcebida. Escrevendo pouco, publicando menos, é natural que eu não tenha leitores que se possam interessar pela minha vida. É este o motivo do meu espanto quando ‘você veio procurar-me’”⁶. Já na introdução a *João Ternura*, escreve: “A publicidade involuntária, que o livro recebeu antes de terminado, deixou atemorizado o autor”⁷.

Muito do cotidiano do escritor seria transformado em reflexões ou passagens de sua obra. Não é diferente o que ocorre em relação ao seu comportamento diante de uma consagração antecipada. Um fragmento de *Cadernos de João* trata do assunto:

Colapsos de orgulho, vertigens de humildade. Há quem se amedronte e há quem se conserve irônico ante a projeção do próprio nome. — “A quem estarei roubando ou ferindo com minha incômoda ascensão? Que soma de equívocos e conjunção de circunstâncias fizeram de mim centro momentâneo de atenções? Onde estarão sofrendo o prejudicado e o invejoso para que eu os console, me desculpe e me junte a eles? Para que lhes diga que nada disso vale nada. E lhes ensine a rir de si mesmos e, juntamente com eles, de minha projeção desproporcionada?”
(*Cadernos de João*, p. 71)

⁵ MACHADO, Aníbal. *Cadernos de João*, p. 65.

⁶ MACHADO, Aníbal. *A arte de viver e outras artes*, p. 294.

⁷ MACHADO, Aníbal. *João Ternura*, p. 03.

A linguagem de Aníbal Machado é sempre cristalina, os termos bem escolhidos, as frases precisas. A precisão de seu estilo nos remete às considerações feitas por Antonio Candido à prosa de Carlos Drummond de Andrade no ensaio “Drummond prosador”. Aquela “singularidade do traço” ou a “economia da escrita” que o crítico afirma num Drummond prosador, que se nutre dos aspectos constitutivos da poesia e da crônica para tecer os seus contos, também encontramos, à sua maneira, em Aníbal Machado. Vale a pena observar que, para Antonio Candido, este é um traço dos escritores modernistas mineiros que fizeram uma literatura constituída com o “sumo dos clássicos”, ou seja, que souberam transformar em “adubo” a leitura atenta dos “velhos livros”.

Nesse sentido, é preciso observar como a escolha das palavras feita por Aníbal Machado definem o conteúdo do fragmento citado. A projeção do personagem é “desproporcionada” e a sua ascensão é “incômoda”. Não existe a possibilidade de se vangloriar diante da inesperada fama. Ao contrário, diante dela, é possível se amedrontar ou conservar-se irônico. O desdém é uma possibilidade importante a ser considerada, já que nos textos de Aníbal o humor é uma constante. Mas trata-se de um humor sutil, irônico e auto-referente, já que sempre é possível rir de si mesmo. Há uma diminuição proposital do sujeito diante de seu eminente engrandecimento de tal modo que a sua ascensão parece incomodar, ferir e roubar os outros, por mais indefinido e insignificante que sejam. Assim como ocorre com Plume na obra de Henri Michaux, o personagem se vê numa situação inesperada, que por mais real que pareça ainda assim lhe é insólita, como se tratasse de uma “soma de equívocos”. Na tentativa de convencer a si mesmo de que houve um engano, busca pelos supostos prejudicados para lhes consolar. Não há problema se são invejosos ou se não possuem razão, é preciso pôr-se ao lado deles e ensiná-los a ter uma atitude desdenhosa diante do fato, ensiná-los a rir de si mesmos e da própria vida que preteriu muitos em função de poucos. No decorrer do texto, o personagem recusa uma posição central para pôr-se à margem, abandona o lugar de destaque para juntar-se à multidão anônima, recusa a fama para rir de sua própria insignificância, que é reconquistada. Ter provado da fama lhe serve apenas como argumento para afirmar que a mesma não tem valor, o que inclusive possibilita a nova descida ao anonimato. Tal como Plume, na obra de Henri Michaux, ou Carlitos, de Charles Chaplin, esse personagem, no caso propositalmente sem nome, não almeja o poder, não quer vencer ou se consagrar. Se a sua escolha significa o menosprezo de muitos, então ele prefere estar do lado injustiçado e rir da própria condição.

Este é o sujeito da obra de Aníbal Machado: nunca atingirá uma meta, pois não a tem, vive sempre provisoriamente, se coloca de antemão como perdedor na disputa inevitável, prefere passar despercebido, permite-se enxergar a vida e o mundo como algo inacabado. Atingir a meta, chegar ao topo, consagrar-se está na contramão de viver, de buscar o modo de viver, de se preparar constantemente para qualquer coisa que não importa se acontecerá, pois o mais importante é estar em preparativos. É possível que dessa concepção de um sujeito sempre em preparativos se possa extrair também uma concepção de fazer literário. Aníbal a transforma em linguagem. Nesse sentido, mais uma vez, se parece com Henri Michaux, pois trabalha sempre com o fragmento, a descontinuidade e a reflexão e nisso *Cadernos de João* se torna o seu melhor exemplo.

Diante da sua “projeção desproporcionada”, situação ao mesmo tempo favorável e adversa, Aníbal Machado desobrigou-se de publicar seus livros. Essa parece ser uma das justificativas para as interrupções que sua produção literária teve e ao mesmo tempo a solução encontrada na reiteração das obras, que foram se formando ao longo de sua vida. A morte de Aníbal, que poderia ser uma finalização, nada mais é, nesse sentido, do que a cristalização de um estado inacabado. Em carta a Mário de Andrade, o escritor afirmou que pretendia publicar *João Ternura* como uma “obra póstuma”, mas ainda em vida. Por um lado é uma maneira bem-humorada de dizer que a obra virá atrasada, por outro é a constatação de que já dava o livro como inacabado. Afirma também que enquanto não publicava o romance, ia trabalhando em outros textos:

O “João Ternura, lírico e vulgar...” será com certeza uma obra póstuma publicada em vida do autor. Enquanto isso, esboço outros livros.⁸

Surpreende muito o fato de essa afirmação ter sido feita em abril de 1931, já que o romance só seria finalizado em 1964 e publicado um ano depois. Em 1931 era publicada a primeira edição de *Cobra Norato*, de Raul Bopp, obra que também vinha sendo esboçada desde a época da *Semana de Arte Moderna*. Se publicado na década de 1930, *João Ternura* atingiria uma posição similar à de *Cobra Norato*, isto é, de ser obra da primeira fase publicada na segunda. O livro de Raul Bopp, aliás, torna o personagem de Aníbal Machado ainda mais conhecido ao se fazer presente entre os nomes convidados no final do poema para o casamento do herói. Em todo caso, a produção literária de Aníbal Machado não deixou de se ligar à de seus contemporâneos. A carta

⁸ Carta de Aníbal Machado a Mário de Andrade datada de 17 de abril de 1931. In: Arquivo do IEB – USP – Fundo Mário de Andrade. Pesquisa autorizada por Maria Clara Machado Produções Ltda.

escrita a Mário de Andrade demonstra a clara intenção de engavetar seu famoso livro e se dedicar aos demais que faria. Já havia traçado intimamente, no início daquela década, as diretrizes de sua trajetória literária. Seus livros começariam a aparecer somente em 1944 quando publicou o volume de contos *Vila Feliz*.

Ao sugerir a publicação como obra inacabada, João Cabral talvez pensasse numa solução para o impasse em que se encontrava o romance. Mas de fato, ao fazer tal comentário, toca num assunto, que é um elemento obsessivo em *Cadernos de João*: o inacabado. Acreditamos que rever a sua obra por meio desta abordagem, além da possibilidade de um novo modo de ler toda a sua produção literária, poderemos também trazer Aníbal Machado para o seu devido lugar e compreendê-lo não mais como uma promessa que não chegou a se realizar, mas como um escritor detentor de uma obra instigante, que ainda não foi razoavelmente estudada e compreendida. Embora seja difícil desvincular o escritor mineiro da ideia de uma promessa — e realmente foi e isso vem fomentando uma espécie de curiosidade literária —, tentaremos analisar a sua obra sem considerar tanto essa expectativa, se isso for possível. A proposta então é entender a sua produção literária pelo viés do inacabado, ou seja, ligado a um fazer literário e até mesmo a uma concepção estética que considera essa característica.

Arte inacabada

Não existe propriamente uma teoria do inacabado na arte. As afirmações sobre este assunto dependem em grande medida do objeto estudado. Vários autores fizeram obras sobre as quais podemos falar em inacabado, mas a aproximação entre eles nem sempre é possível ou então se faz apenas pelo detalhe abordado e não por uma visão maior de seu universo artístico. Em todo caso, uma boa aproximação ao assunto pode ser feita com o livro *O banquete*, de Mário de Andrade.

Na introdução ao *Parque de diversões*, Raul Antelo havia mencionado o livro de Mário de Andrade nesta mesma perspectiva:

À beira do abismo situam-se textos e autores da modernidade, uns e outros atravessados por essa consciência infeliz que marca o nosso tempo. Do lado do escritor, encontramos um ser rachado e multiplicado por pulsões e lutas, de tal sorte que o fragmentário e o descontínuo funcionam como laboratório de rupturas. Nessa linha de análise e antecipando-se a ecos europeus, Mário de Andrade postularia uma teoria do inacabado nas páginas de *O Banquete*.⁹

⁹ ANTELO, Raúl. Introdução. In. *Parque de diversões*, p. 16.

A morte de Mário de Andrade em 1945 impediu que o livro *O banquete* fosse concluído. Iniciada em 1944 e publicada somente em 1977 de maneira póstuma e inacabada, a obra mescla a forma da ficção com a do ensaio, apresentando ainda um forte uso do diálogo. O protagonista, Janjão, é um artista pobre, que trilha um caminho próprio na música e possui muitas ideias acerca da arte, dentre elas, se destacam o seu entendimento sobre a técnica do inacabado e a arte malsã.

À sua maneira, o músico explica a outro personagem, o Pastor Fido, o que pensa sobre a arte e o papel do artista em sua época. Dentre as suas composições está o *Esquerzo Antifachista*, abasileiramento jocoso feito por Mário de Andrade do termo italiano *Scherzo Antifascista*. *Scherzo*, que no italiano significa brincadeira ou zombaria, é uma peça musical, normalmente parte de uma sonata ou sinfonia, que possui um movimento animado e alegre. O título, nesse sentido, deixa entrever um tom de crítica e deboche ao fascismo. Além da abordagem social e histórica presente na composição, em *O banquete*, há uma marcada diferença de classes sociais percebida facilmente nos personagens. Ao contrário de Janjão, que vive na miséria, temos a milionária Sarah Light e o político Felix de Cima chamado de “ilustre democrata fachista” para quem “toda a arte moderna era comunismo”¹⁰. O livro de Mário de Andrade estabelece uma discussão que envolve arte e sociedade. Em conversa com o Pastor Fido, Janjão afirma que toda arte, mesmo a mais lírica, é social. Por isso, o rótulo de “música social” não daria conta de seu *Esquerzo Antifachista*, que deveria ser considerado arte de combate político.

As ideias de Janjão vão ao encontro das considerações feitas por Theodor W. Adorno no ensaio “Palestra sobre lírica e sociedade”. Para Adorno, a composição lírica busca extrair o universal “da mais irrestrita individuação”¹¹. A universalidade, uma vez alcançada, é “essencialmente social”. Ainda que a lírica seja destituída de objetividade, aparentemente livre “da coerção da práxis dominante” e da “utilidade”, ainda assim é social, pois lhe é inerente ao menos uma negação de uma situação social experimentada pelo indivíduo. Para Adorno, para uma análise crítica, os conceitos sociais não devem ser exteriores à arte, devem, ao contrário, surgir delas mesmas:

...a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou

¹⁰ ANDRADE, Mário de. *O banquete*, p. 49.

¹¹ ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*, p. 66.

a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente.¹²

Voltando à obra de Mário, havíamos dito que para Janjão toda arte é social e, nesse ponto, o ensaio de Adorno nos ajuda a compreendê-lo. A conversa que o protagonista tem com o Pastor Fido se envereda então pelo fazer artístico em geral. Num outro patamar está o que chama de “arte de combate”, inicialmente chamada pelo personagem de “arte de combate político”. Para dissertar sobre o assunto, Janjão contrapõe as “técnicas do acabado” às do inacabado. Enquanto aquelas são dogmáticas e impedem a discussão, estas são abertas, “permitem a mancha, o esboço, a alusão, a discussão, o conselho”¹³, dentre outras coisas. Janjão ainda afirma que as técnicas do inacabado são próprias para a “arte de combate”:

Toda obra de circunstância, principalmente a de combate, não só permite mas exige as técnicas mais violentas e dinâmicas do inacabado. O acabado é dogmático e impositivo. O inacabado é convidativo e insinuante. É dinâmico, enfim. Arma o nosso braço.¹⁴

Janjão chega mesmo a qualificar a própria técnica do inacabado como combativa. Trata-se de uma arte que “arma o nosso braço” como dito no fragmento acima e cujas técnicas “maltratam, excitam o espectador e o põem de pé”. Esse “pôr de pé” o espectador parece definir bem o efeito causado pela arte inacabada que mexe com o seu receptor, podendo até mesmo alterá-lo significativamente.

Para o compositor, o princípio da arte está ligado ao princípio da revolução. Por isso, busca uma “arte malsã”, que define do seguinte modo:

Já não conseguiria mais construir uma arte que interessasse diretamente as massas e as movesse... O melhor jeito de me utilizar, de acalmar a minha consciência livre, imagino que será fazer obra malsã... Malsã, se compreende: no sentido de conter germes destruidores e intoxicadores, que malestarizem a vida ambiente e ajudem a botar por terra as formas gastas da sociedade. Obras que entusiasmem os mais novos, ainda capazes de se coletivizar e os decidam a uma ação direta...¹⁵

Para se chegar a isso, é preciso que o artista faça sempre “melhor” a sua obra, isto é, que jamais se cristalize, o que, relacionado ao universo de Aníbal Machado se

¹² ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*, p. 67.

¹³ ANDRADE, Mário de. *O banquete*, p. 62.

¹⁴ ANDRADE, Mário de. *O banquete*, p. 62.

¹⁵ ANDRADE, Mário de. *O banquete*, p. 65.

caracteriza como um estar sempre em preparativos. Vejamos então como Mário de Andrade, por meio seu personagem, aborda o assunto:

A arte é uma doença, é uma insatisfação humana: e o artista combate a doença fazendo mais arte, outra arte. “Fazer outra arte” é a única receita para a doença estética da imperfeição. O artista que não se preocupa de fazer arte nova é um conformista, tende a se academizar. O importante, numa teoria de arte, é saber ultrapassá-la. Repare: Machado de Assis nunca foi machadiano; mas Wagner sossobra quase sempre, quando se torna estritamente wagneriano. O artista não deve se propor o problema de fazer “diferente” eu sei, mas não existe uma só obra-de-arte genial que não seja diferente. O problema não é fazer diferente, mas fazer melhor, que é o que provoca a diferença das obras. O artista que não se coloca o problema do fazer melhor como base da criação, é um conformista.¹⁶

Para o personagem Janjão, o escritor Machado de Assis não é machadiano porque buscou fazer sempre melhor, não se repetindo apenas. Este “fazer melhor” está relacionado, numa primeira abordagem, à prática da reescrita e ao ato de engavetar os textos. Em consequência, espera-se que as obras mais novas de um escritor ultrapassem as mais antigas, compondo uma trajetória de contínua transformação.

O artista que se coloca na condição de fazer sempre melhor a sua arte possui ele próprio a condição de inacabado. A possibilidade de fazer melhor torna-o um homem em preparativos, pois se trata de uma condição do sujeito criador ou de uma visão do artista. Se a arte feita é malsã, isso significa que o inacabado não está apenas no artista, mas que este realiza a arte com as “técnicas do inacabado”. O espectador que tem contato com o inacabado, seja por meio da obra malsã, combativa como quer Mário de Andrade, ou revolucionária, é convidado a mudar, a “pôr-se de pé”, sente-se acometido pelo incômodo bem-vindo de refletir acerca das coisas, permite-se imaginar. Janjão não faz arte para a massa, mas tenta, por meio da arte malsã, modificá-la. Os mais jovens representam o público preferido pelo artista e cabe lembrar que o próprio Pastor Fido é moço e estudante.

Aníbal Machado não fez obra engajada. Embora fosse filiado¹⁷ ao Partido Comunista Brasileiro e eventualmente escrevesse um ou outro texto voltado para a política, sua produção literária não é partidária. A parte mais engajada de sua obra, se

¹⁶ ANDRADE, Mário de. *O banquete*, p. 60.

¹⁷ A informação de que Aníbal Machado foi filiado ao Partido Comunista Brasileiro é de Maria Clara Machado: “Meu pai foi candidato pelo Partido Comunista de Belo Horizonte, mas só recebeu dez votos. Muito preguiçoso, não ligou a mínima para a candidatura. Nunca conseguiu fazer política, não era dado a agremiações. Era um homem mais de ideias do que de prática política”. Cf. MACHADO, Maria Clara. Aníbal Machado, meu pai. In: *Suplemento literário do Minas Gerais*, p. 03. Segundo Humberto Werneck, a candidatura se deu em 1945: “Em 1945, embora vivesse no Rio de Janeiro, candidatou-se a deputado federal em Minas Gerais, pelo recém-legalizado Partido Comunista Brasileiro. Não se deu ao trabalho de sair à cata de eleitores — e, tendo recolhido apenas dez votos, encerrou ali a sua vida de homem público”. Cf. WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada*, p. 41.

buscarmos por ela, parece-nos ser a cena do Carnaval no romance *João Ternura*. Justamente a parte em que o protagonista menos atua, se colocando como um observador. É preciso reconhecer, no entanto, que o autor sempre explora a contraposição entre ricos e pobres, dando nítida preferência pela classe baixa, por personagens desajustados, incompreendidos e vagabundos. Ao invés de uma abordagem política, seus livros apresentam mais um caráter humano, o que na visão de Adorno e Mário de Andrade significa dizer social. Podemos afirmar, nesse sentido, que Aníbal Machado atinge a dimensão social por uma negação da ordem social vigente. A ternura, o aspecto humano, o lirismo, a afirmação da vida são antes de tudo uma negação da realidade exterior à obra. Se a vida, como afirma João Ternura, lhe parece cada vez mais absurda, então a “voz de humanidade” que há na sua obra, pode-se dizer, é uma negação a uma situação negativa.

É principalmente nesse sentido, além do aspecto estético, que o escritor faz uma arte negativa e se vincula ao que Mário de Andrade chamou de “arte malsã”. A obra de Aníbal convida o leitor a refletir acerca das mínimas coisas da vida, alterando a ordem vigente, rompendo com o senso comum, dando voz aos excluídos.

Trata-se de um autor marcado pelo espírito crítico, sempre preocupado em “fazer melhor”, que interrompia a escrita de seus livros, reescrevia, engavetava e às vezes deixava o texto inconcluso. Em boa medida, este “homem em preparativos”, de que tanto se fala em *Cadernos de João*, é o próprio escritor. Sua obra é seu laboratório. É possível ler assim o texto inicial de seu livro mais experimental:

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

O autor apenas se reserva o direito de administrar o seu próprio caos e de impor-lhe certa ordem na tranquilidade formal das palavras.

(*Cadernos de João*, p. 05)

Este texto funciona como um pórtico para o livro *Cadernos de João*, pois apresenta um sentido que contribui para a interpretação dos demais textos. Este livro-caderno forma à sua maneira um mapa irregular do *nosso* interior que é descontínuo. O termo *caderno* já sugere o inacabado, o esboço, o rascunho, o que pode ser reescrito, riscado e refeito. 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 registrar ideias, fragmentos, frases ou breves palavras, pode pensar a literatura como um verdadeiro canteiro de obras. Com isso, a letra impressa é o menos importante, pois fascina mais o processo de criação, o laboratório, o escrever e o reescrever, mais o processo do que o resultado.

Não há uma ordem nos textos que compõem os *Cadernos de João*. Ao contrário, trata-se de uma mistura de gêneros, pois ora temos um aforismo, ora um conto, ora um pensamento, ora um poema, e assim por diante. Os aforismos, se observados, estão disseminados ao longo da obra. Essa mistura de gêneros, o caráter fragmentário, a ausência de progressão em sua obra, dentre outros, vão ao encontro do *nosso* interior que se apresenta sem uma forma cartesiana. Ao escolher o pronome *nosso*, o escritor inclui o leitor na obra e o convida à reflexão.

Tanto o leitor quanto o autor é formado e animado, em seu interior, por muitos personagens imprecisos. Estes são responsáveis pelas vozes, pelas reflexões, imagens de lirismo e revolta, etc. O fato de serem imprecisos cria uma dinâmica interessante. É como se o escritor estivesse usando uma *luneta*, digamos assim, e resolvesse investigar o interior humano. Descobre, com essa investigação, que dentro de nós há personagens cuja identidade não é possível precisar. Ao mesmo tempo em que brinca com a ciência, Aníbal Machado caracteriza o ser como não-desvendável em sua totalidade, rompendo com qualquer dualismo empobrecedor que possa surgir para reduzi-lo.

Esses personagens que vivem em nosso interior são responsáveis também pelas “amostras de cerâmica verbal”. A frase pode ser entendida como a própria elaboração poética. Os termos usados são muito distintos. De um lado temos a cerâmica, que remete a algo palpável, feito com argila, e que ao mesmo tempo sugere algo belo e refinado. De outro lado, temos o verbal caracterizando a cerâmica e destituindo-a de sua forma física. A imagem feita com palavras e detentora do *status* de cerâmica pode ser entendida com a imagem poética que surge do interior do criador. Já o termo *amostras* sugere o fragmentado, lembra o mosaico, e dá a dimensão inacabada à imagem poética.

É importante observar que todas as imagens vindas dos personagens do interior do ser humano são fragmentadas. Assim, os textos não surgem prontos, mas apenas as suas amostras se dão a conhecer como se o escritor fosse também um arqueólogo buscando no interior da terra os fragmentos que comporão o seu estudo. Os outros termos vão ao encontro desse caráter fragmentário: vozes, reflexões, imagens, e o próprio termo fragmento. Estes seres imprecisos, portanto, oferecem ao sujeito apenas

uma parte, um mote, algo incompleto. Neste ponto, aliás, é nítida a semelhança com o sonho que, ao se dar por conhecer pelo conteúdo manifesto, fragmentado, ou, nos termos de Freud, deslocado e condensado, pode revelar o interior, o conteúdo latente. Como veremos, Aníbal Machado concebia uma literatura feita a partir da anotação de sonhos.

O caderno, nesse sentido, também é um “afloramento de íntimos arquipélagos” e um “luzir espaçado das constelações predominantes”. Aqui os termos utilizados, afloramento e luzir, contêm em comum a ideia de vir à tona, de emergir ou de se manifestar. O interior, povoado de personagens, também abriga um espaço geográfico, um planeta ou uma natureza. Assim, dentro dele cabem muitas ilhas, um oceano, e também constelações, todo um universo próprio do sujeito que escreve. As reticências utilizadas ao fim do parágrafo indicam que a descrição não acaba aí e que o ser humano é ainda mais complexo. Por outro lado, os termos utilizados por Aníbal Machado constroem um universo dotado de grande beleza, já anunciando ao leitor o tipo de obra que encontrará ao virar a página.

O papel do autor, diante de tudo o que surge de seu interior, parece menor: administrar o próprio caos, impondo-lhe “certa ordem na tranquilidade formal das palavras”. Aníbal Machado atenua a importância do escritor e talvez quisesse atenuar a sua própria. Por outro lado, a ideia de se deparar com o poético que está dentro de nós e eventualmente emerge vai ao encontro das ideias surrealistas: o encontro casual, as imagens trazidas pelo sonho, o inconsciente, o inusitado, as imagens novas e montadas arbitrariamente, o livro como uma fotomontagem, etc. Ao mesmo tempo, o inacabado é evocado, pois tudo chega de modo parcial e inconcluso.

O Surrealismo

No ensaio intitulado “O surrealismo na literatura brasileira”, José Paulo Paes aponta diversos nomes de escritores brasileiros que estiveram em sintonia ou que foram influenciados pelo Surrealismo. Dentre eles estão Murilo Mendes, Jorge de Lima, Rosário Fusco e Aníbal Machado. Do grupo de artistas abertos ao universo da vanguarda francesa se destacam os pintores Ismael Nery e Cícero Dias. Podemos afirmar nesse sentido que Aníbal Machado pertenceu a uma vertente de artistas modernistas que se manteve em diálogo com o Surrealismo, tendo sido um dos que mais

acompanharam a trajetória do movimento francês. Esse diálogo foi percebido em sua obra por diversos críticos e foi afirmado nas entrevistas que deu.

Encontramos nos manuscritos do autor diversas anotações que se referem aos escritores que fizeram parte ou estiveram próximos do movimento. Os manuscritos revelam ainda que Aníbal Machado anotava eventualmente seus sonhos, transformando-os posteriormente em textos literários. Dentre os cadernos com anotações que Aníbal Machado deixou¹⁸, encontramos diversas referências aos autores surrealistas. Num deles, em formato de brochura, compilou frases e citações de diversos escritores, dentre os quais destacamos: Guillaume Apollinaire, que foi considerado pelos surrealistas um de seus precursores; Henri Michaux, que se manteve próximo da vanguarda; Paul Éluard; Antonin Artaud e André Breton. Numa caderneta de páginas quadriculadas, Aníbal Machado faz uma lista sob o título “livros para Vassouras”. O escritor possuía uma casa na cidade fluminense, onde passava férias, escrevia e lia. Dentre os dezesseis livros listados estão: *Éluard et Claudel* e *La mystique du surhomme*, de Michel Carrouges; *Poèmes choisis*, de Paul Éluard; *Les matineaux*, de René Char; e uma obra das edições Seghers de André Breton.

O interesse de Aníbal Machado pela vanguarda francesa pode ser percebido nas declarações que deu ao longo da vida. O primeiro registro, nesse sentido, parece ser a frase dirigida a Menotti del Picchia, na *Revista de Antropofagia*, em 1929:

O italianinho sem primeiras letras

O poeta empastelado Menotti del Piccolo continua irremediavelmente analfabeto. Supõe que todo nome francês tem *Le* na frente. É assim que em vez do conhecido nome de André Breton, ele escreve Le Breton! Fica mais bonito Le Bossuet, Le Voltaire!

O nosso grande Aníbal Machado interpelado sobre se queria responder às grosserias do chefe do fascio do Bexiga, replicou por telegrama:

“Menoti não conhece o surrealismo.

Eu não conheço Menoti.”

Le Diderot¹⁹

¹⁸ Informações coletadas no Acervo Aníbal Machado, que se encontra aos cuidados do crítico literário Raul Antelo, professor titular da Universidade Federal de Santa Catarina, que me permitiu o acesso irrestrito aos 19 cadernos do autor. Durante a pesquisa que fiz em Florianópolis, o prof. Dr. Raul Antelo disse-me que no início da década de 1980 recebeu os cadernos das mãos de Maria Clara Machado, que, além de filha, na época detinha os direitos autorais do escritor. Devemos a ele a conservação e permanência deste material.

¹⁹ *Revista de Antropofagia*. 04 jul 1929, n. 13. Agradeço ao prof. Dr. Augusto Massi pela indicação deste fragmento e de outras fontes, dentre as quais o pequeno artigo de Lia Corrêa Dantas e o livro *Fantasma sem passaporte*, de Eneida de Moraes.

A explicação para essa “resposta”, ou pelo menos parte dela, está no número anterior da *Revista de Antropofagia*, de 26 de junho de 1929, que traz o texto “Grande prêmio na exposição”, de Aníbal Machado. Neste texto, a imagem de um touro se mistura com a de um ser humano forte e se contrapõe ao narrador, que é uma “criança franzina” e vive, ou revive, a sua infância. O insólito no texto talvez derive de uma atmosfera onírica e é até possível que tenha sido elaborado a partir da lembrança de um sonho. Logo abaixo ao texto de Aníbal Machado está publicado outro, assinado por “Freudero”, numa clara referência à Freud, em que se lê uma crítica declarada à Menotti del Picchia:

O sr. Mário de Andrade declarou há tempos que o sr. Menotti del Picchia é “o dó de peito da ignorância nacional”. Está errado. O sr. Menotti del Piccolo é a Tosca. A Tosca do nosso analfabetismo literário.

Tudo o que ele gatafunha é por ouvir dizer. É assim que a sua cultura auricular se enrosca às vezes em afirmações desta ordem: Max Jacob é surrealista. Ora qualquer neném antropofágico sabe que Max Jacob é um dos escritores atuais mais atacados pelos surrealistas. Se for preciso, Péret que se acha aqui e que já fala português informará Menotti como também informará de que essa escola parisiense — de que é um dos chefes — não podia, como quer o vate ítalo-mineiro, estar em moda em São Paulo há quatro anos pois nessa época é que apareceu em Paris e lá como aqui nunca esteve em moda.²⁰

Coincidência ou não, Aníbal Machado esteve envolvido na discussão e acabou enviando o telegrama no qual dizia não conhecer Menotti del Picchia pelo seu desconhecimento da vanguarda.

Mário Barata afirma que no início da década de 1940 Aníbal Machado lhe mostrou as publicações de autores surrealistas em seu escritório:

Por 1940 ou 1941, Aníbal mostrava-me e comentava, lentamente, em seu escritório do fundo da sua residência, números do *Le Surrealisme au Service de la Revolution*, preciosidades que ele possuía e lia avidamente. Reuniam-se ali duas vertentes incontidas de seu ser: a revolução literária e a social. Seu amor ao surrealismo era visível e atuou na sua expressão literária, talvez, às vezes, um pouco à Michaux, como observou Moacyr Felix no excelente artigo em *Para Todos* (1955) reproduzido em D. N. (2 de fevereiro de 1964). A construção das frases, a liberdade “ilógica” do pensamento, fazem de Aníbal um surrealista. Notou-o também Renard Perez em estudo biográfico, ao falar de “ABC das Catástrofes e Poemas em Prosa – fragmentos e poemas surrealistas”.²¹

²⁰ *Revista de Antropofagia*. 26 jun 1929, n. 12.

²¹ BARATA, Mário. Visualidade e surrealismo de Aníbal Machado, p. 29.

Em 1949, quando sua filha Maria Clara Machado se encontrava em Paris, Aníbal lhe escreve pedindo revistas do surrealismo: “Se vires aí uma ou outra revista surrealista barata, manda pra gente pelo correio”²².

Em 1951, em entrevista concedida a Jones Rocha, o escritor afirma:

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. A primeira tarefa desse movimento consistiu em lançar a desmoralização a tudo aquilo que, sob a capa de convenções inferiores e deprimentes, se opunha à passagem das forças vivas retidas no subconsciente. Foi a fase agressiva do movimento, o seu momento de escândalo. Os exageros, as invectivas desse período poderiam descambar para um niilismo anárquico, se não fosse o esclarecimento de uma consciência crítica que encontrou em André Breton a sua expressão mais lúcida. Essa fase foi ultrapassada para dar lugar à segunda, em que se procurou alcançar as fontes puras da poesia. Da vida, portanto. Pois, como dizia Hölderlin, “é poeticamente que habitamos esse mundo”. Pelo poder do sonho e da imaginação atravessamos a fronteira do cotidiano e incorporamos um domínio donde a vida profunda não cessa de acenar-nos. A importância do surrealismo, como doutrina e como ação, se caracteriza por essa procura sistemática de um mundo maravilhoso, que parece zombar de nossa mediocridade, mediante os seus contínuos e constantes afloramentos no campo da vida prática. Desde muito, vinha o sonho invadindo a realidade. Nerval o anunciara explicitamente. Antes dele, no romantismo alemão, o irreal já era uma presença maior. Porém o grande assalto praticado nos domínios do inconsciente foi planejado e realizado pelo surrealismo francês, onde o movimento recebeu batismo e se constituiu em sistema. Mas é preciso frisar que o surrealismo não estimula o abandono ao irracional para que nos esqueçamos nele e, sim, para dominá-lo.²³

Em 1954, quando dirigia²⁴ o suplemento dos pequenos cadernos de poesia que Mario Fiorani editava no Rio de Janeiro, Aníbal Machado selecionou seis textos para a plaquete *eluard - dans mon beau quartier*, o que confirma ainda mais o seu envolvimento com a divulgação do surrealismo no Brasil.

Após o falecimento de Aníbal Machado e a publicação póstuma de *João Ternura*, em 1965, a crítica literária vem, aos poucos, mostrando e investigando o diálogo de sua obra com o surrealismo. O texto que citamos de Mario Barata foi publicado em julho de 1964. Renard Perez e Otto Maria Carpeaux, nos textos que acompanham a primeira edição de *João Ternura*, registraram o interesse de Aníbal pelos surrealistas. Em “Os balões cativos”, que conta com epígrafe retirada do

²² MACHADO, Maria Clara. *Eu e o teatro*, p. 137.

²³ MACHADO, Aníbal. Divergir não importa – diz Aníbal Machado. In: *Parque de diversões*, p. 60.

²⁴ Na plaquete dedicada a Paul Éluard está registrada a seguinte informação: “Suplemento dos pequenos cadernos de poesia dirigidos por Aníbal M. Machado e editados por Mario Fiorani”. As plaquetes eram compostas e impressas à mão. Consegui uma cópia da plaquete por meio do prof. Dr. Augusto Massi, a quem sou grato. Verifiquei que outro exemplar da mesma plaquete pode ser encontrado no AEM – UFMG.

“Manifesto do Surrealismo”, M. Cavalcanti Proença registra uma frase que virá reproduzida em quase todos os trabalhos posteriores sobre Aníbal Machado:

A narrativa de Aníbal Machado se desenvolve em terreno fronteiro, ora pisando chão de realidade, ora pairando nas nuvens do imaginário, entre sonho e vigília, entre espírito e matéria, verdade e mentira, relatório e ficção.²⁵

Em 1968, Oswaldino Marques, num pequeno artigo, faz ressalvas à “atitude estético-literária” e afirma que o Surrealismo em Aníbal Machado decorre de sua “escrupulosa fidelidade à vida”²⁶. Já em 1974 sai o livro *Seleção em prosa e verso*, de Aníbal Machado, organizado por Fausto Cunha, que recupera o conteúdo da entrevista feita por Jones Rocha e afirma que o escritor declarou, certa vez, que era sobretudo um surrealista²⁷.

Raul Antelo, em *Literatura em Revista* (1984), afirma que “...o duplo de Aníbal Machado está diretamente relacionado à exploração surrealista do inconsciente, à cultura e à modernidade”²⁸. Vale a pena ainda destacar uma nota em que o crítico fala da biblioteca do escritor:

Na biblioteca de Aníbal, encontramos, entre outras revistas, o primeiro número de *Ciclo*, órgão dos surrealistas argentinos Aldo Pellegrini, Enrique Pichon-Rivière, Elías Piterbarg, de nov./dez. de 1948, onde Aníbal destacou várias passagens de um artigo de Elías Piterbarg: “Surrealismo y surrealistas em 1948”, p. 65-73. Outro artigo com diversos fragmentos grifados é “L’art abstrait et le désespoir”, de Georges Limbour (*Les Temps Modernes*, a. 5, n. 45, juil. 1949, p. 143-8). Dentre as anotações, a frase grifada na última página do artigo: “La vie de Mondrian me paraît un savant et patient suicide”. Na *Nouvelle Revue Française*, que também assinava, destaca com dupla cruzeta à margem um poema de St. John Perse: “Étroits sont les vaisseaux” (a. 4, n. 43, 1. Juil. 1956).²⁹

Pouco depois, Maria Augusta Bernardes Fonseca defendeu a tese de doutorado intitulada *Vento, gesto, movimento: a poética de Aníbal Machado*, na qual estudou toda a obra do escritor. Dentre os vários aspectos abordados por Maria Augusta está o diálogo com o surrealismo:

²⁵ PROENÇA, M. Cavalcanti. Os balões cativos, p. xvi.

²⁶ MARQUES, Oswaldino. Aníbal M. Machado – O iniciado do vento, p. 155.

²⁷ CUNHA, Fausto. Aníbal Machado entre a poesia e a prosa, p. 131. Também na década de 1970, foi publicado um artigo de Lélia Parreira Duarte em que o Surrealismo é brevemente abordado. Cf. DUARTE, Lélia Parreira. Aníbal Machado, uma dualidade do espírito, p. 02-03.

²⁸ ANTELO, Raúl. *Literatura em Revista*, p. 159.

²⁹ ANTELO, Raul. *Literatura em Revista*, p. 211.

No conjunto, entendo que de um modo ou de outro se configura nos contos, já citados, de Aníbal essa preocupação incessante com o homem (na sociedade moderna) e o mundo. E seu modo de indagar revela uma penetração bastante significativa de propostas da poética surrealista. Muito embora não se possa afirmar, como resposta à interrogação inicial (o sonho e o insólito: um projeto surrealista?), que haja em A. M. Machado um projeto surrealista. Na verdade inexistiu um traçado de construção que leve às últimas consequências o projeto do movimento de 1924, encabeçado por Breton. [...] Isto não quer dizer que A. Machado tenha chegado a seu projeto poético, desconhecendo o movimento. Pelo contrário, é sabido seu grande interesse pelos surrealistas, como divulgador e como leitor, o que transparece com muita frequência na sua prosa.³⁰

O fragmento foi extraído de seu capítulo “Do sonho ao insólito”, quando o surrealismo é mais abordado, mas as relações com a vanguarda se encontram no decorrer de todo o seu trabalho³¹.

Ainda sobre esta breve enumeração dos trabalhos que se referem à obra de Aníbal Machado em relação ao Surrealismo, cabe ressaltar que somente em 1994 os textos esparsos e inéditos foram reunidos em livro, quando são publicados *Parque de diversões* e *A arte de viver e outras artes*. O primeiro, organizado por Raul Antelo, reproduz a entrevista concedida a Jones Rocha na qual Aníbal Machado fala do Surrealismo. A edição também contou com um ensaio do crítico, publicado como introdução, no qual utiliza o termo “surrealista periférico” para o escritor.

Após comentar um texto de Oswald de Andrade encontrado nos guardados de Aníbal Machado, no qual temos um paciente dividido em “fatias de laboratório” num hospital, Raul Antelo escreve:

É precisamente esta ideia do homem partido do *nosso tempo*, a bater a vidraça do inconsciente bretoniano, que marca o descompasso da significação deslocada.

Transmutação e justaposição de experiências, traços marcantes do olhar surrealista, se traduzem, na obra de Aníbal, num transformismo em processo. Vejo, assim, o autor de *João Ternura* encavalgado a dois modos de representar a sobredeterminação do real. O mais ilusionista é aquele que tenta refletir um mundo onírico em que os objetos se interpenetram, desafiando as categorias convencionais.³²

³⁰ FONSECA, Maria Augusta Bernardes. *Vento, gesto, movimento: a poética de Aníbal Machado*, p. 82-83.

³¹ Outros três autores publicam textos na década de 1980 em que fazem referência ou abordam a relação com o Surrealismo, a saber: Mária Angélica Lopes Dean, no artigo “Aníbal Machado e o sonho”, publicado em 1982; Elza Miné da Rocha e Silva, em “Um vigoroso agente da modernidade”, publicado no livro *Literatura comentada – Aníbal Machado*, em 1983; e Jorge de Souza Araujo, no artigo “Conceito e identidade do herói em Aníbal Machado”, publicado em 1985.

³² ANTELO, Raúl. Introdução. In. *Parque de diversões*, p. 30. Registro aqui também o artigo de Maria Angélica G. Lopes, “João Miramar e João Ternura: filhos do Modernismo”, publicado na *Revista Travessia*, em 1992, em que o Surrealismo também é abordado.

Em sintonia com as ideias de Maria Augusta e Raul Antelo, Márcia Azevedo Coelho desenvolveu a tese³³ *Entre a pedra e o vento: uma análise dos contos de Aníbal Machado*, contrapondo as inovações herdadas do Surrealismo com a escrita de corte clássico, para usar uma expressão de Antonio Candido, na obra de Aníbal Machado. Márcia Azevedo se debruça sobre os contos, exclusivamente, investigando o processo de modernização que o Brasil atravessou no século XX. A ideia de uma escrita de corte clássico comum aos escritores mineiros, abordada principalmente nas considerações finais de seu trabalho, é trabalhada também neste estudo.

Após este breve levantamento crítico acerca da obra de Aníbal Machado e sua relação com a vanguarda francesa, cabe ressaltar que o presente estudo não tem como propósito se dedicar especificamente ao tema, mas parece-nos inviável tratar de seu processo de criação literária sem considerarmos a importância que o Surrealismo teve para o autor. Além da prática de anotação de sonhos, que mostraremos neste trabalho, o escritor possui em sua obra várias características que revelam o diálogo com o Surrealismo. Nos contos, não reconhecendo uma “ortodoxa adesão”, M. Cavalcanti Proença notou “componentes surrealistas”³⁴. Um desses contos, “O desfile dos chapéus”, dialoga nitidamente com a primeira fase do pintor Giorgio De Chirico, sempre lembrado como um dos precursores da vanguarda. O personagem João Ternura, além de sua semelhança com Carlitos, de Charles Chaplin, está muito próximo também do personagem Plume, de Henri Michaux. O episódio do Carnaval no romance possui duas dimensões comuns ao movimento, a saber: a ideia de revelação surgida do cotidiano ou mesmo da exploração de uma situação próxima do insólito e o caráter de observação da vida vinculada ao protagonista, que, em todo o romance, age como um *flâneur*. Já os *Cadernos de João* é o livro em que Aníbal Machado explora de forma mais consistente o inacabado. Mais uma vez surge a imagem do *flâneur*, do viajante, do andarilho, etc.

Antes de iniciarmos efetivamente o estudo da obra de Aníbal Machado, abordaremos de forma breve mais alguns aspectos do Surrealismo e como, no decorrer deste trabalho, trataremos de personagens que são andarilhos, viajantes, vagabundos, transeuntes, etc., vale a pena discorrer rapidamente sobre a figura do *flâneur*, que, como se sabe, está associada à obra de Charles Baudelaire, às galerias que funcionam como

³³ Nos outros três trabalhos dissertativos defendidos na Universidade de São Paulo, não há propriamente uma investigação em torno do diálogo com o Surrealismo, por isso não são mencionados nesta parte do trabalho.

³⁴ PROENÇA, M. Cavalcanti. Os balões cativos, p. xxxii.

um meio termo, segundo Walter Benjamin, entre a rua e o interior da casa, e ao processo de modernização que se deu posteriormente em Paris. É Benjamin quem nos explica a importância das galerias para o desenvolvimento do *flâneur*:

Calçadas largas eram raridade antes de Haussmann; as estreitas ofereciam pouca proteção contra os veículos. A *flânerie* dificilmente poderia ter-se desenvolvido em toda a plenitude sem as galerias. [...] A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes.³⁵

Entre 1853 e 1870, ocorriam as transformações da velha Paris realizadas pelo barão Georges-Eugène Haussmann. Em pouco mais de quinze anos a cidade se modernizou, ganhando grandes avenidas, ferrovia urbana e bosques. O barão faleceu em 1891, mas seus projetos ainda necessitaram de várias décadas para que fossem executados. De modo que somente em 1924, uma galeria chamada *Passagem da Ópera* foi demolida, permitindo a conclusão do *boulevard Haussmann*. Dois anos depois, Louis Aragon publicava *O camponês de Paris*, obra emblemática do Surrealismo, que trata em grande medida dos últimos anos dessa galeria.

Em seu livro, o narrador-*flâneur*, que neste caso é o próprio Aragon, vai nos informando aos poucos, dentre outras coisas, sobre a vida que pulsa na galeria, a expectativa dos comerciantes diante da futura demolição, as lembranças que o lugar lhe traz ou o sentido que adquire pela contemplação que faz. Parte da obra apresenta os espaços reservados à volúpia presente nos salões de cabeleireiros, nas poltronas elevadas dos engraxates, nas casas de banhos, nos prostíbulos e ao prazer obtido pelo uso de entorpecentes. Tudo feito numa narrativa que ao mesmo tempo é depoimento pessoal, registro de um tempo e um lugar, especulação da vida cotidiana e alheia, busca pela intersecção entre o real e o imaginário, investigação do mistério, do efêmero e do acaso, colagem de cartazes, tabuletas, tabela de preços e recorte de jornal, dentre outros. Não se trata evidentemente de um simples observador:

Eu sei: umas das principais críticas que podem me fazer, que me fazem, é esse dom de observação que gostam tanto de constatar em mim, e pelo qual não me perdoam. Eu não me diria um observador, na verdade. Gosto de me deixar atravessar pelos ventos e pela chuva. O acaso, eis toda minha experiência. Que o mundo me seja dado, não é meu sentimento. Essa vendedora de lenços, esse pequeno açucareiro que vou descrever, se vocês não ficarem bonzinhos, são meus próprios limites interiores, vistas ideais que tenho de minhas leis, de minhas maneiras de pensar e quero ser enforcado se essa *Passagem* é outra coisa além de um método para me alforriar de certas coações, um meio de ter acesso, além de minhas forças, a um

³⁵ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 34-35.

domínio ainda proibido. Que ele receba enfim seu verdadeiro nome e que o senhor Oudin venha colocar sua placa *Passage de l'opéra onirique*.³⁶

A galeria e a cidade de Paris fazem parte do escritor surrealista, que passa a existir por meio do espaço urbano. Este, por sua vez, transcende a categoria de cenário e passa a ser visto mais como um personagem ou como um universo poético revelado pelo narrador, que vaga sem rumo e solitariamente pela cidade.

Ao mesmo tempo em que revela a galeria, Louis Aragon registra passagens da história do Surrealismo. Ao falar dos *meublés* da Passagem da Ópera, informando-nos logo que são quartos mobiliados e que, neste caso, funcionam como casa de encontros amorosos ou prostíbulo no primeiro andar e como um hotel no segundo, lembra-se do dadaísta Francis Picabia e nos informa que seus amigos³⁷ Marcel Noll e Charles Baron viviam ali, no segundo andar. Em outro momento, é o café *Certa* que lhe traz recordações:

Foi nesse lugar que, por volta do fim de 1919, numa tarde, André Breton e eu decidimos reunir dali por diante nossos amigos, por ódio de *Montparnasse* e de *Montmartre*, também pelo gosto do equívoco das Passagens e seduzidos, sem dúvida, por uma decoração inabitual que deveria tornar-se para nós tão familiar. Esse lugar é que foi a sede principal das sessões de Dadá, quer essa formidável associação conspirasse uma de suas manifestações irrisórias e legendárias que fizeram sua grandeza e sua podridão, quer ela aí se reunisse por lassidão, por ócio, por tédio, que ela se agregasse sob o impacto de uma daquelas crises violentas que a sacudiam às vezes, quando a acusação de moderantismo era dirigida contra um de seus membros.³⁸

Em outra parte do livro, “O sentimento da natureza no parque *Buttes-Chaumont*”, André Breton e Marcel Noll acompanham Aragon numa deambulação pelo parque. Esta parte da obra é interessante, pois registra os momentos finais de uma reunião dos surrealistas na casa de Breton, na qual se realizavam as experiências coletivas do grupo, para em seguida relatar a experiência de caminhar pelo parque à noite e com o sentido que esta lhe confere. A ida ao parque, diga-se de passagem, ocorre após um breve momento em que os três se encontravam sem rumo nas ruas de Paris. Só após pegarem um táxi, é que se decidem sobre onde ir: “Tomar um táxi pareceu-nos então mais fácil do que tomar uma resolução”³⁹.

³⁶ ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*, p. 114-115. Na obra, o nome *Passage de l'opéra onirique* se encontra dentro de um retângulo, simbolizando a placa imaginada.

³⁷ Os três são citados também no *Manifesto do Surrealismo* (1924), de André Breton. Charles Baron, como nos informa o próprio Louis Aragon, é o irmão do poeta Jacques Baron. Cf. BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*, p. 48.

³⁸ ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*, p. 101.

³⁹ ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*, p. 159.

Outra obra emblemática do Surrealismo em que a figura do *flâneur* também se faz presente é o romance *Nadja*, de André Breton, publicado em 1928. Assim como ocorre em *O camponês de Paris*, vários nomes importantes de artistas da época são mencionados. A obra de Aragon, por exemplo, é motivo de conversa, no mercado das pulgas de Saint-Ouen, com a vendedora Fanny Beznos, que confessa não ter chegado ao fim do livro. Também em *Nadja*, temos notícia das experiências surrealistas realizadas em grupo, como a da escrita automática:

Quem não viu seu lápis pôr no papel, sem a menor hesitação e com uma rapidez prodigiosa, essas espantosas equações poéticas, sem estar certo como eu de que elas não haviam sido preparadas com antecedência, mesmo se for capaz de apreciar sua perfeição técnica e avaliar seu maravilhoso tremular, não pode fazer uma ideia de tudo o que isso representava então, do valor absoluto de oráculo que isso adquiria. Seria preciso que alguém que assistiu a uma dessas inúmeras sessões se desse ao trabalho de descrevê-las com precisão, situá-las em sua verdadeira atmosfera. Mas ainda não chegou a hora em que se poderá evocá-las sem paixão. De tantos encontros que Desnos, de olhos fechados, me marcou para mais tarde, com ele ou com outra pessoa, não há nenhum a que eu tivesse coragem de faltar, nem um só, nos lugares e horas mais inverossímeis, e em que eu não estivesse certo de encontrar quem ele me disse.⁴⁰

Mas é na experiência da rua que André Breton se depara com a figura de Nadja, que se destaca dentre as demais, seja porque caminha só, seja pelo modo como está vestida e maquiada, seja porque o vê. Ela surge como uma revelação do cotidiano, como algo insólito proporcionado pelo acaso, destoando de tudo que a rodeia: “Vai de cabeça erguida, ao contrário de todos os passantes”⁴¹. O narrador-*flâneur*, que no caso é o próprio Breton, dirige-lhe a voz e logo descobre que ela “andava sem rumo”, como ele, pode-se completar. Vale frisar que a ideia de revelação, percebida aqui, era cara aos autores surrealistas, especialmente a Breton, que, segundo Ferdinand Alquié⁴², a estimava mais do que a criação.

As coisas ditas por Nadja servem apenas para instigar ainda mais o narrador e o clima de mistério diante do desconhecido existirá desde o primeiro encontro, ocorrido na Rue Lafayette, em Paris. Ao final da primeira conversa, o narrador, que começou a obra indagando-se sobre sua própria identidade, preocupa-se agora com Nadja:

No instante de ir embora, quero lhe fazer uma pergunta que resume todas as demais, uma pergunta que só eu faria, sem dúvida, mas que, pelo menos uma vez, encontrou resposta à altura: “Quem é você?”. E ela, sem hesitar: “Eu sou a alma

⁴⁰ BRETON, André. *Nadja*, p. 39.

⁴¹ BRETON, André. *Nadja*, p. 63.

⁴² ALQUIÉ, Ferdinand. *Filosofia del surrealismo*, p. 128.

errante”. Combinamos nos ver no dia seguinte, no bar da esquina da Rue Lafayette com a Rue du Faubourg-Poissonnière.⁴³

“Eu sou a alma errante”, diz ela. Na obra de Breton, é Nadja quem lhe acompanha e com ele vaga sem rumo pelos lugares de Paris. A cumplicidade existente entre ambos não permite que o narrador saia ou se desligue do universo desconhecido e incomum ligado à mulher errante.

A aparição de Nadja pode ser relacionada ao seu desaparecimento. Isso porque o fim dado à personagem na obra de Breton figura como uma interrupção. O narrador é informado de que estava louca e fora internada no hospício de Vaucluse. Esta interrupção, ao mesmo tempo em que dá à obra um caráter de inacabado, faz com que o escritor retome a investigação de si mesmo e se pergunte sobre a influência que exerceu em Nadja. Por outro lado, é como se voltasse àquele estado anterior à descoberta de sua personagem, em busca ou à espera de algo que lhe seja apresentado e o surpreenda, que possua um “caráter absolutamente inesperado, violentamente incidental”⁴⁴.

O tema da loucura exercia fascínio sobre os surrealistas. No “Manifesto do surrealismo”, Breton escreve: “As confidências dos loucos, passaria minha vida a provocá-las”⁴⁵. Ferdinand Alquié comenta, em seu livro⁴⁶, uma ida de André Breton a um centro psiquiátrico no qual a argumentação de um interno lhe causa grande impressão. Alquié, ao tratar da impressão que o escritor teve, fala do poder da imaginação da loucura que é “negadora” e/ou “desrealizadora”. O fascínio exercido pela loucura também pode ser encontrado em Aníbal Machado que, após visitar o Instituto Raul Soares, em Belo Horizonte, escreve suas impressões num caderno brochura. Transcrevo aqui uma parte da anotação:

No corredor das loucas, a maioria delas permanece deitada no lajedo. As mães furiosas estão trancadas nos quartos. A enfermeira-chefe mostra-me algumas completamente despidas. Vejo-as através do postigo. Nada mais contristador. Conservam algumas ainda as boas linhas do corpo e pela primeira vez na vida um corpo nu, branco e relativamente perfeito não me desperta nem a menor emoção estética, nem a mais remota veleidade sexual. Enquanto me deixo ficar hipnotizado pela visão do corpo nu dessa demente, invade-me uma onda de pensamentos e conjeturas tristes. Que maléficas correntes atávicas e sombrias fatalidades orgânicas teriam levado aquela menina que ontem ia à missa, estudava nalgum colégio e se enfeitava para as festas fazendo-se acompanhar dos pais ou do irmão; que enrubescia ante o olhar do primeiro namorado; que idealizara um marido; que sonhava ser

⁴³ BRETON, André. *Nadja*, p. 70.

⁴⁴ BRETON, André. *Nadja*, p. 27.

⁴⁵ BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*, p. 36.

⁴⁶ ALQUIÉ, Ferdinand. *Filosofia del surrealismo*, p. 102.

costureira, aeromoça ou datilógrafa, — que terríveis fatalidades orgânicas ou traumatismos morais teriam levado aquela mulher a perder a razão, rasgar o vestido e apresentar-se nua e sem compromissos diante do mundo? Ela me fixava imóvel. Seu olhar tinha algo de indiferença senão de desprezo pelo visitante.⁴⁷

A anotação de Aníbal Machado foi feita no dia 16 de março de 1954, quando também visitou a Faculdade de Ciências Médicas de Minas Gerais. A imagem das mulheres nuas no hospício, tal como afirmou Alquié, também possui a dimensão negadora e desrealizadora. Em Breton tratava-se da visão de um louco sobre a guerra enquanto na anotação de Aníbal, a impressão está voltada para o mito da mulher fulgurante.

Voltando à obra de André Breton, o aspecto inacabado que destacamos, associado aqui à interrupção e a um evento marcante, no caso o desaparecimento de Nadja por internação em hospício, encontra relação com outros elementos da obra. Observe-se por exemplo que o nome da personagem foi escolhido por ela porque “em russo é o começo da palavra esperança, e porque é só o começo dela”⁴⁸. A personagem só começa a desenhar depois de conhecer o narrador, deixando desenhos inacabados. Na última parte de sua obra, após nos dizer da internação de Nadja e criticar o sistema psiquiátrico vigente, mais especificamente numa nota de rodapé, André Breton permite que relacionemos o comentário final do livro a um pintor que tentava retratar o pôr-do-sol. O quadro, além de muito triste e muito bonito, lhe pareceu o mais inacabado do mundo. O escritor retorna aos lugares em que esteve com ela para fotografar e percebe que seu trabalho é insuficiente, pois, assim como o entardecer, as imagens já pertencem a um outro plano, mais íntimo e talvez irrecuperável.

Assim, o livro de Breton está cheio de fotografias e desenhos. As fachadas e parques parisienses convidam o leitor a flunar pela obra junto com os personagens. Não temos, no entanto, uma imagem que desvende o mistério de Nadja. A única imagem, a dos seus olhos, uns olhos de avenca, mais instigam a imaginação do leitor do que propriamente lhe mata a curiosidade, por ser propositalmente incompleta. O romance dialoga, neste sentido, com a pintura de Giorgio De Chirico, pois, além das fachadas, no caso parisienses, algumas imagens se destacam como um cilindro branco e irregular, uma luva de mulher, um anúncio luminoso das lâmpadas Mazda. O quadro triangular

⁴⁷ Anotação encontrada num caderno brochura do escritor pertencente ao Acervo Aníbal Machado, que se encontra aos cuidados do Prof. Dr. Raul Antelo (UFSC).

⁴⁸ BRETON, André. *Nadja*, p. 66.

Enigma da fatalidade, que De Chirico fez em 1914, não só é reproduzido em *Nadja*, como é visto pela própria personagem na casa de André Breton⁴⁹.

A fase Metafísica da pintura de De Chirico, além da grande importância que teve para o Surrealismo, era admirada por Aníbal Machado. O quadro *Enigma da Fatalidade* possui uma combinação de elementos díspares que encontramos nas demais pinturas desta época. Magdalena Holzhey fala desses símbolos do seguinte modo:

De Chirico apelidava este novo princípio pictórico “solidão dos signos”. As coisas são despojadas do seu contexto normal, “deixadas sós”, deixam de estar ancoradas nos sistemas lógicos que geralmente lhes determinariam o sentido e o significado. Só através do abandono dos princípios da ordem, através de combinações surpreendentes e de “uma mudança de perspectiva” (Nietzsche) é possível chegar a uma nova visão sem impedimentos da natureza enigmática das coisas.⁵⁰

Em seguida, tratando agora do quadro *Canção de Amor*, a crítica de arte continua abordando o procedimento combinatório do pintor:

Se o simbolismo utilizado em *Canção de Amor* é complexo, não é nunca totalmente decifrável e é precisamente isto que torna a linguagem poética de De Chirico tão nova e tão singular. Provoca um sentimento imediato de inquietação pela combinação incompreensível de vários elementos, que são arrancados do contexto de origem e expostos às interpretações, associações, memórias e sentimentos do espectador. A justaposição de mundos diferentes e essencialmente incompatíveis — o antigo e o moderno, a memória e o presente, o mito e a realidade — é, por assim dizer, captada num momento intemporal que evoca o momento de êxtase e de recolhimento que Zaratustra canta na *Canção da Noite*: “É noite: só agora todas as canções dos amantes despertam. A minha alma é também uma canção de um amante”.⁵¹

Os procedimentos combinatórios como a colagem e a fotomontagem são abordados por Murilo Marcondes de Moura em seu estudo sobre a poesia de Murilo Mendes. O crítico nos mostra por meio de Pierre Reverdy, Hugo Friedrich e outros que a imagem, tida como “criação pura”, ou seja, que é “alheia a qualquer imitação”, surge da aproximação de realidades distintas. Os surrealistas aproveitaram essa definição de imagem e a associaram à noção de arbitrariedade. Max Ernst, segundo Murilo Marcondes, teve papel importante para a criação das técnicas de colagem e fotomontagem:

Ambas tiveram em Max Ernst o seu grande criador e “teórico”. E assim como Breton considerava Reverdy o seu antecessor mais imediato, no sentido de definir

⁴⁹ Além do quadro *Enigma da fatalidade*, também pertenceu a André Breton a pintura *O cérebro da criança*, pintada em 1914 por Giorgio De Chirico, que, segundo Magdalena Holzhey, “exerceu uma poderosa influência na evolução imagética surrealista”. Cf. HOLZHEY, Magdalena. *De Chirico*, p. 39.

⁵⁰ HOLZHEY, Magdalena. *De Chirico*, p. 35-36.

⁵¹ HOLZHEY, Magdalena. *De Chirico*, p. 36-37.

os objetivos da imagem poética, Ernst partiu dos quadros metafísicos de De Chirico para sistematizar as suas pesquisas em torno da colagem. Sabe-se que a visão do “Canto de Amor” (1914) do pintor italiano [...] precipitou a vocação de diversos pintores surrealistas, como Masson e Magritte.⁵²

É interessante, desde já, associar as imagens trabalhadas por Aníbal Machado à influência que recebeu de Giorgio De Chirico e dos surrealistas. Em “O desfile dos chapéus” o universo do pintor italiano é evocado para compor um conto que se mantém muito próximo do sonho. Um piano que é jogado ao mar é tema de outro. Os seios desproporcionais de Odete no carnaval e a viagem feita pelo funcionário José Maria, vislumbrado por uma imagem do passado, em “Viagem aos seios de Duília”. Um rato, um guarda-civil e um transatlântico em outro. O capote que contrasta com o calor fluminense no corpo de um personagem pobre chamado João Ternura, no episódio não aproveitado no seu único romance, etc. Como “O desfile dos chapéus” é o melhor exemplo dessa influência, investigaremos um pouco mais o universo de De Chirico no capítulo dois, na parte dedicada ao conto.

Outro artista, de interesse de Aníbal Machado, que se manteve próximo do Surrealismo, mas que seguiu uma trajetória distinta do grupo de Breton foi o escritor e pintor Henri Michaux [1899-1984]. Apesar de nascido em Namur, na Bélgica, segundo Murilo Mendes, Michaux não se identificava com a Europa e as diversas viagens que fez pelo mundo lhe faria escolher o oriente como uma nova pátria. Seu interesse pela Ásia ficou registrado no livro *Um bárbaro na Ásia*, publicado originalmente em 1933. Segundo Murilo Mendes, antes de André Gide publicar a famosa conferência “Découvrons Henri Michaux”, em 1941, alguns brasileiros, como Jorge de Lima e Aníbal Machado ele próprio já o tinham descoberto, “mesmo antes da sua estada no Brasil (1939-1940)”⁵³. Otto Maria Carpeaux chega a afirmar, num texto escrito para a primeira edição de *João Ternura*, que Aníbal Machado tinha uma “preferência especial”⁵⁴ pela obra de Henri Michaux. Já Maria Clara Machado, quando perguntada sobre as leituras preferidas do pai, declara: “Sabe de quem ele gostava muito? De Henri Michaux...”. Ao falar de sua biblioteca, afirma que Aníbal Machado tinha consciência da semelhança entre a sua obra e a do escritor europeu: “...lembro muito bem que ele dizia que era muito parecido com Henri Michaux”⁵⁵. Outros autores também apontaram

⁵² MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*, p. 29.

⁵³ Cf. MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 1226.

⁵⁴ CARPEAUX, Otto Maria. Presença de Aníbal, p. xxxix.

⁵⁵ Entrevista concedida a Maria Augusta Bernardes Fonseca no dia 24 de janeiro de 1979. Cf. FONSECA, Maria Augusta Bernardes. *Vento, gesto, movimento: a poética de Aníbal M. Machado*, p. 181.

o diálogo com Michaux, dentre eles, Mário Barata, Maria Augusta Bernardes Fonseca e Raul Antelo.

O escritor belga não era propriamente um surrealista, não tendo feito parte do grupo de André Breton. Adolfo Casais Monteiro, que o classifica como um “heterodoxo do Surrealismo”, afirma que Michaux seguiu um caminho solitário. O crítico, após citar obras como *Equador* e *Um bárbaro na Ásia*, afirma:

Ao resto da sua obra, afete ela deliberada e claramente a forma de poesia, ou tenha muito ou alguma coisa de ficção, aparente ser diário ou confissão, pareça transcrição de sonhos alucinados ou balbuciar de um pensamento que logo se esvai sem se deixar fixar uma forma nitidamente intelectual — só uma designação parece convir realmente, e ainda assim com a reserva de que só por si não “designa” nada com suficiente clareza: poesia.⁵⁶

Observe-se desde já como a discussão sobre o gênero em Henri Michaux se parece com a que recorrentemente se faz acerca de *Cadernos de João*. Aliás, a afirmação do crítico poderia ser feita em relação à obra de Aníbal Machado, sem perda de significação. Ao mesmo tempo em que discute o gênero, Adolfo Casais Monteiro traça características que aproximam o escritor belga da vanguarda francesa: a aparência com o diário ou a confissão; a semelhança com os sonhos; os fragmentos, etc. Henri Michaux abordou de várias formas o tema da viagem como se percebe em *Um bárbaro na Ásia*, única obra traduzida no Brasil. Da sua experiência com a mescalina surgiram obras como *Miserável milagre* e *O infinito turbulento*.

Obra que nos interessa mais de perto, *Um certo Plume* apareceu publicado pela primeira vez, em 1930, na revista *Commerce*, tendo, posteriormente, ganhado acréscimos e alterações. O personagem Plume, como pontua René Micha, se parece com o Charles Chaplin da Primeira Guerra e dos anos 1920: “Se Charlot apanha muita pancada não é peço a devolvê-la, e muitas vezes é ele quem começa. Os seus primeiros filmes mostram-no maldoso, deliberadamente maldoso”⁵⁷. O personagem João Ternura de Aníbal Machado também é sempre associado a Carlitos, porém mais em sua fase posterior, quando o personagem de Chaplin se torna mais lírico e humano. De fato Plume possui um quê de maldade e agressividade, mas recorrentemente também está no lugar do oprimido. A estória contada em “A noite dos Búlgaros”, por exemplo, se inicia com a turma de Plume matando, numa viagem de trem, sete búlgaros de maneira fria e sem ter um motivo qualquer. Em seguida se vê em situação embaraçosa, pois com a

⁵⁶ MONTEIRO, Adolfo Casais. *A palavra essencial*, p. 100.

⁵⁷ MICHA, René. *Plume e os anjos*, p. 70.

chegada de novos passageiros, é preciso ajudar os que viajariam em pé. Plume então põe um morto no colo para ceder o lugar para uma senhora. Antes de se chegar ao destino, durante a madrugada, livram-se dos corpos. Uma vez terminada a viagem fogem e comemoram a vida.

A situação do embaraço é comum a Plume, Carlitos e João Ternura. Nas três obras respectivas, sendo a de Chaplin cinematográfica, é comum não se explicar o que o personagem faz em determinado lugar ou situação. Sem ter propriamente um início, o que também é uma característica do inacabado, o personagem é inserido, em grande parte das vezes sem que queira, numa situação embaraçosa. No caso de Plume, os textos “Um homem calmo” e “Plume no restaurante” são bons exemplos disso. Outra característica comum à obra de Michaux é o insólito. Em “Um homem calmo”, por exemplo, Plume acorda e se depara com o céu azul. A mulher então lhe diz que roubaram a casa, o que neste caso significa dizer roubar as paredes, o teto, etc. Plume volta a dormir e pouco depois um trem passa por cima deles. Novamente adormecido, torna a acordar com frio e se percebe ensopado de sangue e rodeado por pedaços de sua mulher. Adormece mais uma vez e de repente está diante de um juiz que lhe cobra explicações racionais. Diante da decisão do juiz, que é a de executá-lo no dia seguinte, Plume pede desculpas e diz que não seguiu o processo com atenção. Então volta a dormir. Neste caso o embaraço se liga ao insólito e a uma estranha passividade do personagem. Outro caso semelhante está em “Plume no teto”, em que o personagem passa a andar pelo teto e não consegue por si só descer e tornar a andar no chão: “Num estúpido momento de distração, Plume andou com os pés no teto em vez de os conservar no chão”⁵⁸.

Também em *Plume*, encontramos o tema do viajante e do andarilho. “Plume viaja” e “Plume em Casablanca” são bons exemplos. No primeiro texto, em todo lugar que chega Plume obtém uma recusa e é encorajado a seguir adiante. Quando pede por uma cama lhe sugerem seguir caminhada noite adentro e ele assim o faz. Quando lhe recusam vaga no trem, desculpa-se e volta a andar na estrada. Em Roma não lhe deixam ver o Coliseu. Quando descoberto no navio, obrigam-no a viajar no porão. Plume em todos os casos não se queixa, pensa nos desgraçados que não podem viajar e lembra que está sempre viajando. “Plume em Casablanca” é significativo, pois o personagem nunca chega a concretizar uma meta em suas andanças. Chega num lugar e, ao invés de entrar,

⁵⁸ MICHAUX, Henri. *Um certo Plume*, p. 38.

dirige-se a outro. Quando ameaça sentar-se em um restaurante para comer e beber, lembra-se de averiguar se está tudo em ordem para o dia seguinte e sai. Em seguida muda de ideia e resolve dar uma volta pela zona das alfândegas e por aí vai. Acaba sendo interrogado pela polícia que, diante da explicação pouco comum, nunca mais o largou.

O livro *Um certo Plume* é constituído de pequenos textos em prosa, que podem ser classificados como pequenos contos, o que é possível graças à precisão e à simplicidade da linguagem, aspecto que foi notado por Gaëtan Picon no artigo “No país da magia”. Aníbal Machado em *Cadernos de João* possui textos semelhantes tanto na forma quanto na maneira de abordar o cotidiano. É o caso, por exemplo, de “O milagre no bar” e de “Simetrias no ônibus”.

Os textos menores encontrados em *Cadernos de João*, como é o caso dos aforismos, lembra muito também o livro *Fatias de sabedoria*, de Henri Michaux. Outro livro que pode ser associado à obra de Aníbal Machado é *No país da magia*. Nele, por meio do fragmento e da descontinuidade, Henri Michaux explora o universo, ou melhor, a “região” em que vivem os Magos. A obra, quase um guia de viagem, como um mosaico, faz com que aos poucos o leitor junte peças ou informações que o levem a pensar ou imaginar-se no país da magia. Vejamos um desses fragmentos:

Que animação na praça! E que estranhas notícias tão inesperadas!
 “Faz muito mal se perde o seu tempo aqui”, disse um Mago meu conhecido que passava. “É um velho ajuntamento de há dez anos. As notícias só são estranhas por serem de tempos idos. Vou dissipar-lhe todos estes aborrecidos”. E para minha grande estupefação, cumprindo o que disse limpou a praça de toda aquela gente que estava tão viva no segundo anterior e saiu dali, posso dizê-lo, de palavras na boca.⁵⁹

Apesar de não ter pertencido ao grupo surrealista, Henri Michaux teve muita afinidade com o movimento. Adolfo Casais Monteiro ao chamá-lo de “heterodoxo do Surrealismo” o distancia e o aproxima ao mesmo tempo da vanguarda francesa.

Evidentemente, é difícil precisar a importância que os artistas e escritores surrealistas tiveram para Aníbal Machado, nem é nosso objetivo aqui, mas pontuar brevemente este legado pode nos ajudar a compreender a sua obra. Em todo caso, a influência recebida pode ser aproximada à que sofreu o escritor francês Michel Leiris, guardadas as proporções já que este chegou a participar do Surrealismo. Em torno de 1930, Leiris rompe com o movimento para seguir seu próprio caminho. Em 1939

⁵⁹ MICHAUX, Henri. *No país da magia*, p. 43-44.

publica a obra *A idade viril*, para a qual escreveu, posteriormente, o texto *Da literatura como tauromaquia*, do qual retiramos o seguinte trecho:

Por diversas razões — divergências de ideias misturadas a questões pessoais, o que seria demasiado longo expor aqui — eu havia rompido com o surrealismo. O fato, porém, é que continuava impregnado dele. Receptividade em relação ao que nos parece dado sem que o tenhamos buscado (na forma do ditado interior ou do encontro casual), valor poético atribuído aos sonhos (considerados ao mesmo tempo como ricos em revelações), amplo crédito concedido à psicologia freudiana (que põe em jogo um material sedutor de imagens e, por outro lado, oferece a cada indivíduo um meio cômodo de se alçar a um plano trágico, tomando-se por um novo Édipo), repugnância em relação a tudo o que é transposição ou arranjo, ou seja, compromisso falacioso entre os fatos reais e os produtos puros da imaginação, necessidade de faltar às conveniências (quanto ao amor, especialmente, que a hipocrisia burguesa trata muito facilmente como matéria de *vaudeville*, quando não o relega a um setor maldito): eis algumas das grandes linhas de força que continuavam a me atravessar, quando tive a ideia deste livro no qual se acham confrontados lembranças da infância, relatos de acontecimentos reais, sonhos e impressões efetivamente experimentados, numa espécie de colagem surrealista ou, melhor, de fotomontagem, já que nenhum elemento nela é utilizado que não seja de uma veracidade rigorosa ou que não tenha valor documental.⁶⁰

Ainda que Aníbal Machado não quisesse expor tanto a própria vida, como fez Leiris, é possível dizer que tenha sofrido uma influência semelhante. Em seus manuscritos encontramos anotações de sonhos, além de anotações à maneira do diário. Não escrevia propriamente um diário, mas em vários momentos anotou os acontecimentos de sua vida, datando-os, em cadernos distintos. Algumas dessas anotações seriam reescritas e transladadas para os *Cadernos de João*, que funcionam também, nesse sentido, como uma fotomontagem. A figura do *flâneur*, a presença da psicanálise, a mistura do cotidiano com elementos irrealis ou oníricos, dentre outros, perpassam a sua obra. A tudo isto se liga a ideia de inacabado e o homem em preparativos. Não se pode deixar de frisar que, ao lado desses temas, Aníbal Machado atribuiu grande importância à cultura popular, o que o insere no mesmo universo dos demais escritores e artistas modernistas que conciliavam a novidade da arte europeia e os elementos mais diversos da cultura brasileira.

⁶⁰ LEIRIS, Michel. *A idade viril*, p. 20.

Anotações de sonhos

Em 1924, no *Manifesto do Surrealismo*, André Breton reconhecia a importância do estudo que Freud realizou acerca dos sonhos. Ferdinand Alquié afirmou que ninguém, antes de Breton, havia ligado de forma semelhante o sonho e o poema:

Desde luego, antes de Breton nadie confundió sueño y poema; distinguirlos, pues, no exigía gran invención, sino el simple regreso a la opinión común. De ese modo, la afirmación de Eluard, formulada en 1926, sólo podía tener un sentido: hay que renunciar a la búsqueda — única novedad constitutiva del surrealismo — de la unidad de textos tan dispares en apariencia como la narración de un sueño, una página de escritura automática y un poema.⁶¹

A ideia de renunciar à busca de unidade de que fala Paul Éluard se associa facilmente à obra *Cadernos de João*, no que tem de variedade de gênero, o que também lhe dá a dimensão do mosaico e da coleção⁶².

Assim como anotava episódios ocorridos em seu dia-a-dia, Aníbal Machado, eventualmente, registrava a lápis, em seus cadernos, os sonhos que tinha. Esta afirmação ainda guarda sabor de novidade, pois pouco ou nada se disse sobre o assunto. Em 2003, a revista *Ficções* do Rio de Janeiro publicou um texto seu, “1953 – Julho – 13”⁶³, informando que se trata de um conto. Apesar de poder receber esta classificação, o texto é, nitidamente, uma anotação de sonho. O título, como se pode perceber, é uma data ao estilo de diário. Mesmo estando publicado, faço aqui a transcrição dos manuscritos, pois há pequenas diferenças no texto. Destas, a mais significativa está na data citada, que me parece ser 29 de maio e não 24 como foi publicado. Embora os números quatro e nove se pareçam quanto à forma, se observarmos a letra de Aníbal Machado nos demais textos veremos a diferença entre um e outro. O motivo mais importante, no entanto, é que o sonho da noite de 29 de maio está registrado no mesmo caderno.

Este caderno pode ser dividido em três partes. A primeira e a última trazem anotações diversas sendo que muitas páginas contêm esboços de pequenos textos que seriam aproveitados em *Cadernos de João*. A parte do meio contém registros na forma de diário que somam pouco mais de vinte dias registrados num período que vai de 22 de

⁶¹ ALQUIÉ, Ferdinand. *Filosofía del surrealismo*, p. 19-20.

⁶² Raul Antelo desenvolveu o tema da “coleção como gênero” num artigo sobre o arquivo de Aníbal Machado. Cf. ANTELO, Raúl. A pesquisa no arquivo de Aníbal Machado. In: *I Encontro de crítica textual: o manuscrito moderno e as edições*. 1986, p. 271-276.

⁶³ A capa da revista traz a informação: “conto inédito de Aníbal Machado”. Cf. *Revista Ficções*. Rio de Janeiro: 7Letras, n. 10, 2. sem. 2002. Tive acesso ao caderno do escritor no Acervo Aníbal Machado, que se encontra aos cuidados do Prof. Dr. Raul Antelo (UFSC).

fevereiro de 1953 a 9 de dezembro de 1954. Há ainda, entre uma data e outra duas anotações que são de períodos diferentes: uma traz o ano de 1947 e a outra é de 10 de outubro de 1955. A menor anotação ocupa apenas uma linha e a maior chega a três páginas. Dentre os registros há relatos do cotidiano como um comentário sobre uma domingada, a visita feita a um parente à beira da morte, a notícia do falecimento de Graciliano Ramos, a última visita feita a Jorge de Lima, dentre outros.

Voltando ao texto do dia 13 de julho de 1953, Aníbal Machado faz um relato, dizendo que no sonho encontrou o livro *Locus Solus*, de Raymond Roussel, autor que é considerado um precursor do Surrealismo, que vinha procurando por toda a vida. Por não ter dinheiro suficiente, pede ao livreiro que o guarde. Ao sair da livraria se descobre no pátio da Chácara de Sabará, onde passou a infância. É justamente no espaço da infância que se encontra com Raymond Roussel, que lhe surge montado a cavalo. Conversam sobre o preço do livro. Aníbal lhe diz que, para ele, o autor de *Locus Solus* é outro, grande e irreal, e não aquele homem com quem conversa. Em seguida Roussel parte a cavalo. Este é, resumidamente, o enredo do sonho. Em seguida Aníbal Machado escreve:

Nota – Este sonho foi durante uma sesta após o almoço, no mesmo quarto onde, um mês e meio antes, me viera o sonho da noite de 29 de maio. A figura de Roussel que nele aparecera não confere absolutamente com o único retrato que conheço do poeta, tal como figura na antologia de A. Breton.

A nota é importante pois comprova que de fato o escritor registrava seus sonhos, utilizando-se do procedimento comum aos surrealistas. Aliás, nela mesma vemos que a imagem de Raymond Roussel só lhe era conhecida por meio da antologia de André Breton. Infelizmente, Aníbal Machado não anotou a experiência ou impressão do dia anterior que aparece na parte manifesta do sonho. Mas, conforme Freud, se o conteúdo manifesto recorre às experiências recentes, o conteúdo latente está ligado “às experiências mais antigas”. Freud chega a cogitar se os elementos da infância não seriam “precondição essencial do sonhar”, afirmando que dentre as recordações de vivências marcantes encontradas no material psíquico dos pensamentos oníricos “não raro” estão os da “primeira infância”. Afirma ainda que “quanto mais alguém se aprofunda na análise de um sonho, com mais frequência chega ao rastro das experiências infantis que desempenharam seu papel entre as fontes do conteúdo latente

desse sonho”⁶⁴. As afirmações de Freud aqui destacadas estão relacionadas ao conteúdo latente e servem para demonstrar a importância da infância para o sonho. No caso do sonho de 13 de julho de 1953 de Aníbal Machado, a infância aparece no conteúdo manifesto e, evidentemente, não nos cabe neste trabalho a interpretação de seu conteúdo latente. Uma curiosidade chama especialmente a atenção, a de que Raymond Roussel morreu em 14 de julho de 1933, ou seja, há quase vinte anos exatos da noite do sonho. No sonho, além de encontrar o livro procurado por toda a vida, Aníbal Machado conversa de fato com o escritor, o que fornece elementos para uma possível análise, se atentarmos que, para Freud, todo sonho é a realização de um desejo. O homem a cavalo, por outro lado, aparece na chácara de Sabará, ou seja, no espaço da infância de Aníbal Machado, que provavelmente contou com muitas imagens semelhantes, talvez até mesmo a do próprio pai. Ainda sobre a infância, aparece no registro do sonho a brincadeira infantil do “chicotinho queimado”.

Vejamos agora, na íntegra, a descrição do sonho anterior, datado de 29 de maio de 1953:

1953 – Maio – 29

Como voei esta noite! Esse sonho me ocorria antigamente com frequência. Há muito fugiu das minhas noites. Voltou-me ontem mais nítido, mais demorado e voluptuoso do que os anteriores. Dessa vez, com uma singular particularidade: na segurança com que voava, lembrei-me, dentro mesmo do sonho, que isso se devia à minha experiência de vôos anteriores. Voei primeiro numa sala onde terminava uma reunião qualquer; poucos tinham percebido, preferindo calar-se. Depois voei uma distância maior por cima do adro de uma igreja (uma das igrejas de Sabará). Senti que era um privilégio extraordinário, excessivo; que eu não devia abusar, — o exercício ostensivo de tal dom podendo humilhar os outros. Mas logo, não sei como, me surpreendi sobrevoando um lugar à beira-rio, cheio de árvores e barracas sobre o gramado, onde se encontrava M. a quem eu fazia questão, unicamente a ela, de mostrar a minha nova condição de homem que sabe voar — que aprendeu a voar depois que ela fez descer sobre mim os seus olhos molhados de fervor, numa festa noturna, à margem do lago. Bela, incompreendida e solitária M. que me contempla lá de baixo, sentada na cadeira de vime —, eis um homem em levitação, milagre do teu olhar. Eis a prova do teu poder.

Neste sonho também aparece o espaço da infância de Aníbal Machado. A chácara em que passou a infância ficava muito próxima à cidade de Sabará, em Minas Gerais. De lá, como nos informa no texto “Autobiografia”, via as torres das igrejas da pequena cidade colonial. Aliás, não só nestes dois sonhos o espaço da infância está

⁶⁴ FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*, p. 116. As outras referências feitas ao livro de Freud nesta parte podem ser encontradas nas páginas 127 e 368 da mesma edição.

presente, mas em toda a sua obra há elementos dela. No caso mais específico do espaço da infância, o grande exemplo é o seu personagem João Ternura⁶⁵, que nasceu numa chácara semelhante à do seu criador. Num fichário do escritor, encontrei algumas anotações sobre a criação de seu personagem, dentre elas lê-se: “Fusão do cenário de Sabará com o de N. Granja. (zona calcária, grutas, rios de mineração, lagoas e árvores características) – Antigos escravos do avô de Liberata”. Nova Granja era outra chácara, em Minas Gerais, onde o escritor passava férias. O espaço da infância é também o tema de contos como “Viagem aos seios de Duília” e “O iniciado do vento” e, além disso, está presente nas reflexões de *Cadernos de João*.

Neste sonho, Aníbal Machado pode voar e, por isso, se sente privilegiado. Afirma que não deve abusar do dom recebido para não humilhar os outros. Este breve detalhe se torna curioso porque há na sua obra, ou na maneira como a publicou, uma preocupação considerável com os demais e uma certa recusa em aceitar uma posição especial para si mesmo. Outro detalhe a ser observado nas descrições que Aníbal Machado faz é o uso de letras maiúsculas, abreviando nomes, que aparentemente não deseja revelar. Talvez para poupar-lhe a dor de cabeça, inevitável, de ter que dar explicações caso o caderno fosse lido por alguém, a bela e solitária mulher é apenas chamada de M. O procedimento também foi largamente utilizado por Freud em seu *A interpretação dos sonhos*, que caracterizou os sonhos de voar como “típicos”. Freud, no entanto, não chega a analisar essa categoria de sonhos alegando que ele próprio não teve nenhuma experiência do tipo. Para ele, tais sonhos podem reproduzir impressões da infância e encontram-se relacionados a experiências ou jogos que envolveram movimento e, pelos quais, as crianças são fortemente atraídas.

O uso de iniciais também aparece em outro sonho, intitulado “Sonho de uma noite de fevereiro”. Este, por sinal, foi publicado nos *Cadernos de João*, o que revela que o fazer literário do escritor levava em consideração as anotações feitas de seus sonhos. Apesar de o título lembrar propositalmente William Shakespeare, o texto de Aníbal Machado se refere a um sonho seu descrito no mesmo caderno em que encontramos os demais. Esta descoberta é importante, pois não só explica o título, como permite que tenhamos certeza de que se trata de um sonho e revela que o escritor transformava suas anotações em textos literários. “Sonho de uma noite de fevereiro” é

⁶⁵ Em minha dissertação de mestrado, *João Ternura: romance de uma vida*, defendida em 2005 na UFMG, pesquisei como os elementos da vida de Aníbal Machado se encontram transformados em ficção na sua obra e na constituição de seu personagem. No primeiro capítulo, “Infância à beira-rio”, abordei a parte da infância.

um bom exemplo já que há poucas e breves alterações da versão manuscrita para a impressa em livro. Dessas, chama atenção o procedimento de abreviar ou alterar nomes. Na primeira versão, alguém lhe chama de “seu Aníbal”, já na versão final está “seu Machado”. O termo “meu amigo Álvaro”, que se torna “meu amigo A.”, e parece ser uma referência a Álvaro Moreyra, para quem dedicou o conto “O rato, o guarda-civil e o transatlântico”. Os dois escritores eram amigos e num pequeno texto⁶⁶ lido por ocasião do aniversário de 70 anos de Álvaro Moreyra, Aníbal Machado o chama de amigo e irmão. Ainda sobre os nomes próprios é interessante observar que na versão final a personagem se chama Amélia. Nos manuscritos, ocorre o mesmo, mas em alguns poucos lugares Aníbal grafa “Adélia”, nome que desaparece na versão final. Enfim, apesar de recorrer a um procedimento usado pelos surrealistas, o autor de *Cadernos de João*, ao mesmo tempo, evita mostrar-se a si mesmo e incluir os amigos no texto literário como faziam, por exemplo, André Breton e Louis Aragon.

Em “Sonho de uma noite de fevereiro”, o protagonista, que sabemos ser o próprio Aníbal Machado, e Amélia se encontram num carro, no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. Trata-se de um encontro amoroso pelo qual esperavam há muito tempo. Na curva da Amendoeira, o carro partiu em dois, separando o casal. Sozinho, surge o amigo C. pedindo-lhe uma recomendação para um amigo e dizendo que o desastre havia sido planejado por eles de propósito. Enraivecido, o protagonista sai e passa a procurar as calças, que havia perdido. Em pouco tempo descobre muitas no chão e consegue vestir uma cinza. Em seguida sobe em um jipe diferente que passava por ali. O sonho atinge então uma dimensão social: “Os passageiros, que pareciam retirantes do Norte, dormiam sob a roupa estendida nos varais, entre crianças tristes, aves, embrulhos e objetos de cozinha”⁶⁷. Ao final, em meio a uma expectativa de cataclismo, o protagonista reconhece seu amigo A. e conta-lhe, chorando, que perdera mais uma vez a sua Amélia.

É válido observar como elementos muito distintos são reunidos de forma completamente arbitrária⁶⁸ e formam imagens ricas e curiosas. A descrição do jipe já é

⁶⁶ O texto “Álvaro”, ainda não recolhido em livro, está em anexo à tese. Cf. MACHADO, Aníbal. Álvaro. In. *Revista Leitura*. 1958, p. 08. Aníbal Machado também lhe dedicou outro texto, “Álvaro Moreira”, que foi publicado em 1938 na *Revista Acadêmica* e encontra-se recolhido no livro *Parque de diversões*. Neste, afirma que a sua geração foi influenciada pelo poeta. Cf. MACHADO, Aníbal. *Parque de diversões*, p. 93.

⁶⁷ MACHADO, Aníbal. *Cadernos de João*, p. 142.

⁶⁸ Tomamos o termo *arbitrário* neste trabalho no mesmo sentido em que os críticos o utilizam em relação ao Surrealismo. Faço aqui a ponderação porque, para Freud, a arbitrariedade do sonho é aparente e esconde diversas relações oriundas do inconsciente.

interessante, pois o fato de ser mais largo e alto, contendo dois pavimentos, lembra um ônibus ou um carro alegórico de carnaval. Dentro do jipe cabem retirantes e roupas estendidas em varais, além de animais e demais objetos. Uma imagem inteira do sertão coube dentro de um veículo que transita no Rio de Janeiro. Outro aspecto muito relevante é a forma como ocorre a descrição no sonho, pois há sempre um clima de revelação, surpresa ou descoberta. Assim, o personagem surpreende-se com Amélia dentro do carro, com o amigo C., que lhe faz um pedido, com as calças na rua, com os passageiros do jipe, com a expectativa de um cataclismo e, por fim, com a presença do amigo A. É preciso lembrar que os surrealistas buscavam no cotidiano, no flunar pelas ruas, no acaso, algo que surgisse como uma revelação e iluminasse a vida. Também buscavam nos sonhos a livre associação de imagens e um caráter poético original ligados ao inconsciente. Jipe, retirantes, roupas em varais, um carro partido, etc, evoca procedimentos que vemos, por exemplo, na pintura de Giorgio De Chirico: uma luva, uma torre, um relógio, um trem, um ovo, uma piscina retangular, uma luz de fim de tarde, etc.

Antes de se chamar “Sonho de uma noite de fevereiro”, o texto teve como primeiro título a data em que ocorreu, “Sonho da noite de 28 de fevereiro (1953)”, em seguida riscado e renomeado por Aníbal Machado como “Sonho de fevereiro (1953)”. A data possui importância pois revela que registrou sonhos num período que vai de fevereiro a julho de 1953, o que se torna uma amostragem significativa de um procedimento utilizado pelo autor em seu processo criativo. Assim como faria em julho daquele ano, o escritor elaborou uma nota, desta vez inicial, para o sonho de fevereiro. Como se trata de texto inédito, citaremos na íntegra:

Levanto-me para anotar o sonho desta noite, antes que o principal dele se evapore, não posso discernir bem se a atmosfera de angústia em que ele se processou é devida ao mal-estar orgânico com que me deitei ontem, ou se à natureza predominantemente triste das minhas reflexões da véspera, ligadas à consciência de que estou envelhecendo depressa, senão na aparência (nem parece que ontem, pelas ruas de B. Horizonte, velhos conhecidos e antigos colegas meus já gastos e desencantados da vida pediam-me, brincando, o segredo da mocidade), pelo menos no número de anos que já conto e no desapareço alarmante, que já vinha notando em mim, por certas coisas que outrora me apaixonavam. Dentre estas subsiste, com os prestígios do sonho e do desejo, o interesse pela mulher como mito fulgurante e razão de ser da vida do homem – interesse que se torna tanto mais imperativo e pungente quanto a idade e a condição de pai de família (sim, de pai de família!) lhe constroem, sob a hipócrita ameaça de ridículo social, a livre e ingênua manifestação.

Ao transcrever o sonho, ou pelo menos o que do sonho me sobrou na memória, - cumpre frisar a correspondência entre o seu clima de frustração angustiada e o conteúdo histórico de minha vida, em dois terços da qual o

desequilíbrio da saúde impediu que os meus impulsos mais sãos, em nada absurdos ou desarmonicos, alcançassem a sua relativa satisfação.
 É, como se verá, um sonho de obstáculos tal como a minha vida mesma.
 Vamos a ele, antes que essa divagação preliminar o afugente:
 — Eu ia com Amélia, tendo-me surpreendido ao lado dela num carro...

A anotação, como se pode perceber, foi feita em Belo Horizonte. Aníbal Machado registra neste mesmo caderno que passou cerca de um mês de férias na capital mineira, onde tinha parentes. No dia 21 de março de 1953 ainda estava em Minas, pois registra que leu nos jornais a notícia da morte de Graciliano Ramos, ocorrida um dia antes⁶⁹. O sonho descrito, no entanto, ocorre no Rio de Janeiro, principalmente no bairro de Botafogo. A anotação que faz revela um caráter investigativo acerca das imagens que lhe surgiram no sonho. Desta vez, Aníbal apresenta duas referências de impressões da véspera na tentativa de entender a “atmosfera de angústia” que caracterizou o conteúdo manifesto do sonho: o mal estar sentido na noite anterior e a preocupação com o envelhecimento. A tentativa de compreender o próprio sonho resulta numa questão cara ao escritor relacionada à saúde e à morte.

O destaque que dá para o surgimento da personagem que chamou de Amélia em seu sonho, em contraposição à situação de homem casado, tem a ver com isso, pois considera que o passar dos anos não lhe fez perder o interesse pela “mulher como mito fulgurante”. Ao contrário, este interesse se tornou mais imperativo e pungente. A ideia da mulher como “mito fulgurante” nos remete mais uma vez aos surrealistas e principalmente à Nadja de André Breton. O nome Amélia é evidentemente uma invenção e mesmo o Adélia, que aparece nos manuscritos e no conto “Viagem aos seios de Duília”, pode ser o mesmo, o que pouco importa, pois Amélia se constitui neste caso como uma imagem maior da mulher desejada e possível que surge de forma inesperada e do mesmo modo é retirada da companhia do escritor. Aníbal Machado parece ter recorrido também, propositalmente, à imagem de mulher brasileira, já que o nome Amélia se tornava símbolo da mulher brasileira após o surgimento do samba “Ai que saudades da Amélia” na década de 1940.

Assim, os obstáculos são vistos por ele, em certa medida, como os problemas de saúde que enfrentou ao longo de toda a vida. Neste ponto o escritor, que estava com 58 anos, faz uma revelação muito importante: considera que os problemas de saúde, que teve até então, lhe subtraíram em dois terços a possibilidade de viver com “relativa

⁶⁹ Vale ressaltar a proximidade temporal com a elaboração de outro texto seu. No final deste mesmo mês Aníbal Machado se encontrará em Vassouras, no Rio de Janeiro, trabalhando na versão voltada para o cinema de seu conto “A morte da porta-estandarte”, texto que também será estudado nesta tese.

satisfação”. Se observarmos que na introdução de *João Ternura* o escritor afirma que a escrita do romance era também um jogo secreto ao qual recorria nos momentos de depressão e doença para recuperar o interesse de viver, perceberemos que a vida fragilizada pela instabilidade da saúde foi um fator determinante na constituição de sua obra. Quando em 1938, sem nenhum livro publicado, escreve o texto “Autobiografia” a pedido de uma revista, Aníbal Machado registra que ao começar a vida no Rio de Janeiro, em 1924, já tinha a “saúde sempre precária e uma vontade louca de viver”⁷⁰. Em 1943 escreve um telegrama⁷¹ a Murilo Miranda lamentando estar doente e não ter podido abraçá-lo por ocasião do aniversário de 10 anos da *Revista Acadêmica*. Já em “Flash”, publicado em 1949, afirma, em meio a frases de tom descontraído, que fez regime alimentar durante quase vinte anos e que um médico lhe fez parar de beber por muitos anos. A precariedade de saúde do escritor, apesar de termos poucas informações, deve ser considerada um fator importante em sua vida e para o entendimento de sua criação literária. Este fator nos faz lembrar inevitavelmente de Manuel Bandeira, que se comportou de modo muito diferente ao entrever a morte. A possibilidade de morrer cedo e a forçada ociosidade lhe fez publicar *A cinza das horas* já em 1917 e, tendo vivido muito, caminhou no final da vida para uma aceitação e espera da morte. Em Aníbal Machado essa relação parece invertida. Seu primeiro livro ficcional, *Vila feliz*, é publicado somente em 1944, quando já contava 49 anos. Já *João Ternura* foi interrompido inúmeras vezes e correu o risco de se perder irremediavelmente. Nas anotações que fez e na sua obra, a morte lhe aparece como motivo para prorrogar a vida o quanto for possível. Ao contrário do que ocorre com Manuel Bandeira, os problemas de saúde e a visão da morte são motivos de atraso, prorrogação e angústia em Aníbal Machado.

O último sonho que abordamos, destituído da explicação dada pelo autor que o antecede, foi aproveitado, com poucas alterações, no livro *Cadernos de João*, e, neste, se misturou a outros textos, formando um verdadeiro mosaico. Com isso, o leitor se depara com o texto desconhecendo *a priori* o seu processo criativo, sem saber portanto que foi originado de um sonho. A descoberta que aqui fazemos não diminui a sua importância. Ao contrário, demonstra que algumas associações arbitrárias de imagens

⁷⁰ MACHADO, Aníbal. Autobiografia. *A arte de viver e outras artes*, p. 293.

⁷¹ “Doente agora espero poder abraçá-lo daqui a dez anos no vigésimo aniversário da sua revista que é um pouco nossa. Receba expressões do meu incurável otimismo. Aníbal M. Machado”. O telegrama, datado de 15 de outubro de 1943, encontra-se reproduzido no livro *Literatura em revista*. Cf. ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*, p. 356.

dísparos na obra de Aníbal Machado são oriundas do sonho e outras, evidentemente, de um exercício racional elaborado a partir deste procedimento comum aos surrealistas. A inserção do texto “Sonho de uma noite de fevereiro” em *Cadernos de João* consolida a imagem de um escritor que anotava sonhos e concebia a sua obra em sintonia com a vanguarda francesa. Ademais, o caráter fragmentário e a descontinuidade presentes nesta obra ganham um relevo diferente com a informação.

Neste estudo, optei por tratar as obras de Aníbal Machado separadamente, dada a diferença entre elas principalmente relacionada ao gênero. Em compensação, me permiti relacioná-las, assim como fiz com livros e autores que surgirão ao longo da leitura, sempre que a abordagem ou a análise de conteúdo demandou. O ponto de partida foi estabelecer uma investigação acerca do homem em preparativos e do inacabado, por isso o primeiro capítulo é destinado aos *Cadernos de João*. O sujeito em preparativos, como se verá neste capítulo, está associado a outros temas como o *flâneur* ou o simples viajante, o correr desenfreado do tempo, a morte sem transcendência, e a integração aos elementos da natureza ou permanência em estado de ruínas.

O segundo e o terceiro capítulos tratam dos contos de Aníbal Machado. Com o objetivo de mostrar que a sua escrita está vinculada também a um diálogo com as artes, tratei primeiro da verificação desta proposição. Assim, analisando os contos “O desfile dos chapéus”, “O piano” e “A morte da porta-estandarte”, investiguei a relação da obra de Aníbal Machado com a pintura, o teatro, a música popular e o cinema. Sempre que possível, aponte dados biográficos para mostrar como esse diálogo com as artes lhe era caro. Se, por um lado, o escritor se voltou para as inovações europeias e a arte erudita, por outro, buscou na cultura popular o material para a composição de um de seus contos mais conhecidos, como se verá na história da morte da porta-estandarte Rosinha. A busca por uma síntese de elementos aparentemente tão distintos revela não só a sua qualidade como escritor, como garante o seu lugar entre os autores do Modernismo brasileiro.

Para o capítulo três reservei os contos mais importantes do escritor: “O iniciado do vento” e “Viagem aos seios de Duília”. Dentre os temas abordados estão a figura do viajante e o retorno à infância, o que fornece neste caso um vínculo com o primeiro capítulo. A cultura popular e certos pontos que podem ser relacionados ao Surrealismo estão presentes mais uma vez. Além destes dois contos, investiguei também “O defunto inaugural” porque, além de possuir o tema do viajante, fornece elementos que contribuem para uma análise da morte de João Ternura, abordada no último capítulo.

No quarto e último capítulo, que é todo destinado ao romance *João Ternura*, pude revisitar o caminho percorrido ao longo deste trabalho. Assim, reaparecem o temas como o *flâneur*, o homem em preparativos, o retorno almejado à terra da infância mas nunca realizado plenamente, a integração à natureza como forma de prorrogar a vida e a morte vista sem possibilidade de transcendência. Outros temas que se vinculam tanto à influência do Surrealismo quanto ao universo da cultura popular, como o mito da mulher fulgurante e o Carnaval, também estão presentes. Em todos os capítulos, e sempre que pude, recorri a textos inéditos que transcrevi dos acervos consultados.

1. HOMEM EM PREPARATIVOS

O fazer literário

Cadernos de João, publicado em 1957, é sem dúvida a obra mais curiosa de Aníbal Machado e a mais importante para a compreensão de sua estética do inacabado⁷². Trata-se de um livro que reúne publicações anteriores e acaba sendo exemplar da sua literatura *em processo*. Em 1951, o autor publicou *ABC das catástrofes e Topografia da insônia*⁷³, fazendo uma edição de apenas 120 exemplares. Em 1953, publicou a plaquete *Iniciativas*, um texto de apenas três páginas, composto e impresso à mão por Mario Fiorani e Alfredo Albieri, da qual se fizeram apenas 57 cópias. Esta plaquete, desconhecida da crítica literária, possui grande importância, pois comprova a imagem de escritor que prefere ficar desconhecido, circulando em tiragem pequena, entre os amigos. A plaquete, essa forma discreta de publicar, foi utilizada por Aníbal Machado e é possível que outros textos seus tenham circulado desta mesma forma. Em 1955, é publicado *Poemas em prosa*, em tiragem de 330 exemplares. O livro, ilustrado com xilogravuras originais de Manuel Segalá, é dedicado a Álvaro Ribeiro da Costa, Dante Milano, Murilo Mendes e à memória de Cesário Alvim de Melo Franco. Por fim, em 1957 é publicado *Cadernos de João*, em tiragem desconhecida, e com capa e ilustrações de Manuel Segalá. Vale lembrar que as ilustrações, tanto neste caso como no de *Poemas em prosa*, devem ser entendidas como parte integrante da obra e o procedimento, em alguma medida, se relaciona às edições dos autores surrealistas. As edições posteriores erraram em suprimir as ilustrações, que são parte constitutiva do livro e auxiliam o leitor na diferenciação dos fragmentos.

⁷² Existem poucos trabalhos dedicados ao estudo de *Cadernos de João*. Em 1952, Sérgio Buarque de Holanda publicou um pequeno artigo sobre *ABC das Catástrofes e Topografia da insônia*. Posteriormente, Antonio Olinto escreveu um breve artigo sobre *Cadernos de João*, recolhido no livro *Cadernos de crítica* de 1959. Raul Antelo, mais recentemente, em 2006, publicou o artigo “Maurice Blanchot e as imagens (mineiras) da catástrofe”. No meio acadêmico, desconheço um trabalho que seja exclusivo sobre o assunto. Dentre os trabalhos existentes de pós-graduação, merecem destaque a tese, já citada, da Prof. Dra. Maria Augusta Bernardes Fonseca e a dissertação *Caos e catástrofe na obra de Aníbal Machado*, de Rosana Morais Weg.

⁷³ Não tive acesso à edição de *ABC das catástrofes e Topografia da insônia*. A informação da tiragem está publicada na primeira edição de *Cadernos de João*. A plaquete *Iniciativas* foi localizada no AEM - UFMG. Com relação ao livro *Poemas em prosa*, localizei um exemplar no acervo de Lúcia Machado de Almeida, irmã do autor, depositado recentemente no AEM - UFMG. O exemplar possui dedicatória: “A Lúcia e Antônio com o abraço fraterno do Aníbal – B.H. fev. 1956”.

Cadernos de João reúne as demais obras, sendo que os textos de *Poemas em prosa* aparecem misturados⁷⁴ 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. A única exceção ocorre com *ABC das catástrofes e Topografia da insônia*, que mantém a regularidade do tema e, na quase totalidade, a da forma. Esta parte, apesar de publicada anteriormente, ocupa o meio do livro. Em *Cadernos de João* encontramos diversos gêneros. Dentre os textos menores estão os aforismos, que percorrem toda a obra, e nos quais há em boa medida uma construção com ideias opostas. Há também frases e breves reflexões que fogem a uma possível classificação. Alguns textos se encontram em versos e são facilmente classificados como poemas, como é o caso de “O silêncio por dentro”, “Reza de malandro”, “Última carta de Pero Vaz”, “O carrossel”, “Desastre no poema”, “Cabeça e rochedo” e “Os miudinhos”, dentre outros. Há textos constituídos somente por diálogos como “Aparições” e “Os personagens – Macário”. “A bicicleta do filho pródigo” encontra nítida relação com o gênero dramático. Outros textos como “O banho das cinco esposas” e “A insurreição dos internos” são contos e possuem tamanhos variados. Há, próximo do fim do livro, uma citação em francês de René Daumal, que, fosse outro livro, talvez viesse como epígrafe. Por fim, como já comentamos, há também textos que são relatos de sonhos. Essa confluência de gêneros ou, melhor dizendo, essa liberdade em relação às classificações que limitam o texto, torna *Cadernos de João* uma obra muito próxima do universo de Henri Michaux, que também transitou entre o aforismo, a reflexão, o poema e o conto, dentre outros textos.

O leitor acostumado com o Aníbal Machado contista certamente se surpreendeu ao se deparar com a obra fragmentária e descontínua. A obra, nesse sentido, possui a “técnica do inacabado” e é capaz de “pôr de pé” os seus leitores. Num instigante e sincero depoimento, Lia Corrêa Dantas registrou o seu estranhamento diante da obra:

Apraz-me, quando viro a última página de um livro, poder dizer, de imediato, se gostei ou não gostei da obra, e por que gostei ou deixei de gostar. Fechando os “Cadernos de João” fiquei sem saber se tinha gostado ou se não tinha. Ou antes, gostei de umas coisas, não gostei de outras, mas sinto certa

⁷⁴ Os textos, na versão de *Poemas em prosa*, aparecem na seguinte sequência: Em vez de...; Homem em preparativos; O homem e sua fachada; O grande clandestino; Agonia do objeto; Iniciativas; Eu fico; A cada qual sua via-láctea; O cavalo da madrugada; O transitório-definitivo; O sobrevivente; A bola dágua (*sic*); As reuniões; Aparições; Na sacada barroca; A procura; Noite numa folha; O terceiro; Os cães latiam na espuma...; Última carta de Pero Vaz.

dificuldade em explicar por que gostei das primeiras e não gostei das segundas — situação embaraçosa para quem, como eu, tem a mania pedagógica de se explicar todas as sensações.⁷⁵

O título da obra, *Cadernos de João*, é oriundo certamente dos seus manuscritos, pois escrevia preferencialmente em cadernos. Como estamos diante de um escritor que cultivou o inacabado, vale a pena tratar brevemente da sua relação com a escrita. Aníbal Machado era um escritor minucioso e crítico, que reescrevia várias vezes o seu texto e tinha dificuldade em terminá-lo, em dá-lo por acabado. Normalmente escrevia a lápis em suporte de todo tipo e tamanhos variados: cadernos de brochura, cadernos de arame, cadernetas, fichário, blocos e folhas avulsas. Até mesmo um envelope de carta comum foi utilizado para anotação. Além das rasuras, feitas ainda no manuscrito, refazia o texto apagando com borracha e escrevendo novamente. O ato de apagar, reescrever, riscar frases inteiras, às vezes parágrafos, trocar palavras, acrescentar, etc, produz em certos manuscritos seus um efeito parecido ao do palimpsesto. Há frases e textos ilegíveis. Uma vez selecionado um texto, era separado e datilografado. Então se iniciava um novo processo de reescrita a lápis. Desnecessário dizer que alguns textos eram datilografados várias vezes.

Na década de 1930, Eneida de Moraes tornou-se sua secretária e lhe auxiliou no processo de “passar a limpo” seus manuscritos. Uma das dificuldades de se trabalhar com esse material está justamente no fato de a letra ser cursiva. A escritora Eneida chega a comparar a de Aníbal a um mundo de formiguinhas em fileira:

Aníbal escreve à mão, em cadernos pautados, escolares. Escreve com uma letra pequenina não respeitando as linhas e, como conserta muito, geralmente o manuscrito parece ilegível; parece e é. Um mundo de formiguinhas andando que, muitas vezes, ele próprio não lê. Escreve muito...⁷⁶

A maneira como Aníbal Machado reescrevia seus textos pode ser observada hoje nos manuscritos e datiloscritos existentes nos acervos brasileiros. Mas o depoimento de Eneida guarda o tom de testemunho e ajuda a entender por que o autor de *João Ternura* demorou tanto para publicar seus livros:

Fui, durante anos e anos, sua secretária. Uma secretária menos do que amiga. Tudo começou quando um dia consegui levar para casa e passar a limpo *João Ternura* (1933 ou 1934). Tremendo trabalho tive para decifrar o que estava escrito à mão, naquele amontoado de páginas. Escrito, riscado, novamente

⁷⁵ DANTAS, Lia Corrêa. Cadernos de João. In: *Leitura*, p. 40.

⁷⁶ Cf. SILVA, Elza Miné da Rocha e. Uma vigoroso agente da modernidade. In: MACHADO, Aníbal. *Literatura comentada: Aníbal Machado*. 1983, p. 101.

escrito, novamente riscado: um horror. Quando Aníbal viu o livro pronto teve uma alegria infantil. Retocava aqui e ali e de tal modo que o trabalho datilográfico desapareceu: tudo voltou a ser um monte de papéis ilegíveis.⁷⁷

A maior parte do acervo de Aníbal Machado se encontra no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, em Belo Horizonte. Lá encontramos uma parte da sua correspondência, um grande número de fotografias, versões datilografadas e manuscritas de suas obras, textos inéditos, alguns livros e outras coisas como documentos e um quadro com a imagem da chácara em que nasceu. Outra parte importante de seu acervo está sob os cuidados do Prof. Dr. Raul Antelo da UFSC, em Florianópolis, e é formada por 19 cadernos, contendo textos inéditos e versões manuscritas de textos já publicados. A Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, abriga um número considerável de correspondências trocadas principalmente com a família e com Carlos Drummond de Andrade. No IEB-USP, em São Paulo, encontramos algumas cartas e bilhetes enviados a Mário de Andrade. Há, certamente, outros documentos de Aníbal Machado espalhados pelos acervos do país e talvez guardados com parentes.

Se o arquivo de Aníbal Machado pode ser encontrado em acervos espalhados pelo país é porque se trata, antes de tudo, de um escritor que conservou seus manuscritos. O receio do livro publicado em nada se parece com o apreço pelo texto em processo ou guardado, aguardando a reescrita. O estado de preparativos, o universo do inacabado, que encontramos em toda a sua obra parece ter origem em seu laboratório, isto é, no escritório, onde lia e escrevia, ou na casa de Vassouras, onde passava temporadas em pleno processo criativo, ou ainda na cama e em seu quarto, onde os períodos de doença conviviam com os de atividade literária. Infelizmente, não existe ainda um trabalho de crítica genética que tenha se ocupado de seu acervo e pelo qual aguardamos.

Para se ter uma pequena ideia do acervo de Aníbal Machado, reproduzo aqui uma página⁷⁸ extraída do caderno brochura que

⁷⁷ MORAES, Eneida de. Escrever sobre Aníbal não é coisa fácil. In: *Revista Leitura*, 1964, p. 13.

⁷⁸ Consultar os anexos desta tese para ver a mesma imagem reproduzida em tamanho maior. O original se encontra no Acervo Aníbal Machado sob os cuidados do Prof. Dr. Raul Antelo (UFSC).

tem como título *Borrador de João Ternura, lírico e vulgar* e que registra uma das cenas da infância do personagem. A página escolhida, além de trazer um dos raros desenhos encontrados em seus manuscritos, apresenta rasuras, variantes, acréscimos e outras marcas. Neste caso Aníbal Machado escreveu com tinta, provavelmente nanquim. Marcas da escrita da página ímpar aparecem na página par e podem ser vistas à direita do desenho. A maioria de seus manuscritos, no entanto, encontram-se redigidos a lápis.

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 no 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.

Ainda assim, “Desastre no poema” possui uma letra mais cuidada, ou, para brincar com uma frase do autor, uma letra que se “arrumou” para “sair melhor” no livro. Nesse sentido, o poema, mesmo em forma manuscrita, é uma formulação a *posteriori*, pois há a consciência da publicação. Texto cuidado, ocorre então a fusão entre a ideia do esboço e a da letra impressa.

Transladada para a obra, a letra manuscrita pode então permanecer lado a lado com a impressa e os desenhos de Manuel Segalá. E o desastre da escrita no caderno pode sobreviver no livro sem recorrer a uma fonte que descaracterizaria o rascunho. Ademais, Aníbal Machado se

permite escrever frases na vertical e em duas colunas de modo que cabe ao leitor a possibilidade de ler o texto de forma variada. Ao contrário da leitura horizontal, mistura-se uma forma com a outra, prevalecendo a vertical. O texto, descarrilhado, ou seja, permitindo-se sair da linha do caderno, ganha a liberdade dos destroços e converte-se em “ruínas de poema”. Apesar de permitir a lembrança do movimento concretista, o texto parece antes ligado ao universo do escritor, ou seja, dos cadernos, dos rascunhos e esboços, do inacabado e também, neste caso, da catástrofe e das ruínas. Por isso também se apresenta em letra manuscrita e sem recorrer a uma inovação gráfica ou antes inovando pelo simples traslado do que é provisório e aparentemente do “primeiro jorro”⁷⁹ para o suporte cristalizado e definitivo do livro.

Vale a pena pontuar brevemente o caminho que percorrerei doravante neste capítulo. Nas partes que se seguem investigaremos o homem em preparativos, partindo de um texto inédito para, em seguida, verificar a forma como esse mesmo tema aparece em *Cadernos de João*. Assim, dando prosseguimento à abordagem que acabamos assinalar, ou seja, de que a estética do inacabado na obra de Aníbal Machado está ligada à experiência dos manuscritos, ao seu processo criativo, ao hábito de redigir em cadernos, etc., analisaremos na primeira parte um texto ainda inédito chamado “A área reclamada”.

Na segunda parte, “Viajante sem passaporte”, a imagem do homem em preparativos, que continua sendo investigada, é explorada no livro *Cadernos de João*. Assim como ocorre no texto inédito, na obra ela está ligada ao universo do viajante sempre em busca de um território ou de um lugar para começar a sua vida ou o seu reino. As outras partes também têm como objeto os textos de *Cadernos de João*. Assim, em “A morte e outras catástrofes” prevalece o tema da proximidade da morte e a angústia de viver sabendo que o tempo passa de forma irrefreável. Já em “Destruição e reconstrução” é abordada a busca por uma alternativa em relação à morte. Comento, neste caso, textos que propõem, cada um a seu modo, formas de evitá-la, e que caminham para a ideia de que, diante da destruição realizada pelo tempo, é preciso se refazer continuamente. Por fim, em “Integração com o universo”, analiso a possibilidade de o personagem continuar vivendo numa árvore ou em qualquer outro elemento da natureza.

⁷⁹ A expressão é de Almuth Grésillon, que, no decorrer de seu livro *Elementos de crítica genética*, faz diversos comentários acerca da escrita em processo e do inacabado relacionado à gênese das obras.

Como se pode perceber, o percurso deste capítulo está ligado à figura do homem em preparativos e nossa abordagem caminha para a ideia de morte sem transcendência. Espera-se que o viés escolhido contribua para a compreensão de *Cadernos de João*, não diminuindo ou limitando as outras leituras possíveis.

A área reclamada

“A área reclamada”⁸⁰ é um pequeno conto inédito, que poderia compor os *Cadernos de João* por apresentar características semelhantes a vários textos ali reunidos. Há três versões datilografadas deste texto de Aníbal Machado no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG. O conto, que se intitulava inicialmente “Tudo tem dono”, teve o nome rasurado e passou a se chamar “Os donos da terra”. O segundo título também não seria o definitivo, pois foi riscado numa versão posterior, dando lugar ao nome “A área reclamada”.

Na última versão, o pequeno conto “A área reclamada” está datilografado até a palavra “redondeza”, que é termo do meio do texto. Foi preciso aproveitar as partes da versão anterior para se ter o todo. O que impressiona é pensar que mesmo não terminando de datilografar, Aníbal o marcou inteiro, fazendo alterações e rasuras. Talvez, o excesso de revisão o tenha feito desistir do mesmo. Ainda na versão final, há um parágrafo inteiro circulado, deixando-nos na dúvida se o queria ou não. O fato de estar datilografado, porém, significa uma importância dada a esse texto, visto que a maioria dos originais se encontra na forma manuscrita.

Não sabemos de quando data o texto “A área reclamada”. Existe a possibilidade de ter sido escrito após 1957 e por isso não constar nos *Cadernos de João*. Narrativa em primeira pessoa, o pequeno conto pode ser comparado a vários textos seus como “O homem e sua fachada” ou “Homem em Preparativos”. Pode, nesse sentido, ser associado aos personagens ou às partes de sua obra que contêm a ideia do homem em preparativos, do viajante, do andarilho, do vagabundo, etc.

⁸⁰ O texto, na íntegra, se encontra em anexo à tese. O texto apresentado aqui respeita a última versão encontrada, mas foi estabelecido em consideração às versões anteriores. Os procedimentos utilizados na comparação estão explicados em notas de rodapé na versão reproduzida em anexo.

“A área reclamada” trata da história de um personagem que resolve demarcar um território em regiões remotas, traçando assim os limites do seu reino. Vejamos alguns trechos:

Pensando que já era tempo de plantar os meus marcos, saí com eles às costas. Quando me perguntavam: “aonde vais com isso?” eu respondia: “traçar os meus limites, medir a extensão do meu reino”. [...]

Minha ideia era ocupar uma área pequena, sem molestar ninguém, sem chamar a atenção. Como não encontrava obstáculo, pareceu-me a princípio que tudo estava abandonado. Avancei então o quanto pude e, muito longe, finquei um marco.

Queria que vissem a terra deserta em que fiz tal coisa. Pois foi o bastante para que uma porção de monstros se assanhassem contra mim. E ainda me atiraram pedras. Mudei de direção. Andei, andei... Descobri um lugar esquecido e disse: “Aqui, sim, ninguém ainda se lembrou de vir”. Tirei outra baliza e finquei. Para que fui fazê-lo! Um proprietário hirsuto apareceu como uma fúria e me expulsou. Era dele aquela solidão. Isso é que me surpreende, pois sempre ouvi dizer que esse Brasil a dentro era só deserto e floresta: a geografia elástica e incerta, os rios fazem o que entendem, saltando do leito durante a noite, dessas aventuras deixando uma descendência viscosa de lagos e pântanos.

Vêm-se as terras, não se vêem os donos. Mas vá alguém bulir.

As imagens que se descortinam em “A área reclamada” revelam um ser cuja condição é a de estar sempre na iminência de começar algo grandioso, o seu reino, e, no entanto, nunca consegue dar início a seu projeto. Este reino é uma metáfora para a sua vida, que se resume a uma busca contínua. Homem em preparativos, o personagem nunca, neste caso, iniciará o seu reino, pois sempre algo ocorre e o expulsa ou lhe faz desistir e seguir caminhando. Sua resposta ao mundo é caminhar, seguir, continuar procurando um lugar para estabelecer-se, o que, ao final, será o resumo de sua própria vida. Este ser pobre e insignificante é contraposto ao Brasil, que é rico e continental, mas pertence aos outros. Nesse sentido, Aníbal Machado estabelece um contraponto entre a dimensão individual, na qual investiga a questão existencial, e uma esfera maior, que suscita a discussão do coletivo, do proprietário, da desigualdade social, etc.

O país, que é sempre lembrado por seu vasto território, pelas dimensões continentais, apresenta uma massa desprovida de terra ou de bens. Num primeiro momento, a personalidade do protagonista é uma negação à ordem vigente e capitalista: “Nunca quis nem tive nada: o que era meu era de todos”. O escritor tomou cuidado no entanto em deixar o texto mais humano do que político. As alterações que fez nas versões demonstram claramente isso. Onde se lê, por exemplo, “proprietário hirsuto” estava escrito “latifundiário hirsuto” na primeira versão. A mudança é relevante, pois,

além de distanciar o texto da vida real, foca a questão do indivíduo. Até mesmo o dono da terra, vale a pena observar, ao expulsar o invasor, recupera a sua solidão.

Não deixa de haver uma certa contradição neste indivíduo que primeiro possui um discurso que lembra o socialismo para, em seguida, querer o seu pedaço de terra e sozinho edificar um reino. Inicialmente, buscava uma pequena área “sem molestar ninguém”, mas como o Brasil é imenso e não encontrava obstáculo, resolveu levar “muito longe” o seu marco. Demarcado o território, aparecem monstros que o expulsam. Só numa segunda tentativa aparece um proprietário para lhe expulsar. Nesse sentido, o texto de Aníbal Machado não é redutível a uma leitura puramente ideológica, em termos de luta de classes, apesar de a mesma ser possível. Mas o texto, ao atingir o insólito, afinal primeiro é atacado por monstros, elege o indivíduo *versus* o mundo como primordial. A questão nesse sentido é mais metafísica.

O personagem de Aníbal Machado nunca começa. Está sempre prestes a começar, sempre se preparando para viver, sempre em busca. Neste sentido o texto guarda forte semelhança com “Plume viaja”, de Henri Michaux, já abordado na Introdução. Plume, sempre que chega a um determinado lugar é obrigado por uma situação qualquer a pôr-se novamente na estrada e seguir viagem. Assim como o personagem de “A área reclamada”, é sempre expulso ou obrigado a se retirar. Este viajante que nunca chegará ao destino é uma metáfora para a própria sobrevivência humana ou, mais, para o caráter provisório inerente à vida, que torna o homem um sujeito sempre em preparativos. A frase de Aníbal Machado, “viver é o mesmo que preparar-se para viver”⁸¹, pode ser evocada nesse sentido. O único limite para o homem em preparativos é a morte, da qual tenta se manter distante.

É claro que ao trazer para o plano mais importante a ideia do ser, o autor não abandona a visão do todo. Antes se serve dela para pensar o indivíduo. Nesse sentido, o caráter social, que de modo algum é dispensado, se inclina para o plano individual. A mudança nos títulos poderia ser tomada como exemplo disso: os dois primeiros títulos, “Tudo tem dono” e “Os donos da terra”, marcam o universo do proprietário no termo *dono*. “A área reclamada”, por sua vez, inverte essa lógica e segue o ponto de vista do andarilho. No entanto, a investigação do que é particular, a dimensão do protagonista, nos devolve mais uma vez ao plano social.

⁸¹ MACHADO, Aníbal. *Cadernos de João*, p. 65.

Enquanto caminha sem destino, o que neste caso não quer dizer sem objetivo, o protagonista acaba refletindo sobre a vida. Os obstáculos que enfrenta, muito mais do que proprietários e latifundiários, possuem dimensão insólita. São monstros que lhe atiraram pedras e animais que o expulsam:

A cada tentativa malograda, aumentava o desejo de conseguir o meu pedacinho de gleba. Fui bater numa grot. Que recepção: As maritacas e morcegos se comportaram de tal maneira, e com tamanho estardalhaço, que tive de recuar. Mais adiante — e eu já estava exausto — os jacarés me expulsaram de um pântano. Aliás, não gosto de pântanos, mas as ilhas que divisei ao longe eram tão floridas, vinha delas música tão suave, que exclamei: Aquilo sim, é moradia ideal!

Se no terreno da desigualdade social encontramos o insólito, deste emerge uma perspectiva social. Assim, Maritacas, morcegos e jacarés ganham *status* de donos da terra e o personagem é incapaz de lutar contra eles. Se a comunhão não é possível, apesar da grande penúria, ele não se revolta e percebe uma moradia ideal nas ilhas floridas que vê ao longe, de onde lhe chega uma música suave. É como se, por meio do termo *ilha*, anunciasse também, a si próprio, que não é possível viver em sociedade, nem mesmo com os animais e a natureza. Por outro lado, tal como Carlitos de Charles Chaplin, quando o mundo se apresenta confuso e opressor é preciso olhar para o que ele tem de humano e promissor, permitindo-se sonhar.

Após tentar viver numa lagoa, escolhe uma várzea para morar. Logo descobre que o dono ali é o vento, que o obriga a passar os dias arrastando-se pelo chão para não ser derrubado. Esse vento forte, incomum e habitante de um lugar nos remete é claro ao personagem insólito do conto “O iniciado do vento”. Mas ao contrário da estória de Zeca da Curva, o vento aqui faz parte do mundo inóspito e agressivo que condena o personagem à sua própria aventura solitária. Para não perder a dignidade, busca outros lugares e fixa residência no alto de uma árvore gigante. Vale a pena observar que Aníbal Machado trata dos elementos da natureza, principalmente, da terra, da água e do ar. A imagem da árvore, como veremos, é utilizada de forma curiosa na obra de Aníbal Machado para tratar da questão da morte. Assim aparece, por exemplo, nos textos “Noite numa folha” e “O desmonte”, do livro *Cadernos de João*. O último lugar habitado pelo personagem de “A área reclamada” é justamente uma árvore, mas, neste caso, não consegue viver em harmonia com ela e com o lugar em que se encontra. Ali, os pássaros o atormentam, sente-se triste, e não há uma posição cômoda para admirar a

vista, pois há sempre o risco de uma flecha lhe atingir. É na árvore, sem pisar na terra e avistando o céu, que toma consciência de que o seu prazo de permanência acabou.

Por fim desiste:

Olhei para o chão. Ali seria o meu cantinho, o meu reino. Deixei cair os marcos. Tudo não passava de dois metros de comprimento por alguns centímetros de largura. Miserável, ridículo retângulo. Justamente o que eu não queria: o tamanho da minha sepultura.

Neste trecho final o autor fez alterações significativas: rasurou “oitenta centímetros”, escrevendo “alguns centímetros” e na última linha rasurou o termo “exato” que qualificava “tamanho”. Assim fazendo, guardou para o final a ideia de sepultura e com ela a certeza de que o protagonista apenas caminhou para a própria morte. Não chegou nas ilhas floridas, não admirou suficientemente a beleza do céu, foi impedido de ver o crepúsculo e não demarcou seu território. Nem começou seu reino nem muito menos aproveitou a paisagem, tomado que estava pelo objetivo de começar. Aníbal Machado às vezes insere uma pergunta que desfaz a meta de algum personagem ou dele próprio. Seria o caso de perguntarmos aqui: começar o quê? A vida passou e não há mais nada para começar, restando apenas a sensação de que a vida poderia ter sido diferente. Tal como Carlitos, a resposta que dá ao mundo, que lhe insiste em expulsar das terras, é sua tristeza e sua solidão. O seu comportamento, a maneira como lida com as situações e a sua dimensão humana, nesse sentido, negam a realidade que enfrenta. Não se desvincula da questão social, permanecendo, no plano individual, envolvido na reflexão acerca da própria vida. A meta não importa tanto, pois a vida aconteceu como uma constante busca. Assim, além de andarilho, viajante, homem em busca de seu reino, o personagem é um homem em preparativos, um ser inacabado, alguém que compreende que viver é o mesmo que preparar-se para viver.

Ao final, os marcos caem, ao invés de serem fincados, o que simboliza a própria morte. Ao caírem demarcam o estreito território de seu reino, o seu próprio túmulo. Os marcos, no entanto, não caem simplesmente, é o protagonista que os *deixa* cair: “deixei cair os marcos”. Assim escrito, o texto possui a sugestão da entrega à morte e até mesmo do suicídio. Deixar caírem os marcos é permitir-se desaparecer e também por isso o texto é amargo. Não podemos nos esquecer que o personagem se encontra numa árvore gigante e do alto pode enxergar o formato do próprio túmulo. Enxergá-lo é, em certa medida, premeditar o próprio fim. De qualquer forma, a morte é apenas entrevista.

Não há uma consumação do ato na narração e o conto termina com o epílogo aberto. Caberá ao leitor imaginar o seu possível desdobramento.

Viajante sem passaporte

No livro *Cadernos de João* há diversos textos que podem ser relacionados ao tema do homem em preparativos que encontramos em “A área reclamada”. Neles, como se verá agora, temos em comum a imagem do viajante, do andarilho, etc. A investigação destes personagens se torna necessária para uma melhor compreensão do sujeito sempre em construção que percorre toda a obra de Aníbal Machado. Vejamos um desses textos:

Consumimos o melhor tempo da vida a apalpar o terreno, reunir dados, instalar sondas, armar os aparelhos, ajuntar material. Tudo para começarmos a viver. Quando se aproxima o dia da prova — que dia? que prova? — nossas armas estão caducas, o celeiro apodrecido. Vem-nos então a revolta contra as extorsões do tempo; depois, a desconfiança de que fomos logrados. E não nos conformamos em reconhecer que na longa prorrogação com que disfarçamos o nosso medo de viver estava a própria realização de nossa vida. Viver é o mesmo que preparar-se para viver.
(*Cadernos de João*, p. 64-65)

A semelhança entre os textos é nítida e se dá principalmente nesse estado de preparativos atribuído ao ser. Há também diferenças. Neste último a narração em terceira pessoa se aproxima da reflexão, enquanto o outro se encontra mais próximo do conto. Em “A área reclamada” o personagem não consegue sequer demarcar o seu território e neste texto é a primeira coisa conquistada: “apalpar o terreno”. Em seguida surgem os preparativos. Nos dois há certo paradoxo. De um lado a vida sempre em processo e de outro a estranha necessidade de se fixar, de possuir um espaço, demarcar um território. Na obra de Aníbal Machado esse contraponto possui um relevo especial, aparecendo de forma obsessiva. O paradoxo surge no modo de viver, quando a velhice ou a proximidade da morte obriga o sujeito a pensar no caráter dinâmico e provisório da vida, revelando ao mesmo tempo a estranheza que é estar preso a um lugar.

Há, neste texto, uma dimensão científica para algo que posteriormente se revelará subjetivo. Os verbos utilizados inicialmente, todos ligados à sensibilidade do tato, exprimem um trabalho de pesquisa. Assim, a terra é examinada, informações são coletadas por meio de sondas, aparelhos são armados e se coleta material. Até este ponto o texto sugere algo semelhante à chegada do homem a uma terra inexplorada. A

frase que se lê na sequência atribui a tudo que lhe antecede um aspecto metafísico, pois todo esse cuidado se deu em função de uma preparação para a vida. Por sinal, os verbos distribuídos na primeira frase são agora recolhidos na palavra *tudo*.

Tamanha preparação se dá em função do enfrentamento da vida, tomada como algo enigmático ou como esfinge. A provação futura, motivo dos preparativos, é antes uma ilusão, um mito. Aníbal Machado então recorre às perguntas que, lançadas no meio da argumentação, jogam por terra tudo o que vinha sendo construído: “que dia? que prova?”. Assim, a reflexão acerca do que é ou do que foi a vida se depara com o vazio. Pior, o tempo passou e não há como refazer todo o passado. As palavras *caducas* e *apodrecido*, que no texto caracterizam as armas e o celeiro, também parecem nos dizer sobre o próprio sujeito que envelheceu. Vencida a revolta íntima contra os estragos do tempo, resta ao ser humano certo inconformismo. Resta, aliás, a constatação, por pior que seja, de que a realização da vida esteve justamente neste processo de preparação. “Viver é o mesmo que preparar-se para viver”.

Alguns elementos devem ainda ser considerados como o “medo de viver”, que dá ao texto um tom de mágoa, de aborrecimento. Observe-se nesse sentido que no início se afirma que “o melhor tempo da vida” foi consumido na preparação. Isso sem falar no termo *prorrogação*, esse adiamento proposital em viver a vida. Na obra de Aníbal Machado prorrogar a vida significa evitar a morte, afastá-la de algum modo. A constatação, nesse sentido, de que o estar em preparativos foi a própria vida ou de que o viver se resumiu a um estado de preparação nos remete a outro fragmento do autor, também publicado em *Cadernos de João*, que cito aqui integralmente:

Dar tudo por terminado? Acabar? Pois se foi ontem mesmo, não faz nem cem anos, que eu nasci!... Então era só *isso*?
(*Cadernos de João*, p. 27)

A última pergunta, principalmente, possui um humor irônico, pois o termo *isso* se refere evidentemente a um *tudo* já vivido. A solução para essa situação tida como negativa é o humor, o riso, mas um riso que advém da mágoa. O personagem reivindica nesse sentido o seu centenário como se fosse um direito. Para se compreender a dimensão das perguntas lançadas no decorrer do fragmento é preciso considerar que na obra de Aníbal Machado não existe transcendência. Ainda que a ideia de eternidade, como ocorre no romance *João Ternura*, ou que elementos do universo cristão sejam encontrados em sua obra, é difícil defender uma crença em qualquer dessas coisas relacionada ao escritor ou à sua obra. Se a vida se dá aqui mesmo, se não há nada além

deste plano, então o viver, em sua obra, não possui uma finalidade, a morte não representa uma passagem, apenas uma interrupção. Vendo por esse viés, as perguntas lançadas no decorrer do fragmento ou unicamente aquela final, “então era só isso?”, ganham uma dimensão maior e atingem um vazio quase inaceitável.

A ausência de transcendência dá um caráter mais decisivo à vida, atribui-lhe uma sensação de algo inacabado já que é interrompida, confronta-a com o vazio, faz com o que o sujeito se apegue à mesma, desfrute da sensação de perda cotidianamente, observe a passagem do tempo com uma desconfiança especial. Ademais, na obra de Aníbal Machado, observa-se uma sensação de que a vida, ao final, é uma preparação contínua para algo que não se sabe bem o que é, nem se existe, nem se virá. Só quando o sujeito se esquece temporariamente dessa meta enigmática e ilusória é que consegue viver. É também quando o tempo aproveita e corre de forma aparentemente incomum.

Assim, em relação à sua obra, é preciso que entendamos a vida como algo provisório, ao invés de compreendê-la como algo que dará passagem para algum lugar. Essa ideia deve ser alterada e o sujeito deve ser visto como alguém de passagem pela vida, independentemente de algo, provável ou improvável que seja, que venha a existir após a certeza da morte. Esse estar de passagem torna-o um viajante sem rumo, um *flâneur*, um andarilho, etc. Muitas das vezes alguém entre o ficar e o partir, entre o fixar-se, construir um reino, e o passar despercebido por todos, etc.

Há em *Cadernos de João*, no texto “O transitório definitivo”, um personagem não nomeado que, ao narrar os acontecimentos de sua vida, vive essa dicotomia. Sua meta é chegar um dia em “Santa Maria, castelo de passarinhos”:

O meu fim é Santa Maria, castelo de passarinhos...
Me casaram várias vezes. Aos homens que feri em brigas pelo caminho, eu dizia: — Não há de ser nada; estou de passagem para Santa Maria.
E às mulheres que abracei: — Fiquem com os filhos. Eu levo a lembrança.
Estou indo para Santa Maria, castelo de passarinhos.
(*Cadernos de João*, p. 40-41)

Assim como no poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira, o lugar almejado pelo personagem de Aníbal Machado é utópico e possui ligação com o universo infantil. Se Pasárgada possui bicicleta, burro brabo, pau de sebo e mãe-d’água, Santa Maria é um castelo de passarinhos. No poema de Bandeira há um *aqui* ruim versus um *lá* bom, tal como ocorre na “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias. Em “O transitório definitivo”, os personagens secundários consideram o *aqui* um lugar ruim, mas o protagonista possui comportamento diverso em relação ao mesmo. Ora possui

motivo para considerá-lo ruim, ora se apegava temporariamente ao lugar e investe na sua melhoria. Não deixa em todo caso de almejar um *lá* bom e inalcançável.

Santa Maria pertence apenas ao seu futuro, é uma projeção. Toda vez que a realidade lhe aprisiona ou lhe sufoca, ele se lembra que está de passagem e se desobriga de quaisquer compromissos que os outros lhe queiram fazer cumprir. A escolha do nome Santa Maria é curiosa, pois remete ao universo transcendental, aqui como elemento literário, e ao feminino, que se destaca em duas esferas: a de mãe e a de mulher virgem. O personagem tem convicção de que chegará ao castelo de passarinhos e utiliza deste mote toda vez que a vida tenta fazer com que se fixe em algum lugar. O casamento e o filho estão ligados a uma obrigação social que não faz parte de seus objetivos. Apesar da indiferença, carrega as lembranças.

Num dos lugares pelos quais passa, o personagem é convidado a permanecer e ser o chefe do povoado. Diz que está de passagem, mas acaba ficando:

Fiquei. Armei pontes, retifiquei o rio. Construí piscinas e um auditório onde preguei a centenas de ouvintes.
Falaram-me de algumas precisões: um chafariz, uma igreja, uma escola, talvez uma nova seita. Que eu poderia, etc...
Abri jardim para os namorados, horrorizei-me de meu próprio busto erguido entre as flores do canteiro principal.
E quando a moça mais linda que eu estreitava nos braços gemia: “Ó tu que para sempre serás meu!”, logo eu atalhava: “Não pode ser, minha filha, não pode ser... Estou seguindo para Santa Maria, castelo de passarinhos...”
Mais adiante, me condenaram. Respondi aos juízes:
— Para quê, se estou de passagem para Santa Maria? Mais vale, em vez da pena, um banho delicioso no rio.
E segui caminho.
(*Cadernos de João*, p. 41-42)

Fixar-se em um lugar e participar ativamente de seus projetos traz um envolvimento que é estranho para aquele que está de passagem e sabe que um dia partirá. Diferentemente de “A área reclamada”, aqui é possível um clima amistoso e a construção de um “reino”. Mas o fato de se tratar de um viajante divide o personagem entre o ficar e o partir. Feito um *flâneur*, pode-se dizer que ele fica enquanto estiver bom, enquanto o lugar lhe trazer motivação.

Em semelhança com “A área reclamada”, o personagem volta o seu olhar para tudo aquilo que o faz afirmar a beleza da vida. Ao construir um jardim está, por exemplo, pensando nos namorados que o frequentarão. Mas ao se ver transformado em estátua, horroriza-se. A estátua, empedernida, é um símbolo contrário ao viajante, apegado à mobilidade. Além de símbolo da fixidez a estátua é registro de importância, homenagem a alguém ilustre, digno de ser lembrado. Ao contrário, o viajante é aquele

que passa, anônimo, sem chamar a atenção. Essa oposição entre uma figura importante e os transeuntes desconhecidos de qualquer rua é um tema caro ao escritor Aníbal Machado, sendo o romance *João Ternura* o seu maior exemplo. Assim como André Breton se interessa pela desconhecida Nadja e Louis Aragon se volta para os anônimos que frequentam a galeria que desaparecerá, Aníbal Machado faz dos desprestigiados de qualquer lugar os seus personagens mais interessantes.

Não é por acaso que em “O transitório definitivo” temos o reconhecimento de um forasteiro que não se submete às duras leis sociais. O escritor dá importância àquele que não tem e, por meio da literatura, nega uma ordem ou uma hierarquia social. O pensamento do protagonista vai ao encontro dessa inversão: “os pequenos acontecimentos avultam aos meus olhos, os grandes se amesquinham”. É justamente quando tudo parece ir ao encontro da construção de seu “reino”, que o personagem se lembra de seguir para o castelo de passarinhos. Nem mesmo a moça mais linda ou a condenação dos juízes fará com que fique. Assim, o caráter provisório da vida é retomado e o protagonista, novamente um viajante, se torna um homem em preparativos e se distancia da frieza da estátua.

Faz parte deste homem em preparativos, no entanto, fixar-se provisoriamente em outros lugares, mas nunca de forma definitiva. A única coisa definitiva nele, aliás, é o seu caráter transitório, como está explícito no título. Assim, o personagem segue a sua viagem, participando dos lugares por onde passa e abandonando-os em seguida:

Há mais de cinquenta anos que estou indo para Santa Maria. O que não é sacrifício para quem sabe que há de chegar.
E enquanto não chego, vou-me distraindo à minha maneira, ora rindo, ora gemendo. [...]
Tomo parte na vida das cidades, nos negócios dos homens. E se acaso tropeço, não é contra as pedras, é contra a minha sombra.
Prendo-me aos seres e objetos com o fervor de quem vai perdê-los para sempre. Porque afinal este mundo, tal como está, se gosto dele um bocadinho, é no momento mesmo em que penso largá-lo. Mas isso eu nunca digo.
E vou andando...
Se alguém pergunta quem sou, respondem todos: Não se sabe. Vive dizendo que está indo para um castelo de passarinhos...
Sempre assim.
Quando a vida me aborrece, largo tudo de repente, apanho a trouxa, e vou tocando devagarinho para Santa Maria, castelo de passarinhos...
(*Cadernos de João*, 42-43)

Apesar do longo tempo de viagem, o protagonista não chega ao lugar almejado, que permanece apenas como uma meta, alimentando o seu caráter de homem em preparativos. A relação do protagonista com o mundo se estabelece, como dissemos, por

meio do apego e do desapego. No entanto, quando o tema da morte aparece, essa relação é ampliada. Passa a ser um apego à vida. Observe-se que o personagem, como quem evita pronunciar a palavra morte, nunca diz que pensa em deixar o mundo. Santa Maria é um lugar utópico, inexistente, mas que fornece motivação para o personagem se desgarrar de qualquer lugar. O termo *castelo de passarinhos*, por sua vez, consegue unir a ideia de fixidez com a de mobilidade, uma vez que castelo remete a uma fortificação, reino, e passarinho é símbolo da mobilidade, do universo nômade. No texto, o protagonista inicia um reinado que logo depois abandonará para seguir viagem, existindo como um pêndulo entre os dois elementos, entre a vontade de se fixar e a de seguir, sabendo é claro que no final o caráter transitório prevalecerá e ele voltará para a estrada.

A frase “Prendo-me aos seres e objetos com o fervor de quem vai perdê-los para sempre” nos remete aos aforismos mais conhecidos de Aníbal Machado:

Olhar bem para as coisas que de repente deixaremos de ver para sempre.
(*Cadernos de João*, p. 09)

Mesmo a caminho da força se deve apreciar o passeio.
(*Cadernos de João*, p. 87)

A ideia do andarilho e até mesmo a do *flâneur* são importantes para a compreensão deste modo de ver a vida, sempre provisória e inacabada. O personagem de “O transitório definitivo”, como vimos, é um sujeito que está sempre de passagem, embora permita se fixar provisoriamente pelos lugares em que passa. Há muitos textos do autor que trazem o passante. Em “Ladeira das interrogações”, por exemplo, temos um homem da cidade grande que passeia por um vilarejo. Em “Aceita um cafezinho?” um pobre oferece um cafezinho ao estrangeiro que passa pelo caminho poeirento; sem saber o seu destino, tenta auxiliá-lo com uma possibilidade de “pausa em seu gemido”. Nos contos, esse estado provisório, o estar de passagem é tema de “O iniciado do vento” e “Viagem aos seios de Duília”. João Ternura, vagabundo, parece estar sempre de passagem pela vida, frequentando os lugares do Rio de Janeiro de forma diferente da dos demais.

Ao andarilho se liga uma forma de ver o mundo, em que nada é pré-estabelecido. À medida que avança pela vida vai somando novas experiências e alterando o modo de ser e pensar, o que não significa se aproximar de uma completude. Ao contrário, quanto mais busca por algo, mais se sente a necessidade de continuar buscando. O objetivo alcançado, qualquer que seja, não satisfaz.

Nesse sentido, o ser é também um “viajante sem passaporte”:

Enfim, o que importa é o frêmito da partida; a pista, a praia e a plataforma se afastando... a palpitação das águas no sulco distanciante da popa...
O que importa é a esperança vaga do encontro (que encontro?) alimentada pelo perpétuo adiamento da chegada.
(Cadernos de João, p. 28)

O título deste fragmento merece atenção. Um viajante sem passaporte pode sugerir duas coisas significativas: é ao mesmo tempo um viajante marginalizado, um desconhecido, um desajustado, e alguém que viaja sem um destino pré-estabelecido. Não importa a chegada, interessa partir, “a palpitação das águas no sulco distanciante da popa”, ou seja, a sensação própria da viagem. Não há um planejamento, diferentemente dos demais, o viajante sem passaporte não sabe o que encontrará pela frente, talvez a própria morte, e por isso a chegada é marcada por um perpétuo adiamento. Mas o encontro pelo qual se tem esperança não pode ser a morte. A pergunta lançada não desfaz a esperança, apenas caracteriza de forma enigmática o possível encontro. Podemos associar essa expectativa de encontro com a busca por algo que surgisse como uma revelação tanto buscada pelos surrealistas no cotidiano. Assim como Nadja que irrompe enquanto André Breton flanava, esse encontro, seja o que for, essa novidade que altera o cotidiano, essa revelação, é também o que importa ao personagem, aqui um passageiro sem rumo de um navio qualquer, do fragmento de Aníbal Machado

O viajante sem passaporte nos lembra os versos de “A viagem”, de Charles Baudelaire:

Mas viajantes de fato apenas são aqueles
Que partem por partir; o coração flutuante,
Jamais hão de aceitar ser outros senão eles
E, sem saber por quê, ordenam sempre: Adiante!⁸²

Assim como o poema de Baudelaire, importa viajar, partir, seguir adiante. Em “A viagem”, a voz ao final se dirige ao capitão, que é a Morte, pedindo-lhe que derrame seu veneno confortante, que faça a embarcação partir rumo ao desconhecido. No texto de Aníbal Machado, “Viajante sem passaporte”, importa a esperança vaga de um encontro, que não se sabe com quem ou com o quê, adiando-se perpetuamente a chegada, que pode ser entendida como a própria morte. Ao contrário do poema de Baudelaire, a morte deve ser evitada, se isso for possível, pois interessa viver, indo ao encontro do desconhecido buscado na própria experiência, seguindo sempre adiante.

⁸² BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*, p. 411.

Mais uma vez Aníbal se aproxima de Henri Michaux, que também explorou, como comentamos, o tema da viagem em *Um certo Plume* e *Um bárbaro na Ásia*, dentre outras obras.

A morte e outras catástrofes

Se a vida possui, apesar de seus inúmeros obstáculos, elementos aos quais é possível se apegar, desviando o olhar para o belo, o inusitado, etc, a morte, sempre aniquiladora, é vista na obra de Aníbal Machado apenas como um fim, isto é, sem a possibilidade de uma passagem para outro plano. Exemplo forte disso é o personagem João Ternura que visita o além, questiona-o, desilude-se, e retorna, para desaparecer simplesmente.

Ao entender e aceitar a morte como um mero desaparecimento e nada mais, a vida passa a ser vista de modo especial, como possibilidade única. Assim, o vazio, a descrença na eternidade, faz com que haja um apego a este mundo e às experiências que ele proporciona. Não é estranho que, no texto “Viajante sem passaporte”, o viver seja relacionado a uma viagem e que a chegada seja sempre, ou quanto possível, evitada. Apesar disso e da busca pela prorrogação, a vida não deixa de ser finita. Outro texto em que se nega a morte é “Eu fico”, também presente nos *Cadernos de João*:

Dezoito anos tínhamos. Isabela estava presente, a escada era de pedra.
Do alto da mansarda abria-se a lucarna para a cidade que escurecia.
Éramos alguns a ouvir-te.
E como faltasse sol ao parque, e fosse triste o rosto de Isabela, por um momento me dobrei à tua dialética de morte.
Outros logo se convenceram, e entre soluços falavam também em partir. O orgulho de tua eloquência abrandava tua fome de morrer.
Teu rosto se anuviava na poeira de teogonias destroçadas. E quando, lendo nos meus olhos, mais certo estavas de teu triunfo, respondi que não te seguia.
Senti teu espanto; depois, teu nojo.
Insistias em que tudo era vazio. Respondi que tudo era virgem, à espera do amor.
Ias atirar fora a vida, eu guardava a minha para ser tentada.
— Eu fico, repeti. Inseto, poeira, ou limalha de gente, em qualquer dorso de folha ou frincha de madeira — eu fico!
Riscarei as letras de meu nome, deixarei cair as escamas do meu ser, mas fico!
— Nada mais a esperar deste lado — disseste.
— Tudo será aqui mesmo — respondi.
Ainda me resta a vida, pensei — reino de possíveis, matriz de inocência, núcleo de proliferações.
Pisado, sujo, faminto — eu fico, roendo embora o osso da vida.
E fiquei...
(*Cadernos de João*, p. 151-153)

Mais uma vez a morte, que ocorreria neste caso como um suicídio, é negada. Em geral, o tema, mesmo quando vem acompanhado de um bilhete explicativo, é tido como algo que não se pode aceitar facilmente e nem mesmo compreender. A escolha do assunto é cara pois se trata de um texto marcado pelo tom do enigma. A imprecisão das informações e a escolha do lugar, bem como dos nomes que o demarcam, atribuem um certo mistério, que deve ser considerado. Além disso, o texto “Eu fico” possui dimensão onírica, o que o aproxima das anotações que Aníbal Machado fazia de seus sonhos. Essa atmosfera de sonho abrange e supera as demais características.

Visto sob esse aspecto, os personagens e as situações encontradas no texto podem ser tomados como elementos de um teatro íntimo do protagonista. Assim como no primeiro texto de *Cadernos de João*, dentro do personagem pode haver várias criaturas definidas ou indefinidas, característica que também está presente em outros textos do livro como “Os miudinhos” e “A insurreição dos internos”. Nesse sentido, o incógnito *tu*, a figura feminina simbolizada por Isabela e os demais podem ser entendidos como seres que habitam o seu interior e dessa forma representam os seus conflitos, questionamentos, etc.

Uma vez tomado como teatro íntimo de seu ser, o espaço ganha simbologia importante. Não sabemos em que tipo de construção ocorre a cena. Casa ou castelo, pouco importa, os personagens se encontram no “alto da mansarda” onde existe uma “lucarna”. Os termos escolhidos conferem um clima de mistério ao lugar que não se sabe bem qual é. Mansarda é um espaço no telhado que pode ser usado como sótão e que, neste caso, possui uma lucarna, ou seja, uma janela ou abertura para a entrada de ar e claridade. Não só a escolha dos termos, mas a forma como aparecem no texto é marcada pelo caráter enigmático: “Do alto da mansarda abria-se a lucarna para a cidade que escurecia”. O verbo expressa movimento e funciona como um convite ao exterior, que, por sua vez, pode incitar ou repelir, dependendo de quem o observa. A ideia que predominará no texto é a da recusa da morte e com isso o escurecer da cidade deve ser associado ao escurecer da vida.

A lucarna representa nesse sentido um limite entre a vida e a morte. Abrir-se para a cidade ou o parque que escurece é um convite ao suicídio. Do outro lado há uma escada de pedra, que foi preciso enfrentar para se chegar ao alto. As palavras *escada* e *pedra* cumprem aqui papel simbólico, pois representam passagem, dificuldade, obstáculo, frieza, severidade, dentre outras coisas. A ideia de passagem, relacionada

evidentemente à escada, importa em alguma medida, pois a ausência de transcendência está presente em toda a obra de Aníbal Machado e é uma das questões que margeia e acompanha este trabalho. A escada é sempre uma passagem para outro plano em altura distinta e como o assunto do texto é a morte poderia significar uma condução para uma outra vida, se não fosse o ceticismo presente e comum aos personagens. Esse *tu* que fala e impele todos a cometerem suicídio não lança mão da eternidade para argumentar a decisão. Ao contrário, ao perceber o vazio da vida e questionar as crenças não pode usar outra medida para a ideia de além senão a própria racionalidade. Essa escada, portanto, é uma passagem para a lucarna que, por sua vez, abre-se para a morte apresentada aqui sem esperança e sem transcendência. A escada de pedra, em outras palavras, é uma passagem para o Nada.

Há um procedimento dialético, na elaboração do conflito vivido pelo personagem, do qual a dificuldade do interior que se confronta com o exterior escuro é apenas um exemplo. Recuperando o início do texto vemos que Aníbal Machado apresenta a situação seguindo este procedimento. Assim, após dizer que são jovens afirma que Isabela estava presente e a escada era de pedra. A primeira informação já se confronta com a ideia de fim possível e próximo. E se a escada possui toda uma simbologia de condução para a morte, a presença de Isabela funciona ao contrário, trazendo o protagonista de volta à vida. Única a possuir nome próprio, que por sinal sugere beleza, o elemento feminino funciona como um contrapeso para o ser dividido entre a vida e a morte. Aliás, a forma como é apresentada corrobora a perspectiva onírica pois a sua presença é afirmada como uma constatação feita à maneira de quem relata um sonho. Vale a pena observar ainda que tanto Isabela quanto a escada aparecem numa mesma frase.

Em seguida somos informados que o rosto triste de Isabela e a penumbra do parque fizeram com que o protagonista, por um momento, se inclinasse para a decisão de morrer. Tanto o parque como o elemento feminino são descritos numa dialética que envolve a alegria e a tristeza. Isabela está presente, mas traz o rosto triste, o parque está próximo, mas o sol ausente. Assim, por um momento, ele se dobra à “dialética de morte” deste *tu* que fala. A ideia de *dobrar-se* revela um protagonista dotado de suas próprias reflexões acerca da vida e a possibilidade de, uma vez inclinado a acompanhar a decisão coletiva, recusar a argumentação e pensar por si próprio.

Ao questionar as crenças e destruir teogonias, não só Isabela mas também o rosto deste *tu* se altera, se “anuvia” na poeira destes mesmos destroços. Anuviar pode

ser escurecer, mas também entristecer-se, perturbar-se. É justamente essa dubiedade deste *tu* em relação à inexistência de uma garantia de que algo mais exista após a morte que o aproxima do protagonista e do próprio universo de Aníbal Machado. Insistimos por isso na leitura do texto “Eu fico” pela perspectiva do teatro íntimo. Esse *tu* faz parte, nesse sentido, do próprio narrador e suas indagações existenciais são as deste também. Dividido numa espécie de duplo, como num sonho, o ser se depara com um outro poderoso, este *tu*, que aos poucos vai perdendo espaço para um *eu* fragilizado que recupera ao mesmo tempo a vontade de viver. Se dividirmos os dezesseis parágrafos, veremos que na primeira metade do texto as palavras *tua* e *teu*, somadas, aparecem sete vezes. Nessa primeira parte o narrador se coloca mais próximo dos demais ouvintes prevalecendo assim a contraposição entre um *tu* e um *nós*. Já na segunda metade do texto prevalece a opinião do protagonista, que se impõe, e tanto o pronome pessoal quanto o possessivo, ambos em primeira pessoa, se tornam recorrentes. Temos então uma contraposição mais forte entre um *eu* e um *tu*.

Este procedimento dialético encontrado na caracterização dos personagens e dos ambientes existe também no personagem não nominado. Observe-se que no texto é dito que, enquanto os ouvintes se convenciam de morrer, ele próprio parecia vacilar da decisão: “O orgulho de tua eloquência abrandava tua fome de morrer”. Ao perceber que conseguia persuadir os ouvintes, esse *tu* sente orgulho de sua eloquência, ou seja, conquista algo que a morte lhe tirará. Não é pouco o que conquista. Trata-se da decisão pessoal, única e irrevogável de morrer. Tamanha influência lhe atribui uma importância especial que a morte tirará. Por isso mesmo a percepção dessa qualidade lhe enfraquece a “fome de morrer”, expressão que é evidentemente uma inversão de outra: “fome de viver.

Com isso, no universo desse *tu* poderoso e eloquente existe algo menor, mas não menos importante, que depõe contra. Nas afirmações que faz, reside a própria negação. É dela que se fortalece o protagonista, também sem nome, e invertendo-lhe a forma de olhar constrói a valorização do que é pequeno e insignificante. É possível dizer que um discurso nasce do outro, o que corresponde ao que consideramos um procedimento dialético. Esse *eu*, que ouve e chega a se decidir temporariamente pela morte, enxerga, a *priori*, a vida de modo semelhante. Não recorre a uma fé nem se apóia em afirmações tautológicas em sua argumentação. Apesar de o texto trazer palavras como “insistias” e “respondi”, o que revela uma discordância de ideias, é preciso observar que a frase de um pode ser entendida também em complemento à do outro. Assim, o que para um é

vazio, para o outro é um vazio “virgem” e “à espera do amor”. Os personagens discordam claramente em um ponto: enquanto um tenta se manter convencido de morrer e fazer com o os outros façam o mesmo, o outro enxerga a vida pelo viés da fecundidade e, acreditando que tudo é possível, decide-se por ficar. Ao contrário do que deseja partir, não quer convencer ninguém. Apenas escolhe o lado da vida e considera as suas férteis possibilidades.

Assim, o discurso do protagonista opõe-se ao do outro apenas no que se refere à escolha pela vida. São dois personagens racionais e destituídos de crença. Ambos sabem ou desconfiam que pode não haver mais nada após a morte e que a vida se resume a uma tentativa incerta, embora repleta de possibilidades. Um, no entanto, não conta tanto com o futuro, com o vir a ser, e aposta na morte. Visto assim, esse *tu* pode ser entendido como uma parte do protagonista ou como um de seus fantasmas internos. O diálogo e a presença de outros internos tornam o seu teatro íntimo o lugar dos conflitos, mas também das decisões, isso, claro, sem desconsiderarmos a atmosfera do sonho que é inerente ao texto.

A opinião tomada pelo protagonista nasce desse modo de uma aceitação do que é a vida, ou melhor, de uma constatação. Sabe que diante da máquina do mundo é pequeno e ínfimo como um inseto e a poeira. O ser, aliás, chega a ser comparado a uma “limalha de gente”. A expressão, assim como os termos *inseto* e *poeira* se referem ao pequeno, ao ser que se reconhece como diminuído e insignificante. Para ele, qualquer lugar serve, dorso de folha ou frincha de madeira, o que não deixa de ser uma busca pelo anonimato, por um lugar em que não chama a atenção e não é visto.

Esta constatação e aceitação do ser como algo pequeno e sem importância é fundamental para a compreensão do mundo como terreno fértil para a vida. Riscar as letras do próprio nome é abrir mão da primeira coisa conquistada. O personagem no texto “Eu fico” aceita até mesmo riscá-lo, se preciso for, para construir-se a si próprio mais uma vez, já que a vida é para “ser tentada”. A ideia do ser em construção está em outros textos de *Cadernos de João*, como “O homem e sua fachada” e “Homem em preparativos”. É nesse sentido que compreendemos a possibilidade de o personagem deixar “cair as escamas” de seu ser para ficar. Além de ser uma forma de se refazer, a expressão nos parece mais do que isso pois se vincula a outros textos do autor como “Cabeça e rochedo” e “O desmonte”. Em todos, é possível pensar numa tentativa de driblar a morte, buscando permanecer sempre do lado da vida, ainda que em estado de ruína, se desfazendo continuamente. Deixar cair as escamas do ser e enxergar-se como

“limalha” de gente são formas encontradas pelo autor de vincular o ser à construção ou, melhor dizendo, o ser à ruína.

Tal qual uma construção ou de alguma forma recusando-se a ideia de alma e toda a transcendência, cabe ao ser enxergar a vida como o único terreno possível para os acontecimentos e as realizações. O apego à vida se vincula nesse sentido à constatação e à aceitação da sua finitude. Mesmo que seja ruim e necessário roer o “osso da vida”, ainda que sujo, pisado e faminto, o lado de cá da lucarna, embora com os degraus de pedra, ainda é uma das poucas coisas que podem ser tomadas como certas e reais. Ainda que haja um desejo, que inclusive percorre toda a obra de Aníbal Machado, de não morrer, de permanecer sempre na vida, mesmo em estado de ruína, a morte é certa. Sendo assim, é preciso viver, pois “tudo será aqui mesmo”.

Se a morte está destituída de qualquer dimensão mística, tornando-se um enfrentamento do vazio, então o sentido está na própria vida, neste intervalo entre o nascimento e o desaparecimento. É o que ocorre também numa passagem de *Cadernos de João* em que a vida é simbolizada por uma flecha: “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.” (p. 54). A metáfora é boa, pois a viagem não é uniforme, mas, ao contrário, é “fremeante”, ou seja, conturbada, agitada, etc. Aníbal Machado escolhe a palavra “passeio” para a trajetória da flecha e, neste caso, para a trajetória da vida. Ao mesmo tempo em que é rápida, muito rápida, é um passeio. Vista em seu microcosmo é dotada de obstáculos, alegrias, contratempos, etc. Vista de forma macro é rápida e fremente não deixando de ser um passeio.

É natural que a ameaça da morte, em qualquer fase do homem, desperte uma rápida ou resumida avaliação do que foi a vida: “Nem de longe queria pensar na aproximação da Morte, a qual o obrigaria, como a aparição de um bandido, a mostrar tudo o que tem”. (p. 59-60). De forma semelhante, o morrer é representado pelo símbolo de um pássaro que agoniza: “O pássaro agonizante põe pela boca os milhares de quilômetros que devorou pelos ares” (p. 07). A inserção da flecha no alvo é o momento derradeiro, que surpreendente a todos como a aparição de um bandido, o qual nos obriga a constatar que a vida poderia ter sido muito mais do que foi. Pode o sujeito tentar evitar este momento final, agarrando-se à vida, no que ela tem de mais cotidiano ou no seu lado bom. É o que se percebe, por exemplo, em “ABC das catástrofes”:

O mais concentrado de todos os silêncios, o que reúne as forças do cosmos e resume numa tensão extralúcida as experiências do tempo, o silêncio dos

silêncios — é aquele, de poucos instantes, anterior à catástrofe que sabemos irremediável e próxima. A explosão vai dar-se ou o afundamento: os minutos têm o peso da eternidade, escurece sem que a luz caia, a morte já procedeu à nossa chamada. Nesse momento, a única saída é virarmo-nos para o outro lado da vida e nos vermos passeando no jardim do bairro, parados nalgum terraço ou sentados numa espreguiçadeira, a apreciar o próprio desastre que nos vai vitimar. Se ocorrer alguma frase de ternura familiar, por exemplo: “Vamos dormir, meu bem?” — manifestação alucinatória de um desejo de volta à segurança em circunstância impossível — o trágico poderá ser evitado.

Esse tipo de sublimação, efeito involuntário do próprio medo, poderá a futura vítima desenvolvê-lo em exercícios preliminares, situando-se mentalmente num desastre imaginário... e fechando os olhos.

(*Cadernos de João*, p. 182)

Se em “Eu fico” a lucarna funciona como um limite entre a vida e a morte, neste texto os últimos instantes e o silêncio concentrado cumprem papel semelhante. No entanto, não se trata mais de uma decisão pela morte, mas de um evento maior como uma catástrofe ou de um “chamado”. Vale lembrar que em “ABC das catástrofes” a morte aparece de forma mais impessoal e distanciada. Há um fragmento, por exemplo, que afirma que um pedaço de perna que se salvou não pertence a ninguém, é apenas um pedaço de perna. Essa dimensão distanciada e crítica está presente no texto citado acima. Por isso o mesmo se tingue de humor e ironia, ao propor que se “aprecie” o próprio desastre.

Mais uma vez Aníbal Machado escolhe trabalhar com elementos que se contrapõem. Diante de algo grandioso como uma catástrofe, o sujeito pode tomar uma atitude corriqueira como virar-se para o outro lado como quem muda de posição na cama mediante um sonho ruim e procura pensar em coisas boas. Se a catástrofe é acompanhada de uma visão aterrorizante, será possível evitá-la projetando-se em um jardim de bairro. Espreguiçar-se diante do terrível acontecimento é praticamente debochar da morte, rir dela e, assim, rir da própria condição de vítima, rir de si mesmo. Não há dúvida de que o ato corriqueiro de virar-se ou buscar uma imagem qualquer do cotidiano não poderá liquidar uma ordem maior no universo, que é morrer depois de nascer. E se a morte chegará, seja por catástrofe ou não, é preciso voltar-se para o que a vida tem de mais corriqueiro e insignificante. Aníbal Machado contrapõe assim o ínfimo ao universo, o afetivo ao impessoal, a vida à morte.

É interessante observar como o texto provoca um distanciamento ao começar em primeira pessoa do plural para ao final se colocar em terceira pessoa e propor um exercício para sublimar a morte. Este exercício, no entanto, que *a priori* seria para evitá-la deve ser tomado, ao contrário, como uma forma de aceitá-la. Assim, se escapar de

uma catástrofe é tomar um grande susto com a aproximação do fim da vida, praticar tal exercício é antes familiarizar-se com o trágico, é preparar-se para a morte. Justamente a frase que pode evitar a morte no texto — “Vamos dormir, meu bem?” — é um convite a fechar os olhos o que não deixa de ser uma metáfora dela própria. No exercício proposto, a vítima situa-se mentalmente no desastre imaginário “fechando os olhos”. Novamente o que poderia permitir a fuga da catástrofe ou que permitiria a imaginação é um movimento para a morte.

Se o texto pode ser compreendido como uma preparação para a morte, então estamos diante de uma visão diferente na obra de Aníbal Machado, mas que encontra certo respaldo no tom impessoal encontrado inicialmente na voz que fala, esse *nós*, e em seguida descolado para um *ele*. Trata-se também, como dissemos, de uma parte de *Cadernos de João* que recebeu tratamento diverso e foi publicado anteriormente. As partes “ABC das catástrofes” e “Topografia da insônia” possuem regularidade temática e podem ser entendidas, unidas, como uma obra de projeto. Uma vez incorporadas em *Cadernos de João* passam a compor um grande mosaico em que tudo é descontínuo como o “nosso” interior.

Até que chegue esse último instante de silêncio, vai se descobrindo o sujeito como um ser em constante preparação. Nesse meio tempo, no “passeio fremente”, movimentos de aproximação e distanciamento vão lhe colocando em confronto com o fim. A vida nesse sentido se compara às touradas, em que a morte se aproxima para que o sentimento de apego à vida se intensifique, num movimento pendular:

Aproximação dos pólos mortíferos por um movimento contínuo de avanços e recuos. Perigoso divertimento, tauromaquia abstrata dos desesperados...
(*Cadernos de João*, p. 83).

Neste caso, como está dito, os pólos são mortíferos e o que se pode fazer é estar entre eles. É entre eles também que deve-se apegar à vida, estabelecendo um divertimento muito perigoso: o exercício de enganar a morte. É justamente em ação que o toureiro, jogando com a morte, se sente mais vivo.

A tauromaquia é um tema caro ao escritor francês Michel Leiris, que tomou parte no Surrealismo e depois se desligou do movimento. Em *Espelho da tauromaquia*, publicado em 1938, escreve:

Basta entretanto ouvir o olé! — ampliando-se em rumor visceral — de uma multidão espanhola para se persuadir de que, em cada *corrida*, reina uma gravidade da qual nenhuma outra tentativa ousada de enganar a morte

poderia fornecer equivalente, por grandiosa que seja em si mesma e nos detalhes de sua execução. Podemos então estar certos de que, em comparação a qualquer outra espécie de proeza física realizada segundo regras e sob ameaça de um acidente sério, o que confere esse valor singular ao desempenho do *torero* é seu lado essencialmente trágico: todas as ações executadas são preparativos técnicos ou cerimoniais para a morte pública do herói, que não é outro senão esse semideus bestial, o touro.⁸³

É interessante observar que nos textos de Aníbal Machado existe esse jogo com a morte, numa tentativa perigosa de enganá-la ou evitá-la. Tal como a tourada, é entre aproximações e recuos que o sujeito lida com a própria morte. Se em geral é o touro que morre, nada impede que eventualmente se assista ao fim trágico do toureiro. Vencida a morte, no entanto, enfatiza-se a superação temporária do perigo. No fragmento retirado de *Cadernos de João*, ou é o sujeito que vê a morte rondar ou é ele mesmo que a espreita. Aníbal não está tratando de um toureiro evidentemente, mas dos desesperados que, jogando de forma abstrata, brincam com a morte.

Essa proximidade da morte ganha tom de reclamação à vida em outro texto seu:

Vida, que boa peça me pregaste!
Agora que a Morte já anda pastando pelas imediações, é que chegas com os primeiros presentes.
Ó atrasada risonha, traze de uma vez o resto. E afasta a Indesejável.
(*Cadernos de João*, p. 95)

Assim como um touro, a morte já anda pastando pelas imediações do sujeito e revela que a vida foi um grande retardo. As frases são ditas como reclamação, a velhice chegou e a morte já está pressentida. Há uma diferença no tratamento dado à vida em contraposição à morte. Enquanto uma é animalizada, a outra aparece personificada, colocando esta, a vida, em patamar superior. Não se utiliza propriamente a metáfora para a morte, procedimento muito comum nos demais textos, pois aqui aparece declarada. Já os presentes podem significar as coisas boas desejadas e esperadas ao longo da vida. O mais interessante, no entanto, é o uso do vocativo que sugere uma prece e diviniza a vida. Como em toda prece, não deixa de se pedir algo, no caso, mais uma vez, a longevidade.

“O presente” também é o título e o assunto de outro texto presente em *Cadernos de João* que merece um rápido comentário. Seu início é significativo e repete, a seu modo, o que comentamos aqui: “Com sete ou setenta anos, deve-se esperar um presente. Esperá-lo sempre. Até o fim da vida... Mas que não seja a morte” (p. 232-233). O interessante, neste caso, é que este trecho é fruto de uma frase anterior não aproveitada

⁸³ LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*, p. 18.

na versão final, a saber: “Vou fazer sessenta anos e adoro um presente”⁸⁴. Aníbal a reescreveu evitando que o texto ficasse muito pessoal. Ao trazer os termos *sete* e *setenta* não só omite a idade como universaliza a abordagem. A marca dos sessenta anos se apresenta, como se pode ver, como um mito pessoal. O texto “O presente”, apesar de ser anterior ao “Sessenta anos”, ocupa posição posterior na obra e com isso acaba revelando algo constitutivo do livro: a sua forma de mosaico e a sua atemporalidade.

Cadernos de João possui uma forte mistura de gêneros e com isso não é difícil supor que dentre os textos ali encontrados estão muitos de caráter autobiográfico. Assim como Michel Leiris, André Breton e Louis Aragon fizeram uma literatura extraída de si mesmos, Aníbal Machado está em sua obra e em alguns momentos narrador e autor se fundem. É nas reflexões e aforismos que o escritor parece estar mais presente. Consultando os seus manuscritos encontrei uma anotação acerca da veiculação em jornal de seu aniversário de sessenta anos. Eventualmente registrava momentos de sua vida realizando um diário esparso, se assim se pode considerar. Vejamos o texto:

9 – Dezembro – 1954 – 60º aniversário.

Eu vinha mais ou menos escondendo a mim mesmo e aos amigos a minha idade. Agora que a verdadeira veio a público (O “Correio da Manhã” de hoje dá, com o retrato, a data exata do nascimento). Meu receio é que os inimigos de meu corpo, que me haviam esquecido há cerca de oito anos, recomecem a ofensiva e me destruam rapidamente.

Sexagenário! sei a que cheguei... Eis no que deu a brincadeira... Convém informar, todavia, aos que vão alcançar essa idade, que, vista de perto, ela é muito menos terrível do que a imaginamos vinte ou trinta anos de distância, - ó rapazes que tendes medo de chegar aonde estou.⁸⁵

O registro foi feito no dia de seu aniversário, em 1954. Aníbal Machado costumava grafar três dígitos para o ano. A nota em jornal de seu aniversário o incomoda, pois não só o lembra da passagem do tempo e de sua idade como divulga algo que é íntimo. Ao criar a imagem dos seres internos que poderão acordar, o escritor recorre a um procedimento que é semelhante ao utilizado no pórtico de *Cadernos de João*. Acordados, eles podem recomeçar a destruição e aproximá-lo da morte mais rapidamente. O autor se refere evidentemente aos problemas de saúde que apresentou ao longo da vida e, nesse sentido, o fragmento registra um período delicado vivido em

⁸⁴ Pesquisa feita no AEM-UFMG. “O presente”, no acervo da UFMG, encontra-se datilografado em duas páginas com alterações a lápis.

⁸⁵ Este trecho foi extraído de um caderno de Aníbal Machado, tipo brochura, tamanho médio, com anotações manuscritas. Acervo Aníbal Machado aos cuidados do Prof. Dr. Raul Antelo (UFSC).

1946, quando tinha 52 anos. Numa carta⁸⁶, enviada no mesmo ano ao amigo Peregrino Júnior, faz uma rápida menção ao período em que apresentou os problemas de saúde: “Não pude, estive fora, andei doente”.

Aníbal Machado, no texto sobre seu aniversário, transforma o drama pessoal em universo mítico. Os problemas de saúde são convertidos em inimigos internos adormecidos, o que também é uma forma de dizer que, se a morte faz parte da vida, ela também está dentro dele próprio, adormecida. É inevitável lembrar mais uma vez que o tema *lhe* é caro e aparece em outros textos como “Os miudinhos” e “O grande clandestino”. A anotação que faz, por outro lado, está mais próxima dos fragmentos de *Cadernos de João* do que dos diários. Por fim, ao se referir aos mais jovens, revela também que seu receio em relação à morte é antigo.

Da anotação, aproveitou o título e uma frase que, posteriormente, foram inseridos em *Cadernos de João*. É nítida a transposição de informações autobiográficas para a obra:

Sessenta anos

No que deu a brincadeira!
(*Cadernos de João*, p. 101)

Essa literatura feita de si mesmo não deixa de possuir humor. Se pensarmos na fotografia reproduzida em jornal e na divulgação de seu aniversário, há nessa situação algo que desperta o reconhecimento dos amigos e dos leitores, afinal, aos sessenta anos Aníbal Machado era uma figura conhecida no Rio de Janeiro. No caso de outra pessoa, essa mesma situação poderia ser tomada como um envaidecimento capaz de fazer inflar o peito do homenageado. Não sabemos qual reação o escritor transmitiu aos amigos, mas na intimidade vemos que o passar do tempo *lhe* dá um misto de orgulho e lamentação. Aníbal Machado teve uma saúde frágil e viveu com muitas privações. Chegou à divisa dos setenta parecendo não ter fôlego para vinte, afirmou seu amigo Drummond em “Balada em prosa de Aníbal M. Machado”. Mas a idade *lhe* parecia

⁸⁶ Não descobri o que teria ocorrido com Aníbal Machado naquela época. Peregrino Júnior havia tomado posse na Academia Brasileira de Letras no dia 25 de julho de 1946. O escritor não só esteve ausente da posse como só vem a *lhe* escrever dois meses depois. Reproduzo aqui a carta, que também pode ser consultada no AEM-UFGM: “Meu caro Peregrino, / Dada a nossa velha amizade, é possível tenha você notado o meu silêncio pela sua entrada na Academia. Eu deveria ser um dos muitos que o abraçaram na cerimônia da posse. Não pude, estive fora, andei doente. Mas quero que você esteja certo de que apreciei a sua escolha como uma das mais justas e merecidas. Uma honra e um rejuvenescimento para a Academia. / Não repare que tão tarde venha eu formular-*lhe* esses sentimentos. Só *lhe* peço que os creia muito sinceros, partidos como o são de um amigo e admirador seu. / Muito afetuosamente, / o Aníbal”.

terrível vista da juventude. Há um quê de mágoa e também de constatação quando anota para si mesmo: “sexagenário! sei a que cheguei”.

“Eis no que deu a brincadeira!”. A frase rompe o tom de lamentação dando tratamento humorístico àquilo que lhe aflige. Se não há outro modo, o melhor talvez seja rir da própria realidade. Justamente essa frase é que ganha tratamento literário ao ser transladada para *Cadernos de João*. A presença do humor no texto literário, como se sabe, foi comum ao Modernismo. Mário de Andrade, por exemplo, reconhecia o seu valor, mas se irritava com o poema-piada fácil: “... o poema-piada, o poema-coquetel é um dos maiores defeitos a que levaram a poesia brasileira”⁸⁷. Além de Drummond, para quem Mário escreve, Oswald de Andrade ficaria marcado pelo uso que fez do humor. Sobre este, Antonio Candido dedicou vários artigos, dentre eles “Os dois Oswalds”, no qual escreve:

... uma das grandes lições do nosso modernismo foi o papel profilático, regenerador e humanizador do humorismo. “O claro riso dos modernos” (título de um artigo de Ronald de Carvalho) operou prodígios de higiene mental e social, caracterizando os grupos esteticamente coerentes, enquanto os escritores mais convencionais se revestiram de uma seriedade pouco séria que deve ter contribuído para levá-los a posições reacionárias a partir de um modernismo equivocado. Na literatura brasileira dos nossos dias há notória e lamentável decadência do humor, que agora só é cultivado pelos humoristas propriamente ditos, deixando de ser a brilhante senha que foi para tantos escritores avançados do período entre as duas guerras.⁸⁸

Em Murilo Mendes também encontramos o uso do humor, por exemplo na obra *História do Brasil*, que recebeu prefácio de Aníbal Machado. Enfim, o autor fez parte dos escritores modernistas que cultivaram, cada um a seu modo, o humor. No caso de Aníbal é usado muitas das vezes para rir de si mesmo. Daí um tom de mágoa, uma comoção que nos lembra o Carlitos mais lírico de Charles Chaplin. Em *Cadernos de João*, escreve: “Humor, rebelião tranquila do espírito contra a miséria envergonhada da condição humana” (p. 46).

Além do humor, “Sessenta anos” permite-nos perceber um procedimento similar aos utilizados por Oswald de Andrade e Manuel Bandeira. Como mostramos, Aníbal Machado extrai de sua própria prosa em tom confessional o material poético para a construção de sua literatura. O procedimento é similar à concepção de poesia como um “desentranhar” que encontramos em Manuel Bandeira. Vale a pena transcrever aqui

⁸⁷ Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade datada de primeiro de julho de 1930. Cf. ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*, p. 155.

⁸⁸ CANDIDO, Antonio. *Recortes*, p. 36.

uma frase que Aníbal Machado deixou registrada no mesmo caderno: “Retirar da realidade objetiva os elementos com que recriá-la na realidade artística”. Por outro lado, a forma literária resultante, ou seja, um título e uma frase em tom coloquial e jocoso, pode ser compreendida por um traslado de frases prontas que, justapostas, alcançam um poder de síntese e se fortalecem poeticamente. O procedimento nos remete à técnica do *ready-made* utilizada por Oswald de Andrade do qual o livro *Pau-Brasil* é exemplar. Observe-se assim que Aníbal Machado, apesar de ter recusado a consagração antecipada e atrasado a publicação de sua obra, manteve-se inserido no movimento modernista ao longo da vida. Vale lembrar, nesse sentido, que o texto “Sessenta anos” foi escrito na década de 1950. Antes disso havia ocupado a presidência da Associação Brasileira de Escritores e organizado ao lado de Sérgio Milliet o 1º Congresso Brasileiro de Escritores realizado em São Paulo em 1945.

A linguagem modernista, o tom coloquial e o humor que encontramos no fragmento sobre o seu aniversário de sessenta anos estão vinculados a um mito pessoal, que a palavra *sexagenário*, na forma como foi empregada nos manuscritos, exemplifica bem. A divulgação de seu aniversário, como dissemos, poderia acordar os inimigos internos que lhe diminuiriam o tempo. Acordados, pode a morte voltar a rondar. O tema está sempre presente em sua obra, seja quando é abordado objetivamente, seja quando margeia o enredo ou a reflexão. Pelo menos dois anos mais tarde anotou a seguinte frase num envelope que recebeu da Editora do Autor: “Ainda não pensei nisso. Sei que vou morrer, mas não estou convencido”⁸⁹. No dia 04 de outubro de 1963, três meses e meio antes de morrer, escreve num de seus cadernos: “Quando a morte está quase a encostar-se em nós é que nos vem à lembrança o mundo de coisas que gostaríamos de fazer, e agora é tarde. Pretexto para mais uma prorrogação”⁹⁰. Nessa época, sentido a morte próxima, havia retomado o romance *João Ternura* e trabalhava para finalizá-lo.

Vários fragmentos de *Cadernos de João* lembram de fato o diário e podem ter sido elaborados a partir de situações diversas. Homem de saúde frágil, conviveu com regimes e cuidados ao longo de toda a vida e não é difícil pensar que as recaídas lhe traziam o temor da morte, como as aproximações e recuos de uma tauromaquia. Ao

⁸⁹ O carimbo dos correios no envelope traz a data de 03 de dezembro de 1962, com isso sabemos que a anotação só pode ter sido feita nos últimos anos de sua vida. É curioso observar que anotou a frase três vezes, reescrevendo-a, como se fosse um texto literário. Este envelope se encontra no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG.

⁹⁰ Este registro traz ao final a data entre parêntesis do seguinte modo: “(4.10.963)”. Aníbal Machado fez a anotação num caderno de arame que possui na capa as seguintes palavras escritas a lápis: “Aforismos”, “João Ternura” (o título está riscado), e “Notas”. Pesquisa realizada no Acervo Aníbal Machado, que se encontra aos cuidados do Prof. Dr. Raul Antelo (UFSC).

passar dos sessenta anos contava poucos livros publicados, pra não falar no eterno adiamento de seu único romance, e uma sensação de quem permaneceu sempre em preparativos. O autor diz algo semelhante quando escreve:

De muito buscar um princípio a que se agarre a fim de poder resistir ao tempo — vive o homem com a impressão de que está adiando sempre a sua Vida.

Vício adquirido ou necessidade fundamental, o que no fundo ele reclama é a sua razão de eternidade. Enquanto isso, o tempo cobra os seus direitos e prossegue em seu trabalho de destruição. Já nas imediações da morte, exclama o homem: “Mas que é que fiz em tão longos anos senão esperar?”

Nessa hora o tempo-calendário apresenta-lhe o mesquinho saldo do que esse homem fez e do que lhe aconteceu durante a espera, o que passa a valer *como sendo a sua vida*.

(*Cadernos de João*, p. 74)

O fragmento expõe o viver de três modos: como a busca por um princípio; como a impressão de um adiamento; e como uma espera. Nos três prevalece a característica do inacabado. Há um movimento interessante que vai de um questionamento existencial do sujeito a uma constatação fria feita pelo viés do tempo ou mundo. Novamente, a reflexão metafísica se coloca por meio de uma indagação sobre o que foi a vida. Essa pergunta possui relação com um entendimento da vida que leva em consideração a ideia de resistência ao tempo, adiamento e espera.

O que no fundo o homem reclama é a *sua* “razão de eternidade”. O termo, dito assim, parece remeter ao futuro e no entanto está inserido em texto que joga um olhar para o passado, para o que foi a vida. Assim, a “razão de eternidade”, ao contrário de uma eternidade mística, parece estar ligada a uma permanência na vida, a uma forma de resistir ao tempo e, quiçá, vencer a morte. Alimentar-se cotidianamente de uma “razão de eternidade” seria o mesmo que trazer a receita da suposta vida eterna para o homem que sabe que morrerá. Enquanto busca por ela, o tempo corre de forma irrefreável e é ao sentir o fim próximo que o sujeito se indaga inutilmente.

O último parágrafo do fragmento quase exclui o sujeito no sentido de tratar o assunto de forma neutra, com a frieza sugerida pela palavra *calendário*. Este lhe revela o “mesquinho saldo” do que fez e que passa a responder como a sua própria vida. Aníbal Machado trata da pequenez do homem frente ao mundo, mas, desta vez, não atinge o humor. O tratamento é crítico, pois se afirma que a não-realização foi a própria vida, afinal foi uma busca, uma espera, um adiamento, etc. Viver foi o mesmo que preparar-se para viver.

Agarrar-se a um princípio, reclamar a sua “ração de eternidade” e até mesmo pensar no cotidiano, tentar ouvir uma frase de ternura na hora crucial, reivindicar uma prorrogação, são maneiras abordadas na sua obra para se evitar a passagem irrefreável do tempo. Também em seus contos e em seu romance temos formas distintas de lidar com a velhice e a morte. João Ternura, por exemplo, nunca amadurece e tem dificuldade em se desgarrar da vida. José Maria, em “Viagem aos seios de Duília”, decide retornar ao espaço da infância como quem acredita que será possível, a seu modo, rejuvenescer e reviver o passado. A própria ideia de estar sempre em preparativos não permite que se deseje o fim, pois o personagem nunca se sentirá completo ou terminado. Outra maneira de se evitar a morte, como veremos agora, é responder à ação do tempo, refazendo-se continuamente.

Destruição e reconstrução

O efeito do tempo sobre as coisas é algo caro a Aníbal Machado, que escreveu “ABC das Catástrofes”, trabalhando com imagens de desastres, desabamentos, escombros, e também acidentes de outra ordem. A imagem da ruína, que é um símbolo forte da passagem do tempo, também se faz presente. É interessante pensar que a ruína tem algo de inacabado não porque não foi terminada, mas porque sendo dada a conhecer após o efeito do tempo, não se revela completamente, suscitando a imaginação de quem a observa. Em *Cadernos de João*, o homem é tomado, diversas vezes, como um ser em construção, sempre se refazendo e alterando a sua fachada. Assim, enquanto o tempo insiste em transformá-lo em ruína, este pode tentar evitar tamanha condenação se reconstruindo ao mesmo tempo em que é destruído.

“Deve-se olhar para os entulhos da catástrofe com o pensamento voltado para as formas belas que eles podem assumir na reconstrução” (p. 192), diz Aníbal Machado numa das passagens presentes na parte “ABC das Catástrofes”. Neste caso, trata-se do olhar sobre os destroços de uma catástrofe, mas à medida que construção e personagem se associam na sua obra, destruição e reconstrução se tornam inexplicavelmente ligadas. Um bom exemplo disso é o texto “O grande clandestino”. O título, evidentemente, já anuncia o tempo como um vilão imperceptível. Vejamos uma parte:

Eu me distraio muito com a passagem do tempo.

Chego às vezes a dormir. O tempo então aproveita e passa escondido. Mas com que velocidade!

Basta ver o estado das coisas depois que desperto: quase todas fora do lugar, ou desaparecidas; outras, com uma prole imensa; outras ainda, alteradas e irreconhecíveis.

Se durmo de novo e acordo, repete-se o fenómeno.

Sempre pensei que o tempo fizesse tudo às claras. Oh, não!

Eu queria convidá-los a assistir ao que ele tem feito comigo. Mas é espetáculo todo íntimo e não disponho de tribunas.

(*Cadernos de João*, p. 112)

O fragmento trata do envelhecimento e da maneira como o personagem vê a passagem do tempo. Perceber a vida, para ele, é perceber a ação do tempo. A consciência deste, no entanto, se dá como um estranhamento em relação ao real, que beira o insólito. É assim que descobre ao acordar, na alteração das coisas, no desaparecimento de uns ou no surgimento de outros, que o tempo passou. A realidade se lhe revela de modo especial, enfática e como fenómeno. Isso ocorre porque o tempo “passa escondido”, principalmente quando se está dormindo.

É possível perceber na primeira frase uma ambiguidade. O verbo *distrair* pode ser entendido tanto como entretenimento quanto como desatenção e esquecimento. Nesse sentido, é justamente observando a vida, admirando o que lhe rodeia, que o personagem se esquece da própria vida. Esse “*distrair-se com*” pode ser também um “*distrair-se de*”, pois quando não é observado, o tempo aproveita para correr. A frase seguinte, “*chego às vezes a dormir*”, ganha significação interessante, pois poderia ser tomada como fruto do entretenimento com a vida, ou, em outro sentido, de seu esquecimento. Atinge-se então o insólito, pois dormir e acordar, ainda que possa ser metonímia para um longo prazo, não vêm seguidos de explicação. Dormir passa então a ser parte do fenómeno. Aníbal Machado trabalha aqui de forma metonímica e assim é possível que grandes transformações do tempo se concentrem num elemento diminuto como uma noite. Não podemos nos esquecer que dormir sempre é associado a uma morte provisória, dada a privação da consciência.

Se o tempo altera tudo o que lhe rodeia também age sobre aquele que observa. Sentir o tempo é saber-se vivo, mas, ao mesmo tempo, isso transparece no texto de forma receosa, com mágoa. Se lembrarmos de outros textos do escritor como “*Os miudinhos*” e “*A insurreição dos internos*”, será possível pensarmos no “*espetáculo todo íntimo*” do texto em questão não só como algo particular, mas também como algo interior. Nesse sentido, também é possível ler o último parágrafo do trecho citado de duas formas. A primeira, e menos interessante, seria o convite para que aqueles que se

encontram ao seu redor, ou os leitores, prestassem atenção no personagem. A segunda, vista como algo interior, passa a ser um olhar para dentro de si mesmo. Após perscrutar o mundo, investiga-se. Quando pensamos no termo *tribuna*, essas duas formas de ver o trecho ganham dimensões distintas, mas que se misturam. De um lado temos a aparência, o corpo que envelhece, a máscara. De outro, a consciência que, além de amadurecer, é questionadora de tudo.

O possível convite que o sujeito gostaria de fazer merece atenção, pois Aníbal utiliza termos como *espetáculo* e *tribunas*. Ora, o que o tempo faz com o personagem não é tomado como algo bom, nem pode ser, uma vez que o faz aproximar-se do fim. Assim, convidar quem quer que seja para assistir ao estrago que lhe ocorre é ser também motivo de curiosidade. No entanto, a ausência de tribunas e a intimidade do fenômeno impedem o convite. Por outro lado, não ter tribuna sugere também um sofrimento solitário, que, mesmo sendo motivo de riso ou entretenimento, não deixa de ser amargo.

A ideia de que alguém pode se divertir enquanto o personagem se atormenta nos lembra o “Soneto da perda esperança”, que Carlos Drummond de Andrade publicou em 1934 no livro *Brejo das almas*. Vale a pena reproduzi-lo aqui:

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

Vou subir a ladeira lenta
em que os caminhos se fundem.
Todos eles conduzem ao
princípio do drama e da flora.

Não sei se estou sofrendo
ou se é alguém que se diverte
por que não? na noite escassa

com um insolúvel flautim.
Entretanto há muito tempo
nós gritamos: sim! ao eterno.

No poema de Drummond, temos um personagem que, acometido pelo sentimento de perda, retorna solitariamente para casa. Ao final do texto, no entanto, surge um *nós* que grita *sim* ao eterno. Além do eu-poético, temos apenas a pessoa que toca o flautim e que conhecemos apenas pelo som que se ouve. É interessante observar que a rima flautim/sim sugere o som emitido pelo instrumento. Com isso se explicaria o *sim* dito por mais de um personagem, pois tanto o suposto instrumentista quanto o eu-poético o dizem, cada um a seu modo. Esse *sim* é dirigido “ao eterno”, o que, para o

homem solitário que sofre, se traduz como um desejo de morrer. A primeira estrofe já traz esta ideia quando afirma que nenhum automóvel passaria àquela hora sobre seu corpo como quem diz que nem mesmo isso é possível. Neste ponto o poema de Drummond é muito diferente do texto de Aníbal, já que em “O grande clandestino” se busca a vida. No entanto, é o primeiro terceto que nos interessa mais precisamente, quando se diz: “Não sei se estou sofrendo / ou se é alguém que se diverte”. A alegria do tocador invisível de flautim parece enfatizar o sofrimento do homem que vai só e que já não se importa com a vida. De qualquer modo, como apenas o som é percebido, a dúvida é mantida. Resta dizer que a hipótese de que alguém se diverte com o seu sofrimento o torna ainda mais insuportável. Ademais, o som do flautim pode ser tomado como zombaria.

Em “O grande clandestino”, apesar de não termos o desejo pela morte, temos um personagem que num solilóquio gostaria de convidar as pessoas a assistirem ao espetáculo realizado pelo tempo. Como é um evento íntimo e não dispõe de tribunas, não o fará. O termo *convidá-los* utilizado por Aníbal Machado não encontra referente no texto e ficamos nos perguntando quem seriam esses convidados, talvez nós leitores, seres completamente desconhecidos para o protagonista, assim como o tocador de flautim do poema de Drummond. Expor-se, e no caso expor o seu sofrimento, ao olhar curioso de uma plateia qualquer é promover o encontro entre aquele que sofre e aqueles que se divertem, como se um dependesse do outro e não houvesse possibilidade de ser diferente. Felizmente, não há tribunas. Temos aí também uma característica própria de Aníbal Machado, que em certos momentos mais comove do que faz rir, o que nos lembra o universo de Charles Chaplin. Outro exemplo está em “A velhice de Don Juan”: perguntado sobre o que fará do corpo encarquilhado, o personagem responde que fará o seu arquivo. A resposta, diante de um termo como *encarquilhado*, é motivo de riso, mas produz também uma comoção, afinal o assunto é o declínio do conquistador.

Voltando ao texto “O grande clandestino”, o protagonista sugere uma forma de evitar a atuação do tempo, que seria nunca dormir e vigiá-lo, já que o fenômeno só se dá durante o sono. Mas há um procedimento melhor do que esse, que é se misturar ao tempo e unir destruição e reconstrução:

Ora, isso entristece. Isso nos deixa intranquilos. A não ser que nos misturemos com ele, façamos dele um aliado.

Aí, sim: destruição e reconstrução se confundem. Sacos e sacos vão se enchendo e esvaziando toda a vida.

Perde-se até a ideia da morte. Então a gente aproveita para erigir sistemas, tomar iniciativas, amar, lutar e cantar.
O tempo fica assim tão escondido dentro de nós, que se tem a impressão de que fugiu para sempre e se esqueceu.
(Cadernos de João, p. 113)

O tempo neste texto é comparado à ventania e não ao vento somente, ou seja, rápido e invisível, por isso também as tribunas não ajudariam muito. O envelhecimento de tudo e a alteração das coisas perturbam o sujeito, mas se a destruição do tempo e a reconstrução executada pelo próprio personagem se aliarem, então a morte poderá ser evitada. A imagem do saco que nunca estoura, mas que consegue esvaziar-se para tornar a encher, simboliza o rompimento do tempo finito. Não é por menos que a frase seguinte afirma que a “ideia da morte” pode ser perdida. A imagem do saco que se enche traz também a noção de circularidade ao tempo. Evidentemente, não se atinge tal meta e o máximo que se consegue fazer é se esquecer do tempo e da morte, esquecendo-se também da sua atuação discreta e perene. Esconde-se dentro de nós como um clandestino, aguardando o melhor momento para agir. Assim como no outro texto o personagem também reclama a sua “ração de eternidade”, buscando uma maneira de permanecer na vida. Para isso, estar sempre em preparativos, sempre em reconstrução, é essencial.

Ainda não há, no entanto, procedimento que supere e impeça a atuação do tempo:

Em verdade, ele não repousa nunca. Nem mesmo nas pirâmides. Nem nos horizontes onde parece pernoitar.
Rói as pedras como o vento, rói os ossos como um cão. O que mais admira é a extrema delicadeza com que pratica essas violências.
Todos falam de sua impassibilidade. Não é bem isso. Tanto assim que aumenta de velocidade, à medida que nos distanciamos de nossas origens. E quase para quando o esperamos na solidão!
Meu mal é sentir-lhe a passagem como a de um animal na noite. Chego quase a tocá-lo. Fico horas à janela vendo-o passar. É um vício.
Oh, como se diverte! Para ele, destruir uma árvore, um rosto, uma instituição ou uma catedral — tanto faz.
O desagradável é quando de repente se retira de algum objeto ou de alguém. É claro que prossegue depois. Mas deixa sempre uma coisa morta...
Franqueza, nessa hora dá um aperto no coração, uma nostalgia!...
(Cadernos de João, p. 113-114)

É interessante observar as palavras que Aníbal Machado escolhe para tratar do tempo, buscando elementos do cotidiano. Há um desenvolvimento gradual de intensidade nos termos que usa: pirâmides e horizontes; pedras e vento; ossos e cão. Primeiro aborda imagens distantes: a pirâmide, símbolo da ação do tempo que não deixa de envelhecer, e o horizonte, onde se esconde, lembrando muito o conto “O iniciado do

vento”. Se o tempo se esconde no horizonte é porque pode atuar como o vento e roer as pedras. Pirâmide e horizonte se encontram então misturados e vistos no detalhe. A ação do vento na pedra é de “extrema delicadeza”, diferentemente da violência com que o cão rói o osso.

Roer como um cão que abocanha um osso é uma boa imagem por dois motivos: por um lado há um forte desejo do tempo em destruir tudo o que vê, por outro lado, o tempo é tratado com algo terreno e ausente de transcendência: um cão. O protagonista sente a sua passagem como a de um animal na noite, ou seja, daquilo que existe, mas não pode ser visto nitidamente. Como quem admira um animal feroz numa jaula é da janela que observa o tempo, chegando quase a tocá-lo. Animalizado, o tempo lhe causa ao mesmo tempo admiração e horror. Tudo é colocado no mesmo plano pois o tempo não distingue uma árvore de um rosto ou de uma catedral.

Quando o tempo se retira de algum objeto ou de alguém significa que a morte chegou. Assim, se o tempo é um inimigo, ele também é vital, pois só se é possível viver sob a sua ação. O que não está sujeito ao tempo está morto ou não existe. Ao final de “O grande clandestino”, após anunciar que o propósito do tempo é envelhecer o mundo, é dita uma frase poética e significativa: “Mas a resposta do mundo é renascer sempre para o tempo”. O mundo, diferentemente do ser humano, consegue se reconstruir perenemente. Falta a este o seu segredo, falta àquele a consciência deste, que faz o tempo existir.

Em outro texto de *Cadernos de João*, a ideia de suprimir o sono é realizada, mas com o intuito de aumentar o tempo de vida que resta ao personagem:

Seja em consequência de um vaticínio de pitonisa a influir vergonhosamente nas remanescentes fibras da superstição, ou por pressentimento de ruína orgânica ante a idade que avança — o homem, na certeza de que seu prazo não tarda a terminar, procura abolir o sono e, assim fazendo, duplicar o tempo que ainda lhe resta.

Sustentado pela febre de um interesse voraz pela vida, redobra as atividades de seu silêncio à procura daquela chave com que o mundo sempre lhe acenou e que nunca lhe chega às mãos.

(*Cadernos de João*, p. 60-61)

A maneira elaborada que Aníbal utiliza para dizer que o homem sente que a morte está próxima chega a ser, neste caso, preciosista: um vaticínio de pitonisa, ou seja, a previsão de uma profetisa, que influi *vergonhosamente* na superstição remanescente. O termo pitonisa, que advém da cultura grega antiga, e a ideia de que a superstição ainda sobrevive, contrasta nitidamente como o “pressentimento de ruína”

tão comum ao universo do escritor, que também se encontra no texto. Há nesse sentido uma dicotomia, o místico ou o cético, que abrange o ser. Seja como for, a aproximação da morte faz com que o homem suprima o sono na esperança de aumentar o tempo que lhe resta. O procedimento, ainda que seja desesperador, é fruto da vontade de viver. Ainda que com mais tempo, vive o homem à procura da chave que nunca lhe chegará às mãos. Ter a chave pode significar diversas coisas, dentre elas ter o controle de algo, no caso, da vida. Não tendo nunca essa chave, mas ao mesmo tempo não desistindo de procurá-la, o personagem permanece sempre em busca, em preparativos, em construção, sabendo que terminará inacabado.

Se o tempo pode ser um passageiro clandestino escondido dentro do ser humano, em outro texto, “Os miudinhos”, ele é representado, pode-se dizer, como seres pequenos que fincam alfinetes na pele do gigante, que não percebe:

Os miudinhos fincam, fincam, e refincam os alfinetes na pele do gigante.
E correm azafamados, fazendo combinações.
Cada miudinho com a sua miudinha. [...]
Perto dos orifícios do Imenso, os miudinhos levantam barracas.
Depois penetram.
Os miudinhos, tão magrinhos, são perversos e finos.
E o gigante nem percebe.
Mas que montanha!
Os miudinhos sonham acabar com o gigante.
(*Cadernos de João*, p. 199)

Já que o sonho dos miudinhos é acabar com o gigante, cujo tamanho lhes parece inaceitável, então não parece fora de propósito que os tomemos também como metáfora do tempo que corrói de forma imperceptível. Ao contrário de “O grande clandestino”, no qual temos a perspectiva do homem, em “Os miudinhos”, a perspectiva é a desses pequenos seres que causam a destruição. O gigante, detentor de uma pele continental, não percebe o estrago, já seus inimigos, insaciáveis, ocupam-lhe como território, armam barracas, casam-se e insistem incansavelmente no trabalho de lhe fincar alfinetes.

Em outro texto, “A insurreição dos internos”, também nos deparamos com seres que habitam um personagem. Neste caso, porém, é o próprio protagonista que permite a entrada de inimigos para evitar que exploda, pois se viu armazenando um excesso de energia. O pequeno conto, como se perceberá, se caracteriza pelo insólito:

Desde que, por um sistema especial de abastecimento, me chegou aquele excesso de energia, comecei a andar preocupado. Não sabia como liberá-la. E nem era de natureza a ser aplicada ao mundo atual. Estava bem viva a lição das últimas experiências, o pavor dos homens ante a própria insegurança do planeta.

Em vez de me deixar explodir tranquilamente em algum campo distante, resolvi admitir a entrada dos piores inimigos. Só para combatê-los, só para exercitar minha força.

Bandidos, cafajestes, estúpidos, luxuriosos, seres de suja procedência instalaram-se em mim sem a menor cerimônia. Começava-se então a lutar. Era o que eu queria.

Embora não o parecesse, minha vida íntima vinha correndo bem monótona. Agora, não! Agora era um inferno. Isto é: uma delícia!

(*Cadernos de João*, p. 234-235)

Este sujeito preocupado com a humanidade é ao mesmo tempo uma representação do mundo, pois dentro dele cabem todas as coisas, numa espécie de interiorização do que lhe é exterior, de forma que o olhar lançado para dentro de si ajuda a entender o que vai por fora. O fato de os homens viverem com pavor diante da insegurança do mundo e a possibilidade de alguém explodir permite a contextualização em um período conturbado como a Segunda Guerra Mundial⁹¹. A solução de explodir longe das multidões não satisfaz o protagonista que de forma insólita permite a entrada dos piores inimigos em si mesmo. Os inimigos, ao contrário do primeiro texto de *Cadernos de João*, são identificados: bandidos, cafajestes, estúpidos, seres de suja procedência, etc. Há também uma explicação da ordem do indivíduo que, além de ter recebido um excesso de energia, levava uma vida muito monótona.

Se a própria morte parece inevitável, encher-se de inimigos acaba sendo a saída para continuar vivo. Como os sacos que se enchem e se esvaziam por toda a vida do texto “O grande clandestino” é necessário encher-se da maldade para em seguida esvaziar-se dela, o que lhe manterá vivo. Assim como o mundo, dentro dele se estabelece uma luta. Justamente essa luta, que ele tanto queria e que torna sua vida mais interessante, pressupõe uma bondade anterior e deixa implícita a presença de seres bons a lhe habitarem o interior. Há uma inversão de valores. O homem, tornado bom, admite o mal que o motiva a viver. O mundo, lugar da sobrevivência dos homens, descobre a forma de exterminar cidades inteiras. Tal qual na guerra, os inimigos invadem o corpo do sujeito, este território, ocupando-lhe e subvertendo a sua ordem, instaurando a incerteza, obrigando-o a lutar e submetendo-lhe a nova fase.

⁹¹ A primeira publicação do volume, que se tornaria em 1957 os *Cadernos de João*, data de 1951, ou seja, já no pós-guerra. Alguns textos do escritor como “A bomba íntima”, “Juramento para depois” ou “Simetrias no ônibus” e a recorrência de assuntos como esperança e reconstrução permitem-nos pensar que, de algum modo, Aníbal Machado também se liga à literatura que teve como tema a guerra. É dele a afirmação: “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”. Cf. MACHADO, Aníbal. *Cadernos de João*, p. 234.

A admissão de inimigos modifica o personagem e enquanto todos se voltam para o exterior, para os problemas do país ou do mundo, ele se volta para dentro de si:

Enquanto todo mundo se queixava: “falta de amor! falta de acontecimentos! poucos parques! excesso de polícia! falta de interesse! tudo vazio!” — havia sempre grande animação dentro de mim...
(*Cadernos de João*, p. 235)

Ao olhar para si mesmo, no entanto, enxerga também o que vai pelo mundo. Ademais, esses seres malignos atrapalham-lhe o sono, afetam-lhe a saúde fazendo seu pulso disparar, trazem-lhe um “impulso de perversidade” e obrigam-lhe a espancá-los. A transformação ocorrida com o personagem também se dá em relação a seus valores e, conseqüentemente, com o seu caráter. Este texto, nesse sentido, também explora a questão da máscara e da identidade, pois se o seu interior se alterou já não lhe serve a antiga fachada, que cairá para o surgimento de outra nova. Antes disso, porém, trava-se uma luta entre seus internos e a sua personalidade:

Tinha que esmagá-los noite e dia. E isso me cansava.
Por outro lado, em vez de animarem a minha solidão — e também para isso os admiti — esses hóspedes tornavam-na insuportável. Conspiravam, espalhavam boatos. Claro que não podia contar com a lealdade dessa gente. Mas tudo isso trazia aborrecimentos.
A tática deles consistia em atrair-me para o mal, aproveitando-se da minha antiga vocação para o crime e da onda de terror que vai pelo mundo.
A princípio, fingiam-se solidários comigo e me diziam: “Vem para o nosso lado, vem. Olha como tudo é animado por aqui. Tua doçura é monotonia, todos a tomam como fraqueza. Vem para a aventura, bobo. Apaga de vez os vestígios do teu batismo. Aqui tudo arde e depressa se consome. Vem!”
Ora, essas palavras me tentavam. Minhas decepções no reino da bondade predispunham-me às seduções da outra margem. Deixei-me arrastar.
(*Cadernos de João*, p. 236-237)

Além de texto sobre a humanidade e o indivíduo, há uma abordagem que relativiza as noções de bondade e maldade, intercalando-as, ou melhor, colocando uma dentro da outra. Para não fazer o mal nem à humanidade nem a si mesmo, o protagonista admite a entrada de seres perversos, assim busca fazer um bem por meio de um mal. Portanto, dentro do personagem que foi tornado “bom” ao longo da vida existe agora muitos seres malignos, ou seja, dentro da bondade existe a maldade. Eles o obrigam a esmagá-los e surge então outra questão, a de se fazer o mal ao mal para se obter o suposto bem. Por outro lado, a permanência na bondade conduz o personagem ao mal, pois ela acaba sendo responsável, em alguma medida, por sua solidão, por sua doce monotonia, e por decepções não reveladas.

Não se pode esquecer, é claro, que o tempo todo este indivíduo também simboliza a humanidade. As alterações que Aníbal Machado fez neste texto revelam este cuidado em unir protagonista e mundo. Na sua versão anterior⁹², especificamente nesta passagem, estava escrito que os inimigos foram admitidos apenas para combater a solidão do sujeito. A frase que era “só para isso os admiti” passou a ser “também para isso os admiti”. A alteração conserva a abordagem individual sem comprometer a visão de totalidade. Algumas variações são pequenas, embora significativas, já outras possuem mais importância. Na primeira versão do texto, por exemplo, não é dito que o personagem tinha vocação para o crime. Vejamos o trecho antes da alteração: “A tática deles consiste em espalhar boatos íntimos; criam uma atmosfera de terror, no que são ajudados pela situação geral do mundo, e fingem-se de solidários comigo nos momentos do perigo. Ora, isso me comove”. Aníbal Machado não só diminui a responsabilidade do mundo como insere o mal como algo inerente ao personagem. Sem essa alteração o texto correria o risco de cair num dualismo trivial.

O risco de se chegar à bondade por meio da maldade revela a fragilidade de um ritual religioso: o batismo. Se ele ainda atua simbolicamente sobre o sujeito habitado pelo mal, é preciso lembrar que da mesma forma há nele uma “antiga vocação para o crime”. A construção explica a elaboração do personagem, que tem em si as duas coisas. No decorrer do texto, ora se volta para um lado, ora para outro.

A luta inicial travada com a entrada dos inimigos agora já é um convite a eliminar os vestígios do batismo. A utilização da palavra *vestígio* é significativa, pois demonstra que o personagem, uma vez iniciado na cultura religiosa, que se pressupõe boa, não deixou de se transformar, de modo que sobraram apenas indícios. Seduzido pelos seres perversos de seu interior, o protagonista se volta para o outro lado e começa assim o seu “périplo do mal”.

Instigado pelos inimigos, inicia-se então o processo de destruição:

Inútil disfarçar: o gosto, a atração do crime começaram a possuir-me. Entrei no ciclo dos meus demônios. Declarei guerra aos homens, quebrei minha fachada, perdi as condecorações.
Em cada canto de meu corpo um animal feroz armava o bote.
Meu excremento já sujava o mármore das igrejas. De minuto em minuto, encarnava ora um, ora outro dos meus internos. Sobretudo os mais sinistros. Muitos se apresentavam ao mesmo tempo. Em consequência, meus impulsos eram os mais diversos.

⁹² Refiro-me a três páginas datilografadas e alteradas a lápis pelo escritor que se encontram no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG.

Prostradas ante o meu retrato, minhas irmãs rezavam. Eu era coisa sagrada. Dava e recebia bofetadas. Minha barba crescia. Violava virgens com tranquila precisão. Elas gritavam, mas eu só ouvia os gemidos de convivência. [...]
Fugiam as crianças de minha sombra. Eu passava evitando os espelhos. Um “interno” homicida governava o meu braço. E à boca me vinha gosto de sangue.
(*Cadernos de João*, p. 237-238)

A frase é forte: “Entrei no ciclo dos meus demônios” e também não constava na versão anterior do texto. Na definitiva, o mal já estava dentro do personagem que apenas contou com os inimigos para que aflorasse. Se episódios como o batismo ajudaram a refrear o mal, agora ele se liberta num misto de loucura e possessão. Agora que possui a “chave do pânico” sua máscara não pode mais ser a mesma, sinal disso é a barba que cresce. Há uma mistura do profano e do sagrado. Suas irmãs rezam diante da máscara antiga, o retrato, tratando-o por coisa sagrada. Ele, no entanto, dava e recebia bofetadas, violava virgens, tornava-se cada vez mais perverso. A máscara nova está despida de condecorações. A frase que melhor exemplifica essa mistura do profano e do sagrado é a que diz que seu “excremento já sujava o mármore das igrejas”. Aquilo que surge de seu interior habitado e aquecido pelo mal mancha o mármore frio, aqui associado a beleza, pureza, riqueza, etc.

Aos poucos, na sua perversidade, o personagem caminha para a própria destruição. As orações são ineficazes. O interno homicida que governa o seu braço e o gosto de sangue na boca, sugerindo o desejo de matar, parecem representar o auge de seu lado negativo. Prestes a completar o seu périplo do mal tem uma recaída. A imagem do homem triste sentado num banco se associa às histórias de santos que superaram uma vida de horror e iniquidade: “Já se debuxava em mim a face do santo, monstro arrependido”. Em seguida, o personagem é encontrado num lago de sangue, deixando implícito que agiu contra si mesmo, tentando se matar:

Não sei em que cidade, fui retirado, pela madrugada, de um lago de sangue no chão de um bar.
Acordei na sala de uma policlínica. Dezenas de especialistas me examinavam. É pouco — eu disse — é mesmo ridículo para o número de hóspedes que carrego, e o mundo de forças que desencadeio.
Os aparelhos de vácuo foram colocados. Meteram-me um tubo pela boca, para a sucção. Eu ia vomitar. Vomitaria os monstros que animaram aquela semana de minha vida.
Dentro em pouco, eles ficaram se mexendo na grande bola de vidro.
E na madrugada que vinha raiando, eu era um ser inocente e tranquilo a sorrir para o sol!...
(*Cadernos de João*, p. 239)

A bondade e a maldade, vistas sem limites ou delimitações, capazes de existirem uma na outra, são inerentes à natureza humana da qual é exemplo o protagonista de “A insurreição dos internos”. Ao longo do texto se percebem três estruturas sociais que interferem nessa amálgama e tentam separar uma da outra, são elas: a repressão, a religião e a ciência. Inicialmente se fala em “excesso de polícia” e “insegurança do planeta”. Em seguida temos a tentativa do batismo, as orações, o mármore da igreja manchado de excremento. E por fim a ciência, que passa a ser também uma nova forma de isolar o mal, de controlar a sociedade, ou que instaura uma nova ordem. Aníbal Machado aborda o individual e o coletivo submetendo-os às três instituições. Assim, ainda “estava bem viva a lição das últimas experiências”, frase do início do texto, marca a passagem do mundo e do ser humano pela experiência repressora. A religiosidade, com sua radicalização dualista, se revela incapaz de mantê-los em paz e no bom convívio. A ciência surge nesse cenário, simbolizada por uma policlínica, como alternativa esperançosa, mas apenas dando início a novo ciclo. Por isso, o grande número de especialistas é, assim mesmo, considerado pequeno pelo indivíduo e ele tem razão se lembrarmos que se trata da representação de toda a humanidade.

A imagem final é bonita e aborda a ciência de forma abstrata dando até mesmo um caráter insólito à mesma. Assim, os especialistas colocam aparelhos de vácuo na boca do protagonista para a retirada dos inimigos, agora chamados de monstros. Os seres malignos são sugados e ficam presos numa grande bola de vidro. A imagem é bonita e ao mesmo tempo fantasmagórica. A cena não deixa de lembrar o exorcismo, feito desta vez de forma aparelhada e com uma legião de seres malignos. Se estão presos o homem conseguiu então não só se esvaziar, mas também retirou-os do mundo.

Nesse sentido, se o périplo da bondade se deparou com morte para iniciar o périplo da maldade. Este também, defrontando a morte, recua para dar início a outro ciclo. A última frase de “A insurreição dos internos” é dita como recomeço. O sol raia na madrugada. A inocência é devolvida ao indivíduo e à humanidade que agora podem sorrir para o sol.

O processo de destruição e reconstrução que se deu com o personagem, possibilita que continue vivo, em preparativos, pronto para enfrentar novamente a vida. Se em “A insurreição dos internos” temos um processo de destruição e recomposição relacionado à repressão, a elementos do universo cristão e à ciência, no texto “Homem em preparativos”, este processo se dá de maneira um pouco diferente. Ainda assim, o insólito está presente e o personagem é visto como obra inacabada:

Ando sempre em preparativos.
 Acumulo material, encomendo peças. Junto o necessário. Tomo todas as providências. E trato também da ornamentação.
 Com isso, vou-me distraíndo. Troco coisas e ideias. Alguns me ajudam, servem-se também de mim. E todos assim nos distraímos nesses preparativos. Mas com que seriedade! Com que paixão!
 Nos momentos de intervalo, construímos cidades, casamos, discutimos, entramos na guerra.
 Preparamo-nos todos para qualquer coisa que ainda não aconteceu. Há dezenas de anos tem sido assim. Há milhares de anos...
 Adoro os detalhes que aliviam o peso do conjunto. O que me atrapalha, porém, não é tanto o tempo perdido na escolha do material — isso até me preenche as horas — o que me atrapalha é a rapidez com que as coisas se deterioram.
 Às vezes recebo intimações para acabar depressa. Mas desconfio e faço cera. Acabar depressa, o quê?
 (*Cadernos de João*, p. 65-66)

A primeira e a última frase são essenciais no texto, pois, além de fornecer elementos importantes para a sua compreensão, trazem a ideia de inacabado, de descontinuidade, no fato de dar não ter propriamente um início ou um fim. É como se tivéssemos apenas o meio da narração. Assim, este personagem que anda sempre em preparativos dirá ao final que nunca será inaugurado. Importa-lhe exatamente este estado de preparativos ou, para lembrar outro fragmento do escritor, o percurso da flecha, antes que essa atinja o alvo. O personagem, que é construção, consegue ser um misto de obra em andamento e ruína, pois sente a passagem do tempo ainda em seu processo de edificação. Não só a ideia de obra inacabada está presente na constituição do personagem. No segundo parágrafo temos três frases que enumeram e relativizam isso: “acumulo material”, o que lhe traz o aspecto de construção; “encomendo peças”, o que lhe associa a uma máquina sempre em manutenção; “junto o necessário”, frase que reforça as anteriores e também abre o leque de possibilidades. Há comentários, no entanto, que são típicos da arquitetura: “adoro os detalhes que aliviam o peso do conjunto”. De qualquer modo, o mais importante é que o protagonista se encontra sempre em preparativos e tem pavor da inauguração. Inaugurar-se deve ser entendido como uma conclusão, um fim, como a chegada da morte.

É interessante que nos intervalos, ou seja, quando não é preciso se preocupar com o estado de preparativos, é quando a ideia de construção individual e coletiva está mais presente, pois é nessas horas que constroem cidades, casam-se, discutem e entram para a guerra⁹³. Assim como ocorre em “A insurreição dos internos” há um paralelo

⁹³ Também encontrei uma versão anterior deste texto no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG. Trata-se apenas de uma página datilografada e com poucas alterações a lápis. Dentre essas, vale a pena registrar

entre um eu e o mundo. A coletividade, conforme o texto, se prepara há milhares de anos para algo que não sabe o que é ou que ainda não aconteceu, estando, também ela, em eternos preparativos. O individual explica o todo e vice-versa. Mas há neste personagem uma consciência que o difere dos demais. Incomoda-lhe o correr do tempo, que deteriora tudo com rapidez. Enquanto sofre a sua ação, ele se reconstrói, se refazendo sempre para a vida. O humor característico de Aníbal Machado está presente no momento em que o personagem recebe uma intimação para acabar. A pergunta que o personagem se faz, “acabar depressa, o quê?”, esvazia não só a importância das intimações como revela o vazio da vida.

Aspecto relevante de “Homem em preparativos”, tanto numa esfera coletiva quanto individual, é a expectativa de que algo importante acontecerá. Quando chegam as intimações, o protagonista sai a perambular como um *flâneur* na expectativa de se deparar com o novo, o desconhecido ou algo inusitado:

Saio então a ver se encontro qualquer coisa que seja bem difícil de achar —
acontecimento ou mulher.
Meu medo é a interrupção dessa busca por colapso de entusiasmo ou pela
aparição fácil do objeto.
Procuro sempre... Procuro sem remissão. Invento novas dificuldades.
Adoro os obstáculos...
(*Cadernos de João*, p. 66)

Assim como os surrealistas, o personagem sai em busca de uma revelação que surja do cotidiano: um acontecimento, uma mulher ou um objeto. Essa busca nos remete à vida curiosa dos frequentadores da Passagem da Ópera, encontrada por Louis Aragon, ou a misteriosa Nadja, de quem André Breton acabou se aproximando. Enquanto procura, o protagonista inventa novas dificuldades e assim vai vivendo na expectativa de que algo acontecerá, vivendo sempre em preparativos:

Vivo assim amontoando, renovando, corrigindo, experimentando, caindo e
me aprumando.
Assim não chegará jamais o dia da minha inauguração. Pois o meu pavor é a
viagem concluída, a coisa acabada...
O meu pavor é a estátua de pedra, o feixe de ossos gelando na chuva ou
debaixo da terra.
...enquanto vocês aí fora continuam procurando, procurando...
Não. Nunca serei inaugurado.
(*Cadernos de João*, p. 66-67)

que a frase “entramos na guerra” anteriormente era “esperamos a guerra”. Infelizmente não há data no texto. As demais alterações são: inserção da frase “Há milhares de anos”, acentuação de palavras e corte de uma conjunção. O texto ainda receberia outras alterações para chegar à versão final.

A prática ou exercício de eterna reconstrução busca abolir a morte do mesmo modo que em outros textos o personagem evita dormir ou permite a entrada de seres malignos em si mesmo. À deterioração, o protagonista responde se refazendo, mas sem nunca terminar-se. Se ele é um misto de ser humano e alvenaria a sua aparência futura poderá ser a da estátua. Concluir-se, portanto, é morrer. Daí o horror que possui da “estátua de pedra”. Aníbal Machado, não satisfeito em dizer “estátua” diz também “de pedra”, o que reforça a ideia anterior e lhe atribui características como fria, dura, imóvel, etc. Há uma gradação nas palavras que usa: “viagem concluída”; “estátua de pedra”; “ossos gelando na chuva”; e “debaixo da terra”. A palavra *viagem*, mesmo findada, ainda tem a marca do movimento, o termo *estátua* já não tem. Já “feixe de ossos” é a explicitação da morte e, por fim, os ossos enterrados não lembram o ser que existiu. A imagem da estátua de pedra aparece em outros fragmentos como em “Eu fico”, como vimos, no qual o personagem possui o mesmo esgar diante de seu busto no jardim. Naquele caso é imagem do reconhecimento, mas também da fixidez. O personagem de “Homem em preparativos”, que se sente diferente dos demais, termina negando a morte duplamente: “Não. Nunca serei inaugurado”.

Texto que possui nítida relação com o que acabamos de tratar, em “O homem e sua fachada” a ideia de construção se concentra na fachada:

Toda a vida venho reclamando a prorrogação do prazo para terminar a minha fachada. Não querem atender-me. Nem sei mais o que alegar.
Terminar da noite para o dia, não posso. Mas também é aborrecido ficar sempre atrás de andaimes e caminhar para a morte antes de concluir-se a construção.
Ninguém se espantará se eu confessar que talvez não termine nunca a minha fachada. Tenho adotado diferentes modelos. Mas logo me aborreço e passo para outro.
(*Cadernos de João*, p. 56-57)

Se no texto anterior o protagonista recebia intimações para acabar logo, neste ele possui um prazo para terminar a sua fachada. Este prazo simboliza evidentemente a vida e acabar a fachada, no rastro do texto anterior, significa deixar de viver. Ele então, durante todo o prazo que recebeu, requer uma prorrogação, pois deseja mesmo é continuar vivo, eternamente. Consciente de que seu prazo não tarda a terminar, trabalha entre andaimes, na construção de sua fachada. O termo *fachada* deve ser tomado aqui como *máscara*, ou seja, “O homem e sua fachada” é um texto sobre as transformações interiores de um personagem, a sua identidade, e a sua relação com a coletividade. Assim sendo, de um lado se tem um choque entre o que ele é e a imagem que os outros

fazem dele. De outro, um drama íntimo e solitário: a consciência de seu estado inacabado em contraposição a um fim inevitável. A escolha da palavra *fachada* não poderia ser melhor. Assim como numa construção, sabemos que está inacabada por conter andaimes ao seu redor. Ficar entre os andaimes é ficar inacabado.

Não terminar a fachada também significa um problema de identidade. Há uma inconstância no ser que o mantém sempre em mutação. Assim, quando está prestes a terminar uma fachada, já não se identifica com ela, abandona-a para trabalhar em outra que lhe for mais apropriada. As opiniões formadas pelos demais acerca de sua fachada, sempre cristalizadoras, acabam lhe incomodando:

O que me atrapalha bastante são as discussões a meu respeito. Perde-se muito tempo nisso. Às vezes quero intervir, mas não vale a pena, pois quando discutem minha fachada, já utilizo outra muito diferente, oposta mesmo às anteriores. Tudo resultado de eu não ter ainda fachada própria. Afinal, eu me pergunto: quando terminarei a minha? Ou melhor, quando cairá a que recomecei? Pois as minhas fachadas caem todas... Talvez porque costume aproveitar em cada uma o material das outras; talvez porque não se possam manter no espaço em que as levanto. Até que tudo se resolva, vou tendo a fachada que me atribuem. São assim várias e numerosas as minhas fachadas.
(*Cadernos de João*, p. 57)

A imagem que a coletividade faz do protagonista não corresponde ao mesmo, pois seu interior é sempre mutável e não pode ser cristalizado numa única máscara. Como não pode dar uma definição permanente e satisfatória acerca de si mesmo, prefere não tomar partido nas discussões. Vale a pena lembrar aqui o horror à estátua de pedra dos textos anteriores e pensar que ela seria o contrário da fachada desejada por este protagonista, pois a estátua será obrigada a manter a sua máscara perpetuamente. Não mudar de fachada, no caso em questão, significaria morrer. Como a sua aparência é resultado de uma “essência” em constante alteração é natural que haja uma pluralidade de fachadas. A perturbação que a opinião alheia lhe causa tem a ver com isso, no sentido de cristalizar uma imagem para alguém mutável e inacabado.

Anatol Rosenfeld, que abordou a questão da máscara em vários ensaios, fala deste assunto do seguinte modo:

A vida impõe ao indivíduo uma forma fixa, tornada em máscara. O fluxo da existência necessita desta fixação para não se dissolver em caos, mas ao mesmo tempo o papel imposto ou adotado estrangula e sufoca o movimento da vida.⁹⁴

⁹⁴ ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*, p. 12.

Evitar o estrangulamento do ser ou não levar tanto em consideração a opinião dos demais parece ser a atitude do protagonista de Aníbal Machado. Desta vez não é a ação do tempo, embora exista um prazo, o que lhe faz se reconstituir sempre. As máscaras caem por outra razão: a mutabilidade do ser. A reconstrução, neste caso, passa a ser o empenho em erguer nova fachada. Importante lembrar que o material das antigas é aproveitado na confecção da nova. Há nesse sentido um processo de destruição e reconstrução, ainda seja de forma distinta do que ocorre nos demais textos.

Instaura-se um dilema. Terminar uma fachada que se pareça com a estátua de pedra significa aproximar-se do fim da vida. Evitar terminá-la e estar sempre entre andaimes, sempre em preparativos, é angustiante pois o prazo da vida terminará sem que a tenha concluído. Ao mesmo tempo, as fachadas erguidas corroboram estereótipos que limitam o ser e o personagem se sente estrangulado. É preciso ter uma fachada, mas não se pode negar a dinâmica do ser que vai dentro. A solução então é ter uma fachada mutável, que tenha a capacidade de se alterar o tempo todo:

Trabalho agora num tipo ideal de fachada. Permeável, sonora e elástica. Mutável, segundo o olhar de quem a contempla e a luz da paisagem para a qual se abre. Especialmente projetada para servir de aparência a algum edifício invisível. Insusceptível de ser reproduzida. Mas não me peçam que a termine tão cedo. O material é fluido. Vou trabalhando nela como posso, dia e noite. Com certa demora, pois há sempre pequenos incidentes. Por exemplo: meto um prego, ele perfura o Azul. Tento fixar um tijolo, ele cai no Vazio. Mas não desanimo. Minha paciência é grande. Vão ver depois que esplêndida fachada vai ser a minha.
(*Cadernos de João*, p. 34-35)

Aníbal Machado dá características próprias da “essência mutável” à nova fachada. Por isso ela é dinâmica, permeável, elástica, original, impossível de ser reproduzida, feita com material fluido, e também, poderíamos dizer, impossível de ser construída. Se a máscara é justamente a fixação de uma imagem, a invenção de uma fachada que possua as características do ser em processo talvez corresponda a encontrar a chave da vida. Se fixar-se significa morrer, permanecer em processo pode significar a eliminação da morte. A impossibilidade de sua construção faz com que o personagem mergulhe no universo poético quando tenta, por meio da linguagem, registrar a sua busca pela imortalidade: um prego perfura o azul, um tijolo cai no vazio. Mas o protagonista é paciente e teimoso.

Não ser inaugurado, refazer-se como uma construção, manter-se em processo ou buscar uma fachada que se altere continuamente são formas de burlar a passagem do

tempo e evitar a morte. Outra forma de se conseguir as mesmas coisas está em integrar-se às coisas ou à natureza. O tema da integração, que de certo modo é uma negação da transcendência, já que recusa a ideia de além, pode ser encontrado em todos os livros de Aníbal Machado. Apesar de tratarmos deste assunto na próxima parte, a ideia de integração será retomada nos capítulos posteriores.

Integração com o universo

Em 1951 foi publicada no suplemento literário *Letras e Artes* do jornal *A Manhã* uma entrevista que Aníbal Machado concedeu a Jones Rocha. Nesta, abordou temas como a relação do artista com sua época, o Surrealismo, o papel da crítica literária, a influência da literatura estrangeira, a necessidade de uma política voltada para a educação, as artes e a cultura, dentre outros. Ao final, quando Jones Rocha afirma que está ali na Rua Visconde de Pirajá para ouvi-lo, obtém a seguinte resposta:

Mas por que não procura ouvir também aos objetos e às coisas? Contaram-me de um repórter maníaco que largou a província e partiu direto para Nova York. Ao chegar de avião, enlouqueceu como era natural. Voltou para sua terra e passou a só entrevistar as coisas. Pedra, cadeira de dentista, panela, sapatinho de moça, candelabro de sacristia... Olhe, aquela árvore ali, parece que quer dizer alguma coisa. Salvo se é o vento que a está provocando... Vamos ouvi-la?⁹⁵

O comentário de Aníbal Machado, se comparado a tudo o que foi dito anteriormente, deve ser tomado como uma anedota ou maneira bem-humorada de terminar a entrevista. Sendo momento de descontração ou não o fato é que o assunto lhe era caro e um olhar mais cuidadoso sobre sua obra revela que há vários exemplos de uma relação próxima entre ser humano e natureza. Mas não apenas isso, em certos momentos atinge-se uma comunhão com a natureza, que nos interessa investigar agora.

Em “Diálogo com a pedra” a afirmação do escritor é aproveitada e transformada num roteiro:

Zumbi, o repórter louco, de costas para a objetiva e em frente a um bloco enorme de pedra. Pedra de forma exótica, se possível lembrando uma figura humana. O repórter parece conversar com a pedra. Com o lápis e uma folha

⁹⁵ MACHADO, Aníbal. Divergir não importa – diz Aníbal Machado. In: *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 04/03/1951, p. 10. Este texto também se encontra reproduzido no livro *Parque de diversões*, mas por apresentar pequenas diferenças, recorremos aqui ao exemplar do suplemento encontrado no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG.

de papel na mão toma notas. Jeito profissional de repórter fazendo perguntas.
Tem uma Kodak a tiracolo.
(*Parque de diversões*, p. 272)

De fato, o repórter entrevista a pedra e é observado por crianças. A presença das mesmas, que observam e fazem indagações ao repórter, dá uma dimensão de peça infantil ao texto que é uma sequência⁹⁶ de filme.

Também ligado ao universo infantil, no conto “O iniciado do vento” o menino Zeca da Curva possui forte ligação com um elemento da natureza: o vento. Pode, por exemplo, sentir que está vindo mesmo com o ar parado. Procura ligar-se ao vento de todas as formas e acaba, é possível interpretar assim, virando o vento, tornando-se seu habitante. Também o engenheiro que volta ao lugar desfruta do vento, sente a sua magia, busca-o, mas acaba por desistir de uma integração. Ao final termina numa audiência na qual sua intimidade e seus segredos são revelados à frieza do mundo adulto. A maneira como o conto termina afirma a existência do vento e sugere a possibilidade de integração com o mesmo.

No romance *João Ternura*, há uma parte em que o personagem pode se transformar em outros elementos da natureza:

Sem mais nem menos, no meio da conversa, entrava numa pedra, transformava-se nela.
Muitos então pensavam que estava aborrecido ou triste. Não: estava numa pedra.
Admitia que isso se dava com muita gente. Com ele, porém, vinha se repetindo muito ultimamente e de maneira tão forte que chegava a alterar o seu comportamento social e ele se tornava meio vago, alheio ao mundo ambiente.
Às vezes, passava-se para determinada árvore que há dezenas de anos vira se balançando na estrada. E logo lhe assumia a forma e as fibras vegetais. Quando os amigos lhe notavam certa instantânea palidez ou expressão indefinida no olhar, sabiam que ele virara outra coisa... Podia ser peixe, água de chuva, ave, nuvem ou fundo de horizonte. Se queria descansar era só virar banco de jardim, minério ou rochedo.
Só lhe faltava, para se aquecer, tornar ao estado de embrião no ventre da mulher que escolhesse.
Ele bem que via o perigo desse jogo e tudo fazia para que ninguém desconfiasse. Evitava afastar-se da realidade.
(*João Ternura*, p. 131-132)

Apesar de alguns personagens interpretarem as alterações de João Ternura como uma melancolia ou qualquer coisa semelhante, seus amigos e o narrador sabem que ocorreu uma metamorfose, sabem de sua possibilidade de se transformar ou “passar”

⁹⁶ Ao final do texto, o organizador da obra, Prof. Raúl Antelo, registrou a seguinte informação: “Sequência 28 de A flor e o sapato. O título, bem como todo o texto, foi datilografado com fita azul. Entre outras correções com um lápis vermelho — um *fade-in* no alto da primeira página — Aníbal riscou o título do filme”.

para as coisas do mundo. O protagonista, nesse sentido, pode se converter em pedra, habitar uma árvore, virar banco de jardim, rochedo, peixe, dentre outras coisas. Os amigos percebem a alteração em seu semblante, o que cria uma atmosfera dúbia na narrativa. Por um lado existe a metamorfose, por outro o protagonista continua dentre eles. É-nos claro que Aníbal Machado trabalha aqui com uma proposital dubiedade, que permite interpretação variada. O restante do fragmento, no entanto, é um aprofundamento na possibilidade de metamorfosear-se.

É possível reconhecer nesse aspecto, a integração com a natureza, um diálogo com o Surrealismo, mas um ponto de partida para algumas dessas imagens pode ter sido o texto “A árvore aérea”, do livro *O ar e os sonhos*, de Gaston Bachelard. Encontrei num caderno manuscrito de Aníbal Machado uma compilação em francês de uma frase⁹⁷ extraída deste ensaio na qual se afirma que os sonhos unem as almas e classificam as imaginações. O escritor anotou diversas frases, a maioria em francês, neste caderno, o que revela um pouco das leituras que fez. Conhecido por abordar os quatro elementos fundamentais da natureza – ar, água, terra e fogo –, Gaston Bachelard reconhece a madeira como um quinto elemento. Partindo da imagem do sonhador “docemente encostado à árvore”, e trabalhando com diversos exemplos literários, o ensaísta vai aos poucos traçando considerações que envolvem o homem e a árvore. Dentre elas está a comunhão ou o envolvimento de um com o outro. Há diversas afirmações nesse sentido. Na segunda parte do capítulo, por exemplo, Bachelard afirma que, nos sonhos, as árvores possuem sempre o tronco escavado, pronto “a receber-nos para dormirmos estendidos, num longo sono, certos de um vigoroso e jovem despertar”⁹⁸. Em outro trecho da mesma parte escreve:

...dessa vida vertical, as mais diversas imaginações, sejam elas ígneas, aquáticas, terrestres ou aéreas, poderão reviver seus temas favoritos. Uns sonham, como Schopenhauer, com a vida subterrânea do pinheiro. Outros, com o murmúrio enfurecido das agulhas e do vento. Outros, ainda, sentem fortemente a vitória aquática da vida vegetal: “ouvem” a seiva subir. Nesse exagero da simpatia vegetal, o herói de um romance de Gerhardt Hauptmann “toca o tronco de um castanheiro” e sente “as seivas nutritivas que ele fazia subir em si”.⁹⁹

⁹⁷ Aníbal Machado anota em seu caderno: “Elles (les rêveries) relient les âmes comme les concepts relient les esprits. Elles classent les imaginations comme les idées classent les intelligences (Bachelard – ‘L’air et les Songes’ – p. 253)”. Acervo Aníbal Machado aos cuidados do Prof. Dr. Raul Antelo (UFSC).

⁹⁸ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*, p. 210.

⁹⁹ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*, p. 209.

Aníbal Machado explora poeticamente a integração entre ser humano e natureza ligado a uma preocupação existencial, a uma fuga, ou à busca de uma solução qualquer para o personagem diante de seus dilemas. De qualquer modo não deixa de ter interesse reconhecer nas leituras do escritor um possível ponto de partida para a sua criação literária, mesmo reconhecendo que os surrealistas herdaram de seus antecessores um procedimento que os auxiliava na busca de imagens: o uso de entorpecentes. Walter Benjamin possui um texto conhecido sobre o assunto: “Haxixe em Marselha”. Já Henri Michaux faria uso da mescalina, escrevendo na década de 1950 os livros *Miserável milagre* e *O infinito turbulento*, nos quais descreve os estados e as visões oriundas ao uso do entorpecente. É difícil não lembrar no entanto do livro *Paraísos artificiais* no qual Charles Baudelaire trata dos efeitos do haxixe e mostra que a embriaguez conserva sempre uma “tonalidade particular do indivíduo”, ou seja, que em seu efeito não há propriamente o miraculoso, mas o mesmo homem aumentado, o “natural excessivo”. Ocorre, segundo Baudelaire, que os objetos ou elementos da natureza se fundem àquele que usou a droga:

Acontece algumas vezes que a personalidade desaparece e que a objetividade, que é própria dos poetas panteístas, se desenvolve em vós tão anormalmente, que a contemplação dos objetos exteriores vos faz esquecer a vossa própria existência, não tardando a confundir-vos com eles. Os vossos olhos fixam-se numa árvore harmoniosa dobrada pelo vento; em alguns segundos, o que no cérebro de um poeta não seria mais do que uma comparação muito natural tornar-se-á no vosso uma realidade. Começais por atribuir à árvore as vossas paixões, o vosso desejo ou a vossa melancolia; os seus gemidos e as suas oscilações tornam-se vossos, e não tarda que sejais a árvore. Do mesmo modo, a ave que plana no fundo do céu azul começa por representar o imortal desejo de planar por sobre as coisas humanas; mas logo sois a própria ave.¹⁰⁰

Aníbal Machado propõe um estado semelhante de percepção do mundo. Se teve ou não alguma experiência como a de Benjamin ou Michaux não sabemos, pois nada deixou registrado ou nada se sabe sobre isso até agora. O paralelo, no entanto, entre os textos que escreveu e o procedimento usado no Surrealismo é possível e merece atenção. Neles, esse estágio de comunhão com o universo ocorre de vários modos, seja por meio de exercícios que alteram conscientemente a forma de ver o mundo seja por uma simples constatação. No fragmento a seguir é afirmado que essa percepção da vida faz parte de nós mesmos ou reside em nosso interior:

Ninguém precisa sair de si para participar do ilimitado. Cada qual está perto do longe e contém o Todo, como a gota de água é mar dentro do mar.

¹⁰⁰ BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos artificiais*, p. 35.

Basta — dizia Blake — que estejam limpas as portas da percepção para que as coisas apareçam tais como são: infinitas.
(*Cadernos de João*, p. 36)

Aníbal Machado recorre a William Blake para traçar um dos elementos de sua poética, que é a maneira de ver o mundo, o contato com o ilimitado, a integração com as coisas da natureza, etc. Ao ser, sempre em formação, atribui-se então a ideia de integração com a natureza e o mundo. Essa “participação do ilimitado” depende, como quer o autor, de uma liberdade, de uma maneira livre de ver as coisas, o que nos remete também ao que disse Oswald de Andrade em seu Manifesto da Poesia Pau-Brasil: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres”.

Algo semelhante ao que é descrito em *Paraísos artificiais* pode ser encontrado em determinados textos de Aníbal. Nas sensações descritas por Baudelaire, aquele que usou o haxixe e a visão de uma árvore podem se confundir: o homem atribui sensações à árvore e ao mesmo tempo sente-se como ela. Desse modo, o uso do haxixe permite tornar-se uma árvore ou virar uma ave, quando há, evidentemente, o desaparecimento da personalidade. Vejamos agora o texto “Noite numa folha”¹⁰¹, de Aníbal Machado, em que o personagem, sem fazer uso de qualquer entorpecente, pode transferir-se para uma árvore:

Quem, pois, quiser estar com uma árvore, deve combinar baixinho com aquela que lhe for destinada; e, quando o rosto tocar-lhe a pele do tronco, fechar os olhos. Se algum aborrecimento do dia molesta o pretendente e lhe dificulta o trabalho, cuidará ele de exorcismá-lo, pronunciando baixinho “merda!” com a boca voltada para a cidade ou local em que ocorreu o aborrecimento. Concentra-se depois, até perder o estado civil. Em seguida, irá repetindo docemente “árvore! árvore! minha árvore!” — sem bulir nos ramos, sem acordar os passarinhos.
Dentro em pouco, por si mesma, a árvore desce e instala-se em nosso plexo solar. Aí, sem mais esforço, espera-se o momento da transfusão.
Quando não se puder distinguir bem onde começam os galhos e termina o homem, estão findos os preparativos.
(*Cadernos de João*, p. 241-242).

De forma poética e bem-humorada, o texto ensina a dormir numa folha. Para isso, é preciso encontrar a árvore certa na hora adequada, ou seja, durante a penumbra, encostar-se à mesma, fechar os olhos e chamar por ela. Ser humano e árvore viram uma coisa só e, com isso, pode o sujeito tornar-se habitante da árvore, procurando uma folha para se deitar. Durante a penumbra, as plantas adentram um mundo “que ninguém sabe”. A escolha do horário não poderia ser melhor, pois, como se sabe, penumbra é o

¹⁰¹ Consta no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG uma versão anterior deste texto, que se apresenta em três páginas datilografadas e com alterações a lápis.

nome dado à transição da claridade para a escuridão ou vice versa. Assim como meia-noite, que não é nem o dia que passou nem o outro que começa e ao mesmo tempo é as duas coisas, penumbra é termo ambíguo, não sendo dia nem noite é ao mesmo tempo a ligação entre ambos. Se a claridade é associada à razão e a noite ao mistério, a penumbra então é o momento oportuno de passagem, de adentrar o universo desconhecido, de integrar-se à natureza. A possibilidade de habitar uma árvore significa a aceitação de que outra forma de vida é possível: “Nunca esquecer que as árvores, mais do que o castelo medieval e as ruínas, são o domínio extraterritorial dos fantasmas — último abrigo onde estes se sentem preservados do extermínio a que se expõem na claridade racionalista” (p. 241).

Só a penumbra, no entanto, não basta. Para a integração, é preciso encontrar a árvore certa. Deve-se procurar pelas mais receptivas, que normalmente são as que se encontram em “vésperas do fluxo periódico”, ou seja, no seu momento de fertilidade. O ser humano também deve apresentar estado psicológico favorável. Essa integração, que é abordada de forma sexualizada¹⁰², também recebe tratamento humorístico. A forma de se livrar de algum aborrecimento é dizendo “merda”, concentra-se até perder o estado civil, depois repete-se a palavra *árvore* como quem chama pela amada. Feito um religioso que se volta para Meca, a palavra *merda* deve ser pronunciada com a boca voltada para o lugar onde se deu o aborrecimento. A perda do estado civil nos lembra a eliminação dos vestígios do batismo, encontrada em outro fragmento, mas aqui está ligada a um abandono das normas sociais às quais se manteve vinculado ou, ainda mais, a um esquecimento do mundo real.

Para chamar pela árvore é preciso fechar os olhos e encostar o rosto na “pele do tronco”. A expressão usada por Aníbal Machado, ou seja dizer pele ao invés de casca, já revela na linguagem a união entre humano e vegetal. Tudo isso feito e após chamar pela árvore, ela então “desce” e instala-se em no “plexo solar” do homem. O texto consegue então ligar o sistema vegetal ao organismo humano, pois plexo solar, também entendido como o cérebro abdominal, é, grosso modo, uma rede de nervos de onde saem os ramos para as vísceras abdominais como o fígado e o baço. É preciso observar que cabe à árvore “descer” e “instalar-se” no homem. Após isso ocorre a “transusão” ou transformação entre a árvore e o ser que a desejou. Esses preparativos são terminam

¹⁰² A abordagem sexual da natureza nos remete à obra *Cobra Norato*, de Raul Bopp. Os versos a seguir são exemplo disso: “De todos os lados me chamam / — Onde vais Cobra Norato? / Tenho aqui três arvorezinhas jovens à tua espera // — Não posso / Eu hoje vou dormir com a filha da rainha Luzia”. Cf. BOPP, Raul. *Poesia completa de Raul Bopp*, p. 150.

quando árvore e ser humano confundem-se, tornando uma coisa só, quando se parecem com a ideia de meia-noite ou penumbra: ser e não ser ao mesmo tempo. O personagem experimenta um estado de fluidez e pode, sem fazer barulho, saltar na folha, que, se oscilar é porque já se transformou em “berço”. A palavra traz toda uma significação que envolve a infância, a figura materna, a mulher, etc. Observe que no fragmento de João Ternura uma das possibilidades de transformação era “tornar ao estado de embrião no ventre da mulher que escolhesse”.

Folha e árvore se equiparam à contraposição recorrente na obra de Aníbal Machado entre eu e mundo. Um está presente no outro. Assim, dentro da árvore, neste caso, cabem muitos elementos do mundo. Cabe o personagem, seu mais novo habitante, e também os fantasmas encontram abrigo. Pode ele tomar a cor da folha como um camaleão ou rolar de folha em folha buscando uma companheira, que certamente encontrará. Este detalhe é importante, pois permite a experiência num mundo paralelo. Não só é possível metamorfosear-se e dormir numa folha como é possível encontrar, neste lugar utópico, nesta Pasárgada de Aníbal Machado, uma companheira. É inevitável lembrar os versos de Bandeira: “Terei a mulher que eu quero / na cama que escolherei”. A possibilidade de abandonar uma realidade dura e fugir para um lugar imaginário onde a vida é uma delícia se assemelha também ao texto “Santa Maria, castelo de passarinhos”.

É importante ainda considerar a última frase de Aníbal Machado, em que se afirma que não há nada melhor “por esses tempos duros”. O escritor está evidentemente falando dos problemas sociais de sua época, mesmo sem especificá-los. Tornar-se habitante da natureza significa negar esta realidade desalentadora. Este personagem passa assim a ser metonímia de uma geração e o texto pode ser visto de forma alegórica. Buscar um universo imaginário, um paraíso paralelo, é antes de tudo negar uma forma de vida já estabelecida na sociedade. Este novo universo preconiza o prazer, o amor, de certo modo o místico, uma forma alternativa de viver melhor, etc. Por outro lado, a integração com a árvore é também uma negação à morte, significando a busca por uma alternativa que proporcione, inclusive, a prorrogação da vida.

Outro texto em que é possível perceber uma negação da morte ou uma reivindicação de prorrogação da vida é “O desmonte”. O protagonista, como o título sugere, vai se “desmontando” ou sentindo a velhice, percebendo a ação do tempo em seu próprio corpo. Em resposta, agarra-se à vida que lhe sobra, à parte de seu corpo que resiste. Mas aos poucos vê seu grande corpo diminuir, as mãos murcharem, os olhos se

apagarem, a voz sumir, e, por fim, deixa de caminhar. Sentado num banco vai se transformando em ruína, o que corrobora o título dado por Aníbal Machado. Chegando ao estágio em que sua consciência poderia desaparecer pensa em habitar uma árvore, mas uma dúvida é instaurada: “Não sei bem se ainda me estão ouvindo. Nem se é de uma árvore que falo” (p. 225). Assim sendo, este texto se liga ao anterior no sentido de ver na integração com a natureza uma possibilidade de existir simplesmente, sem interferência de qualquer força superior.

Vejamos o texto com mais cuidado. À medida que o tempo vai passando, que vai envelhecendo, o personagem se apegando a determinadas partes de seu corpo. Assim, desiste do corpo minguado para se apegar às belas mãos. Quando estas se enrugam lembra-se dos olhos que são luminosos. Quando estes deixam de irradiar, se apegando à voz, que, por sua vez, não suportará um vento de inverno. Vale a pena destacar a aliteração e a assonância em “veio um vento de inverno, fiquei sem voz”. A repetição do som do *v* imita o barulho do vento e, também por isso, nos lembra, por exemplo, os versos de Cecília Meireles em *Viagem* (1939): “O vento vem vindo de longe, / a noite se curva de frio”¹⁰³. Aspecto interessante em relação à forma está no uso das vogais *e* e *o*, que se encontram reunidas nas palavras *veio*, *vento* e *inverno* e separadas na frase seguinte, onde “fiquei sem” contém a primeira vogal e “voz” a segunda, fortalecendo o texto sonoramente. Em todo caso, a vogal em “voz” é aberta, diferentemente das demais que apresentam som de *u*. Já o uso do termo *inverno* é importante, pois significa também, metaforicamente, a própria velhice.

Antes de se apegar às pernas, perto da morte, considera a possibilidade mística:

E agora? perguntei. Era preciso arranjar nova saída. Pensei: “já é tempo de abandonar a carne, essa abjeção. Forjarei uma alma de santo. Mais uma razão para prosseguir...”

Lembrei-me porém que ainda dispunha das pernas, último recurso. E vivi entrando e saindo, entrando e saindo...

Durante anos, por toda parte, eu passava, passava...

(*Cadernos de João*, p. 227)

Tornar-se santo seria uma forma de ser lembrado e permanecer. O parágrafo contém o dualismo carne *versus* espírito. O corpo envelheceu e agora é uma abjeção, mas talvez a alma seja uma razão para prosseguir. Aníbal Machado beira assim a dimensão religiosa para em seguida penetrar novamente em seu próprio universo. O protagonista se apegando, mais uma vez, ao que sobra de seu corpo: as pernas. Resta-lhe

¹⁰³ MEIRELES, Cecília. Canção. In: *Viagem e Vaga música*, p. 22.

flanar por todos os lugares até que um dia “quedou-se” num banco. O verbo usado significa ao mesmo tempo deixar-se cair, o que sugere a morte, mas também permanecer, ficar imóvel, prostrar-se:

Um dia, não pude mais, quedei-me num banco. Meses e anos ali, olhando a multidão. As folhas, tombando-me nas costas, os insetos a me subirem pelas pernas.
E enquanto o vento esfarelava ao sol minhas últimas células, as árvores estendiam-me os galhos, supondo-me ruína.
Era de ver o montão de carne e sais minerais em que me tornei sobre a calçada.
Mas ainda protestava, reclamava.
Parei numa fronteira obscura: atrás, o campo das contingências — traços de acontecimentos, aparências do mundo, cidades, seres e objetos se sumindo, sombra e vapor... No fundo, dentro de câmaras escuras, o centro do silêncio, diamante negro...
Cego e surdo. A chuva acabara de desmanchar a minha armação. Mas eu ainda percebia...
Salvo engano, ainda me chegava o barulho da cidade
o cheiro do quarteirão
o sussurro dos namorados
e passos de gente caminhando para o futuro...
Já é hora de passar-me para a árvore mais próxima... pensei.
(*Cadernos de João*, p. 227-228)

Se o personagem não pode mais se apegar a seu corpo, que vê transformado em ruína, pode ouvir e observar a multidão que passa por ele, pode, como João Ternura ao final do romance, contemplar a vida da cidade, mas sem interferir. O cenário de que agora faz parte é urbano: um banco próximo de uma árvore e uma calçada. Imagem desolada do velho sentado na praça, o personagem de Aníbal Machado se funde à ideia de estátua, ou, melhor, de ruína. Aos poucos vai se desfazendo em poeira que ganha a calçada, mas não perde completamente a consciência. Permanece enfim numa fronteira obscura entre a vida e a morte. Atrás estão as coisas da vida, a cidade, os objetos, os acontecimentos, que vão sumindo, ou “ficando para trás”. À frente¹⁰⁴ enxerga o centro do silêncio ou o diamante negro que nos remete à morte, mistério indecifrável.

A última reflexão do personagem é a conclusão de que o momento de passar para a árvore mais próxima chegou. É interessante observar que as árvores estendiam seus galhos rumo dele e o vento esfarelava, ao sol, as suas células. A imagem importa pois demonstra um movimento da natureza em prol de uma integração com o protagonista. Talvez por isso, após desejar habitar uma árvore a dúvida seja instaurada. Assim, não sabemos se é ouvido ou, caso seja, se é de uma árvore que fala. Este texto

¹⁰⁴ A versão definitiva permite que se entenda o termo “no fundo” como aquilo que o personagem vê. Esta leitura se fortalece ainda mais se observarmos que na versão anterior Aníbal Machado escreveu: “À frente, entre câmaras escuras, no Centro do Silêncio, diamante negro...”.

dialoga com o já analisado “Noite numa folha” e, como vimos lá, não se pode esquecer que as árvores são habitadas por fantasmas. Neste caso, porém, foi preciso que o personagem passasse pelo estado de ruína, para, em seguida, viver a dúvida do lugar que habita. De qualquer modo, não perder a consciência e continuar sofrendo a ação do tempo significa evitar a morte. O máximo que pode lhe acontecer é desaparecer aos olhos dos outros e, ao contrário de um santo, não ser lembrado.

Na mesma perspectiva, “Cabeça e rochedo”, um poema de *Cadernos de João*, trata de uma cabeça que, separada do corpo e se integrando a um rochedo, consegue se manter consciente:

Eu era uma cabeça pousada no alto do rochedo.
Resto do meu corpo! gritei.
Corpo que andavas no campo, agora rolas no mar.

Ó bagagem de pernas e braços
Ventre e peito no iodo das vagas
Das dores de outrora
Nem se lembra a cabeça
Que ora é flor no rochedo.

Pedra, enfim!
Crânio solitário de rocha
Calcário ou concha fria
Que o líquen enreda
Ao dorso da penedia.

Nunca mais pensar
Nunca duvidar!...

Caixa endurecida
À força de sol e maresia
Registra o vento
Repete o mar.
(*Cadernos de João*, p. 196)

Se a cabeça, mesmo separada do corpo, pode ter ideação é porque a morte de alguma forma foi vencida. Como se pode perceber, o poema possui a mesma dimensão dos demais textos comentados: uma negação da morte; a ausência de transcendência; a integração à natureza; e uma percepção da vida sem fazer parte dela. Ser uma cabeça sem o corpo e poder observar o que vai longe significa que uma nova ordem para a vida foi estabelecida. Nela nada mais há do que a própria vida e este mundo. É possível manter-se neste mundo, mas, aos poucos, a consciência desaparece. A luta contra a morte ou contra a passagem do tempo foi perdida e, se não há transcendência, o melhor é ainda poder contemplar a vida, mesmo que seja a dos outros.

O resto do corpo rola no mar, no “íodo das vagas”. Enquanto a água salgada é uma espécie de remédio ao corpo, a cabeça esquece as dores de outrora. Os versos de Aníbal, “Ó bagagem de pernas e braços / Ventre e peito no íodo das vagas”, sugerem um esquiteamento. Por meio dele é possível que cada parte do corpo se integre à natureza de forma variada, mas cabe à cabeça, essa “flor no rochedo”, o papel principal. Tornar-se flor significa integrar-se ao meio. Ademais é elemento de surpresa e encantamento. Se o corpo se deteriora no mar, a cabeça, em lugar sólido e firme como o rochedo e apresentando consciência, parece resistir a uma segunda morte.

Desprovida da “bagagem” de seu corpo, sem ter que carregá-lo, a cabeça, aos poucos, segue sua nova trajetória solitária e se ligando ao novo ambiente. Torna-se crânio e vai sendo fixada ao rochedo pelos líquens. Aníbal Machado escreve “caixa endurecida”. O termo remete a “caixa craniana”. O crânio então, além de emaranhado pelos líquens, também se encontra endurecido pela força do sol e da maresia. Podemos dizer então que o ser aos poucos se mistura com a pedra, transforma-se em rochedo. Assim como é possível ao protagonista, em outros textos, “passar” para uma árvore, neste caso é possível fazer parte do rochedo.

Há uma ideia de perda da consciência ao longo do poema. Em seu início a cabeça pode gritar ao resto de seu corpo. Na terceira estrofe se diz “Pedra, enfim!”. Já na quarta se anuncia um desaparecimento da consciência: “Nunca mais pensar / Nunca duvidar!...”. Ao final, a única coisa que faz é registrar o vento e repetir o mar, sugerindo então o desaparecimento da consciência. Ao mesmo tempo, a voz se altera ao longo do poema. Inicialmente é o eu-poético que fala, ou seja, a cabeça. Aos poucos há uma mudança para a terceira pessoa, permitindo que ao final a cabeça seja descrita como algo qualquer.

O tema da consciência que desaparece, observado em “Cabeça e rochedo”, foi desenvolvido em outros textos de Aníbal Machado como no conto “O defunto inaugural” e no romance *João Ternura*. A morte, tanto em *Cadernos de João* quanto nas outras obras, é vista de maneira cética, portanto sem crença em qualquer transcendência. Os elementos místicos que aparecem no texto se revelam como material literário. Aníbal Machado, na impossibilidade de aceitar uma resposta fácil para as questões fundamentais do ser, vê a morte como um simples desaparecimento, o que não deixa de ter algo de inaceitável diante da vontade de se viver. Em *João Ternura*, como veremos no último capítulo, o autor retoma essa discussão de maneira mais alegórica.

2. DIÁLOGO COM AS ARTES

Rua Visconde de Pirajá 487

Em 1994, ano de centenário de nascimento de Aníbal Machado, dois volumes foram publicados, *Parque de diversões* e *A arte de viver e outras artes*, reunindo boa parte dos seus textos inéditos e esparsos. As edições que alguns dos ensaios tiveram anteriormente foram limitadas e de circulação restrita. Com isso, somente trinta anos após a morte do escritor, do qual começou a se falar já no início do modernismo brasileiro, é que seus leitores de fato passaram a ter acesso à sua produção crítica.

A publicação desses livros, além de um registro de sua produção crítica, ajuda a consagrar a imagem de um homem voltado não só para a literatura, mas para as artes de um modo geral, pois possui textos sobre o teatro, o cinema e as artes plásticas. Otto Maria Carpeaux afirma que Aníbal Machado exerceu uma “influência oral”¹⁰⁵ nos amigos e novos escritores de sua época. Comparando-o a Mário de Andrade, Raul Antelo escreve:

Em primeiro lugar e sob o ponto de vista intelectual, Aníbal representa para o Rio de Janeiro, aquilo que Mário de Andrade significou para a São Paulo dos 30 e 40: um arregimentador — animador cultural, introdutor das vanguardas poéticas, intelectual empenhado e partidário.¹⁰⁶

Embora recebesse cartas de diversos escritores, Aníbal Machado não manteve uma correspondência perene com nenhum deles. Pelas cartas localizadas nos acervos do escritor, sabemos que se correspondeu com: Cyro dos Anjos, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Monteiro Lobato, Murilo Mendes, Mário de Andrade, Cândido Portinari, Oswald Goeldi, dentre outros¹⁰⁷. Isso sem falar nas cartas que trocou com sua filha Maria Clara Machado, que constam no livro *Eu e o teatro* publicado em 1991, e que revelam uma parte importante da sua vida cultural.

A casa de Aníbal Machado ficou conhecida como uma espécie de salão literário no Rio de Janeiro. Não porque se fizessem lá encontros estritamente sobre arte — alguns como registra Drummond no livro *O observador no escritório* até foram — mas

¹⁰⁵ CARPEAUX, Otto Maria. Presença de Aníbal. In: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*, p. xxxviii.

¹⁰⁶ ANTELO, Raul. Introdução. In: *Parque de diversões*, p. 15.

¹⁰⁷ A correspondência citada aqui consta em três acervos, a saber: o Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, em Belo Horizonte; a Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro; e o Instituto de Estudos Brasileiros da USP, em São Paulo.

porque lá se reuniam artistas, escritores, atores e demais interessados em arte para simples conversa. Os encontros, que sempre ocorriam aos domingos, ficaram conhecidos como “as domingadas” na rua Visconde de Pirajá, número 487. Segundo Renard Perez, esses encontros começaram em 1935, quando Aníbal ainda residia à rua Francisco Sá. Nessa época, Drummond, Dante Milano, Murilo Mendes e Ribeiro da Costa apareciam nos finais de semana para jantar. Com a aquisição em 1937 da casa na Visconde de Pirajá, também segundo Renard Perez, é que o número de visitantes se ampliou e os encontros ficaram conhecidos como “domingadas” ou “domingueiras”.

Leandro Konder, um dos frequentadores da casa, fez o seguinte registro:

O lugar onde florescia o domingo feérico dentro do domingo era uma casa acolhedora da Rua Visconde de Pirajá, nº 487, em Ipanema. Nos fins de semana, a movimentação era intensa. O espaço era ocupado por literatos, músicos, pintores, jornalistas, boêmios e gente de teatro. Aníbal circulava pelos grupos heterogêneos, tinha conversa para todo mundo. Às vezes apareciam pessoas completamente desconhecidas, que ninguém sabia de onde vinham: o anfitrião as acolhia com uma deferência e uma solicitude que jamais deixaram transparecer qualquer hesitação.¹⁰⁸

Sobre a fama dos encontros, Renard Perez escreve:

E [a casa de Aníbal] se torna ponto obrigatório de intelectuais de passagem pelo Rio, inclusive personalidades estrangeiras (ali aparecerão Gabriela Mistral, Albert Camus, Pablo Neruda, estrelas de cinema como Janette Gaynor e Martine Carol, gente de teatro como Barrault e Madeleine Renaud). E não apenas várias gerações de escritores e artistas crescerão à sombra daquela casa amiga, como várias iniciativas de caráter político (o escritor era homem de esquerda) e principalmente cultural nascerão ali (o grupo teatral “O Tablado”, que Clara dirigirá, é uma delas).¹⁰⁹

Albert Camus registra sua visita à casa de Aníbal feita em 1949 no seu diário, publicado no Brasil com o título *Diário de viagens: a visita de Camus ao Brasil*. Já a visita de Pablo Neruda é anterior, de 30 de junho de 1945, e encontra-se registrada por Drummond no livro *O observador no escritório*. Como documenta tanto Renard quanto Leandro Konder, à casa de Aníbal afluíam homens de todas as áreas artísticas e culturais. Maria Clara Machado, que cresceu convivendo com os amigos do pai, registra:

Como meu pai era crítico de arte e amigo de pintores e intelectuais, minha casa ficou famosa por receber toda a espécie de gente. De escolas de samba

¹⁰⁸ KONDER, Leandro. Lembranças de uma casa de Ipanema. In: *A arte de viver e outras artes*, p. xviii-xix.

¹⁰⁹ PEREZ, Renard. Aníbal Machado: vida e obra. In: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*, p. xxvi.

até companhias estrangeiras de balé e teatro, os domingos em minha casa ficaram conhecidos como um centro de encontros entre gente interessante.¹¹⁰

Em seguida, Maria Clara cita vários nomes de artistas e escritores que frequentavam a casa assobradada da rua Visconde de Pirajá. O envolvimento de Aníbal Machado com as artes, no entanto, ultrapassava a amizade. Na área teatral, por exemplo, participou da fundação de várias companhias, dentre as quais se inclui o Tablado, para o qual traduziu peças e colaborou à sua maneira. Chegou a escrever uma peça, “O piano”, baseada em seu conto de mesmo nome, que foi premiada pela Academia Brasileira de Letras, mas acabou permanecendo engavetada esperando um momento para ser refeita. Foi um verdadeiro entusiasta do teatro, tendo ainda colaborado, ocasionalmente, nas revistas de sua época escrevendo artigos críticos.

No campo da música é desconhecida uma produção crítica de Aníbal. Todavia o escritor abordou tanto a música popular quanto a erudita nas suas obras literárias. Tanto no conto quanto na peça *O piano*, por exemplo, temos a estória de um piano que é lançado ao mar e desaparece ao som da *Marcha Fúnebre*. Nos demais contos, há várias letras de canções citadas que contribuem para a compreensão de seus enredos. “A morte da porta-estandarte”, nesse sentido, é exemplar. Em *João Ternura*, há uma verdadeira discussão sobre o carnaval que, aliás, transcende a área musical e aborda o aspecto cultural. Ademais, dentre os diversos artistas que visitavam a casa de Aníbal Machado estavam também músicos populares. Marcus Aníbal, em recente depoimento, nos informa que “sambistas como Ismael Silva, Heitor dos Prazeres e Atila Alves (que levava suas pastoras) por vezes se exibiam na pérgula do jardim”¹¹¹.

Mas parece ter sido nas artes plásticas que Aníbal Machado se destacou como crítico. Foi amigo de Ismael Nery, Cândido Portinari, Alberto da Veiga Guignard, Oswaldo Goeldi, dentre vários outros. Guignard chegou, em épocas de dificuldade financeira, a fazer refeições na sua casa, tamanha era a proximidade entre eles. Sobre Goeldi, deixou um ensaio conhecido que foi publicado pelo Ministério da Educação em 1955. O escritor integrou o Clube de Arte Moderna no Rio de Janeiro e não poupou críticas ao então academicismo conservador da Escola Nacional de Belas-Artes. Sobre isso, escreve Leandro Konder:

Desenvolveu também uma relação muito forte com a pintura moderna. Enfrentou as objeções preconceituosas dos acadêmicos e dos conservadores,

¹¹⁰ MACHADO, Maria Clara. *Eu e o teatro*, p. 29.

¹¹¹ ANÍBAL, Marcus. A casa do meu avô. In: *Visconde de Pirajá*, 487, p. 77-78.

em geral, defendendo o pioneirismo e assinalando os méritos de pintores como Tarsila, Portinari e Lasar Segall, ou de escultores como Bruno Giorgi e gravuristas como Goeldi, Fayga Ostrower e Anna Letícia.¹¹²

Com grande interesse pelo Surrealismo, o escritor é lembrado como um dos primeiros divulgadores da vanguarda no Brasil. Sobre isso, Otto Maria Carpeaux afirma:

Com ele apareceram no Brasil o surrealismo e o realismo socialista — e, em geral, a literatura de inspiração social —, o cubismo e a arte abstrata; é o tempo de Joyce e dos neo-realistas italianos; é, sobretudo, a época das resistências contra o fascismo. [...] Foi, para o Brasil, o Colombo de novos continentes poéticos: revelou aos novos o mundo de Apollinaire, Reverdy, Soupault, Supervielle e dos “grandes” do surrealismo: Aragon, Breton, Éluard. É significativa sua preferência especial por Henri Michaux, cuja renovação total da língua poética foi nos anos de 1930 o *non plus ultra* de revolução literária e que mesmo hoje, nos dias da poesia concreta, ainda não está superada.¹¹³

De fato, como já dissemos, é possível reconhecer o diálogo com o Surrealismo em toda a sua obra, principalmente em *Cadernos de João*. No romance, além de momentos distribuídos ao longo da narrativa, toda a parte do Carnaval é outro bom exemplo. Já nos contos encontramos elementos e até mesmo episódios que justificam a afirmação. Precursor do Surrealismo, o pintor italiano Giorgio De Chirico, por exemplo, é importante para a compreensão do conto “O desfile dos chapéus”, pois Aníbal Machado elabora o espaço literário a partir dos quadros da chamada fase Metafísica.

É difícil tratar da relação de Aníbal Machado com as outras artes sem abordar a casa da rua Visconde de Pirajá, pois ali se deu boa parte dos encontros com os artistas. Hoje temos apenas depoimentos, quase sempre breves, dos frequentadores das “domingadas”. Recentemente, Celina Whately, que no início da década de 1960 havia trabalhado como secretária de Aníbal Machado, organizou um livro com depoimentos inéditos sobre os encontros que ocorriam na casa do escritor. Publicado em 2011, a obra *Visconde de Pirajá, 487 – As domingueiras de Aníbal Machado* reúne textos de parentes e amigos. Quase cinquenta anos após a morte do escritor, a casa localizada no bairro de Ipanema, hoje inexistente, continua despertando interesse e revelando a sua importância.

Não fosse o anfitrião tão preocupado em evitar a fama, talvez a casa assobradada tivesse permanecido como um dos importantes cenários para a história do modernismo

¹¹² KONDER, Leandro. Lembranças de uma casa de Ipanema. In: *A arte de viver e outras artes*, p. xvii.

¹¹³ CARPEAUX, Otto Maria. Presença de Aníbal. In: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*, p. xxxviii-xxxix.

brasileiro, pois de fato o foi. Otto Maria Carpeaux chegou a comparar a importância de Aníbal à de Mário de Andrade: “Seu papel histórico, só comparável ao de Mário de Andrade, foi o de um grande animador das letras e de um lutador pelas boas causas”¹¹⁴. Já Drummond, numa de suas crônicas, ao comentar a relevância de Aníbal para a arte de sua época, escreve sobre a casa da rua Visconde de Pirajá: “Anotemos pois sua casa em nossa paisagem literária. Dela sai, em estímulo e dignidade intelectual, muita coisa que vai fecundar os livros e as obras plásticas de hoje”¹¹⁵.

As artes plásticas

Pedro Nava, em *Beira-mar*, ao lembrar a visita que fez ao escritório de Aníbal Machado em 1922 na cidade de Belo Horizonte, registra a imagem de um escritor voltado para as artes em geral. O memorialista nos informa que entre as suas várias estantes de livros, encontravam-se “revistas de arte sobre decoração, serralheria, pintura, escultura, música, teatro e cinema...”¹¹⁶. Nava o considera ainda como um dos mais agudos críticos de cinema no Brasil daquele período e comenta sobre um quadro de Genesco Murta ao lado de outras telas e desenhos nas paredes.

Se é difícil precisar o início do interesse de Aníbal Machado pelas artes, é fácil supor que sua ida para o Rio de Janeiro, lugar que lhe proporcionou o convívio com muitos artistas, tenha sido decisiva para o seu envolvimento com a arte, sempre como crítico e entusiasta. Os textos sobre artes plásticas que temos hoje de sua autoria foram publicados entre 1928 e 1960 em vários periódicos. O escritor esteve presente na primeira exposição de Cícero Dias, organizada em junho de 1928 no saguão da Policlínica Geral do Rio de Janeiro e lhe dedica um artigo no qual comemora a chegada do artista e revela o seu gosto pela pintura:

Já tínhamos incorporado ao nosso mundo plástico os cavalos de Chirico que queriam sempre partir; os de Maria Laurecin que estavam sempre sonhando; as figuras de Chagall, que são tranquilas e loucas, e que não obedecem às leis de gravidade dos corpos; as abstrações de Picasso e, mais de perto, os quadros de Tarsila e Di Cavalcanti, as gravuras de Goeldi. Agora, com uma fantasia que não é arbitrária como se poderia supor, porque ela organiza tudo com uma intuição precisa e instantânea, é Cícero Dias

¹¹⁴ Cf. CARPEAUX, Otto Maria. Nosso Aníbal Machado. In: REVISTA LEITURA, jan. 1964, p. 15.

¹¹⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. Ontem, em casa de Aníbal... In: *Auto-retrato e outras crônicas*, p. 29.

¹¹⁶ NAVA, Pedro. *Beira-mar*, p. 51.

quem aparece com o mundo das coisas que ele vê subjetivamente. Eis o pintor da imaginação. Aquele que nos traz na ponta dos dedos um mundo sonhado e arranjado de uma maneira que ninguém pode prever, mas que aceitamos porque nos é oferecido e imposto com uma força e simplicidade maravilhosa.¹¹⁷

Dentre as diferentes influências que percebe na arte dos amigos, o escritor aponta a de Giorgio De Chirico, que também o influenciou. Num texto de homenagem e despedida em que esboça a personalidade de Ismael Nery, escreve:

Num quadro intemporal, Ismael insere as figuras que têm expressão de espanto sereno, de tristeza metafísica. As personagens fogem através de planícies de pesadelo. Aqui então se sente a reminiscência do nostalgismo de Chirico da primeira fase.¹¹⁸

Além de Ismael Nery, segundo Aníbal Machado, a influência do pintor italiano pode ser sentida em muitos outros pintores do Brasil. Em outro texto, “A arte brasileira na Europa”, fala dessa influência após destacar a condição dos artistas brasileiros:

Quase heróis os que aqui vivem somente dela [da arte]. Não falando no drama permanente da sensibilidade de cada um em conflito com o mundo, drama que entre nós toma frequentemente a forma de uma evasão individualista, ao invés de um diálogo viril e humano com a realidade das coisas. É uma compensação explicável, onde facilmente afloram materializações de fantasmas poéticos, resíduos de nostalgias ancestrais. É curioso como a influência de Chirico e dos surrealistas nunca foi estranha a essa fase de alguns deles. (Portinari, Ismael Nery, Hugo Adami, Guignard e no claro-escuro, até certo ponto, Santa Rosa).¹¹⁹

Alguns, como seu amigo Cândido Portinari, já eram reconhecidos pela crítica. Aníbal Machado muito se interessava pelos novos artistas, aos quais não poupava elogios nem críticas. Criticou Guignard na década de 1930 como mais tarde faria apontamentos também ao trabalho de Anna Letycia em sua primeira exposição na década de 1950¹²⁰. É curioso como nas artes plásticas, ainda que com a polidez de costume, não deixava de apontar o que lhe desagradava, às vezes fazendo isso de maneira severa. Ainda que publicasse pouco e espaçadamente, o comportamento

¹¹⁷ MACHADO, Aníbal. Cícero Dias, pintor da imaginação. [texto fornecido pelo Prof. Dr. Augusto Massi]. In: *Para todos*, 1928(?). O escritor acompanhou a vida e a obra de Cícero Dias. Em carta remetida a Mário de Andrade em 17 de abril de 1931, na qual dá notícias da saúde do pintor, Aníbal afirma que não consegue manter o hábito da escrita epistolar e deixa implícito que seus amigos Drummond, Cícero Dias e Murilo Mendes reclamavam da mesma coisa. Em 1935 lamenta o fato de Cícero Dias por motivo de “dificuldades invencíveis” não ter podido participar da 1ª Exposição Coletiva de Arte Social. Em 1937 fornece uma breve notícia sobre o pintor no artigo “Sinais de renovação” e torna a citá-lo em outro artigo do mesmo ano chamado “A arte brasileira na Europa”.

¹¹⁸ MACHADO, Aníbal. A morte de Ismael Nery. In: *Parque de diversões*, p. 148.

¹¹⁹ MACHADO, Aníbal. A arte brasileira na Europa. In: *Parque de diversões*, p. 160.

¹²⁰ Aníbal Machado chegou a escrever outro texto para a exposição que Anna Letycia realizou na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em 1962.

amistoso e crítico de Aníbal pode ser comparado ao de Mário de Andrade nas cartas trocadas com diversos escritores. Tanto num quanto noutro encontramos uma maneira franca de criticar os amigos sem que isso significasse um abalo qualquer entre os mesmos. Ademais, os poucos textos críticos que escreveu ajudam a consagrá-lo como um entendido em artes plásticas e demonstram que Aníbal Machado tinha uma clara percepção de sua época.

O caso de Alberto da Veiga Guignard registra bem como Aníbal Machado se envolveu com as artes plásticas de maneira amistosa e crítica. A amizade com o pintor, como nos revela Maria Clara Machado, foi de fato muito próxima:

Papai costumava receber em casa muitos amigos famosos. Portinari, Guignard, Drummond, essa gente toda frequentava nossa casa. Naquele tempo, Guignard era muito pobre. Estava começando a vida. E passava o dia todo lá em casa para beber, almoçar, jantar. A fim de aproveitar o tempo, armava o cavalete na pérgula e começava a pintar. Pintou dois retratos meus e vários das minhas outras cinco irmãs. Para nós, aquilo era uma coisa à toa.¹²¹

A forte amizade, no entanto, não impediu que o escritor criticasse o pintor, ainda que fizesse seus apontamentos misturando-os a elogios. Em 1935, na ocasião da Exposição Coletiva de Arte Social, Aníbal, que já considerava Guignard um grande pintor, escreveu:

Guignard possui uma técnica segura e tem o sentido da matéria. Assim dotado, é preciso que ele compreenda que, através de sua arte, muita coisa há que exprimir além dos retratos e das flores estupendas que tem pintado.¹²²

Os desenhos, que traziam “um morro encravado ironicamente num bairro rico, com crianças descalças, gente carregando água e roupa nos varais”, comentados por Aníbal Machado, correspondiam à visão social que sempre teve sobre a arte. Apesar de apreciar os retratos e flores que Guignard pintava, o escritor o incentiva a se enveredar por outros caminhos como o da realidade social e cultural brasileira. Em alguma medida, Guignard já trabalhava nesse sentido nos retratos que fazia, mas, por outro lado, havia apenas seis anos que retornara da Europa, onde estudou pintura, e desde 1930 pintava temas relacionados ao Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

¹²¹ MACHADO, Maria Clara. Aníbal Machado, meu pai. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*, p. 03.

¹²² MACHADO, Aníbal. Mostra de arte social. In: *Parque de diversões*, p. 155.

Em julho de 1937, quando é realizada uma exposição de Guignard na Nova Galeria de Arte, Aníbal elogia as telas que resultaram do trabalho no Jardim Botânico para, em seguida, afirmar:

A severa aprendizagem alemã, que foi tão útil a Guignard, torna-se-lhe prejudicial quando dela o artista se lembra demais. E é sempre quando se abandona às forças livres de seu temperamento que esse artista pintor executa as suas melhores coisas.¹²³

Observe-se assim que Aníbal Machado foi de fato crítico quando se tratava de artes plásticas e a sua amizade com os artistas, que poderia inibi-lo, parece, ao contrário, ter lhe permitido o exercício da crítica.

Não poupou críticas à Escola Nacional de Belas Artes, cujos ensinamentos julgava distante de uma arte mais próxima do povo e do Brasil. A primeira exposição de arte social realizada pelo Clube de Cultura Moderna, do qual Aníbal Machado fazia parte, reunindo telas, gravuras e desenhos com essa abordagem — representando pescadores, operários, marinheiros, um padeiro sem trabalho, etc — fez também, para ele, com que o público e a arte se aproximassem. O ensinamento acadêmico, ao contrário, parecia se distanciar deste público e de uma realidade brasileira:

Enquanto a nossa luz vai descobrindo esse repertório de sinais numeroso e sugestivo, a lição, que a mocidade recebe no mais importante estabelecimento de ensino oficial de arte, só serve para deformar o espírito dos discípulos e ensinar-lhes as receitas de uma arte falsa, desligada das condições humanas, telúricas e sociais em que vivemos. Arte divorciada da realidade e da vida. Fugindo delas, a Escola Nacional de Belas-Artes já de há muito é um museu de velharias, um frigorífico educacional onde se ministram à nossa juventude as primeiras noções de conformismo e de morte.¹²⁴

Aníbal Machado chega a sugerir que o governo fechasse a escola para reabri-la em seguida, em novos moldes, “com todas as janelas abertas para a vida”.

Vinha o escritor, desde a década de 1930, criticando os estudos acadêmicos até que na década de 1940¹²⁵, por ocasião de uma exposição de livros infantis ilustrados organizada pelo diretório acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes, Aníbal Machado realiza nesta instituição uma conferência em que acena para uma mudança do meio acadêmico. Em relação à aproximação entre público e arte, o objeto não poderia

¹²³ MACHADO, Aníbal. Exposição Guignard. In: *Parque de diversões*, p. 163.

¹²⁴ MACHADO, Aníbal. Mostra de arte social. In: *Parque de diversões*, p. 157-158.

¹²⁵ Não sabemos o ano de realização da exposição. Sobre o texto de Aníbal Machado, Raul Antelo registra: “Texto inédito. Conferência sem título, encontrada entre os originais do escritor. Deve ter sido lida entre 1940-1945”. Cf. MACHADO, Aníbal. *Parque de diversões*, p. 196.

ser melhor: livros infantis que despertam o interesse primeiro pela imagem e depois pelo texto. Quando inicia a conferência, destaca o reconhecimento da abordagem social pelo meio acadêmico:

A exposição que ora se inaugura, tão expressiva pelo espírito que a inspirou e pela modéstia da sala em que se apresenta, revela bem o fervor e o sentido cultural com que desde cedo os rapazes do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes reconhecem a importância social e humana das atividades a que se dedicam.¹²⁶

Aníbal Machado já havia comentado rapidamente a dimensão social nos trabalhos de Oswaldo Goeldi no texto “Mostra de arte social”. Num de seus ensaios de arte mais conhecidos, “Goeldi”, publicado em 1955 pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação, o escritor analisa a personalidade de um “pioneiro da moderna xilogravura no Brasil” para explicar que o realismo de suas gravuras encontra-se de “passagem para o fantástico”. É uma das poucas vezes que Aníbal utiliza o termo “realismo mágico” e “fantástico” em seus textos.

A vivência do artista, segundo ele, está marcada por experiências opostas:

Goeldi ouviu a guerra. Isso na idade em que seus ouvidos só queriam guardar o canto da passarada amazônica. Essa circunstância exasperou-lhe a sensibilidade.¹²⁷

Da mistura de experiências tão diferentes e tão marcantes, surge, para Aníbal Machado, uma arte original, que atinge o fundamental e que aborda à sua maneira o “absurdo da condição humana”.

O ensaio sobre Goeldi parece dizer muito do próprio Aníbal Machado, pois seus escritos também são marcados por um trabalho com oposições. Nesse sentido, basta lermos os seus aforismos que são constituídos em geral a partir de ideias contrárias. Se estendermos em seguida a síntese contida neles para toda a sua obra, veremos que também nos seus contos e no romance encontramos uma certa ligação de elementos contraditórios que sustentam um realismo “de passagem para o fantástico”. Para ficar com um exemplo, basta pensarmos no engenheiro de “O iniciado do vento” e na construção da ponte que ligará todos os lugares civilizados à insólita capital do vento. A ponte construída, ao mesmo tempo uma ligação entre o mundo adulto e o universo infantil, representa também um elo entre a realidade e a fantasia. A análise deste conto pode ser encontrada no capítulo três deste trabalho. Se os dois trabalham com elementos

¹²⁶ MACHADO, Aníbal. Livros infantis ilustrados. In: *Parque de diversões*, p. 192.

¹²⁷ MACHADO, Aníbal. Goeldi. In: *Parque de diversões*, p. 170.

dísparos, a diferença marcante, no entanto, é que enquanto Aníbal Machado nega a realidade abrindo-se para a vida em função de valores positivos, Goeldi caminha por uma região muitas das vezes repleta de sombras: “Se a vida alguma vez sorri para a solidão de Goeldi, o artista jamais sorri para a vida”¹²⁸.

É curioso que para introduzir o ensaio sobre um artista de experiências antagônicas, em que se destacam as sombras trazidas pela vivência na Europa em período de guerra, Aníbal Machado recorre a um episódio que torna literário o início do ensaio:

Certa noite, há mais de vinte anos, numa casinha da Tijuca, chamava-me de fora uma voz irreconhecível no rumor da chuva. Abri de mau humor a janela. As rajadas de vento no rosto e a escuridão impediam-me identificar de pronto o vulto estacionado na calçada. Foi graças a um relâmpago mais demorado que distingi a figura de meu amigo. Sobre os ombros mal protegidos pela capa caía-lhe água das goteiras do chapéu desabado. Outro relâmpago e o seu perfil de ave de rapina desenhou-se mais nítido.

— Pode me receber? Ao menos por um minuto?

— Você, Goeldi? Mas vá entrando! A casa é sua.

A umidade já invadia o embrulho que sacara de dentro do paletó onde o escondera ao abrigo da chuva. Eram os novos desenhos e gravuras que o artista me vinha mostrar.

Depois de meses e anos sem dar notícias, Goeldi reaparecia inopinadamente, sem dizer por onde andara nem que aventuras vivera. Apenas o pacote cheio de desenhos informava como preencheria ele suas horas de solidão.¹²⁹

A maneira literária como Aníbal Machado inicia seu ensaio parece retirada das gravuras do artista. No meio de uma noite chuvosa surge um homem de chapéu em meio à chuva e seu rosto só consegue ser identificado com um relâmpago demorado: Oswaldo Goeldi havia ido mostrar os seus trabalhos ao escritor. Deste modo, o escritor o situa em sua própria atmosfera, criando uma plasticidade próxima da xilografia e já inserindo o leitor no universo de Goeldi. Em seu ensaio, parte de uma situação tipicamente ficcional, ainda que possa ser verdadeira, para investigar criticamente a obra de um amigo.

Se nos lembrarmos do conto “O desfile dos chapéus”, cujo espaço em certa medida é extraído da pintura de Giorgio De Chirico, perceberemos que Aníbal Machado não só transforma sua experiência em literatura, mas também a faz em diálogo com as artes visuais. A introdução de “Goeldi”, que poderia muito bem ser o início de um conto, demonstra bem essa passagem da experiência — e nesse caso da dimensão de um artista como Oswaldo Goeldi — para a literatura. Nesse sentido, “O desfile dos

¹²⁸ MACHADO, Aníbal. Goeldi. In: *Parque de diversões*, p. 175.

¹²⁹ MACHADO, Aníbal. Goeldi. In: *Parque de diversões*, p. 169.

chapéus”, ainda que entremeado por informações críticas, se torna exemplar, pois é uma criação artística feita a partir de outra linguagem: a pintura.

Giorgio De Chirico

O conto “O desfile dos chapéus”, dedicado a Rubem Braga, foi publicado pela primeira vez em livro em 1959, no volume *Histórias reunidas*. Ao escrever a estória, Aníbal Machado assume abertamente o diálogo com a fase Metafísica do pintor italiano Giorgio De Chirico num comentário crítico que aparece em meio à narrativa do conto:

Eu vagava numa paisagem fora de uso, com massas de sombra e árvores despidas. Qualquer coisa de cemitério abandonado, com movimentos e rumores — assobios fininhos, cochichos, começos indistintos de vaia — em desacordo com a sua tranquila grandeza. Havia mesmo em tudo uma malícia difusa, secreta intenção de fazer mal, zombar da gente...

Ao fundo, colunatas e uma estátua de mármore num espaço desolado como nos primeiros quadros de Chirico.

Ao lado, como sempre, uma piscina — piscina que se coloca frequentemente no teatro dos meus sonhos, tal um tumulto aberto à minha espera. Várias crianças já mortas e esbranquiçadas retirei dela...

Passava eu então distraído. A campina era florida. Não sei bem se campina, corredor de casarão colonial ou praça pública, pois o cenário mudava sempre, posto que sempre a mesma fosse a atmosfera.

(*Histórias reunidas*, p. 125)

Ao delimitar a produção do pintor italiano, “nos primeiros quadros de Chirico”, o escritor faz referência à Pintura Metafísica, deixando claro que as telas do pintor italiano possuem importância para a compreensão do espaço de seu conto. As colunas, a estátua de mármore, o espaço desolado, chega a se confundir com o universo das telas de De Chirico. Coincidência ou não, até a piscina que no conto é semelhante a um tumulto aberto parece retirada não só dos sonhos do personagem como também do quadro *Prazeres do poeta*.

O pintor italiano Giorgio De Chirico [1888-1978], embora nascido na Grécia, é considerado um dos precursores do Surrealismo. Realizou uma série de quadros na década de 1910 que ficou conhecida como Pintura Metafísica. Em 1909, ao fazer uma viagem a Roma e a Florença, despertou interesse pelo elemento arquitetônico, principalmente pelas arcadas romanas, que se tornariam uma característica importante de sua obra. Em 1910, ao pintar *Enigma de uma tarde de outono*, De Chirico dava início à fase que ficaria conhecida como Metafísica. O quadro, fruto de uma “revelação” experimentada pelo pintor na cidade de Florença, apresenta elementos importantes que

se tornariam recorrentes em sua pintura como as praças italianas, as estátuas, figuras arquitetônicas, sombras alongadas numa luz de fim de tarde, a parte da vela de um navio, o fundo murado que esconde algo e torna a imagem enigmática, dentre outros.

Ao pintar seu auto-retrato em 1911, escreve em latim abaixo de sua imagem: “E o que hei de amar senão o enigma?”. Apesar de trabalhar com símbolos conhecidos, como uma luva, uma chaminé, as praças italianas, etc, De Chirico combina-os de forma que a nova disposição altera ou rompe o sentido anteriormente pré-estabelecido a cada um. Por isso, em cada pintura sua nos deparamos com um enigma e à medida que conhecemos as telas desta época tecemos uma rede de livres associações, pois traçamos diversos sentidos entre os símbolos que se repetem em situações diversas. No mesmo ano o pintor se muda com a família para Paris, onde começa a expor. Em 1913 mantém amizade com o poeta Guillaume Apollinaire, que escreve sobre seus quadros classificando-os como “estranhamente metafísicos”. Em 1914, De Chirico faria a pintura em que homenageia o poeta, na qual a silhueta de Apollinaire aparece ao fundo de perfil, numa pintura que também traz um busto de óculos escuro, a imagem de um peixe e uma concha. Neste mesmo ano realiza obras importantes como o quadro triangular *Enigma da fatalidade* e *O cérebro da criança*, que pertenceram a André Breton, as duas telas intituladas *O enigma de um dia*, e *Canção de amor*, além de outras.

Em 1915, juntamente com seu irmão, De Chirico se apresenta ao serviço militar da Itália, que havia declarado guerra à Áustria, e é designado a exercer funções administrativas na cidade italiana de Ferrara, ao norte do país. Em 1917, mantém amizade com o pintor Carlo Carrà que havia sido transferido para um lugar próximo a Ferrara. Depois ambos são levados para um hospital militar psiquiátrico onde podiam pintar e De Chirico trabalha na tela *O sonho de Tobias*. Carrà expõe, ainda em 1917, em Milão e com isso tem início uma polêmica em torno da invenção da Pintura Metafísica¹³⁰.

Apesar de nos interessar aqui a década de 1910, vale a pena lembrar que em 1924 o pintor fez uma viagem a Paris, onde foi aceito no círculo dos surrealistas. Há uma foto dessa época, que ficou conhecida, em que o pintor aparece ao lado dos escritores André Breton, Louis Aragon, Robert Desnos, dentre outros. Os surrealistas se

¹³⁰ Sobre o assunto, Magdalena Holzhey dedica o capítulo “Metafísica do cotidiano” em seu livro *De Chirico*. Também na dissertação *Giorgio De Chirico no acervo MAC USP*, de Paulo Roberto Amaral Barbosa, encontramos o texto “A experiência da arte Metafísica” que trata da amizade entre os pintores italianos. A dissertação foi defendida na USP em 2006.

entusiasmaram com a novidade trazida por De Chirico. Magdalena Holzhey descreve em seu livro a impressão deixada nos artistas e a maneira como André Breton reagiu à arte do pintor italiano é digna de menção:

O escritor André Breton, a mais importante voz do Surrealismo, ficou fascinado com os mundos enigmáticos de De Chirico desde a primeira vez que os viu, e descreveu o artista como fundador da mitologia moderna. É bem conhecida a história: ao ver de relance *O cérebro da criança* na montra da galeria de Paul Guillaume, saltou do autocarro em que viajava para estudar o quadro à vontade. Diz-se que o artista Yves Tanguy descobriu De Chirico um pouco mais tarde precisamente da mesma maneira. Muitos surrealistas relatam terem tido experiências fundamentais semelhantes e teceram os seus mitos à volta da obra inicial de De Chirico.¹³¹

A primeira exposição do pintor italiano em Paris data de 1914. Os surrealistas, que admiravam a sua pintura e em 1924 chegaram a aceitá-lo em seu círculo, em 1926 rejeitaram abertamente a nova pintura que De Chirico fazia. Nessa época Breton publica, segundo Magdalena Holzhey, um texto na *La Révolution Surréaliste* confessando ter perdido as esperanças no artista. A fase pós-metafísica foi ardentemente criticada e o pintor foi considerado um traidor. Apesar disso, De Chirico teve grande êxito na capital francesa e em 1925 se mudaria para Paris.

A fase Metafísica também foi admirada pelos modernistas brasileiros, principalmente por Murilo Mendes, Oswald de Andrade e Aníbal Machado, e possui considerável importância para a compreensão do conto “O desfile dos chapéus”. Para demonstrarmos isso, partiremos da descrição de duas telas do pintor italiano: *Prazeres do poeta* (1912) e *O enigma de um dia* (1914). A escolha se dá pelo fato de essas pinturas terem em comum a imagem das chamadas “Praças italianas”, ou, dizendo de outro modo, um pátio ou lugar aberto com arcadas romanas ao redor, que ocupa posição central nos quadros. Evidentemente, as demais pinturas de características semelhantes poderiam ser evocadas aqui.

¹³¹ HOLZHEY, Magdalena. *De Chirico*, p. 62.

Giorgio De Chirico – *Prazeres do poeta* - 1912

Prazeres do poeta, considerada a primeira obra a trazer características das Praças Italianas, possui um forte caráter enigmático. As construções que aparecem ao fundo e à esquerda da praça são despovoadas e marcadas pelas arcadas romanas. Magdalena Holzhey caracteriza a construção ao fundo como uma estação ferroviária e afirma que tanto a construção quanto o trem de ferro que passa ao fundo possuem relação com a vida de De Chirico, pois seu pai foi o engenheiro encarregado da construção da rede ferroviária da Tessália na época da infância do pintor. Estação ou não, a construção ao fundo possui duas pequenas bandeiras, que oscilam ao vento, e um relógio que marca duas horas da tarde. Ao contrário da hora marcada, no entanto, as sombras e a luz que estão presentes no quadro anunciam o fim de tarde. A parte superior desta construção, a forma triangular, lembra outra construção que De Chirico pintou em *Enigma de uma tarde de outono*. Retomada ou não da pintura anterior, a construção participa do mistério da obra. As bandeirinhas, o trem e as sombras se dirigem à esquerda e ao contrário de uma pessoa que parece caminhar lentamente para a direita. O pintor retrata este ser humano, que vai só, de modo que sua pequenez contrasta com as edificações ao redor. A sombra que surge da direita, mas não se sabe a que pertence, é outro aspecto enigmático. A tudo isso se coloca no meio da praça uma aparente piscina retangular e estreita com águas da cor verde escura, mesma cor do céu. Essa piscina retangular é, segundo Magdalena Holzhey, uma fonte. De fato uma pequena porção de

água parece jorrar ao centro. Nesse aspecto a tela lembra muito a pintura *Enigma da hora*, em que também temos a fonte, as arcadas, o relógio, dentre outros elementos. Para Holzhey, o tema é inspirado na obra de Nietzsche:

O tema da fonte, já conhecido desde as primeiras composições como *Enigma da hora* é retirado de Nietzsche. Segundo o Canto da Noite de Zaratustra: “É noite: agora faz falar mais alto todas as fontes que jorram. E a minha alma é também uma fonte que jorra”¹³²

A organização dos símbolos no quadro, a hora marcada, o céu escuro, um trem que parte ou passa, uma fonte num recipiente retangular de tamanho semelhante a uma cova de cemitério, as sombras e uma pessoa que parece caminhar em despedida, um muro que fecha e omite parte do horizonte, a escuridão dentro das arcadas, etc, tudo isso dá ao quadro uma atmosfera de momento decisivo e ao mesmo tempo de solidão. A luz que toca o chão da praça parece formar um caminho àquele que passa.

Giorgio De Chirico - *O enigma de um dia* - 1914

A pintura *O enigma de um dia*¹³³, que também descrevemos aqui, não foi abordada por Magdalena Holzhey. Este quadro pertence ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP e permaneceu durante muito tempo desconhecido aos críticos estrangeiros. Em *O enigma de um dia*, os elementos se repetem: arcadas romanas à esquerda, uma sombra vinda da direita, mas desta vez com uma parte da construção, um

¹³² HOLZHEY, Magdalena. *De Chirico*, p. 24.

¹³³ No roteiro de visita do MAC – USP, disponível no site da instituição, sabemos a trajetória que a tela teve: “A pintura *O enigma de um dia* foi adquirida nos anos de 1920, em Paris, pelo casal Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. Na década de 1930, foi vendida por Tarsila a Samuel Ribeiro. Oswald de Andrade resgatou a pintura no Rio de Janeiro vendendo-a, mais tarde, a Francisco Matarazzo Sobrinho. Assim, ela passou a integrar a coleção particular do industrial, que foi doada à Universidade de São Paulo, em 1963”.

muro e uma locomotiva passando ao fundo, um céu verde escuro, uma luz de fim de tarde, três bandeirinhas empurradas pelo vento à esquerda. Ao centro, porém, pode-se ver uma estátua que, banhada pela luz, representa alguém com a cabeça levemente inclinada para baixo. Apenas a silhueta da estátua pode ser percebida. Ao longe e mais à direita vemos duas pessoas minúsculas e com sombras longas. Por fim, também ao fundo está uma chaminé e uma grande torre. O símbolo da torre está presente em suas pinturas e pode ser visto em telas como *Ariadne*, *A grande torre*, *A torre vermelha*, etc. Para Magdalena Holzhey, De Chirico se inspirou na Turim de Nietzsche e nos informa que o filósofo gostava especialmente da *Mole Antonelliana*. Em *O enigma de um dia*, a verticalidade das construções ao fundo contrasta com a horizontalidade das sombras e a representação pequenina dos seres humanos, menores que a própria sombra. A estátua, que costuma ser lembrada como algo sem vida, expressa sentimentos como solidão e melancolia.

Tanto *O enigma de um dia* quanto *Prazeres do poeta* são pinturas que encontram estreita relação com o espaço do conto “O desfile dos chapéus”, de Aníbal Machado, no qual estão presentes as colunatas, uma estátua de mármore, o espaço desolado, além de outros elementos. A piscina que se coloca como um túmulo aberto nos sonhos do protagonista se assemelha à fonte dos quadros *Prazeres do poeta* e *Enigma da hora*. Por outro lado, pode ser associada à demarcação do território feito pelo protagonista do texto “A área reclamada”, que analisamos no primeiro capítulo. Como nos quadros de De Chirico, em todo o conto há um aspecto enigmático de quem chega a um lugar desconhecido e completamente estranho, além de uma condição solitária e incerta.

Outros elementos se unem à caracterização desse espaço misterioso do conto de Aníbal como “árvores despidas”, rumores, algo de cemitério abandonado, os chapéus em fila indiana etc. Quando o cenário ameaça se alterar e se parecer com uma campina florida, a dúvida se sobressai:

Passeava eu então distraído. A campina era florida. Não sei bem se campina, corredor de casarão colonial ou praça pública, pois o cenário mudava sempre, posto que sempre a mesma fosse a atmosfera.
Eu procurava informações debaixo das pedras, atrás das colunas, no alto das árvores.
(*Histórias reunidas*, p. 125)

O espaço do conto “O desfile dos chapéus”, fortemente ligado à pintura *Metafísica* de De Chirico, apresenta também elementos do universo onírico. Se observarmos, alguns detalhes da narrativa permitem-nos pensar que o escritor pode ter

partido da anotação de um sonho para a constituição da estória. A afirmação só é possível se lembrarmos que Aníbal Machado anotava seus sonhos, sendo que alguns textos que se encontram no livro *Cadernos de João* surgiram dessa prática.

Nos cinco primeiros parágrafos do conto, temos informações que, destacadas da narrativa e lidas em relação à técnica de escrita possivelmente adotada, a do sonho, possibilitam essa leitura. Deste modo, o protagonista não sabe dizer se o comparecimento dos chapéus “começou no sonho e aí terminou, ou se no sonho teve início e prosseguiu no estado de vigília”. A visão do céu de chumbo pode ser explicada “pela leitura dos jornais da véspera”. Cabe lembrar que, para Freud, o sonho deriva dos acontecimentos recentes, principalmente daqueles do dia anterior, o “dia do sonho”, como na frase de Aníbal Machado. As impressões da véspera utilizadas no trabalho do sonho são, em geral, as mais insignificantes e desinteressantes. A análise do sonho, como afirma Freud, permite desvendar “as numerosas vias associativas que ligam essas trivialidades com coisas da mais alta importância psíquica na estimativa do sonhador”¹³⁴. Em outras palavras, por meio da análise, é possível alcançar o conteúdo latente do sonho. Apesar de não estarmos lidando com um sonho propriamente dito, é possível perceber que a escrita de Aníbal Machado possui sintonia com a teoria de Freud. Além da impressão da véspera, o autor utiliza o termo “conteúdo latente”, no quarto parágrafo, quando fica mais evidente que o conto foi elaborado a partir de um sonho:

A recordação da lenda tibetana de um chapéu que o vento arrancara a alguém e projetara longe, numa campina, onde o deixaram ficar, aí se transformando num ser vivo e demoníaco — essa recordação de antiga leitura teria também influído como “conteúdo latente” do sonho que se vai referir.
(*Histórias reunidas*, p. 124-125)

Curiosamente o escritor procura uma explicação na leitura antiga de uma lenda tibetana que, como uma informação oculta ou não manifesta, surge no sonho dando vida aos chapéus. Essa possibilidade acerca da origem do conto explica os comentários críticos entrelaçados à narrativa no início do mesmo. Por fim, anuncia-se que o sonho será relatado. A pintura de Giorgio De Chirico, ao ser comparada com o espaço vivenciado no sonho, ou até mesmo incorporada, dá ao conto um caráter enigmático que lhe é próprio, permitindo ao leitor uma noção mais próxima do universo insólito que será descrito.

¹³⁴ FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*, p. 366.

Ao final, após o comparecimento dos chapéus, o espaço se transforma, deixando de se parecer com a pintura Metafísica. A piscina e as colunatas desaparecem e surgem vários outros elementos, que reunidos caracterizam um “espaço da memória ancestral”. Este espaço, no entanto, lembra um Brasil primitivo e/ou da época colonial, no qual há índios construindo malocas e garimpeiros explorando os rios. O surgimento de características tão brasileiras contrasta, é claro, com a pintura de De Chirico, mas, por outro lado, participa da construção deste mesmo universo enigmático, agora abrasileirado, já que elementos distintos e diferentes à fase Metafísica são reunidos de forma semelhante, ou seja, arbitrária.

O comparecimento dos chapéus

O protagonista de “O desfile dos chapéus” é um homem em preparativos e a sua visita ao plano do além permite esta análise, pois, lá, o comparecimento dos chapéus lhe recorda a vida passada em contínua construção de si mesmo. A ideia de inacabado, presente neste sujeito, é também encontrada na formulação do conto, que, como vimos, foi provavelmente escrito a partir do relato de um sonho. Tal como num sonho, o início do texto registra a inserção de um sujeito numa situação estranha. Vale a pena observar que a caracterização do inacabado, neste caso, ocorre principalmente no início, quando é corroborada pelo viés da dúvida. Não é possível explicar o modo como o protagonista chegou a este lugar, nem mesmo o que teria ocorrido anteriormente, mas a ideia da visita ao além é certa.

Do mesmo modo que a ideia de dormir é frequentemente associada ao ato de morrer temporariamente, o espaço do além no conto pode conter a atmosfera do sonho, onde tudo se altera de forma arbitrária. Nesse sentido, o conto dialoga com outros textos de Aníbal Machado que tratam da morte, a saber, “O defunto inaugural” e a cena final do romance *João Ternura*, que terão espaço neste trabalho. O tema do além, no entanto, em “O desfile dos chapéus”, é ofuscado pela caracterização onírica.

Nesse espaço indeterminado e enigmático, que lembra a pintura de De Chirico, o protagonista assiste ao comparecimento dos chapéus que teve durante a vida. Alguns elementos como a aparição de um antepassado saído do túmulo que vai ao seu encontro permitem dizer que de fato chegou ao plano dos mortos. Nesse sentido, esse plano do além não se parece com qualquer suposição cristã acerca da eternidade. O céu tem a cor

de chumbo, não existe o paraíso, Deus e o Diabo não estão presentes, e apenas uma ideia vaga de julgamento ocorre. Nesse aspecto o conto se assemelha com a visita que João Ternura faz ao além. Essa característica se destaca em “O desfile dos chapéus” quando se afirma que “o ambiente era mais de vaia do que de apoteose”¹³⁵ e também pelo fato de os chapéus zombarem do seu antigo dono.

Assim como João Ternura, o protagonista foi um homem em preparativos e o comparecimento dos antigos chapéus reconta a sua história. O personagem, que inicialmente investiga o lugar em que se encontra e busca uma explicação, acaba encontrando nos chapéus a compreensão do que se passa. Assistir ao desfile deles é como estar diante do filme da própria vida. Cada chapéu é detentor de um momento vivido e é capaz de lembrá-lo das experiências que teve, assim como as fachadas que se alteram no texto “O homem e sua fachada”:

Eu sabia que das peças de indumentária o chapéu é a que mais transforma a figura do homem, a que mais de perto priva de sua intimidade — consequência da vizinhança próxima do cérebro, do qual absorve as irradiações. Enquanto novo, é um protetor, senão elemento decorativo; depois de usado, vira documento moral.
(*Histórias reunidas*, p. 124)

O insólito, característica comum ao sonho, se dá de várias maneiras no texto. O espaço, que em parte é retirado das telas de De Chirico, representa o além de forma onírica e enigmática. Os chapéus são antes fantasmas de chapéus que, com vida própria, lhe surgem e reacendem lembranças do tempo de uso. A imagem da piscina em formato de sepultura é um signo da morte dentro da morte. Ora, se no universo da morte é possível pensar na morte, isso significa que a piscina também pode simbolizar a vida no sentido de lembrar que a morte ocorrerá. Também o protagonista está relacionado ao insólito, pois participa dos elementos que o rodeiam e não consegue compreender o que se passa. Ele mesmo é um enigma. A rememoração da vida que passou, em parte se mantém como uma incógnita, pois não é explicada a sua morte e seu último estágio, o da vida no plano dos mortos, também não é esclarecido. Entretanto, o comparecimento dos chapéus nos apresenta as fases de sua vida passada.

O primeiro a passar de forma ligeira e sumir foi usado na adolescência e não foi tirado para ninguém, representa assim a fase mais rebelde do protagonista. Em seguida outro chapéu lhe lembra, ainda na juventude, um momento posterior, quando pensara

¹³⁵ MACHADO, Aníbal. *Histórias reunidas*, p. 127. O mesmo poderia ser dito em relação à avaliação que é feita do piano na história de João de Oliveira ou, ainda, e nesse caso mais explicitado, o julgamento que se faz do engenheiro e do vento em “O iniciado do vento”.

em cometer suicídio. Agora, a certeza de que havia nascido para a vida, lhe parece maior. Com outro ainda, que lhe aparece dançando, fez descobertas do mundo:

Debaixo dele é que te pude apreciar melhor, sombra enorme do mundo. Sob as suas abas meus olhos se dilataram de espanto, minando uma água que era resina do íntimo fervor. A cabeça que ele então abrigava acendia-se como lâmpada que via sem ser vista.

(Foi no tempo em que era fácil conversar com as pedras, ouvir as árvores, privar com os rios, os animais, o vento — tempo em que as imagens do mundo se descobriam pela primeira vez. Inauguração do universo!... Eu ainda nem sabia a linguagem dos homens!)

(*Histórias reunidas*, p. 127)

A linguagem de Aníbal Machado se aproxima da pintura de De Chirico na medida em que consegue criar uma visualidade poética. A sombra do mundo era vista por debaixo das abas do chapéu que, por sua vez, também produzem sombra. O chapéu, que possibilita ao protagonista se esconder em si mesmo, também o faz dilatar as pupilas e ver o mundo com espanto. As lágrimas são narradas como água ou resina saída do íntimo, que possui fervor. Cria-se no texto um jogo entre aquilo que vê e aquilo que se esconde. É justamente o chapéu, que *a priori* esconde, o elemento que o permite ver. O mesmo pode se dizer do mundo que na escuridão permite se conhecer. Já o protagonista era como uma lâmpada que, não emitindo luz, podia ver sem ser visto. Vendo ou sentindo de modo diferente, podia então ouvir as árvores e conversar com as pedras, o que nos remete ao texto “Noite numa folha”, do próprio Aníbal.

A cartola, esta vestimenta de produzir autoridade, também foi usada e agora lhe causa surpresa. Enfim, uma imensidade de chapéus surge e lhe faz lembrar diversos momentos. A forma como o escritor mostra a vida do personagem é que dá a dimensão de homem em preparativos. Assim, os chapéus iam “desmontando o [seu] passado”, mostravam um “trecho de biografia”, faziam uma “exibição retrospectiva”, ridicularizavam “um passado”, refaziam “a história de uma vida revogada”, e constituíam-se como “variações de [seu] ser moral e histórico”.

Aos poucos o protagonista se dá conta de que os chapéus comparecem em função de sua morte:

Surgiram em seguida os chapéus que andei tirando para todo mundo. Pareciam aborrecidos da vida. Reuniam-se em torno de um velho guarda-chuva que era só pele e ossos. Esse grupo vinha em romaria ao seu antigo dono. Eu era então o falecido. E estava explicada, assim, a presença ali da piscina-sepultura, sobre a qual boiavam, como folhas secas, boinas, bonés e toucas da primeira idade.

(*Histórias reunidas*, p. 128)

Se o primeiro chapéu não foi tirado a ninguém, os da maturidade serviam para cumprimentar a todos. À medida que envelheceu o protagonista foi se abrindo para a vida, aceitando-a. A imagem do guarda-chuva personificado como um velho, que é “só pele e ossos”, e se encontra rodeado de chapéus, remete à provável imagem do personagem na velhice. A aparição desses acessórios ao protagonista, o antigo dono dos chapéus, lhe faz perceber que a morte chegou: “eu era então o falecido”. Aníbal Machado escreve de forma criteriosa, pois primeiro insere o velho magro em terceira pessoa, o que torna distanciado o tratamento e permite a visão de fora, para em seguida escrever um “eu” e afirmar a morte do narrador com maior envolvimento. Diferentemente do conto “O defunto inaugural”, entender-se morto não significa ainda, aqui, ver o próprio cadáver, o que mantém a dúvida e a atmosfera do sonho. É preciso lembrar que o narrador não sabe quanto tempo viveu. Tanto é assim que a piscina, imagem da própria sepultura, se mantém aberta, à espera do defunto. É curioso observar que antes o personagem-narrador havia dito que retirara várias crianças mortas e esbranquiçadas dessa piscina-túmulo e agora os chapéus ganham tratamento voltado para a infância: bonés e toucas da primeira idade. Se o espaço da morte pode ser o do sonho, não é estranho que também represente um encontro com a infância. Até o termo piscina, nesse sentido, ganha nova conotação, pois remete a lugar de diversão. Seja como for, Aníbal Machado liga a morte à água e não ao pó ou à terra como ocorre no universo cristão e, a seu modo, liga as duas pontas da vida fechando um círculo.

É justamente pela água que se dá o final do conto. O mar escondido sobe lentamente trazendo consigo os detritos do passado. Em seguida a neblina se dissipa permitindo a visão de índios e garimpeiros, como se a vida se renovasse:

A neblina se dissipa. No fundo, coqueiros, índios construindo malocas,
garimpeiros explorando rios.
Espaço da memória ancestral, mergulho os olhos em teu vazio.
E eis, no horizonte, todos os chapéus de outrora, em formação completa,
despedindo-se de mim... pela última vez “tirando-me o chapéu”...
(*Histórias reunidas*, p. 132)

Aníbal Machado deixa transparecer em seu texto o seu ceticismo, que no caso ganha força com a última frase antes do cumprimento final de seus chapéus. O termo *vazio* é significativo nesse sentido. Surge de modo irreal, à maneira do sonho e do surrealismo, um passado ancestral do país, mas mergulhar a vista nessa paisagem tropical nada mais é do que penetrar o vazio. Se com uma mão Aníbal Machado sugere o plano da eternidade, simbolizado pelo paraíso brasileiro, com a outra mão ceifa a

imagem instaurando o vazio. De algum modo liga também as duas pontas da história do Brasil, pois nem os portugueses encontraram aqui o paraíso, como quis Pero Vaz de Caminha, nem o povo brasileiro o conheceu posteriormente.

A última imagem do conto é significativa, pois a última despedida dos chapéus pode sugerir que a morte chegou definitivamente e que o “filme da vida” acabou. Como nada mais é dito o epílogo permanece aberto. Há elementos para diversas interpretações em relação ao possível, ou inexistente, plano indefinido do além. Se o epílogo é aberto, o início do conto também é, pois se faz pelo viés da dúvida. A morte do protagonista não foi narrada, o que impede uma análise objetiva do relato dos chapéus. Do mesmo modo não é narrada a sua situação final e talvez permanente na terra do além. Mais uma vez é preciso lembrar que a atmosfera de todo o conto é a do sonho: “não posso precisar se começou no sonho e aí terminou, ou se no sonho teve início e prosseguiu no estado de vigília” (p. 124). O fato de se tratar de conto surgido de um sonho, ou simplesmente de um relato deste, cria dois planos: o olhar crítico de quem relata, presente nos primeiros parágrafos, e a história narrada, que ganha a dimensão de premonição ao tratar da própria morte. Para o primeiro, que está no tempo da enunciação, trata-se, é claro, de um sonho ou de um estado de vigília, já para o segundo, no tempo do enunciado, há algo de estranho e enigmático ao adentrar o outro plano. Ao inserir a dúvida no início do conto e afirmar que todo o relato pode ter tido origem no sonho mas continuado em estado de vigília, Aníbal Machado funde sonho e realidade, misturando as duas coisas e fazendo o leitor penetrar numa estória cuja atmosfera é dúbia. Nesse sentido, há uma nítida influência do Surrealismo que aparece pelo menos por três aspectos: pela presença marcante da pintura de Giorgio De Chirico, importante precursor da vanguarda, pela técnica da anotação dos sonhos que supera o mero relato para incutir na narrativa uma atmosfera de estranhamento e dúvida, e pelo não distanciamento entre o real e o irreal.

O piano

O conto “O piano”, de Aníbal Machado, foi publicado em 1944 no livro *Vila feliz* e consta tanto em *Histórias reunidas* quanto em *A morte da porta-estandarte e outras histórias*. Dedicado à escritora argentina Maria Rosa Oliver, a estória foi escrita a partir de dois episódios. Sabemos por meio de Maria Clara Machado que em

determinada época seu pai comprou um piano para as filhas, mas como nenhuma se interessou pelo instrumento, ele acabou abandonado em casa:

[Aníbal Machado] Sonhava muito em criar uma orquestra e dizia que eu teria que tocar violino, e minhas irmãs os demais instrumentos. Comprou até um piano que só serviu mesmo para que criasse um conto do mesmo nome, porque ninguém chegou a tocar. No fim, ele ficou contente, e nós também. Não saiu nenhuma pianista, mas sim um conto famoso, em que ninguém quer um piano abandonado na praia.¹³⁶

Já Carlos Drummond de Andrade registrou numa de suas crônicas um episódio ocorrido no Rio de Janeiro, que parece ter tido papel decisivo para a escrita do conto:

Há pessoas que acham carteiras, jóias, promissórias, animais de luxo, e sei de um polonês que achou um piano na praia do Leblon, inspirando o conto célebre de Aníbal Machado.¹³⁷

De fato, o conto possui elementos que comprovam a afirmação de Drummond. Na parte final, após o desaparecimento do piano, quando curiosos se reúnem na praia pedindo informações, é cogitada a morte de uma família inteira de poloneses por afogamento. A nacionalidade dos estrangeiros, apesar de aparentemente insignificante, revela um pouco do procedimento criativo do autor. Aníbal Machado desentranha de seu cotidiano elementos inusitados que, recriados, compõem a produção de seus contos.

Em “O piano” temos a estória de uma família pobre, que vive no Rio de Janeiro, numa pequena casa localizada a três quarteirões da praia. João de Oliveira e sua mulher Rosália, diante da proximidade do casamento da filha Sarita com o tenente Luís, decidem vender o piano, considerado uma relíquia da família, para assim transformarem a saleta em quarto de casal. Além de ganharem espaço na casa, o dinheiro serviria para comprar a cama e também ajudaria no enxoval da filha. O casal resolve então divulgar que o piano está à venda e surgem diversas pessoas, dentre elas um judeu, querendo ver o instrumento. O valor afetivo dado ao instrumento se depara com o julgamento frio dos compradores, que vêem o piano como mercadoria antiga e estragada. Decorrido alguns dias e retirado o anúncio, João de Oliveira decide dar o piano de presente a um parente, o Messias, a quem telefona. Este, porém, alegando que o transporte ficaria caro e a falta de espaço em sua casa acaba recusando. No dia seguinte o marido de Rosália decide atirá-lo ao mar, chama alguns carregadores e se inicia uma espécie de procissão fúnebre

¹³⁶ MACHADO, Maria Clara. Aníbal Machado, meu pai. In. *Suplemento Literário do Minas Gerais*. 1984, p. 03.

¹³⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. *A bolsa & a vida*, p. 07.

do piano rumo ao Atlântico. Na rua, policiais paralisam o cortejo e pedem os documentos ao dono do instrumento. Quando é liberado para dar fim ao piano, entardece rapidamente e, pelo horário, é impedido de continuar. Um guarda se lembrou de informar que após as dezoito horas não era permitido. É preciso lembrar que o conto se situa na época em que o Brasil se envolveu na Segunda Guerra Mundial. João de Oliveira retorna e de madrugada, quando chove, vê o piano aparecer em seu sonho. No dia seguinte, com ajuda de moleques, consegue finalmente jogar o piano ao mar. Ao voltar para casa é intimado e obrigado a passar o resto do dia prestando esclarecimentos. Pouco depois é novamente interrogado por um sujeito da Capitania do Porto. Tantas perguntas desnorteiam o personagem que chega a ficar em dúvida sobre o episódio. Aparece então Luís, o noivo de Sarita, que pergunta pelo instrumento, confessando gostar muito de piano. Por fim, o judeu faz uma visita à família e, como quem está de fato interessado no negócio, pergunta pelo piano.

O conto “O piano” permite a delimitação de duas partes. Na primeira prevalece um apego ao instrumento por parte de João de Oliveira, enquanto na segunda parte prevalece o desapego, ou a necessidade de se desapegar do mesmo, que possibilita a decisão radical de jogar o piano ao mar. Ambas, no entanto, são marcadas por sensações contrárias, que atormentam o personagem.

Na primeira parte se estabelece uma contraposição entre o olhar reificado dos compradores, que vêem o instrumento como simples mercadoria, e o apego afetivo da família para quem o piano é quase um parente. Não importa exatamente o seu preço, embora precisem de dinheiro, mas o tratamento que o instrumento recebe dos que o vêem. Prevalece um clima de despedida. A decisão de vendê-lo e as consequências deste ato podem ser relacionadas à morte de um ente querido. Após a decisão, o piano é enfeitado como defunto que será visto em velório: “Três dias depois o velho piano amanhecera engalanado de flores para o sacrifício, e a casa preparada para a recepção dos pretendentes” (p. 229).

A contraposição entre reificação e apego afetivo ao objeto, que recebe um tratamento na narrativa de Aníbal Machado aproximando o episódio a um velório e depois a um enterro, pode ser percebida vários trechos como no que o termo *alma* se contrapõe à palavra *carcaça* utilizada anteriormente no conto. João de Oliveira havia acabado de chegar do trabalho e, ao perguntar sobre os visitantes, é informado de que algumas pessoas olharam o piano com algum interesse:

João de Oliveira comoveu-se. Já não fazia questão do preço. Queria apenas que seu piano fosse tratado com certa atenção. Ao menos isso. Podia não valer muito dinheiro, mas merecia consideração especial. Lamentava não estar presente, mas pelo que a filha dissera da atitude respeitosa do velho, sentia-se consolado da má impressão da véspera. Devia ser alguém sensível à alma dos velhos móveis...
(*Histórias reunidas*, p. 233)

Em seguida a narrativa compara o ato de o personagem correr a mão pela madeira do instrumento a alguém que acaricia o pêlo de um animal. A demora de se vender o piano, comparada a um amigo que perde o trem, é vista de maneira positiva por João de Oliveira que passa a ter mais tempo para se despedir do companheiro. Aos poucos o personagem vai diminuindo o valor financeiro anteriormente atribuído por ele mesmo ao instrumento.

A progressão é muito clara no conto, vejamos as situações. Logo nas primeiras visitas, quando uma moça toca o piano explorando os seus defeitos, o personagem desiste de pedir o que tinha em mente, “baixou o preço que trazia em mente” (p. 231). No dia seguinte, na cena em que volta do trabalho, “já não fazia questão do preço. Queria apenas que seu piano fosse tratado com certa atenção” (p. 233). Algum tempo depois, o personagem desiste de vendê-lo, afirmando que prefere “dá-lo de graça” (p. 235), para pouco depois descobrir que “nem dado querem saber do [...] piano” (p. 237). Por fim, desiste de vendê-lo ou dá-lo e decide se livrar do piano: “Sim, mulher. Vou atirá-lo ao mar” (p. 238).

Começa então a segunda parte do conto. A família decide dar o piano a um parente que mora na Tijuca, o Messias. A ideia de transformá-lo em presente acaba sendo uma saída para o confronto anterior, entre reificação e sentimento. Assim, não sendo vendido, pode permanecer na família como relíquia, agora entre parentes, prorrogando sua vida entre os Oliveiras. Uma semana depois, no entanto, Messias por telefone informa que não pode ficar com o presente, pois além da falta de espaço o transporte ficaria caro.

A recusa dos parentes desperta a ira de João de Oliveira, que passa a agir cegamente na sua decisão de atirar o piano ao mar. Há então uma anulação temporária tanto da reificação quanto do afeto. Enquanto tenta se livrar do instrumento, jogando-o no oceano Atlântico, passa a vê-lo como um objeto qualquer. É interessante observar que, enquanto desejava vendê-lo, o piano era depreciado e diminuído pelos pretendentes e agora que deseja dar um fim trágico ao instrumento, todos correm a lhe dizer que não deve fazê-lo. Um carregador chega a lhe dizer que o piano “está ainda perfeito”.

Se a exposição do piano se assemelha a um velório, o seu traslado para o mar é tido como um verdadeiro enterro:

Eram quatro e vinte da tarde quando começou o saimento. Uma multidão de gente abria alas na calçada. O piano vinha vindo com certa dificuldade. Alguns curiosos avançavam para vê-lo de mais perto. Rosália e a filha ficaram contemplando da varanda de cima, abraçadas. Tristes. Não tiveram ânimo de acompanhá-lo. A cozinheira enxugava os olhos com o avental. Ao chegar a procissão à esquina da rua transversal, indagaram os moleques: — Para onde? Todos queriam segurar o esquife ao mesmo tempo. E o piano quase tombava. (*Histórias reunidas*, p. 240-241)

Os termos utilizados por Aníbal Machado não deixam dúvida no tratamento dado ao episódio: *saimento*, *procissão* e, por último, *esquife*. Trata-se do “enterro” do objeto de luxo. Se João de Oliveira age de forma cega ou movido pela ira, os demais parentes e a cozinheira ficam tristes como quem assiste à saída de um caixão. Em todos temos a ideia de sacrifício, pois é preciso se desfazer de um objeto querido. O tema do sacrifício, aliás, é forte tanto no conto “O piano” quanto em “A morte da porta-estandarte”. Não sendo vendido, não servindo de presente, a ideia de sacrifício se fortalece, pois aproxima a resolução tomada em relação ao piano à morte. Quem não se importa nem um pouco são os moleques chamados para ajudar. Estes, ao saberem que darão fim a um objeto de luxo, transformam o “enterro” em algo divertido, tornando embaraçosa e quixotesca a dramática decisão do personagem.

A anulação dos valores atribuídos ao piano tem fim quando um policial paralisa o cortejo. João de Oliveira, que agia cegamente, retorna à realidade triste de quem percebe que sua decisão é também o seu tormento, pois no fundo não desejava um fim tão trágico para o instrumento que lhe acompanhou durante toda a vida:

Estava fazendo uso de um direito: jogar fora o que entendesse. E pondo a mão sobre o seu piano como quem acaricia a testa de um amigo morto, comoveu-se, começou a discorrer sobre a vida dele: — É uma peça antiga, das mais antigas que existem. Tinha sido de seus avós, gente que prestara serviço ao Império . Ficou a contemplá-lo. (*Histórias reunidas*, p. 243)

A cena se assemelha ao momento em que, chegado ao cemitério, o caixão é destampado para um último adeus. Ao pousar a mão sobre o piano, João de Oliveira relembra sua história como quem ressalta a importância do defunto.

O atraso no “enterro” do piano faz com que o mesmo seja suspenso, pois após as dezoito horas era proibido como observa um policial. Essa interrupção é importante pois

fará com que, no dia seguinte, João de Oliveira dê continuidade ao cortejo só que de maneira mais consciente. O piano permanece abandonado “adernado entre o meio-feio e o asfalto”. O termo *adernar*, vale lembrar, é usado para caracterizar o navio que se inclinou para um bordo por algum motivo. De madrugada chove. Rosália e o marido conversam sobre o piano e se arrependem. Em seguida aparece no sonho de seu antigo proprietário:

Despertou logo em seguida. E começou a contar à mulher que ouvira o próprio piano repetir tudo o que se havia tocado nele... Mas com muito mais alma!

— Uma porção de mãos, Rosália... Mãos diferentes, de diversas mulheres. As de minha avó, as de minha mãe; as tuas; as de minhas tias, as de Sara. Mais de vinte mãos, mais de cem dedos brancos ferindo o teclado. Nunca ouvi músicas tão bonitas. Uma coisa sublime, Rosália. Certos acordes as mãos mortas tiravam melhor que as vivas. Muitas moças de outras gerações estavam atrás, a ouvir. Perto, nossos parentes se namoravam, pediam-se em casamento. Não sei por que, todos olhavam para mim com certo desprezo. De repente, os dedos se retiraram; ouviu-se a *Marcha Fúnebre*; o piano se fechou a si mesmo... tomou a enxurrada... deslizou para o oceano... eu gritei... mas já era tarde, não me atendeu mais. Parece que partiu ressentido, Rosália!... E me deixou na rua, só, com vontade de soluçar.

João de Oliveira arquejava. O misterioso concerto deixara-o extasiado. E com remorsos.

(*Histórias reunidas*, p. 245)

Nesse ponto a estória do piano se assemelha à de outro conto de Aníbal Machado, cujo título é “O desfile dos chapéus”. Enquanto lá os chapéus vão se apresentando ao homem que os usou e lhe apresentam ao mesmo tempo os acontecimentos de sua vida, em “O piano” as mãos que experimentaram o instrumento contam a sua história e a trajetória de uma família inteira. O estar em preparativos, nesse caso, se liga ao próprio piano. Estragado pelo tempo e sem receber manutenção, o instrumento, mesmo envelhecido e inválido, ainda sobrevive sendo portador de diversas lembranças. É objeto, aliás, que une as várias gerações da família, que liga o tempo presente ao passado. Com a cena do sonho ou com seu relato, também o real e o irreal se misturam criando uma dimensão surrealista na estória. Observe-se ainda que, no conto, as teclas são comparadas a ossos: “Estranhou-se que no bairro, aquela noite, aparecessem tantos moleques com teclas nas mãos, ossos de algum extinto piano” (p. 244). Durante a noite o casal se mostra arrependido.

No dia seguinte, João de Oliveira recrutou novamente os moleques e ordenou que consumasse o “enterro”, entregando o piano ao mar. O sonho tem uma importância para essa situação final, pois ao ver o instrumento ser levado, o personagem afirma ter ouvido a *Marcha Fúnebre*:

— ...Eu não queria dizer, para não passar por doido... todo o mundo agora deu para pensar que sou doido... talvez eu seja o homem mais equilibrado do meu quarteirão... mas, nessa hora, eu percebi claramente que ele executava a *Marcha Fúnebre*.

— Isso foi no teu sonho desta noite, lembrou Rosália.

— Não, foi ali no mar, agora há pouco, à luz do dia... Tu não ouviste também, Sara? Depois... depois... uma espumarada horrível cobriu-o todo.

(*Histórias reunidas*, p. 247)

O universo do sonho invade a realidade de João de Oliveira, criando assim, apenas para ele, uma situação surrealista. A transposição de elementos do sonho para o plano da realidade, feita por Aníbal Machado, nos remete a uma das técnicas utilizadas pelo autor e já comentada neste trabalho: a anotação de sonhos. Como vimos, após anotar seus sonhos, revia-os e trabalhava-os como textos literários. A situação vivida por João de Oliveira, o tema do sacrifício e a famigerada decisão de jogar o piano ao mar faz com que o conto se caracterize pelo insólito. O personagem, diante de tantas questões, acaba ficando confuso e perdendo a medida das coisas, como se ele próprio passasse a viver no universo onírico. Ora, se o conto se assemelha, nesse sentido, a um sonho, a aparição de elementos sonhados na realidade produz um efeito de sonho dentro do sonho. Se o propósito dos surrealistas era romper os limites do real e do irreal, Aníbal Machado consegue atingi-lo trazendo o sonho de João de Oliveira para a realidade do dia que se segue, misturando assim uma coisa e outra e rompendo com os limites ou verdades pré-estabelecidas. A percepção do irreal no que é real nos remete também ao conto “O iniciado do vento” em que um engenheiro passa a crer que o vento possui vida própria, como mostraremos no capítulo três.

O conto, no entanto, não termina aí. O arrependimento iniciado na paralisação do cortejo é agora enfatizado por novos episódios. Primeiro um sujeito aparece com uma intimação e João de Oliveira é obrigado a passar o resto do dia no interrogatório. Ao retornar recebe a visita de outro homem da Capitania do Porto que lhe cobra esclarecimentos sobre o ocorrido. Recebe dele nova intimação e a insistência das perguntas o deixa em dúvida sobre o que fez. Em seguida surge o noivo que aprova o futuro quarto e pergunta se a família vai adquirir um novo piano, causando certo constrangimento. João de Oliveira se afasta, quando surge a figura do judeu e lhe faz uma proposta para a compra do piano. O protagonista, perguntando também ele próprio pelo piano, se demonstra completamente transtornado, pondo fim ao enredo do conto.

Aníbal Machado cria uma situação insólita instaurando uma dúvida perturbadora no personagem. O tema da loucura, aqui associado ao humor que é típico de sua obra,

encontra também associação com os propósitos surrealistas, no que tem de subversão à ordem cotidiana. Liga-se ao universo do sonho. E João de Oliveira, homem simples e austero, talvez o “mais equilibrado” do quarteirão como ele próprio afirma, vê seu drama familiar convertido em assunto de Estado e vive um sonho em plena vigília. Os motivos que o levam a se livrar do piano são de ordem prática, o desdobramento de sua decisão, no entanto, conduz o enredo ao universo onírico. O inusitado da situação narrada no conto possui característica reveladora, permitindo uma nova forma de enxergar o cotidiano. Aníbal Machado consegue assim explorar a dimensão do sonho e é no mínimo curioso observar que foi na própria realidade que encontrou material para a construção de um conto que ligasse o real ao irreal.

Se quisermos ainda relacionar a ideia de inacabado, que tem nos ocupado neste trabalho, ao conto “O piano”, encontraremos dois pontos merecedores de destaque: não há a parte do enterro conhecida como sepultamento, em que se entende de fato um fim, e a entrega do piano ao mar, para João de Oliveira, significa uma continuidade. Ainda abalado pelo ocorrido, o personagem afirma:

Deve estar longe a estas horas. Sempre debaixo das águas... Passando por coisas estranhas. Destroços de navios... submarinos... peixes. Um móvel que nunca saiu desta sala... Daqui a anos vai dar nalguma ilha. E quando Sara, Rosália e eu estivermos mortos, ele andarรก ainda recordando as músicas antigas. Em que mar, em que costa?
(*Histórias reunidas*, p. 247)

Visto desse ponto de vista, também o piano é um personagem em preparativos. Vive agora nova fase, dando prosseguimento à sua existência. Não podendo mais ser objeto que guarde a vida dos antepassados, posto que não continuará nas mãos da família, não poderá lembrar o próprio João de Oliveira ou sua filha Sara, que o tocava. Segue porém seu próprio caminho, recordando solitariamente as músicas que tocou. Não sendo motivo de recordação encontrará também seu próprio esquecimento.

“O piano” possui semelhança significativa com outra estória de Aníbal Machado chamada “O homem e seu capote”. Embora não possua uma relação com as artes, o que me faz comentar este conto aqui é mais uma semelhança de estrutura ou de abordagem narrativa. Além disso, seu enredo adianta uma relação com o romance *João Ternura*, que também é objeto de nosso estudo. Após esta comparação, passaremos a falar da peça escrita por Aníbal Machado, na qual realiza uma adaptação de seu conto “O piano” para a linguagem do teatro. Feita na década de 1950, esta peça nunca foi levada aos palcos ou mesmo publicada em livro.

Um piano e um capote

O conto “O piano” se situa historicamente na década de 1940, quando o Brasil declara guerra à Alemanha e à Itália, participando da Segunda Guerra Mundial. Há uma fala do representante da Capitania do Porto que registra isso: “— Pois o senhor não sabe que estamos em guerra? Que as nossas costas precisam ser protegidas? Que os nazistas não dormem?” (p. 249). Lembrando que o enredo se passa na capital do Brasil, se observarmos o momento histórico vivido por João de Oliveira veremos que a insistência por interrogatórios ao final do conto não é um exagero. Ao contrário, cria uma situação inusitada pois relaciona um episódio doméstico, ou seja, um piano jogado ao mar por causa do futuro casamento de Sarita, a uma guerra mundial. Nesse sentido, Aníbal Machado cria uma história de apego a um piano estragado e velho em meio a uma época em que o homem se entrega à guerra. Nesse sentido, também é significativo observar que o noivo de Sarita é um tenente de artilharia que gosta de descansar do barulho comum à sua profissão ouvindo o som de piano.

É difícil precisar a origem do piano de João de Oliveira. Sabemos pelo conto que pertenceu aos seus avós, “gente que prestara serviço ao Império”, e que permaneceu por quase vinte anos¹³⁸ na casa do personagem. A trajetória do piano, assim estabelecida, é também a de um objeto que teve seu auge no passado e que entrou em decadência com a chegada da modernidade. A filha Sarita não mais toca o instrumento, pois prefere a vitrola. Surge então outro contraste do conto: um piano numa casa pequena e pobre. Ainda que velho e estragado, o piano, aos olhos dos outros, pode ser entendido como um objeto de luxo que evoca, inclusive, a Europa. Aos olhos do proprietário, é mais do que isso, pois por meio dele se lembra dos pais e antepassados.

A tentativa de se livrar de um objeto considerado de luxo, assim como o inusitado dessa situação, lembra evidentemente outro conto de Aníbal Machado chamado “O homem e seu capote”. Neste, um personagem chamado João Ternura, quando o tempo

¹³⁸ Na versão do conto encontrada no livro *Histórias reunidas*, que tomo como a definitiva, há duas informações sobre o tempo que o piano permaneceu na família de João de Oliveira. Primeiro é Rosália que nos diz: “Há quase vinte anos ali, naquele canto, sem fazer mal a ninguém...” (p. 240). Posteriormente é narrado: “Sarita passeava o olhar pela saleta vazia e se detinha no pedaço de chão há quase trinta anos ocupado pelo piano” (p. 247). Recorrendo então à versão mais antiga, que consta em *Vila feliz*, percebo que nas duas situações prevalece o tempo de vinte anos. Como não há motivo para termos dois tempos distintos no conto duas hipóteses podem ser traçadas. Ou Aníbal Machado desejou mudar o tempo, nos dois casos, para trinta anos, ou se trata de algum equívoco tipográfico.

esquenta no Rio de Janeiro, tenta se livrar de um capote inglês que ganhou de um primo, que considera importante. Novamente se estabelece o contraste entre um objeto de luxo e um personagem pobre, no caso um vagabundo.

M. Cavalcanti Proença foi quem primeiro observou a semelhança e, juntamente com Carlos Drummond de Andrade, sugeriu que o conto fosse publicado como apêndice de *João Ternura*. Há uma nota da editora José Olympio à primeira edição do romance de Aníbal Machado que registra o procedimento:

De acordo ainda com a família de Aníbal M. Machado, acrescentou-se a esta edição, em apêndice, o texto publicado pela Revista Acadêmica, do Rio de Janeiro, em seu número 51, de setembro de 1940, como conto, sob o título “O homem e seu capote”, e que constitui evidentemente um capítulo de João Ternura, não aproveitado pelo autor na versão definitiva do romance possivelmente pelo aproveitamento do tema no conto “O piano” e aqui incluído por sugestão de Carlos Drummond de Andrade e M. Cavalcanti Proença, que consideram boas as páginas desse capítulo esquecido.¹³⁹

O crítico M. Cavalcanti Proença é autor de um ensaio conhecido sobre os contos de Aníbal Machado, “Os balões cativos”, em que analisa brevemente as histórias. Vejamos como estabelece a relação entre “O piano” e o capítulo não aproveitado de *João Ternura*:

“O piano” é conto que merece comentário mais extenso, pois documenta duas fases da evolução do escritor, de vez que é a retomada do tema desenvolvido em “O homem e seu capote”, publicado como capítulo de *João Ternura* e, mais tarde, não aproveitado na composição do romance. O capote que tivera seu fausto, no corpo de um diplomata, chega às mãos de um moço pobre; depois, nem este o quer mais, pois é tempo de calor, não precisa de capote; procura desvencilhar-se de vestuário tão incômodo; não consegue, ninguém o aceita, e, no fim, até a polícia interfere, desconfiada do insólito homem que se quer desvencilhar de um capote. No segundo conto, as linhas gerais se conservam, mas a evolução artesanal e o domínio da composição deram ao tema um aproveitamento sensivelmente melhor.¹⁴⁰

De fato “O homem e seu capote” é anterior ao conto “O piano” uma vez que foi publicado em 1940, portanto antes da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial. A retomada do tema, a que se refere M. Cavalcanti Proença, só pode se tratar sobre a tentativa de se livrar de um objeto considerado de luxo por alguém considerado pobre. Nos dois textos de Aníbal Machado há também a tentativa de dar o objeto a alguém e o

¹³⁹ Nota da editora José Olympio à primeira edição de *João Ternura*. Cf. MACHADO, Aníbal. *João Ternura*, p. x.

¹⁴⁰ PROENÇA, M. Cavalcanti. Os balões cativos. In: MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias*, p. xxiii-xxiv.

envolvimento da polícia ao final. A análise do crítico, em seguida, passa a considerar a humanização do piano, não retomando a história do vagabundo.

É evidente que se tratando de dois textos distintos, com abordagens diferentes, a aproximação entre eles deve também ser relativizada. A principal diferença parece estar no afeto que João de Oliveira tem pela relíquia da família e que João Ternura, definitivamente, não tem pelo capote. Assim sendo, Ternura resolve dar o capote para qualquer pessoa que passa pela rua simplesmente porque o tempo esquentou. Enquanto em “O piano” a preocupação se volta para o objeto, em “O homem e o seu capote” ela se volta para o próprio personagem, que não quer passar o ridículo de vestir um sobretudo no calor do Rio de Janeiro.

Para Ternura, a opinião dos outros importa muito sobre o capote, pois, quando frio, consegue a atenção e o respeito de todos por parecer importante. A vontade de vestir ou tirar o capote pode ser medida pela temperatura, pelos vinte e cinco graus¹⁴¹. Menos que isso, é vantagem estar de sobretudo. Como o tempo esquenta, Ternura se vê numa situação chapliniana e resolve se livrar da vestimenta. É quando o capote insiste em voltar ao dono, sendo entregue por moleques ou por um policial que, desconfiado da história, resolve levá-lo ao distrito para prestar esclarecimentos.

Até vinte e cinco graus, o comportamento de João Ternura se parece em alguma medida com o do alferes Jacobina do conto “O espelho”¹⁴² de Machado de Assis, ou mais precisamente com o que chama de alma exterior. O protagonista relata que cada ser humano contém duas almas, “uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro”¹⁴³. A alma exterior se altera e um episódio ocorrido com o próprio Jacobina nos seus vinte e cinco anos serve de exemplo para a teoria das duas almas. A partir de sua nomeação como alferes da guarda nacional, tem a sua alma exterior modificada e passa a ser visto de forma diferente. Decide aceitar um convite e passar um mês com sua tia, a dona Marcolina, que lhe trata apenas de “senhor alferes” evitando o humilde Joãozinho. Jacobina passa por tamanha transformação que chega a afirmar que o alferes eliminou o homem. Tudo corria bem, até que a tia Marcolina precisou viajar, levando consigo o cunhado. Não bastasse isso, os escravos fugiram levando os cães e o deixando completamente só. A vida, sem a atenção e o

¹⁴¹ No conto há duas referências à temperatura. Primeiro se diz vinte e cinco graus e, posteriormente, vinte graus. A segunda referência parece estar errada. Em todo caso não consultei a *Revista Acadêmica*.

¹⁴² Sobre o assunto, Adriana dos Santos Teixeira, no artigo “Jacobina e João Ternura: da vaidade à metamorfose”, faz um paralelo entre os dois personagens. Cf. TEIXEIRA, Adriana dos Santos. Jacobina e João Ternura: da vaidade à metamorfose. *Revista Gláuks*. 2005, p. 203-212.

¹⁴³ ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*, p. 144.

reconhecimento dados pelos demais, perdeu completamente o sentido em poucos dias para o protagonista, tornando-se insuportável. Jacobina lembra-se então do espelho grande colocado pela tia em seu quarto e resolve encará-lo. A imagem reproduzida não corresponde ao que esperava ver e somente então lembra-se de vestir a farda:

— Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada: o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho.¹⁴⁴

Do mesmo modo que o capote pode trazer importância a João Ternura, a imagem da farda devolve a Jacobina a alma exterior desejada. Além dessa semelhança, há também outro detalhe a ser observado. No conto de Machado o espelho cumpre o mesmo papel que o capote e o piano nos textos de Aníbal: “obra rica e magnífica, que destoava do resto da casa, cuja mobília era modesta e simples”¹⁴⁵. A antiga proprietária do espelho era uma fidalga que tinha vindo em 1808 com a corte de D. João VI. Assim como o espelho, tanto o piano quanto o capote de João Ternura tiveram um passado célebre e agora desfrutam de um lar pobre ou uma situação contrastante.

Talvez não seja forçado afirmar que a diferença entre João de Oliveira e João Ternura possa ser relacionada às duas almas do conto de Machado. Nesse sentido, enquanto o primeiro olha “de dentro para fora” e com isso estima o velho objeto e sofre com sua atitude de jogá-lo ao mar como quem perde um amigo ou parente, o segundo olha de “fora para dentro” e, com isso, o capote só lhe interessa como “uniforme de felicidade” pois, por meio dele, consegue as coisas:

Como sua vida ficava diferente toda vez que o vestia. Nunca supôs que tal vestimenta tivesse tamanha influência na vida de um homem. Certamente isso não se dava com qualquer capote. Se o envergava, logo à porta de casa sentia a eficácia de seu prestígio, e era o sorriso da vizinha, outrora orgulhoso, que se manifestava, desejando-lhe bom dia. E, no correr do dia só encontrava facilidades para tudo, atenções de todos os lados. Tudo o mais fácil, melhor.¹⁴⁶

Se há um espelhamento entre os contos “O piano” e “O homem e seu capote”, o que torna isso instigante é pensar uma contraposição entre os personagens Ternura e João de Oliveira. Este é o pai de família que vai casar a filha. Toma uma atitude radical

¹⁴⁴ ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*, p. 151.

¹⁴⁵ ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*, p. 146.

¹⁴⁶ MACHADO, Aníbal. O homem e seu capote. In. *João Ternura*, p. 225.

e vira o centro das atenções de toda a vizinhança, expondo-se assim ao ridículo. Exatamente o personagem que agiria pela aparência pela posição social que ocupa é o que age pela essência. Se associarmos o conto ao romance, com João Ternura ocorre o inverso: personagem de essência, vagabundo que reflete sobre a vida e que faz questão de ignorar o primo importante juntamente com todos os homens importantes que existirem, age pela aparência, preocupando-se com o que os outros vão pensar de um homem que usa um capote com o calor que acaba fazendo no Rio de Janeiro.

O teatro

Aníbal Machado foi um homem sempre voltado para as artes, dedicando-se também ao teatro. Do primeiro casamento, com Aracy Jacob, nasceu Maria Clara Machado, que se consagraria como atriz e dramaturga, se tornando uma importante autora de peças infantis no Brasil. O interesse do escritor pelo teatro, evidentemente, é anterior à consagração de sua filha. Em 1937, publicou no *Dom Casmurro* um texto chamado “Os ‘Piccoli’ de Podrecca” sobre teatro de bonecos. Em seguida, com a ida de Maria Clara para os Estados Unidos e depois para a Europa, incentiva-a a cursar teatro, registrando nas cartas¹⁴⁷ o seu próprio interesse pela arte.

Após o retorno de Maria Clara Machado, em outubro de 1951, Aníbal participa da fundação do grupo Tablado. A reunião, registrada em ata, foi realizada no estúdio do escritor num endereço que ficou conhecido no Rio de Janeiro: Rua Visconde de Pirajá 487. Sobre a fundação, a dramaturga registra em seu livro:

Martin Gonçalves já tinha desistido do cinema e uma noite, sob o comando do meu pai, juntos em seu studio nos fundos do 487, foi oficialmente fundado o grupo amador “O Tablado”.¹⁴⁸

Segundo nota biográfica¹⁴⁹ da editora José Olympio, o escritor traduziu a peça *Tio Vânia*, de Tchekhov, para o Tablado, e participou das traduções de *O Guardião do Túmulo*, de Kafka, e de *Diálogos das Carmelitas*, de Georges Bernanos, além de ter participado da fundação de companhias teatrais como o Teatro Experimental do Negro, Os Comediantes e o Teatro Popular Brasileiro. A convite do Departamento Cultural da

¹⁴⁷ A correspondência entre Aníbal Machado e sua filha podem ser encontradas no livro *Eu e o teatro*, publicado pela editora Agir, em 1991, quando Maria Clara Machado completou 70 anos.

¹⁴⁸ MACHADO, Maria Clara. *Eu e o teatro*, p. 235.

¹⁴⁹ Nota da Editora. In. MACHADO, Aníbal. *Histórias reunidas*, 1959.

Casa dos Artistas, realizou uma conferência sobre o teatro do Renascimento inglês na Escola Nacional de Belas Artes, transformada no ensaio “Teatro Elisabetano”. Em 1956, Aníbal publicou o texto “Teatro poético e realista”, em que lamenta a morte de Bertold Brecht. Ainda na década de 1950 sai, nos *Cadernos de Teatro*, o texto “Estímulo ao teatro brasileiro”, em que se pronuncia sobre a lei que ficou conhecida como 2X1. A nova lei determinava que a cada duas peças estrangeiras montadas, uma brasileira deveria ser levada ao palco. Aníbal Machado aborda nesse texto os pontos positivos e negativos da lei, ressaltando que a mesma era um “desafio, quase uma provocação ao talento de nossos escritores”¹⁵⁰.

Marcos Martinelli afirma que a regulamentação dessa lei criava uma nova demanda de peças brasileiras:

Não se pode esquecer que nos anos 50 a lei 2X1, nº 1565, de março de 1952, estabelecia a obrigatoriedade de montagem, pelas empresas de uma peça brasileira para duas estrangeiras. A regulamentação desta lei, em 1956, seria mais nacionalista ainda, exigindo que uma companhia teatral inaugurasse sua temporada com um texto de autor brasileiro ou estrangeiro radicado no Brasil e sempre escrito em língua nacional, restringindo ainda a cada elenco a apresentação de apenas uma peça nacional de domínio público. Evidentemente as medidas nacionalistas dessa lei abriram uma considerável demanda por peças de autores brasileiros.¹⁵¹

Talvez incentivado pelo bom momento resultante da lei de proteção ao autor nacional, Aníbal Machado escreve a peça “O piano”, realizando uma adaptação de seu conto de mesmo nome, com a qual obtém o prêmio Cláudio de Souza da Academia Brasileira de Letras em 1959¹⁵². Em consulta ao Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, encontrei a peça que é constituída de 76 páginas datilografadas, com alterações feitas a lápis, e três páginas manuscritas.

Aníbal Machado fez diversas alterações na estória do conto, que vão de nomes de personagens a situações acrescidas ou extraídas. Algumas dessas alterações, evidentemente, se devem à mudança de linguagem artística. O espaço nesse sentido delimitará todo o enredo. Se no conto, boa parte da estória se passa na praia, na peça toda ela se voltará para um único cenário: a casa de João de Oliveira. Vejamos então o espaço definido no início da peça:

¹⁵⁰ MACHADO, Aníbal. Estímulo ao teatro brasileiro. In: *A arte de viver e outras artes*, p. 285.

¹⁵¹ MARTINELLI, Marcos. *Antonio Callado, um sermonário à brasileira*, p. 66.

¹⁵² A informação é de Renard Perez. Cf. PEREZ, Renard. *Escritores brasileiros contemporâneos*, p. 26. Perez reproduz essa informação no texto “Aníbal Machado: vida e obra” que fez para a primeira edição de *João Ternura*. Elza Miné da Rocha e Silva também registra o ano de recebimento do prêmio na edição comentada sobre Aníbal Machado. Cf. MACHADO, Aníbal. *Literatura comentada*, p. 13.

A residência de João de Oliveira, antiga chácara construída pelo pai a pouca distância da praia, está agora reduzida à pequena casa estrangulada pelos arranha-céus do novo bairro que se formou na orla marítima. Interior modesto e severo, guarnecido por alguns móveis antigos. No ângulo direito da pequena sala que serve de cenário único, um piano de cauda, herança de família. Retratos de antepassados na parede. Ao fundo, duas janelas de guilhotina. Porta à direita de saída para a rua e à esquerda, comunicando-se com o interior da casa. Aparelho telefônico na parede lateral esquerda. Ouve-se de vez em quando o barulho característico de um prédio em construção.

A descrição do cenário importa muito. A impressão que dá no conto é a de um bairro que ainda não cresceu verticalmente. Fala-se apenas em casas, em pessoas que se intrometem no cortejo organizado por João de Oliveira, em vizinhos que acompanham tudo à maneira provinciana. Na peça, ao contrário, a casa está estrangulada por prédios altos. A especulação imobiliária chegou ao bairro dos Oliveiras. A falta de espaço é enfatizada e se torna assunto na conversa dos personagens. Por outro lado, o interior da casa, antiquado, existe em contraste com o exterior, moderno. Um prédio, sempre em construção, parece anunciar que a casa não demora a ser demolida, o que em muito lembra o texto “A agonia das casas”, reproduzido em *Parque de diversões*.

Ao contrário de João de Oliveira, que tem seu nome conservado, sua esposa passa a se chamar Odete e sua filha é chamada de Juanita, o que remete de alguma forma à filha de Ataxerxes do conto “O telegrama de Ataxerxes”. À família é agregada a Zelinda, uma irmã de Odete por parte de pai, que teve um caso com Haroldo, o noivo de Juanita. O noivo passa de trabalhador, o tenente Luís do conto, para o malandro e desconhecido Haroldo da peça. A família recebe ainda a visita de Miguel, um primo de Odete¹⁵³ que trabalha em Goiás na abertura de estradas. A cozinheira agora tem nome, chama-se Maria Antônia, e possui mais participação no enredo, ainda que pequena. A eles somam-se os demais personagens: policial, oficial da Capitania do Porto, os carregadores, o judeu e demais pretendentes à compra do piano. Com o acréscimo de personagens, Aníbal Machado amplia também o leque de possibilidades para a criação de diálogos.

A peça é dividida em três atos. No primeiro, Aníbal criou uma situação anterior ao enredo do conto, ou seja, anterior à decisão de se vender o piano. O início da peça se dá com a procura de apartamento para a filha que se casará. Juanita saiu à procura e os

¹⁵³ Com relação ao parentesco de Miguel, há uma ambiguidade. Na apresentação dos personagens, consta como primo de João de Oliveira, mas no decorrer da peça é Odete quem lhe chama várias vezes de primo. Em determinado momento, Odete diz a sua irmã: “Deixe de falar de longe, Zelinda. Venha cumprimentar seu primo. Apresente-se”. Cf. MACHADO, Aníbal. *O piano* (original datilografado), p. 11-12.

pais, em casa, procuram nos anúncios do jornal e ligam para saber dos imóveis que lhes interessaram. Ouve-se o barulho do mar e de vez em quando um tijolo cai da construção ao lado, o que faz a cozinheira reclamar da sujeira que lhe atrapalha a cozinhar. Aos poucos João de Oliveira e Odete falam do futuro genro. Não sabem nada de Haroldo, não foram consultados sobre o casamento e se preocupam com o futuro da filha. Há na peça um contraste entre a geração dos pais, que defende a tradição familiar, e a dos noivos, apegada à falta de sentido da modernidade. A peça nesse sentido é cômica, repleta de exageros e de ironia à situação dos mais novos. A visita de Miguel reacende a conversa sobre a verticalização do Rio de Janeiro e o drama da falta de espaço vivido pela família, que são então contrapostos à vida que o primo leva em Goiás, abrindo estradas em pleno sertão. Ao perguntar sobre Juanita, sua ex-namorada, Miguel se informa do casamento num diálogo repleto de humor. A passagem é exemplar, nesse sentido:

ODETE

Juanita só quer saber de praia, primo Miguel.

OLIVEIRA (acenando com a cabeça para o lado do mar)

É lá que as moças hoje vão buscar noivo... Foi lá que a nossa Juanita...

ODETE (baixinho interrompendo-o bruscamente)

Não, Oliveira. Não vá dizer que a nossa filha ficou noiva na praia!

MIGUEL

Não vejo nada de extraordinário nisso...

OLIVEIRA (contido e revoltado)

Sim, Miguel. Ficaram noivos de calção! O noivo e a noiva de calção, firmando um compromisso tão sério, tão solene!...

MIGUEL (sorrindo)

Diante do mar...

ODETE (baixinho, ao marido)

Não conte essas coisas ao primo.

VOZ DE ZELINDA

Não foi bem assim. Juanita vestia um biquíni, mas tinha um lindo robe lilás por cima. Eu estava presente. Logo depois, para comemorar, cada qual plantou uma bananeira e os dois saíram nadando. Foi tudo muito natural...¹⁵⁴

O primo vai embora. Há uma cena em que Zelinda fala sozinha e somos informados de que possui um caso com Haroldo. Juanita retorna, fala dos imóveis que olhou e ao responder às indagações de seu pai acerca de seu noivo descreve um verdadeiro malandro. Na sequência há um monólogo de Juanita que beira o delírio ao

¹⁵⁴ MACHADO, Aníbal. *O piano* (original datilografado), p. 12.

dissertar, fascinada e sonhadora, sobre um apartamento de luxo. Os pais aconselham-na a descansar e, na última conversa do ato, chegam à conclusão de que devem vender o piano.

O segundo ato se inicia com um diálogo entre Odete e sua filha Juanita. Enquanto bordam, conversam sobre o piano que será vendido e sobre Haroldo que recebeu um prazo para se despedir da vida de solteiro. Ouve-se o barulho da motocicleta deste passar pela rua. Zelinda, que se intrometera na conversa sobre o piano, acaba ficando sozinha com Juanita e lhe confidenciando sua história com Haroldo:

...Mas Haroldo é um vagabundo de praia. Desses que se deitam debaixo de todas as barracas. Continuava a fazer-me a corte, a passear comigo; e ao mesmo tempo não queria te largar, achava-te adorável. Eu sei que vocês se encontravam sempre às escondidas de mim. Nunca pensei que ficassem noivos (baixando a voz) aliás não acredito muito nesse casamento. (Em tom natural) Quando soube, tive ímpetos de dizer-te tudo, pois mesmo na véspera do pedido, ele ainda me abraçava... e eu me deixava abraçar!... uma torpeza de minha parte, pois afinal és minha sobrinha, e moramos no mesmo quarto.¹⁵⁵

Juanita se comove com a situação da tia. Não há entretanto na peça uma exploração psicológica do episódio. Aliás, a noiva passa a se comportar como se a revelação não alterasse nada ou como se não tivesse ouvido o relato. É curioso observar que, se cresse efetivamente na falta de consistência de seu relacionamento, ainda haveria tempo para Juanita reverter a situação e impedir a venda do piano. A noiva, no entanto, diferentemente de Sarita do conto, não tem o menor apego ao instrumento, sendo uma mera representação da falta de sentido e de valores advinda com a modernidade. Personagem cômica, Juanita não se submete à realidade e à dor.

Aparecem os candidatos à compra do instrumento. Destaca-se uma professora de piano, que deseja de fato realizar a compra. A ela João de Oliveira diz que o instrumento é alemão. A informação cria um novo contraste na estória: entre a origem do objeto e a situação de guerra vivida pelo país. Após um desaforo do quinto candidato, João de Oliveira resolve dá-lo de presente a um parente, o Messias, que de forma semelhante ao conto recusa o presente. Com isso, desperta a ira do proprietário que decide jogar o piano ao mar. Os carregadores são chamados e levam o piano intacto rumo ao mar. Da sala, ou do palco, se ouve a voz de João de Oliveira entre outras vozes que vem de fora. Odete, ao falar da marca deixada pelo móvel no chão, afirma que o mesmo ficou ali por oitenta anos, o que, nesse caso, ressalta o caráter cômico da peça.

¹⁵⁵ MACHADO, Aníbal. *O piano* (original datilografado), p. 34-35.

Um homem interessado em ficar com o instrumento se apresenta, mas não há mais tempo. Enquanto João de Oliveira não volta, Odete, Zelinda e Juanita conversam. A tia desencanta mais uma vez a noiva ao revelar mais detalhes sobre Haroldo. Já então Juanita parece se dar mais conta da realidade. Anoiteceu. A demora de João de Oliveira preocupa toda a família e cria um suspense no fim do ato.

No terceiro e último ato, o menor de todos, temos o retorno de Oliveira e o relato trágico à família que o personagem dá numa mistura de estado sonambúlico e delírio. Cria-se assim ao final da peça uma situação entre sonho e realidade, numa tentativa de se conservar o elemento surrealista na segunda metade do conto. Na peça entretanto este elemento surge de forma comprometida em boa parte pelo caráter cômico. Os dois primeiros atos são dignos de uma comédia. O terceiro, ao contrário, apresenta uma nítida alteração no tratamento, que passa a ser sério e, em alguma medida, trágico. A presença limitada de humor em uma e outra fala não modifica o todo do terceiro ato.

À medida que João de Oliveira vai relatando o fim dado ao piano, lembrando que o faz com interrupções entre o sonho e a realidade, ou seja, com pausas longas entre uma parte e outra, outros episódios vão surgindo na peça. Haroldo telefona e diz a Zelinda que soube do piano e que de fato não se casará com Juanita, que não quer lhe falar. O barulho da motocicleta sugere a fuga do noivo. Miguel reaparece e, pouco depois de se informar de toda a história, está de mãos dadas com a filha de Oliveira, que, por sua vez, já fala em casamento. Só agora a filha parece compreender o pai. Cabe a Miguel receber o policial e o oficial da Capitania do Porto, que ainda consegue interrogar precariamente o antigo dono do piano. Ambos o intimam a dar explicações no dia seguinte. A cena final é exclusiva de João de Oliveira que diz que o piano continua a sua história viajando pelo mar:

OLIVEIRA (erguendo devagar a cabeça)

...Ah, tocando... tocando no fundo do mar!... Livre!... Descendo entre peixes e algas... viajando na imensidão das águas!... até pousar nalguma ilha sem nome... Meu piano coberto de gelo!... Branquinho... (pausa) Ah, piano veleiro! Cuidado com os rochedos. Cuidado com os icebergs!... Que Iemanjá vá te levando... te levando na correnteza. Ah!... Finalmente! O espaço maior... espaço de oceano! (Efeito musical sugerindo o mar) agora sim!... Feliz agora! Mais feliz que teu dono!... livre!... livre!... (Pausa. Acenando com a mão) Vai, meu piano! Vai embora!... (fica agitando molemente a mão no gesto de adeus)

Ouvem-se acordes de piano (Debussy? Dorival Caími? *sic*) Ou alguma área sinfônica em crescendo apoteótico?) Cai o pano.¹⁵⁶

¹⁵⁶ MACHADO, Aníbal. *O piano* (original datilografado), p. 73.

Como dissemos sobre o conto “O piano”, o final da peça vai ao encontro da ideia de obra em construção ou de inacabado, presente na produção literária de Aníbal Machado. O piano, agora, de defunto jogado ao mar é transformado em veleiro guiado por Iemanjá. Se João de Oliveira permanece triste, o piano, mais uma vez em contraste, segue feliz, em liberdade. O “enterro” do piano, o ato de atirá-lo ao mar, não representa um fim, ao contrário, é a continuação da história de um objeto que permaneceu por cerca de oitenta anos com os oliveiras. Como se também ao instrumento fosse dado o direito de permanecer em preparativos. Uma ilha sem nome, qualquer, espera pelo piano.

A inserção do personagem Miguel merece atenção especial, pois altera o tempo histórico comum ao conto, fazendo a peça ter dois tempos distintos. Se o conto se situa na Segunda Guerra Mundial, mais precisamente no período em que o Brasil se envolveu nos conflitos, ou seja, entre 1942 e 1945, a peça se situa historicamente em dois tempos: no momento histórico do conto e na época da construção de Brasília, ou seja, também entre 1957 e 1960, no governo de Juscelino Kubitschek. Época em que provavelmente Aníbal faz a adaptação do conto, lembrando que é premiado pela peça em 1959. A presença de dois tempos tão distintos provoca um verdadeiro anacronismo, evidente no texto.

O personagem Miguel, que trabalha abrindo estradas no sertão, está envolvido com a construção de Brasília. Quando Juanita pergunta pelo ex-namorado, sobre o que foi fazer em Goiás, sua mãe responde: “Tolinha, a capital qualquer dia vai para lá!”¹⁵⁷. Já o restante dos personagens, incluindo Zelinda, vivem no período da guerra. A tia fala o tempo todo em submarinos nazistas e chega a imaginar a destruição do bairro. A verticalização da cidade, por outro lado, parece remeter mais uma vez ao tempo de Miguel.

A permanência de elementos do conto relacionados à guerra ou a inserção de um novo contexto histórico, a construção de Brasília, cria de fato um anacronismo. No último ato, por ser mais fiel ao conto, será inevitável o envolvimento de Miguel com o tempo que não lhe pertence:

MIGUEL

A intimação a esta hora da noite é contra a lei.

HOMEM DA POLÍCIA

¹⁵⁷ MACHADO, Aníbal. *O piano* (original datilografado), p. 40.

Estamos em estado de guerra, o senhor não sabe? São ordens do Dr. Delegado. (pausa)
(Ouve-se Oliveira, com a cabeça deitada sobre os braços: "...e as águas o foram levando ...e ele seguindo para longe!..." Pausa. Todos olham para ele.)

HOMEM DA POLÍCIA (fixando Oliveira)

Ih, esse aí tá ruim... (Pausa. A Miguel) Está bem, então o senhor mesmo pode transmitir a intimação.¹⁵⁸

Sabemos que Aníbal Machado pretendia reescrever esta peça que, aliás, nunca publicou. Há um texto de Eduardo Borsato, "Aníbal: um ano depois", publicado na revista *Leitura*, que esclarece algumas coisas sobre a peça "O piano". Borsato, portando uma recomendação feita por Dias Gomes, visita Aníbal Machado e solicita a peça para uma adaptação:

De início (quando soube que minha intenção era adaptar sua peça "O piano", extraída do conto do mesmo nome), desfez-se em evasivas, desculpas, afirmou que a peça não era boa, necessitava reparos, revisões, não seria difícil para mim aquilatar-lhe o nenhum valor — disse — pois chegaram a premiá-la na Academia brasileira de Letras, obrigando-o a recusar o prêmio, forjando alegações, criando a necessidade de modificar atos, refundir personagens. — E depois, nem sei onde anda o texto. Acho até que o perdi — concluiu, mentindo, sem me encarar, ao mesmo tempo em que me desviava para outros assuntos, a sondar-me os gostos, as preferências...¹⁵⁹

Apesar de resistente, Aníbal pede para Borsato retornar na semana seguinte, quando lhe entrega uma cópia da peça. Nesta versão cedida a Eduardo Borsato, há uma informação, praticamente um projeto de reescrita do texto, que não existe na versão encontrada no AEM-UFGM:

Na condução, e depois, em casa, li a peça. Não era boa. Pelo menos não tão boa quanto o conto de onde fora extraída. Na primeira página, aliás, havia as seguintes anotações: "Peça a ser submetida a profundas modificações — a) supressão do personagem Miguel, e, em consequência, das cenas em que toma parte; b) preceder a decisão de João de Oliveira (jogar o piano ao mar) de uma motivação mais convincente; c) Odete, embora persuadida de que o noivo (?) desistiu do casamento, foge à procura dele. Desfecho: volta sem o noivo e não encontra mais o piano."¹⁶⁰

Provavelmente o objetivo de Aníbal Machado foi dar um direcionamento para a adaptação a ser feita por Eduardo Borsato, ao mesmo tempo em que revelou a maneira como pensava alterar a peça.

A supressão do personagem Miguel resolveria o anacronismo e o tema da construção de Brasília desapareceria completamente do texto. De fato, as falas e a

¹⁵⁸ MACHADO, Aníbal. *O piano* (original datilografado), p. 67.

¹⁵⁹ BORSATO, Eduardo. Aníbal: um ano depois. In: *Leitura*, p. 33.

¹⁶⁰ BORSATO, Eduardo. Aníbal: um ano depois. In: *Leitura*, p. 33.

proposta feita pela professora de piano compromete, na peça, a decisão de se jogar o instrumento ao mar, carecendo a atitude de uma reformulação mais convincente. Há certamente um equívoco na citação do nome Odete ao invés de Juanita. As informações de Borsato são importantes pois revela um Aníbal Machado ciente dos problemas da peça ou mesmo da adaptação de seu conto. Na visão do autor, a saída para a reescrita do texto, como se percebe, estaria na sua aproximação ao conto.

Além de Eduardo Borsato, sua filha Maria Clara Machado, talvez uma das primeiras leitoras da peça, chegou a lhe dizer que não havia gostado da peça¹⁶¹. Eneida, que além de amiga foi secretária do escritor, nos revela que na época da premiação da Academia Brasileira de Letras, Aníbal quis modificar a peça:

Sua ânsia de perfeição foi sempre tão grande e séria que ganhou um prêmio de teatro da Academia Brasileira de Letras com uma peça tirada de seu conto “O piano” e esteve ameaçado de receber o prêmio só pela metade, porque achou o primeiro ato muito fraco e resolveu modificá-lo (os estatutos que regem o prêmio não permitem que a obra premiada seja retocada).¹⁶²

Poucos anos depois, Aníbal Machado falece sem reescrever a peça. Nos últimos anos, abalado por problemas de saúde, o escritor se ocupou de seu romance *João Ternura*. A peça “O piano” permaneceu inacabada, pelo menos para o autor, que desejava reescrevê-la. Acaba nesse sentido se tornando mais um exemplo da obra em preparativos de um autor que não se preocupava com a publicação em livro. A estória do piano, publicada em *Vila feliz*, reescrita para compor o volume *Histórias reunidas*, adaptada para o teatro, permanece aberta a novas possibilidades de recriação.

¹⁶¹ Em entrevista dada a Maria Augusta Bernardes Fonseca, Maria Clara Machado declara: “Ele tentou fazer uma peça que não foi muito boa. Essa peça ganhou até prêmio da Academia de Letras. É uma peça que ele fez sobre “O piano”. Eu li, não gostei, falei com ele que não gostou de eu não ter gostado. Meu ramo era o teatro, parecia que eu estava fazendo concorrência com ele, mas não era não”. In: Vento, gesto, movimento: a poética de Aníbal M. Machado, p. 187.

¹⁶² ENEIDA. Aníbal Machado. In: *Leitura*, p. 14.

Uma estória de carnaval¹⁶³

“A morte da porta-estandarte” parece ser o melhor exemplo literário para mostrar o envolvimento de Aníbal Machado com a música popular, no caso o samba, e, como veremos, também com o cinema, numa experiência interrompida. Por muito tempo se repetiu equivocadamente que o conto teria sido publicado pela primeira vez em 1931¹⁶⁴. Uma data mais aceitável, no entanto, é no mínimo igual ou posterior a 1934, se se levar em conta as datas dos sambas citados ao longo da estória de Rosinha¹⁶⁵.

Antes mesmo de sua publicação em livro, “A morte da porta-estandarte” se tornou conhecido no Rio de Janeiro. Pode-se dizer que o conto ajudou, na época, a fundar a imagem de um escritor importante, mas sem livros. O próprio autor concordou várias vezes com essa ideia, quando escreveu o texto “Autobiografia”, por exemplo, ou na nota de *Vila feliz*, que se diz “autor de pouca atividade literária”. Cabe lembrar ainda que os críticos literários nunca se cansaram de esperar pela publicação de seu único romance *João Ternura*.

A pesquisa feita pela *Revista Acadêmica* sobre quais seriam os dez melhores contos da literatura brasileira, parece ter tido papel decisivo para a consagração da estória de carnaval. O próprio Aníbal Machado ao votar na enquete escreveu um texto¹⁶⁶, relativizando a sua opinião, que foi publicado na revista em outubro de 1938. Após a pesquisa, Almiro Rolmes Barbosa e Edgard Rodrigues organizaram o livro *Obras-primas do conto brasileiro*, no qual, com devida nota explicativa, estenderam o número para vinte e oito contos. Sobre os dez vencedores, escrevem:

¹⁶³ A primeira ideia deste ensaio ocorreu-me durante o segundo semestre de 2007, quando fui aluno do prof. Dr. José Miguel Wisnik, na disciplina “Literatura e Música no Brasil”. Posteriormente, reescrevi o texto entregue como trabalho final, no que acatei as sugestões de J. M. Wisnik, e o publiquei na *Revista Gláuks* do mesmo ano. Só depois disso descobri que as versões manuscritas de Aníbal Machado que encontrei no material cedido pelo Prof. Dr. Raul Antelo não eram uma versão anterior ao conto, mas uma versão posterior e voltada para o cinema, como se verá agora. Em todo o caso, as informações sobre os sambas e a revisão da data de publicação do conto “A morte da porta-estandarte”, dentre outros, foram apresentadas inicialmente no citado ensaio. Cf. TEIXEIRA, Marcos Vinícius. Aníbal Machado e a Praça Onze em festa, p. 84-101.

¹⁶⁴ Renard Perez foi quem primeiro apontou, erroneamente, a data de publicação do conto. Os críticos posteriores repetiram a informação. Cf. PEREZ, Renard. *Escritores Brasileiros Contemporâneos*, p. 24.

¹⁶⁵ A versão mais antiga que encontrei deste conto foi a publicada na *Revista do Brasil*, de março de 1941.

¹⁶⁶ Cf. MACHADO, Aníbal. Quais os dez melhores contos da literatura brasileira? In: *Parque de diversões*, p. 95-96.

O concurso levado a efeito pelo esplêndido magazine de Murilo Miranda veio, de certa maneira, confirmar o julgamento de há muito feito. Os dez autores mais votados são, realmente, grandes e indiscutíveis mestres.¹⁶⁷

Na breve biografia escrita para o volume consta que Aníbal Machado foi um dos dez nomes mais votados. “A morte da porta-estandarte” foi o conto escolhido.

Em novembro de 1944, a estória de carnaval foi publicada no primeiro livro de Aníbal Machado, *Vila feliz*, que trouxe mais quatro estórias. O livro não traz referências à primeira publicação das estórias e o autor, ao nos informar que se tratam de duas novelas e três contos, afirma que estes foram publicados em épocas diferentes e aquelas lhe eram mais recentes. Como “A morte da porta-estandarte” certamente foi entendida como um conto, dado o seu caráter episódico e o seu tamanho, a informação pouco ajuda. Após ter feito pequenas alterações, a estória de carnaval foi publicada em *Histórias reunidas*, em 1959. Em 1961, o conto foi levado ao cinema por Carlos Hugo Christensen no filme *Esse Rio que eu amo*, juntamente com outros três contos de outros autores brasileiros, popularizando-o ainda mais.

Fausto Cunha, ao lembrar que o conto foi reproduzido em várias revistas, refere-se a ele como antológico:

Para nós, era ele quase um mito literário, o autor do conto “A Morte da Porta-Estandarte”, sempre citado e transcrito como antológico...¹⁶⁸

Outro crítico importante, Otto Maria Carpeaux, que em 1964 afirmava que os contos de Aníbal já estavam devidamente inseridos na Literatura Brasileira, comenta sobre a recepção da estória de Rosinha do seguinte modo:

Um desses contos, *A Morte da Porta-Estandarte*, teve a rara sorte de entrar na subconsciência literária do povo: talvez o destino que o “populista literário” Aníbal Machado mais desejasse.¹⁶⁹

De fato, esta parece ser uma das preocupações de Aníbal Machado em relação à literatura que fez. Uma declaração que fez em “Autobiografia”, se lida em relação a ele próprio, parece confirmar a hipótese de Carpeaux:

Reputo de nível baixo ainda a nossa sociedade literária, vivendo por enquanto de equívocos e expedientes de camaradagem. A glória de um escritor não depende dessa providência, depende da força real de sua criação, da seriedade de sua arte.¹⁷⁰

¹⁶⁷ BARBOSA, Almiro Rolmes. CAVALHEIRO, Edgard. *Obras-primas do conto brasileiro*, p. xi.

¹⁶⁸ CUNHA, Fausto. Aníbal, o bom. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, p. 12.

¹⁶⁹ CARPEAUX, Otto Maria. Presença de Aníbal, p. xlii.

¹⁷⁰ MACHADO, Aníbal M. *Parque de diversões*, p. 42.

É curioso observar que no caso de “A morte da porta-estandarte”, a popularidade alcançada pela estória fez com que o próprio título do livro se alterasse. Uma simples consulta aos títulos que a sua reunião de contos foi ganhando com a passagem do tempo comprova isso. O livro, que em 1944 se chamava *Vila feliz*, passou a se chamar *Histórias reunidas* em 1959, e, a partir de 1965, o nome do conto compôs o título da obra: *A morte da porta-estandarte e outras histórias*¹⁷¹. De fato, a famosa história de carnaval ocupa papel importante na trajetória literária de Aníbal Machado.

A Praça Onze em festa

O conto de Aníbal Machado “A morte da porta-estandarte”, como o próprio título anuncia, trata do assassinato de uma porta-estandarte chamada Rosinha durante uma noite de carnaval no Rio de Janeiro. O assassino, chamado apenas de negro durante a narrativa, é o próprio noivo da vítima. Trata-se de um crime passional em meio à festa popular: abordagem de um assunto triste que ocorre num espaço e tempo destinados à alegria, à comemoração da vida. Este contraste, a vida *versus* a morte, se encontra cercado por várias outras contraposições ao longo da narrativa.

A estória de Rosinha apresenta uma estrutura ficcional que poderia ser dividida em três partes: primeiro se narra sob o ponto de vista do noivo. Depois essa perspectiva é abandonada para mostrar o carnaval e, dentro dele, um assassinato. Somente então o negro reaparece, junto ao corpo de sua amada morta. Outra característica do conto é a fatalidade, pois a sucessão dos fatos parece ser inevitável.

Aníbal Machado insere no conto uma breve cena que ajuda a explicar a estória do negro. Quando a notícia da morte se espalha entre os carnavalescos, as mães saem à procura de suas filhas. Todas imaginam o pior:

As mães todas se levantam e saem a campear as filhas. O clamor de umas vai despertando as outras. Cada qual tem uma filha que pode ser a assassinada. Rompem a multidão, varam os cordões, gritam por elas. Os noivos são ferozes, os namorados prometem sempre matá-las.

¹⁷¹ Em 1974, o livro passou a se chamar *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias*. Os filmes *Esse Rio que eu amo* (Carlos Hugo Christensen - 1961) e *Tati* (Bruno Barreto - 1973) certamente contribuíram para a divulgação dos contos e a consequente alteração do título. Trata-se de um equívoco fomentado pelo interesse comercial. As alterações no título só ocorreram após a morte do autor, em 1964, e com isso creio que o título original do livro deveria ser reconsiderado, voltando a se chamar *Histórias reunidas*.

(Histórias reunidas, p. 287)

A narrativa se centra então no comportamento de uma das mães, que sai à procura de sua Odete. As preocupações dessa mãe giram em torno dos seios da filha que chamavam demais a atenção dos outros homens e provocavam os ciúmes do namorado: “Fora o demônio que tomara conta daquela parte do corpo de sua filha” (p. 288). A mulher desmaia ao imaginar “uma rosa vermelha [crescendo] bem em cima do seio esquerdo de sua Odete”. Enfim alguém afirma que não se trata de sua filha.

A cena é importante. Primeiro ajuda a firmar no conto um consenso sobre os crimes de amor: há sempre uma expectativa de que o homem possa agir contra a sua amada. Enquanto aquele é forte e age sempre motivado pelo ciúme, esta é sensual e desperta admiração. No carnaval, quando os nervos se afloram e o cuidado diminui, a tragédia parece inevitável. A explicação dada por essa mãe à suposta morte de sua filha vai ao encontro do ciúme sentido pelo noivo de Rosinha:

Não queria que fosse aos bailes, que usasse blusa de malha. Dizia que ela remexia demais as cadeiras quando caminhava. Proibiu-lhe trazer flor na cabeça, conversar com os amiguinhos.

(Histórias reunidas, p. 289)

Deste modo, Aníbal Machado trabalha com duas perspectivas em seu conto: a geral, exposta pela reação dos carnavalescos e suposições das mães presentes, e a particular, explorada nos protagonistas. Uma explica a outra. Os grandes seios de Odete, símbolo do erotismo na cena, ganha destaque na narrativa. Na imaginação da mãe, é justamente deles que surge uma flor vermelha. A flor, metáfora recorrente do órgão sexual feminino, aparece no conto de várias formas. A sua utilização no carnaval alimenta o fetiche. Na cena abordada, é evidentemente uma caracterização do sangue que emerge do corpo.

Tomando os seios de Odete como alegoria do erotismo do Carnaval é possível associar a flor surgida à morte de Rosinha. Em meio ao carnaval uma porta-estandarte é assassinada e dos seios de Odete surge uma flor de sangue. Dentro da alegria do carnaval está a notícia da morte, do mesmo modo que a visão dos seios cobiçados de Odete se depara com a cor vermelha.

Retomando agora a primeira parte do conto, é possível perceber a tristeza do protagonista na alegria do carnaval. Enquanto todos se divertem e vivem a experiência da perda da razão possibilitada pelo festejo, o negro se fecha tomado pelo ciúme e pela especulação acerca de sua amada:

Todos percebem que ele está desassossegado, que uma paixão o está queimando por dentro. Mas só pelo olhar se pode ler na alma dele, porque, em tudo mais, o preto se conserva misterioso, fechado em sua própria pele, como numa caixa de ébano.

Por que não se incorporou ao seu bloco? E por que não está dançando? Há pouco não passou uma morena que o puxou pelo braço, convidando-o? Era a rapariga do momento, devia tê-la seguido... Ah, negro, não deixes a alegria morrer...

(*Histórias reunidas*, p. 280)

Aos poucos o leitor vai se inteirando do contexto: o negro trabalha na oficina do Engenho de Dentro onde convive com o barulho das bigornas. Considera-se mais forte do que os navais e os estivadores. Proibiu sua noiva Rosinha de desfilar no carnaval e se remói em ciúmes ao imaginar que ela virá com um vestido em que fica “rainha da cabeça aos pés”. As aspas nessa frase no conto sugerem um ressentimento do protagonista com as impressões que Rosinha teria deixado em momento anterior, não narrado. É uma possível fala de outro personagem acerca de sua amada¹⁷². O negro pensa em evitar o Carnaval, em perdoar Rosinha e ir embora. No entanto, não pode escapar do ambiente festivo. Nisso reside mais um movimento antagônico do conto: quer ir embora, mas não consegue; é atraído pelo carnaval, pela possibilidade de ver sua noiva, mas ao mesmo tempo é repellido pela alegria alheia, pelo ciúme doentio. Mesmo assim, tudo transcorre de forma inevitável¹⁷³.

Se quiser agora sair daquele lugar, já não poderá mais, se sente pregado ali. O gemido cavernoso de uma cuíca próxima ressoa-lhe fundo no coração. — Cuíca de mau agouro, vai roncar no inferno... Será ela, meu Deus!...

(*Histórias reunidas*, p. 283)

As coisas que escuta no carnaval aumentam-lhe o ciúme. Numa conversa sobre porta-estandartes ouve que pelo modo como a bandeira se agita dá para saber se é mulata, se é preta, se tem as coxas firmes, se o corpo se move com sensualidade. Aníbal Machado insere algumas informações que lhe aumentam o ciúme como esta conversa de carnavalescos e outras que lhe dão uma garantia de que não é preciso ter medo, como ser o mais forte, saber que a moça lhe ama e lhe prometeu o corpo.

A maneira como a Praça Onze se encheu de pessoas é comparada a um rio que vai se avolumando ao receber seus afluentes. Assim, a praça vai recebendo um caudal

¹⁷² Na elaboração da adaptação do conto para o cinema, como veremos, Aníbal Machado desenvolve essa possibilidade.

¹⁷³ O conto, como veremos, pode ser comparado à peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, na qual a personagem Eurídice é assassinada por Aristeu, que a ama. Assim como em “A morte da porta-estandarte”, na peça tudo caminha de maneira inevitável para um fim trágico.

de gente vindo dos morros e do norte da cidade. À praça que transborda, Rosinha passaria boiando como uma pétala. A imagem da rosa e da água se juntam criando uma das cenas mais bonitas do conto, embora repleta de ciúmes, pois revela que naquela noite sua amada pertence à cidade, a todos. Em contraposição à praça que transborda, a única solução que ocorre ao negro seria que justamente uma tempestade caísse sobre todos dissolvendo a festa, como se só o fim do Carnaval pudesse impedir que sua noiva desfilasse pelo bloco de Madureira.

As letras dos sambas que o negro ouve ao longo da noite parecem lhe falar. Após tocar o samba “Agora é cinza”, a narrativa abandona a perspectiva do protagonista e passa a falar do carnaval de maneira geral. Os ingleses vivem o sentimento antagônico do desejo e do medo diante do espetáculo sensual do carnaval. Surge então a notícia de que uma moça de dezenove anos foi assassinada. As mães presentes entram em desespero e ocorre a cena dos seios de Odete.

Já o samba “Maria Rosa”, cuja letra anuncia a busca pela mulher, direciona a narrativa para a cena final. Rosinha está morta e um mascarado lhe observa. Novamente o símbolo da flor aparece no conto: “A mulata tinha uma rosa no pixaim da cabeça” (p. 290). Uma testemunha declara que a vítima foi esfaqueada e, aos poucos, a narrativa confirma que o assassino é o próprio protagonista. Como todo crime passionai, a ideia de sacrifício está presente. Se Rosinha naquele momento não pode ser dele, também não será de mais ninguém. Mas matar a quem se ama é também perder quem lhe dá sentido ao viver. Assim, em contraposição à cena terrível do assassinato, surge então outra repleta de lirismo: o preto se ajoelha e contempla a amada como se fosse uma criança. Depois se curva para beijá-la. O samba triste que toca, “Foi ela”, é de Ary Barroso.

Os antagonismos povoam a cena final. O lugar do crime se torna uma “clareira silenciosa” no meio da festa. Alguns carnavalescos se afastam para evitar o sofrimento. Enquanto a faca entrava, a vítima sorria. O semblante da morta, com o sorriso e os olhos abertos, representa o paradoxo da cena, de sorrir ao morrer, de matar quem se ama, de sofrer no Carnaval. Quem mais se importa com Rosinha é justamente quem lhe matou. É chegada a hora do bloco em que a mulata desfilaria de porta-estandarte e seu noivo pede que se levante, que vá dançar e vive o desespero de não saber exatamente o que aconteceu com sua noiva evitando assim pensar que foi ele próprio o seu assassino. Uma tempestade desaba e, antes trágico do que cômico, o assassino pensa que assim é bom, pois Rosinha não desfilará. À medida que é retirado do lugar, o negro se mantém

atormentado, será levado talvez para uma delegacia ou penitenciária, mas não deixa de sonhar em fugir com sua noiva para longe, o fundo do país, o alto de uma colina.

A música popular

A relação entre música e literatura não é algo específico do conto “A morte da porta-estandarte”. Consultando os manuscritos¹⁷⁴ de Aníbal Machado, é possível encontrar letras de canções populares transcritas pelo autor. Por exemplo, encontramos em meio a um de seus cadernos de anotações os seguintes versos: “eu queria ser balaio / na colheita de café / para andar dependurado / na cintura das muié”. Estes mesmos versos se encontram reproduzidos, em outra parte do caderno, junto a um pequeno texto literário seu, inédito, chamado “O mascarado onanista”. No romance *João Ternura*, como veremos, a letra do samba “Coitado do Edgard”, que ficou famoso na voz de Linda Batista, se mistura a um fragmento do Carnaval. Já no conto “Monólogo de Tuquinha Batista”, um pequeno trecho é capaz de demonstrar o processo de composição do texto com clareza. Vale a pena citá-lo:

...nas noites de sábado os rapazes vêm me buscar e vamos seguindo o rumo de uma batucada lá em cima o morro é uma beleza depois vêm me trazer com todo o respeito tem alguns que querem me apertar me abraçar eu quase deixo depois eu entro correndo tiro a roupa pra dormir e eles ficam na esquina cantando abre a janela formosa mulher e eu durmo gostoso que nenhum trem me acorda mais do sonho ah Mundinha enquanto isso você está de Betsy em Copacabana...
(*Histórias reunidas*, p. 134)

Além da linguagem em monólogo em que o fluxo de consciência ocorre livremente pelas frases sem pontuação, é possível perceber no fragmento a presença de letras de músicas populares. A frase “batucada lá em cima o morro é uma beleza” nos remete a pelo menos dois sambas¹⁷⁵. O primeiro é de Cartola, em parceria com Carlos Cachça e Hermínio Bello de Carvalho, e se chama “Alvorada no morro”. Os versos são muito conhecidos: “Alvorada lá no morro, que beleza / ninguém chora, não há tristeza / ninguém sente dissabor”. No entanto, é possível que o samba de Cartola seja posterior ao conto. Outra possibilidade existente é com o samba “Batuque no morro”, que foi

¹⁷⁴ Acervo Aníbal Machado aos cuidados do Prof. Dr. Raul Antelo (UFSC).

¹⁷⁵ Informações consultadas no Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira, disponível na internet.

gravado por Linda Batista em 1941: “gosto de ver batuque no morro / pois o batuque é bom pra cachorro”. Já a frase “e eles ficam na esquina cantando abre a janela formosa mulher” não deixa dúvidas, é indiscutivelmente uma incorporação da música “Abre a janela”, composição de Roberto Roberti e Arlindo Marques Júnior, que foi sucesso de Carnaval em 1938 e ficaria registrada na voz de Orlando Silva.

Além do nome Tuquinha Batista, que lembra o de Linda Batista, a atmosfera do rádio está presente no conto, a voz de Ângela Maria é evocada em determinado momento e a linguagem é marcada pela oralidade. Ademais, o conto é dedicado a Eneida, amiga de Aníbal Machado, que deu importante contribuição para a história do Carnaval carioca ao publicar em 1958 o livro *História do carnaval carioca*. A dedicatória revela um fazer literário que leva em consideração o universo ou a idiossincrasia do amigo homenageado na constituição do conto.

Podemos afirmar, nesse sentido, que uma das características do processo de criação literária de Aníbal é justamente este diálogo com a música popular. Se observarmos as letras de sambas citadas no decorrer do conto “A morte da porta-estandarte” veremos que é possível afirmar que o conto foi realizado a partir de três sambas da década de 1930. Para isso, faz-se necessário observarmos os versos que cita, e também os que omite, em seu texto, o que nos obriga revisitar as letras de samba. Cabe dizer, desde já, que os três sambas possuem um tema em comum: o do abandono. Nas três composições temos um eu-poético que se sente abandonado pela amada. Vejamos então as letras na sequência em que aparecem no conto de Aníbal.

O primeiro samba, “Agora é cinza”, foi o grande sucesso do carnaval de 1934. Gravado originalmente por Mário Reis, chegou a ser considerado “um dos melhores sambas de todos os tempos”¹⁷⁶:

Você partiu
saudades me deixou, eu chorei
o nosso amor foi uma chama
que o sopro do passado desfaz
agora é cinza
tudo acabado e nada mais

Você partiu de madrugada
e não me disse nada, isso não se faz
me deixou cheio de saudades
e paixão, não me conformo
com a sua ingratidão
(chorei porque)

¹⁷⁶ Cf. SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*, p. 129.

Agora, desfeito o nosso amor
 eu vou chorar de dor
 não posso esquecer,
 vou viver distante dos teus olhos,
 oh, querida! Nem me deu
 um adeus por despedida

Este samba é citado ao final do que consideramos a primeira parte do conto, ou seja, quando a perspectiva adotada ainda é a do negro que se tornará assassino. Aníbal Machado cita os versos desta letra do seguinte modo: “o nosso amor / foi uma chama... / agora é cinza, / tudo acabado / e nada mais...”. Não escolhe os versos que falam que a amada não deu sequer um adeus de despedida ou os que falam que ela saiu de madrugada sem nada dizer. Versos que caracterizam não só o abandono, mas que revelam um eu-poético contrariado. De qualquer forma, os versos citados no conto revelam um amor que existiu e que acabou. É interessante pensar ainda que no samba há um sofrimento por parte do eu-poético que “chora de dor”.

Alguns trechos do samba, como é narrado, “pousam” na alma do protagonista:

Tudo acabado, tudo tristeza, caramba!... Cabrochas que fogem, leitos vazios, desgraças. Nunca viu tanta dor de corno. Não nasceu para isso, nem tem vocação para sofrer. Os sambas o incomodam. Por que não está dançando como os outros?
 (*Histórias reunidas*, p. 285)

É preciso observar que o negro reflete sobre a parte da letra que não foi citada no conto, ao mencionar que as cabrochas fogem e os leitos ficam vazios. Este pensamento poderia ser relacionado ao fato de a mulher, na letra, ter abandonado o lar pela madrugada. Ao atentarmos para o fato de que o negro usa a palavra “cabrochas”, que significa tanto mulata quanto a mulher que gosta de sambar, que participa dos desfiles de escolas de samba, percebemos então que foi criada uma ligação entre o significado do samba “Agora é cinza” e a situação vivida no conto. Não se esquecendo que haverá um assassinato, é difícil imaginar outro fim para o protagonista que termina sonhando em fugir com Rosinha, que não seja a dor amorosa, a vocação para sofrer.

Na segunda parte do conto, como dissemos, anuncia-se a morte de uma moça no carnaval. A narrativa abandona a perspectiva do negro e amplia a observação sobre o festejo. Interessa agora o modo como a notícia da morte de uma pessoa chega a todos, e principalmente às mães que no meio da multidão tentam descobrir se suas filhas estão vivas. Ao mesmo tempo investiga-se sobre quem seria a moça assassinada. Quando então alguém esclarece que se trata de uma mulata de Madureira que entraria como

porta-estandarte, um outro samba é citado. Trata-se de “Maria Rosa”, de Antônio Nássara, que foi gravado por Francisco Alves e também fez sucesso em 1934:

Cadê Maria Rosa?
 Tipo acabado de mulher fatal
 que tem como sinal uma cicatriz
 dois olhos muito grandes
 uma boca e um nariz
 dois olhos muito grandes
 uma boca e um nariz

Maria Rosa saiu a passeio
 dizendo que voltava pra jantar
 faz quase um mês
 e Maria ainda não veio
 eu peço a todo mundo
 que me ajude a procurar

Os trechos citados por Aníbal Machado contemplam a primeira estrofe, em que se pergunta por Maria Rosa¹⁷⁷ e dá as características da mesma. De forma bem humorada, os traços que podem distinguir a mulher fatal é a cicatriz e os olhos grandes. No conto, a pergunta lançada em coro pelos carnavalescos coincide com o fato de não se saber exatamente qual mulata foi assassinada. Novamente é preciso notar que o escritor abre mão dos versos que tratam especificamente do abandono: o eu-poético, que ficou esperando por Maria Rosa para jantar, procura por ela há quase um mês. O samba, mais uma vez, parece falar ao protagonista. A diferença, entretanto, está no fato de que, apesar de se sentir abandonado durante o Carnaval, o protagonista será o único responsável por Rosinha não voltar mais.

Terminada a citação, a narrativa descreve a cena do crime. Enquanto a música afirmava que Maria Rosa tem olhos muito grandes, uma boca e um nariz, além é claro da cicatriz, a primeira imagem anunciada da noiva morta é a de uma rosa em seu cabelo. Deste modo, a narrativa cria uma sequência em relação à letra. Revela-se que o negro a matou. A narrativa retoma então, na terceira parte, a perspectiva do protagonista, que observa cheio de ternura o semblante da vítima:

¹⁷⁷ É válido lembrar que existem várias canções que dialogam com o tema de Maria Rosa. Uma delas é “Rosa Maria”, de Aníbal da Silva e Éden Silva, que fez sucesso em 1948 e ficaria conhecida na voz de Milton Nascimento. Neste samba é dito que o eu-poético, tendo encontrado Rosa Maria a soluçar na praia, perguntou o que aconteceu. Ela lhe responde então: “o nosso amor morreu”. Outra canção, chamada “Maria Rosa”, de Lupicínio Rodrigues e Alcides Gonçalves, fez sucesso em 1950 e trata de uma mulher já velha que teria encantado muitos homens em sua mocidade com os seus vestidos. Pegou os velhos vestidos e mandou fazer uma capa. Enfim, há várias músicas que participam de um imaginário comum ao tratado em “A morte da porta-estandarte”.

A morta não tinha mãe nem parentes, só tinha o próprio assassino para chorá-la. É ele quem lhe acaricia os cabelos, lhe faz uma confidência demorada, a chama pelo nome...

(*Histórias reunidas*, p. 291)

Arrependido e acometido pela dúvida em relação ao seu próprio ato, o negro pede para que Rosinha se levante e desfile de porta-estandarte. Atormentado, é levado do lugar. Mais uma vez, o samba cantado na situação parece falar diretamente ao protagonista. Espécie de música de fundo para a terceira parte, a letra é citada brevemente em dois momentos. Trata-se do samba “Foi ela”, de Ary Barroso, que foi gravado originalmente por Francisco Alves e fez sucesso no carnaval de 1935:

Quem quebrou meu violão
de estimação?

Foi ela!

Quem fez do meu coração
seu barracão?

Foi ela!

E depois me abandonou ô ô
minha casa se despovoou
quem me fez tão infeliz
só porque quis?

Foi ela!

Foi um sonho que findou ô ô
Um romance que acabou ô ô
Quem fingiu gostar de mim
até o fim?

Foi ela!

Justamente o fato de ser um samba triste faz dele o mais importante para o tema do abandono ou da despedida, se pensarmos no conto. É a primeira estrofe da letra de Ary Barroso que aparece reproduzida por Aníbal Machado. Mais uma vez o autor não utiliza os versos que falam diretamente de abandono e sofrimento, como são exemplares os da segunda estrofe. É interessante observar nessa letra o uso dos termos *barracão* e *casa* ligados a algo sentimental, intimista. A casa despovoada é também sinônimo de coração marcado pela dor do vazio e da ausência. Já a última estrofe retoma a ideia de sofrimento na imagem da amada que teria fingido gostar do eu-poético.

Assim sendo, é nítida a relação entre a estória de Rosinha, redigida por Aníbal Machado, e os três sambas mencionados. Fica claro que o conto “A morte da porta-estandarte” foi criado a partir da música popular. Deste modo, é no mínimo estranho que a crítica literária venha repetindo ao longo de décadas que “A morte da porta-estandarte” date de 1931. Ora, se “Agora é cinza” e “Maria Rosa” fizeram sucesso em

1934 e “Foi ela”, de Ary Barroso, foi sucesso no carnaval de 1935, provavelmente Aníbal Machado só escreveu o conto a partir dessas datas. Por outro lado é curioso pensar que um dos contos mais conhecidos do escritor teve sua origem em três sambas de sucesso da década de 1930.

A abordagem das letras permite lançar uma hipótese para o fato de “A morte da porta-estandarte” ser o único conto de seu livro que não foi dedicado a nenhum amigo. Como dissemos, as dedicatórias devem ser entendidas como parte dos contos, funcionando às vezes como chave interpretativa para os mesmos, pois em boa parte deles é possível estabelecer uma relação entre o conto e o universo das pessoas homenageadas. Assim, “A morte da porta-estandarte” se relaciona aos sambas que fizeram sucesso nos carnavais, na boca do povo, circulando sem o conhecimento claro de quem eram os seus compositores. Eneida de Moraes, que veria seu nome na dedicatória do “Monólogo de Tuquinha Batista”, ainda não havia publicado seu livro sobre o Carnaval, apesar de na época já contar com a amizade do escritor. Aníbal Machado, nesse sentido, dá a sua grande contribuição para um Modernismo que também é feito de samba e da cultura popular. Se Vinicius de Moraes, ao fazer *Orfeu da Conceição*, reescreveria o mito grego ambientando-o no Rio de Janeiro e em uma festa popular, Aníbal Machado parte de sambas populares para criar a famosa estória de Carnaval.

O samba de Orfeu

“A morte da porta-estandarte” guarda semelhanças importantes com a peça chamada *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes. O poeta e compositor era amigo de Aníbal Machado, frequentava as domingadas na rua Visconde de Pirajá e chegou a escrever um poema¹⁷⁸ para as filhas do escritor mineiro. A época em que Vinicius escreve sua peça é muito próxima à que Aníbal escreveu seu conto. No prefácio para *Orfeu da Conceição*, escreve:

As datas de saída deste livro e da estreia, no Teatro Municipal desta cidade, de “Orfeu da Conceição” são propositalmente coincidentes. É uma espécie

¹⁷⁸ Este poema, chamado “As Machadinhas”, está no livro *Eu e o teatro*, de Maria Clara Machado. Segundo Maria Clara, o envolvimento do poeta com a sua família foi tão grande que um dia Vinicius de Moraes levou seu irmão para escolher uma das filhas de Aníbal para casamento. A história teve prosseguimento e tempos depois nasceria Marcus Aníbal, filho de Helius Cruz de Moraes e Ana Maria.

de festa que me deu, pois não me foi fácil escrever a peça, e muito menos encená-la. Há 16 anos, uma certa noite em casa do arquiteto Carlos Leão, a cavaleiro do Saco de São Francisco, depois de ler numa velha mitologia o mito grego de Orfeu, dava eu início aos versos do primeiro ato, que terminei com a madrugada raiando sobre quase toda a Guanabara, visível de minha janela. Só em Los Angeles, 6 anos depois, consegui encontrar o segundo e terceiro atos, sendo que este último perdi-o, só indo refazê-lo em 1953 quando, a instâncias de meu amigo o poeta João Cabral de Mello Neto, resolvi concorrer ao Concurso de Teatro do IV Centenário de São Paulo.¹⁷⁹

No texto “Radar da batucada”, reproduzido no volume *Teatro em versos*, Vinicius afirma que escreveu o primeiro ato no ano de 1942, na casa do arquiteto Carlos Leão, seu cunhado, em Niterói. Esta informação também pode ser encontrada na contracapa do LP¹⁸⁰ *Orfeu da Conceição*. Somente cinco anos depois, em 1948, quando era cônsul do Brasil em Los Angeles, deu continuidade à peça escrevendo o segundo e terceiro atos. Perdida a terceira parte só veio a refazê-la em 1953 como é dito na citação acima. A peça estreou no mês de setembro de 1956 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Como a publicação mais antiga que encontrei do conto de Aníbal Machado data de 1941, ainda que o texto possa ser mais antigo, mas não anterior a 1934, podemos afirmar que os dois escritores se envolvem com projetos semelhantes em datas distintas, mas não distantes. Aníbal escreve um conto a partir de três sambas que fizeram sucesso na década de 1930, enquanto Vinicius resolve recriar o mito grego por meio de uma peça teatral.

No livro de Vinicius, Orfeu é um músico de talento que vive num morro da cidade do Rio de Janeiro. Filho de Clio e Apolo, aprendeu a tocar violão com o pai e se tornou o grande compositor de sambas do lugar. Sua música envolve e enfeitiça os demais personagens, conferindo-lhe um poder especial. A exemplo de Mira, as demais mulheres do morro desejam Orfeu, mas este só tem olhos para Eurídice com quem se casará em poucos dias. Porém, Aristeu, um pastor de abelhas que também a ama, tira-lhe a vida. O compositor passa então a perambular pela cidade, procura pela noiva no clube Os Maiores do Inferno, e acabará esfaqueado por Mira e outras mulheres do morro.

A peça é dividida em três atos. No primeiro, à medida que ocorrem os diálogos os personagens e o contexto são apresentados ao público. Orfeu conversa com sua mãe, que o lembra que pode ter todas as mulheres do morro, desaconselha o casamento e

¹⁷⁹ MORAES, Vinicius de. A propósito de “Orfeu da Conceição”. In: *Orfeu da Conceição*, p. 13.

¹⁸⁰ É possível consultar essas informações pelos sites oficiais dedicados a Tom Jobim e a Vinicius de Moraes. A primeira publicação da peça *Orfeu da Conceição* se deu em 1954 na revista *Anhembi*. Consultei também a tese *Presenças de Orfeu*, de Maria Claudete de Souza Oliveira, defendida em 2006, na Universidade de São Paulo.

recomenda cuidado com o ciúme das outras moças. Ao ficar sozinho Orfeu compõe seus sambas, desejando que eles façam sucesso e “desçam o morro”. Eurídice então aparece e os dois se prometem apaixonadamente, falam do casamento que será em dois dias e a noiva se despede. O compositor tem maus presságios que lhe antecipam a morte da amada. Assim como no conto de Aníbal, os fatos vão ocorrendo de maneira inevitável, como se cumprisse uma profecia, o que evidentemente remete ao gênero da peça: uma tragédia moderna, ou, como quer Vinicius, uma “tragédia carioca”. Mira aparece, relembra sua história e seu romance com o compositor, e os dois acabam brigando. Temerosa, Mira vai embora. Orfeu canta mais um samba e sai de cena. Surge Aristeu que fala sozinho e expõe o seu ciúme em relação a Eurídice. Afirma que uma serpente picará a amada no seio, esterilizando-o, o que é uma clara menção ao mito. Mira, que estava escondida, surge na cena e conta a Aristeu que Orfeu se casará com Eurídice. Em seguida saem de cena. Surgem Orfeu e a Dama Negra, que anuncia que alguém morrerá. Esta desaparece e no mesmo lugar surge Eurídice para mais um momento amoroso. Entram no barraco onde a moça se entrega ao compositor. Do lado de fora a Dama Negra antecipa a Aristeu a morte de Eurídice dizendo-lhe também que a moça se entregou a Orfeu. Vinicius de Moraes insere na peça uma situação em que o personagem poderia se comover antes mesmo da concretização da morte e com isso, talvez, mudar o destino. No entanto, Aristeu não muda de ideia e, resoluto, mata Eurídice em seguida. A frase de Aristeu, “Ou minha ou de ninguém!”¹⁸¹, é significativa pois simboliza bem a ideia de sacrifício do crime passionai. Ao matar a amada, perde justamente quem mais quis, mas se esta não pode ser sua, não será de mais ninguém.

No segundo ato Vinicius de Moraes recria a descida de Orfeu ao inferno. Temos assim um compositor enlouquecido, solitário e triste, que vai ao clube Os Maiorais do Inferno, onde ocorre um baile de Carnaval, procurar por sua Eurídice. Assim como o protagonista de “A morte da porta-estandarte”, Orfeu é um homem triste no meio da alegria. Quando diz a Plutão, que comanda o fim de terça-feira gorda, que quer sua noiva de volta, todas as mulheres do recinto afirmam juntas que são Eurídice. Ele então as chama. Trava-se então um conflito musical em que o violão as motiva a sair e a batucada as obriga a ficar.

O terceiro ato dá uma explicação ao segundo quando se afirma que Orfeu enlouqueceu. Lendo dessa forma, e despregando-se um pouco do mito grego (se isso for

¹⁸¹ MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*, p. 1422.

possível), temos um baile carnavalesco que pode ser entendido como a própria loucura do personagem. De um lado as muitas mulheres que desejam o protagonista. De outro a ausência da amada morta cuja imagem se projeta nas demais mulheres que afirmam ser Eurídice. O terceiro ato pode ser considerado o momento posterior ao carnaval e, nesse sentido, permite uma relação com a ideia de quarta-feira de cinzas. Vinicius parodia o Credo dos católicos colocando Orfeu na posição de deus. Há um clima de lamento no barracão de Clio pelo filho que enlouqueceu. A cena sugere um velório, ainda que quem tenha morrido seja Eurídice. Meninos cantam sambas famosos do compositor. Uma outra cena ocorre numa tendinha, onde se bebe e ainda se samba. Orfeu aparece e desperta a fúria das mulheres que o esfaqueiam. É Mira quem as incita. Antes de morrer, o compositor se depara com a Dama Negra que fala com a voz de Eurídice e o leva.

Como se pode perceber, guardadas as devidas diferenças, há diversas semelhanças entre o conto de Aníbal e a peça de Vinicius. O crime passionai vinculado à ideia de sacrifício está nos dois textos. Mas enquanto no conto o assassino é o protagonista, na peça é um personagem secundário. Também o personagem solitário que ama e vaga triste pelo carnaval se faz presente. Em “A morte da porta-estandarte” isso se dá na primeira parte, antes da morte de Rosinha, já em *Orfeu da Conceição* ocorre no segundo e terceiro atos, após o assassinato de Eurídice. No conto é um carnaval de rua, na praça Onze, enquanto na peça é um baile carnavalesco que simboliza o inferno. O Negro e Aristeu se comparam no ciúme. Rosinha se equipara a Orfeu no talento artístico e ambos despertam o desejo dos demais personagens. O Negro e Orfeu se igualam no tema da loucura que os invade após a morte da amada. Ambos tentam trazer de volta a noiva morta. Temos, assim, duas estórias trágicas.

Tanto Vinicius de Moraes quanto Aníbal Machado escolhem a cultura popular para escrever suas obras, no caso o Carnaval do Rio de Janeiro. Ao transformá-la em conto ou peça teatral, trazem elementos populares para um universo erudito. Vinicius recorre ao mito grego de Orfeu para recriá-lo numa festa popular, atualizando-o por meio do samba e do teatro. Já Aníbal parte de três sambas para escrever um de seus contos mais importantes. Veremos agora a recriação de “A morte da porta-estandarte”, feita pelo próprio autor com o objetivo de adaptar o seu famoso conto para o cinema.

O cinema

Aníbal Machado sustentou durante toda a vida um nítido interesse pela arte cinematográfica. Pedro Nava, ao relembrar a amizade com o escritor e descrever a sua biblioteca em Belo Horizonte, afirma que o mesmo escreveu diversos artigos sobre os filmes estrangeiros de sua época:

Depois do café, pão com manteiga, sequilhos, bolos, brevidades da D. Marieta, descemos ao porão onde ficava o escritório do Aníbal. Era peça clara, lado do poente, batida de sol durante a tarde, cheia de livros — umas quatro ou cinco estantes contendo cerca duns quinhentos volumes, principalmente de literatura francesa, portuguesa, revistas de arte sobre decoração, serralheria, pintura, escultura, música, teatro e cinema, de que o Aníbal foi, no Brasil, um dos primeiros a captar a prodigiosa mensagem estética e de que, com o tempo, seria um dos melhores conhecedores e dos mais agudos críticos. Onde estarão? Seus artigos de imprensa sobre os filmes suecos, italianos, franceses, alemães e americanos.¹⁸²

Em fevereiro de 1941, o autor proferiu uma conferência na Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro, que dois anos depois foi publicada com o título *O cinema e sua influência na vida moderna* pelo Instituto Brasil Estados Unidos. Neste ensaio, o escritor faz um panorama dessa arte, dissertando brevemente sobre a sua evolução desde a descoberta nos laboratórios dos irmãos Lumière, passando pela incorporação do som à película, até chegar à influência que exerce na vida moderna.

No início da década de 1940, Aníbal Machado forneceu o texto “O homem e seu capote”, que havia sido publicado em setembro de 1940 na *Revista Acadêmica*, para a realização de um filme que se chamaria *Tumulto*. Este, que seria o primeiro trabalho da cinematográfica Atlântida, teria o roteiro elaborado por Alinor Azevedo. O crítico de cinema Alex Viany se refere a este filme do seguinte modo:

Como primeira produção da companhia, Alinor Azevedo propôs um “filme de contos”, gênero que então tinha poucos precursores. Chamar-se-ia *Tumulto* e reuniria quatro histórias bem variadas, de diferentes autores, ligadas pelas atividades de um foca de jornal. Autorizado pela Atlântida, o repórter-cineasta escolheu cuidadosamente quatro escritores e quatro histórias capazes de representar condignamente a vida no Rio de Janeiro: Aníbal Machado cedeu seu conto “O homem e o capote”; Emil Farah, “Moleque Chatola”, que narra a formação de um delinquente; Dias da Costa, um episódio dramático, focalizando um compositor de talento; e, por fim, João Cordeiro, um trecho de romance inédito.¹⁸³

¹⁸² NAVA, Pedro. *Beira-mar*, p. 51.

¹⁸³ VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*, 1959, p. 120. A Atlântida Cinematográfica foi fundada em 18 de setembro de 1941.

O projeto do filme¹⁸⁴ no entanto foi considerado ousado e acabou sendo engavetado. “O homem e seu capote”, publicado como conto, é um episódio de *João Ternura* que não seria aproveitado na versão definitiva do romance. Atendendo à sugestão de Carlos Drummond de Andrade e M. Cavalcanti Proença, a editora José Olympio incluiu o texto como apêndice à primeira edição da obra.

Na década de 1950, Aníbal Machado chegou a se envolver e trabalhar efetivamente com o cinema, criando diálogos e participando da elaboração de roteiros. Em carta escrita à sua filha Maria Clara Machado, datada de 19 de outubro de 1950, o escritor registra a colaboração em dois filmes da Vera Cruz:

Há seis dias que me encontro aqui nos Studios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, a 18 quilômetros de São Paulo. O Cavalcanti me chamou para ajudar a fazer o diálogo de um filme “Ângela”, script da Neli, também baseado num conto de Hoffman. Nele terá um papel que não é dos mais importantes, mas muito humano e simpático (a criada e irmã de criação da personagem principal, que vai ser feito pela Eliane Lage). O Eros dirigirá, sempre com assistência de Cavalcanti. Vou colaborar também no cenário e diálogo de um outro filme “A doutora”, comédia este. É um bom passatempo, que me distrai do cansaço do Rio.¹⁸⁵

Quando se fala nos filmes realizados a partir da obra de Aníbal Machado, é sempre lembrado o nome do argentino Carlos Hugo Christensen, que dirigiu três filmes a partir de suas histórias: *Esse Rio que eu amo*¹⁸⁶; *Viagem aos seios de Duília*; e *O menino e o vento*. Bruno Barreto, tempos depois, também levaria ao cinema uma história de Aníbal Machado no filme que ficou conhecido como *Tati*, de 1973.

Esse Rio que eu amo, realizado em 1961, teve seu roteiro elaborado a partir de contos de Machado de Assis, Orígenes Lessa e Aníbal Machado. Deste, o escolhido foi “A morte da porta-estandarte”. O filme recebeu censuras em 1961 e em 1962, é desconhecida uma versão sua em VHS e a Cinemateca Brasileira não o possui. *Esse Rio que eu amo* foi produzido pela ORBEC, a Organização Brasileira de Empreendimentos Cinematográficos, e pela Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil.

Em nota datada de dezembro de 1961, Alex Viany, após criticar a produção cinematográfica anterior de Christensen, escreveu sobre o filme:

¹⁸⁴ Em 2006, Luís Alberto Rocha Melo defendeu na Universidade Federal Fluminense a dissertação de mestrado sobre a obra de Alinor Azevedo. Um dos capítulos de seu ensaio aborda o projeto de *Tumulto*. Cf. MELO, Luís Alberto Rocha. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*, p. 49-59.

¹⁸⁵ Cf. MACHADO, Maria Clara. *Eu e o teatro*. Rio de Janeiro: Agir, 1991, p. 221.

¹⁸⁶ As informações aqui presentes sobre o filme *Esse Rio que eu amo* foram extraídas do site da Cinemateca Brasileira. Cf. <http://www.cinemateca.gov.br>

Desta feita, porém, soube ele proteger-se, escolhendo quatro bons contos cariocas e dando os diálogos a Millôr Fernandes, o popular Vão Gôgo, que, aliás, já colaborou no último dos filmes citados. Nos arraiais do cinema brasileiro, fala-se bem desta tentativa inicial da Orbec, tudo parecendo indicar que Christensen finalmente acertou com uma fórmula de cinema popularesco de bom nível. Assim esperamos, torcendo como torcemos pela feliz estreia de Enrique Baez como produtor.¹⁸⁷

Talvez o filme tenha se perdido. Sobre ele se preservam apenas breves relatos e citações diversas. Francisco Marques, que integrou a equipe de Christensen, escreveu recentemente diversos textos para uma coluna sobre cinema. Ao tratar de *Esse Rio que eu amo*, narra uma ida com o diretor ao cinema quando o filme estava em cartaz. O relato que faz é instigante: revela o cinema lotado e uma verdadeira disputa por lugares nos primeiros dias de exibição.

É também Francisco Marques quem nos relata que o negativo do filme se perdeu num laboratório:

Uns vinte anos depois pude ver, numa mesa de revisão do então Laboratório Líder, o negativo desse filme, dessa verdadeira superprodução, se desmanchando, já deteriorado, irremediavelmente destruído. [...] Depois de exibido comercialmente, deve ter sido jogado em seus depósitos [pertencentes ao produtor brasileiro] e lá ficou abandonado até deteriorar, como aconteceu com dezenas de outros filmes de sua produção, perdendo-se um grande acervo de memória cultural.¹⁸⁸

Alex Viany e Francisco Marques, nos textos citados, e ainda a Cinemateca Brasileira registram que o roteiro de *Esse Rio que eu amo* pertenceu exclusivamente a Carlos Hugo Christensen. Não encontrei nenhuma referência a Aníbal Machado num possível envolvimento deste com a produção do filme.

Tudo indica, assim, que existiu uma outra proposta¹⁸⁹ para o conto “A morte da porta-estandarte” na cinematográfica Vera Cruz. Antes da filmagem de *Esse Rio que eu amo*, num artigo publicado em 1957, Alex Viany afirmou que a estória de Aníbal Machado permanecia engavetada:

A grande maioria dos filmes carnavalescos dos últimos anos, porém, é de uma atroz mediocridade, não só como cinema, mas também como expressão do decantado espírito carioca. E muito pouco apresentam de carnavalesco: os números musicais, padronizados, com encenação e coreografia primárias, são

¹⁸⁷ Texto de Alex Viany, intitulado “Esse Rio que eu amo”, elaborado para publicação em *O Jornal* (Rio de Janeiro). Original digitalizado. Cf. www.alexviany.com.br.

¹⁸⁸ Artigo de número X, datado de 25 de julho de 2008, escrito por Francisco Marques para a coluna “O cinema na veia” do site www.refletoresdafama.com.br. Evidentemente, existiram algumas, mas ainda assim é pouco provável a existência do filme.

¹⁸⁹ Como se percebe, o fato de *Esse Rio que eu amo* estar inacessível ou não mais existir impossibilita uma comparação do filme com o texto que Aníbal Machado escreveu para o cinema tendo por base o seu conto. Por isso não sabemos se Carlos Hugo Christensen teve acesso à versão estabelecida pelo escritor.

ligados por anedotas irrisórias, que pouco variam de ano para ano. As tentativas mais sérias de focalizar o Carnaval do Rio estão engavetadas: *A Morte da Porta Estandarte*, de Aníbal Machado, na Vera Cruz; *O Abre-Alas*, argumento original de Alinor Azevedo, com um produtor paulista.¹⁹⁰

Já no artigo intitulado “Aníbal Machado, cineasta”, publicado originalmente na *Revista Leitura* em 1964, Alex Viany pede que os herdeiros de Aníbal Machado se pronunciem sobre a existência de um possível roteiro feito pelo próprio autor:

A primeira estória de Aníbal Machado a chegar à tela foi *A morte da porta-estandarte*, que Carlos Hugo Christensen incluiu entre os quatro episódios de *Esse Rio que eu amo*, ao lado de um conto de Machado de Assis e dois de Orígenes Lessa. Infelizmente, o filme ficou muito aquém de seus inspiradores. E aqui, outra vez, os herdeiros de Aníbal devem um esclarecimento aos estudiosos do cinema brasileiro. É verdade que o próprio autor teria feito uma adaptação cinematográfica de *A morte da porta-estandarte*, para um filme de longa-metragem?¹⁹¹

Sim, é verdade. Existe um texto, também chamado “*A morte da porta-estandarte*”¹⁹², que pode ser encontrado no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG. Como se verá, não se trata propriamente de um roteiro, mas o texto é uma clara tentativa de adaptação do conto para o cinema. É possível que esta versão fosse destinada à Vera Cruz. Encontrei nas anotações de Aníbal Machado uma informação que possui relação com uma de suas adaptações. No dia 03 agosto de 1953, o escritor anotou num de seus cadernos que fez a leitura de um “cenário” na residência do diretor da Vera Cruz:

Leitura de um cenário para cinema na residência do diretor da “Vera Cruz”. Noite paulista, fria e chuvosa como nunca imaginara. Zampari, Carpi, Werner e Pieralise, que vai dirigir o filme, escutam-me atentos. Estamos todos sentados à mesa da sala de jantar. Meus ouvintes parecem atentos, e tão presos como eu, à leitura. Fico espantado de minha voz não me haver traído. Eles me aplaudem no fim, contentes de meu trabalho. Era principalmente a opinião de Aldo Carpi, o melhor espírito, o mais sensível e culto da Vera Cruz, que eu desejava saber. Duas horas de leitura. Do filme no papel ao filme no celulóide, que distâncias haverá? É o que me perguntei ao sair pela madrugada chuvosa, assustado e como tomado de uma vertigem ao pensar que o filme futuro com as suas imagens e diálogos por mim criados no papel, longe do público, vai ser apreciado, ouvido, aplaudido ou vaiado por milhões de espectadores exigentes. Pensar ainda que o seu êxito depende tanto de mim como de centenas de outros que também vão criá-lo, desde o produtor e o diretor até o músico e o eletricitista, sem falar nos atores!¹⁹³

¹⁹⁰ VIANY, Alex. *Cinema carioca: tentativas e perspectivas*, p. 02. Este artigo foi publicado no periódico *Para todos*, em setembro de 1957. Consultei, no entanto, os originais digitalizados do crítico que se encontram disponíveis no site www.alexviany.com.br.

¹⁹¹ VIANY, Alex. *Aníbal Machado, cineasta*. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 1984, p. 10.

¹⁹² Este texto é uma versão anterior chamada “Praça Onze” estão em anexo à tese.

¹⁹³ Encontrei esta anotação em um dos cadernos de Aníbal Machado durante pesquisa realizada nos manuscritos do autor no Acervo de Aníbal Machado, em Florianópolis. Esses registros não são

Embora as datas nos permitam pensar na adaptação de “A morte da porta-estandarte”, que foi elaborada entre março e abril de 1953, o tempo de leitura do cenário impede ou pelo menos dificulta essa hipótese. O texto de Aníbal Machado, na versão que tivemos acesso, não demandaria duas horas de leitura. Como se trata de um acréscimo ao conto, lido em conjunto com este talvez requeresse uma hora de leitura apenas. É claro que a leitura pode ter contato com interrupções para que explicações e sugestões não encontradas no texto fossem inseridas. Uma segunda possibilidade, que acaba sendo mais forte se considerarmos o tempo gasto na leitura, é que se trate da adaptação, ainda hoje inédita, de outro conto seu: “O telegrama de Ataxerxes”. Os manuscritos desta adaptação foram estudados por Cláudia Rio Doce¹⁹⁴. O caderno em que Aníbal Machado elaborou a adaptação, escrevendo mais de 150 páginas, pode ser encontrado no Acervo Aníbal Machado, que se encontra aos cuidados de Raul Antelo. Na capa deste caderno, com alguma dificuldade, lemos: “O telegrama (cenário para cinema) A. M.”. Outra possibilidade seria a de se tratar de adaptação não relacionada à sua obra, mas esta nos parece a menos viável.

Nenhuma empresa cinematográfica chegou a produzir os filmes seguindo os caminhos apontados por Aníbal Machado. Não sabemos se Carlos Hugo Christensen teve acesso à adaptação de “A morte da porta-estandarte”, que investigaremos aqui observando, principalmente, o fazer literário e artístico. O Aníbal Machado cineasta, ainda hoje desconhecido de seus leitores, vai sendo aos poucos resgatado e mostrado. Também, assim, vai ganhando sentido os depoimentos de seus contemporâneos que o tinham como um grande conhecedor de cinema. Basta lembrar que Vinicius de Moraes declarou certa vez: “Há, entre eles, dois ou três homens que realmente sentem e conhecem cinema: Murilo Mendes e Aníbal Machado, especialmente, sobretudo o segundo que, esse, estuda e é bom fã. Aníbal Machado me parece a grande exceção”¹⁹⁵.

numerosos e, ainda que espalhados em cadernos, constituem o que tem sido chamado de “diário de Aníbal Machado”.

¹⁹⁴ Cf. DOCE, Cláudia Rio. Aníbal Machado e o cinema: a roteirização de “O telegrama de Ataxerxes”. In: *Revista Ipotesi*, p. 129-140.

¹⁹⁵ MORAES, Vinicius de. *O cinema de meus olhos*, p. 31.

Sinopse para um filme

Em Florianópolis, pesquisando no acervo de Aníbal Machado, encontrei um caderno intitulado *Praça Onze*. Nele há vinte páginas com anotações feitas a lápis. Dessas, quinze páginas estão no início e cinco na parte final do caderno. Trata-se de dois textos, ambos intitulados “Praça Onze”. Encontrei a versão datilografada dos mesmos no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG. Neste caso, o menor se intitula “Praça Onze” e o maior teve o título alterado para “A morte da porta-estandarte”¹⁹⁶. Na versão datilografada, o primeiro está datado de dois de abril de 1953, enquanto o segundo possui a data de 31 de março do mesmo ano. As datas me fizeram pensar, num primeiro momento, que se tratavam de textos distintos mas complementares. Nessa hipótese, um era mais narrativo e o outro voltado para o diálogo. Porém fui levado a outra conclusão.

Na versão datilografada, “Praça Onze” ocupa cinco páginas enquanto “A morte da porta-estandarte” possui dezesseis. Nos dois casos as páginas estão numeradas. Ocorre que a numeração do último texto está datilografada até o número 12. A partir daí os números estão registrados à mão. Justamente nas páginas 14, 15 e 16, há outra numeração datilografada que corresponde respectivamente aos números 03, 04 e 05, pertencentes ao outro texto. Ficou claro assim, além da análise do conteúdo evidentemente, que um texto é versão do outro. Faltava no entanto explicar as datas. Como poderia a última versão possuir data anterior ao texto que lhe antecede? Uma hipótese simples parece-me solucionar o problema, a de que o autor aproveitou as três últimas páginas de uma versão anterior que estava assinada e datada sem se importar com a data registrada ali anteriormente.

Embora exista a possibilidade de serem dois textos ou duas versões de um mesmo texto, tomo aqui o “A morte da porta-estandarte” como a última versão ou a definitiva da adaptação. Se eu estiver certo, a evolução do texto se deu do seguinte modo, a saber. Aníbal Machado redigiu primeiro as cinco páginas finais do caderno intitulado *Praça Onze* (1ª versão). Em seguida datilografou e fez alterações a lápis e com uma caneta preta, possivelmente nanquim (2ª versão – datada de 31/03/1953). Posteriormente refez essa versão. As alterações feitas com a caneta preta, por exemplo, aparecem passadas a limpo nessa outra versão, que é datilografada (3ª versão – datada

¹⁹⁶ Transcrevi os dois textos, que, como já foi dito, estão em anexo à tese.

de 02/04/1953). Voltou então ao caderno e, nas páginas iniciais, tornou a redigir a estória. Desta vez desenvolveu vários parágrafos, adicionando diálogos. Em determinado ponto do enredo deixou interrompida a escrita (4ª versão). Por fim passou a limpo a quarta versão, datilografando-a. Datilografou doze páginas, acrescentou uma página manuscrita, e, por fim, inseriu três páginas da 2ª versão, completando a estória anteriormente interrompida no caderno. Temos assim a 5ª versão. Como aproveitamos as páginas 03, 04 e 05 da segunda versão, transladando-as, a data 31/03/1953 aparece ao final do texto. Nesta última versão torna a fazer alterações a lápis. O título, até então “Praça Onze”, aparece riscado e ao lado surge o título homônimo ao conto: “A morte da porta-estandarte”.

Assim sendo, o texto “A morte da porta-estandarte”, a adaptação, possui ao todo 16 páginas assim descritas: da 01 à 11 todas estão datilografadas, há inúmeras alterações feitas a lápis, e não há alterações feitas com caneta. A página 12 possui três pequenos parágrafos datilografados. A última frase datilografada é “Sabe lá o que é isso?...”. A partir da frase seguinte, “O mulato Clodô atravessa as ruas...”, o texto está manuscrito. A página 13, que possui tamanho menor, está toda manuscrita. Ela começa com a frase “— Atirei só para assustar.” e termina com “— Está como sempre, responde Clodô.”. A página 14, como dissemos, é a página 03 da segunda versão. Aníbal Machado riscou quase toda a página e manteve apenas os dois últimos parágrafos. Com isso, o texto continua na frase “— Daqui só ouço os trens passando...”. As páginas 15 e 16 foram preservadas e aproveitadas. Nessas três últimas páginas é possível observar o uso da caneta preta, além das alterações feitas a lápis.

É no mínimo curioso que Aníbal Machado tenha recorrido às páginas da segunda versão, quando era de se esperar que recorresse à terceira. É justamente isso que nos faz pensar que talvez quisesse preservar uma versão menor e mais narrativa da mesma adaptação. As alterações encontradas entre uma e outra, no entanto, são mínimas e poderiam ser revisadas na elaboração de uma versão mais definitiva, sem alterações, que pode até existir, mas é desconhecida. Não temos como saber também o que levou Aníbal Machado a alterar o título na última versão. Talvez tenha feito porque o diretor e as demais pessoas envolvidas no projeto do filme aguardavam a adaptação do seu famoso conto e o autor se permitiu recriá-lo com maior liberdade. O título *Praça Onze*, além de aparecer em todas as versões anteriores, está anotado também na capa do caderno em que fez as anotações. O destino do seu texto é claro. Na última versão é possível ler uma frase riscada, “Esboço de cenário para cinema”, que é alterada para

“Sinopse de uma história para cinema”. A frase vem entre parêntesis e é colocada logo abaixo do título.

Ao preservar a versão menor de sua adaptação, Aníbal Machado nos revela o procedimento utilizado na sua criação literária, pois o texto menor serve de guia para o desenvolvimento do enredo e para a invenção de diálogos na versão posterior. O procedimento, aliás, lembra as palavras de Aristóteles:

Os argumentos, quer venham das lendas tradicionais, quer da imaginação do poeta, devem ter esboçadas suas linhas gerais antes que se os divida em episódios e se os desenvolva adequadamente.¹⁹⁷

Na adaptação, Aníbal Machado ocupou-se em criar a parte anterior ao enredo de seu conto “A morte da porta-estandarte”, de forma que este poderia, com as devidas alterações, se encaixar ao final. Ao final da segunda e terceira versões, escreve: “Como sugestões à parte final, veja-se o conto “A morte da porta-estandarte”, do livro “Vila Feliz” — edição José Olympio”, e ainda, “Junto o esboço do cenário para cinema e cópia do conto referido”¹⁹⁸. Essas frases são encontradas na segunda e terceira versões do texto. Na terceira versão, a última frase se encontra riscada. É difícil estabelecer com clareza o que seria o “cenário para cinema” na visão do autor. A última versão da adaptação, como vimos, foi classificada como “esboço de cenário” e posteriormente alterada para “sinopse de uma história”. Isso me faz crer que a ideia original seria fazer um “cenário” ou apresentar uma informação sobre o espaço, mas ao final acaba desenvolvendo o enredo de tal forma que descumpra o objetivo inicial. Por isso altera a classificação. Se isso estiver correto, temos a explicação para o autor ter riscado a frase ao final da terceira versão¹⁹⁹. Seja como for, a nota colocada ao final das versões deixa claro que se trata de um texto que completa o conto, apresentando os acontecimentos anteriores à história da morte de Rosinha.

Na última versão da adaptação, Aníbal Machado retirou a apresentação dos personagens, que havia feito na versão manuscrita (4ª versão). Vale a pena reproduzi-la aqui. Essa apresentação sugere a tentativa ou ideia prévia de se elaborar um roteiro. Assim, na primeira página do caderno *Praça Onze*, escreve:

¹⁹⁷ ARISTÓTELES. Poética, p. 58.

¹⁹⁸ As diferenças, nessas frases, entre uma versão e outra são mínimas. Citei aqui na forma como aparecem na segunda versão, que é a que completa a versão definitiva. Cf. Anexos.

¹⁹⁹ Ao aproveitar na última versão as páginas finais da segunda, Aníbal Machado não risca a frase em questão, mas fica claro que foram escritas em situação anterior.

Personagens principais:

Mestre Romão – preto, diretor de escola de samba.

Vicente – branco, sem profissão certa.

Claudionor – mecânico nas oficinas do Engenho de Dentro

Bruno – colega de Claudionor

Rosa Maria – porta-estandarte, noiva de Claudionor

Francisca – mulata, falsa amiga de R. Maria

Matilde – costureira, amiga de Bruno

Um velho vigia...

As mães

Populares mascarados, etc

Neste mesmo fragmento a palavra “malandro” é cortada para classificar Vicente. Talvez por redundância, pois a ideia estava implícita em “sem profissão certa”. Curiosamente, ao estabelecer a última versão, a palavra *malandro* retorna e o termo *branco* é riscado²⁰⁰. A ideia da cor é abandonada e a caracterização de malandro é visivelmente desenvolvida no comportamento do personagem. Vicente é nitidamente a elaboração de um personagem que aparece brevemente no conto, o Geraldo.

No conto, outro personagem apenas citado se chama Armandinho. Este, que é seu amigo e “incapaz de traí-lo”, se identifica com o personagem Bruno, na adaptação. Bruno, evidentemente, aparece mais elaborado participando da estória e conversando com o protagonista. Numa parte da adaptação fica sugerido que Bruno seja colega de Claudionor nas oficinas do Engenho de Dentro. A referência ao trabalho existe no conto, mas aqui o negro ganha nome, Claudionor, ou simplesmente Clodô, e passa a ser descrito como mulato. Aníbal Machado também prefere a palavra *mecânico* a *operário*. O velho vigia, que é acrescentado na estória, tem nome. Chama-se Balduino e trabalha com o protagonista na oficina. Além dele, o Mestre Romão, diretor da escola de samba, Francisca, a amiga de Rosinha e a costureira são personagens introduzidos para compor a cena que precede o Carnaval.

Rosa Maria, ou Rosinha para o mulato, possui no nome uma clara referência ao samba “Maria Rosa”, de Antônio Nássara. A adaptação não chega a desenvolver as partes em que os sambas são citados no conto, o que provavelmente ocorreria em momento posterior. Em uma breve passagem da última versão, Aníbal Machado inverte o nome, escrevendo por descuido “Maria Rosa”. O narrador alterna a forma de tratamento. Já Claudionor a chama sempre de Rosinha. O datiloscrito deixa entrever um cuidado nesse sentido. Numa passagem, por exemplo, em que o mulato grita o nome da noiva duas vezes seguidas, o autor riscou o nome próprio e alterou para a forma mais afetiva: “Rosinha! Rosinha!”.

²⁰⁰ Cf. MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte*: sinopse de uma história para cinema, p. 05.

Se o conto apresenta a Praça Onze como espaço, fazendo apenas referências pontuais dos demais lugares, a adaptação traz outros espaços na composição das cenas, a saber: a plataforma da estação da Central do Brasil, que aparece no início; as lojas de artigos carnavalescos e a avenida Rio Branco; o interior de um táxi, onde Rosinha e Francisca conversam; a sede da Escola de Samba Estrela do Sul no morro de Mangueira; a casa da costureira; um bar; a rua da costureira, onde Vicente e Claudionor brigam; o bar do Josias, onde o protagonista conversa com seu amigo Bruno; o Engenho de Dentro; e finalmente na Praça Onze, permitindo a ligação com o conto.

Vejamos resumidamente o enredo da adaptação “A morte da porta-estandarte”. A estória acontece no último dia de Carnaval, a terça-feira gorda. Em meio à multidão, o mulato Claudionor se encontra com Bruno, que afirma ter ouvido Rosinha dizer que iria fazer compras antes de seguir para a escola de samba. Nesse rápido encontro, os dois combinam de se encontrarem à noite no bar do Josias. Claudionor procura então por sua noiva nas lojas de produtos carnavalescos e chega a passar duas vezes por ela, que sempre está acompanhada de Francisca. Quando as avista, estão adentrando um táxi, que levará Francisca ao morro de Mangueira e, depois, Rosinha à casa da costureira.

Na escola de samba, em Mangueira, Mestre Romão recebe informações sobre Rosinha, que será sua porta-estandarte no desfile da Estrela do Sul. Vicente lhe diz que a costureira está esperando por ela. Em seguida chega Francisca que informa que Rosinha já seguiu para o atelier de Matilde. Então o diretor envia novamente Vicente com a ordem de mandar Rosinha vir “com ou sem vestido”. Matilde mora “ao pé de outra colina em frente” e para chegar até lá, o personagem precisa passar pelos trilhos da Central do Brasil.

Em seu atelier, ou em sua casa, Matilde espera pelo vestido que um ciclista, descendo pelas curvas do morro, vem trazendo. Enfim Rosinha se veste e recebe os elogios. Vicente chega, dá o recado, e a personagem segue de táxi para a escola de samba. A pedido da costureira, ele permanece no atelier aguardando os brincos que levará depois para Rosa Maria. Ao mesmo tempo em que se dá essa cena, Claudionor está num bar com conhecidos onde fica sabendo que Vicente procura por sua noiva. Decide ir à casa da costureira, mas ao chegar lá Rosinha já saiu. Vicente e Claudionor discutem e acabam indo para a rua, onde lutam capoeira.

Policiais aparecem. Os dois correm e escondem-se num café. Para despistar a polícia, sentam-se à mesma mesa e fingem que são amigos. Vicente percebe na mão de

Claudionor uma navalha e, enganada a polícia, propõe trégua, retirando o que disse. O mulato aceita e se retira do lugar, que também é chamado de bar. Nessa parte Aníbal Machado explora a figura do malandro, que anda munido de navalha, e temos um bom exemplo de malandragem no procedimento usado para escaparem da polícia.

No morro de Mangueira, a escola de samba Estrela do Sul começa a se formar para o desfile. Rosa Maria recebe o estandarte de Mestre Romão. Vicente e Francisca tomam cerveja e conversam sobre Rosinha e Claudionor. Ao se beijarem são repreendidos pelo Mestre Romão.

No bar do Josias, Claudionor conversa com Bruno sobre Rosa Maria. O protagonista afirma que precisa ir ao Engenho de Dentro buscar suas coisas. Bruno tenta marcar um encontro com ele à meia noite na Praça Onze, do lado da rua Santana. Clodô não dá certeza se aparecerá.

O mulato segue então, por ruas escuras, para o Engenho de Dentro. Lá conversa com o vigia Balduino e pega suas coisas: a carteira de dinheiro, papéis, o retrato de Rosinha, a carteira do sindicato e sua faca. O vigia lhe aconselha, inutilmente, a deixar a faca na oficina, contando que ficou preso seis anos na cadeia em decorrência de algum episódio envolvendo mulher em seu passado.

Do Engenho de Dentro, o mulato se encaminha para a Praça Onze, onde se dará a cena final e onde a sinopse de Aníbal se liga ao seu conto homônimo. No auge da folia, o protagonista se encontra com Francisca, que lhe declara amor e afirma que sua noiva não é fiel. Posteriormente, Claudionor, já de máscara, permanece próximo de Bruno e Matilde no lugar combinado, mas sem se dar a conhecer. Em seguida surge a notícia do crime. As mães correm atrás de suas filhas imaginando-as como a vítima. Numa clareira em meio ao carnaval, o mulato diz palavras de amor aos ouvidos de Rosinha morta.

O resumo aqui feito não deixa perceber, evidentemente, a quantidade de diálogos existente na sinopse de Aníbal Machado. A necessidade de criar diálogos, aliás, o desvia da ideia de “esboço de cenário” para a de sinopse. A mudança na classificação, nesse sentido, parece partir da constatação de que a adaptação feita acabou se parecendo mais com um novo conto do que propriamente com um roteiro. Por outro lado, sua realização se submete às ideias que o autor possuía sobre o cinema e, nesse caso, é válido lembrar uma parte de sua conferência de 1941 sobre a arte cinematográfica:

Entre 1929 e 32, o cinema atravessou a sua crise de idade. Entretanto, os verdadeiros cineastas logo compreenderam que o elemento verbal não prejudicaria a essência do cinema, desde que se colocasse a serviço da imagem. A observância desse preceito exige uma dosagem tão delicada e precisa do diálogo que se pode taxar de má ou defeituosa a obra cinematográfica em que a atenção à fala absorve a contemplação das imagens. Momentos há, porém, em que uma só palavra, uma simples exclamação exprimem mais e melhor do que uma sucessão de muitas imagens. É preciso saber escolher esse momento. Há palavras que aumentam o silêncio e lhe dão uma dimensão misteriosa.²⁰¹

Aníbal Machado parece seguir no seu trabalho de adaptação a ideia de que o elemento verbal deve se colocar a serviço da imagem. Por isso não despreza em nenhum momento a importância da narrativa, que aponta para a visualização que considera necessária à filmagem. Esse procedimento explica também a existência de dois textos. Primeiro criou “Praça Onze” (3ª versão), no qual temos bem pouco diálogo, para em seguida desenvolver, a partir das imagens, os diálogos. Se antes havíamos feito referência ao procedimento utilizado desde a antiguidade para a composição literária, agora vemos o quanto esse procedimento está vinculado, no caso, ao planejamento do diálogo para a arte cinematográfica. Não só a adaptação que faz é exemplo disso, o próprio conto “A morte da porta-estandarte” possui uma relação muito parecida quando pensamos na imagem e nas falas ali presentes. Aníbal Machado, nesse sentido, parece trabalhar com a técnica em sua própria ficção.

Temos tratado a sinopse de Aníbal Machado como uma adaptação livre de seu conto. Esquecendo um pouco a famosa morte da porta-estandarte, se isso for possível, e nos detendo nos outros aspectos abordados no texto em questão vemos que os elementos escolhidos pelo autor cumprem um papel específico, isto é, falar do Carnaval carioca. Deste modo, comparando-se ao conto, há uma ampliação do tema. A estória continua sendo a do mulato que mata por ciúme a noiva que ama, mas o universo do Carnaval surge com mais força e é mais explorado. Vários assuntos ganham destaque como a movimentação da cidade, o sonho das moças em serem rainha do Carnaval, de desfilarem de porta-estandarte, a contraposição entre o homem trabalhador *versus* o malandro, a preparação e o ensaio da escola de samba, a briga de capoeira, o uso de navalha, dentre outros.

A malandragem e o tema da navalha atravessam a história do samba. Na década de 1930, Noel Rosa, em resposta a um samba de Wilson Batista, compõe “Rapaz folgado”, aconselhando ao sambista jogar fora a sua navalha e esboçando ao mesmo

²⁰¹ MACHADO, Aníbal. O cinema e sua influência na vida moderna. In: *A arte de viver e outras artes*, p. 157.

tempo uma nova imagem de malandro. Se o termo “rapaz folgado” não pegou, pois até hoje preferimos a palavra malandro, a imagem do sambista aos poucos se distanciou do uso da navalha, o que não quer dizer que a ordem e a contravenção deixaram de se misturar.

No texto de Aníbal Machado, o protagonista possui tanto uma navalha quanto uma faca. Os objetos aparecem em situações distintas: numa briga com Vicente; num diálogo com o velho vigia; e, sugerido, no assassinato da porta-estandarte. Vejamos o fragmento que narra a briga com Vicente e registra o uso da navalha. O protagonista, mergulhado em seu ciúme, espera encontrar Rosinha ao chegar à casa da costureira, mas lá encontra Vicente, que o provoca e tece elogios à sua noiva. Em seguida, o convida para brigar:

Vicente convida-o a brigarem lá fora. Dona Matilde procura acalmá-los. Luta violenta de capoeira entre os dois. Da janela a costureira grita: Nossa Senhora! Nossa Senhora!
Um gaiato procura acompanhar a luta no ritmo de um tamborim. Junta gente e ouve-se o apito dos policiais.
Os contendores saem correndo quase paralelamente por uma rua mais ou menos deserta. Deparam com alguns mascarados solitários. Quebram a esquina, escondem-se no café, ambos arquejando de cansaço. Vicente propõe sentarem-se os dois à mesa e fingir que são amigos. Assim o fazem. Os policiais olham para dentro e veem dois homens conversando com naturalidade. Mas Vicente descobre navalha na mão de Claudionor. A farsa que representam mal encobre o ódio deste. Os policiais iludidos continuam a procurá-los. Vicente faz uma ponderação justa: — Vamos desistir por hoje, Claudionor. Um de nós pode perder a vida. Mas nós dois perderemos na certa o Carnaval. Eu retiro o que disse.

O fragmento possui, de fato, uma linguagem fílmica. É possível pensar na câmera ora focalizando a costureira aflita na janela, ora registrando o tamborim e o garoto que o toca. O foco é ampliado e vemos os curiosos se aproximando para ver os dois homens lutando capoeira, luta que, por sinal, possui forte plasticidade. Ouvem-se apitos da polícia, que antes de chegar avisa a multidão. O procedimento lembra o famoso samba “Pelo telefone”, de autoria coletiva, na qual a polícia avisa, pelo telefone, que haverá batida em determinado lugar por causa do jogo. O apito dispersa a multidão. A sequência de imagens continua veloz, pois os personagens correm até despistarem a polícia, entrando num café. Aqui ocorre o ponto mais expressivo da malandragem. Os inimigos fingem cordialidade para fugirem dos policiais. A cena, assim, sai do espaço aberto da rua e se volta para o interior de um café. Os olhos dos policiais funcionam como a filmagem. Deste ângulo vemos dois homens, aparentemente amigos, sentados numa mesa e agindo com naturalidade. Os policiais desaparecem. Agora seguimos o

ângulo de Vicente que enxerga uma navalha na mão de Claudionor. Novamente há uma mudança na filmagem para registrar um breve diálogo, no qual os inimigos se permitem uma trégua no Carnaval. Se observada, a parte sonora é igualmente expressiva: os gritos de Dona Matilde na janela; o som do tamborim no compasso da capoeira; a agitação da multidão; o apito dos guardas; o barulho da corrida; e por fim a conversa mais intimista, mas ofegante, dos dois inimigos. Curiosamente, o som do tamborim se mistura ao apito dos guardas. É justamente esse trânsito entre uma coisa e outra, entre a ordem e a desordem, que fez Antonio Candido definir a malandragem em seu famoso ensaio.

No som, tamborim e apito se associam brevemente. Os guardas deveriam intervir, mas apitam antes, permitindo que os contentores se safem. Estes, por sua vez, fingem ser amigos numa mesa de café, ou seja, transitam para o lado da cordialidade e da ordem, para que depois consigam voltar a brigar, para voltarem à esfera da desordem. O episódio da briga, da forma como aparece, surpreende um pouco se pensarmos na forma como Aníbal Machado explora as suas histórias. A luta de capoeira, nesse sentido, parece fazer parte de um projeto de filmar o Rio de Janeiro e o seu Carnaval. Ou, ainda mais, de registrar o espírito do povo carioca, tendo como pano de fundo o Carnaval. O tema do malando, que não é explorado no conto, aqui aparece bem trabalhado.

Nesse sentido, Vicente é um exemplo maior, superando Claudionor. Sabemos que este é mecânico no Engenho de Dentro, onde trabalha com Bruno e Balduino. Não sabemos, no entanto, o que propriamente Vicente faz. No texto, está envolvido com o Carnaval, tendo obediência a Mestre Romão, e apesar de namorar Francisca, corteja Rosinha e a Dona Matilde. Vicente, nesse sentido, é o malandro mulherengo, provocador e esperto. Sabe que evitar o confronto com o Claudionor, naquela situação, é melhor, pois está em desvantagem. Sabe também que vale mais a pena aproveitar o Carnaval, que está no seu melhor dia. Não perde, no entanto, a oportunidade de mentir e dizer que aplicou uma lição ao noivo de Rosinha. Se Vicente é desonesto, mas consegue se salvar das situações, pois é esperto, Claudionor é o trabalhador que cometerá um assassinato. Enquanto a contravenção parte daquele que andava “na ordem”, o outro, sempre na transgressão, sai ileso das situações da vida.

A faca aparece em outra situação. Após se encontrar com Bruno no bar do Josias, Claudionor decide voltar à oficina, onde esqueceu suas coisas. O lugar onde trabalha é brevemente descrito. Trata-se de um espaço destinado ao conserto de locomotivas. A cena se dá à noite, por isso os objetos no Engenho de Dentro não são

vistos com clareza. Claudionor não encontra o vigia, decide entrar por uma janela e é surpreendido com o barulho de um tiro. Vê então o velho Balduino com quem conversa e explica que voltou para buscar suas coisas: “a carteira de dinheiro, alguns papéis, o retratinho de Rosinha, a carteira do sindicato e uma faca”. Vejamos o restante da cena:

O velho Balduino está impressionado com o ar preocupado de Claudionor. Conversa longamente com ele, evocando o Carnaval antigo. De vez em quando a conversa é interrompida pela passagem bulhenta dos trens. Claudionor parece não estar ouvindo mais o vigia. Seu pensamento perde-se longe. Balduino continua a lembrar episódios de seu passado de folião e a dizer o que era o carnaval no começo do século. Para subitamente de falar. De repente, percebendo o rosto alucinado de Claudionor, para de falar e diz: — Seu Clodô, faça o sinal da cruz; tem uma cobra apontando no seu olhar! Claudionor cai em si, ri-se, bate nos ombros do velho vigia e em seguida apanha os objetos. Ao guardar a faca, o velho lhe observa: — “Fica alegre e leva só a tua alegria pra rua.” Apontando para a faca: “Deixa essa coisa aqui. Só dá desgraça”. Com o polegar virado para si mesmo: — “Seis anos nas grades por causa disto... E ela era uma tripinha de rapariga, uma sem-vergonha que não valia vintém”...

É possível enxergar um espelhamento entre a vida de Balduino e a de Claudionor. O olhar da maturidade e da experiência se cruza com o da juventude. O velho vigia já viveu o seu carnaval, teve também seu momento de ciúme e cometeu o seu crime, utilizando uma faca, por uma moça que parece ter amado. Acabou preso e permaneceu seis anos na cadeia. Ao expor a sua vida para o protagonista, este tem a chance de alterar o rumo das coisas. O assassinato de Rosinha, no entanto, é inevitável. Assim como ocorre no conto, é preciso que o futuro espectador se dê conta de que o personagem é movido pelo ciúme e não consegue fugir ao seu destino. Como não pode recorrer à onisciência da narrativa, Aníbal Machado introduz uma cena em que um personagem mais velho, espécie de figura paterna, o aconselha. O crime, no entanto, vai sendo planejado com frieza. É muito interessante a forma mística encontrada pelo autor para dar a dimensão de que Claudionor parece movido por uma magia qualquer. A ideia da cobra “apontando no seu olhar” como um feitiço ou trabalho que poderia ser desfeito com o sinal da cruz é boa em grande medida. O protagonista, ao contrário de Balduino, é cético e ri do comentário do velho. Esta passagem, no entanto, é uma nítida transformação de um parágrafo do conto:

Se o negro soubesse que luz sinistra estão destilando seus olhos e deixando escapar como as primeiras fumaças pelas frestas de uma casa onde o incêndio apenas começou!...
(*Histórias reunidas*, p. 280)

Como se vê, seria difícil adaptar a cena e dar a dimensão do ciúme, para aquele que assiste, sem recriá-la. Não só o diálogo com o velho Balduino colabora para a compreensão da dimensão psicológica do mulato, toda a passagem com o personagem Bruno e as voltas de Claudionor à procura de Rosinha ocorrem no mesmo sentido. Aliás, é Bruno quem diz que Rosa Maria ficou uma “Rainha da cabeça aos pés”. Se o conto for lido em sequência ao texto de adaptação, poderemos observar que a frase reaparece no momento em que o protagonista anda pela Praça Onze. Sendo assim, o escritor insere na sua sinopse uma situação em que a frase do amigo Bruno servirá para intensificar o tormento do mulato na ocasião do Carnaval. A frase no conto já pressupunha uma situação anterior, desconhecida pelo leitor, que era rememorada pelo personagem. Aníbal Machado cria então uma situação que corrobora o enredo, quando entendido no todo, isto é, juntando a sinopse e o conto. Armado de faca e navalha, Claudionor, cego pelo ciúme, matará a sua noiva em pleno desfile de Carnaval.

Na sinopse criada, o autor mantém em paralelo o universo de Rosa Maria e o de Claudionor. Enquanto este remói o seu ciúme, conversa com Bruno, briga com Vicente e busca suas coisas no Engenho de Dentro, aquela vai às compras, pega um táxi, arruma-se na casa da costureira e depois segue para a sede da Escola de Samba. Enquanto o mulato quer apenas ficar com Rosinha sem ninguém por perto, esta quer gozar a liberdade no Carnaval, pois sabe que no dia não pertence a ninguém. Ela é elevada à posição de rainha e causa admiração no vestido de porta-estandarte. Ele é invadido pelo ciúme, sente-se diminuído e, deste lugar, vê o mundo com amargura. Saber que Rosinha virá no vestido de Carnaval o faz se sentir como o personagem do samba “Coitado do Edgar”²⁰², de Haroldo Lobo e de Benedito Lacerda. No samba, Edgar se entristece quando vê sua namorada, que também se chama Rosa, usar um vestido novo e não acredita que foi ela própria quem o costurou.

A estrutura da sinopse, no entanto, não faz com que os personagens se mantenham sempre distantes. Apesar de efetivamente só se encontrarem no final, ou seja, na cena de assassinato do conto, Aníbal Machado cria situações em que Rosinha e Claudionor se aproximam sem se darem conta ou sem conseguirem se falar. Num possível filme é provável que os desencontros gerem uma expectativa importante e aflitiva no público, o que certamente contribuirá para a compreensão do crime passionai

²⁰² Este samba, que fez sucesso em 1946, é posterior à publicação do conto “A morte da porta-estandarte”, mas anterior à escrita da sinopse. Sua letra está reproduzida na parte “O mundo à revelia” desta tese, quando analisamos o carnaval de *João Ternura*.

ao final. Nas duas vezes em que quase se encontram, sempre um elemento ligado ao Carnaval impossibilita a concretização do ato. Uma hora é uma máscara que omite o rosto de Rosinha, noutro um lança-perfume que obscurece os olhos de Claudionor. No texto anterior, “Praça Onze”, Aníbal Machado, sem desenvolver as cenas, escreve: “Nas ruas, chegou a passar por ela duas vezes sem percebê-la nem ser percebido”. Já na sinopse “A morte da porta-estandarte”, os dois momentos são desenvolvidos. A primeira situação ocorre dentro de uma loja de fantasias:

Claudionor entra sem descobrir a sua amada que no momento estava metida numa máscara de serpente. Quando vai saindo, Rosinha, que também não o havia percebido, retira a máscara. Um caixeirinho que ao lado acompanhava essa manobra, vendo surgir seu rosto moreno e sorridente, disse-lhe: “Ah! agora sim”. E de repente, depois de fixá-la deslumbrado: “Espere aí; já vi sua fotografia: você não é a Rosa Maria, a rainha?” — Rosa Maria: eu sou, responde rindo, lisonjeada; — rainha, ainda não sei.

Assim como o conto, a sinopse é escrita de tal modo que tudo se move na direção do crime inevitável. Claudionor, cujo ciúme é sempre estimulado, é sempre impedido de falar com sua noiva. A impossibilidade do encontro se assemelha aos enigmas anunciados pelo oráculo nas tragédias gregas. De nada adianta o mulato Clodô percorrer a cidade em busca de Rosinha. Neste episódio, em que os dois quase se veem, a máscara cumpre o papel dissimulador. Aníbal Machado escreveu primeiro “máscara de demônio”, riscando depois o termo e alterando para “de serpente”. A primeira ideia é sugestiva, pois de alguma forma significa ver o demônio em pessoa que todos enxergam uma rainha. Espécie de máscara diabólica colocada, metaforicamente, pelo próprio Claudionor em quem tem nome de flor. Esse trabalho com elementos opostos é muito caro a Aníbal Machado em toda a sua obra. O protagonista, que no conto é mais forte que os navais e os estivadores, age durante o carnaval como alguém possuído pelo mal. Rosinha, ao contrário, possui apenas uma máscara, aparenta o mal. Na versão definitiva, no entanto, a máscara é de serpente, o que a torna ainda mais interessante, pois além de guardar em certa medida as características da anterior, acresce a ideia de pessoa traiçoeira e perigosa. Por outro lado, o réptil serve como prenúncio de morte e nisso o autor parece dialogar com o mito de Eurídice, que morre picada por uma serpente. Mais uma vez podemos nos lembrar da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, na qual Aristeu diz a Orfeu que uma serpente picará o seio de Eurídice, que nunca dará leite. A peça de Vinicius, como vimos, é escrita no mesmo ano, em 1953, mas só estreia em 1956. A última versão da sinopse de Aníbal Machado não possui data certa, mas

como vimos, é posterior à versão feita em abril de 1953. Se for o texto lido para a equipe da Vera Cruz, sua data será anterior a agosto do mesmo ano. Neste caso não podemos saber se o autor tomou conhecimento da peça, posto que era amigo de Vinicius. Mas a simbologia da serpente no mito de Orfeu, como dissemos, pertence à antiguidade e encontra ligação com um grande número de obras posteriores, das quais a peça é um bom exemplo. A ópera *L'Orfeo*, de Claudio Monteverdi, realizada a partir do libreto de Alessandro Striggio, pode ser lembrada aqui como outro exemplo.

Na mesma cena em que Claudionor não consegue ver Rosinha, um simples caixeiro a vê e reconhece nela a fotografia que circula nos jornais e revistas. A informação que complementa a ideia da fotografia está em “Praça Onze”: “... é também forte candidata a rainha, tendo saído por várias vezes sua fotografia em jornais e revistas”.

No segundo momento em que os protagonistas se esbarram pelas ruas do Rio de Janeiro, é um esguicho de lança-perfume que impede Claudionor de ir até Rosinha:

Sai. Prossegue na sua busca pelas ruas. Pensa ver Rosinha numa esquina de muita gente; corre para lá; verifica o equívoco. Estão dançando frevo num canto de rua. Claudionor ergue-se nos calcanhares para apreciar a dança. Vem se aproximando Rosinha aos olhos de Clodô. Neste instante, uma foliona atira um esguicho de lança-perfume, sua vista escurece e ele não vê Rosa Maria que lhe passa rente sem percebê-lo também.

Quando recobra a vista, apenas pode ver Rosa Maria e Francisca tomando um táxi em direção ao morro de Mangueira. Das duas, apenas Francisca lhe viu, mas só comentará com a amiga quando já estiver dentro do carro. Enquanto Claudionor não consegue se encontrar com sua noiva, o filme pensado por Aníbal Machado vai mostrando os retratos do Brasil. Vimos que a luta de capoeira aparece na cena em que Claudionor e Vicente se desentendem. Aqui, registra-se o som e a dança do frevo, que, apesar de ter origem pernambucana, nessa época já era conhecido em todo o país. Justamente quando o personagem parece se esquecer de Rosinha e se interessar pelo Carnaval, é que ela ressurgir. Ao buscá-la, no entanto, é o próprio Carnaval que cuida de ofuscar-lhe a vista.

Em outro episódio é Claudionor quem usa uma máscara. O momento em que consegue a máscara permanece obscuro. No texto “Praça Onze”, que consideramos a 3ª versão, lemos:

Claudionor despede-se do velho vigia. Queria evitar a Praça Onze, mas não sabe que força o vai impelindo para lá. Tem uma ideia: comprar xxxxxxxx²⁰³ e, disfarçado, ver e vigiar Rosinha sem [que]²⁰⁴ seja visto.

Como Aníbal Machado aproveitou a 2ª versão para completar o texto da sinopse, não temos as alterações do mesmo modo. Assim, na sinopse, lemos:

Claudionor despede-se do velho vigia. Queria evitar a Praça Onze, mas não sabe que força o impele para lá.
A praça está no auge da folia. Os cordões já começam a surgir. Furando a multidão como um alucinado, Claudionor procura Rosa Maria. Bruno e Matilde procuram Claudionor, mas quem o encontra é a pérfida Francisca, a qual, disfarçada numa máscara e não se dando a conhecer, faz-lhe uma declaração de amor e retira a máscara tentando abraçá-lo. Repelida a repente²⁰⁵ lhe envenena a alma contando-lhe aos ouvidos as traições de Rosa Maria. Claudionor se exaspera e a atira ao chão. Sai em seguida para encontrar-se com Bruno e Matilde. Ao avistá-los no ponto combinado, põe a máscara e se coloca atrás deles sem ser percebido. Justamente a esta hora vem entrando com grande esplendor o cordão da Estrela do Sul, com Rosa Maria à frente.

As versões, no entanto, se complementam. Talvez, consciente dos pequenos detalhes não desenvolvidos na última versão, Aníbal Machado tenha optado por preservar a versão de “Praça Onze” juntamente com a sinopse. As alterações feitas pelo autor caminham num sentido claro. Primeiro é Francisca quem usa do subterfúgio para alcançar seu objetivo em relação ao protagonista. Este, após se livrar da mulher, decide utilizar o mesmo procedimento para se aproximar de Bruno e Matilde sem ser visto.

Na versão de “Praça Onze”, pode ouvir a conversa dos dois:

Bruno e Matilde não o reconhecem. Ele se aproxima e se detém perto de ambos. Sem se dar a conhecer ouve-lhes a conversa: estavam justamente estranhando que Rosinha ficasse noiva de Claudionor dizendo só gostar de Vicente.

Aníbal Machado constrói a sinopse utilizando a máscara para alinhar o enredo. Sem ser visto, Claudionor ouve a opinião dos amigos sem que estes usem uma máscara social para com ele. Pode assim aumentar o seu ciúme justamente no momento em que Rosinha aparece vestida de porta-estandarte no Carnaval.

As diferenças entre as versões devem ser entendidas como um impedimento para a junção dos textos. É necessário que tomemos a sinopse como uma obra inacabada,

²⁰³ A palavra grafada a lápis está ilegível, mas pelo contexto pode ser que seja “máscara”.

²⁰⁴ O autor anotou primeiro “ser visto” e depois alterou para “seja visto” sem acrescentar o pronome.

²⁰⁵ Suponho que seja “Repelida a repente”. A letra pequena dificulta a leitura nessa parte. O mesmo ocorre neste parágrafo com os termos “cadáver desconhecido” e “se desgarrou”.

como de fato ela é. Observe que a amizade entre Bruno e Claudionor, que vemos na sinopse, não coincide com o trecho de “Praça Onze”. Isso certamente haveria de ser trabalhado. Aníbal chega a riscar na sinopse a frase “Francisca sente um alívio, pois ama Vicente”, mas o texto não revela uma inclinação da personagem por Claudionor. Aliás, da forma como se encontra, há apenas uma inveja por Rosinha desfilar e ela não. Também a ideia de comprar uma máscara provavelmente só viria após receber a declaração de Francisca, quando o protagonista resolvesse, talvez, imitar o estratagema.

Na sequência dos episódios, a cena final é a do conto, ou seja, a morte de Rosa Maria em pleno Carnaval. A máscara impede que os outros vejam Claudionor e, assim, pode se aproximar da porta-estandarte com maior facilidade e cometer o crime. Vale a pena observar que é por meio do Carnaval, usando uma máscara, que ele consegue se aproximar de Rosinha. O assassinato, mais uma vez não é narrado, ficando apenas sugerido. Ao lado dela, o personagem toma consciência de que matou quem mais amava:

Numa clareira cercada de gente, Claudionor, ajoelhado, diz palavras de amor aos ouvidos de sua amada morta.

A imagem da amada morta não suporta nenhum tipo de máscara. Agora, Claudionor pode tocar sua noiva, pode até falar palavras de amor ao seu ouvido, mas não pode ser ouvido. O desencontro que foi comum durante o Carnaval está agora perpetuamente cristalizado e de nada adianta chamar pelo nome de Rosa Maria.

Deixamos aqui de abordar alguns pontos da sinopse e outros foram brevemente comentados. Há todo um desenvolvimento da personagem Rosinha, por exemplo, que poderia ser analisado. Detivemo-nos mais no aspecto da criação da sinopse, na forma como é estruturada a partir de cenas previamente elaboradas em “Praça Onze”, permitindo que diálogos e outros episódios surgissem em função do todo. Mesmo sabendo que se trata de um texto cujo objetivo é adaptar o conto “A morte da porta-estandarte” para o cinema, a última versão da sinopse manteve-se mais próxima de um segundo conto do que propriamente de um roteiro. Se isso revela a forma como Aníbal Machado via a arte cinematográfica, revela também um pouco de sua técnica literária, pois o diálogo surge em boa parte de seus contos de forma muito semelhante. O fato de Aníbal Machado recriar o seu próprio conto é uma clara demonstração de que sua obra, mesmo nas histórias mais finalizadas, pode se refazer seja em outra linguagem, como a do cinema, seja em narrativa literária. A história de Rosinha, nessa perspectiva, também

é um exemplo de obra inacabada, que está sempre se refazendo, sempre em preparativos, em constante busca de uma fachada melhor ou diferente.

Saído do samba, mas com evidente trabalho de criação de Aníbal Machado, o conto “A morte da porta-estandarte” se torna laboratório para o cinema. Certamente, se passasse pelo processo de filmagem, a recriação do escritor ganharia novos diálogos e novos cenários, dentre outros elementos. Assim, o texto de Aníbal permanece como um texto em processo, que ainda passaria por alterações até chegar às telas do cinema brasileiro. Não tivemos acesso a uma versão posterior da sinopse. É provável que exista ou tenha existido. Enquanto não é encontrada e recuperada, podemos imaginar a adaptação da história de Rosinha pelos textos “Praça Onze” e “A morte da porta-estandarte”, aqui comentados. Apesar de ter dividido espaço em *Esse Rio que eu amo*, hoje desaparecido, a história de Aníbal Machado permanece em aberto, aguardando um cineasta que dê continuidade a essa história sempre em construção.

Um samba-enredo

O filme *Esse Rio que eu amo*, de 1961, que teve como diretor o argentino Carlos Hugo Christensen, embora inacessível hoje, tornou-se popular na época e com isso ajudou a história de Aníbal Machado a se tornar ainda mais conhecida. Francisco Marques, que trabalhou durante muito tempo com Christensen, nos dá seu depoimento sobre a estreia do filme no Rio de Janeiro:

Mal chegamos ao hall de entrada do cinema fui aprendendo mais uma, a olhar a urna onde o bilheteiro deposita as entradas recolhidas: como eram de vidro, só de olhar para ela já dava para calcular se havia muita gente dentro do cinema ou não, pela quantidade de bilhetes depositados. Éramos três, o diretor Christensen, o produtor executivo Eduardo Guimarães e eu. Esticamos o olho e a urna não parecia grande coisa: havia apenas um montinho de bilhetes.

Meio preocupados, entramos na sala de projeção, que era enorme. Ou melhor, tentamos entrar! Havia uma barreira de costas de gente em pé, junto à porta, no final da sala de projeção. Hoje essa superlotação é proibida, mas naquela época era bem-vinda. Espantados, ainda tentamos entrar, pedindo licença, mas era impossível, havia uma massa compacta de gente em pé, como poucas vezes havíamos visto. Decidimos subir ao balcão, lá provavelmente encontraríamos lugar. [...]

Subimos a escada: o balcão estava ainda mais cheio, com gente quase do lado de fora. Ainda surpresos, percebemos uma outra escada no saguão... e então descobrimos que esse cinema possuía um segundo balcão, um terceiro andar, o que era raro até naquela época! Para lá corremos e, exultantes, vimos o maravilhoso espetáculo do segundo balcão completamente lotado, entupido de gente! [...] Não esperamos mais nada, descemos vibrando as escadas e

fomos comemorar! Antes de sair, ainda olhei para a tal desmilinguida urna. Estava explicado: perto dela havia mais duas urnas, que não tínhamos visto, lotadas de entradas!²⁰⁶

Em 1975 a Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense ficou em oitavo lugar no Carnaval do Rio de Janeiro desfilando com um samba-enredo chamado “A morte da porta-estandarte”. Além de o conto ter se tornado conhecido, é possível que o filme de Christensen tenha contribuído para que a estória de Rosinha voltasse ao samba. Se a década de 1930 pôde fornecer elementos, por meio de seus sambas, para que Aníbal Machado escrevesse o conto, este pode se tornar mais uma vez samba e ser aclamado pelo povo. Vejamos a letra feita por Walter da Imperatriz, Nelson Lima, Caxambu e Deni Lobo:

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

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

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

(pra que chorar?)²⁰⁷

Assim como o conto de Aníbal Machado, o samba aborda sentimentos díspares. Tanto o seu início quanto o fim estão marcados pela tristeza que, questionada, conduz a uma rememoração do passado alegre. Recorda-se então o desfile do bloco Lira do Amor, que teve Rosinha como porta-estandarte encantando a multidão. O termo “mulata

²⁰⁶ Artigo de número X, datado de 25 de julho de 2008, escrito por Francisco Marques para a coluna “O cinema na veia” do site www.refletoresdafama.com.br.

²⁰⁷ Há variações na disposição das estrofes. Sigo aqui a estrofação disponibilizada no site oficial da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense.

brejeira” é significativo, pois, caracteriza a personagem como alguém que gosta de festa ao mesmo tempo em que afirma qualidades como graciosidade, simpatia e até mesmo como aquela que seduz. Curiosamente, o dicionário Houaiss registra que a partir de 1945, no Rio de Janeiro, o termo brejeiro é entendido também como namoro.

A letra parece seguir o projeto de adaptação do conto para o cinema uma vez que Rosinha desfila, ou pelo menos começa a desfilar, como ocorre nas sinopses de Aníbal Machado. Em seu conto, quando a narrativa muda de perspectiva, deixando de acompanhar o protagonista para abordar o comportamento dos carnavalescos em geral, é que ocorrerá o assassinato, de modo que não se narra a entrada do Lira do Amor, o bloco de Madureira. Em todo caso, sabe-se que Rosinha só poderia estar integrada à escola de samba. Por outro lado, o fato de a letra citar Lira do Amor ao invés de outro cordão²⁰⁸ revela que a recriação da Imperatriz Leopoldinense foi feita em estreita relação com o conto “A morte da porta-estandarte”. O desfile, na letra, evidentemente se dá na Praça Onze.

A parte final do samba vai ao encontro da última cena do conto. Assim como no texto literário, em que é evitada a afirmação de que o protagonista assassinou sua noiva, na letra o verso “e o negro sambista pedindo perdão” sugere o crime que cometeu seguido do arrependimento, o que dá um caráter trágico à cena, sem que para isso se descreva o ato do negro. A inserção do título do conto em meio aos versos, evidentemente, explicita o episódio ao mesmo tempo em que intensifica a intertextualidade. O que impressiona na letra, contudo, é a clara referência ao samba “Foi ela” de Ary Barroso quando afirma que em meio a um “cantar dolente” o negro pede que sua noiva, já morta, se levante e desfile.

Assim sendo, o samba começa e termina com a tristeza. Se o presente é triste, é preciso relembrar os momentos de alegria existentes no passado, por isso se recorda o desfile do bloco Lira do Amor e a participação de Rosinha. Evidentemente, por se tratar de um samba-enredo, “A morte da porta-estandarte” é alegre, mas, em contraposição, sua letra é triste. Pode-se dizer que dentro da alegria do samba se encontra a tristeza, marcada pelo choro, e, dentro dessa tristeza, a recordação dos momentos alegres relacionados à mulata brejeira. Ainda é preciso dizer, nesse sentido, que dentro do samba alegre se encontra o samba triste de Ary Barroso. Um ponto em comum aos dois, pode-se dizer, é justamente o canto da parte estritamente vocálica, registrado na letra

²⁰⁸ Como dissemos, nas sinopses de Aníbal Machado para o cinema, o bloco passa a se chamar Estrela do Sul e pertence ao morro de Mangueira.

como “ôô ôô”, marcado nos respectivos sambas pela *passionalização*²⁰⁹, em que num é cantado de forma alegre e no outro, “Foi ela”, de forma melancólica.

Um dos objetivos desta rápida incursão pelo samba-enredo de 1975 é mostrar que a estória de Rosinha alcançou o gosto popular com o passar das décadas e se tornou uma das histórias mais conhecidas de Aníbal Machado. Embora seja desconhecida uma produção crítica do escritor mineiro que trate da música no Brasil, o que é curioso se lembrarmos que era um amante das artes, ela não deixou de ser tratada em suas obras. Até mesmo a música erudita tem espaço em um de seus contos: “O piano”. Embora haja toda uma visão crítica sobre o carnaval no seu único romance, “A morte da porta-estandarte” parece ter se tornado o melhor exemplo daquela “força real” que Aníbal Machado tanto buscava na arte que apreciava e nas obras que escreveu. Para muitos, como afirmou Leandro Konder em 1994, trata-se de um dos melhores contos da literatura brasileira.

A experiência de Aníbal Machado em contos como “O desfile dos chapéus”, “A morte da porta-estandarte” e “O piano” revela uma concepção de escrita literária aberta tanto à arte mais refinada quanto às manifestações de cunho popular. Em um conto, por meio da dimensão onírica, evoca a pintura de Giorgio De Chirico e o Surrealismo. Em outro, cria uma estória a partir de três sambas populares, trabalhando com elementos da cultura brasileira. Até mesmo o conto “O piano”, que liga passado e presente de uma mesma família, possui sua gênese ligada a elementos do cotidiano. Nesse sentido, como um escritor modernista, soube reunir numa mesma obra a dimensão da arte europeia com os elementos populares e regionais de seu país. Os contos que estudaremos agora — “O iniciado do vento”, “Viagem aos seios de Duília” e “O defunto inaugural” — seguem essa mesma perspectiva. Apesar de neste caso não abordarmos as relações entre as artes, é possível encontrar neles tanto elementos insólitos e certo alumbramento quanto o aspecto regional e mítico do interior do Brasil.

²⁰⁹ Termo utilizado por Luiz Tatit no livro *O século da canção*.

3. TRÊS VILAREJOS: TRAVESSIAS

O engenheiro

Em 1943 Aníbal Machado comprou uma casa em Vassouras, no Rio de Janeiro, onde passava férias, lia e escrevia. Segundo Renard Perez, sete de seus contos foram escritos ou esboçados na cidade fluminense. Elza Miné da Rocha e Silva, nas notas que elaborou para a antologia *Aníbal Machado*, nos informa que em 1955 o escritor já trabalhava em seus contos mais importantes: “O iniciado do vento” e “Viagem aos seios de Duília”. Maria Clara Machado, por sua vez, declara que o vento da cidade de Vassouras o inspirou a escrever a estória de Zeca da Curva²¹⁰. Outra cidade que parece ter influenciado a escrita deste conto é Aiuruoca, em Minas Gerais, onde o escritor viveu por um ano. Somente em 1959 “O iniciado do vento” foi publicado, compondo a obra *Histórias reunidas*. No mesmo ano, João Cabral de Melo Neto, a quem o conto é dedicado, escreve de Marselha para Aníbal Machado, agradecendo:

Muito obrigado pelo fabuloso presente de tuas “Histórias Reunidas”. Gostei de reler Vila Feliz, livro que para mim não perdeu nada nestes anos todos e gostei de ler as histórias novas, que muitas vezes ouvi v. contar. Ando no maior orgulho de ter o Iniciado do vento dedicado a mim. Não só por causa da dedicatória como porque é de todo o livro a história que prefiro. Vamos ver agora quando é que v. se decide a publicar o João Ternura.²¹¹

Em 1967, após a morte do escritor, o conto foi adaptado para o cinema por Carlos Hugo Christensen. *O menino e o vento* é o melhor filme já feito a partir da obra de Aníbal Machado.

Em “O iniciado do vento” temos a história de um engenheiro chamado José Roberto que é encarregado de construir uma ponte nas proximidades de uma pequena cidade da qual ouvira falar desde a infância e cujo nome, nunca mencionado na narrativa, ficara-lhe ligado à ideia de vento. No período da construção um acidente ocorre e cinco homens morrem. O protagonista decide então passar alguns dias na pequena cidade, a “capital do vento”, com o objetivo de descansar e esquecer o acidente. Durante sua estadia conhece o menino Zeca da Curva, que lhe apresentará o

²¹⁰ MACHADO, Maria Clara. Aníbal Machado, meu pai. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*, p. 03.

²¹¹ A carta de João Cabral de Melo Neto, datada de 11 de setembro de 1959 e escrita em Marselha, faz parte do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG.

vento. Este elemento da natureza surge de forma diferente, caracterizado pelo insólito, e com vida própria. Terminado o repouso, José Roberto retorna ao Rio de Janeiro, onde vive. Lá, por meio de uma carta anônima, vem a saber que era acusado na cidadezinha pelo desaparecimento do menino. Retorna então para se defender. Durante o interrogatório, narra a amizade e os episódios vividos com o Zeca da Curva, revela a sua admiração pelo vento e faz com que os habitantes daquele lugar percebam que o vento ali não é só especial, mas possui vida própria sendo capaz de alterar a vida de todos. A narrativa do engenheiro destoa e contrasta com o ambiente em que foi obrigado a fazer a confissão, um fórum, mas está aí uma das características do conto: o contraste entre as linguagens. A fala do engenheiro, que seria pífia para uma investigação jurídica, possui uma verdade outra, diferente, própria do discurso poético. A argumentação do inusitado, que fomenta a existência do insólito, contrapõe-se ao tipo de argumentação esperada, a racional, que não ocorre. Por fim, o vento vem ao socorro do protagonista, salvando-o, fazendo desaparecer o processo e transformando para sempre a vida do vilarejo. O insólito, nesse sentido, surge da própria realidade e a escolha do ambiente jurídico favorece o seu reconhecimento. Feita uma sinopse, vejamos doravante o conto de forma mais detalhada.

José Roberto é um engenheiro construtor de pontes, que afirma ter herdado de seus pais certa “tendência para o sonho”, mas que foi prevenido por eles contra as ciladas da imaginação. Um engenheiro, como está no poema de João Cabral de Melo Neto, “...sonha coisas claras: / superfícies, tênis, um copo d’água”, pensa o mundo que “nenhum véu encobre”²¹², e sonha também a construção a partir dos elementos da natureza. O sonho de José Roberto, no caso, contém algo de irreal e o personagem, a seu modo, reconhece a existência de fatos estranhos da vida. Trata-se assim de personagem dividido entre o real e o irreal, entre o concreto e a imaginação, entre o racional e o místico. A compreensão desta característica parece ser uma das chaves de leitura do conto. José Roberto é também um engenheiro-escritor, pois à noite toma notas no quarto do hotel, além de sempre levar livros nas viagens. A leitura à noite, segundo ele, era um “vício a que não sabia resistir” (p. 06). A narração que faz ao juiz contém elementos metalingüísticos, pois pondera várias vezes a tentativa de contar preservando a linguagem do menino. Temos assim, desde já, a imagem do escritor tentando ligar o real ao irreal.

²¹² MELO NETO, João Cabral de. O engenheiro. In. *Duas águas*, p. 114.

No conto, construída a ponte, pode o engenheiro ir até a cidadezinha de que ouvira falar na infância. O procedimento se assemelha ao escritor que relê a própria obra após ter unido o real e o insólito em sua escrita. Lá, José Roberto descansará do desgaste de seu trabalho:

Fora um trabalho arrasador; meses e meses ao sol, com os operários; e à noite, dentro da barraca, os cálculos no papel, a conversa com os trabalhadores; depois, os cigarros, a insônia, e a leitura até alta madrugada, — vício a que não sabia resistir.

Afinal, a obra fora inaugurada dentro do prazo. E era uma bela ponte, ele próprio o reconhecia. Gente e mercadorias já deviam estar transitando entre as duas margens. Antes assim.

(Histórias reunidas, p. 06)

Esta ponte, difícil de ser construída, deve ser entendida como metáfora. É por meio dela que é possível ligar o mundo a um lugar pequeno. O próprio José Roberto, que vive no Rio de Janeiro, em alguma medida simboliza a modernidade. Os jornais chegam de lá e a capital do vento só os recebe de tarde. Assim sendo, numa primeira leitura, temos um personagem ligando a modernidade e a racionalidade ao provinciano e ao místico. Para um lado a ponte leva à terra em que o vento tem vida própria, para o outro lado leva aonde o mesmo é medido por aparelhos. Unidas, as duas partes podem transitar e o conto nos apresenta este diálogo. Mas se, inicialmente, o engenheiro é elemento racional no mítico, dentro dele também os dois universos se confrontam e se misturam.

Numa outra forma de ler o conto, essa ponte é interna e liga o José Roberto adulto, engenheiro, ao menino fantasioso que tem dentro de si mesmo, representado por Zeca da Curva. Vale a pena lembrar que em diversos momentos o personagem se comporta como se estivesse submetido a um procedimento terapêutico. A compreensão dos fatos que narra é, em larga medida, compreensão de si mesmo. Assim, a ponte também simboliza um reencontro consigo mesmo e a possibilidade de voltar a transitar pelo terreno onírico do qual foi “alertado” pelos pais a não frequentar. O nome Zeca, nesse sentido, poderia ser tomado como o diminutivo de José. Não é possível, no entanto, desconsiderar que a existência do personagem Zeca da Curva é independente da do engenheiro e é justamente a coexistência dessas duas leituras que torna o conto tão bom.

Por isso também não é nomeada a cidade em que o vento habita. Apenas se diz que é a “cidadezinha de... no alto da serra” ou a “capital do vento”. Já dissemos que o vento da cidade de Vassouras motivou a escrita do conto. A descrição, no entanto, da

capital do vento lembra um pouco a Aiuruoca que Aníbal Machado conheceu. Vejamos como a descreve:

Apaixonei-me por Aracy Jacob e, dois anos depois, em março de 1919, partia casado com ela e já feito promotor público, para Aiuruoca, velha cidade do sul de Minas erguida num contraforte da Mantiqueira. [...] Cheguei finalmente à sede da comarca investido nas novas funções. Manifestações, discursos, etc. Eu era uma autoridade. No dia seguinte não havia viva alma na rua. Nem padaria nem luz elétrica. Minha mulher começou a chorar escondido. Foi o diabo. Mas minha mala estava cheia de poetas ingleses. Da sala do júri, sentado ao lado do juiz, eu a avistava na janela de nossa casa, e tapando a cara com os autos interrompia a acusação para dizer-lhe adeuzinho. Minha vontade era dirigir-me para lá com os réus e tudo para tomarmos café.²¹³

Se em Aiuruoca o escritor participava da acusação, no conto todos os olhares se voltam para a defesa do engenheiro. A capital do vento também é chamada de “cabeça de comarca e sede da administração da Justiça”, mas, de tão pequena, “um grito ou gargalhada forte a atravessavam de ponta a ponta”. Assim como Aníbal, o engenheiro também carrega consigo livros para a leitura à noite no quarto do hotel Bela Vista. Sobre a mesa, coloca uma fotografia da noiva. A localização do hotel é significativa para o personagem:

A este reservara a hoteleira o mesmo quarto onde o hospedara a primeira vez, dando vista para o cemitério e para a colina fatal onde a vítima desaparecera para sempre.
(*Histórias reunidas*, p. 09)

Os lugares que avista da janela, o cemitério e a colina, onde o vento corre mais forte, parecem dotados de simbologia no conto. Quando Zeca da Curva está presente, a colina significa a liberdade, o retorno à infância, a pulsação da vida, em contraposição ao cemitério, símbolo do fim. Na segunda ocasião em que se hospeda no Bela Vista, a colina passa a ser lembrança de um episódio fatal, passando a significar uma supressão.

A omissão proposital do nome da cidade visitada pelo engenheiro é significativa, pois universaliza de tal modo o lugar que as demais referências como o dialeto mineiro ou os jornais que chegam do Rio se tornam menos importantes. Nesta cidade cujo nome não se diz, o elemento fantástico pode existir e um menino poderá habitar o vento. Ou, na segunda leitura, o espaço da infância está dentro do homem e por isso sua dimensão poética não permite que receba o mesmo nome de uma cidade real. O lugar, provinciano, é curiosamente chamado de capital. Capital aqui está ligado ao lugar escolhido pelo vento para habitar. Mas é possível voar mais alto e pensar que para um

²¹³ MACHADO, Aníbal. Autobiografia. In. *A arte de viver e outras artes*, p. 292-293.

sujeito que busca o auto-conhecimento, chegar à capital seria algo como tocar o cerne, atingir o ponto fundamental, o lugar-capital, para o qual se construiu uma ponte.

Nesse sentido, para que o menino possa estar dentro do homem, é necessário que a capital do vento seja um espaço ligado à sua infância:

Desde criança, ouvira dizer que aqui ventava muito. E o nome deste lugar ficara-me na memória ligado à ideia de vento, como o de outros lugares à ideia de crime ou de tranquilidade colonial.
(*Histórias reunidas*, p. 20)

Em outra passagem, quando tem contato com o vento, o engenheiro afirma:

E à medida que [o vento] aumentava de velocidade, ia mostrando uma qualidade diferente daqueles que correm em outros lugares. Parecia soprar da minha infância, trazendo o que havia de melhor e de mais antigo no espaço.
(*Histórias reunidas*, p. 24)

A maneira como Aníbal Machado escreve é sutil e ponderada, permitindo que o espaço seja associado à infância de José Roberto. Essa ideia está subtendida no texto quando o vento que sente na cidadezinha parece soprar de seu passado. Nesse sentido, o ambiente criado no conto, marcado pela dúvida, possui semelhança com o universo onírico. O personagem recupera o seu passado, mas ao mesmo tempo sabe que é um estrangeiro naquele lugar. A dimensão do sonho só é possível porque o personagem se encontra em estado de ócio. Vale lembrar que a construção da ponte resultou em um esgotamento e, mais do que isso, num possível trauma, se observarmos que cinco homens morreram num acidente com a ensecadeira. Na capital do vento pode descansar e talvez superar os acontecimentos recentes. É possível cogitar que o acidente provoque um questionamento não declarado no conto sobre a sua profissão e a sua própria identidade. Permitir-se o imaginário e enveredar-se junto com Zeca da Curva pelas aventuras de menino é caminhar em direção oposta ao universo de engenheiro, que sonha coisas simples e palpáveis. O universo infantil e o espaço provinciano possui nítida oposição, supomos, ao universo adulto de engenheiro e à vida no Rio de Janeiro. Porém, este lado oposto, este pensar o contrário, faz parte do homem e a sua descoberta do vento é uma descoberta de si mesmo. Isso, no entanto, só será possível por meio do ócio: “Trazia a imaginação livre e os nervos um pouco desgovernados pelo cansaço” (p. 21) O engenheiro não é um simples veranista, não age como um turista qualquer, ao contrário, permite-se ser guiado por um menino em busca de um vento misterioso. Seu comportamento, nessa perspectiva, pode ser aproximado ao universo do *flâneur*, que encontra no vento e no menino a sua principal distração. O ócio se torna criativo e lhe

proporciona uma experiência com a escrita. Estar com o menino e com o vento, permitir que a imaginação se liberte das amarras racionais, despreocupar-se dos comentários alheios, livrar-se provisoriamente da máscara de engenheiro, tudo isso lhe proporciona uma investigação de si mesmo, numa busca pela própria identidade.

O interesse de José Roberto pelo vento é anterior ao encontro com o menino, mas se transforma ao aproximar-se dele. Zeca da Curva, que tem esse nome por morar na curva da estrada, é descendente de índio, tem a pele bronzeada, os cabelos lisos, os olhos espantados, “uma mobilidade extrema na fisionomia” e é considerado pelo engenheiro como um “filho do vento”. De fato, o modo como Zeca da Curva sente o vento é incomum, meio mágico:

— Acho que ele já vem vindo.
 — Ele quem?
 — O vento.
 — Como sabe que vem?
 — No corpo, uai...
 — Mas o ar está parado. Que é que você sente no corpo?
 — Uma coisa...
 (*Histórias reunidas*, p. 24)

Menino e engenheiro especulam sobre o vento e juntos passam por três abordagens distintas, que poderiam ser classificadas como mística, científica e poética. Zeca da Curva ouve de sua mãe que o vento é soprado por Deus. Depois o engenheiro lhe diz que é ocasionado por deslocamentos de massas quentes e frias na atmosfera e que existem aparelhos capazes de medir a sua velocidade. O menino no entanto não se satisfaz com nenhuma das explicações e especula acerca da natureza criando uma explicação nova que pode ser considerada mitológica ou poética:

Disse que esteve pensando muito durante a noite: aquele negócio de massas frias e massas quentes, de que lhe falara na véspera, achava que era bobagem. O vento — afirmou — é soprado por gigantes enormes escondidos atrás da cordilheira; se é muito forte, chama-se ventania; quando fica escuro, chama-se furacão, pior ainda do que a ventania.
 — Se o vento não tem cor, interrompi, por que diz que o furacão é escuro?
 — Porque é escuro mesmo, respondeu. Eu acho que ele é assim porque passa com as lanternas apagadas.
 (*Histórias reunidas*, p. 30)

Zeca da Curva recusa a explicação científica, não se satisfaz com a religiosa, dada pela mãe, e resolve criar, ele próprio, a sua. É curioso observar a recorrência de três possibilidades ou do número três no conto de Aníbal Machado. São três os personagens principais: o menino, o engenheiro e o vento. O horário da audiência é às três da tarde. São três as situações de José Roberto em relação à capital do vento: a da

infância, a do repouso e a do interrogatório, sendo que esta se dá três meses depois da anterior. A ideia de verdade se vincula a pelo menos três categorias: à jurídica, à dos jornais, e à da análise psicológica. O trio juiz-promotor-escrivão é associado pelo engenheiro às bancas examinadoras da faculdade e por aí vai.

Aos poucos o engenheiro desiste de ensinar ao menino noções racionais acerca da natureza e passa a fomentar a sua imaginação, inventando ele próprio parte do universo mitológico desfrutado por ambos:

— E a brisa? perguntei.
 — Ah! essa sai da boca dos filhotes do gigante. Gosta muito de apostar corrida com o rio.
 Só para excitá-lo, procurei qualquer definição especial para a brisa e disse: — É um vento que ainda não cresceu.
 Olhou para mim, reflexivo: — Isso mesmo!
 (*Histórias reunidas*, p. 30-31)

O engenheiro no entanto, tal qual um escritor, tem consciência das coisas que fala, separando sempre, para si mesmo, o real do irreal. O menino, ao contrário, tal qual um leitor pactuante com a obra, toma como verdade a mitologia por eles criada. Um episódio desses tem papel decisivo para o desfecho do conto:

Inventei que nele [no vento] correm também meninos invisíveis, os mensageiros. Sabia que essa ideia ia excitá-lo.
 — Os quê?! inquiriu logo.
 — Mensageiros, repeti.
 — Ah! mensageiros, mens...
 — São alados, completei.
 — Que negócio é esse, alados?
 — Que tem asas.
 — É verdade?
 Senti um frêmito perpassar-lhe o corpo.
 — Sim, é verdade.
 — Bem que eu desconfiava...
 Fez uma pausa:
 — E no furacão? tem crianças também?
 — No furacão passam os guerreiros terríveis, inventei.
 — Por isso é que ele faz tanto barulho, não é?
 — Exatamente, respondi.
 (*Histórias reunidas*, p. 32-33)

Ao afirmar que existem meninos vivendo no vento, o engenheiro sugere uma possibilidade mágica: a de se tornar passageiro e habitante do vento, misturando-se a ele, tomando suas características, proporcionando um novo ser. A confirmação de que Zeca da Curva tomou a invenção como verdade vem em seguida no conto: em outra ocasião, ao convidar José Roberto para admirar o vento, afirma que os “meninos do vento” já estão passando, fazendo as folhas das árvores balançarem.

Evidentemente, ainda que se trate de um elemento importante, não é só motivado pela fala do engenheiro que o menino se tornará habitante do vento. Como dizíamos, há uma ligação meio mágica entre um e outro. Zeca da Curva pode sentir a presença do vento, mesmo com o ar parado, e em determinados momentos do conto consegue prever a sua vinda. A linguagem do conto, principalmente na narração do engenheiro, contribui para a união da imagem do menino com a do vento, como pode ser percebido nos seguintes trechos:

Toda vez que começava a soprar mais forte, Zeca da Curva aparecia (p. 26).

Olhei para o menino que voltava correndo. Sua cabeleira estava desfeita, ele mesmo todo diferente, subitamente transformado em personagem do vento (p. 32).

O pequeno maltrapilho era o meu mestre de vento, o verdadeiro iniciado. E eu, o discípulo, não me vexo de confessá-lo. Daí por diante, só o compreendia dentro mesmo do vento” (p. 35).

Assim, a narração vai cuidando de inserir Zeca da Curva no vento. Inicialmente a aparição de um coincide com a de outro, mas ambos existem de forma distinta. Depois, já aparecem reunidos na linguagem no termo “personagem do vento”, o que remete, é claro, à estória dos mensageiros que habitam o vento. Por fim, o engenheiro só passa a compreendê-lo “dentro mesmo do vento”. A integração não existiria, no entanto, se não ocorresse um contato mais íntimo entre os personagens. Se Zeca habitará o vento, é possível que este o adentre primeiro:

“Fiquei o tempo todo espiando pelo buraco da fechadura; a língua fininha dele entrava no meu olho”
(*Histórias reunidas*, p. 27)

A abertura da fechadura que permite ao garoto observar o vento do lado de fora também funciona como um direcionamento, um afunilamento, para que este o penetre pelo olho. Não deixa de haver também uma característica infantil na maneira como o vento é personificado ou no uso de palavra em seu diminutivo.

De forma gradativa, Zeca da Curva busca integrar-se à natureza:

“Meti o binóculo, o seu casebre se aproximou. Logo avistei Zeca da Curva no terreno, a pular. Tirara a roupa, ficara nu no meio do vento. Correndo de um lado para o outro, esbarrou numa lata e rolou pelo barranco. De repente, ei-lo de braços abertos e olhos fechados, gozando, aspirando o espaço. Assim permaneceu alguns minutos, imóvel, feliz.
Agora, pensei comigo, já não tenho dúvida: ele é mesmo o enfeitado do vento. Acertei melhor as lentes e percebi, Sr. Juiz, claramente percebi o que o menino fazia: mijava! Com o perdão da palavra, ele mijava, Sr Juiz! Gritei.

Não me atendeu. Nem podia, tamanha era a barulheira. A urina diluía-se em gotas cristalinas. Misturando ao ar um líquido de seu organismo, tive a impressão de que procurava sentir-se mais ligado aos elementos.
(*Histórias reunidas*, p. 34-35)

O binóculo usado pelo engenheiro funciona como um distanciamento, característica comum à narração de terceira pessoa, aplicado à narração de primeira pessoa. Assim, pode José Roberto narrar de forma distanciada e mais verossímil já que o menino não sabe que está sendo observado e age de modo natural. Para sentir melhor o vento, Zeca da Curva fica nu, abre os braços, fecha os olhos, tem volúpia. Não interessa saber se seria possível observar todos os detalhes descritos inclusive certa dimensão psicológica, afinal, o binóculo permite transformar provisoriamente um narrador em outro, inclusive dotá-lo de certa onisciência. Melhor focalizado, consegue mostrar a urina de Zeca se misturando às gotas da chuva e ao ar. Ao final do trecho, a onisciência é perdida, a dimensão do personagem-narrador é recuperada e o engenheiro fica com a “impressão” de que o menino buscava ligar-se aos elementos da natureza.

O próximo passo será a integração total ao vento:

Eu me agarrara ao tronco de uma árvore para não ser levado. Zeca da Curva parecia embriagado. Arrancou a camisa, estendeu os braços. Permanecia imóvel, tenso. De repente, ouvi-lhe a exclamação: — Com este eu vou! Abalou pela rampa, saltou o valado, atravessou uma sebe, ganhou a várzea, diluiu-se na bruma... E reapareceu diminuído, lá para os lados de uma macega, correndo, correndo sempre, até sumir-se no longe. Fiquei só no meio do turbilhão. Com a sensação de que ele me abandonara. Pudessem eu fazer aquilo! Faltava-me a força e a pureza do menino. Fui tomado de um sentimento estranho: senti-me rebaixado perante mim mesmo.
(*Histórias reunidas*, p. 37)

Zeca da Curva, após buscar se sentir mais ligado ao vento tirando a camisa e abrindo os braços, anuncia que irá com o vento. A frase é simples e poderia ser entendida como uma corrida junto ao vento, mas a tomamos aqui como o início da integração. A linguagem, sempre sutil, com progressão, sugere a integração. O menino toma um forte impulso, corre, pula um valado para em seguida atravessar uma cerca de plantas, o que já sugere a transformação em vento, a qual é fomentada em seguida, quando “dilui-se” na bruma. Depois reaparece para em seguida “sumir-se longe”. É claro que o fragmento pode ser lido pelo menos de duas formas. Na primeira o turbilhão ou nevoeiro impediria o engenheiro de distinguir o menino. Numa segunda, porém, a mesma opacidade da ventania é elemento mágico para a integração de Zeca da Curva ao vento, tornando seu mais novo habitante.

Enquanto o menino abre os braços disposto a seguir com o vento, José Roberto faz o movimento contrário se agarrando a uma árvore, prendendo-se à terra e, assim, à racionalidade:

— Ele tem doze anos! disse comigo, tentando anular meu despeito.
As rajadas aumentavam empurrando-me para o espaço, como que me desafiando a imitar a proeza do pequeno companheiro. Não. Eu, não! Sou engenheiro, não sou criança! Construo pontes, tenho os pés fincados na terra... Loucura, querer emular-me com o garoto, disputar com ele os mesmos direitos perante o vento. Tratei de sair dali. Amanhã, pensei, amanhã saberei onde o largou a ventania.
(*Histórias reunidas*, p. 38)

Pela primeira vez no conto se diz a idade do menino, o que aumenta ajuda a transformar a possibilidade de um adulto habitar o vento em algo sem sentido. Ainda mais se esse adulto for um engenheiro, habituado a coisas simples e palpáveis. Se o termo *terra* aparece no trecho como metáfora de racionalidade, a palavra *ponte*, desta vez, se apresenta na forma denotativa. Mesmo considerando uma “loucura” tal possibilidade para si, José Roberto sabe que o menino foi levado pelo vento.

A comprovação dessa ideia ocorre no momento final de seu depoimento, quando o tempo do enunciado se encontra com o da enunciação e o vento invade o fórum, interrompendo e tumultuando a audiência, mas salvando José Roberto. A fala final do personagem sugere que Zeca o habita:

— E quem pode afirmar com segurança, Sr. Juiz, que Zeca da Curva esteja morto? Por que não admitir que ele tenha vindo com este vento e já esteja subindo pela escada? Houve um *suspense*.
(*Histórias reunidas*, p. 40)

O vento reaparece mais “rebelde e desordeiro” do que o costume e dá a impressão de que “queria participar do final do interrogatório”. Mas quando o engenheiro termina a sua fala e o juiz finaliza a audiência, tudo parece voltar à atmosfera forense. Do lado de fora, no entanto, o vento atua retirando os jornais das mãos dos leitores ou turvando-lhes a vista:

Ninguém conseguia ler a notícia até o fim: ou a ventania carregava de novo o jornal ou a poeira turvava a vista dos leitores.
Das sacadas altas do Foro descia uma nuvem de escrituras, certidões e editais. Pairavam no ar antes de virem pousar nas frondes. Era o arquivo que se desmanchava.
(*Histórias reunidas*, p. 41)

O juiz ainda será visto vagando e falando sozinho na colina em que Zeca da Curva desapareceu. Na ocasião o vento arrancava, uma a uma, o volume de folhas do

processo que carregava. A imagem final do conto sugere que o juiz reconheceu que o insólito é possível, que o menino se tornou passageiro do vento e que não há razões para o episódio constar num processo. O magistrado desaparecerá depois, sem se despedir, e deixará a cidade em nova ordem, marcada pela narração do engenheiro: “Qualquer coisa havia mudado na fisionomia moral da cidade. O vento começou a existir. Descobriram-lhe um sentido novo.” (p. 43).

Como foi dito, vários níveis de leitura podem ser considerados para o conto de Aníbal Machado. Numa forma talvez mais superficial, ou pelo menos mais racional, tudo não passou de uma explicação estranha dada por um engenheiro forasteiro num foro do interior. Nesse sentido, tudo o que poderia ser irreal poderá ser entendido como fruto de sua narração um tanto fantasiosa. Não é, evidentemente, a leitura que temos considerado aqui, mas vale a pena pontuá-la rapidamente como contra-argumento à análise que fizemos. A explicação racional para o desaparecimento do menino é a de que ele poderia ter embarcado no trem em viagem rumo ao mar para ver o vento correr sem obstáculos. Numa parte da narração feita pelo engenheiro o garoto confessa que o maquinista prometeu levá-lo escondido, mas ele tinha medo de magoar a mãe.

No momento em que o vento invade o foro, o engenheiro mesmo possui dúvida se o menino o habita ou não:

Não precisava que o vento viesse assim tão estabanado, pensou. Mas que maravilha! Será que ninguém percebia? Era de um tipo novo, menos descarnado e musical. Com algo de rebelde e desordeiro. Pena que ali não estivesse o Zeca da Curva. O engenheiro tinha certeza de que ele continuava vivo. Voltaria escondido, para uma busca naquelas grotas de montanha. Ou será que ia encontrá-lo expatriado do seu vento, vagando triste pelas ruas da Capital?

(*Histórias reunidas*, p. 42)

O discurso indireto livre permite observar a dúvida do personagem. Primeiro, ao se perguntar se ninguém percebia e ao caracterizá-lo como rebelde e desordeiro, reconhece nele o amigo desaparecido. Em seguida lamenta que Zeca da Curva não esteja ali, negando a si mesmo a primeira possibilidade. O narrador então nos informa que o engenheiro o procuraria escondido na colina ou talvez viesse a encontrá-lo pelas ruas do Rio de Janeiro. Como se vê, a narrativa de Aníbal Machado é propositalmente ambígua, permitindo as duas leituras. Numa, o menino desapareceu. Na outra tornou-se habitante do vento.

Como vimos no primeiro capítulo, a ideia de integração é cara ao escritor, mas aparece no conto “O iniciado do vento” de forma diferente. Em *Cadernos de João* ela

está ligada a uma questão existencial mais forte, que se refere a um confronto com a morte que, por sua vez, é vista apenas como um vazio. A integração assim seria uma forma de desaparecer sem morrer, de continuar permanentemente vivo habitando a natureza e podendo, dependendo do caso, observar a vida dos outros. O procedimento é semelhante ao que encontramos no romance *João Ternura*. Em “O iniciado do vento” o personagem é um menino, o que desfaz ou quase anula a preocupação com a morte. Por isso a integração se torna menos uma questão existencial e passa a ser elemento poético ou fantástico, possibilidade de criação de um mito, percepção do irreal no real, etc.

Numa terceira leitura tudo o que ocorre ao engenheiro é fruto de uma conversa dele consigo mesmo, que pode ser pensada na perspectiva da linguagem, o engenheiro-escritor, e na perspectiva de uma confissão em busca da própria identidade. Assim, mais uma vez não podemos nos esquecer que o engenheiro faz anotações de noite, quando repensa as coisas que viveu durante o dia. Quando narra ao juiz mantém-se preocupado com a linguagem, numa tentativa de recuperar a maneira de menino de dizer as coisas. Há portanto toda um cuidado com a linguagem que não pode ser esquecido e que explica em alguma medida a criação do mito. A impressão, por exemplo, de que o vento queria participar do final do interrogatório surge da narrativa: “impressão que vinha da natureza da narrativa e do ambiente que se criara” (p. 40). Se no início do conto tudo é contrário ao engenheiro, ao final estão todos seduzidos pela sua maneira de contar de tal forma que Aníbal Machado faz uso do humor inserindo na cena duas moças que ficam contrariadas ao descobrirem que no dia seguinte não “ia ter mais”.

Aliás, este é um movimento interessante do conto que passa da dificuldade para o desanuviamento. Ocorre duas vezes no conto e em cada uma delas é preciso que o engenheiro retorne à capital do vento. Primeiro para repousar e esquecer um período conturbado da sua vida: a difícil construção da ponte e a lembrança de cinco homens mortos num acidente. Depois porque o menino desapareceu e lhe acusam. Quando retorna à cidadezinha da última vez há todo um quadro desfavorável que vale a pena relembrar rapidamente. Ao chegar é recebido pela multidão furiosa, que o condena de forma antecipada e que parece ter sido incentivada pelo escrivão. Este, por sua vez, se apresenta com mais poder do que o juiz, é temido por todos e manipula a seu modo diversas pessoas. O promotor, que se apaixonou pela filha do escrivão e aparece sempre em seu sítio, parece agir sempre de acordo com ele. Até mesmo o advogado, que poderia prestar socorro ao engenheiro, vive, segundo a dona do hotel, de combinação com o sujeito. Ela, que é a principal testemunha da acusação, recebe sempre a visita do

escrivão. Enfim, o engenheiro não pode contar com ninguém e resolve se defender sozinho.

Voltamos então ao ponto de partida de nossa análise e a ausência de um advogado, visto de forma alegórica, sugere a experiência individual e muitas vezes solitária própria da vida. No início do seu depoimento a narrativa atribui um estado de transe para a fala do engenheiro: “aqui uma nuvem escura envolveu-lhe o espírito” (p. 18); “sua consciência ia-se turvando outra vez” (p. 19); “depois começou a falar, como alguém que se achasse sob estado de hipnose” (p. 20). A confissão dada por José Roberto, tal como num processo psicanalítico, busca pelo entendimento de si mesmo. Assim sendo, novamente esbarramos no número três para a auto-compreensão, que pode se dar pelo depoimento no foro, pelo viés literário ou pela psicologia. Não há a perspectiva religiosa ou ela está restrita a detalhes, inserida na situação jurídica ou na popular. A parte mais significativa ocorre quando a narração não consegue distinguir se o juiz tinha uma bíblia ou o código penal consigo. Antes disso, na descrição do foro aparece um “Cristo de madeira” e talvez por causa dessas duas coisas o engenheiro acabe citando Deus no meio de seu depoimento.

Por outro lado, a atmosfera presente em todo o conto se parece com a do sonho, o que justifica a ligação do real com o irreal e nos remete à influência que o autor recebeu do Surrealismo. Essa atmosfera é também vinculada a uma narração fílmica própria do escritor. Algumas passagens se assemelham à linguagem de roteiro, no sentido de conterem elementos para a constituição de uma cena, como ocorre em: “O engenheiro vai subindo a ladeira entre busca-pés que lhe passam raspando pelas pernas” (p. 09). Aníbal Machado, nesse sentido, parece retirar do cinema um procedimento para o seu fazer literário, ou seja, a ideia de que o diálogo deve estar a serviço da imagem. No ensaio que fez sobre a influência da sétima arte na vida moderna percebemos uma obsessão em relação a essa questão, o que não significa dizer que não haveria momentos mais propícios ao uso da palavra. Essa ideia é reafirmada nos textos que escreveu para a adaptação de seu conto “A morte da porta-estandarte” para o cinema, que não chegou a ser concretizada. De modo semelhante, é possível notar nos seus contos um procedimento parecido em relação à montagem das cenas e na construção das imagens em movimento. Na década de 1960, “O iniciado do vento” foi adaptado ao cinema resultando no longa-metragem *O menino e o vento*, do diretor Carlos Hugo Christensen. Em parte bastante fiel à obra, o filme ajuda a pensar o caráter cinematográfico da obra de Aníbal Machado.

Retomando a ligação entre o engenheiro e o menino, podemos pensar que este faz parte daquele. Já pontuamos as diferenças e a impossibilidade disso, mas queremos pensá-los de forma alegórica. Assim, diante da morte de cinco pessoas, diante dos traumas que a profissão lhe incutiu, o homem adulto resolve, por meio da confissão ou da especulação da vida simplesmente, fruto do ócio, voltar ao espaço da felicidade, à terra ligada à infância, para lá brincar, experimentar mais uma vez o mundo desprovido de responsabilidades, de obrigações e projetos. A ponte, também construída em si mesmo, lhe dá passagem para o plano da fantasia e os dois planos podem se misturar. Tudo transcorre de forma idílica até que ele nega a infância e se assume novamente engenheiro. O trauma então foi superado e a acusação, feita por si mesmo, pela sociedade e por um promotor, pode ser enfrentada e vencida. Ao se assumir novamente como engenheiro, o menino pode então sumir, no vento da memória. Talvez o Zeca se encontre no Rio de Janeiro, para onde teria fugido de trem, talvez lá tenha observado o vento, experimentado os elementos da natureza e se tornado engenheiro.

José Roberto é um engenheiro-escritor que constrói uma ponte entre o mundo real e o irreal. A aproximação entre esses dois pólos remete ao Surrealismo. O próprio Aníbal Machado afirmou certa vez que “o mal dos poetas foi ter consentido no distanciamento entre o sonho e a realidade” e, segundo ele, “só os surrealistas e seus precursores lutaram contra essa ruptura”²¹⁴. Nesse sentido, é possível ver no conto “O iniciado do vento” uma vertente surrealista em que há uma fusão entre sonho e realidade, alegoricamente trabalhada. Ao falar sobre o Surrealismo em relação ao Brasil, o escritor faz uma afirmação que lembra a estória de Zeca da Curva:

Já tive ocasião, uma vez, de dizer que estão a merecer uma antologia, de valor não apenas etnológico mas principalmente poético, os fatos estranhos que ocorrem entre nós, sobretudo entre as populações supersticiosas do interior. O fantástico e não raras vezes o maravilhoso escapam dos interstícios das neuroses. O espírito de rotina se assusta ante as formas anormais com que a liberdade e o amor se desvencilham das convenções sociais. Muitas dessas formas se apresentam num halo inesperado de poesia.²¹⁵

“O iniciado do vento” é uma experiência literária que possui as características do Surrealismo em relação ao Brasil traçadas por Aníbal Machado. Até mesmo o interior e a população supersticiosa aparecem nele. A ponte que liga a capital do vento ao resto do mundo é a mesma ponte, na literatura, construída entre o sonho e a realidade e toda a

²¹⁴ MACHADO, Aníbal. *Parque de diversões*, p. 60.

²¹⁵ MACHADO, Aníbal. *Parque de diversões*, p. 62.

estória do conto está construída em torno da construção de um mito, ou melhor, do reconhecimento dos fatos estranhos do cotidiano. A confissão, repleta desses fatos, feita pelo engenheiro, vai justamente ao encontro da investigação do inconsciente proposta pelos surrealistas. Cabe lembrar que o personagem narrava como se estivesse em transe ou em “estado de hipnose” o que nos remete também à técnica da escrita automática e às sessões presenciadas por André Breton nos encontros com Desnos. Confessando-se dessa forma é possível atravessar a ponte que liga a realidade ao sonho e se deparar com a pergunta que Breton fez a Nadja e a si próprio: “quem é você?”. A resposta, “eu sou a alma errante”, parece dar conta tanto de Zeca da Curva quanto do engenheiro, que, não podemos esquecer, é também um viajante. Assim é possível explicar a atmosfera de sonho presente em todo o conto. Em “Viagem aos seios de Duília” também encontramos uma atmosfera onírica e um retorno ao passado em busca da juventude perdida. Mas o elemento surrealista, neste outro conto, se dá principalmente pelo alumbramento.

O funcionário público

Aníbal Machado, como dissemos, já trabalhava em seu conto “Viagem aos seios de Duília” em 1955 e o publicaria anos depois, em 1959, no livro *Histórias reunidas*. Há um comentário da escritora Eneida de Moraes, sua amiga, sobre a criação da estória:

O itinerário que José Maria, o funcionário aposentado, faz na sua belíssima novela “Viagem aos seios de Duília” foi um problema na vida de Aníbal. Consultou demoradamente o mapa de Minas Gerais, ouviu mineiros que conheciam o trajeto, descobriu que um de seus parentes fizera a viagem. Foi a Belo Horizonte conversar com o parente. Disse-me então:
— Não é a paisagem que importa. A descrição dessa paisagem é coisa para o Guimarães Rosa. O que quero é dar ao leitor a noção da demora, o símbolo da distância enorme que José Maria teve que vencer para chegar a Duília.²¹⁶

De fato no conto há uma mescla entre espaços reais, como o Rio de Janeiro, e lugares inventados, como os vilarejos de Minas. A comparação com Guimarães Rosa seria inevitável já que *Grande Sertão: Veredas* foi publicado em 1956 e “Viagem aos seios de Duília”, publicado pouco depois, trata da região que fica ao norte de Curvelo e de viagem feita a trote de burro e muita reflexão. Em todo caso, a paisagem importa no sentido estabelecido por Aníbal Machado: o da compreensão psicológica do

²¹⁶ MORAES, Eneida de. Escrever sobre Aníbal não é coisa fácil. In. *Revista Leitura*, p. 14.

personagem, que precisa atravessar grande distância para alcançar a Duília transfigurada do seu passado.

Em “Viagem aos seios de Duília” temos a estória de José Maria, um funcionário público que se aposenta após trinta e seis anos de trabalho e, no ócio, passa a especular sobre a própria vida. Na sua pequena casa no bairro de Santa Teresa, a empregada Floripes era a única pessoa a lhe servir de companhia. A aposentadoria vem lhe encontrar solteiro, sem filhos e sem amigos. A narrativa se tingue de ironia em relação à sua solidão ao nos revelar sobre um sobrinho, que, apesar de trabalhar como radiotelegrafista, nunca dera notícias. José Maria tenta se adaptar à nova vida, mas acaba se frustrando. Chega então à conclusão de que a única coisa que lhe faz bem é “desentranhar o passado”. Certa noite, porém, Duília, que lhe mostrara os seios numa cidadezinha de Minas Gerais quando tinha dezesseis anos, lhe aparece num sonho. A imagem, até então perdida em sua memória, se torna um alumbramento capaz de lhe iluminar todo o presente. Após deixar a sua casa sob os cuidados de Floripes, o protagonista parte em direção à terra de Duília e tenta refazer o mesmo percurso que havia feito décadas antes, quando se mudara para o Rio de Janeiro. Primeiro vai para Belo Horizonte e de lá segue para Curvelo. A partir daí, tendo a companhia de um sujeito chamado Soero, faz a viagem de burro até Pouso Triste, onde ocorreu o episódio da adolescência. Em Pouso Triste descobre que Duília vive em um lugar ainda menor chamado Monjolo, para onde decide ir sozinho. Em Monjolo, encontra sua Duília imaginária convertida em dona Dudu, avó de dentes cariados e seios murchos a quem o tempo não perdoou. O viajante José Maria, decepcionado, acaba fugindo.

O antagonista do conto, aquilo que modifica o cotidiano do personagem, é a aposentadoria. A estória começa mostrando como a vida de José Maria foi alterada após ter sido decretada:

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

Um dia, porém, José Maria faltou. O motoneiro batia a sirene. Os passageiros se impacientavam. Floripes correu aflita a avisar o patrão. Achou-o de pijama, estirado na poltrona, querendo rir.

(*Histórias reunidas*, p. 44)

Não é preciso mais tomar o bonde que o levaria à Repartição e do mesmo modo que o motoneiro e a empregada, a vida também parece andar fora dos trilhos com o fato de José Maria estar impedido de fazer as coisas que sempre fez. É válido observar a

forma como, na primeira frase do conto, Aníbal Machado compara um elemento da cidade com um elemento da roça: o bondezinho parava como “burro ensinado”. A mistura do elemento urbano com o rural demonstra a atmosfera que o protagonista viverá, pois no Rio de Janeiro passa a se sentir deslocado e, evidentemente, não é no interior de Minas que se sentirá em casa. A imagem do funcionário público e esse homem dividido entre a cidade grande e o interior mineiro nos remete ao universo literário de Carlos Drummond de Andrade, a quem o conto é dedicado, e que, em “Explicação”, escreve os famosos versos: “No elevador penso na roça, / na roça penso no elevador”. Como se pode notar, tanto neste caso quanto no de João Cabral, assim como ocorrerá no conto “O defunto inaugural” com Rodrigo M. F. de Andrade, o fazer literário de Aníbal Machado leva em consideração o universo do amigo a quem o conto é dedicado, ocorrendo de tal forma que é possível enxergar nas dedicatórias uma indicação de seu procedimento literário.

Voltando à análise do conto, as várias décadas de trabalho na repartição pública renderam a José Maria a imagem de homem de “austeridade exemplar”, impuseram-lhe uma “máscara fria”, uma fachada incompatível com o ser que vai dentro. Não só a alcunha de funcionário público aposentado lhe cheira a atestado de óbito, a despedida ocorrida no último dia de trabalho também se assemelha a um verdadeiro sepultamento:

Cobriram-lhe a mesa de flores; saudou-o em nome dos chefes de serviço o diretor mais antigo, seu ex-adversário; falou depois um dos subordinados, estudante de Medicina; por último, uma funcionária, a Adélia, que usava decote largo, se referiu “à competência e exemplar austeridade do querido chefe de quem todos se lembrarão com saudade”. Uma menina, filha do arquivista, fez-lhe a entrega de uma bengala de castão de ouro, com a data e o nome. E o Ministro mandou um telegrama.

(*Histórias reunidas*, p. 46)

Tudo lembra um enterro. A mesa é coberta de flores tal como uma sepultura. Surgem os oradores, inclusive um desafeto, que falam em homenagem ao defunto. A funcionária Adélia representa a mulher não conquistada, o desejo não realizado. Todos lhe terão saudade. A criança que entrega o último presente destoa do velho que o recebe. O presente, por sua vez, uma bengala com data e nome, é o próprio símbolo do epitáfio. O ministro mandou um telegrama, espécie de condolência em razão daquele que morreu. Está feito o ritual de passagem. José Maria morreu como funcionário público para acordar como aposentado livre. “Mas livre para quê?” se pergunta o personagem que vê a sua vida esvair-se de sentido.

Se a máscara foi colocada em função de sua ocupação, agora ela perde a sua razão de ser. Nesse sentido, um primeiro movimento do conto é a tentativa fracassada de transformar a velha máscara para, num segundo movimento, abandoná-la em busca de sua história e sua identidade. Para alterar a sua aparência, José Maria para de usar o chapéu, abandona os ternos escuros e prefere roupas mais claras e modernas, muda seus hábitos, para de frequentar uma instituição de caridade, tenta sorrir aos conhecidos, torna-se sócio de um clube da Lagoa, anda sem destino, etc. A narrativa vai revelando nessa alteração exterior um caminho necessário para a entrada do personagem em nova fase, quando se volta a si próprio e seu passado. Quando abandona o chapéu, um amigo interpreta a novidade como “o primeiro passo para um programa de rejuvenescimento”. As alterações que se seguem são tomadas como “a sua *toilette* exterior para a nova fase da vida”.

Mas a mudança exterior e os novos hábitos lhe causam grande decepção. Numa noite, no clube da Lagoa, a companhia de pessoas jovens acaba lhe fazendo sentir mais triste e mais só. Chega à conclusão de que a vida “era para os outros”:

O farol dos automóveis apagava nas águas da Lagoa o reflexo das últimas estrelas. Um casal abraçava-se debaixo de uma amendoeira. Sentiu-se mais só. A vida era para os outros. Antes tivesse ainda algum processo a informar; estaria ocupado em alguma cousa. Não! Um começo de solução contraiu-lhe a garganta. Chamou um táxi.
(*Histórias reunidas*, p. 50)

A primeira frase do trecho possui forte significação para o conto, pois a paisagem urbana lembra a rural. A lagoa, aqui ponto de convergência entre rural e a cidade, reflete o brilho das estrelas, que, por sua vez é apagado por um elemento da modernidade: o farol dos carros. A frase, ao mesmo tempo em que possui uma imagem plástica, contribui para a percepção de que a tentativa de permanecer no Rio de Janeiro ou buscar uma vida nova ofusca e “apaga” os episódios vividos do passado, preservados até então como “reflexos” ou fragmentos de luz. É preciso observar que o brilho das estrelas está sempre presente na parte da narrativa em que se narra o retorno de José Maria. Ao lado da Lagoa, o casal que se abraça debaixo da árvore não é somente a imagem da irrealização da sua vida amorosa, representa também o seu passado: o encontro com Duília, também debaixo de uma árvore, numa cidadezinha mineira. Por fim um táxi o leva de volta para casa.

Se a tentativa de alterar a máscara foi inútil, talvez a solução seja adaptar-se a ela. A convivência, no entanto, com pessoas de sua idade e os conselhos que recebe de

um velho almirante deixam-no estarecido. Esses conselhos — evitar os velhos, fazer exercícios, tomar hormônios, adquirir um vício, etc — também não correspondem à busca pela identidade que tanto necessita José Maria. O procedimento aqui utilizado por Aníbal Machado está presente também em seu romance, quando João Ternura ouve conselhos de seu primo importante e apresenta a mesma reação de aversão. O velho funcionário tenta ler um romance, dedicar-se à leitura, mas não passa das primeiras páginas e se livra do livro. Por fim, encontra na reflexão, na paisagem do Rio de Janeiro, no ócio de sua casa, a melhor parte de seu cotidiano. O ato de escancarar a janela, que havia sido aberta pela metade por Floripes, é significativo, pois, assim, podia “fazer entrar a paisagem”. A paisagem fluminense já não lhe remete as experiências ruins do passado. Ao contrário, surgem repletas de beleza e o faz voltar “às impressões da adolescência”:

Passou a praticar com mais assiduidade a janela. Quanto mais o fazia, mais as colinas da outra margem lhe recordavam a presença corporal da moça. Às vezes chegava a dormir com a sensação de ter deixado a cabeça pousada no colo dela. As colinas se transformavam em seios de Duília. Espantava-se da metamorfose, mas se comprazia na evocação.
(*Histórias reunidas*, p. 52)

Enfim ocorre a mudança no personagem, que deixa de se projetar no mundo e pode agora recebê-lo em seu interior. A quem deseja desentranhar o passado não é mais preciso sustentar uma máscara para o presente. Natureza e corpo de Duília se fundem aos olhos de José Maria. A imagem das colinas que se transformam nos seios da moça é significativa pois representam o cerne do passado do funcionário. É preciso observar que o protagonista encontra elementos do cotidiano que o remetem para a Duília. Perdida em sua memória, a imagem da moça se manteve preservada e projetada na colega de trabalho Adélia. Não deixa de ser curiosa a semelhança fônica entre os nomes²¹⁷. As palavras Adélia e Duília, divididas em sílabas poéticas e considerando na contagem a última sílaba, possuem três sílabas poéticas. Nas duas palavras, a sílaba do meio é a mais forte, o que coincide com a acentuação gráfica e ilumina a palavra pelo meio. Uma possível representação em gráfico da sonoridade tanto de uma palavra quanto de outra desenharia uma curva com um cume, tal qual um monte, montanha ou seio. Vale a pena, nesse sentido, lembrar uma frase do conto, quando o protagonista

²¹⁷ Como mostramos na introdução deste trabalho, o nome Adélia também aparece numa anotação de sonho de Aníbal Machado feita em 1953 e depois é transformado em Amélia e aproveitado em *Cadernos de João*. A proximidade entre a anotação do sonho e a escrita de “Viagem aos seios de Duília” permite pensar na constituição de uma figura feminina comum aos textos.

passa a frequentar a janela e avista as montanhas do outro lado: “As colinas se transformavam em seios de Duília” (p. 52). A palavra Dudu, ao contrário, tem som repetitivo, oco, sem a acentuação que ilumina. Assim, Dudu, ou pior, dona Dudu, é como ruína sonora da palavra anterior, Duília²¹⁸.

Dando prosseguimento, em determinada noite, José Maria acorda com o telefone tocando e uma voz feminina lhe chama de “meu bem” por engano. O personagem volta a dormir e em seu sonho as imagens se misturam. A voz no telefone se transforma e aos poucos se converte na voz de Duília. Numa cidadezinha pontilhada de igrejas, surgida de seu passado, Duília lhe mostra os seios, repetindo um gesto que fizera muitos anos antes. Vale a pena destacar que a dimensão reveladora do sonho, essencial para a compreensão da estória de José Maria, está ligada ao Surrealismo.

No conto a imagem dos seios demora a ser revelada para que o leitor compreenda a angústia do personagem. É preciso enfatizá-la aqui, desde já, como momento iluminador na vida do protagonista:

O que mais o espantara no gesto de Duília — recordava-se José Maria durante a insônia, agarrando-se ao travesseiro — foi a gratuidade inexplicável e a absurda pureza. Ela era moça recatada, ele um rapazinho tímido; apenas se namoravam de longe. Mal se conheciam. A procissão subia a ladeira, o canto místico perdia-se no céu de estrelas. De repente, o séquito parou para que as virgens avançassem, e na penumbra de uma árvore, ela dá com o olhar dele fixo em seu colo, parece que teve pena e com simplicidade, abrindo a blusa, lhe disse: — Quer ver? — Ele quase morre de êxtase. Pálidos ambos, ela ainda repete: — Quer ver mais? — E mostra-lhe o outro seio branco, branco... E fechou calmamente a blusa. E prosseguiu cantando... Só isso. Durou alguns segundos, está durando uma eternidade. Apenas uma vez, depois do acontecimento, avistara Duília. A moça se esquivara. Mas o que ela havia feito estava feito, e era um alumbramento.
(*Histórias reunidas*, p. 59-60)

Duília funciona no conto como o mito fulgurante que os escritores surrealistas tanto buscavam. Aníbal Machado parece trabalhar investigando justamente este propósito, pois a personagem feminina surge na obra e na vida do protagonista como uma revelação do cotidiano, ainda que esse tenha despertado “com muitos anos de atraso” para o fato. O inusitado da situação que espanta e alumbra o homem se deve à gratuidade inesperada do gesto de Duília, que lhe mostra os seios justamente quando simboliza a virgem, justamente quando o personagem menos espera.

²¹⁸ Agradeço aqui, mais uma vez, ao prof. Dr. Augusto Massi, que durante a qualificação sugeriu a interpretação da sonoridade da palavra Duília como a imagem da montanha e, na mesma relação estabelecida no conto, com a do seio.

O termo *alumbramento* utilizado para tratar do corpo branco de mulher nos remete também, inevitavelmente, para a poesia de Manuel Bandeira ou mais especificamente ao poema “Alumbramento” publicado no livro *Carnaval*. Neste, a nudez branca da mulher se mistura a elementos como a neve, a lua e a Via-láctea. Destaca-se a reação de alumbramento diante do corpo feminino e ao mesmo tempo da natureza: “Eu vi os céus! Eu vi os céus! / Eu via-a nua... toda nua!”. Murilo Marcondes de Moura registra que a palavra, no universo de Bandeira, também foi utilizada num sentido diferente, ligado ao aspecto religioso:

Outro sentido da palavra “alumbramento” em Bandeira está ligado ao sentimento religioso, conforme se lê na crônica “O Aleijadinho”: “As suas igrejas não criam aquela atmosfera de misticismo quase doentio [...]; não há nelas nenhum apelo ao êxtase, ao mistério, ao alumbramento”. Em carta a Mário de Andrade (14/8/1923), Bandeira associa esses dois sentidos de “alumbramento”, embora sem empregar diretamente a palavra: “O espasmo sexual é para mim um arroubo religioso. Sempre encontrei Deus no fundo de minhas volúpias”. A declaração cai como uma luva para explicar determinadas associações feitas ao longo do poema (“Eu vi os céus! Eu vi os céus! [...] / Vi... Vi o rastro do Senhor [...] / Eu vi-a nua... toda nua!”)²¹⁹

Nesse sentido, vale a pena também lembrar um conhecido verso do poema “Infância”, publicado em 1948 no livro *Belo Belo*:

Uma noite a menina me tirou da roda de coelho-sai, me levou, imperiosa e ofegante, para um desvão da casa de Dona Aninha Viegas, levantou a sainha e disse mete.²²⁰

O fragmento em questão de “Viagem aos seios de Duília”, O poema “Alumbramento” e o verso de “Infância” se assemelham na relação estabelecida entre o profano e a pureza. Não existe propriamente uma contradição. Ao contrário, o contexto religioso ou da inocência, no caso da infância, servem de suporte para o afloramento do profano. Trata-se, nesse sentido de uma “iluminação profana”. A infância não deixa de existir com a menina que convida para o sexo como a nudez do corpo feminino em “Alumbramento” não deixa de possuir a dimensão do religioso. Do mesmo modo, a visão dos seios de Duília durante a passagem de uma procissão é uma imagem da pureza.

Apesar da procissão, o gesto de Duília se dá debaixo de uma árvore, que testemunha a revelação e pode privar a cena, dotando-a de intimidade, num lugar a priori impróprio. Justamente por isso, ocorre a iluminação do profano, sem que haja o

²¹⁹ MOURA, Murilo Marcondes de. *Manuel Bandeira*, p. 32.

²²⁰ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*, p. 209.

vulgar ou o impuro. O gesto da personagem, nesse sentido, deve ser visto com “olhos livres”, pois é inesperado e beira o insólito. O céu se mantém significativamente estrelado e assim se manterá no passado de José Maria. Outro aspecto relevante e igualmente insólito está no fato de Duília verbalizar o convite, perguntando-o para ver o seu corpo. O termo *alumbramento* usado pelo escritor, como dissemos, permite um diálogo com o universo de Bandeira, pois se trata de uma palavra-chave para a sua poesia, e reafirma a busca pelo mito fulgurante da mulher, do inusitado no cotidiano, da revelação tão buscada pelos surrealistas na experiência das ruas.

No romance *João Ternura* também encontramos um episódio semelhante, chamado “As virgens da procissão”, quando o menino Isaac diz a João Ternura que era um absurdo a Josefina vir de virgem, pois já havia feito “porcaria” com eles. O protagonista, no entanto, vendo a cena de forma diferente, lhe responde que naquele momento ela era virgem. A passagem de “Viagem aos seios de Duília”, no entanto, é o melhor exemplo na obra de Aníbal Machado de como o elemento religioso pode servir de moldura para o profano que se torna sublime.

Voltando ao enredo do conto, o despertar de José Maria para a cena do passado é um estado de lucidez. Pela primeira vez compreende que o mais importante ficou para trás, perdido num episódio da adolescência. Encarar a vida, que no caso é encarar o passado, significa enxergar aquilo que poderia ter sido e que não foi. A constatação, quarenta anos depois, de que não realizou nada com Duília dilacera a sua angústia. O protagonista, no entanto, ao invés de permanecer melancólico, resolve embarcar rumo a seu passado, passando a viver em “estado de sonho”, transitando entre a realidade e o sonho. É a lucidez que o leva a transitar neste mundo feito de passado.

Os preparativos para a viagem fazem-no abandonar a “máscara fria” que os demais lhe impuseram e buscar a única coisa que lhe ilumina a vida interior:

Descendo à cidade, José Maria comprou malas, preveniu passagens. Outro homem agora, alegre quase. Não precisaria mais fazer esforço para ser o que não era. Difícil coisa querer forçar a alma e o corpo a uma vida a que não se adaptam. Agora, sim, ia ser feliz. E se alvoroçava como o imigrante que se repatria.

(*Histórias reunidas*, p. 54)

Adentrar o espaço do passado, no conto, significa penetrar num mundo onde o irreal e o real se misturam. A ideia de José Maria é refazer o percurso de forma semelhante à que havia feito há mais de quarenta anos como se fosse possível desfazer a ida para o Rio de Janeiro ou desfazer a vida e voltar no tempo. À medida que avança, no

entanto, vai se deparando não só com as transformações feitas pelo homem, mas também com a dura realidade que tanto deseja evitar. Se o trem, por exemplo, que o levou ao Rio possuía apito lírico, o som emitido pelo que lhe devolve à terra do passado parece, ironicamente, um mugido. Não é possível refazer o mesmo trajeto, as estradas novas substituíram os “caminhos que levam ao passado”. Não há como evitar Belo Horizonte o que também simboliza que não há como evitar a modernidade. Um acidente na linha férrea, toda a composição de um cargueiro havia tombado, interrompe a sua viagem e parece funcionar como um agouro. Mas José Maria aproveita a necessidade de fazer baldeação para descer e sentir o “cheiro de Minas” como quem começa a sentir o passado se aproximar.

Em Belo Horizonte se tranca no quarto de hotel para não ver os arranha-céus. De manhã pega a jardineira que o leva por estrada asfaltada até Curvelo. Se a entrada de moças, todas colegiais, lhe encham o coração de um “jacto de poesia”, a resposta que ouve do homem que viaja a seu lado lhe devolve a realidade nua e crua. Perguntado sobre Duília, o sujeito diz conhecer muito a “dona Dudu”. A alcunha que o tempo atribuiu para a moça parece deformar não só ela como também o passado de José Maria, que interrompe a conversa. A jardineira chega ao fim da viagem e Curvelo aparece no conto como início do sertão e pórtico para o passado:

José Maria já se sentia dentro da área do passado.
Daí em diante a viagem se faria nas costas de um burro. Tudo como quando tinha dezesseis anos. Tratou um “camarada” que o gerente do hotel lhe indicara. Na manhã seguinte, cedinho, partiu rumo de leste.
(*Histórias reunidas*, p. 56)

O percurso entre Curvelo e Pouso Triste, feito a trote de burro, é a fase de maior encantamento do personagem na sua antiga terra. A chegada em Pouso Triste e a visita a Monjolo, ao contrário, é puro desencantamento. José Maria repete o que fez há várias décadas indo de burro e sentindo medo. Quando adolescente, atravessou o sertão à noite, entre relâmpagos, e o que encontrou em seu futuro foi uma vida monótona de funcionário público. Agora, repetindo a viagem, a faz com tempo bom e pode contemplar a paisagem. A bonança, no entanto, cessará e findará no conturbado encontro com dona Dudu.

Apesar de conhecer o lugar, é visto como um estranho por Soero, o camarada, que desconfia estar acompanhando um homem importante. Na viagem de vários dias passarão por alguns rios, dentre eles o Rio das Velhas e o Paraúna. O encontro com o primeiro rio é significativo para o protagonista:

Pouco depois, o rio fiel aparecia ao viajante. — Oh! velho Rio das Velhas! exclamou José Maria. Sempre no mesmo lugar! E todo esse tempo me esperando!

Achou-o tranqüilo, mas um pouco emagrecido.

Soero foi chamar o balseiro, enquanto José Maria, agachado na areia, deixava que o velho rio lhe ficasse correndo longo tempo entre os dedos.

Embarcaram as alimárias, e foram deslizando de balsa para a margem oposta.

De pé, o funcionário parecia estar sonhando. A bengala desamarrou-se da mala e caiu na correnteza. Soero quis mergulhar. — Deixa, deixa! gritou José Maria.

Preferia não perdê-la. Era afinal uma lembrança dos ex-colegas. Mas já que foi para o fundo do rio, que lá ficasse.

(*Histórias reunidas*, p. 57)

O rio que tem a velhice no nome consegue reunir em si mesmo duas qualidades aparentemente contraditórias. É velho, mas se renova o tempo todo. O reencontro com o Rio das Velhas é também um reencontro com a infância. Se o rio consegue se manter sempre vivo, por outro lado já não é mais o mesmo rio, o que, por sinal lembra um fragmento de Heráclito, autor que Aníbal Machado leu. Assim, o reencontro, por mais que o personagem creia que o rio esteja “no mesmo lugar”, é apenas aparentemente possível, pois tudo se altera e flui como as águas do rio. O escritor, com a travessia de balsa, recupera a seu modo Caronte, o barqueiro da mitologia grega que fazia passar as almas para o mundo dos mortos. Tomando a ideia como metáfora, é possível dizer que a travessia do Rio das Velhas funciona como um abandono do universo de funcionário público aposentado, pois é sobre as suas águas que a bengala se desamarra sozinha das coisas de José Maria e mergulha na correnteza. O presente da aposentadoria e símbolo da própria velhice, que anteriormente surgiu no conto um verdadeiro epitáfio, desaparece nas águas da infância.

O rio tem simbologia especial para Aníbal Machado, que chegou a escrever um texto chamado “Rio das velhas, velho...”. O título, aliás, é a frase dita por José Maria com o termo *velho* em posição alterada. Como se sabe, o escritor nasceu na Chácara *Fogo Apagou* que ficava à margem do Rio das Velhas e próximo de Sabará-MG. No texto dedicado ao rio da infância, Aníbal mescla informações de sua vida com dados históricos e geográficos. Em outro texto, “Autobiografia”, o autor nos diz que seu umbigo foi lançado por lavadeiras nas águas dos Rio das Velhas. Já em “Flash” escreve que se considera “‘fundado’ em 1894, na cidade de Sabará, à margem direita do Rio das Velhas”. Enfim, o rio se tornou símbolo importante para o autor e está ficcionalizado em sua obra, principalmente em “Viagem aos seios de Duília” e *João Ternura*.

Atravessando o rio do passado e destituído da bengala, pode José Maria, a seu modo, voltar no tempo. O rio Paraúna, ao contrário de sua lembrança, lhe surge mudado e agressivo como a lhe avisar do que está por vir, ainda assim soa como sussuro aos ouvidos do viajante. Resolvem apear e José Maria dorme ouvindo o barulho das águas, que encara como um sinal do “passado que vinha se aproximando”. Soero avista na outra margem um “vulto branco parecendo fantasma”. De madrugada, no meio da travessia, se deparam com o sujeito que atravessava o rio no sentido contrário. Cumprimentado, o homem responde em latim. Soero diz a José Maria que dele se falava que sabia muito e que acabara louco. É difícil traçar com exatidão a simbologia desta figura estranha no conto de Aníbal Machado. A ideia de fantasma, por um lado, pode ser tomado como o segundo elemento de agouro vinculado ao rio, prenúncio do fim trágico para a sua busca. Por outro, associa-se aos mitos e mistérios que o interior do Brasil guarda e que Aníbal Machado tanto valorizava e nos quais reconhecia elementos próximos ao Surrealismo. A cor branca, como os seios de Duília, é significativa, remetendo-nos mais uma vez ao alumbramento do universo poético de Manuel Bandeira. A frase em latim, talvez o antigo cumprimento *dominus tecum*, se liga ao universo religioso. Nesse sentido é curioso observar que o vulto contém características comuns ao gesto de Duília embaixo da árvore: a atmosfera religiosa, a cor branca e a atmosfera insólita. De fato, no conto, o aparecimento do vulto branco e o encontro no meio da travessia durante a madrugada causa estranheza. Esta talvez exista também para o sujeito que vem da outra margem e com isso talvez figure um espelhamento, como se José Maria pudesse perceber o quanto ele próprio destoa da imagem da infância. É possível enxergar nesse espelhamento um encontro desconcertante entre o homem da capital e o homem do interior que seguem em direções opostas. Vale ainda lembrar que as palavras *cruzamento* e *rio* possuem o significado de mudança, passagem, etc.

José Maria e Soero seguem para a Rancharia do Dumbá, onde descansam o resto da tarde e pernoitam. A sensação de que mais algumas léguas e “tocaria o núcleo de seu sonho” tira o sono do funcionário público. É preciso lembrar como a atmosfera do sonho está presente em toda a viagem. O lugar de Duília é chamado ainda de “fonte de claridade”. Nas andanças do dia seguinte o sertão lhe aparece mais forte:

Puseram-se de novo a caminho. Horas depois, galgavam a serra. Salvo nos capões onde a quaresma e o pequizeiro se destacavam, a vegetação ia-se fazendo mais pobre: canela-de-ema, coqueiro-anão, cacto — enquanto o panorama se ampliava, e a vista abarcava os longes. Por um segundo essa paisagem cruzou no pensamento de José Maria com o panorama de Santa

Teresa. Um segundo apenas, pois logo apareceu uma boiada que lhe cobriu o rosto num turbilhão de poeira.
 Faltava o trecho maior para se chegar ao Arraial de Camilinho. Os burros suavam na subida penosa. — Daqui a pouco vem o Chapadão, avisou Soero.
 A essa palavra, José Maria animou-se. Tal como na antevéspera, ao ouvir o nome Rio das Velhas.
 (*Histórias reunidas*, p. 60)

Embora rápida, a lembrança do bairro carioca em pleno sertão mineiro recupera a imagem do poema “Explicação” de Drummond, já citado aqui. Mas logo Santa Teresa desaparece com a poeira levantada pela boiada, que, diga-se de passagem, surge como um automóvel levantando poeira. O Chapadão é a parte mais difícil da travessia e foi nele que décadas antes o menino José Maria chorou temeroso de seu futuro. Na região do Chapadão é que fica a serra do Riacho do Vento, que guarda semelhanças com a estória de Zeca da Curva: “Estranhava o ar parado numa serra que trazia o nome de Riacho do Vento” (p. 61). Também no meio da travessia do Chapadão os personagens farão uma pausa, quando dormem numa gruta. As estrelas que José Maria contemplava “cintilavam pertinho”. Enfim, no dia seguinte, chegam ao Arraial do Camilinho e hospedam-se na pensão da Juvência, já conhecida pelo viajante. Para José Maria todo o trecho percorrido já era “país de Duília” e da serra do Riacho do Vento até o Camilinho tinha a sensação de que a moça viajava na garupa de seu animal. A imagem da Duília moça se fortalece em sua imaginação como se fosse possível voltar no tempo e provar o mesmo sabor do passado.

Mais seis horas de viagem e José Maria reconhece a paisagem da infância. Enfim chega a Pouso Triste e pode comparar a imagem ideal que traz consigo com a ríspida e fria que a realidade lhe oferece:

— Pouso Triste!
 Olhou confrangido. Era então aquilo!... E a cidade?
 Trazia na memória a visão de uma cidade: surgiu-lhe um arraial!... Pobre e inaceitável burgo, todo triste e molhado de chuva!...
 Foi descendo devagar. Passou em frente à igreja, entrou na praça vazia.
 Fantasma desdentados conversavam à porta da venda.
 A brisa agitava as folhas da única árvore gotejante.
 Tinha sido ali...
 (*Histórias reunidas*, p. 63)

José Maria agora terá que conviver com a imagem do “santuário de Duília”, que havia construído na memória, desnudado em “povoado lúgubre”. O personagem entra numa pensão para tomar um banho e se vestir como quem se prepara para um momento importante. De fato, em seguida, visita o lugar em que tudo aconteceu. Apesar de o personagem não dormir no vilarejo, o nome Pouso Triste ganha significação na

narrativa pois é pronunciado logo após o personagem avistar o cemitério, “onde dormem os seus pais”. Embora um cemitério na entrada do vilarejo pudesse ser tomado como elemento agouroso, aqui funciona um pouco ao contrário, pois significa a entrada na terra de Duília. O nome Pouso Triste é evidentemente ficcional e talvez uma brincadeira com o nome de uma cidade do sul de Minas chamada Pouso Alegre.

A chuva que havia caído pouco antes de José Maria adentrar Pouso Triste cria uma atmosfera quase fúnebre. A árvore que presenciou o momento que iluminaria toda a sua vida surge agora gotejante e o leitor pode associar o termo a lacrimante. A praça está vazia como nos quadros de De Chirico e na porta da venda, os velhos que conversam, parecem “fantasmas desdentados”. Após se arrumar para o seu encontro com o passado, o protagonista vai ter com sua árvore buscando o sabor guardado na memória:

Fixou a árvore. Era a mesma... Pelo menos aquilo sobrevivera. Saiu para vê-la de perto; deixou-se ficar debaixo de seus galhos. Reviveu a cena inesquecível... Mas não encontrou o mesmo sabor. A árvore parecia indiferente.

Não se conformava com a falta de claridade. Nem a da luz exterior, nem a outra, subjetiva, que iluminava a cidade ideal onde se dera a aparição da moça.

(*Histórias reunidas*, p. 63)

Impossível recuperar o passado. Impossível àquele que volta não se decepcionar com a realidade indiferente. Também José Maria não provará o mesmo sabor de outrora, não encontrará a mesma luz, não sentirá as mesmas coisas que sentiu há mais de quarenta anos. Aníbal Machado explora os termos e torna mais claro ao leitor que não é apenas a luz exterior que o personagem procura, mas a subjetiva, uma que vem do passado e que esperava reencontrar. O escritor utiliza o termo *aparição* ao se referir ao momento em que Duília se encontra com o rapaz durante a procissão. É interessante pontuar que os termos utilizados durante o conto — *aparição*, *alumbramento*, *a grande revelação*, dentre outros — se ligam às propostas surrealistas de encontrar no cotidiano algo que surpreendesse, que fosse uma revelação. Nesse sentido, Aníbal Machado parece abordar o passado de José Maria como um exemplo de acontecimento surrealista como a demonstrar também que os elementos da vanguarda encontram-se em qualquer lugar e podem ser sentidos por qualquer pessoa, mesmo no mais pequeno vilarejo de Minas Gerais.

Após a frustrada tentativa de reviver o passado embaixo de sua árvore, a dona da pensão informa ao viajante que Duília, agora dona Dudu, é viúva, vive como professora

em Monjolo, tem filhos e “um horror de netos”. Para piorar, a mulher lhe diz que o marido “era uma peste”. José Maria interrompe a conversa. Em seguida paga Soero pelo trabalho e parte sozinho para o almejado encontro. Vale a pena pontuar o significado do nome do vilarejo. Monjolo é o nome de um moinho de água, um engenho rudimentar que serve para pilar grãos. Também é o nome de uma árvore encontrada no sudeste e no nordeste do Brasil. As duas possibilidades para a palavra podem ser pensadas em relação ao conto. Por um lado José Maria continua sua viagem pelo interior, que parece ter ficado parado no tempo. Por outro lado monjolo é aquilo que incomoda, que possui som repetitivo, que pressiona e esmaga aos poucos, que torna o grão em fubá. Tudo o que sentirá no encontro com dona Dudu.

Depois de pouco mais de três léguas, Monjolo aparece ao personagem, que fez o resto da viagem com medo e sem motivação. A imagem de um lugar ainda menor que Pouso Triste é desoladora. Os moradores “espiam” o estrangeiro bem aos moldes da vida besta do conhecido poema de Drummond. A casinha modesta da velha Duília é ainda pior. Ao mesmo tempo escola e residência, tinha na parte de baixo um chiqueiro de onde chegava um cheiro de lavagem e de goiaba madura. Não menos ruim é a imagem de dona Dudu, cujos dentes estão cariados e possui aparência de mulher mais velha do que a idade que possui. José Maria só a reconhece quando as crianças gritam “dona Dudu”. O momento em que o viajante revela a sua identidade é terrível:

José Maria suspirou fundo. Aquela mulher, flor de poesia, era agora aquilo! Fantasma da outra, ruína de Duília... Dona Duília... Dudu!
A mulher interrompeu a longa pausa:
— Tudo aqui envelheceu tanto! disse, erguendo a cabeça. Que veio fazer nesse fim de mundo, seu José Maria?
Ouvindo-a por sua vez pronunciar-lhe o nome, sentiu-se José Maria menos distante dela. Parecia que davam juntos o mesmo salto no tempo.
— Vim à procura de meu passado, respondeu.
— Viajar tão longe para se encontrar com uma sombra! E voltando-se para si mesma: — Veja a que fiquei reduzida.
José Maria pousou o olhar no colo murcho, local do memorável acontecimento.
Aquilo que ali estava poderia ser a mãe de Duília, da Duília que ele trazia na memória, jamais a própria.
(*Histórias reunidas*, p. 67)

Difícil medir o tamanho da decepção de José Maria por outra linguagem que não seja a do conto. Falar sobre a sua frustração é diferente de absorvê-la pela narrativa de Aníbal Machado. A grande questão é que na medida em que o viajante avança no território de seu passado vai também acreditando que será possível não só lembrar os momentos da adolescência, mas reencontrar um passado inalterável no qual Duília não

envelheceu e tudo pode ser retomado. A narrativa frisa isso várias vezes, o viajante é movido por seu próprio devaneio: “a imaginação delirante não cedia à evidência da razão” (p. 64). O encontro deixa o personagem muito confuso. Pensa em ficar por ali mesmo “agarrado aos últimos destroços do passado” (p. 68), mas diante da pergunta de dona Dudu, se voltará para o Rio de Janeiro, José Maria chora. A narrativa os descreve como duas sombras dentro da sala triste. A imagem das duas sombras, dura constatação da realidade, se contrapõe à imagem anterior dos “dois focos luminosos” (p. 53) que caracterizavam os seios em sua imaginação e, “ora se acendendo, ora se apagando”, como um farol para o barco perdido, o guiavam rumo ao passado poético e ao presente desconsolador. A noite começa a chegar e José Maria foge apressadamente. O presente, mais do que o passado, lhe parece insuportável.

O final do conto é chapliniano e lembra algumas passagens de *João Ternura*. Os moradores do vilarejo, temendo que o viajante tivesse feito algo à professora, munem-se de pedras e paus para perseguir o forasteiro. José Maria, no entanto, desaparece na noite escura. O crítico Fábio Lucas observou que nos contos de Aníbal Machado é comum os personagens fugirem:

Como terminam os contos de Aníbal Machado? A resposta é fácil: as personagens fogem. É uma forma de encerrar a história e indicar que ela prossegue... A rigor, as histórias de Aníbal Machado não terminam: ficam suspensas. O autor não as conclui: abandona-as.²²¹

Essa característica dá ao seus textos um ar de inacabado ou de interrupção na narrativa. Mas é preciso ponderar que tanto como em “O iniciado do vento” quanto em “Viagem aos seios de Duília”, por exemplo, há um enfrentamento da vida, que no caso quer dizer um enfrentamento do passado. De fato as duas estórias possuem sequência não revelada, mas possível de ser deduzida pelo leitor. A fuga pode ser aproximada aos filmes de Charles Chaplin, pelo seu aspecto cômico e contraditório. Enquanto José Maria reencontra Duília no interior da casa, a população, do lado de fora, teme pelo pior e prepara uma perseguição. Ser tomado como contraventor e fugir da amada envelhecida talvez seja um final merecedor do anti-herói, que foi em busca do seu amor no tempo errado. Essa última parte lembra ainda o final ocorrido com João Ternura, no episódio “O homem e seu capote”, em que é tomado por ladrão e foge em meio a grande alvoroço.

²²¹ LUCAS, Fábio. *Horizontes da crítica*, p. 122.

A estória de José Maria encontra semelhanças com várias outras estórias de retorno à terra natal. A literatura está repleta delas. Uma dessas histórias é contada por Walter Benjamin em *Rua de mão única* e chama-se “Omelete de amoras”. Trata-se de uma velha estória acerca de um rei e seu cozinheiro. Benjamin nos conta que esse rei, que era muito rico, mas infeliz e melancólico, mandou chamar seu cozinheiro particular e lhe mandou preparar uma omelete de amoras. Essa iguaria, diz o rei, foi provada por ele na infância há mais de cinquenta anos, quando em companhia do pai fugia de uma guerra que tinham perdido. Em situação aflitiva, com fome e sede, privados de conforto, chegam a uma choupana onde são recebidos por uma velha que, sem saber de quem se tratava, ofereceu-lhes pouso e uma omelete de amoras. A iguaria ficou marcada com o gosto do episódio e da infância perdida na memória do rei, que agora pede ao cozinheiro o mesmo sabor. Conseguindo preparar o prato o rei lhe promete a qualidade de genro e herdeiro. Não conseguindo, porém, fica-lhe reservada a morte. Diante de tal situação, o cozinheiro diz ao rei:

— Majestade, podeis chamar logo o carrasco. Pois, na verdade, conheço o segredo da omelete de amoras e todos os ingredientes, desde o trivial agrião até o nobre tomilho. Sem dúvida, conheço o verso que se deve recitar ao bater os ovos e sei que o batedor feito de madeira de buxo deve ser sempre girado para a direita de modo que não nos tire, por fim, a recompensa de todo o esforço. Contudo, ó rei, terei de morrer. Pois, apesar disso, minha omelete não vos agradará ao paladar. Pois como haveria eu de temperá-la com tudo aquilo que, naquela época, nela desfrutastes: o perigo da batalha e a vigilância do perseguido, o calor do fogo e a doçura do descanso, o presente exótico e o futuro obscuro.²²²

Assim como ocorre em “Viagem aos seios de Duília”, não é possível ao rei resgatar o passado, revivê-lo da mesma forma, encontrar o mesmo sabor por mais que a iguaria seja preparada de modo igual. Do mesmo modo não é possível a José Maria provar da mesma “luz subjetiva”, sentir o mesmo sabor que exala de seu passado. A infelicidade deste está em buscar a qualquer preço a imagem que lhe iluminou a vida até se deparar com o colo murcho de dona Dudu.

Tanto no texto de Benjamin quanto no conto de Aníbal temos o espaço da infância perdida. Em “Omelete de amoras” está simbolizado pela imagem da casa simples, uma choupana, no meio de uma floresta escura. Em “Viagem aos seios de Duília” é principalmente a praça do vilarejo ou mais especificamente o local embaixo da árvore de seu passado. Os personagens transformam, cada um a seu modo, a simplicidade desses lugares, que passam a apresentar um aspecto poético, quase mágico. A imagem

²²² Benjamin, Walter. *Rua de mão única*, p. 219-220.

do espaço da infância, da “casa-ninho”, etc, foi muito cara ao ensaísta Gaston Bachelard, principalmente em seu livro *A poética do espaço*, que Aníbal Machado leu e compilou frases. Num de seus cadernos leio a seguinte citação de Bachelard: “Antes de ser ‘jogado no mundo’, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa”²²³.

Assim como o ninho e a árvore que, para Bachelard, significam o lugar de acolhimento para o pássaro que volta, também a casa simples é uma imagem forte ao homem que sonha voltar ao espaço e conforto da infância. Memória e imaginação se fundem num devaneio solitário que torna possível as moradas do passado ficarem “imperecíveis dentro de nós”²²⁴. O ensaísta investiga a imagem do ninho como capaz de produzir no sujeito a sensação ou o desejo do retorno ao espaço da infância. Para isso, é necessário que tenhamos perdido a velha morada:

Mas, para comparar tão ternamente a casa e o ninho, não será necessário ter perdido a casa da felicidade? Há um lamento nesse canto de ternura. Se voltamos à velha casa como quem volta ao ninho, é porque as lembranças são sonhos, é porque a casa do passado se transformou numa grande imagem, a grande imagem das intimidades perdidas.²²⁵

É interessante observar que Aníbal Machado escreve duas histórias de retorno ao passado com finais completamente diversos. Em “O iniciado do vento” um engenheiro vai em busca da terra da infância e a encontra, ainda que seja sobre a marca do devaneio ou pelo insólito vento que existe na capital do vento. Já em “Viagem aos seios de Duília” o encontro com o passado não é possível resultando em grande decepção. As semelhanças são evidentes: o momento em que se observa uma falta de sentido para a vida, o estágio de ócio, a busca pela infância, pelo menino que vai dentro do homem, etc. Os resultados dessa busca, no entanto, são muito distintos. Também no romance *João Ternura*, como veremos, encontramos o tema do retorno ao espaço da infância e da felicidade. Antes, porém, faremos uma análise do conto “O defunto inaugural”, pois nos parece importante para, posteriormente, discutirmos a morte ou o desaparecimento de João Ternura.

²²³ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*, p. 26. Aníbal Machado cita em francês: “Avant d’être ‘jeté au monde’, comme le professent les métaphysiques rapides, l’homme est déposé dans le berceau de La maison”.

²²⁴ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*, p. 26.

²²⁵ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*, p. 112.

O tropeiro

Dedicado para o autor de *Velórios*, Rodrigo M. F. de Andrade, o conto “O defunto inaugural – relato de um fantasma”, de Aníbal Machado, foi publicado em 1959 no livro *Histórias reunidas*. Mais uma vez, a dedicatória possui importância para a criação do conto e merece um rápido comentário. Rodrigo M. F. de Andrade publicou em 1936 a sua única obra literária, que, apesar da pequena tiragem, foi bem recebida pelos amigos e críticos literários. Numa decisão ainda mais radical que a de Aníbal Machado, o escritor recolheu os livros um mês após o lançamento e absteve-se de dar prosseguimento à carreira de escritor. Humberto Werneck é quem nos dá a informação:

No caso de *Velórios*, a escassez foi agravada pela decisão do autor de recolher o livro, cerca de um mês depois do lançamento. Sua filha, Clara de Andrade Alvim, que contou a história numa entrevista, creditou a recueta editorial do pai a uma autocrítica implacável. Pode ser. Mas não é impossível supor, também, que o escrupuloso Rodrigo, nomeado logo em seguida para comandar o que viria a ser o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), não quisesse embaralhar duas identidades, a de ficcionista e a de servidor público na área da cultura.²²⁶

O título do livro, sugestão de Manuel Bandeira, deixa entrever que os contos tratam da morte. Dos oito contos, pelo menos cinco começam com a morte de algum personagem, que é anunciada já nas primeiras frases, e cumprem o ritual de relembrar a vida do defunto. A linguagem do contista é cristalina como a de Aníbal Machado e foi caracterizada por Antonio Candido como uma “prosa singular” de um escritor que possui um “classicismo moderno”²²⁷. A afirmação, como se percebe, vai ao encontro das considerações que o crítico faz sobre Drummond e que já mencionamos neste estudo. É com esta linguagem precisa que Rodrigo M. F. de Andrade contrapõe as reações dos vivos à morte. Enquanto alguns se desesperam ou transformam o momento em um verdadeiro espetáculo, outros o tomam com algo íntimo e se comportam de forma diferente, às vezes com serenidade, o que não lhes diminui evidentemente a dor que sentem. Esse contraponto, que atravessa a sua obra, encontra sintonia com o conto citado de Aníbal Machado.

Em “O defunto inaugural”, temos diversas reações à morte. Os homens que carregam o defunto lhe são indiferentes. As mulheres que velam e tentam parecer circunspectas agem de forma quase hipócrita. Com ironia, quem parece sentir de fato a

²²⁶ Texto publicado na terceira edição do livro *Velórios*. Cf. ANDRADE, Rodrigo M. F. de. *Velórios*, s. n.

²²⁷ CANDIDO, Antonio. A prosa do grande amigo. In. ANDRADE, Rodrigo M. F. de. *Velórios*, p. 143.

morte é antiga mula do tropeiro que lhe aparece inesperadamente no momento do enterro. Além disso, Aníbal Machado nos apresenta ao longo do conto um pouco do que foi a vida do defunto. Como se vê, o diálogo com a obra do amigo²²⁸ Rodrigo M. F. de Andrade é nítida e faz parte do seu processo de criação literária. Vejamos mais detidamente o conto.

Ao contrário das outras duas histórias, analisadas anteriormente, o conto “O defunto inaugural” trata da presença da morte em um vilarejo, ou, mais precisamente, da morte que começou a existir para a população de Arraial Novo. O tema também aparece nos outros contos do escritor como, por exemplo, “O desfile dos chapéus”, “A morte da porta-estandarte” e “O piano”, no qual o fato de lançar um instrumento musical ao mar é equiparado à morte. Como o título sugere, o narrador do conto está morto e nos relata o traslado de seu corpo para uma cidadezinha, onde servirá para inaugurar o cemitério. Ele narra também o seu velório, sepultamento e a sua permanência num plano indefinido, onde pode observar a vida dos outros até o seu desaparecimento.

Apesar de destoar de contos como “Viagem aos seios de Duília” e “O iniciado do vento”, “O defunto inaugural” possui semelhança na investigação do insólito surgido do mais simples cotidiano. Não se trata evidentemente de ver a morte como elemento surrealista, embora o fenômeno, por todas as características que engloba, provoque no espectador as mais diversas reações. Também não se trata de classificar os contos de Aníbal Machado como surrealistas, mas de reconhecer na sua obra procedimentos que levam em consideração toda uma influência da vanguarda europeia. Assim sendo, é preciso observar inicialmente no conto o seu aspecto incomum para depois discutirmos a morte sem a perspectiva da transcendência.

A primeira característica estranha a ser considerada é o fato de em Arraial Novo nunca ter morrido ninguém, de modo que os seus habitantes não conhecem a morte. Junto com o narrador vamos descobrindo por que o carregam:

Agora sim, compreendo por que, e sei para onde me estão carregando: fizeram cemitério nalgum lugar, mas faltou defunto para inaugurá-lo. Daí o pedido às redondezas. Que cemitério será?
(*Histórias reunidas*, p. 72)

²²⁸ Por ocasião da morte de Aníbal Machado, Rodrigo M. F. de Andrade escreve um pequeno texto a pedido da revista *Leitura*, para a edição especial. Suas palavras revelam a amizade que existiu entre eles: “Fui seu contemporâneo de colégio primário, companheiro de adolescência e de mocidade (juntamente com meu primo Cesário, a cuja memória ele dedicou os *Poemas em prosa*), tive o conforto de ser seu compadre, profundamente afeiçoado a ele a vida inteira”. Cf. REVISTA LEITURA. *A morte de Aníbal Machado*. p. 15.

Esta é outra característica interessante do conto. O narrador de primeira pessoa é um fantasma e não possui onisciência. Não se lembra de quase nada de sua vida e não tem certeza nem mesmo em relação a seu nome, que pode ser Fagundes. O narrador vai descobrindo ou lembrando certas coisas à medida que lhe ocorrem. Este procedimento transmite ao leitor a mesma sensação de dúvida numa atmosfera semelhante em alguns momentos à do sonho.

O início do conto, quando a dúvida é maior, é exemplar neste sentido. Excetuando-se a ressalva feita no título do conto, não só os acontecimentos são desconhecidos como também não se sabe quem é o narrador, nem a sua real situação:

Vamos subindo devagar. Quando alcançarmos o espigão, poderei saber para onde... Saber, não: desconfiar. Mas os homens não falam; apenas exalam um ou outro gemido nas rampas mais fortes. Eu não sou tão pesado assim. Pelo contrário: tantos dias exposto ao ar livre, o sol reduziu-me bastante, curtindo-me as carnes.

(Histórias reunidas, p. 70)

Tal como num sonho, o narrador sabe onde está, mas não para onde vai. Sabe que o carregam, mas não imagina quem sejam os dois homens, que pouco ou quase nada falam. Deles conhece apenas a aparência — “um era careca, o outro tinha bigode” — e aos poucos descobre que conhecem bem a região. O narrador, que vai sendo carregado numa rede, era um tropeiro, foi encontrado morto numa gruta e possui mais de quarenta anos.

Se é incomum um povoado não conhecer a morte, não menos incomum é pagarem pela aquisição de um defunto e com isso gerarem uma verdadeira caça aos cadáveres nos arredores de Arraial Novo:

A que distância andaria o outro? Foi um tropeiro que informou mais adiante: — Cruzei com ele há coisa de duas léguas da Igrejinha; levantei o lenço. Imagine quem era? O Antão, caçador de parasitas. Catingando já, coitado... E reconhecendo a qualidade da mercadoria que ia na rede: — Se vosmecês querem chegar na dianteira, carece andar ligeiro. A festança vai ser de arromba. Só estão esperando o material. Parece que pagam bem. Comprar defunto pra cemitério, foi coisa que nunca vi! concluiu o tropeiro soltando uma gargalhada. E depois de relancear o meu corpo embrulhado no lençol:

— Óia! o pé dele tá aparecendo!...

(Histórias reunidas, p. 71-72)

É preciso acelerar o passo para chegar à frente do outro defunto e receber o dinheiro. Também o protagonista deseja chegar primeiro, mas é pelo prazer de apostar corrida. A sua vantagem é que ainda tem o corpo conservado e proporcionará um funeral melhor. O trecho citado, mesmo tratando da morte, contém humor: o nome

Antão, que pode ser entendido como o aumentativo de *anta*; a frase “caçador de parasitas”, um eufemismo para a maneira descuidada de viver do sujeito; o modo surpreso como o trata da ideia de comprar defunto; e o pé do morto que aparece motivando a fala do tropeiro. Assim, de forma bem humorada e quase insólita, Aníbal Machado escreve um conto em que os defuntos apostam corrida. O humor neste caso é importante, pois gera dúvida em relação ao acontecimento e o destitui de seu aspecto mais sério.

Se os defuntos apostam corrida é porque o olhar que os carregadores lançam sobre os corpos é o da reificação. A chegada do protagonista ao vilarejo contrapõe o olhar dos curiosos, em seu primeiro contato com a morte, ao dos carregadores que apenas querem receber dinheiro em troca:

Fui recebido por um bando de crianças em meio do latido geral dos cães. Colocaram-me num estrado que me esperava no centro da igreja. Correram a avisar a professora rural, enquanto os meus carregadores, à porta, discutiam o preço.

Os curiosos foram chegando. Descobriram-me a cara. Era a primeira vez que viam defunto. Ante o meu dente único plantado na gengiva esbranquiçada, puseram-se a rir. A maioria eram rapazes.

(*Histórias reunidas*, p. 74)

Toda a cidade já aguardava pela morte. O estrado colocado, no centro da igreja, para um morto que não se sabe quando chega nem de onde chega é significativo. Não importa se não sabem o nome e nem mesmo um apelido daquele que morreu, o importante é que o cemitério poderá ser inaugurado e a morte chegou em Arraial Novo: “Era a primeira vez que viam defunto”. Pouco tempo depois de o protagonista chegar outros dois defuntos aparecem na pequena igreja: “era a invasão do Arraial por gente podre”. Os rapazes da cidade resolvem então ir reclamar ao Fundador, um velho conhecido na cidade, dono de quase todo o povoado e parente de boa parte dos habitantes.

A pedido das mulheres, o Fundador mandou abrir o terreno para o cemitério. Como ninguém morria em Arraial Novo, os rapazes trataram de transformar o lote em campo de futebol e nele treinavam para um jogo marcado. A chegada do corpo do protagonista e o anúncio do sepultamento deixam-nos órfãos de lugar. Propositamente, no conto, as medidas do cemitério são idênticas às de um campo de futebol. Este detalhe vai ao encontro do fato de a cidade não conhecer até então a morte, pois até o lugar reservado para a tristeza servia para uma diversão. Os rapazes não tardam a se calarem,

pois todos os seus argumentos acabam confrontando a ideia de que um dia morrerão também.

Enquanto isso o narrador-defunto é preparado e vestido para o velório. Toda a cidade se prepara para o evento fúnebre. Muitas moças ficam em casa preparando os vestidos para o enterro e todos vão dormir cientes de que a morte chegou ao vilarejo. Durante a noite, enquanto a professora e uma velha velam o cadáver, o protagonista aproveita para flutuar pela cidade e observar as pessoas dentro de suas casas. No dia seguinte, sob badaladas de sino, o enterro segue para o cemitério. Durante o enterro fica claro que a consternação da população em relação ao morto é falsa. As mulheres colocam a máscara da tristeza, mas encontram-se entusiasmadas com a novidade. Os rapazes são os únicos a provarem verdadeiramente da tristeza, pois de fato perderam algo: o campo de futebol.

Ao lado da cova aberta, o narrador ouve as palavras de um padre e de um vereador distrital. O discurso do primeiro toma o enterro e a inauguração do cemitério como motivo para que o povo pensasse sempre na morte. Já o político ressalta que os tropeiros estão desaparecendo por causa do progresso e do advento dos caminhões. Mente ao dizer que conheceu o defunto e ao afirmar que nasceu em Arraial Novo. O protagonista fica surpreso, pois é no mínimo dez anos mais velho que o povoado. Enquanto todos se comportam respeitosamente, o personagem-narrador, à maneira de João Ternura, aproveita para arrepiar a pele das moças com seus fluidos:

A professora avança e dá instruções. As moças me cercam e eu me surpreendo numa onda de alegria indefinida. Aura de juventude emanando delas! Que fazer de tanta primavera desaproveitada? Meus fluidos roçam-lhes o colo. Somente os fluidos. A invisível carícia arrepia-lhes a pele, enquanto a musiquinha toca uma coisa triste debaixo das árvores.

Que se passou com elas que enrubesceram de repente? Algumas cruzam os braços ou tapam com o xale o busto arrepiado; outras se escondem, perturbadas, no meio do povo.

(*Histórias reunidas*, p. 80-81)

O narrador é indiferente à visão de morte que se deseja instaurar no povoado. Acha inclusive aborrecido o papel que é obrigado a representar, causando tristeza num lugar até então reservado à alegria. Tanto em relação ao Arraial Novo quando ao campo de futebol, que, antes usado para o entretenimento, agora é transformado em espaço fúnebre. Sua reação diante da cerimônia austera e hipócrita é se envolver no corpo das moças, arrepiando-lhes a pele e enrubescendo-lhes o semblante. Enquanto todos se voltam para a morte, o protagonista, mesmo na forma de fantasma, tenta se agarrar ao

que há de mais vivo e terreno. As figuras importantes do lugar lhe são irrelevantes, mas consegue reconhecer no meio da população a sua mula, velha companheira, e o rosto de Isabela, mulher que lhe proporcionou o único momento bom da vida quando, com ele, tomou banho de ribeirão. Talvez seja por tudo isso que, quando a terra lhe cai sobre o corpo lhe parece semelhante a um apedrejamento.

Antes de avançarmos no enredo, é preciso observar como a narrativa se comporta em relação à morte, e, mais precisamente, ao seu aspecto transcendental. Já dissemos que o olhar dos carregadores é o da reificação e de fato quando o transladam não há comoção ou especulação mística em torno do fenômeno. Em um momento específico do trajeto que fazem, quando uma moça pergunta-lhes sobre o motivo da morte, o homem careca responde: “foi tiro, não; morte de Deus” (p. 73). A morte natural ganha na frase o atributo divino. No comentário que o narrador faz acerca do discurso do padre, não há referência ao paraíso, embora a morte seja colocada como motivo para a população refletir sobre um plano espiritual. Uma vez morto e habitante do cemitério, o narrador permanece num plano indefinido até o seu desaparecimento. O seu ser está ligado ao corpo mesmo depois da morte, pois o narrador não pode se distanciar demais de sua cova. Esta é também a explicação para ter acompanhado os carregadores e agora observar a vida de Arraial Novo. À medida que seu corpo apodrece debaixo da terra também o protagonista parece se enfraquecer rumo ao desaparecimento definitivo. Em nenhum momento o narrador se encontra com Deus ou adentra um plano idealizado como um inferno ou um paraíso.

Nesse sentido, o conto “O defunto inaugural” funciona como uma alegoria em relação às reflexões que Aníbal Machado faz sobre a morte no livro *Cadernos de João*. Há uma busca pela prorrogação da vida e por isso o tropeiro permanece num estado indefinido, morto, mas ligado à vida. Em *Cadernos de João* existe a possibilidade de passar para uma árvore e dela continuar observando o cotidiano de todos. Também João Ternura, como veremos, deseja e consegue, mesmo “morto”, observar o crescimento do Rio de Janeiro. Mas essa possibilidade de prorrogação, seja na forma de fantasma, seja habitando a natureza, parte da negação à ideia de existência divina. Em algumas passagens de “O defunto inaugural” a integração com a natureza parece ser uma possibilidade ao narrador: “O dia clareou bonito. Nunca o vira assim. Estou feliz. Circulo nele agora, participo-lhe da atmosfera” (p. 71).

A palavra *alma* é utilizada em uma passagem do conto, quando o narrador se refere aos rapazes que jogavam futebol no cemitério durante a noite. O barulho do

treino dos rapazes, num primeiro momento, é tomado como manifestações fantasmagóricas, o que estimula temporariamente a população de Arraial Novo. Um dia, porém, eles se esquecem de voltar com a cruz para o lugar e as mulheres acabam descobrindo o estratagema. A palavra *alma* é usada para os vivos e são eles os maiores responsáveis pela suspeita de assombração no cemitério. Para o protagonista, Aníbal Machado prefere o termo *fantasma*, como registrado no subtítulo dado ao conto. A diferença entre uma palavra e outra é sutil, mas como a primeira está impregnada do sentido religioso, que daria ao ser dois destinos já conhecidos, ou seja, ou a danação ou a felicidade eterna, o cuidado do escritor parece significativo. O tropeiro, convertido em fantasma, pode habitar a região existindo num plano indefinido.

O protagonista não se encontra com uma entidade superior e divina. O além, no conto, se constitui pelo espaço dos vivos e ao final o personagem constata que está “sumindo” como quem pode morrer duas vezes. Enquanto fantasma, o protagonista não desempenhará nenhum papel ou atitude que modifique o cotidiano e justifique o seu atraso e a sua permanência como guardião de cemitério. A suposta ideia de que após o desaparecimento definitivo do personagem um outro além lhe seja possível esbarra na perda de consciência sofrida ao final do conto: “Só vejo figuras opacas imobilizadas no gesto de chutar a bola. E essa coisa fixa, mancha final de luz remota que deve ser o Sol” (p. 86). Ainda que a mancha de luz não seja o sol, ainda que o escritor tenha inserido nessa imagem uma pequena dose de esperança em relação à vida eterna, ao mesmo tempo a proposição é ceifada pela falta de consciência. Afinal, uma nova vida sem a consciência da anterior, se isso fosse possível, seria outra, independente e virgem tal qual um nascimento.

A questão que se coloca na obra de Aníbal Machado é a da perenidade da consciência. O protagonista de “O defunto inaugural” esforça-se por se manter “vivo” e lúcido. Como fantasma, não pode se distanciar muito de seu corpo e, por isso, uma vez sepultado acaba se tornando guardião do cemitério. Se Aníbal Machado inventa uma segunda “vida” e uma segunda “morte”, recupera também a mesma condição popular para a primeira vida: a de estar preso a um corpo, que é no mínimo contrária à ideia de libertação que a morte traria. É por isso que o narrador acompanha sempre o traslado de seu corpo, assiste ao seu velório, ao séquito e ao sepultamento e se torna habitante do antigo campo de futebol. Ainda assim, não deixa de participar do cotidiano do vilarejo:

Fiquei, é modo de dizer; saía sempre. A ideia de corpo sepultado sossegou a princípio os meus fluidos. Durante dias perdi a memória; alguma interrupção,

talvez mergulho mais demorado no vazio. O fato é que reaparei depois. E ainda há pouco dei um giro até a pracinha.

Há lá um arbusto onde gosto de ficar. Uma moça que passava perto parou de repente, assustada, olhando para mim, sem me ver. Tratei de voltar logo ao cemitério. [...]

Afinal de contas, é mesmo ao meu corpo que pertenço; dele não devo afastar-me muito, sem risco de me dissolver para sempre.

(*Histórias reunidas*, p. 81-82)

Como se pode perceber, há um esforço do personagem em permanecer ligado à vida, sem perder a memória sem mergulhar no vazio. A utilização do termo *vazio* fortalece a ideia de negação a uma eternidade. Afastar-se muito de sua sepultura pode fazê-lo desaparecer para sempre. É preciso proteger seu corpo ainda que enterrado, para que sua estadia no plano indefinido se prorrogue o máximo possível.

Sobre o trecho citado há ainda um detalhe interessante: o narrador afirma que gosta de ficar numa pracinha, mais precisamente num arbusto. Em outra passagem afirma que esteve “pousado” nos arbustos observando as pessoas. A praça é o melhor lugar para descobrir as novidades da cidade pequena, o que corrobora o apego à vida, e o arbusto encontra semelhança com o texto “Noite numa folha”, analisado no primeiro capítulo:

Nunca esquecer que as árvores, mais do que o castelo medieval e as ruínas, são o domínio extraterritorial dos fantasmas — último abrigo onde estes se sentem preservados do extermínio a que se expõem na claridade racionalista. (*Cadernos de João*, p. 241).

Ainda que “O defunto inaugural” não possua a integração do ser à natureza, há elementos que possibilitam a sua comparação com os textos de *Cadernos de João* e com o desaparecimento definitivo do personagem João Ternura. Os arbustos na pracinha e o cemitério desempenham papel parecido e faz o conto participar dessa proposição, que é comum ao universo literário de Aníbal Machado.

Depois que os rapazes são impedidos de treinar e assim como eles a alegria desaparece do cemitério, o protagonista se enfraquece e se torna mais difícil voar até o povoado. Na última parte do conto, ainda com um pouco de consciência, vê o portão se abrindo e mais um corpo chegando. Dona Maria, a esposa do Fundador, falece pouco depois do parto e agora se torna a mais nova guardiã de túmulos. Se o narrador inaugurou o cemitério, o Fundador se torna o primeiro habitante de Arraial Novo a enterrar um parente, fazendo assim jus ao seu apelido. Justamente o Fundador que não queria saber da morte e que não compareceu ao primeiro sepultamento e assim o fizera

talvez por já temer o futuro da esposa. A recém-chegada, no entanto, deixa uma criança que certamente será observada nos primeiros dias, talvez do alto de uma árvore.

4. UM VAGABUNDO NA CIDADE GRANDE

Romance de uma vida

Tive a oportunidade de estudar a obra *João Ternura* em um trabalho anterior²²⁹ desenvolvido durante o Mestrado em Estudos Literários que fiz na UFMG. Na leitura feita levei em consideração a presença de elementos autobiográficos que aparecem ficcionalizados no romance de Aníbal Machado. Apesar de este ser um ponto importante para o presente estudo, pois temos considerado em várias passagens que a literatura de Aníbal é em boa medida uma escrita do eu, feita a partir de si mesmo, num processo que lembra as experiências surrealistas do início do século XX, nos centraremos em uma perspectiva mais ficcional, que, em todo caso, nos servirá para tomar a estória de João Ternura como alegoria de temas já abordados nos *Cadernos de João* e caros ao escritor. Como se vê, não se trata de um abandono da leitura anterior, mas, ao contrário, de considerá-la como pressuposto para a leitura que faremos agora.

Não sabemos ao certo quando Aníbal Machado começou a trabalhar em seu romance, que inicialmente foi chamado de *João Ternura, lírico e vulgar*. De uma forma geral, a crítica literária acompanhou o depoimento de Renard Perez, que afirmou que teria sido em 1926. Pedro Nava, no entanto, ao publicar *Beira-mar*, em 1978, dá um testemunho mais confiável em relação à gênese da obra, afirmando que Aníbal já trabalhava no romance em 1922:

A essa hora — duas, três da tarde, o nosso Aníbal lia, estudava ou escrevia no seu escritório. Parava para me ouvir, para me falar, sempre atencioso. Nessas visitas que comecei a lhe fazer em 1922 ele já estava às voltas com o seu João Ternura — lírico, satírico, pungente, chapliniano, autoanalítico — que foi livro de mocidade, maturidade e velhice.²³⁰

Nessa época Aníbal Machado, que já havia residido em Aiuruoca e estava casado, morava em Belo Horizonte na casa de seu pai, o coronel Virgílio, localizada na Rua Tupis, número 303, no centro da capital mineira. Ali se deram vários encontros entre os dois amigos até 1923, quando Aníbal se mudou para o Rio de Janeiro. Muito tempo depois, por volta de 1956, é que Renard Perez o conheceria e o entrevistaria para a série de pequenas biografias feitas para o suplemento literário do *Correio da manhã*.

²²⁹ A dissertação intitulada *João Ternura: romance de uma vida* foi elaborada com a orientação da profª. Drª. Maria Cecília Bruzzi Boechat, a quem sou muito grato, e defendida no ano de 2005 na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

²³⁰ NAVA, Pedro. *Beira-mar*, p. 91.

Pedro Nava levanta a possibilidade de o romance ter sido iniciado antes de 1922, mas pouco esclarece em relação a isso. Já Aníbal Machado nunca revelou quando começou a trabalhar em *João Ternura* e parece ter omitido a data propositalmente, pois, à medida que a primeira fase do Modernismo avançava, aumentava também a especulação em torno de seu livro, que foi esperado para compor o rol de obras da fase heróica. Embora apenas iniciada, a obra já era situada de antemão ao lado de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e *Cobra Norato*, de Raul Bopp. A expectativa criada em torno de *João Ternura* talvez tenha sido um dos motivos para o engavetamento da obra. Inúmeras vezes, porém, Aníbal Machado a retomou e tornou a esquecê-la.

A escritora Eneida de Moraes, também amiga de Aníbal, teve um papel decisivo para a permanência do romance *João Ternura*. Na década de 1930 ela conseguiu levar para a sua casa os manuscritos e datilografá-los, o que serviu de incentivo para que o escritor retomasse a estória:

Tudo começou quando um dia consegui levar para casa e passar a limpo *João Ternura* (1933 ou 1934). Tremendo trabalho tive para decifrar o que estava escrito à mão, naquele amontoado de páginas. Escrito, riscado, novamente escrito, novamente riscado: um horror. Quando Aníbal viu o livro pronto teve uma alegria infantil. Retocava aqui e ali e de tal modo que o trabalho datilográfico desapareceu: tudo voltou a ser um monte de papéis ilegíveis.²³¹

Coube também à Eneida um feito curioso. Em 1954 publicou o livro *Alguns personagens*, no qual dedica as primeiras nove páginas a uma espécie de esboço de João Ternura. Trata-se de um texto em que mescla fragmentos de Aníbal Machado e, a seu modo, expõe a vida do famoso personagem. Deste modo, devemos a Eneida o registro que nos permite saber o quanto da obra se encontrava formulado em 1954. Há em “Fantasma sem passaporte” informações que ajudam a compreender partes específicas do romance e curiosidades como uma conversa ficcional com Aníbal Machado acerca de seu personagem:

João Ternura, lírico e vulgar reaparece agora, aqui. Era preciso interpelar Aníbal Machado. Pergunto:
— É um personagem traído, esse hoje desprezado Ternura?
— Houve um desentendimento entre nós. Não fui eu quem o abandonou. Foi ele que me deixou. Sua vida desregrara-se demais. Era um rebelde. A paciência tem seus limites. Cansei dele.²³²

²³¹ MORAES, Eneida de. Escrever sobre Aníbal não é coisa fácil. In: *Leitura*, p. 13.

²³² MORAES, Eneida de. Fantasma sem passaporte. In: *Alguns personagens*, p. 12.

A conversa continua e nos lembra a anedota dita por Jones Rocha a Aníbal Machado: “Dizem que João Ternura morreu e que agora o senhor está escrevendo a história do filho dele”²³³. Na ocasião, segundo Fausto Cunha, o autor teria dito que talvez publicasse apenas as partes da infância do personagem.

Nos últimos anos de trabalho, já na década de 1960, Aníbal Machado contou com a ajuda de Celina Whately, que o auxiliou como secretária datilografando o que viria a ser a última versão do romance:

Começamos a empreitada no segundo andar de sua casa. Eu à frente da pesada máquina de datilografia, ele sentado numa poltrona, ditando pausadamente, como quem saboreia o texto, nada menos que o final do seu livro *João Ternura*... [...]

Com o tempo Aníbal passou a espaçar nossos encontros de trabalho. Ditava cada vez menos, logo se cansando. Era a doença chegando cada vez mais perto. Depois de sua morte, a pedido de Maria Clara, ainda decifrei algumas páginas escritas à mão, com aquela letra miudinha; esse foi meu último contato com *Ternura*.²³⁴

O ano de 1963 foi um período difícil para escritor que, após desconfiar de um mal no intestino, descobriu um tumor no pulmão. Sempre com a supervisão de seu irmão, o médico Lucas Machado, submeteu-se um tratamento com cobalto, para secar o mal. Em janeiro de 1964, muito debilitado e com pneumonia, vem a falecer. Antes, porém, manifestara o seu desejo de que *João Ternura* fosse entregue a Carlos Drummond de Andrade, que, acatando o pedido, fez o último cotejo dos originais e definiu a versão final do romance. Em 1965 o livro é publicado, pondo fim à longa gestação, mas sem contar a presença de seu criador.

Na introdução que escreveu para a edição de *João Ternura*, Aníbal Machado chega a considerar a longa gestação de sua obra como um modo de construí-la, o que fortalece a tese de o estado de preparativos não ser algo apenas dos seus personagens, mas também intrínseco ao seu fazer literário, ao seu processo de criação:

Iniciado o livro já não me lembra quando, e não sei quantas vezes esquecido (o que constitui também um modo de ser construído), cheguei a deixá-lo de lado definitivamente.²³⁵

João Ternura é o livro em que Aníbal Machado mais explorou a arte inacabada. No sentido estético é superado pelos *Cadernos de João*, mas como experiência de construção literária deve ser tomado como o maior exemplo, pois se trata de obra que o

²³³ CUNHA, Fausto. Aníbal Machado entre a poesia e a prosa. In: *Seleção em prosa e verso*, p. 136.

²³⁴ WHATELY, Celina. *Visconde de Pirajá* 487, p. 13-14.

²³⁵ MACHADO, Aníbal. Introdução. In. *João Ternura*, p. 03.

acompanhou por toda a vida e que, se não fosse a percepção da morte próxima, talvez não chegasse ao formato que conhecemos. O escritor trabalhou em seu romance por mais de quatro décadas. O fato de sabermos hoje que episódios de sua infância e de outras épocas de sua vida aparecem ficcionalizados no livro permite-nos afirmar que à medida que vivia ia colhendo na própria vida elementos para a construção ficcional, ia portanto alterando a obra. Como Aníbal Machado tomava a vida como algo em constante construção, e o homem como um ser sempre em preparativos, *João Ternura*, que ia sendo refeito e reinventado ao longo do tempo, corria o risco de nunca alcançar o fim e permanecer inacabado.

A estrutura da obra é fragmentada, intercalando passagens maiores e mais prosaicas com trechos mais pontuais e episódicos. O início do livro, por exemplo, apresenta um diálogo entrelaçado a uma rápida descrição da paisagem que rodeia os personagens e ocupa pouco mais de quatro páginas da primeira edição. Em seguida vem a descrição de um telegrama de poucas palavras que quebra a linearidade narrativa anterior e permite uma fragmentação maior. A partir do telegrama, o leitor se depara com os fragmentos e flechas narrativos aderindo à descontinuidade da narrativa. A escolha do telegrama é significativa pois foi cara aos modernistas, que não pouparam o uso de justaposições na linguagem. No episódio do Carnaval, Aníbal Machado insere em nota de rodapé um texto de tamanho considerável em linguagem de telegrama: “o texto de um telegrama ao futuro”. Também em nota de rodapé se encontra no romance o “Manifesto dos Não-Nascidos”. Tudo isso faz com que o romance guarde semelhanças com a primeira fase do Modernismo e com o estilo de Oswald de Andrade²³⁶.

A descontinuidade existente em relação à sucessão de episódios, ou seja, que não seguem uma ordem cronológica, também caracteriza o tempo no romance de Aníbal Machado. *João Ternura* é um romance de formação tendo como início o nascimento do protagonista na chácara paterna. A obra, que é dividida em seis livros, reserva os dois primeiros para a infância e para as aventuras de menino. A partir do livro III o personagem se encontra no Rio de Janeiro, onde vive o resto da vida até o seu desaparecimento. O que surpreende na questão do tempo é se tratar de personagem que não obedece às fases da vida. O nascimento e a primeira infância são claros na obra. É possível também divisar a vida de menino, as aventuras, as descobertas, o primeiro

²³⁶ Diversos pesquisadores abordaram a relação de *João Ternura* com as obras de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, dentre os quais: Maria Augusta Bernardes Fonseca, Raul Antelo, Helena Weisz Salles e Márcia Azevedo Coelho. Sobre o tema, conferir também o artigo “João Miramar e João Ternura: filhos do Modernismo”, de Maria Angélica G. Lopes, publicado na *Revista Travessia*.

beijo dado na prima, dentre outras coisas. A partir dessa fase a narrativa se transpõe para uma nebulosa e com a mudança de João Ternura para o Rio de Janeiro, ou seja, a partir do livro III, acompanhamos um personagem que parece não envelhecer nem amadurecer nem tampouco seguir um modelo de vida adulta. Permanece como um vagabundo, buscando compreender a vida, meio *flâneur*. O mundo em redor envelhece. O tempo passa e o protagonista parece alheio a tudo, deslocado, incompreendido e ao mesmo tempo com dificuldade em decifrar o mundo que o cerca. O Carnaval funciona como uma interrupção que o marca profundamente. Não vendo mais sentido em continuar, deixa-se caminhar para o seu desaparecimento, sem ter feito nada, sem ter deixado qualquer coisa de concreto, tendo vivido apenas em preparativos.

A técnica da justaposição, possível influência do telegrama, aparece tanto na linguagem do romance quanto na disposição dos episódios, que seguem a lógica ou, melhor dizendo, a arbitrariedade da memória. Assim, desde o telegrama que informa o nascimento do protagonista, os episódios de sua infância são narrados em sua maioria como flechas do passado, não havendo elementos narrativos que liguem um fato ao outro. Cabe ao leitor alinhar os fatos, o que não é tarefa complicada dada a disposição em que se encontram, e assim ir descobrindo a estória do personagem. Na introdução que escreveu para o romance Aníbal Machado afirma:

Tratando-se de livro que não é romance no conceito usual da palavra, fiz o possível, usando elipses e equilibrando planos, por assegurar-lhe certa unidade de composição sob a descontinuidade aparente dos fragmentos.²³⁷

João Ternura é uma experiência curiosa de criação literária. Acompanhou toda a vida do escritor. Não sabemos quantas vezes a obra foi engavetada, retomada, refeita e abandonada e sua longa gestação acabou exigindo, ao final, que seu criador se preocupasse com a sua unidade, com a ideia do todo. Esperada como a primeira obra de Aníbal Machado, *João Ternura* acabou sendo a última a ser publicada, mesmo assim de forma póstuma. Atendendo a um pedido do autor, foi Carlos Drummond de Andrade quem fez um último cotejo entre os manuscritos e entregou o romance à editora José Olympio. Assim, somente em 1965 o leitor pode de fato conhecer a obra e é no mínimo curioso pensar que no final do poema *Cobra Norato*, de Raul Bopp, publicado em 1931, o protagonista peça para seu compadre Tatu convidar o João Ternura e também a

²³⁷ MACHADO, Aníbal. Introdução. In. *João Ternura*, p. 05.

Tatizinha para o seu casamento que ocorrerá atrás das serras do Sem-fim. O leitor de *Cobra Norato* só conheceria de fato João Ternura mais de trinta anos depois.

Esboçamos em linhas gerais o que pretendemos abordar aqui em relação ao romance de Aníbal Machado. Além do seu aspecto formal e de obra em constante construção, que vai de encontro ao projeto do escritor, interessa-nos pensar a formação do protagonista e o seu percurso pela vida. Neste ponto investigaremos o modo como a obra aborda a questão da transcendência, pois o personagem caminha para o vazio ou o nada. Ao tratarmos da tentativa de se atribuir ao protagonista uma formação religiosa e mística, analisaremos também o aspecto da transgressão, que, em parte, se liga à questão da sexualidade. Nesse sentido, o personagem, que se caracteriza como vagabundo ou mesmo um *flâneur*, que não se integra ao sistema capitalista vigente, também merece atenção. E por último a visita ao plano do além que possui importância para o seu fim sem transcendência, sem paraíso ou inferno, um fim que é desaparecimento, que é quase uma permanência ou um não-fim. Passamos agora para a abordagem destes assuntos.

Universo místico da infância

Ainda nos manuscritos o romance de Aníbal Machado se chamou “João Ternura, lírico e vulgar”, como pode ser deduzido pela primeira página de um de seus cadernos, em que se lê o título “Borrador de João Ternura, lyrico e vulgar”. Em grande medida rabiscado e ilegível, este caderno contém esboços de vários episódios da obra, não só da infância do personagem, mas apresentando também cenas como a da visita ao além que aparece com o título de “Apresentação na Eternidade”. Esta parte, vale lembrar, compôs o final do livro.

A mudança no título acaba tendo alguma importância pois destitui, pelo menos de antemão, o seu caráter vulgar, obsceno. A observação ganha relevo se observarmos que há na obra uma espécie de formação ou iniciação religiosa, como veremos agora. Vale a pena destacar que Maria Clara Machado cresceu ouvindo o pai dizer que a obra, sempre em construção, era imprópria para ela e suas irmãs:

E dizia: “esse é um livro impróprio para vocês”. Eu era bem garota quando ele me falou assim e jamais esqueci. Durante as refeições, ele pegava seus originais e lia trechos enormes para ver a reação da família.²³⁸

O personagem João Ternura da Silva é filho de Liberata e Antônio. O nome do protagonista já denuncia a sua característica maior durante o romance, o seu anonimato e a sua ternura que se contrapõem a um mundo ríspido e cheio de homens importantes. O sobrenome “da Silva”, mencionado apenas duas vezes na obra, parece funcionar como sinônimo de brasileiro. Vale a pena também observar o nome²³⁹ da mãe, que se divide entre *liber* e *ata*, ou seja, entre a liberdade e a prisão, ou, pegando alguns elementos de Aníbal Machado, entre aquilo que é como água de rio e vento e aquilo que é como pedra e árvore.

Aníbal Machado escolhe uma noite de Natal para João Ternura nascer e assim propõe uma comparação com Jesus Cristo já no início do romance. Antes porém uma amiga de Liberata, a dona Maria, levanta diversas hipóteses em relação ao menino que nascerá:

— Você queria ter filho gigante, Liberata? [...]
E continuava com perversidade minuciosa a imaginar outras hipóteses: uma criança com forma de sapo, de aranha, de polvo:
— Ih, de polvo! Você, mãe de um polvo, hein, Liberata? Amamentando um polvo!... Coisa horrível!
(*João Ternura*, p. 09-10)

A seu modo a personagem sugere o nascimento de um monstro e logo é revidada por Liberata que usa argumentos racionais e afirma que dela nascerá João Ternura “direitinho” e “como Deus quer”. Não nascerá um monstro, pelo menos no aspecto físico, mas a conversa entre as duas grávidas e a suposição acerca do menino que nascerá é interessante se pensarmos que João Ternura será no mínimo um desajustado na vida, espécie de Cristo gorado. Vejamos algumas frases que marcam a data religiosa na narrativa:

— Véspera de Natal! — suspirou. — Bem que podia ser esta noite!... (p. 10)

— E se for esta noite, hein? Que beleza!
E a [tia] mais velha:
— Ah, se for esta noite, ele será como...
Um nó na garganta não a deixou terminar.
— ...Espero que tenham compreendido!...

²³⁸ MACHADO, Maria Clara. Machado, meu pai. In: *Suplemento literário do Minas Gerais*, p. 03.

²³⁹ Em *Literatura em revista*, Raul Antelo escreve sobre o nome da personagem: “curioso nome, acaso o iluminismo autoritarista das elites liberais mineiras: Liber ata?”. Cf. ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*, p. 161.

Uma vaca lambia os caixilhos da janela do seu quarto, um cavalo branco vinha se aproximando. (p. 11)

Ele também ia nascer numa noite de Natal!
(*João Ternura*, p. 12)

Esperado para as cinco da tarde, os trabalhos de parto atravessam a tarde e às vinte e três horas ainda não havia nascido. A demora faz com que a relação com o Natal aumente e quando os sinos dobram mais forte João Ternura comparece “mirrado, peludo e indignado da vida”. A comparação com o menino Jesus já havia sido feita pela maioria dos parentes. Os animais não se esqueceram de marcar presença aproximando-se da casa. O cavalo branco parece anteceder a imagem de Napoleão que será escolhida pelo avô como uma figura para o neto seguir. A estrela dos Reis Magos, no entanto, esqueceu-se de brilhar no céu e ao contrário deles quem surge em visita ao menino são as portadoras de figas com seus objetos de afastar os males. São duas as portadoras de figas, mas o trecho no romance permite identificar a presença de uma preta velha detentora de um amuleto que, se vista como outra personagem, faz com que cheguemos ao número três. Apesar de não haver registro sobre o número de reis magos que visitaram o menino Jesus, o número três se fortaleceu na cultura popular talvez pelos três presentes apresentados no contexto bíblico. No romance de Aníbal três são os tipos de figas apresentadas. Ao escritor sempre importou muito a cultura popular, os mitos e o folclore, as curiosidades encontradas principalmente no interior do Brasil, nos lugares menos frequentados. Aníbal Machado afirmava que essas crenças populares constituíam uma característica surrealista do nosso país, onde o real e o irreal se misturam de forma especial. Em *João Ternura*, essa mistura de elementos racionais, cristãos, mitos regionais, certa herança africana presente em personagens secundários como as netas das antigas escravas, dentre outros, constituem também a ideia de identidade nacional como miscigenação tão comum ao Modernismo. Nesse ponto também o livro se parece com *Macunaíma* e com *Cobra Norato*. Vejamos o que o livro fala de Isaac, o amigo de infância de Ternura:

A risadinha que vem do meio do canavial é de Isaac, negrinho sem-vergonha. Sua avó era de Luanda, e ele é filho do Pai do Mato com uma crioula que morreu picada de cobra. Esse negrinho nem parece que apanha todos os dias úteis, pois está sempre de cara alegre. Ele tira açúcar, furta batata frita, caça tostão debaixo do assoalho, mergulha no rio e se esconde no forro da casa para espiar as moças mudarem a roupa. Quando apanha, fica de cara tão satisfeita que antes parece estar gozando. Isaac não sente dor.
(*João Ternura*, p. 20)

Isaac, cujo nome pode ser mais uma referência à Bíblia, possui avó africana e é filho do Pai do Mato com uma crioula. A figura de Pai do Mato também está em *Cobra Norato*. Trata-se, segundo Sérgio Alves Peixoto²⁴⁰, de um monstro folclórico da floresta que possui pés de cabrito, corpo peludo, anda montado numa queixada e come gente. Em Isaac portanto estão presente os três elementos primordiais da miscigenação brasileira: o europeu, simbolizado no nome cristão; o indígena, presente na figura paterna; e o africano, oriundo principalmente na figura da avó que nasceu em Luanda. O personagem, por sua vez, se parece com João Ternura no sentido que representa uma transgressão ao meio. Nesse sentido a iniciação do protagonista na religiosidade não está sozinha e se dá num ambiente místico e de várias possibilidades.

No episódio da malhação de Judas, João Ternura e outras crianças presenciam a queima de um boneco que simboliza o traidor de Jesus Cristo. Neste evento popular e religioso, as crianças são estimuladas a castigarem o personagem bíblico, a combaterem o mau com o mau. Algumas frases são curiosas: “as mães, sentadas sob os bambuais, aplaudem as crianças e estimulam a chacina”; “As crianças são terríveis facínoras diante dele. Judas sofre resignado. Parece Cristo”; “As crianças estão sedentas de sangue, querem mais” (p. 19). O modo como a instrução religiosa é transmitida demonstra claramente a ruptura nos tênues limites de valores como bondade e maldade, que se misturam e se confundem no episódio.

Procedimento semelhante ocorre no primeiro contato com a morte, registrada numa das imagens da infância. O protagonista descumpre uma recomendação materna e vai ver o homem assassinado que se encontra caído perto da porteira. Na ocasião repete a frase: “Deus não quer que mate, Deus não quer que mate... Só quem mata é Deus” (p. 20). Após observar o defunto, toma coragem e lhe rouba um cigarro para fumar. Quer brincar com o cadáver, que não responde e, acompanhado pelo colega Isaac, acaba chutando o sujeito. Nesse sentido, a formação religiosa incutida a Ternura serve-lhe apenas como patamar anterior e até mesmo propulsor à transgressão, pois o personagem está sempre disposto a dar um passo além do limite imposto.

Cristo também lhe surge de modo parecido ao homem assassinado e ao Judas que é queimado sem poder fazer nada. Assim, acompanhará em Congonhas a trajetória de um deus perseguido e crucificado. A lembrança está narrada no episódio “Anjos rechonchudos”, quando João Ternura se encontra subindo a ladeira da cidade mineira na

²⁴⁰ PEIXOTO, Sérgio Alves. *Cobra Norato: uma introdução à leitura*. In: *Revista do CESP*, p. 177.

qual os passos da paixão de Cristo estão representados para, em seguida, chegar aos doze profetas de pedra esculpidos por Aleijadinho. Trata-se de uma cena típica de romaria. Na ocasião o protagonista é levado pela mãe preta, acha as figuras barrocas horrendas e se sente ameaçado. Só lhe agrada o “Passo do Horto”, que representa Cristo no Monte das Oliveiras tendo a visão de um anjo antes de receber o beijo de Judas. A cena que marca e horroriza o protagonista, vale a pena registrar, é uma recriação de uma das imagens da infância do próprio Aníbal:

A minha primeira viagem foi a Congonhas do Campo onde moravam os meus avós maternos. O pretexto era assistir à festa do Divino, em que minha avó preta ia ser coroada a rainha. Não fazia então a menor ideia do Aleijadinho, mas ainda me lembro do pavor que experimentou a criança de cinco anos, que era eu, ao passar debaixo de seus profetas no adro da matriz.²⁴¹

Os elementos autobiográficos distribuídos e transfigurados ao longo da narrativa são importantes para a constatação de que João Ternura não só é extraído do próprio autor mas se trata de personagem que, de forma ficcional, guarda imagens e reflexões de Aníbal Machado.

Com relação à mãe preta, na narrativa, primeiro se afirma que Ternura foi amamentado por Isabela que, posteriormente, estando este já “grandinho”, foi esfaqueada. O episódio de Congonhas é bem posterior no livro o que deixa em dúvida se é a mesma personagem ou se as imagens do passado se dão numa ordem não-cronológica. Voltando à questão religiosa, no episódio dos profetas de Aleijadinho, o protagonista é descrito como uma “criança apavorada” e as estátuas como “horrendas” e ameaçadoras. Por meio do discurso indireto livre temos a opinião do protagonista: “Ah, mas era demais. Só ferimentos, insultos, chicotadas. E o Cristo sem dar um pio, flagelado mas vitorioso” (p. 30). Declaração ambígua na qual se reconhece a vitória, mas se percebe também, antecipadamente, a derrota de um deus.

Uma das imagens da infância envolve a discussão sobre a existência de Deus. Está no livro II, quando João Ternura retorna do Rio de Janeiro, onde esteve em colégio de internato. O protagonista, a partir da leitura de um livro, chega à conclusão de que Deus não existe:

Na última página, Deus estava escangalhado.
O livro foi lido debaixo de uma figueira.
O rapazinho saiu feito louco, com a brochura na mão, para dar a notícia.

²⁴¹ MACHADO, Aníbal. Autobiografia. In. *Parque de diversões*, p. 36.

— Mamãe, este mundo agora vai ser uma pândega!... Não tem Deus, não tem nada. Deus não existe! Vou provar à senhora que Deus não existe, nem nunca existiu. Está aqui o livro. Aliás, eu já desconfiava...

— Me dá aqui essa porcaria, seu bobo. E sai de minha frente antes que te dê uma sova.

Liberata rasgou a brochura. E Ternura sossegou.

(*João Ternura*, p. 58)

A última experiência de João Ternura no ambiente familiar ou nesse processo de iniciação cristã se dá num colégio de padres, no final do livro II. Segundo o pai Antônio, lá seu filho aprenderia “latim e ciências que ajudam a vencer na vida” (p. 61). O ambiente no entanto lhe é opressor e Ternura resolve fugir e se libertar da angústia que o lugar lhe causava. Foge pelo rio. Atira-se na água e aos poucos vai se despojando das roupas. Aos poucos liberta-se e se sente integrado aos elementos da natureza. Chega em casa nu e é vestido rapidamente pelos pais antes que as tias cheguem da missa. Liberata considera que o filho caminha para uma espécie de perdição e o percebe como um desconhecido. Na última imagem do livro II os horizontes chamam incansavelmente pelo personagem, que seguirá para o Rio de Janeiro.

As virgens na procissão

“Este não tem nada de Menino Jesus; vai ser um Napoleão” (p. 14). A frase é dita pelo avô que, no nascimento de João Ternura, reuniu o conselho de família e escolheu um padrão para o recém-nascido. Aníbal Machado, que no texto “Flash” se diz “inimigo pessoal de Napoleão e congêneres”, parece inserir a figura de Napoleão Bonaparte para funcionar ao contrário na obra, pois João Ternura não o imitará nos grandes feitos. A escolha de Napoleão, no entanto, parece exercer influência em outro sentido, como o narrador mesmo pontua:

Apareceu, finalmente, um senhor com cara de menor impúbere, mão no peito e um olhar póstumo mas fatal para as mulheres. As tias suspenderam a respiração. Todos quedaram. O homem da gravura olhava com uma insistência doce.

O avô então compreendeu tudo e, com sua unha marrom, riscou vigorosamente a página do destino:

— Serás umas espécie de Napoleão, meu neto!

Na porta, quase de madrugada, um bêbado dizia obscenidades.

(*João Ternura*, p. 13)

João Ternura, este personagem em boa medida lírico e vulgar, herda de Napoleão a parte mais novelesca de sua biografia, o lado mulherengo. A decisão do avô

pela escolha da figura importante leva em consideração o suspiro das tias. Não é por menos que a comparação com Jesus Cristo lhe incomode e fique satisfeito quando o neto beija a prima. No fragmento acima o tom oscila entre o austero e o libertino. Apesar da cara de menor impúbere e do olhar fatal para as mulheres, a figura escolhida é a de um general. Na fala do avô sobre o futuro do neto o termo “espécie de” relativiza a escolha. O ambiente austero, embora festivo, a data imponente do seu nascimento e a ocasião digna de reunir um “conselho de família” encontram forte contraste com o exterior da casa, onde um bêbado dizia obscenidades.

No romance, já nos episódios da infância, é fácil identificar esse lado do personagem que vai aos poucos amadurecendo sexualmente, descobrindo e investigando o corpo feminino. No decorrer da obra a figura da mulher vai se transformando para o protagonista em um mito fulgurante, que nos remete ao Surrealismo. Vejamos um dos primeiros momentos do romance em que a questão sexual é tema:

Escolha da professora — mamãe, a magra, não. Eu quero ficar é com a gorda.
A gorda é quente, quente...
(*João Ternura*, p. 17-18)

Este fragmento e o anterior demonstram claramente uma preocupação com o aspecto da sexualidade na obra. A preferência pela professora gorda porque é “mais quente” ganha um sentido ainda maior se observarmos que na primeira metade do século XX ainda era comum a figura da professora, muitas das vezes uma estrangeira, que, além de educar os filhos, podia exercer um papel importante na iniciação sexual do menino. Era comum a professora se tornar agregada da família, como parece ocorrer em *João Ternura*. Talvez seja oportuno lembrar que, na infância, Aníbal Machado e seus irmãos tiveram na chácara paterna uma professora alemã muito rígida, experiência muito diferente da de seu personagem.

A professora terá participação em um conflito na família, que é compreendido de modo reticente pelo protagonista. Após a aventura pelas terras de Zé Lourenço, quando despertou a preocupação de todos, deitado na cama e com a noite um pouco avançada, João Ternura ouvirá barulhos e gemidos de sexo que não consegue identificar com clareza:

Ele já tinha notado que a escuridão, depois que os pais iam deitar-se, costumava exalar um murmúrio assim, parecendo gemidos, mas num tom que não era bem de dor. Ficou escutando. Desta vez a voz parecia mais trêmula, mais branda. Nunca perguntara a ninguém, mas sabia que o mundo da noite é diferente, com personagens e uma voz própria, e um mistério que é preciso

respeitar. Ficou escutando... Nunca a treva mostrara a animação daquela noite. Miados baixinhos, suspiros prolongados. Às vezes, o arrulhar quente de pomba, uma coisa veludosa; outras vezes, a voz perdida de alguém que está sendo arrebatado, se afastando para longe, mas que se conforma com o destino. O canto da noite.

(*João Ternura*, p. 37)

As tias solteiras, sempre com certa inveja, se aproximam das portas dos quartos para ouvir, acreditando se tratar de Liberata e Antônio. Tomam os barulhos como um hino de felicidade da irmã. O avô se levanta e lamenta o fato de a filha fazer tanto barulho: “podia ser um pouco mais baixo...”. Os gemidos aumentam e João Ternura se sente transportado para o ventre da mãe como se o barulho encontrasse ressonância numa memória desconhecida. Chega também a considerar a possibilidade de sua mãe estar sendo maltratada. Os grunhidos diminuem. O menino resolve então perguntar em voz alta:

— Mamãe, os gatos não estavam fazendo barulho?

— Hein?...

— Os gatos não estavam fazendo barulho?

No quarto de Liberata um frufu de linhos se amarfanhando. Depois, um rumor de brasa se apagando na água.

A voz materna acudiu lenta, com certo atraso:

— Estavam, meu filho, estavam... Dorme.

A criança desconheceu-lhe o timbre. Não era bem a voz de sua mãe. Conferia entretanto com o som que a escuridão exalara há pouco.

(*João Ternura*, p. 39)

Após este diálogo o barulho cessa e João Ternura dorme. As perguntas do protagonista pressupõem uma situação anterior em que observou os gatos durante a noite e atribuiu ao barulho o ato do acasalamento. A pergunta, nesse sentido, contém toda a curiosidade do menino. A resposta é tida como satisfatória para ele, ainda que a voz não confira com a de sua mãe e se assemelhe à dos gemidos. Se observarmos que o narrador insere outra cena no diálogo, afirmando que no quarto de Liberata ouvia-se um barulho de roupas de cama, teremos então dois locais distintos no episódio. De um lado o quarto de Ternura, de onde se ouve mais claramente o casal ou onde se faz o sexo de fato. De outro o quarto dos pais e a insinuação de que alguém se movimenta na cama. Talvez Liberata, que pode ter acordado. O fragmento a seguir sugere que quem transava com o pai de João Ternura era a professora:

“Vento... vento! Que vento!... E essa desordem! Os papéis voando, as árvores se torcendo, as criadas com medo, a professora vermelha, esquisita! Papai a cavalo, correndo, parece que fugindo! Mamãe magoada, magoada!... disse que vai arranjar outra professora. As tias chorando, mamãe chorando. As

galinhas cacarejando. Sinais de aflição no céu de chuva! E esse vento, essas folhas, essa fúria?
 Que é que deu na casa?!...
 Acho que vou me esconder debaixo das cobertas”
 (João Ternura, p. 39)

O fragmento é muito sugestivo no que contém de aflitivo e de dinâmico. A traição é sugerida: Liberata está magoada; Antônio age de modo diferente, como quem foge; a professora, que está vermelha e esquisita, será despedida; e as tias choram porque algo grave ocorreu. Para considerarmos o envolvimento sexual entre o pai e a professora é preciso levar em consideração o fragmento anterior, no qual João Ternura escuta barulhos de sexo. Ainda que a leitura do trecho de forma isolada seja possível e permita outras interpretações, tomamos aqui os dois fragmentos como dependentes um do outro. O primeiro, que sugere o sexo na noite, é mais longo e mais demorado. O seguinte, que acabamos de citar, é curto e ágil. A sequência do modo como está no romance cria uma mudança de tom, de ritmo, estabelece uma ruptura.

Há uma estreita relação entre a descrição da natureza e os personagens. O fragmento começa com a imagem do vento e da desordem, sugerindo uma tempestade: “as árvores se torcendo”. Do mesmo modo a família de João Ternura vive um momento tempestuoso. O uso do gerúndio marca o dinamismo e o movimento no texto: “Papai a cavalo, correndo, parece que fugindo...”, “As tias chorando, mamãe chorando. As galinhas cacarejando”. A repetição das palavras também sugere o tumulto e a velocidade: “vento... vento! Que vento!...”. Por fim a dúvida do menino que não sabe o que aconteceu e acha melhor se esconder. O fato de se tratar de uma narrativa que acompanha a dimensão infantil também faz com que os fatos sejam mais sugeridos do que simplesmente relatados.

Além da mãe, da professora e das três tias, outras personagens femininas marcaram a infância de João Ternura, dentre as quais estão: as lavadeiras; Maria, a criadinha morena que mergulha nua na lagoa; a prima, que beijará gerando um alvoroço familiar e satisfação no avô; a mulher da vida, que o deixa enfeitiçado; dona Iaiá, que lhe desperta curiosidade; e a criada Josefina. Como exemplo, vejamos uma parte da obra em que algumas personagens femininas aparecem e permanecerão como imagens da infância de João Ternura. Mantenho aqui os quatro pontos que intercalam os fragmentos, como está na primeira edição:

É depois *que chove, na hora que venta...* “Na bananeira tem um barulho. Eu não vou lá. Na bananeira tem um gemido. É de uma família que morreu. Depois *que chove, na hora que venta*, tem um homem esmagando uma

mulher. Eu vi e não vou lá. Quando chegarem os meus canhões eu faço fogo na bananeira.
É depois que chove, na hora que venta...

* * * *

A criada veio do fundo do pomar toda suja, o rosto vermelho, o vestido molhado.

* * * *

“A noite está apinhada de ladrões enormes, vestidos de preto. Eu apertei a maminha de minha tia”
(*João Ternura*, p. 18)

A narrativa de Aníbal Machado é clara, direta, e ao mesmo tempo sutil. Assim, o barulho da bananeira, que é um gemido, pode existir por causa do vento, por causa de uma família que morreu ou porque tem um homem esmagando uma mulher. Ao mesmo tempo a cena pode ser vinculada à natureza, ao mistério ou fantasmagórico, à violência, e ao sexo. A imagem do homem que esmaga uma mulher pode ser tomada como a forma como o menino vai descobrindo o sexo: “eu vi e não vou lá”. Visto nesse sentido, o primeiro fragmento atribui um aspecto natural ao sexo, utilizando elementos como o vento e a chuva que visita a bananeira, atribui algo de misterioso feito os fantasmas de uma família, e também caracteriza o ato com violência. Passando para o segundo fragmento, é difícil ler sem reconhecer no rosto vermelho da criada, que volta suja e com o vestido molhado, um momento posterior ao sexo. Assim sendo, é por meio dessa presença do universo feminino que a sexualidade vai, aos poucos, sendo estimulada no personagem.

A tia Natália é menos citada na obra, enquanto a tia Marina aparece em situações caras ao menino. Exemplo disso é a parte em que há uma tempestade e João Ternura, com medo dos raios e trovões, pede para dormir junto desta. Permissão dada, a cada trovoadas ele se agarra mais ao corpo da tia que inicialmente o repele e depois consente. Vejamos o trecho:

Seguiu-se uma série de relâmpagos, e Ternura agarradinho ao corpo dela. O temporal amainou. A tia adormeceu, ou parecia adormecida. Era fino o linho da camisola que a separava de Ternura. Este, maravilhado, tremia de susto. Fora se esconder em tia Marina, e encontrara um corpo de mulher.
A tia quieta, quieta... dormindo ou parecendo dormir. E Ternura, rolando entre maciezas e calores desconhecidos. Numa escuridão de coxas e relâmpagos, entre delícias e achados vertiginosos.
(*João Ternura*, p. 34)

Por duas vezes o narrador enfatiza que a tia dormia ou parecia dormir, deixando no ar que a experiência pode não ter sido só do menino mas também dela. A aventura de Ternura no entanto além de declarada possui sabor de descoberta sexual e “achados vertiginosos”.

O beijo dado na prima é outro episódio significativo na infância do personagem e determinará a decisão, ou a punição, de ida para um colégio de internato. Diante da cena do beijo, as tias o reprimem. Chamam-no de monstro e cínico. Afirmam que o “capeta entrou no corpo dele” (p. 28). Enquanto isso a menina arfa, permanece pálida e depois vai para o quarto chorar. João Ternura, ao contrário, sente orgulho. O único que não lhe é hostil é o avô:

De longe, o avô fazia sinais para o neto, como que aplaudindo-o. “— Que danado! Já voou na minha netinha. Este, sim, vai dar gente; vou pôr-lhe na cabeceira um retrato de Napoleão”.

(*João Ternura*, p. 28)

Neste fragmento há um tratamento interessante que associa à narrativa a dimensão dos passarinhos. A prima acabou dentro dos braços de Ternura como um passarinho. Quando descoberto ele parecia “caído de um voo”. No trecho que acabamos de citar temos um “já voou” na fala do avô. Essa ideia, que sugere inocência e beleza, é contrastada com a classificação de monstro e sujeito possuído pelo demônio. Ao final do fragmento as duas classificações convergem para um “monstrozinho” que parece reunir as duas características. Cabe lembrar também que o complemento dado ao primeiro título do romance era “lírico e vulgar”.

A figura de Napoleão volta a aparecer no romance justamente na cena em que o protagonista beija a prima causando um alvoroço na família. Como dissemos, por um lado João Ternura é o oposto declarado do general, pois se transformará num sujeito entregue ao ócio e à vagabundagem, nunca sendo exemplo de nada, permanecendo como um típico anti-herói brasileiro. Em relação à vida pessoal do general e a certa libertinagem que a marcou, no entanto, é possível traçar um paralelo. Aníbal Machado parece estar atento a isso, não só porque o beijo na prima lembra ao avô a imagem de Napoleão, mas porque insere na infância de João Ternura uma personagem chamada Josefina. O nome foi inspirado provavelmente na biografia de Napoleão Bonaparte, que se casou pela primeira vez com Josefina de Beauharnais. No romance, Josefina também é mais velha que o protagonista. Sabemos disso porque já trabalhava na família quando

João Ternura nasceu e aparece rapidamente na cena em que o menino está com fome e a mamadeira é preparada.

Aos poucos, à medida que cresce, a criada da chácara vai lhe despertando a curiosidade:

— “Eu tinha vontade de ver o que é que tem debaixo da saia da Josefina. Outro dia, Isaac começou a suspender a saia dela e não acabou. Quando eu fui continuar, mamãe apareceu com uma cara horrorosa e eu quase desfaleci...

Desde esse dia eu fiquei com vontade de ver a perna de Josefina. Esta noite mesmo eu pensei muito como é que deve ser o resto da perna da Josefina. A perna da Josefina até lá em cima.

Eu queria ver o que é que tem debaixo da saia da Josefina...”

(*João Ternura*, p. 29)

Em outra passagem, de forma mais sugestiva, fica indicado que o personagem conseguiu realizar o seu desejo. Josefina não está nomeada e o uso do pronome faz com que a imagem feminina supere a realidade, transformando-se num mito pessoal, numa imagem de mulher que iluminará o cotidiano do personagem. Neste fragmento, Aníbal Machado mistura um humor quase inocente à aventura do personagem:

— Eu pus, eu pus a mão lá!... Era macio, Isaac, era doce... Quando eu tirei, minha mão ficou pegando fogo. Ela deixou, Isaac, deixou!...

Depois não deixou mais.

Ah, nunca mais deixou!...

Como tem gente ruim neste mundo!...

(*João Ternura*, p. 41)

Josefina torna a aparecer no episódio “As virgens da procissão”, quando João Ternura e Isaac observam as meninas e mulheres que passam. O fragmento serve tanto para pensar o espaço no qual o protagonista cresce, ou seja, um meio marcado pela influência religiosa, quanto para entender o processo de transgressão que se dá com ele. Na cena, apesar de o amigo Isaac alertar que as moças não são virgens e ficar exaltado com tamanha hipocrisia, João Ternura parece aceitar simplesmente que uma virgindade temporária é possível para a ocasião. É claro que a passagem é recheada de humor:

— Olha aquelas duas mulatinhas. Eu já brinquei com elas no Beco da Matriz. Viraram virgens também!... Será possível?

— Tudo aqui é virgem, Isaac. Cala a boca. Você não vê que elas estão passando!

(*João Ternura*, p. 46)

A passagem de Josefina, que vem “quase irreconhecível de tão purificada” deixa Isaac revoltado e o faz confessar o envolvimento que ela teve com os dois: “—Isso até é desaforo — disse Isaac. — Já fez porcária com a gente!...” (p. 47). Aníbal Machado é

sempre cuidadoso e sutil ao tratar da iniciação sexual de João Ternura ainda menino. Descobri entre os manuscritos do autor, mais especificamente no “Borrador de João Ternura”, um fragmento não aproveitado na versão final em que a questão sexual é mais declarada:

Josefina bananeira

Josefina desvencilhou-se e fugiu de repente. A figura dela passou das mãos para o pensamento do menino e se multiplicou nas árvores donde inúmeras raparigas o chamavam. Ternura correu a olhar em torno, e fixou o desejo num tronco de bananeira que tinha as dimensões e era quase da mesma matéria das coxas em que ia desfalecendo. Abriu um orifício na carneção vegetal e terminou tudo abraçado em Josefina bananeira.

(J. Ternura)

O título do fragmento já sugere a união de imagens entre a mulher desejada e a bananeira. Josefina foge e o verbo *desvencilhar* sugere que João Ternura a segurava. A lembrança de seu corpo, ainda viva nas mãos, passa para o pensamento do menino para, em seguida, ser projetada nas bananeiras. A metamorfose sofrida na natureza que é personificada como inúmeras raparigas que o chamam nos remete mais uma vez ao poema de Raul Bopp, do livro *Cobra Norato*. O formato da bananeira faz com que Ternura a desfrute sexualmente como se fossem as coxas de Josefina. A cena, além de curiosa, remete também à integração com a natureza que aparece na obra de Aníbal Machado, pelo que possui de projeção da pessoa desejada. O fato de o escritor não ter aproveitado este fragmento parece revelar uma proposta de manter o personagem entre o vulgar e o lírico, na qual o primeiro é contido e revelado de forma implícita na sua infância e o segundo aparece marcado pela inocência.

Assim como Josefina, outras personagens como a mulher da vida e até mesmo Dona Iaiá marcam significativamente João Ternura. O episódio de Dona Iaiá, que aparece na chácara numa noite para se abrigar de um temporal eminente e acaba contando suas histórias, possui importância. A representação de Dona Iaiá é marcada pelo excesso. No aspecto físico se apresenta exageradamente maquiada e cheia de adornos. Já em relação à experiência de vida, teve muitos homens, viajou muito e sabe muita coisa. Em contraposição a ela, está João Ternura, sedento por novidade e pronto para novas aventuras. À velha ainda se atribuem as qualidades de curandeira, fazedora de mágica, bruxa e meio louca.

Dona Iaiá surge na obra como uma alternativa ao cotidiano monótono e religioso da família:

Nada mais havendo a fazer e como já estivessem lidos os crimes e suicídios e não havia guerra no estrangeiro para se acompanhar pelos telegramas, o que era uma delícia — a família se entregava a meditações ingênuas sobre a origem das coisas, o dilúvio, a maldade dos romanos, o procedimento indigno de Caifás. Uma tempestade se armando lá fora e era sempre algo de excitante. E eis que na vanguarda do temporal surgira Dona Iaiá. Uma noite que se anunciava cheia de novidades.

(*João Ternura*, p. 43)

Se não há guerras e as mortes e os crimes já foram comentados, as passagens bíblicas servem para fomentar as conversas. No campo da especulação filosófica, o máximo atingido pela família é uma “meditação ingênua” acerca a origem das coisas. Se a vida não permite um voo mais alto ou, melhor dizendo, um mergulho mais profundo no trabalho cerebral, e se a religião preenche as lacunas de tempo e de dúvida dos personagens, a aparição de Dona Iaiá significa novidade, significa que uma experiência diferente, ainda que mística também, será conhecida. Enquanto a família vive em seu cotidiano calmo e sem novidades, a velha surge “na vanguarda do temporal”. João Ternura se conserva numa fronteira entre se sentir repellido e ao mesmo tempo atraído pela velha. Sente-se repugnado ao receber um beijo dela, mas ao mesmo tempo senta-se bem em frente à mulher para escutá-la melhor.

Em determinada passagem fica claro que até mesmo o aspecto físico de Dona Iaiá permite-lhe duas impressões:

O temporal desviou-se da casa e tomou outro rumo, o lado da roça dos italianos. No fundo da sala os olhos fosforescentes da bruxa brilhavam. Brilhavam-lhe também os reflexos das lunetas. Falava, falava... Sentava-se com certo aprumo. Da cintura para baixo, seu corpo parecia de moça, era quase perfeito — o que lhe tornava ainda mais estranha a figura; da cintura para cima, uma ruína...

(*João Ternura*, p. 43-44)

Essa descrição feita por Aníbal Machado em que o corpo da velha se divide em duas partes nos interessa especificamente. Da cintura para baixo Dona Iaiá possui corpo de moça. Quando cruza as pernas e os joelhos ficam à mostra, no momento seguinte da narrativa, João Ternura a toma como um “ser sobrenatural a encarnar a maldade obscura e a poesia do mundo”. Toma-a como aparição, novidade, como um mito fulgurante, que lhe ilumina a noite e a vida. Da cintura para cima, em contraposição, a velha apresenta-se como ruína, como alguém que se desfaz ainda viva.

Se Dona Iaiá, que surge na “vanguarda do temporal”, é aquela que se contrapõe à tradição, então podemos tomá-la como símbolo da modernidade, ainda que misturada a elementos místicos, o que, por sinal, vai ao encontro da ideia de Brasil ou de cultura

brasileira formada a partir da mistura de diferentes culturas e crenças. João Ternura, nesse sentido, é fruto de um Brasil que se desenvolve, é aquele que vem do interior provinciano, onde as tradições são preservadas, e vai para a capital do país, onde a modernidade avança feito tempestade. A vida, tal como Dona Iaiá, é aquilo que repele no que tem de novo e transgressor, e, também nisso, é aquilo que atrai, que fascina. Esse movimento de aproximação e afastamento, sentido pelo personagem em relação a Dona Iaiá, será comum em sua vida até o seu desaparecimento. Mesmo não se tratando da morte propriamente, essa relação de descoberta da vida se dá por uma espécie de *tauromaquia*.

A imagem da velha cujo corpo está dividido ao meio encontra correspondência com a imagem da pedra que João Ternura retira das águas do rio da infância e carrega consigo por toda a vida. Ao final do livro, entrega-a para Luisinha. O desaparecimento do protagonista está ligado ao retorno da pedra à terra: uma pedra lisa, negra e que possui “um risco marrom atravessando-a de lado a lado” (p. 220). Não há outra descrição para a pedra, mas o risco marrom que a atravessa a divide, delimitando duas partes. Outra dualidade está no fato de ser pedra retirada da água, somando-se assim dois elementos díspares. Água e terra se contrapõem, por outro lado, como início e fim. Enquanto não está nesses lugares João Ternura está vivo ou presente na vida. Esse primeiro dualismo é curioso pois de um lado se tem o aquoso, o que não é moldável embora fluido, que é fugaz. De outro lado tem-se a pedra, que é dura, inflexível, fria, sólida, etc. O contato de um com o outro arredonda as arestas da pedra, que por isso ganha o nome de seixo. Em minha dissertação de mestrado mostrei que essa pedra pode ser relacionada à cidade natal de Aníbal Machado: Sabará. O nome, que segundo Lúcia Machado de Almeida²⁴², vem de *itaberaba*, significa pedra reluzente, cristal. O possível elemento autobiográfico funciona como as lembranças que João Ternura carrega ao longo da vida, nunca se desprendendo totalmente da terra da infância. Nesse sentido, a pedra que carrega consigo pode significar também a tradição, aquilo que se mantém preservado, os valores que leva consigo. As águas do rio que correm em direção ao mar é metáfora do convite de sair, viajar, ir para outros horizontes. É perto do mar, no Rio de Janeiro, que o protagonista viverá a maior parte de sua vida, mas sempre guardando o seixo que um dia encontrou na chácara paterna. A pedra, nesse sentido, é aquilo que

²⁴² ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Sabará*, p. 153.

ata, enquanto as águas aquilo que liberta, *liber*. As duas palavras estão no nome de sua mãe, Liberata, palavra que também se divide ao meio.

Curiosamente, a descrição física de Dona Iaiá é o contrário da descrição da imagem de Iara, personagem folclórica citada em *João Ternura*. Iara, também chamada de “mãe do lago” e “mãe d’água”, é uma personagem do folclore amazônico que habita os rios. Sendo metade mulher metade peixe, ela fascina os homens pela beleza física, pela conversa e pelo canto. Atrai-os para dentro da água de onde na maioria das vezes não retornam. O mito faz parte de uma série de imagens femininas que se agrupam e talvez até se misturem constituindo uma imagem de mulher ou ainda um mito pessoal que será carregado pelo protagonista ao longo da vida. Vejamos o fragmento:

— Eu queria que você visse, mamãe. Parece a Iara... parece uma noite muito bonita. Parece uma rede. Parece a criadinha quando foi morrer na lagoa... Parece um pouco com você quando está cantando pra mim...
 — ?
 — Eu perdi a respiração quando ela passou. Tive até vontade de morrer...
 — Mas que foi, menino, diga?
 — Olha, eu estou sentido o cheiro dela... Eu acho que ela está voltando.
 — Ih! não olha para aquilo não, meu filho. Aquilo é mulher da vida!...
 (*João Ternura*, p. 23)

Iara se parece com a mãe de Ternura na beleza e, principalmente, quando está cantando para ele. A parte que fala da criadinha que foi morrer na lagoa faz referência a outro fragmento da obra, na qual a criada Maria, João Ternura e mais dois meninos resolvem tomar banho na lagoa. Os três aguardam Maria pular e sabem que ela está nua atrás da pedra. A criadinha morena mergulha e não volta. Passa a ser, na imaginação do protagonista, a mulher que morreu ou que habita as águas da lagoa. Daí a semelhança com Iara, que, pelo fato de ser representada seminua, se parece também com a mulher da vida, que tanto bem faz aos olhos do menino. Em outro fragmento, por meio do discurso indireto livre, sabemos que João Ternura não deixou de pensar na criadinha, a sua Iara:

Que estará fazendo a criadinha no fundo da lagoa?
 As águas são tão claras, e não se vê o corpo dela.
 Como a estarão tratando? Entre as pedras do fundo, que andarão fazendo?...
 Servindo?
 (*João Ternura*, p. 24)

É válido observar que Aníbal Machado evitou, na infância de seu personagem, expor o sexo completamente, colocá-lo em total evidência. Como vimos, a parte mais explícita, que seria a imagem do menino agarrado à bananeira imaginando estar com

Josefina, não foi incluída na versão final do romance. Sabemos por meio de Isaac que a criada se envolveu com eles, mas a cena não aparece na obra. Talvez por isso o autor tenha abandonado a parte do título que qualificava o personagem de lírico e vulgar. Assim sendo, o que temos da infância de João Ternura são imagens, fragmentos, lembranças, flechas, pequenos episódios, etc, que funcionam como cacos que unidos reconstituem apenas uma parte do seu passado. Na forma incompleta de descrever os primeiros passos do personagem em sua sexualidade há algo de inacabado. A narrativa, mantida assim, possibilita ao leitor o trabalho imaginativo, pois as imagens do passado que se ligam ao sexo permanecem em boa medida no campo da sugestão.

O transitório definitivo: a experiência das ruas

O último episódio da infância de João Ternura é a sua fuga do colégio de padres, um casarão que fica a sete quilômetros da chácara e onde havia permanecido em regime de internato durante nove meses. O número sete neste caso sugere a ideia de longa distância física e temporal da família. Já o número de meses, que é coincidentemente o tempo de uma gestação, aponta para uma mudança maior no personagem. João Ternura resolve fugir. Chega à margem do rio e se apropria de uma canoa. Em seguida atira-se nas águas e nada nu até a casa paterna. A família o recebe assustada e preocupada: “Que vão dizer as tias se chegam de repente da missa?!” (p. 62). O último episódio da sua infância, ao final do livro II, pode ser resumido na palavra *libertação*. Revoltou-se contra os padres e não se importa com a opinião dos parentes mais próximos. Depois desta aventura o protagonista sonha em seguir viagem pelo rio da infância, seguindo sempre “Brasil acima” até chegar ao mar. A ideia de “Brasil acima”, a visão do rio como uma grande boiúna nos versos que encontramos após o episódio de dona Iaiá, e a nítida relação da chácara paterna com a infância do próprio escritor, permitem pensar no rio São Francisco e em seu afluente, o rio das Velhas. Apesar de o termo boiúna também ter como significado “mãe d’água”, aqui é melhor entendido como uma serpente.

Embora as ideias de João Ternura de ida para o litoral se dêem por uma dimensão mágica, não há no romance o relato da sua viagem, sem volta, para o Rio de Janeiro. A última frase que pertence à infância são os versos dirigidos ao pai, “E por que tanto chamam / os horizontes?” (p. 63), que revelam uma necessidade de sair e explorar

o mundo. O início do livro III já trata da chegada do protagonista na então capital do Brasil. Entre os livros II e III está a maior lacuna da obra. Não só porque há uma mudança de espaço, mas porque ao pensarmos na dimensão psicológica do protagonista é possível perceber uma mudança significativa. Nesse sentido, os livros I e II traziam a infância na chácara paterna, possivelmente no interior de Minas Gerais. Já o livro III trata da fase “adulta” de João Ternura na cidade grande, o Rio de Janeiro. A palavra *adulta* vai aqui com aspas porque é difícil precisar o amadurecimento do personagem na obra, não sendo possível precisar a sua idade, mas há uma nítida mudança de comportamento. João Ternura, que era o centro das atenções nas partes anteriores, passa agora a ocupar posição excêntrica, permanecendo à margem dos acontecimentos. Passa de sujeito atuante a observador e vítima das situações. Quando se aproxima da posição de herói é porque foi envolvido nos episódios de forma semelhante ao que acontece com Carlitos, de Charles Chaplin, e Plume, de Henri Michaux.

João Ternura, que leva diversas recomendações dos pais, chega ao Rio de Janeiro e se emociona. Sente medo, os olhos se enchem de lágrimas, faz o sinal-da-cruz e adentra a cidade grande. Uma das primeiras coisas que lhe ocorre é levar um soco, o que funciona na obra como uma espécie de ritual de passagem. Na primeira vez que entrou num bar, olhou-se no espelho e se enxergou como um homem feito, empunhando um chope e fumando. Um homem lhe encarava com dureza e uma mulher lhe sorria. De repente leva um soco:

Ternura começava também a sorrir para ela quando recebeu um soco. Balançou o corpo e rolou no chão. Ao acordar, não sabia se o soco viera de fora, pela janela, ou do homem que olhava com raiva.

Agora era Ternura que olhava com raiva para o homem. Seria o agressor? O sujeito assumira um ar tímido, e evasivo. De quem então o soco?

Saiu a perambular. Agora já sem o relógio e sem o pouco dinheiro que trazia. E com uma bofetada a doer mais na alma que na cara.

(*João Ternura*, p. 68)

Roubado, o protagonista passa a ver a cidade de outra forma. O soco vem lhe despertar da ilusão para uma realidade até então não percebida. Não importa encontrar o infrator, pois o soco, visto de uma forma mais ampla, veio da própria cidade. A partir daí, a agressão não parte de João Ternura, o autor do beijo na prima, que passa a ocupar outro papel, colocando-se mais à margem dos fatos. A imagem da metrópole e do soco remete ainda ao Futurismo, à “bofetada” e ao “murro” que aparecem citados por Marinetti em seu manifesto. A primeira percepção do Rio de Janeiro condiz com as

ideias futuristas, mas o protagonista, apesar de admirar a modernidade, vai na contramão de tudo que é agressivo ou desumano.

Vejamos um fragmento em que as ruas e os automóveis aparecem:

As ruas iam dar aonde não sabia, mais longe que o alcance de seus passos. As luzes paralelas se encontravam mais adiante, e do beijo delas nascia um automóvel de olhos arregalados que vinha devorar a gente. Depois, tudo parava. Descia o silêncio. A penumbra fechava-se novamente. E se apagavam nos portões as sombras das moças se deixando abraçar por outras sombras.
(*João Ternura*, p. 68)

As luzes paralelas correspondem aos faróis dos carros. João Ternura parece estar diante de um cruzamento movimentado. Assim, após dois veículos cruzarem à sua frente, um outro, vindo de outra rua surge e a luz de seus faróis, que parecem “olhos arregalados”, iluminam o protagonista. Os veículos são personificados, podem beijar e seus olhos possuem luz. No entanto, essa personificação não significa um aspecto humano, já que a impressão é de que os veículos podem “devorar a gente”. O trânsito é veloz e agressivo, não há dúvidas, e a dimensão humana ficou restrita à possível vítima, que no caso é o próprio protagonista. Em outro fragmento os carros são “velocíssimos”. Quando tudo se acalma e a madrugada se impõe, apagam-se também as sombras dos seres humanos, que se abraçam nos portões. É nítida a contraposição entre o caráter humano e a modernidade agressiva.

Aos poucos João Ternura se torna um vagabundo ou um *flâneur* nas ruas do Rio de Janeiro. Por isso sabe que as ruas são mais longas que os seus passos. Diferentemente dos demais, o protagonista caminha pelas ruas para saber até onde vão, pois caminha por caminhar. Da chácara da infância trouxe consigo as cartas de recomendação, espécie de “bilhete” para o ingresso na vida urbana, que vão amarelando em seu bolso. Destinadas a homens importantes, que poderiam ajudá-lo, nunca serão entregues, com exceção de uma, que apresentará a seu primo rico, o Bernardo, três meses após a sua chegada. Bernardo é um parente que enriqueceu no Rio de Janeiro e se tornou um homem importante, ao contrário de João Ternura, que se manterá na miséria, sobrevivendo com o dinheiro mandado pelo avô e aos poucos tomará horror ao primo e a todas as pessoas importantes. João Ternura é aquele que sobe em lugares altos para cuspir nas cartolas dos importantes. A narrativa dá pouca atenção às questões práticas da vida do personagem. Além da mesada do avô, sabemos apenas que vive num quarto de pensão, onde conhece o amigo Manuel, que lhe apresentará outras pessoas. Todos os

seus amigos são pobres ou desajustados. A única referência que possui fora de sua roda é o primo. No segundo encontro narrado, Bernardo se encontra conversando com pessoas importantes, em língua estrangeira, e ignora o cumprimento de Ternura, que então grita o seu nome. O primo se afasta do grupo para conversar:

— Já arranhou algum emprego?
 — Não.
 — Por onde andou todo esse tempo?
 — Por aí...
 — O que tem feito?
 — Nada.
 O primo encarou-o de alto a baixo. Pela maneira de olhar, só faltou dizer que o achava mal vestido e insignificante.
 — Bem, não posso parar com você muito tempo aqui, agora. Precisando de alguma coisa é só falar.
 Sacou do bolso uma nota de duzentos, estendeu-a com ênfase a Ternura.
 — Obrigado. Não preciso.
 (*João Ternura*, p. 78)

Todas as frases de Bernardo se voltam para o utilitarismo, para a vida prática. As de João Ternura, por sua vez, correspondem à vida que leva em função do ócio. A passagem mais importante em relação aos dois é justamente essa em que o primo rico oferece dinheiro ao parente pobre, como quem o toma por um pedinte, e seria apenas uma imagem qualquer se o herói não recusasse o dinheiro. A resposta do protagonista usa os meios capitalistas de Bernardo só que ao contrário, pois, ao dizer que “não precisa”, subverte a ordem imposta, de sempre ter mais e mais dinheiro. Oferecer dinheiro a João Ternura equivale a uma agressividade, tal como o soco recebido na chegada à cidade. Afirmar que não precisa é devolver a agressividade em mesmo tom, que, no caso, vem acompanhada de uma delicadeza, de um obrigado.

Ao contrário do primo capitalista, João Ternura permanece num universo de tom socialista. Numa passagem que encontramos ao final do livro III, quando os amigos Pepão e Matias conversam sobre ele, há uma boa afirmação sobre o assunto: “No fundo, acha que o que é dele é dos outros, o que é dos outros é dele também” (p. 117). Em seguida ao encontro com Bernardo, quando lemos a carta que João Ternura escreve a seu avô recusando o busto de Napoleão, somos informados de sua opinião acerca do parente rico: “O primo Bernardo não deu certo comigo, é um homem muito importante, só vi ele umas três ou quatro vezes, e não quero ver mais. Tomei horror” (p. 80). Certo dia, na praia, quando conversa com o mar e pensa na morte, faz uma bola com as últimas cartas de recomendação e as chuta para o mar.

Um dos fragmentos no romance, “Oração para ficar grande”, trata com humor os conselhos dados pelo primo Bernardo a João Ternura. Nesta “oração”, o herói afirma que quarenta e seis quilos e a baixa estatura lhe atrapalham a viver no Rio de Janeiro. Por isso pede mais peso, se possível setenta quilos, e também para medir um metro e oitenta de altura, o que lhe faria ganhar respeito, conseguir tudo de forma mais fácil, impor-se enfim. Ternura precisa de setenta quilos para “gastar” na cidade. Uma maior presença corporal também o faria mais feliz no amor, mais propenso ao desejo voraz de certas mulheres, pois de nada adianta vencer na vida sem se dar bem no amor. Aníbal Machado trata com humor o drama de João Ternura diante da máquina do mundo. Se não é possível enfrentar a vida, pelo menos é possível rir de si mesmo. A prece, marcada pelo humor, pela auto-ironia, perde evidentemente o seu caráter religioso.

Deve-se observar ainda que as cartas de recomendação levadas por João Ternura ajudam a situar o contexto histórico dessa parte do romance na Primeira República, quando foi comum a troca de favores entre o poder público e os ricos, quando os proprietários de terras, chamados de “coronéis”, conseguiam favores de homens públicos. Apesar disso, é preciso ressaltar que quando o protagonista está no Rio de Janeiro a situação da chácara e da sua família é de declínio, caminhando para a falência. O contexto histórico pode ser melhor observado no episódio “A Revolução”, que é claramente uma referência à Revolução de 1930, quando um grupo ligado à marinha e ao exército depõe Washington Luís. No romance, João Ternura acaba tendo um papel especial num combate ocorrido próximo ao Túnel, quando resolve espiar e, ao pedir cigarro para um grupo, recebe uma carabina e entra para o combate. O episódio se parece muito com alguns filmes de Charles Chaplin e também com as aventuras de Plume, de Henri Michaux, quando os personagens se envolvem na ação de forma embaraçosa ou por acaso. João Ternura obtém sucesso em sua participação e consegue retirar uma metralhadora dos legalistas. O fato é tratado com heroísmo, fotos são tiradas e todos comemoram a República Nova, que acaba de nascer. Enquanto o Brasil vivencia um momento histórico, ainda que se trate de uma revolução que efetivamente não ocorreu e que por isso também é marcada pelo humor na obra de Aníbal Machado, João Ternura vive apenas mais uma aventura e termina o dia sem saber do que realmente se tratava:

Apoiado num saco de feno, começava a dormir. Já ia esquecendo de fazer uma pergunta ao companheiro:

— Ó sergipano, pra que lado mesmo que nós estávamos combatendo?

O sergipano abre os olhos com espanto, abre também a boca. Demora a responder: — Home, eu também num sei não... Eu vim fugido da seca arrumá minha vida em São Paulo, passei por aqui, me botaram esta carabina na mão e eu peguei de atirá...

E cobrindo-se com a capa para dormir: — Também, que é que adianta sabê?...

(*João Ternura*, p. 89)

João Ternura e o sergipano são uma representação bem humorada da participação do povo na revolução. O episódio em que Ternura mais se aproxima da figura de Napoleão também serve para mostrar que é alheio à política. Há uma ideologia no personagem que se refere a um humanismo, a preferir o bem, a desejar a liberdade e buscar uma felicidade coletiva. Não há no entanto política no sentido partidário. A Revolução de 1930 quase nada significa ao personagem, que dará maior importância, por exemplo, ao Carnaval. Enquanto Plume, de Henri Michaux, arranca cabeças, João Ternura traz a metralhadora como se fosse uma bezerrinha. No meio do combate quer fumar, arrasta-se até um homem num banco e descobre um defunto. O sorriso no semblante do morto o incomoda e será uma das poucas lembranças que carregará do combate.

O combate no Túnel é exemplo da experiência que a rua lhe proporciona e pode ser colocado no mesmo patamar de outras aventuras como a do temporal que cai e lhe faz conhecer pessoas durante uma enchente. Molhado, é convidado a entrar numa casa e conhece Rita, que foi rainha do Carnaval. Ao sair da casa recebe um beijo “rápido e quente” da moça, que o faz reconciliar com a cidade grande. Na rua, observa um prédio, que lhe parece pálido. Numa esquina, conversa sobre os seios das mulheres com o amigo Manuel. É também nas ruas que encontra o primo Bernardo, que cospe nas cartolas dos homens importantes, que recorda da infância, que ouve um piano tocar na casa de duas viúvas, que é levado por um delegado depois de se envolver com uma menor no episódio “A lei contra a lei do amor”, e, dentre outros episódios, é nas ruas que testemunha o Carnaval. Há de fato uma experiência das ruas na vida de João Ternura o que lhe faz merecedor do termo *flâneur*. Apesar disso, não se trata de um dândi, nem mesmo de um erudito. João Ternura é um vagabundo também no sentido miserável que o termo ganhou com o passar do tempo.

Assim como os escritores surrealistas que flanavam pelas ruas de Paris no início do século XX buscando um acontecimento ou revelação que iluminasse o cotidiano, João Ternura, embora inculto e inocente, também busca uma iluminação semelhante, busca por algo que não sabe o que é. Rita e a Revolução, por exemplo, podem ser

tomadas como acontecimentos inesperados que modificam o seu cotidiano. A sensação de que alguma coisa vai acontecer é muito forte na obra. No fragmento “Delírio” há uma expectativa de que, se ventar mais forte, o último andar inteiro de um edifício vai se desprender e “começará a voar” (p. 75). Antes da Revolução, no episódio “A fauna imediata”, João Ternura conversa com Manuel a quem explica a sua expectativa em relação às ruas e à cidade:

— Quando a vi pela primeira vez, pensava que tudo ia ser possível, Manuel. Até agora, ou não sei o que estou perdendo ou ela nada tem para me dar.
 — Mas o que é que você esperava, João?
 — Sei lá... Uma coisa que ainda não sei bem o que seja... Uma surpresa... qualquer revelação.
 — Ela não tem nada de extraordinário, como todas as cidades. Tudo é isso mesmo... Cada um levando a sua vida.
 — Tem sim, Manuel. Não pode deixar de ter, você é porque não está vendo.
 — Francamente, João, eu não...
 — Quando as ruas se enchem não te parece que está para romper um canto geral, uma festa?...
 — Eh, João! Você está delirando. Precisa descansar.
 — Descansar?! Com essa fome? Com essa insônia!... Olha lá pra baixo, Manuel. A noite vem descendo. É hora de a gente descer também para a cidade. Vamos?...
 (João Ternura, p. 82-83)

O grande acontecimento, no entanto, acaba sendo o Carnaval. Essa expectativa de que algo vai acontecer e não se sabe o que é ocorre o tempo todo na obra e funciona como um modo de percepção da vida. Nesse sentido, o desajustado João Ternura se contrapõe a Manuel que sendo dono de uma gráfica se adequara a uma forma de vida pragmática. Este coloca a questão financeira acima da ideológica e aquele o contrário. Um bom exemplo disso ocorre quando João Ternura destrói o material da gráfica que trazia informações sobre o ditador português António de Oliveira Salazar. Manuel via na encomenda o seu ganha-pão enquanto o protagonista enxergava um fomento ou nítida concordância com as ideias salazaristas. A opinião dos dois diverge em relação à cidade. Para Manuel se trata de uma cidade como outra qualquer, na qual trabalha-se e vive-se. Para o seu amigo vagabundo há algo mais, há uma promessa que vem das ruas, uma promessa de revelação. Assim, a ideia do *flâneur* que busca uma revelação no cotidiano está nitidamente em sintonia com o movimento surrealista pelo qual Aníbal Machado teve grande interesse.

Vejamos outras frases que expressam conteúdo semelhante:

Precisava ligar-se a áreas humanas desconhecidas — matrizes do imprevisto e da surpresa. (p. 93)

“É aqui. Aqui, o lugar do desafio. Aqui, o principal da vida vai acontecer”.
(p. 96)

Entrava, saía, voltava, saía de novo. À procura de quê, não sabia. (p. 97)

Sempre o sustentara a esperança de que vinha pela frente o acontecimento maior, a grande surpresa, o milagre. Não sabia o que era, nem queria indagar. Apenas sabia que vinha, pois estava ainda em preparativos. E agora? Mudaria o mal-estar? Como evitar que se repetisse esse primeiro encontro com o vazio?

(*João Ternura*, p. 97)

João Ternura, além de desajustado, pobre e *flâneur*, é também um homem em preparativos. Nesse sentido pode ser entendido como uma alegoria das ideias que Aníbal Machado nos apresentou acerca do inacabado e do ser em preparativos na obra *Cadernos de João*. Até mesmo o termo *fachada* que, como vimos no primeiro capítulo, possui grande importância para um tipo de sujeito-construção ou ser que se torna ruína, fomentando a ideia de inacabado, aparece no romance. No segundo fragmento do livro V, João Ternura diz que não verá Luísa porque está com a sua “fachada” toda arrebatada. O uso da palavra nos remete a textos como “O homem e sua fachada” e “Homem em preparativos”. Quanto mais o personagem caminha para uma velhice, quanto mais se aproxima da morte, mais lembra a ideia de que o homem atravessa toda sua vida em preparativos e custa a se dar conta de que todo este processo é que foi de fato a sua vida. Ideia que se resume na frase de Aníbal Machado repetida neste estudo: “viver é o mesmo que preparar-se para viver”.

Dentre as revelações que João Ternura busca no cotidiano está a mulher ou, nas palavras de Aníbal Machado, a “mulher como mito fulgurante”. A personagem Luísa exerce atração sobre o protagonista e receberá dele a pedra que carregou durante toda a vida. Mas cabe a Marilene e principalmente a Rita o papel da mulher como mistério, como surpresa, como ser fulgurante que ilumina o cotidiano e translada temporariamente o protagonista para um patamar de sonho e novidade. No livro IV vários fragmentos são destinados à Marilene, moça rica que conhece na praia. Algumas passagens são marcadas por uma sonoridade expressiva como ocorre no trecho “Sou capaz de tirar areia no fundo do mar só pra ganhar teu sorriso quando eu voltar à tona...” (p. 128), que além do tom coloquial é marcado pela rima em *ar*. Como a narrativa salienta, no nome Marilene há o termo mar. O envolvimento de João Ternura com ela existe, e embora seja tratado de forma sutil na obra, pode ser percebido na carta que o protagonista lhe destina. O romance, impossível por ela ser rica e ele pobre e vagabundo, é interrompido quando a moça se muda ou desaparece do bairro em que

morava. João Ternura passa dias assombrado pela imagem, agora inalcançável, de Marilene.

Embora a “claridade racionalista” do dia, expressão de *Cadernos de João*, o protagonista se volta para dentro de si mesmo onde há um labirinto de sombras, onde o irreal sobrevive à racionalidade exterior. Assim, em plena claridade, pode procurar por Marilene:

À claridade do dia as coisas assumiam para ele a banalidade do anormal. Mas em seu labirinto interior, o pensamento percorria grandes distâncias de sombra. E ele não sabia em que plano se encontrava — tanto as imagens do invisível se deslocavam para o mundo visível.

As aparições!

Era quando a realidade perdia substância e o irreal se instalava em seus horizontes, onde o rosto de Marilene com seus olhos negros insistia entre vapores de nuvem.

(*João Ternura*, p. 130)

João Ternura, tal como os surrealistas, busca o irreal no real, o invisível no visível. A perda de substância da realidade pode ser associada ao uso de entorpecentes comum aos escritores franceses do movimento. Do real surge então o irreal e nele está o rosto de Marilene, “entre vapores de nuvem”.

Numa tentativa de esquecer a mulher inalcançável, João Ternura passa a flunar por bairros mais distantes. Há um fragmento curioso acerca dessas andanças, quando conhece Jeremias, que andar “até encontrar [a sua] Isolda”, e que se revela como um verdadeiro *flâneur*:

Bom mesmo é perambular, perambular... perambular... sentir o cheiro das ruas... cruzar com gente que não sabe pra onde vai... e sai andando... atrás de alguma coisa, de alguém que não existe!... Olha os meus sapatos como estão. Você não sabe, moço, como é bonito ver despontar uma rua sem fim depois da rua comprida que percorremos. Ruas nascendo de outras ruas, que beleza!... De noite, quando a cidade está dormindo, elas ficam misteriosas e mais nossas.

(*João Ternura*, p. 134)

Manuel dirá posteriormente a João Ternura, que gostaria de reencontrar Jeremias, que Isolda morreu há bastante tempo e que, além disso, gostava de outro. Mas o que menos interessa aos dois andarilhos é a realidade, da qual fogem caminhando pelas ruas. Depois do diálogo com Jeremias, o protagonista resolve “caminhar também” porque havia “muita rua à sua disposição”.

Rita, ao contrário de Marilene, é uma figura permanente no imaginário do herói. É ela quem lhe oferece refúgio no episódio da enchente e lhe dá o primeiro beijo no Rio de Janeiro. Na ocasião, o manto que servira à moça durante o Carnaval, quando foi

rainha, aquece o herói. O relato sobre o seu momento de glória é a primeira notícia que João Ternura ouve do Carnaval, que tanto o comoverá posteriormente:

Os batedores, montados em cavalos fogosos, vinham na frente soprando clarins; primeiro apareceu um carro com um índio, um branco e um preto pedindo passagem e saudando o nosso povo querido; depois, um préstito simbolizando nossas cascatas e florestas; depois então é que apareci no meu carro de rainha! E foi o delírio!... A avenida toda tremia. Eu não via ninguém, moço... Só via o paraíso na minha frente. Confete chovia do céu... Milhões de confetes e serpentinas cruzando o ar... Disseram-me que nesse momento é que houve a “apoteose”... [...] A luz chispava nas pedras de minha coroa, eu arranquei o manto, este que está te cobrindo. E fiquei quase nua! E a multidão gritava!... Disseram depois que eu era que nem a rainha de Sabá. Você nem pode imaginar, moço, a beleza que era tudo...
(*João Ternura*, p. 73-74)

Para aquele que não conhece o Carnaval, a narração de Rita possui uma novidade surpreendente, é detentora de uma força imagética incomum, pois reúne elementos completamente díspares como cavalos de fogo, índios, florestas e a avenida do Rio de Janeiro, de forma arbitrária e inusitada. A imagem de Rita nua, ainda que não vista e por isso também fortemente sugestiva, permanecerá para João Ternura de modo semelhante à que José Maria conservou na memória de Duília em “Viagem aos seios de Duília”. Ademais, na situação de desamparo em que se encontrava e em ocasião de enchente, encontra conforto e ternura nos braços e na casa de Rita, até então uma desconhecida, como ocorre ao príncipe no texto “Omelete de amoras”, de Walter Benjamin, já citado anteriormente. Por fim João Ternura sai da casa de Rita levando a lembrança do beijo “rápido e quente” e a imagem da mulher transformada em mito pessoal.

Durante muito tempo ficará sem vê-la e os desencontros, ao invés de proporcionar o esquecimento, fomentam a possibilidade de reencontrá-la como uma aparição, ao acaso:

Oh, Bem que ela podia aparecer!
Rita, vestígio de um universo pressentido. Possibilidade de um encontro maravilhoso.
Não cabia ter ciúme dela. Como o relâmpago e as aves no espaço, Rita não pertencia a ninguém
Esperada era sempre. Como dádiva do acaso, não apenas como objeto de ansiedade ou exigência dos sentidos.
Mas Rita não aparecia!...
(*João Ternura*, p. 104)

Rita é vista por João Ternura com o fascínio que a mulher livre possui. Como as aves no céu, não pode ser aprisionada. A rainha do Carnaval pode ser admirada por

todos, mas não possuída. A imagem do relâmpago, que é rápido, surpreendente e ilumina tudo, sugere bem a ideia do inusitado, da revelação, da aparição, do “encontro maravilhoso”, que o protagonista tanto persegue. Da mesma forma que Rita é tratada na obra, tanto as aves no céu quanto o relâmpago simbolizam também o inalcançável, aquilo que não se pode possuir ou controlar. Rita, nesse sentido, se assemelha à personagem Rosinha do conto “A morte da porta-estandarte”. Mas enquanto no conto é também motivo de assombro, pois um assassinato ocorre, no romance a rainha do Carnaval se mantém desejada e inacessível por quase toda a obra.

Certa noite, quando adentra o mercado para a “ceia da madrugada” com quatro mulheres e os amigos Matias e Pepão, João Ternura vê Rita de longe:

Sentou-se à mesa, deixou a cabeça girar.
Tonto de vinho, viu ou teve a impressão de ter visto passar longe uma
flâmula em forma de mulher.
— É Rita! É Rita!... É ela, Matias!... Passou e desapareceu!...
Com os sentidos ainda tomados pelos cheiros do Mercado deixou a cabeça
tombar sobre a mesa, e sonhou...
(*João Ternura*, p. 126)

Vários elementos merecem destaque neste fragmento. A dúvida em relação à possibilidade de ser mesmo Rita, que é aumentada pelo álcool e pelo sono, é o elemento mais importante, já que pode não ser a mulher desejada. O estado de embriaguez do protagonista, misturado à aparição rápida de Rita, o fará sonhar com ela. Tudo isso remete, evidentemente, embora com ressalvas, ao Surrealismo. Não se trata de uma droga como o haxixe ou o ópio nem mesmo foi usada com a intenção de descrever os efeitos no organismo. Apesar disso, o efeito do vinho contribui para a ideia de que o irreal pode se manifestar no real. O prolongamento se dá no sonho relatado ou sugerido na sequência. Ademais, Rita passa como uma “flâmula em forma de mulher”. O termo *flâmula* retoma a ideia de relâmpago do fragmento anterior e, vale comentar, trata-se daquilo que ilumina como chama ou que se move como bandeira.

O sonho não é descrito de maneira objetiva. Ao contrário, aparece sugerido numa linguagem poética e numa forma semelhante ao poema em prosa. No sonho de João Ternura, o mar invade o mercado e nele está Rita como uma rainha:

...É o mar que bate no paredão com o bico das barcas. São ondas de
hortaliças que se desmancham no meio das laranjas.
É o rosto de Rita que emerge das vagas de frutas e raízes, rindo entre
verduras.... [...]
São os homens a morderem jenipapos e laranjas que têm a forma dos seios de
Rita.
É Rita querendo sair do vestido, espojar-se entre os vegetais.

Se irmanando com as frutas, os peixes, as aves.
 Rita, filha do mar, espantada de ver trechos de sua coxa em postas de garoupa
 sobre o mármore das mesas.
 Rita vegetal, olhando verde para os homens.
 Rita úmida, vermelha, molhada.
 Com cheiro de ave, de erva.
 (João Ternura, p. 126-127)

O mar se mistura ao mercado e suas ondas se constituem de frutas e raízes. Rita surge feito uma sereia saindo das águas. As ervas e as frutas tentam subir pelas coxas de Rita, que ri e corre, desmoronando abacaxis e melancias. Surgem pescadores, que mordem jenipapos e laranjas como se desfrutassem os seios de Rita. A imagem dos homens que “nasceram” do mar da madrugada corresponde ao público que aplaudiu Rita no Carnaval da mesma forma que quer sair do vestido e se mostrar nua. Mas o passado desaparece diante do espanto da rainha que observa pedaços de sua coxa exposta “em postas de garoupa” sobre as mesas de mármore. Rita, que é filha do mar, pode também ser vegetal e por isso olha verde. Quando se faz de pedra, saem água pelos seus seios feito um manequinho de chafariz. Por fim pode um homem deitar a cabeça em seu colo e dormir junto de Rita, que é de todos.

A confirmação de que a mulher que passou ao longe no mercado era Rita vem depois que João Ternura conhece e esquece Marilene. Ao encontrar Rita uma noite na Rua da Glória, o protagonista leva um susto e se mantém perturbado, achando tudo maravilhoso. Ela sorri e, lhe respondendo, afirma que era ela mesma no dia do mercado. Os dois sobem uma ladeira que leva à região de Santa Teresa e avistam uma velha mansão em ruínas. Rita sabe entrar no casarão e os dois vão para o terraço. O lugar escolhido para o encontro amoroso de Ternura, um casarão em ruínas, é significativo, pois trata-se da imagem usada para o homem em preparativos em *Cadernos de João*. Em outra passagem do romance, vale lembrar, o protagonista mente a uma garota afirmando que é proprietário de um prédio em construção que se chamará “Edifício João Ternura”. Vista como metáfora, a invenção do personagem possui o sentido claro daquele que se preserva inacabado.

Ali, no terraço do casarão em ruínas, entre as luzes do céu e as da cidade, João Ternura pode contemplar a nudez de Rita. Ela começa a se despir, mas acaba adormecendo. Ele então tira-lhe o resto da roupa e, para admirá-la, alterna a visão da cidade durante a noite com a do corpo de mulher:

Começou a identificar os morros, os prédios; as luzes das ilhas; as luzes de Niterói, opacas na fumaça. Manobras prévias à degustação noturna de Rita.

Rita nua, atravessada em seu pensamento. Se quisesse ver-lhe o corpo, bastaria olhar para o lado. Ali estava ele pertinho, ao alcance da mão. Em cima de um terraço, debaixo do céu! Sim, bastava só olhar para o lado. Mas ele retardava o momento de tocá-la. E prosseguia na inspeção da cidade. Agora, o reconhecimento dos bairros. Tudo com falso interesse, só para preencher com a imagem da mulher dormindo os espaços que devassava. Só para distribuí-la pelos quatro cantos da cidade.
(*João Ternura*, p. 152-153)

João Ternura busca juntar as duas imagens que tanto lhe assombram positivamente: a da cidade noturna, convite para caminhadas e descobertas, e o da mulher, cujo corpo, poucas vezes lhe apareceu iluminando inesperadamente o cotidiano. Ao perscrutar a cidade realiza duas coisas. Primeiro demora propositalmente a desfrutar a presença e o corpo de Rita como quem admira uma iguaria e assim tarda a prová-la, prolongando a situação. Segundo, ao admirar a cidade, mistura-a com a nudez de Rita, distribui a mulher, vista como “mito fulgurante”, pelas ruas. Constrói a sua cidade-musa, tenta habitá-la com uma alma encantadora e torna ilimitada a presença de Rita. Ninguém subiria àquele terraço, àquele casarão em ruínas sobre o qual está Rita. Apesar de pertencer à cidade e a todos, ela agora aparenta ser só dele.

Correu a olhá-la de perto. A mão viajou por curvas e relevos. Com delicadeza para não despertá-la. Ele se deitou sobre ela, gemeu em cima, penetrou-a. Como não acordar agora à pressão de outro corpo? Ou estaria ela repetindo no abraço do momento o abraço permanente e universal de suas noites? Ternura sentiu as correntes elétricas que a ligavam ao corpo do prédio, à terra toda. [...]
Morta não estava. Mas o sono era profundo. Profundo demais.
— Rita, acorda! Rita, Rita!
(*João Ternura*, p. 154)

O envolvimento de Ternura com Rita se assemelha a um ritual. Demora a possuí-la. Cobre-lhe de folhas. Considera-a infinita e interminável. Deseja-a e ao mesmo tempo tenta não acordá-la. O sexo no entanto não é correspondido, pois Rita está cansada demais e dorme profundamente. João Ternura aproveita para sentir-se mais ligado a ela e ao universo, para sentir a indecifrável “vibração universal” dentro do seu corpo de mulher ou advinda da terra. Percebe no corpo dela uma ligação com o mar, o que ocorre de forma semelhante a Marilene. Rita porém não desperta e a realidade do herói se parece com o casarão que permanece em ruínas, uma vez que não realiza o desejo plenamente. A imagem do casarão merece atenção. O tempo atribuiu à casa a aparência de construção inacabada, enquanto que, na verdade, ela se desfaz lentamente. O protagonista, ao contrário, permanece inacabado, construindo-se, atravessando o tempo. Aquilo que desejou fortemente, a aparição, a revelação, a expectativa que

atribuiu à mulher irreal, ao mesmo tempo particular e universal, não pode ultrapassar nesta ocasião os limites do cansaço, da realidade ou do sono.

No romance, a aparição de Rita corresponde a um dos últimos episódios anteriores ao Carnaval. O evento festivo divide a obra em duas partes, o que nos lembra mais uma vez a pedra dividida ao meio. Após o Carnaval, João Ternura se encaminha para a morte numa fase de desesperança e lento abandono da vida. Antes do grande festejo, se mantém em preparativos, procurando o irreal no real, caminhando pelas ruas do Rio de Janeiro. Em um desses momentos, ao amigo Manuel, o protagonista afirma que ainda não começou a vida:

Foi procurar Manuel na gráfica. Estava triste. Prometeu que em breve começaria a trabalhar.

— Já é tempo de levar a vida a sério, Ternura.

— Por acaso estou levando a vida em brincadeira?

— Não sei... você dá a impressão de que ainda não assentou a cabeça... de que continua esperando — ? — Esperando o quê, não sei. Esperando o que não vem, o que não existe...

— Ainda não comecei, Manuel.

— Toda a vida com essa mania de achar que ainda não começou...

— Já te disse que ando sempre em preparativos...

— Engano é pensar que o principal ainda não aconteceu, que a verdadeira vida é outra.

— A verdadeira está longe ainda, Manuel... Apenas pressentida. Às vezes parece que está quase, mas é ilusão.

— Francamente, não sei a que vida você se refere. Vida, para mim, é isto que se vê, se ouve, se pega e se cheira. A que está acontecendo agora. Que não é boa nem má. A que nos foi dada e estamos vivendo, não a que você pensa.

— Eu não penso nada, Manuel. Estou apenas te dizendo que ainda não comecei...

(*João Ternura*, p. 149)

Esta passagem seria menos significativa se estivesse localizada no início da obra ou situada quando o protagonista chega ao Rio de Janeiro. Mas ao ser indagado sobre a vida, João Ternura, que declara não ter começado ainda, já pressente o fim, sabe que a morte está próxima. Alcançada a liberdade e vivendo sozinho na capital, o personagem não prosseguiu nas fases da vida adulta. Não teve uma profissão nem uma carreira, não se casou, não viveu com ninguém, não teve filhos, nada inaugurou e nada deixará para a posteridade. Permaneceu toda a vida esperando por algo que não sabe o que é e o máximo que presenciou nas pequenas e grandes revelações do cotidiano, na experiência da rua, foi o Carnaval.

O mundo à revelia

Na entrevista que Aníbal Machado concedeu a Jones Rocha o Carnaval é citado para responder à pergunta de que no Brasil o Surrealismo encontra campo propício: “Basta o Carnaval para atestar quanto o nosso povo está próximo das forças inconscientes que precisa desencadear”²⁴³. Para o escritor o sonho e a realidade deveriam permanecer unidos, misturados, na literatura e só os surrealistas haviam lutado contra a sua ruptura.

No romance *João Ternura*, a parte do Carnaval se aproxima das ideias surrealistas. Dizer, no entanto, que o Carnaval é uma expressão surrealista na obra recai em algo mais ou menos óbvio. Não que o festejo tenha surgido da vanguarda francesa, não é isso, mas que pode ser tomado como um exemplo da subversão do cotidiano. Nesse sentido, o folclore, as manifestações populares, as histórias misteriosas de qualquer província, dentre outros exemplos, podem ser tomados da mesma forma. Abordar esse assunto é investigar de alguma forma a relação do Brasil com o Surrealismo. José Paulo Paes respondeu muito bem a essa questão quando escreveu o ensaio “O surrealismo na literatura brasileira” e afirmou:

Do surrealismo literário no Brasil quase se poderia dizer o mesmo que da batalha de Itararé: não houve. E não houve, explica-o uma frase de espírito hoje em domínio público, porque desde sempre fomos um país surrealista, ao contrário da França, cujo bem-comportado e incurável cartesianismo vive repetidamente a exigir terapias de choque como a poesia de Baudelaire, Lautréamont e Rimbaud, os manifestos de Tzara e Breton, o romance de Céline e Genêt.²⁴⁴

Evidentemente, *João Ternura* não é um romance surrealista, nem mesmo autobiográfico, apesar dos diversos e relevantes elementos referentes à vida de seu autor. Mas apresenta características que o colocam em sintonia com a vanguarda. Já destacamos que o protagonista, que é pobre e vagabundo, é também um *flâneur* e nesse sentido pode ser aproximado a André Breton, em *Nadja*, e a Louis Aragon, em *O camponês de Paris*, por exemplo. Falta a *João Ternura* a dimensão do real que essas obras possuem, mas, visto por outro lado, Aníbal Machado explora uma dimensão surrealista por meio da ficção literária. Não é à toa que um primeiro estranhamento em relação às obras citadas de Aragon e Breton se refere ao gênero, o que não ocorre em relação à obra do brasileiro.

²⁴³ MACHADO, Aníbal. Divergir não importa – diz Aníbal Machado. In: *Parque de diversões*, p. 61-62.

²⁴⁴ PAES, José Paulo. O surrealismo na literatura brasileira. In: *Gregos e baianos*, p. 99.

O personagem criado por Aníbal Machado, apesar de viver caminhando sem rumo pelas ruas do Rio de Janeiro, nunca presenciou o Carnaval, do qual apenas ouviu falar. Essa prerrogativa se torna necessária para que o Carnaval surja como um acontecimento inesperado e ilumine o seu cotidiano. No livro V, após o fragmento em que contempla o corpo de Rita, descrevem-se os preparativos da festa, João Ternura ouve os sons dos ensaios, os gatos desaparecem fornecendo o couro para os tamborins, há sempre o medo de a chuva atrapalhar a festa, etc. A parte da preparação do Carnaval é marcada por pequenas frases que, como um coro, vão dizendo para João Ternura ficar e conhecer a festa. Uma dessas frases merece destaque: “Vais entrar na dimensão do delírio” (p. 155). É nesse sentido que o Carnaval pode ser visto em sintonia com as ideias surrealistas. De fato quando a festa começa João Ternura se assusta com uma transformação tão radical do cotidiano e se sente dentro da “dimensão do delírio”. Para ele não se trata, inicialmente, de uma festa do calendário, de algo planejado, mas de um acontecimento surpreendente. Ao final, quando tudo terminar, é que se sentirá magoado ao perceber que a liberdade e a fantasia existiram de forma coletiva, mas durante poucos dias.

Ainda no livro V, um samba que se mistura a uma pequena narrativa no texto “A faca e o pijama” é significativo pois não só trata do fazer literário de Aníbal Machado, quanto apresenta a dimensão do samba e do Carnaval. Já dissemos, no capítulo dois, que o escritor recorreu à música popular para criar o seu conto “A morte da porta-estandarte”. Em “A faca e o pijama” ocorre algo semelhante. Apesar de não termos localizado as canções, as citações fazem parte de um imaginário comum, que mistura sensualidade, ciúme e ameaça de morte. São dois os fragmentos a que nos referimos, a saber:

“Não, ponta de faca
Minha faca de ponta
Quieta na bainha
Ai, corpo de amor
Carne pra cortar”
(*João Ternura*, p. 156)

“Ai faca de ponta
Ai ponta de faca!
Quietinha, quietinha
Que estás quase a cortá-la”
(*João Ternura*, p. 157)

Entre uma citação e outra está a estória da mulata Maria que, na companhia de seu preto, quer comprar um pijama de seda. Ele, com ciúmes, a chama para ir embora, para um lugar onde podem passear sozinhos, escutando a fonte e vendo o luar. Teme que na cidade, com o calor, possa haver confusão, pois ali vão “querer” a sua mulata e pode haver briga. O preto afirma que é capaz de matá-la, mas Maria está irredutível e quer comprar o seu pijama de seda. Ele então concorda e vão em direção à rua Larga, onde “se compra mais barato”.

Os elementos que estruturam o conflito estão presentes. A mulata é sensual, é desejada por todos e quer usar um pijama de seda. Seu homem permanece entre o ciúme e o desejo, quer fugir, quer evitar a cidade, onde pode perder o juízo e matar alguém. A letra do samba parece surgido da estória do casal ou com ela se identifica. A faca faz companhia ao preto, está na bainha, mas pode cortar a carne de alguém ou o “corpo de amor”, cometendo o crime passionai. O processo de criação literária aqui é semelhante ao do conto “A morte da porta-estandarte”, embora menos complexo porque se trata de um texto pequeno, ilustrativo da dimensão do Carnaval. Até mesmo os personagens são semelhantes, lembrando que o nome de Rosinha, no conto, como dissemos, pode ter origem no de Maria Rosa do samba.

O tema da navalha que acompanha o sambista é conhecido e foi caro à história do samba. Carlos Sandroni no livro *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* demonstra como a malandragem foi tratada desde o samba “Pelo telefone”, de autoria coletiva mas registrada por Donga, passando pela disputa que envolveu Wilson Batista e Noel Rosa. A canção “Lenço no pescoço”, de Wilson Batista, composta em 1933, trata de um sambista que usa chapéu de lado, lenço no pescoço, arrasta tamanco, provoca e desafia os outros, e carrega uma navalha no bolso. No mesmo ano Noel Rosa escreve um samba como resposta chamado “Rapaz folgado”, cuja letra aconselha o malandro a tirar o lenço branco do pescoço, comprar sapato e gravata e jogar fora a navalha. Estava enfim construída a imagem do malandro que vinha se formando desde o século XIX como demonstrou o crítico Antonio Candido no ensaio “Dialética da Malandragem”.

A evocação à ponta da faca, nos preparativos do Carnaval, em *João Ternura*, remete à tradição do samba e da malandragem. Além disso, demonstra como o cotidiano é transformado em música popular, que por sua vez pode influenciar a literatura. João Ternura não é propriamente um malandro no sentido de transitar entre a ordem e a desordem buscando um lugar privilegiado para si. Há passagens em que se revela

próximo disso como quando pede a Deus para engordar e crescer para enfrentar a cidade e receber o corpo das mulheres ou quando inventa que é proprietário do edifício em construção para conseguir beijar uma garota. Mas há um insuperável senso de justiça no personagem, que gostaria de ver o mundo melhor e deseja a felicidade coletiva. Incapaz de transgredir as regras como faz o malandro, João Ternura é antes vítima delas. Envolve-se em episódios de forma embaraçosa e deles tenta se livrar fugindo, muitas vezes dando uma cambalhota. Nesse sentido, está mais próximo de Carlitos e de Plume. Ademais, não se mantém vinculado à cultura do samba, não frequenta os carnavais e não conhece a sua estrutura, os seus preparativos, etc, o que, em certa medida, ocorre de forma proposital, para que o Carnaval surja de forma completamente inusitada e ele a tome como uma revelação do cotidiano. João Ternura não pode ser um transgressor às regras, pois não as conhece, vive num mundo à parte e alheio às leis. Exemplo disso é o episódio em que é preso por beijar uma prostituta menor de idade ou quando precisa descontar um cheque e não consegue. A vida para o protagonista está vinculada a um senso de humanidade e a um prazer oriundo da experiência proporcionada pela rua.

O último fragmento que trata dos preparativos do Carnaval se refere à estátua equestre de Dom Pedro I, localizada na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro:

Desce agora, se és capaz, ó Pedro — mais estátua que Imperador, mais cavalo que estátua...
 Forte poder tem a batucada. O cheiro republicano de milhares de axilas ameaça a estabilidade da Coroa. [...]
 Maldito o bronze que não se derrete ao calor das mulatas.
 Maldito o cavalo que não avança.
 Braços, pernas, coração, sexo — tudo parado, tudo metal em nosso querido Imperador!
 (João Ternura, p. 158-159)

Além de uma revisão do passado brasileiro com olhar crítico, ironia e humor, o que nos remete evidentemente à Antropofagia, a estátua de bronze de Dom Pedro contrasta fortemente com o Carnaval, que se anuncia. Como estátua, o imperador é rígido, frio, inflexível e austero, enquanto no festejo “os gestos são livres e quase não há roupa”, as mulatas são quentes e parecem seduzir até mesmo a estátua, que não se move. No trecho, indaga-se se ele é “frascário ou estadista” e é possível dizer que coube à história o papel de tornar um em outro, atenuando-lhe a possibilidade da libertinagem, embora as mulatas estejam ao seu redor como convidando-lhe. Aníbal Machado, a exemplo do que fez Murilo Mendes em *História do Brasil*, trabalha principalmente com o senso comum, ou seja, com o estereótipo que se formou acerca do personagem

histórico. A ideia de um imperador mulherengo retorna quando um fantasma aparece no meio do Carnaval e afirma ter visto Dom Pedro saindo “às escondidas” para uma “aventura noturna” (p. 171). No Carnaval os valores são invertidos e não há nenhum descrédito na libertinagem como não há vantagens em permanecer austero. Por outro lado, os homens importantes e o símbolo da estátua são recorrentes no romance de Aníbal Machado e também, como mostramos, nos *Cadernos de João*. O homem em preparativos possui horror à forma da estátua, pois se trata também da forma definitiva, inalterável. Estar em preparativos significa alterar-se, construir-se, e permanecer sempre inacabado, sempre se refazendo. Assim, em oposição à estátua de Dom Pedro e ao respeito que inspira, está o Carnaval, cheio de mulatas, cheio de vida, dinâmico, que inverte todos os valores do cotidiano e liberta o ser banhado em fantasia.

No livro VI o Carnaval começa, tendo como início um grito de um bêbado num beco. A escolha do frase “abaixo a lóoogica!” para o início da festa é significativo e vai ao encontro das ideias surrealistas que, como afirmou José Paulo Paes, combatiam o cartesianismo. O grito, que ainda vem de um bêbado, num beco, subverte a ordem e liberta. O beco, que nos remete também ao conhecido poema de Manuel Bandeira, simboliza a falta de perspectiva, a ausência de saída, o encurralamento. Vale a pena ainda ressaltar a sonoridade da construção, marcada pela aliteração e pela assonância: “bêbado no beco”. A primeira frase, portanto, do Carnaval possui musicalidade e pode ser associada ao ritmo da batucada. É preciso observar que o grito do bêbado possui três palavras, “abaixo a lógica”, e, também por isso, nos lembra o famigerado grito de independência dado por Dom Pedro: “independência ou morte”. Os dois gritos, um paródia do outro, propõem a liberdade e são motivo de festa. A aproximação entre o grito do bêbado e o que teria dado Dom Pedro é possível principalmente pelo fato de Aníbal Machado ter colocado no fim dos preparativos para o Carnaval, portanto no fim do livro V, a estátua equestre do imperador rodeado por mulatas. A sequência, portanto, no início do livro VI, é o grito do bêbado, permitindo que a associação seja feita de forma quase inevitável.

O Carnaval destoa inicialmente também de João Ternura, que, antes de aderir à festa, permanecia em outra dimensão, em outro clima:

Ternura, às vezes, no meio da conversa ou no começo do que fazia parava sem motivo. Desanimava, perdia o contato, deixava de ser. Desta vez, fechou os olhos:

— Espere, deixa passar...

— Passar o quê?

— Nada. Tudo de repente ficou distante, absurdo...
 — Eh! Que é que há, velhinho?
 — Vontade de desistir... enfiar a cabeça debaixo do travesseiro...
 — Eh, você ainda não engrenou!
 Apareceram Manuel, Pepão, um estudante que não dera o nome e duas folionas.
 Dentro de poucos instantes, Ternura dançava no miolo do turbilhão.
 (*João Ternura*, p. 163)

A primeira reação que tem ao Carnaval merece destaque. O protagonista fecha os olhos e espera “passar” como se o que estivesse vendo não fosse real, fosse delírio. Tudo ficou diferente e absurdo. O fato de não conhecer a festa, como dissemos, torna a surpresa maior, aumenta o impacto, aparece-lhe como uma revelação. Aos poucos, com a chegada dos amigos e de mulheres, João Ternura adere à dimensão do delírio e entra no “miolo do turbilhão”.

Além dos trechos citados no episódio “A faca e o pijama”, outras citações intercalam os fragmentos e representam as canções na parte do Carnaval. Ao que parece, não há uma tentativa ou mesmo uma preocupação em trabalhar especificamente com as letras de samba como desejou José Ramos Tinhorão²⁴⁵. No romance *João Ternura* assistimos a um Carnaval feito de discursos e manifestos. Tanto é que a primeira letra de samba citada é uma composição feita em conjunto por um mulato, um torneiro e um cabineiro a partir de um discurso de outro folião, ou seja, é criado com base no enredo. Em outra passagem, uma personagem gorda levanta a saia e canta para um senhor que atravessava a multidão: “Vem / Meu bem / Faz nenen / Nim mim” (p. 169). Neste caso a letra, com forte conotação sexual, cria uma situação curiosa no Carnaval, pois o homem que passava próximo não estava fantasiado e não participava da festa. Os dois vão parar na delegacia onde tentam se explicar. A mulher tem a seu favor a liberdade da festa enquanto o velho se sente ofendido e recorre às leis. Por fim os dois são dispensados. O episódio é interessante porque demonstra a inversão produzida pela data e respalda o comportamento da mulher.

José Ramos Tinhorão localizou em *João Ternura* um samba de Haroldo Lobo e Benedito Lacerda chamado “Coitado do Edgard”, que fez sucesso no Carnaval de 1946 e foi gravado na voz de Linda Batista. Vejamos a letra:

Edgard chorou
 quando viu a Rosa
 gingando toda prosa
 numa linda baiana

²⁴⁵ Refiro-me ao livro *A música popular no romance brasileiro*, no qual José Ramos Tinhorão comenta a presença de sambas no romance *João Ternura*.

que ele não deu.

Coitado do Edgard
coitado do Edgard

Chorou de dar pena
chamou Madalena
entregou o pandeiro
e desapareceu.

Coitado do Edgard
coitado do Edgard

Madalena disse
que o Edgard não tem razão
aquela baiana
não foi ninguém que lhe deu.
Rosa trabalhou o ano inteiro
e fez serão
não sei por que
Edgard aborreceu.²⁴⁶

Ouvindo a gravação de Linda Batista é fácil perceber que o refrão, no qual se canta duas vezes o verso “coitado do Edgard”, é fortemente repetido. Outro detalhe a ser observado é que primeiro ela canta “Rosa trabalhou o dia inteiro” e posteriormente “o ano inteiro” na mesma gravação. Aníbal Machado, que utiliza o termo “mês inteiro”, aproveitou a letra do samba num episódio do Carnaval, quando João Ternura conversa com Manuel e Arosca. Ao ver um sujeito de olhos inchados e mal vestido, João Ternura escuta de um de seus amigos:

— Sabem quem é?... O Edgar, coitado... Todos dizem que ele não tem razão... pois está provado que o vestido de sua cabrocha foi ela mesma quem fez. Mas Edgar não acredita. E depois que viu sua mulher de baiana se esbaldando no samba, Edgar bebe, bebe o tempo todo... Coitado do Edgar!... Cismou que ela ganhou o vestido de um amante desconhecido. E não quer saber de mais nada, só beber, beber... ele que nunca bebia. Pois veio Madalena e explicou: “Rosa, meu filho, pra botá esse vestido, fez serão o mês inteiro. Quantas vezes eu vi ela de madrugada costurando, costurando até cair de cansada... Juro, juro por Deus que é verdade.” Pois nem assim Edgar acredita. Chorou, chorou de fazer pena... E chora até hoje... Largou o pandeiro, disse que ia arranjar um emprego... e parece que nunca mais toma jeito... Coitado do Edgar...
(*João Ternura*, p. 172-173)

Sobre o fragmento, José Ramos Tinhorão apenas acha curioso o fato de o escritor não ter se preocupado em “esconder a origem da historinha”. É-nos claro que Aníbal Machado manteve propositalmente não só os nomes dos personagens, Edgar,

²⁴⁶ Para citar a letra na forma como foi gravada por Linda Batista, acrescentei a quarta estrofe, ou seja, o refrão, à versão reproduzida por José Ramos Tinhorão em seu livro. Cf. TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*, p. 241-242.

Rosa e Madalena, como repetiu a seu modo o refrão do samba para que a música cantada por Linda Batista fosse facilmente reconhecida pelo leitor. Aliás, o fragmento acima reforça nossa afirmação anterior acerca do conto “A morte da porta-estandarte”, de que em seu processo de criação literária o diálogo entre as artes é uma ferramenta importante. Como ocorreu no conto, a escolha do samba leva em consideração o ciúme e o tema do desfile no Carnaval. É interessante observar também que a mulher desejada mais uma vez se chama Rosa. Edgar deixa de ser um personagem só do samba para se tornar também personagem do romance *João Ternura*, ainda que com uma rápida passagem. A recorrência desse processo é suficiente para perceber que Aníbal Machado construía uma ponte entre o popular e o erudito, em sintonia com a literatura de sua época.

Em outra passagem do Carnaval, é possível identificar o registro da influência africana representada nos seguintes versos:

*Quemguerê, oia, congo do má
gira Calunga
Manu que vem lá
(João Ternura, p. 188)*

Encontrei estes mesmos versos reproduzidos no livro *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*, publicado em 1938, de autoria de Luís Edmundo. Ao fazer um relato sobre as congadas e explicar como ocorria a coroação do rei negro, o escritor cita os versos acima e afirma que do idioma africano ainda restavam alguns vocábulos na “versalhada tosca das Congadas”²⁴⁷. Mais do que uma possível fonte para os versos citados é a coincidência do espaço numa e noutra obra. Tanto o Carnaval de Aníbal Machado quanto a Congada citada por Luís Edmundo são situados na região da Praça XV. No livro deste, os negros descem a Rua do Rosário, passam pela Rua Direita, atual Primeiro de Março, e seguem para o Terreiro do Paço, atual Praça XV.

Em *João Ternura*, o espaço urbano do Rio de Janeiro é explorado na cena do Carnaval. Primeiro a Praça Tiradentes é citada, onde está a estátua de Dom Pedro. Depois, com o início da festa, a narrativa localiza os personagens na Praça XV, onde ocorrem os discursos. Há uma referência à antiga Praça Onze, que no tempo da narrativa já não existe. Quando aparece a figura de Deus, um roteiro acaba sendo delimitado. Deus segue com uma procissão pela Rua Sete de Setembro, vira e prossegue na Avenida Rio Branco, onde segue rumo à Biblioteca Nacional. No Teatro Municipal,

²⁴⁷ EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*, p. 170.

onde ocorre o baile dos ricos, há pouca alegria, contrastando com o agito que domina as ruas.

Uma das diferenças entre o Carnaval de *João Ternura* e os carnavais em geral é a maciça presença de oradores que discursam na Praça Quinze, apelidada na obra de “Praça dos Discursos”. Há uma preocupação com o espaço urbano do Rio de Janeiro, pois os oradores se situam ou fazem referência a eles. Somam-se à estátua de Dom Pedro e à praça Tiradentes, já citadas, outros espaços e monumentos como: o Cristo do Corcovado, ao qual se dirige o primeiro orador; a estátua de General Osório na Praça Quinze; a antiga Praça Onze e o antigo Mercado; o prédio da Biblioteca Nacional; o Largo da Carioca; dentre outros. Ao citar os espaços importantes e hoje turísticos, Aníbal Machado não só mostra o Rio de Janeiro, então capital do país, mas aborda também a história do Brasil numa perspectiva desublimada, irônica e bem-humorada, mas também esperançosa por uma nação melhor e mais justa.

Em *João Ternura*, é justamente durante o Carnaval, quando se espera a perda da razão, que assistimos a vários protestos e manifestos de teor político e social, embora de abordagem genérica. Há espaço para todo tipo de inversão na festa, inclusive a presença da razão dentro do espaço e do tempo da imaginação. O personagem mais racional de todo o romance, o Arosca, está presente no Carnaval. No decorrer da obra, encontramos palavras e frases que o caracterizam nesse sentido. Na primeira vez em que é citado aparece como “o oposto de Matias”, que é “meio escroque, meio sonhador” (p. 93). Posteriormente, quando já o conhece, João Ternura lhe considera muito “lógico”, capaz de clarear os acontecimentos e de diminuir as ilusões. Em boa parte do Carnaval, João Ternura possui a companhia de Arosca, o que permite também uma racionalização da festa em algumas passagens ou evita que o protagonista se distancie da realidade em outras. Além de Arosca, também estão presentes Matias, o primeiro a lhe convidar a “cair no fuzuê”, Manuel, Pepão, e o estudante Josias, que conhece no próprio Carnaval.

O primeiro discurso que ouvem se parece com uma oração e é dirigido ao Cristo do Corcovado, que deve suspender o seu plantão, virar o rosto para a Serra do Mar e, se possível, dar as costas para o Rio de Janeiro. O orador lembra que as pupilas e os ouvidos do Cristo estão bem fechados com cimento e ele pode ainda fechar os braços, deixando o Carnaval por “nossa conta”. Em seguida chama todas as pessoas para a festa, desde os empresários e estudantes até os punguistas e maconheiros. Anuncia a presença do fantasma de Anchieta, que, nas areias do Leblon, escreve a palavra *merda*. Surgem então as considerações sociais: a falta de água, o valor caro do aluguel e da

carne-seca, etc. O orador convida depois Anchieta a cair também no fuzuê e a contar as maravilhas da festa para Deus, que deve perdoar os pecados passados e futuros. Depois cita João Ramalho, “fornicador incansável e patriarca do Brasil”. Volta então a falar do Brasil, gritando aspectos positivos: o futebol, o petróleo que começa a jorrar, as estradas, as jazidas de ferro, etc. Há uma frase que merece destaque: “Se fizermos uma forcinha, e se Deus nos ajudar, ainda havemos de ser uma nação saudável e circunspeta” (p. 165). Grita em seguida vivas a várias coisas e volta a pedir que o Cristo só abra os olhos quando findar o Carnaval. Terminado o discurso é carregado e atirado ao mar.

Há vários aspectos a serem considerados. Além de enfatizar um monumento famoso e turístico do Brasil, há evidentemente a religiosidade, que deve ser interrompida durante quatro dias. A suspensão do juízo passa nesse sentido pela questão da fé. Deus ajudará depois o brasileiro, mas “agora não, tenham paciência”. É significativo que o primeiro ataque seja à religião ou à crença, que, ao menos suspensa, possibilitará a momentânea libertação do povo. Ainda assim, cabem todos no Carnaval, inclusive Anchieta e o Ramalho. Vale lembrar, ou adiantar, que Deus aparecerá como personagem mais adiante. O orador divulga pontos positivos e negativos do país e acredita que seremos um grande país no futuro. Tudo isso vai ao encontro das ideias de Darcy Ribeiro no que se refere à formação de um povo original, constituído pela miscigenação e pelo sincretismo. A visão de Brasil também corresponde às ideias comuns ao Modernismo brasileiro, ou seja, há um olhar crítico e irônico sobre a história do país, que também é vista com humor. Essa mesma história, revista e ruminada, ressurgiu em um patamar mais verde-amarelo, mais brasileiro.

Surge o segundo orador que discursa na garupa da estátua equestre do General Osório, na Praça Quinze. A estátua é considerada o primeiro monumento público inaugurado no Rio de Janeiro após o fim do Império. Este segundo orador, que também lembra um político, possui um discurso pedante e cheio de neologismos empolados, criando um discurso barroco, no mau sentido do termo, hermético, mas com certa dose de humor. Usa palavras como “todaviísmos”, “maconhificação”, “fundamentalando”, “nadificação”, etc. Vale a pena citar o trecho que tanto incomodou José Ramos Tinhorão, que infelizmente tomou como opinião de Aníbal Machado e não como afirmação do personagem:

Todaviísmos, repito... Nada com o Nada, senhores. Nada de sofrências. Basta a desgracez melografada das canções merdolentes. E nem o país o suportaria.

Sonhaduras... De melhor resultado seria o mergulho da sonda ejacultriz no ventre mesmo da vida.
(*João Ternura*, p. 166)

É claro que se trata de uma afirmação, repleta de humor, do personagem-orador que despreza de fato o sofrimento encontrado nas canções ou o sofrimento amoroso em si e prefere o amor carnal, o “mergulho da sonda ejacultriz no ventre mesmo da vida”. Neste momento, portanto, o orador não quer saber de sofrimento, só quer saber de amor e sexo, afinal de contas é Carnaval. É nítida a alteração do sufixo da palavra que, ao invés de ser *ejaculadora*, tornou-se ejacultriz. Há no seu discurso espaço para uma reflexão acerca do Brasil, quando afirma que é preciso “desbabelizar o Brasil”. Terminado o discurso é retirado da garupa do general e atirado rapidamente ao mar. Em seguida um sujeito grita para jogar ao mar tudo o que nos “retarda a marcha”, tudo o que atrapalha o povo brasileiro.

Ainda sobre o segundo orador, é interessante observar o uso da frase “beatrização do prostituário, por quê?”. O termo *beatrização*, inventado a partir do nome Beatriz, remete à famosa personagem de Dante Alighieri. Beatriz, tanto na vida do escritor quanto na sua morte ficcional, refiro-me à ida de Dante ao Paraíso, é inacessível. Por mais que lhe acompanhe pelo paraíso, ela se mantém num plano espiritual e distante. O amor por Beatriz, portanto, é evidentemente um amor que nunca se concretizará de forma carnal. Daí a indagação do orador pela *beatrização* do *prostituário*, que no caso pode ser tomado como as prostitutas em geral. Mais uma vez portanto seu discurso prega o amor possível e o sexo. Mais uma vez o Carnaval inverte tudo ao possibilitar uma *beatrização* das prostitutas que tanto surpreende o personagem.

A relação com *A divina comédia* ainda é possível numa esfera mais ampla. João Ternura, no Carnaval, é mais observador do que folião. Ao transitar pelas ruas e praças do Rio de Janeiro ouve os discursos, prática pouco comum nos carnavais, mas recorrente na obra de Dante, se observarmos a presença de depoimentos quando as almas lhe revelam quem foram e o que fizeram na vida para estarem no inferno, no purgatório ou no paraíso. Assim como Dante, que está sempre acompanhado de Virgílio ou de Beatriz, João Ternura possui a seu lado outros personagens, principalmente Arosca, que insiste em lhe mostrar o lado realista e difícil da vida do povo. Quando vê Deus, está ao lado de Arosca e Pepão. Matias depois lhe fará companhia na tentativa de ver Deus novamente. A sua presença ao final do Carnaval também é significativa para a relação com *A divina comédia*. Mas se a obra de Dante acaba no paraíso, o romance de

Aníbal Machado deixa o inferno para depois da aparição do personagem afirma ser Deus. O fim da obra não diz respeito nem a um nem a outro, pois o protagonista apenas desaparece num “fim”, pode-se dizer, sem transcendência.

No Carnaval há espaço para uma reflexão acerca do país. Assim como o segundo orador que propõe “desbabelizar o Brasil”, outro personagem diz que a solução para os problemas nacionais é a pesca. Cita as bacias dos rios Amazonas, Paraná e São Francisco e afirma que por meio da pesca todos os tormentos serão esquecidos. Concluído o discurso, a população põe-se a exigir do governo a distribuição de anzóis, tarrafas e outros equipamentos para que a felicidade do povo brasileiro começasse imediatamente. A solução, que em boa medida contém a ideia da terra vasta e das águas infindas registrada por Pero Vaz de Caminha, parece simples e fácil, mas esbarra numa cultura popular que insiste em esperar tudo do governo. O empecilho, ou seja, o preço do anzol, diante da presença gratuita dos rios imensos possui, evidentemente, humor. A disparidade, no entanto, é também uma crítica a um povo que aguarda tudo do governo e que nos lembra a espera por uma espécie de salvador da pátria de que nos fala Darcy Ribeiro. Outro personagem propõe “mais vacas e menos chaminés” e pouco depois desaparece na multidão. Quando surge o carro alegórico do bloco Custa-mas-vai trazendo a “caixa das possibilidades”, a visão de um país do futuro é enfatizada. O nome do bloco já traz a mensagem daquilo que custa, mas uma hora vai, da demora do Brasil em se tornar um grande país, de corresponder à sua grande extensão geográfica e riqueza natural. Aníbal Machado utiliza o Carnaval para um papel social, político e didático, instigando o brasileiro a voltar os olhos para o próprio país:

...Noutra face, homens, mulheres e crianças de diversos tipos e vestimentas, dando-se as mãos, dançavam uma ciranda no Planalto Central, tendo o Amazonas e o São Francisco como fundo. Simbolizavam a confraternização das raças no Novo Continente.

No carro seguinte, um locutor gritava pelo alto-falante as nossas riquezas. Três mocinhas — uma loura, uma preta e uma mestiça — ora exibiam amostras de coco-babaçu, café e diversos minérios atômicos, ora mostravam fotografias de nossas cascatas, praias e florestas, num rasgado por-que-me-ufanismo. De cinco em cinco minutos, uma delas desfraldava uma faixa verde-amarela com o mapa do Brasil, e gritava: “8.550.000 quilômetros quadrados!”

(*João Ternura*, p. 182)

O Brasil é visto como um espaço privilegiado, detentor de minérios, rios e muitas outras riquezas. É neste país continental que se inventou, para lembrar Darcy Ribeiro, um povo original, que não é nem o europeu desterrado nem o índio aculturado, mas um povo novo, surgido da mistura de todos os outros povos que aqui chegaram. O

povo brasileiro teve que inventar a si próprio. O europeu desterrado que aqui chegou não contava com um clima propício para transladar a sua cultura como ocorreu na América do Norte. Ao contrário, teve que aprender com o índio e o africano e dessa primeira mistura teve início um povo original, que continuaria se formando com outras heranças e influências. Aníbal Machado trata assim, neste e em outros fragmentos, da experiência da miscigenação no Brasil que originou também a cabrocha, figura ímpar de nosso Carnaval.

Um estrangeiro que, apesar de estar no Largo da Carioca, acreditava se encontrar na Praça Quinze, resolve também dar o seu depoimento e agradece ao povo brasileiro pela “invenção da mulata”. Afirma ainda que seus conterrâneos consideram um nojo “misturar os sangues” e que por isso não podem contar com a presença da mulata, essa “matéria explosiva” (p. 173). Como se vê, a imagem do Brasil aparece no Carnaval de várias formas. Há diversas referências à história do país e à formação do nosso povo, à vegetação e geografia, à cultura e religiosidade, dentre outros aspectos. Até mesmo uma imagem mais moderna do Brasil está presente em anúncios da coca-cola e produtos farmacêuticos que interferem na paisagem sem que o Pai do Mato possa se vingar. Mas prevalece sobretudo a visão de país melhor, de esperança por um futuro mais rico e mais justo, que encontra seu auge no momento em que o “Livro dos Inventos” atravessa a avenida. O livro expõe na forma de tópicos todo um projeto para o Brasil:

O projeto de uma Reforma Agrária
 Um dispositivo contra explosões nucleares
 Um pó para fazer chover no Nordeste
 Um supositório contra crises de angústia
 O projeto de uma garagem no fundo da baía
 Uma fórmula telepática para descobrir jazidas de petróleo
 Um elixir contra sofrimentos do amor
 Um plano completo para amansar a Amazônia.
 (João Ternura, p. 183)

É no mínimo curioso que Aníbal Machado tenha escolhido justamente o Carnaval para tratar de assuntos caros ao país ainda que o faça por meio de personagens variados e desconhecidos, numa espécie de voz do povo. Também é curiosa a presença de Arosca, esse personagem racional, no meio do Carnaval. O autor insere dessas duas formas a razão no humor e na fantasia. Se lembrarmos que em *Cadernos de João*, a sua obra mais reflexiva, há uma ironia ao falar de si mesmo ou do sujeito, da própria voz que narra, perceberemos um duplo movimento em sua escrita. Há, muitas das vezes, um tratamento irônico e uma presença de humor para os assuntos sérios e, por outro lado,

ao tratar da fantasia do Carnaval, insere assuntos importantes ao país. Realiza assim uma escrita que lembra o gênero da crônica, podendo transitar de uma coisa a outra, ora se voltando à realidade, ora se afastando, ora atingindo uma dimensão metafísica, ora descendo ao rés-do-chão. Por outro lado, trata-se também da ligação entre o real e o irreal sempre buscada pelo escritor em suas obras. Não distanciar o real do irreal era uma das propostas do Surrealismo na visão do autor de *João Ternura*. Basta lembrar, nesse sentido, o engenheiro do conto “O iniciado do vento” que constrói uma ponte ligando a terra da fantasia, a cidade onde o vento tem vida, ao resto da civilização, à realidade portanto.

Aos diversos discursos, soma-se ainda um manifesto, que é distribuído, e um telegrama lido por Josias no alto de uma pirâmide humana. Tanto o “Manifesto dos Não-Nascidos” quanto o “telegrama ao futuro” são reproduzidos em forma de nota-de-rodapé no romance permitindo ao leitor conhecer os textos que o protagonista teve acesso e acompanhar ao mesmo tempo as discussões entre os personagens acerca dos respectivos conteúdos. Infelizmente não é possível saber se esses dois textos foram feitos para o episódio do Carnaval ou se, escritos antes, foram aproveitados, também não é possível saber a data em que foram produzidos. A contextualização neste caso diria muito sobre os textos, já que se trata de um romance iniciado, conforme Pedro Nava, à época da *Semana de Arte Moderna*. Tanto o manifesto quanto o segundo texto encontra forte sintonia com a primeira fase do Modernismo brasileiro. Aliás, o termo “estilo telegráfico”, que é citado pelo narrador de *João Ternura*, já havia aparecido no prefácio de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade.

O “Manifesto dos Não-Nascidos” é enfiado no bolso de João Ternura por alguém desconhecido. Como o título sugere, trata-se de um texto de “autoria” daqueles que foram abortados e que agora protestam contra a interceptação. Ao inventar um manifesto, dando voz àqueles que não existem, Aníbal Machado cria uma situação atípica, pois não será possível dar-lhes resposta. Os não-nascidos curiosamente não se dirigem às mães, mas aos médicos cirurgiões e às “fazedoras-de-anjo”, ou seja, as abortadeiras:

Agora, por culpa vossa, vagamos sem função, esquecidos no limbo.
Mas não voz fieis de nossa ausência. Lutaremos por nossas reivindicações,
até que aos embriões do futuro seja garantido o dom de completarem a vida e
o direito de frequentarem a terra!...
Não vos deixaremos em paz.
(*João Ternura*, p. 175)

Por meio de uma linguagem formal, os não-nascidos protestam e prometem assombrar os vivos. Já dissemos que os discursos e a presença de Arosca simbolizam a razão dentro do espaço da fantasia. Com o manifesto ocorre o mesmo, mas ao apresentar uma reivindicação impossível, Aníbal funde a fantasia e realidade, estabelecendo uma inversão dentro da inversão, ou seja, o Carnaval, e misturando ainda mais a relação entre o real e o irreal. A discussão sobre o aborto, tomada do ponto de vista do abortado, atribui culpa aos cirurgiões. A frase “por culpa vossa” é dita e repetida no manifesto, que afirma, no seu início, que os embriões eram portadores do “*imprimatur* de Deus”, ou seja, continham uma autorização divina para existirem. Como se pode perceber há uma abordagem religiosa ou mística em relação ao tema e a noção de culpa é enfatizada. Mas ao mesmo tempo a argumentação não se sustenta por um fator anterior, já que os autores do manifesto nunca nasceram. Também há a presença do humor que matiza a gravidade do assunto. A última frase do manifesto, na qual se afirma que os cirurgiões terão a sua paz perturbada, é detentora de uma negatividade inesperada. É exatamente esta frase que instigará a conversa entre os personagens. João Ternura a considera injusta e Josias lhe diz que não teve uma boa mãe. A figura materna, tão esperada quando o assunto é aborto, surge então no manifesto, mas sem atingir uma problematização maior. Por fim, prevalece a indagação sobre a vantagem de se habitar mais o mundo. No momento em que um carro carnavalesco grita o tamanho do Brasil, João Ternura considera que seria difícil encher todo o território de gente feliz e ao ouvir a declaração de Josias sobre sua mãe o protagonista considera melhor os não-nascidos esperarem por tempos melhores.

É Josias também quem sobe no alto de uma pirâmide humana e, com narigão postiço, lê o “telegrama ao futuro”. A leitura é feita a poucos metros do Obelisco, símbolo da Primeira República, na Cinelândia. Depois, o telegrama circula na forma impressa entre os carnavalescos e João Ternura guarda um exemplar no bolso. O telegrama, que possui tom de manifesto e trata de diversos assuntos, faz crítica aos preconceitos da sociedade, à sua velha estrutura social, e almeja um futuro diferente, no qual as pessoas tenham um nível melhor de vida e a natureza seja dominada. Vejamos como o telegrama-manifesto trata da existência ou não de Deus:

...stop não temos pretensão explicar mistério vida sim viver com alegria e dignidade stop somos contra cultivo inútil qualquer mistério stop igualmente não abrigamos pretensão acabar com Deus dois pontos se existe é inacabável se não existe pra que mexer interrogação stop como quer que seja ou porque tomou nojo da humanidade ou porque achou que não valia a

pena vírgula Deus não está se interessando por nós stop teremos que resolver sozinhos nossos problemas stop...
(João Ternura, p. 179)

A abordagem é agnóstica. Mais importante do que explicar a origem ou o mistério da vida é viver. Em relação a Deus o telegrama é indiferente. Se existir não há como acabar com ele e nem é essa uma das pretensões de seus autores, se não existir não há porque se preocupar com o assunto. Não se trata portanto de um discurso que afirme ou negue Deus. Nesse sentido parece ser mais fácil a divindade provar por si mesma. Já que não é possível saber se existe ou não, é possível afirmar que, se existir, não tem se interessado pelo povo. O telegrama traça assim duas possibilidades: ou Deus está com nojo da humanidade ou achou que ela não valia a pena. A conclusão é no mínimo cética: o ser humano está sozinho na luta diária pela resolução de seus problemas.

O telegrama propõe ainda vários objetivos como: reduzir as neuroses e dispensar o sofá de psicanalista; voltar ao estado de inocência e desenvolver a faculdade poética; praticar a bondade; lutar contra a injusta distribuição de renda; reformular a relação entre homem e mulher; ter mais amor e menos angústia existencial e chegar ao futuro em condições menos vergonhosas. O fim do telegrama é curioso e vale a pena citá-lo: “*futuro vírgula de ti esperamos um mundo melhor e te saudamos confiantes*” (p. 180). A maneira como se dirigem ao futuro personifica-o. Além do uso do vocativo, esperar do futuro um mundo melhor se iguala ao discurso religioso e ao político. Ao mesmo tempo, porém, é descrente se observamos que, como não é mais possível esperar nada de Deus nem do governo, espera-se do tempo futuro.

O uso do telegrama, linguagem cara ao Modernismo, é significativo. Por um lado é uma das formas mais rápidas de se comunicar daquela época. Por outro lado, a escrita cheia de justaposições, ou seja, repleta de lacunas, pode apresentar alguma dificuldade de entendimento por parte do receptor, no caso, o futuro. Por outro lado ainda, é uma forma poética de se dirigir ao futuro e criticar um presente que se mantém como aposta por um futuro ainda muito distante. O estudante Josias lê o telegrama do alto de uma pirâmide humana, o que sugere um grupo com afinidades políticas e ideológicas. Enquanto a pirâmide se desfaz rapidamente, agentes da “Ordem Política e Social”, ou seja do DOPS, põem-se a persegui-los.

Aníbal Machado registra desse modo a falta de liberdade de expressão de sua época e utiliza o Carnaval como o momento de liberdade em que os protestos e os

discursos são possíveis. A narrativa lembra que à véspera do evento a polícia advertiu que “forças ocultas” se aproveitariam da ocasião para espalhar “ideias subversivas”. João Ternura, que havia ficado perplexo com o manifesto dos não-nascidos, se entusiasma agora com o telegrama. Arosca não gosta do nariz de palhaço usado por Josias para um assunto tão sério, considera tudo uma “estudentada”, e lembra que os bobos da corte também disseram muitas verdades entre “cabriolas e gargalhadas”. O mesmo parece ser possível atribuir a essa parte do romance escrita por Aníbal Machado, ou seja, no momento da suspensão do juízo é que surgem os discursos e diversas verdades perturbando o cotidiano, ainda que seja Carnaval, e instigando a reflexão de forma coletiva. A postura de João Ternura que acompanha tudo, guarda os manifestos e opina sobre os discursos entre seus amigos, parece com a do escritor durante a sua época, se lembrarmos que teve um papel discreto, mas relevante, na literatura de sua época. A não ser de forma ficcional, como acabamos de ver, não escreveu manifestos como fizeram os modernistas paulistas. Não reivindicou para si um lugar de importância, ao contrário, evitou ao máximo a fama que lhe atribuíam, chegando ao ponto de engavetar seu único romance e não publicá-lo em vida. Ao mesmo tempo porém assumiu algumas vezes um papel de liderança, chegando a ser eleito presidente da Associação Brasileira de Escritores e organizando com Sérgio Milliet o Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores, ocorrido em janeiro de 1945 em São Paulo.

Entre a distribuição do manifesto e a leitura do telegrama está situado o fragmento em que Deus aparece no Carnaval, sendo descrito como um homem de “impressionante aspecto”, que atravessa a multidão repetindo a frase “eu sou Deus”. Inicialmente a população não lhe dá ouvidos e a narrativa pontua que “um deus a mais é fato de somenos” (p. 178). Mas aos poucos o povo começa a lhe seguir e a se sensibilizar pela possibilidade de o homem ser mesmo Deus. Para Arosca a aparição de Deus é motivo de zombaria. Já Ternura e Matias ficarão intrigados com a presença do sujeito. Deus também é motivo de perseguição e ao entrar na Rua Sete de Setembro será abordado por policiais sob a alegação de que a fantasia é proibida. Ao afirmar novamente quem é dividirá a população entre aqueles que alegam heresia e aqueles que acreditam. O guarda-civil sem coragem para prendê-lo, vai ao telefone público e liga para o delegado, que, ao saber da recusa de seu subordinado em prender Deus, ordena que ele próprio se recolha preso ao distrito.

Um folião pede um milagre e, para a surpresa de todos, uma chuva de pastéis começa a cair sobre a multidão. Além dos pastéis e apesar do tempo bom, uma trovoad

ronca longe e todos ficam estarelecidos. A cena, convém frisar, possui a atmosfera inesperada das revelações que João Ternura tanto busca ao flunar pelas ruas do Rio de Janeiro. Deus segue em direção à escadaria da Biblioteca Nacional, de onde falará. João Ternura perscruta-lhe as atitudes, enquanto Arosca observa as reações do povo. Quando uma multidão vinda da Praça Mauá grita por Deus, soldados da Polícia Especial aparecem e revistam os foliões na busca pelo personagem bíblico, que desaparece “milagrosamente”. A partir daí surgem diversos boatos sobre o seu paradeiro. Os negros gritam por Ogum, enquanto outros afirmavam que era o fim do mundo. João Ternura, Arosca e Pepão também conversam sobre o sujeito:

— Mas se o homem não usava máscara! Só dizia que era Deus.
 — E você acreditou?
 — Acreditar não acreditei... mas que ele tinha certo jeito, tinha...
 Pepão disse que não acreditava em Deus, mas que desconfiava muito...
 — Jeito de quê? — pergunta Arosca a Ternura.
 — De Deus.
 — E como é o jeito de Deus?
 — Você quer é me gozar, Arosca...
 — Você é quem está se referindo ao jeito de Deus.
 — Eu queria dizer... aquele jeito que a gente supõe que Deus teria se existisse. Um modo diferente de falar, de olhar...
 — E o que foi que ele falou?
 — Não sei, não ouvi. Mas o povo ouviu e fez silêncio. E muita gente não quis mais saber de carnaval.
 Arosca solta uma gargalhada, e Ternura se ofende. Larga Arosca e parte em direção à Praça da República.
 (*João Ternura*, p. 190)

Como se vê, Arosca, que “raciocina muito”, é irredutível e completamente descrente. Já João Ternura tem um jeito meio mineiro de ficar em cima do muro e não afirma claramente nem que sim nem que não. Ao afirmar que não acreditou, diz que o sujeito tinha jeito de Deus. Ao responder sobre o “jeito de Deus”, diz que é aquele que a gente “supõe” caso ele exista. Mas ao se ofender com a gargalhada de Arosca, João Ternura confessa que torcia secretamente pelo desconhecido. Neste momento Arosca deixa de lhe acompanhar.

A chuva de pastéis retorna, só que dessa vez em Vila Isabel. João Ternura e Manuel chegam até o lugar onde assistem a pessoas famintas raspando o chão e matando a fome. Começa a chover empadas no Largo da Carioca. Outra chuva de pastéis caía perto da Assembleia Legislativa. Ao saber que Deus não estava preso, o protagonista fica feliz. Matias o convida a ir ao encalço de Deus, seguindo para Madureira, e Ternura, mesmo sabendo que Rita desfilaria no Carnaval, decide ir. Acabam se encontrando com Manuel e sentando num bar, onde bebem chope. Duas

mulatas aparecem e carregam Matias. O Carnaval terminará sem que João Ternura receba o beijo prometido por Rita, que, vestida de Iemanjá, lhe acenaria de seu trono durante o desfile, e sem rever Deus.

Sentado num banco de praça, bêbado e com a cara marcada de batom, João Ternura tem uma “crise de tristeza”, na qual imagens da infância se misturam com o tempo presente, criando uma visão surpreendente e única. Ao seu lado dois mascarados conversam numa língua incompreensível. Transladado para uma “planície deserta”, o protagonista põe-se a chamar pelos amigos, pelas mulheres, pelos pais, e ainda por Isaac, tia Marina e Josefina. Manuel, ao seu lado, desconhece os nomes surgidos da sua infância. Enfim o dia amanhece e Ternura vai dormir “como se fosse morrer”.

Após o Carnaval, o personagem se incomoda em pensar que tudo voltou a ser como era antes, o mesmo cotidiano. Ao reler o manifesto achou graça, mas também se perturbou considerando que milhões não puderam nascer. Em seguida, ao conversar com Manuel e Luisinha, indaga ao amigo: “A vida devia ser de tal jeito que não seria necessário o carnaval, não é, Manuel?” (p. 196). Sua fala, além de corresponder àquela busca pela revelação no cotidiano proposta pelo Surrealismo, é uma fala de protesto ao enrijecimento da vida, à forma como a sociedade se estabeleceu. Uma vez descoberto o Carnaval como uma festa libertadora de todas as amarras, sejam elas impostas pela máquina capitalista do mundo ou por qualquer elemento da nossa cultura, João Ternura percebe o caráter paradoxal da vida do brasileiro, que se liberta temporariamente, para depois, numa transição radical, voltar a se submeter à ordem maquinal e triste da vida. A decepção final do personagem contrasta e se compara à surpresa com que recebeu o Carnaval. Passado o turbilhão, continua a viver a vida das ruas, mas agora ciente de que o povo vive reprimido e escondido.

Imagens da infância

Na “crise” de João Ternura ao final do Carnaval, as imagens da infância que se misturam à sua realidade estão associadas ao fato de o personagem ter bebido e, em boa medida, ao caráter transgressor do período, em que tudo pode ser invertido, misturado e possível. Assim, na plataforma da estação de trem, sentado num banco e ouvindo frevo, o trem da infância ressurgiu e se mistura com o do presente, o que dá início a uma sucessão curiosa de imagens:

Os acontecimentos se sucediam dentro e fora da sua cabeça. Milhares de trens chegavam e saíam... chegavam e saíam... passavam por cima, despejavam passageiros. As locomotivas apitando... o frevo fervendo... os morros girando... o pau comendo.

Ternura encolhia-se todo debaixo do banco. Por fim, escapando por uma ribanceira, salvou-se nas águas de um rio que subitamente aparecera não sabia como.

(*João Ternura*, p. 193)

A linguagem contribui para o dinamismo da imagem. Não só os verbos que indicam movimento, mas o uso do gerúndio em especial enfatiza o movimento dos trens que chegam e saem ao som do frevo. Enquanto tudo se move, João Ternura se encolhe e se esconde debaixo do banco, numa postura contrária à de sua visão. Mas logo se salva pulando nas águas de um rio que aparece inesperadamente. Trata-se evidentemente do rio da infância. Se os trens surgem como um tormento, que lhe faz recuar, o rio vem em sua salvação e o liberta. Vale lembrar que na sua infância, de modo semelhante, o rio teve papel importante na fuga do colégio de padres. A imagem do rio, que corre sempre para o mar, que é sempre um convite à viagem, a sair, está associada na obra de Aníbal Machado à liberdade, à fuga. É de fato um mito pessoal do escritor. Aliás, as imagens da infância de João Ternura são imagens da sua própria infância.

O tema do retorno à infância é recorrente na obra de Aníbal Machado e está presente também, como vimos, em “O iniciado do vento” e em “Viagem aos seios de Duília”. Mas enquanto nos contos o retorno está ligado ao vento e à primeira visão do corpo feminino, que vislumbra e ilumina a vida do personagem, no romance há toda uma infância cuja simbologia se volta para a vida do próprio escritor. Outra diferença está no fato de que José Roberto e José Maria voltam ao espaço ligado à infância enquanto João Ternura nunca retorna. Por isso mesmo, a imagem da infância permanece viva, intocada, com dimensão poética, e não é comparada à imagem fria e indiferente do presente, o que nos remete mais uma vez às considerações que Gaston Bachelard faz em seu livro *A poética do espaço* e que abordamos brevemente ao tratarmos dos contos.

Nos manuscritos de Aníbal Machado encontramos muitos esboços e anotações de fragmentos relacionados ao romance *João Ternura*. Dentre eles, localizei num fichário um planejamento em tópicos para cenas da infância do protagonista. Vejamos os tópicos:

a) Fusão do cenário de Sabará com o de N. Granja. (zona calcária, grutas, rios de mineração, lagoas e árvores características) – Antigos escravos do avô de Liberata

b) O pai, tímido, calado, amoroso da companheira;

- c) os carregamentos na barca para a cidade que se constrói longe
- d) festa noturna no rio – canto dos barqueiros respondendo ao das moças.
- e) a ameaça do crime contra o pai de Ternura.
- f) Ternura aprende ao violão os primeiros acompanhamentos para canto.²⁴⁸

Destes tópicos, o primeiro confirma a ideia de que o espaço da infância de João Ternura foi criado a partir do lugar onde Aníbal Machado passou a infância, ou seja, a *Chácara do Fogo Apagou*, que ficava próxima de Sabará, em Minas Gerais²⁴⁹. Dessa chácara há uma pintura da casa, feita por Francisco Rocha em 1927, que pode ser vista no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG. O terreno, que era cortado pela Estrada de Ferro Central do Brasil e pelo Rio das Velhas, marcou a vida e a obra do escritor. Já a *Chácara de Nova Granja*, onde costumava passar férias, também pertenceu a seu pai Virgílio Cristiano Machado e data de uma época posterior. Sua filha Maria Clara Machado é que tomaria Nova Granja como o espaço da infância, deixando suas lembranças registradas no livro *Eu e o teatro*. As descrições das duas chácaras paternas se assemelham e levaram Aníbal Machado a fundi-las no espaço da infância de seu personagem João Ternura.

Assim como as chácaras *Fogo apagou* e *Nova Granja*, o espaço da infância de João Ternura é constituído de uma casa, localizada em terreno próximo cortado por um rio e trilhos da EFCB, dentre outros elementos. Os nomes das cidades mineiras não aparecem no romance de Aníbal Machado, mas é possível identificar a “cidade que nasce” como Belo Horizonte. Nesse sentido, tanto a história do escritor quanto a de seu personagem tem um lado em comum: o trabalho do pai. Virgílio Cristiano Machado trabalhava no transporte de mercadorias feito por barcas no Rio das Velhas, mas com a inauguração da estrada de ferro, o trem passa a transportar as cargas e o seu negócio entra em declínio. O mesmo ocorre com o pai de João Ternura, que acaba falindo. Aliás, a palavra *falência* ficará ligada a coisas ruins e boas no imaginário do protagonista. Como se pode perceber, o escritor evitou as referências às chácaras paternas, por vários motivos: porque em sua obra há uma fusão das duas chácaras; porque evitou se descobrir de todo diante do leitor; e porque optou por universalizar o espaço da infância.

Vivendo no Rio de Janeiro, espaço completamente diferente do de sua infância, o personagem é visitado por imagens do passado. Algumas dessas imagens são simples lembranças, outras, um acontecimento propiciado pelo presente, como as cartas que

²⁴⁸ Acervo Aníbal Machado aos cuidados do Prof. Dr. Raul Antelo (UFSC).

²⁴⁹ Eneida de Moraes, no texto “Fantasma sem passaporte”, dando voz a João Ternura, escreve: “Nasci no interior de Minas Gerais, junto de dois rios, numa chácara de Sabará entre tias que me vigiavam e me beijavam em excesso”. Cf. MORAES, Eneida de. *Alguns personagens*, p. 05-06.

recebe e envia à sua família. Há no entanto imagens que o surpreendem nos momentos diversos e que lhe surgem como uma aparição de modo semelhante ao que ocorreu no fim do Carnaval. Este procedimento ocorre desde a sua chegada à capital, quando, após ser roubado e agredido, se lembra da paisagem da infância, que o consola: “A memória veio socorrê-lo com a imagem de um rio e bois pastando nas margens. Consolo provisório” (p. 68).

Num momento de solidão e num episódio típico de *flâneur*, quando João Ternura conversa com o mar, a infância retorna. O personagem, como se estivesse refletindo sobre a vida num divã, passa a falar da figura do avô: “Lá em casa, quando se ouvia a palavra mar, meu avô se levantava agitado e perguntava se não estávamos sentindo cheiro de maresia. E quando vinha o temporal, a casa boiava entre os vagalhões da Mantiqueira” (p. 70). Dentre as imagens da infância, o protagonista observa que o avô nunca explicou a razão pela qual se afastou das águas do mar²⁵⁰. Já em outra conversa, desta vez com o amigo Manuel, quando falavam dos seios das mulheres, a imagem das mulatas da beira do rio de sua infância lhe volta à mente repleta de sensualidade: “— Os mais bonitos que já vi foram de uma mulatinha que estava lavando roupa na beira do rio, quando eu era pequeno. Ela se agachava e o sol entrava lá dentro” (p. 76).

As lavadeiras da infância também estão presentes num fragmento que é exemplar nesse sentido. Vejamos:

Súbita invasão do rural!
Cheiro de queimada nas lojas. Ninhos de bem-te-vi no chapéu das mulheres.
Mugidos de vaca no Largo da Carioca. Janelas do Ministério exalando cantos de lavadeira.
O aboio das “gerais” cobrindo o quarteirão!
Crescia o milharal nas praças. Gabiroba nas cornijas, gente pescando nos ralos.
Parado na calçada, Ternura fechou os olhos: canoas descendo na enchente!...
cavalos galopando na planície!...
(*João Ternura*, p. 80)

Na construção da primeira frase deste fragmento, Aníbal Machado utiliza as palavras *súbita* e *invasão* para se referir às imagens da infância passada no interior que se misturam à paisagem urbana do Rio de Janeiro. A escolha dos termos é significativa, pois vai ao encontro da ideia de revelação que os surrealistas buscavam no cotidiano. A

²⁵⁰ Essa característica do avô de João Ternura possibilita identificá-lo com o avô de Aníbal Machado. No “Miniperfil biográfico de Aníbal Machado”, reproduzido nas edições de *João Ternura*, somos informados de que o escritor é descendente pelo lado paterno de negociantes, armadores e pescadores de baleias de Santa Catarina. Renard Perez, ao falar do pai do escritor, nos dá também essas informações: “Catarinense, era o pai de Aníbal Machado descendente de armadores e pescadores de baleia”. Cf. PEREZ, Renard. *Escritores Brasileiros Contemporâneos*, p. 19.

maneira como constrói o texto transforma o que seria uma simples lembrança numa verdadeira invasão do passado no presente, associando elementos díspares de forma mais ou menos arbitrária. A visita do passado distante se assemelha a uma visão ou alucinação do protagonista. Assim, o cheiro que vem das lojas é de queimada e os bem-te-vis fazem os seus ninhos nos chapéus das mulheres. As vacas invadem o Largo da Carioca e as lavadeiras da infância entoam seus cantos nas janelas do Ministério. O milharal cresce nas praças e frutas, as gabiobas brotam nos detalhes arquitetônicos da cidade, nas cornijas. Tudo isso só pode ser desfrutado por João Ternura e prova disso é que, quando fecha os olhos, descobre que a infância continua a lhe invadir por dentro também. Há uma arbitrariedade que se manifesta em maior ou em menor grau na mistura dos elementos, dependendo da imagem. É possível perceber certa lógica na junção de alguns, mas essa mesma “lógica” não desfaz a força imagética da mistura, como ocorre com as pessoas que pescam nos ralos. As imagens, assim construídas, possuem a dimensão do sonho.

Em episódio posterior, João Ternura recebe um bilhete de seu pai pedindo que volte na companhia de um tio para a casa paterna. O protagonista manda recado dizendo que não voltará, apesar de não saber explicar o motivo, mas que desejava bem aos pais. De noite, durante uma insônia, chega à conclusão de que só no Rio de Janeiro é que “o principal da vida vai acontecer”. A perturbação durante a noite se parece com a de um delírio e só se tranquiliza quando o espaço da infância lhe visita novamente e de forma inesperada: “só melhorou quando começou a ver e ouvir uma árvore de sua infância, na chácara. Passou-se todo para essa árvore” (p. 97). Este episódio contém não só a “invasão súbita” do passado como a integração com as coisas do mundo. Tal integração, como vimos em relação aos *Cadernos de João*, tem papel importante para a compreensão do desaparecimento do personagem ao final do romance, como mostraremos adiante.

A chácara da infância volta a lhe aparecer nos “momentos inesperados”, quando a casa do passado, feito um farol, tenta com sua luz alcançar o morador que partiu. Feito um farol, sua luz é como seu olhar que atravessa o tempo e o espaço para observar o protagonista na cidade grande:

A imagem da chácara voltava com insistência. Do alto de sua colina, como um cone de luz, a velha casa mandava o olhar ao morador de outrora. E esses olhares o apanhavam em momentos inesperados. Devia estar ocupada por gente estranha. Ou afogada e irreconhecível no meio do matagal.

(*João Ternura*, p. 125)

A sugestão do farol, que guia o navio na escuridão rumo ao porto seguro, ou que o distancia dos perigos das ilhas e da costa, é uma boa metáfora para o personagem João Ternura. A infância, como Liberata, permanece assim como aquilo que o faz seguir adiante e aquilo que o chama de volta. De um lado ilumina o caminho e a vida do protagonista, que pode se sentir liberto, de outro o lembra de sua origem. Conservada na memória, a casa da infância se mantém viva e livre das adversidades. Não importa o seu estado de ruína ou os estranhos que a habitam, existe como um farol ligando passado e presente, interior e litoral, imaginação e realidade.

Mesmo com a morte dos pais o espaço da infância continuará sempre presente:

Mas a casa continuava em seu coração e era uma presença incomunicável. Como levá-la aos outros? Ao próprio coração de Manuel, como transferi-la? Só ele, Ternura, podia receber os fluidos da velha mansão. Só ele ouvia as vozes irrecuperáveis, e o vento fantasma. Era pena que nenhum dos companheiros pudesse conhecer-lhe o mistério dos quartos e corredores. Chácara incomunicável.
(*João Ternura*, p. 125)

A chácara, como todo o seu passado, permanece incomunicável, intransferível e irrecuperável. Paradoxalmente continua viva e presente. Mito individual, não pode dividir com seus amigos a experiência da infância. Nem mesmo Manuel, personagem de maior sintonia com a personalidade de João Ternura pode conhecê-la. O protagonista, nesse sentido, vale repetir, se coloca como o oposto de José Maria, do conto “Viagem aos seios de Duília”, que volta a Minas para reencontrar Duília arruinada. A relação neste caso é possível com Juanita, do conto “O telegrama de Ataxerxes”, que não volta a ver a região de Pedra Branca.

A passagem do tempo em *João Ternura* pode ser relacionada aos fragmentos de *Cadernos de João*, abordados em nosso primeiro capítulo, nos quais se observa que o sujeito, homem sempre em preparativos, de repente se depara com a presença da morte “pastando” pelas imediações. Só então percebe que viver foi o mesmo que preparar-se para viver e que nunca será completo ou “inaugurado”. João Ternura, em determinada passagem do romance, se dá conta de que o tempo passou. O fragmento “A interpelação no jardim”, além de conter a visita do passado, possui também a dimensão do sonho. Vejamos o fragmento no qual a chácara da infância também está presente:

Se ele não chegara a dormir — e disso tinha certeza — de que noite estaria acordando?

Não era de nenhum sono na cama ou em mesa de bar: parecia antes o despertar, dentro da memória, de uma noite de muitos anos.

Apenas sabia do local em que se achava — um banco de jardim — e percebia o rumorejar de uma fonte perto. Em frente, um cartaz de cinema.

Letras luminosas e fragmentos de um rosto de mulher perfuravam o escuro do arvoredado. Mas não se via por inteiro o nome do filme nem o rosto da estrela.

No silêncio — súbito intervalo de buzinas — Ternura ouviu os pingos terminais de um repuxo que se recolhia. Foi quando o passado o surpreendeu.

A princípio, era como a invasão de uma claridade fria.

Quantos anos! Até então *ia levando*, sem prestar atenção. De repente, seres e coisas lhe aparecem mortos... casas desbotadas... árvores emurchecidas... acontecimentos antigos. E tudo de uma só vez!

Interpelações!... [...]

Sob o céu do oeste, à beira de um rio, a chuva há muito vem caindo sobre os ossos de uma chácara abandonada. Sim, os anos teriam de correr... correram — e ele não percebia. Agora, está vendo nos destroços os sinais da passagem e velocidade dos anos.

Agressão do passado. Por que se revelava de uma só vez tudo o que vinha se desmanchando em sigilo e devagar?

Ah, cadáver do mundo, vegetações da ausência!...

E tanto tempo a esperar a coisa, o grande segredo, a razão de ser!

(*João Ternura*, p. 149-150)

O despertar “dentro da memória” de uma noite muito longa parece ser a tomada repentina da consciência de que a vida passou. “noite de muitos anos” contém uma ambiguidade interessante, pois é rápida e lenta ao mesmo tempo. É claro que se trata de toda uma vida, mas a percepção de que o tempo passou e a morte se aproxima vem de forma súbita, como quem acorda. A dimensão de dúvida presente no fragmento é típica do sonho. Assim, aos poucos o protagonista se dá conta das coisas que acontecem ao seu redor. Primeiro percebe o banco de praça, típico espaço da figura do vagabundo, para em seguida ouvir o barulho da fonte e ver o cartaz de cinema com letras e imagem que não lhe chega completamente numa obscuridade típica dos sonhos. As palavras escolhidas por Aníbal Machado possuem a simbologia da morte: noite, silêncio, “pingos terminais”, ossos, destroços e “cadáver do mundo”. Não se trata ainda da morte de João Ternura, apenas pressentida, mas da percepção de que o passado que se manteve sempre próximo, sempre iluminando o seu cotidiano como um olho-farol distante, agora se afastou ainda mais e com maior gravidade. As imagens do passado surgem-lhe então com a marca da finitude. A chácara já apresenta a sua ossatura e sobre ela cai uma chuva interminável. O passado o “agride”, obrigando-o a perceber tudo de uma vez, inundando o presente com mortos e ruínas. A realidade lhe é revelada e João Ternura percebe que tudo o que fez durante a vida foi se preparar inutilmente para qualquer coisa que não aconteceu, foi esperar pelo desconhecido, por um segredo, por algo que desse sentido a toda a sua vida e a iluminasse.

Aos poucos, os parentes mortos vão alterando as imagens da infância: “De alguns anos para cá os mortos vinham comparecendo com incômoda assiduidade. Sobretudo os parentes. Achando-se com mais direitos, pareciam querer falar-lhe...” (p. 198). Esse comparecimento dos mortos permite que o personagem tenha a esperança de conversar com sua mãe ou com Isaac, o “ajudante-de-ordens” de sua infância. Esperança, claro, que logo se torna desacreditada pelo contato com a realidade. Vale a pena observar que Aníbal Machado escreve “quando os de lá invadiam o lado de cá” (p. 198), utilizando o verbo *invadir* para tratar do comparecimento dos mortos na vida do protagonista e fugindo assim da ideia simplista de lembrança. Também os mortos mais recentes, das experiências vividas nas ruas do Rio de Janeiro, comparecem e compõem, todos juntos, um quadro do “mundo dos mortos”:

De modo que, quando algumas figuras lhe voltavam à lembrança, Liberata por exemplo; ou então seu pai, a negra Josefina, a bruxa da noite do temporal; ou aquela criança que há poucos dias rolara do muro e ele vira morrer; e até mesmo aquele homem endurecido no banco a quem fora pedir cigarro na Batalha do Túnel — todas numa aparição ambígua entre seres realmente vivos ou apenas evocados — Ternura sentia mal-estar e aflição, de tanto pensar que eles podiam estar vivos de verdade.
(*João Ternura*, p. 198)

A presença de Liberata e Josefina ao lado de cadáveres recentes cria na narrativa uma atmosfera atípica, meio surrealista, semelhante à dimensão do sonho, num anacronismo temporal facilmente perceptível. Embora esse comparecimento dos mortos já esteja relacionado à morte (ou desaparecimento) que se aproxima, é preciso observar que o espaço da infância ainda é a imagem mais forte, digamos, em meio a essas lembranças: “No mundo dos mortos incluía coisas e paisagens desaparecidas, figurando em primeiro lugar a chácara da infância com suas velhas árvores e o vento que as fustigava” (p. 198).

Após a visita de Ternura à eternidade e antes de seu desaparecimento definitivo, temos um último momento de recordação. O personagem se lembra, podemos dizer, de toda a sua vida, desde a infância passada na chácara até episódios mais recentes. Embora se encontrem na narrativa, essas lembranças são contadas de forma muito sintética:

Tinha agora diante de si o azul igual do céu e desanimava ante a monotonia desse azul. Vieram-lhe à lembrança alguns momentos de maior espanto — de plenitude. Aquela tarde do temporal com a aparição da bruxa; a fuga pelo rio, com os padres atrás; o beijo de Rita na Lapa (há quantos anos!); a procura da cartomante no subúrbio; o combate no Túnel; o encontro com Deus pelo carnaval; o romance com Marilene; aquela noite no terraço com Rita. E uma

porção de acontecimentos em miniatura, quase secretos, alguns mais importantes que os episódios lembrados.
(*João Ternura*, p. 210-211)

Antes de desaparecer, João Ternura comparece a uma última reunião na casa de Luisinha, onde se encontra com Manuel e Pepão e duas mulheres. O protagonista, que passara por uma fase de solidão, considera o evento “quente de vida” e “inesperado”. Pede que Pepão não recorde do passado e dos amigos falecidos, pois deseja apenas viver o presente: “pediu-lhe que não falasse do passado. Pelo menos, aquela noite. Só se valer desse recurso quando fosse preciso tirar algum alimento para a vida. Os mortos que desculpassem...” (p. 215). A frase de João Ternura é também uma confissão acerca de si mesmo, de seu modo de viver, e reforça a ideia de que o passado lhe fornecia alimento para enfrentar a vida. Não podendo mais contar com este, que cada vez mais se apresenta frio e lhe aparece sem alma, a vida se esvazia de sentido. O encontro na casa de Luisinha o reanima temporariamente, mas as canções tristes não conseguem encobrir completamente o vazio que o acompanha.

O desaparecimento definitivo

Em toda a obra de Aníbal Machado, ainda que de forma pontual ou breve, encontramos reflexões acerca da vida que, muitas das vezes, estão ligadas a uma descrença em qualquer possibilidade de transcendência. No texto “Flash”, escreve que, embora sua formação fosse cristã, não tinha religião. Maria Clara Machado, sua filha, chegou a afirmar que nunca o viu rezando e que não acreditava em Deus, embora fosse um homem dividido em relação à educação das filhas:

Definitivamente, ele não acreditava em Deus. Mas achava que suas filhas tinham que se formar em colégios religiosos. Olha só, como ele dava voltas! Certa vez, cobre-lhe coerência. E ele disse: “Tem ainda muito tempo para vocês conhecerem o socialismo. Socialismo é para os maiores de idade”. Ele nunca foi um místico, apesar da mãe ser muito religiosa.²⁵¹

Em geral os depoimentos de Maria Clara acerca da crença ou da descrença de Aníbal Machado tratam de um homem dividido entre o que quer para a filha e o que não quer para si mesmo. No livro *Eu e o teatro*, diz: “Afirmava que do pescoço para cima

²⁵¹ MACHADO, Maria Clara. Aníbal Machado, meu pai, p. 03.

era marxista e do pescoço para baixo era cristão”²⁵². Como não temos um depoimento esclarecedor do próprio autor a questão permanece, evidentemente, apenas margeada. Deve-se levar em consideração também que a presença de mitos, histórias curiosas, o próprio Carnaval, ou seja, elementos da cultura popular ou não-científicos eram valorizados pelo escritor que via no Brasil um campo propício para as experiências surrealistas.

Se por um lado o escritor valoriza elementos místicos, encontrados na cultura brasileira, por outro nega a transcendência. A aparente contradição não é um caso particular. Ao contrário, foi uma questão cara a todo o movimento do Surrealismo. Ferdinand Alquié a esclarece de forma satisfatória quando afirma:

...Pero el más allá surrealista, a diferencia del más allá religioso, no puede situarse ni fuera de este mundo, ni después del tiempo de nuestra vida. Paradójicamente, es un más allá inmanente, interno a los seres mismos cuyo aspecto nos revela la experiencia, cuya percepción significa para nosotros la presencia. Su manifestación sólo podría descubrirse en estados que todos los hombres pueden experimentar a partir de este mundo y donde el objeto, pareciendo superarse a sí mismo, se revela a la vez como cotidiano y cuasi-sagrado, natural y conmovedor.²⁵³

Alquié, em várias passagens de sua obra, enfatiza o ateísmo e a confiança na arte dos surrealistas. Aníbal Machado, parece-me, pode ser tomado como um caso semelhante. Tal como os surrealistas, leva em consideração o irreal, o misticismo, o insólito, o sonho, etc, para a realização de sua arte, mas não adere à ideia de transcendência.

Em toda a sua obra, o escritor tratou da questão a seu modo e de maneira diversificada. Interessa-nos agora, especificamente, o modo como o tema foi abordado em *João Ternura*. Já tratamos desse aspecto na infância do personagem, quando mostramos que há uma comparação com o nascimento de Jesus Cristo e que a formação do protagonista foi antes de tudo mística e sincrética. João Ternura, definitivamente, não é um religioso. Ao contrário, vagabundo e sibarita, está ligado à transgressão e ao prazer de viver a vida. Contrapõe-se principalmente em relação aos homens poderosos, aos políticos e figuras emblemáticas como Napoleão e Salazar, não havendo embate semelhante em relação, por exemplo, aos membros poderosos de qualquer religião. A questão, nesse sentido, está ligada especificamente ao campo da crença e da existência

²⁵² MACHADO, Maria Clara. *Eu e o teatro*, p. 32.

²⁵³ ALQUIÉ, Ferdinand. *Filosofía del surrealismo*, p. 107. Sobre o ateísmo relacionado ao surrealismo conferir as páginas 142, 149, 179, 183, 190, 191 e 207.

ou não de Deus. João Ternura, ao contrário de Arosca, parece torcer em segredo pela existência de Deus. Mas, não encontrando ao longo da vida nada que justifique a ideia de um ser superior, parece se colocar numa posição desinteressada. Especificando ainda mais o tema, analisaremos agora a questão da vida após a morte em *João Ternura* e, para isso, pensaremos a forma como o protagonista lida com o assunto. As outras questões metafísicas que a obra pode despertar nos interessam secundariamente.

Para observarmos o modo como a possível vida após a morte é tratada no romance, temos que estudar a relação do protagonista com o tema da morte. Já vimos, nesse sentido, como as imagens da infância vão perdendo significação e se tornando frias. Os pais morrem sem que o protagonista os veja e a chácara é vendida. Aos poucos a vida vai perdendo o sentido e João Ternura pensa pela primeira vez na morte. Há um fragmento, no livro III, que registra esse momento. Vale a pena destacar as frases: “Pela primeira vez pensou na morte” (p. 97) e “Como evitar que se repetisse esse primeiro encontro com o vazio?” (p. 97). Observe-se que além da palavra *morte*, Aníbal utiliza o termo *vazio*, que, *a priori*, já é uma negação da ideia de eternidade ou continuidade.

Na ocasião, João Ternura sente-se “excluído do mundo físico”, sem “contato com as raízes do universo”, desnecessário à vida do Rio de Janeiro que, sem ele, continuará do mesmo jeito. Ao conversar com os amigos, recebe a sugestão de consultar uma cartomante. Manuel lhe indica uma na região de Quintino, situada na periferia. Consultar uma cartomante significa buscar a fantasia, justamente o contrário da ideia de ceticismo. O protagonista toma o trem e vai até Quintino, onde localiza a casa. Mas antes de procurar pela mulher acaba conversando com um menino que brincava sozinho e que lhe fala do pai que está morrendo:

— Mamãe me prendeu aqui.
 — Por que te prendeu?
 — Porque papai tá morrendo... zzzzz.
 — Mas seu pai está morrendo de verdade?
 — Tá, sim... zzzzz.
 — Está nada.
 — Qué apostá? Vai lá dentro pra vê.

Devia ser mentira. Mas os gemidos no corredor e mais o barulho de bacia e vidros caindo no chão tornavam menos inverossímil o que ele dizia. [...] Aura de desgraça parecia soprar dos fundos do corredor. Ternura foi ver o que podia estar acontecendo.
 (*João Ternura*, p. 99)

João Ternura vai em busca da fantasia e uma criança lhe anuncia a morte iminente de alguém. Em outras palavras, o protagonista encontra justamente o contrário do que procurava e acabará tomando contato com a morte de uma forma ainda maior.

Ele entra no quarto e vê o moribundo rodeado de pessoas. Uma mulher se aproxima, dá explicações e pede a ajuda de João Ternura, que passa a segurar a bacia. Em instantes o homem vomita sangue, que preenche o fundo da bacia. Nos momentos finais, o moribundo confunde João Ternura com seu filho Ernesto:

Fitava tragicamente a Ternura:

— Meu filho, não é?...

Ternura, atordoado, olha para a mulher. Esta lhe sussurra ao ouvido:

— Diga que é...

Ternura responde:

— Sim, seu filho.

Diga que é o Ernesto.

— O Ernesto...

— O Ernesto?!

— Sim... eu sou o Ernesto.

O moribundo debruça-se nele, estremecendo num soluço. Como se procurasse transferir-lhe a morte. Ternura o empurra, tentando desvencilhar-se. Não consegue. Fecha os olhos, deixa que ele o aperte. Um abraço congelante, repulsivo. Depois, as mãos frias foram se afrouxando, já não seguravam mais.

Ternura sente o alívio. A mãe e as filhas deitaram o morto, ajoelharam-se para a oração. Ternura se afasta com a sensação de que continuava abraçado.

(*João Ternura*, p. 100-101)

A forma embaraçosa como se envolve na situação lembra os episódios de Plume, de Henri Michaux. João Ternura não só acaba se colocando no lugar de outro como chega a afirmar que é o próprio Ernesto. Após a morte, a esposa do falecido lhe pergunta o nome e ele responde a forma completa, João Ternura da Silva, o que parece ser uma forma de reforçar a própria identidade. O nome do moribundo é Saint-Hilaire, embora seja conhecido no lugar como Sentalher, pelas “dificuldades em que vivia”. Assim, Aníbal Machado consegue construir o texto com tratamentos opostos: ora pela seriedade, ora com humor. A situação de penúria, no entanto, não diminui a gravidade do tema. O fato de o momento derradeiro ocorrer justamente no instante em que João Ternura, passando-se por Ernesto, abraça o moribundo é significativo. Trata-se do momento em que a morte esteve mais próxima do personagem. A narrativa nesse sentido é enfática: “como se procurasse transferir-lhe a morte”. A ideia se agrava no parágrafo seguinte quando se afirma que João Ternura se afastou com a sensação de que continuava abraçado, ou seja, de quem carrega a morte consigo. O protagonista, que subiu o morro para consultar uma cartomante, esperando ouvir algo sobre sua vida, e o fez justamente depois do primeiro “encontro com o vazio”, agora desce receoso. A promessa de fantasia se revelou um contato inesperado com a morte. Nem mesmo as palavras da filha mais moça, a Ismênia, são capazes de deter o personagem que deseja

fugir daquela situação, querendo talvez dar uma cambalhota, a sua forma de libertar-se das situações confusas e embaraçosas.

Em seguida vai a um cabaré na Lapa, onde se encontra com Matias e Pepão, que lhe perguntam sobre a cartomante. João Ternura apenas repete a frase “Eu sou o Ernesto”. Os amigos lhe recomendam uma prostituta, mas ele não quer saber de mulher. Sente na pele a presença da morte: “O cadáver de Sentalher não o largava. Sentia-lhe ainda o abraço” (p. 103). Sem que os amigos percebam, foge pela porta dos fundos. O fragmento posterior parece dar continuidade ao episódio. Nele, bêbado, João ternura cai e deixa-se ficar calçada. Segue-se então algo que parece ser um devaneio em que imagens díspares se mesclam arbitrariamente compondo um mosaico surrealista. A narrativa permite a ideia do devaneio ou do sonho: “A mente tramava analogias” (p. 103). Vejamos um pequeno trecho:

...Teus olhos de cacimba enlurada, ô moça! E esse cabeça-grande que vem aí! a mãe gemeu muito quando ele foi expelido. Lá vem o cara-torta. Casa de João-de-barro ou rosto de Noel Rosa?... Gorilas... mocinhas... camundongos... serpentes derrapantes... Homens-pipa, queixos tenazes... Mulata de mamas amazônicas... Trr... zut!... pra onde, beija-flor velocíssimo? (*João Ternura*, p. 103)

Como se vê, algumas analogias são fáceis de entender como, por exemplo, a relação entre a casa do passarinho João-de-barro e o rosto do compositor Noel Rosa, já outras não seguem uma lógica presumível. Ao final desse devaneio, uma pergunta é lançada: “Pra que mundo partir quando este acabar?”. A pergunta, na sequência dos fragmentos, se volta para a questão metafísica, à possibilidade ou impossibilidade de vida após a morte. João Ternura, no entanto, não pode enfrentar a questão na situação em que se encontra e adormece.

Muitos episódios ocorrem até que chega o Carnaval quando, como já vimos, Deus, ou um carnavalesco que se diz Deus, aparece e suscita uma discussão acerca de sua existência. Aníbal Machado insere na situação personagens que têm opiniões diferentes sobre o assunto. Relembremos rapidamente. Arosca, o mais racional de todos, é implacável em sua descrença. Pepão afirma que não acredita, mas que desconfia muito. Josias lê o telegrama ao futuro no qual mantém posição desinteressada em relação à ideia de Deus. João Ternura, pressionado por Arosca, diz não acreditar, mas acha que o sujeito tinha um “jeito” de Deus. Depois saberemos que torcia em segredo por esse Deus. Muitos carnavalescos acreditam e procuram pelo homem. A chuva de pastéis é considerada um milagre e a polícia o procura para prendê-lo. Por mais que haja

certo grau de incerteza nas respostas dos personagens, todos dizem não acreditar, o que é significativo. João Ternura, que definitivamente não é um beato, parece torcer pela sua existência como quem prefere ter esperança e deseja um mundo melhor. Não acreditando, gostaria que Deus existisse. Entre ver Rita como Iemanjá e rever Deus, acaba perdendo a visão tanto do orixá quanto da divindade cristã. Todos os elementos do Carnaval se voltam para um mosaico surrealista pintado pelo escritor em sua obra e nesse sentido o milagre da chuva de pastéis é bem-vindo. Nesse mosaico, como dissemos, há uma reflexão acerca do Brasil e a aparição de Deus condiz, é claro, com a religiosidade do povo brasileiro.

Após o Carnaval a narrativa caminha para o desaparecimento do protagonista, o que ocorrerá após uma visita ao plano da eternidade. Antes disso, cabe registrar, Aníbal Machado insere um texto de apenas dois parágrafos chamado “Remoção do corpo” em que João Ternura não participa. O fragmento, que trata da preparação do corpo de uma moça morta, apresenta humor semelhante ao que encontramos no episódio do personagem Sentalher. Vejamos um excerto:

Derrama agora água-de-colônia. Ó meu Deus, este seio aparecendo outra vez! Se você puxa o vestido, aparece o outro! Assim, não, Efigênia. Cobre com a toalha. Os olhos estão bem fechados? Agora!... Será que o homem ainda não sabe? Abra a porta, Jesuína. Estão batendo.
— Que bonita! Como é que foi encontrada? — Estatelada no asfalto, Dequinha! O carro fugiu em disparada. — A mãe é capaz de não saber ainda.
— Acho que ainda não sabe. O caixão tem que sair pela janela.
(*João Ternura*, p. 200)

Na obra de Aníbal Machado é recorrente o tratamento desinteressado e o uso do humor em relação à morte. Além de *João Ternura*, isso ocorre em inúmeros fragmentos dos *Cadernos de João* e em várias passagens dos contos, dentre os quais “A morte da porta-estandarte” e “O defunto inaugural”. Evitar a seriedade do tema faz com que a morte apareça destituída de sentido metafísico. Não há como discutir o seu mistério ou refletir sobre a possibilidade da vida após a morte quando se ri desta. O riso impede essa discussão. No trecho acima como em todo o episódio deve-se observar que nem mesmo o nome da morta é mencionado, sendo tratada apenas como “a moça”. Todas as outras personagens são citadas numa quase enumeração de nomes — Jovita, Efigênia, Jesuína, Dequinha e Virgínia —, o que atribui uma importância maior aos que estão vivos. Aos visitantes que choram, a pessoa que arruma a defunta pede que não ajam assim, pois “ela só chorava de alegria”. Aliás, a imagem da morta com cicatriz e uma rosa no cabelo

lembra a personagem do samba “Maria Rosa”, de Antônio Nássara, aproveitada no processo de criação do conto “A morte da porta-estandarte”.

Enfim ocorre a visita de João Ternura às imediações da Eternidade. Na cena em que permanece moribundo, seus principais amigos não estão presentes. As tias Natália e Marina, que vivem num pensionato no Rio de Janeiro, aparecem. Os demais personagens como Zequinha e sua mãe aparecem na obra pela primeira vez. Assim como ocorreu com a moça e com Sentalher, há humor na cena em que o herói se encontra em seu leito, no quarto da pensão, prestes a morrer. À mãe de Zequinha, por exemplo, pergunta se ela tem alguma observação a fazer e se não está “morrendo direito”. Outro bom exemplo está na forma como se narra a sua condição de moribundo:

Ao que parece, Ternura vai morrendo em ótimas condições. A ligeira contração do rosto não foi trabalho da morte, mas efeito de um pingo de vela que lhe sapecou a pele.

(*João Ternura*, p. 203)

Apesar de o protagonista não responder às últimas picadas que lhe aplicam no corpo, a morte é incerta. Durante cinco horas permanece no nem “ata nem desata”, repetindo a mesma demora de quando nasceu. A frase, aliás, evoca mais uma vez o nome de sua mãe: Liberata. João Ternura abre os olhos e se depara com “gênios perversos”, criaturas desocupadas que lembravam seu amigo Isaac, que o esperavam para vaiá-lo. O espaço do além é marcado pela dúvida, o que nos remete mais uma vez à ideia de sonho e também de devaneio. Assim, não há uma definição clara relacionada ao lugar em que Ternura se encontra. A narrativa utiliza palavras como “imediações da Eternidade”, “outro mundo” e “Além”. Não se sabe, por exemplo, se o paraíso está próximo ou se tudo aquilo é o inferno. De qualquer modo, a reação do protagonista é de decepção:

Ternura nem de longe contava com aquela recepção. Escabreado, suava frio: “Então é isso o outro mundo! Não teria havido engano?”

Circunvagou o olhar aflito, à procura das portas do paraíso. Desde pequeno ouvira falar nelas. E não havia nada.

Uma arquibancada comprida desaparecia na bruma, cheia de gente que vaiava e fazia gracinhas. Que falta de respeito, ali... nas imediações da Eternidade!...

(*João Ternura*, p. 204)

Ou as portas do Paraíso não existem, ou não pode avistá-las. João Ternura observa que não há nenhum anjo no lugar em que se encontra. Depois volta a se preocupar com as portas que, desde a infância, lhe deram garantia que existiam. Sua ida

ao além nos remete mais uma vez à de Dante ao inferno, ao purgatório e ao paraíso. Só que enquanto este comprova a suposição cristã, o nosso herói se decepciona com o além e permanece num terreno de dúvida, não podendo afirmar com certeza onde se encontra. Virgílio e Beatriz não estão ali para auxiliá-lo. Nem mesmo Rita, sua mãe Liberata, seu pai Antônio ou algum amigo falecido aparecem para socorrê-lo. Enfrenta tudo sozinho. Podemos afirmar então que o além construído por Aníbal Machado possui tom surrealista. Há momentos em que se assemelha de forma mais forte ao sonho, o que ocorre em trechos como:

Seguiram-se diversos vexames. Vexames de tipos diferentes. Um oficial de justiça, lacônico, veio intimá-lo para um despejo; não se importou. À porta, uma multidão de cobradores uniformizados de vermelho o esperava cantando a *Marselhesa*; também não se importou. Preferia o samba mas cantou com entusiasmo a *Marselhesa*.
(*João Ternura*, p. 205)

O fragmento, como é típico da linguagem onírica, mistura elementos diferentes de épocas completamente distintas. A *Marselhesa*, por exemplo, datada de 1792, marcaria a Revolução Francesa e se tornaria o Hino da França. Já o primeiro registro de samba é de 1917. Um oficial de justiça que comunica a ordem de despejo é o elemento mais atual. Além de ser uma referência à vida desajustada do herói nos remete a uma fase da vida do próprio escritor do início dos anos trinta, quando, desempregado, frequentava as praias do Rio de Janeiro para fugir dos credores.

Após declamarem as palavras de amor que João Ternura havia escrito, já não se lembrava quando, à filha de um tintureiro, o personagem desiste então de procurar pelo Paraíso:

Suava frio. Já não fazia questão de nenhum paraíso. Contentava-se com um cigarro. Com o mergulho próximo no Nada cessariam aqueles vexames. A vaia aumentava.
(*João Ternura*, p. 205)

Abandonar a expectativa, cada vez menos possível, do Paraíso e preferir um cigarro, além da evidente quebra de paralelismo, e por isso também a presença do humor, resulta no apego à vida, característica cara ao personagem e importante neste caso, já que pedirá mais adiante para voltar a viver. A ideia de mergulho no Nada contradiz a existência de um paraíso ou de um inferno. Aníbal Machado utiliza o termo neste momento e volta a usá-lo no desaparecimento definitivo do protagonista, mais especificamente no penúltimo fragmento.

Alguns personagens do além enumeram os pecados de João Ternura, que volta a perguntar pelos anjos. Mas já imaginando que, se existir, não poderá contar com o Paraíso, assume uma postura às vezes mais crítica e às vezes mais debochada sobre o assunto:

De vez em quando fazia perguntas ao próprio espanto: “E os anjos? Onde se esconderam? Será que não aparece ao menos um fora do paraíso, fazendo alguma necessidade? E as rosas que não aparecem nem recendem!”
 “E a tal orquestra celestial que ninguém vê nem ouve? E a inocência, o sorriso geral, a bem-aventurança? Então Deus era boato?!”
 Sinal de paraíso não havia. Teria sido extinto? Ou aquilo tudo já era inferno, com as arquibancadas cheias de veteranos que se divertiam?
 (*João Ternura*, p. 205)

Aníbal Machado, como se vê, utiliza ironia e humor, numa linguagem sutil, para tratar a questão da transcendência. Que os anjos se escondam entre os seres humanos vivos é razoável, mas esconder-se no próprio além é no mínimo cômico. Mais engraçado ainda é imaginar a possibilidade de um ter saído para fazer “alguma necessidade”. O que dizer então da orquestra celestial? Tanto faz se ela existe ou não já que ninguém a vê e ninguém lhe ouve. Por fim João Ternura pergunta se Deus “era boato”. A pergunta, que permanece sem resposta, curiosamente não desfaz a possibilidade de o inferno existir e prova disso é a arquibancada cheia de veteranos que se divertem com o recém-chegado.

Mais uma vez anunciam os seus pecados, o que o faz ficar satisfeito e se sentir “formidável”. A partir deste momento considera que os anjos devem ter carregado o paraíso para longe. Só então um português aparece perguntando se tem permissão para andar por ali. João Ternura pede então para voltar. Mantém-se decepcionado e torna a sentir raiva do além. Não podendo dar uma cambalhota, recorre ao “gesto brasileiro” da banana, que é recebido pelas pessoas que aguardavam pelo desenlace final, o que não ocorre. Ao invés de registrar o horário de falecimento, a narrativa registra o de seu retorno à vida, afirmando que eram nove horas e quarenta e cinco minutos da manhã.

O episódio que acabamos de comentar deve ser pensado por dois pontos de vista. Para os visitantes e curiosos, João Ternura não chegou propriamente a morrer ou, então, ausentou-se temporariamente da vida. Do ponto de vista do protagonista ocorreu uma visita demorada ao além, ou ao próprio inferno, ou ainda, pode-se pensar, viveu um momento de devaneio. Ao despertar, atira ampolas de caféina e outras coisas nos presentes, que saem ofendidos.

A aparição de um português em meio ao além perguntando-lhe se possui licença lembra de fato o universo onírico. O mesmo ocorre com a aparição de Luisinha no além. Ao continuarmos a leitura do romance, somos informados de que a personagem não morrera e estava naquele exato momento se dirigindo à pensão para ver João Ternura. A aparição de Luisinha no outro plano, pode, nesse sentido, ser tomada como uma mistura de imagens do além com um elemento da vida. Quando a reencontra, o protagonista diz que esteve “no céu”, onde havia uma arquibancada imensa e onde sofreu humilhações terríveis. Como se vê, os termos usados por Aníbal Machado aparecem em sentido amplo, mas contemplam sempre a noção de além do universo cristão, cuja descrição na obra abrange principalmente a ideia do Inferno, apesar de haver uma preocupação com os anjos e com o Paraíso. Luisinha exerce um papel importante na volta de João Ternura à vida, pois é ela quem guarda a sua pedra-coração.

Em *João Ternura*, o além visitado pelo herói e as diversas imagens que encontra nesse lugar possuem dimensão onírica. Nesse sentido, Aníbal Machado mais uma vez explora a cultura popular, no caso principalmente a cristã, para combinar elementos díspares numa forma semelhante à do sonho. Observe-se que a presença de Luisinha lembra os estímulos externos tratados por Freud em *A interpretação dos sonhos*. Ela, no entanto, não está no quarto e apenas pode ter sido pressentida. Sua presença no além não só torna possível o questionamento deste plano no romance como contribui para a reflexão acerca da negação da transcendência. O fato de o herói ser lembrado por alguém, no caso Luisinha, possui importância. Cabe lembrar também que é ela quem guarda a pedra de João Ternura, objeto que contribui na obra para a ideia de que a vida se resume a este mundo.

De volta à vida, João Ternura contempla com alegria o Rio de Janeiro. Revê o Corcovado, o Pão de Açúcar, as ilhas da baía e a Pedra da Gávea. Os amigos que o encontram se assustam e o parabenizam por poder viver mais. Três semanas depois, vive uma nova aventura amorosa, desta vez com Luisinha. A narrativa apenas sugere, mas fica claro o envolvimento: “Fora uma entrega natural e simples. Nenhum dos dois se assustou. Um deslumbramento extático” (p. 209). O amigo Silepse, que para Josias “caminhava para o estado apocalíptico”, aparece gritando palavras como energia nuclear, USA, URSS, e China Comunista. Na Central do Brasil grita “Destruíram Deus?!...” e “Viva a Morte!”. Depois afirma que Deus, explodido e transformado em minúsculas partículas, se espalhou pelo universo. João Ternura, em sua última consideração sobre Deus, acha bom que ainda flutuassem por aí as suas partículas,

pensa que assim nem tudo está perdido e que ainda há a possibilidade da salvação. A ideia de que o mundo é melhor com Deus não desfaz, no entanto, o final sem transcendência que o protagonista terá.

Uma indagação feita por João Ternura ilustra bem o fim que os amigos tiveram ou a situação em que estão ou parecem estar: “Por que deixaram a vida cair tanto?” (p. 211). Manuel, seu maior amigo, só queria saber da gráfica. Matias, casado outra vez, perdera o ar cafajeste que tinha. Marilene acabou presa acusada de contrabando de cocaína. Silepse trilhava o caminho da loucura. Rita morreu, embora permanecesse em sua memória como imagem distante mas luminosa. Na última conversa que tem com Manuel afirma que vai tirar “férias do trabalho de viver”. A Josias diz que tudo, de repente, ficou “longe e irreal” e afirma que a vida que os outros aceitam e vivem lhe parece cada vez mais absurda. A vida vai perdendo seu encanto e aos poucos João Ternura ausenta-se do convívio de todos. Após quatro anos de desaparecimento e esquecido por quase todos, Luisinha resolve procurá-lo. Vai ao pensionato, onde uma das tias, em situação debilitada, pouco consegue informar. Tenta um apelo pelo rádio sem nada conseguir. Uma das formas de demonstrar a passagem do tempo está na alteração do nome Luisinha para Luísa na narrativa. O tempo passa e ela, que era a única a se lembrar de João Ternura, também falece.

Aníbal Machado recusa a transcendência para o fim de João Ternura. Seu personagem, que, seja em devaneio ou não, visitou o além cristão e desejou voltar, se contrapõe a esses valores místicos. A integração com a natureza, que não deixa de ter uma atmosfera mística também, é a solução para o fim do personagem, que simplesmente desaparecerá. João Ternura, nesse sentido, pode ser entendido como uma alegoria das ideias que Aníbal Machado registrou em seu livro *Cadernos de João* e que nós analisamos na última parte do primeiro capítulo. A ausência de transcendência, como vimos, também aparece no conto “O defunto inaugural”, permeando, portanto, toda a sua obra. Assim, é preciso considerarmos duas etapas que o protagonista cumprirá no romance: a integração com a natureza e o desaparecimento sem transcendência.

A integração com a natureza surge de uma necessidade de João Ternura de continuar a viver, contemplando a vida do Rio de Janeiro, mesmo sem poder interferir. Um dos fragmentos finais do romance demonstra essa vontade:

Ternura tivera sempre o desejo e a ilusão de que, depois que morresse, poderia continuar de olhos abertos por alguns anos. Abertos, mas sem direito à vida!... Só para espiar!... Um olho espiando.

Ficaria escondido atrás da Serra do Mar. Anos ali, a esperar pelo futuro. Queria ver como surgiam as novas gerações e assistir ao crescimento do Brasil. O progresso material havia de ser igual à grandeza humana de seu povo. A natureza vencida, os homens simples e cordiais, todos livres da exploração e do medo.

(*João Ternura*, p. 219)

À vontade do protagonista de não morrer, vincula-se a esperança por um Brasil melhor. De fato, na obra, João Ternura consegue permanecer na vida, observando tudo, mas sem poder participar:

Eis o filho de Liberata há muito tempo espiando do alto de uma colina — a colina ou terraço de arranha-céu. [...]

Praias e ruas apinhadas. Ele espiando!... Quantas Ritas e derivados de Rita passando, pisando a areia, ostentando o corpo! Ele sem poder participar!...

(*João Ternura*, p. 219)

Aníbal Machado escreve “colina ou terraço de arranha-céu”, o que, além de gerar uma dúvida e relativizar o lugar de onde João Ternura observa, permite que a passagem da pedra guardada por Luisinha seja melhor compreendida. Antes de desaparecer definitivamente, o protagonista entrega uma pedra à pessoa que então lhe é mais importante:

Uma vez, Luisinha, eu era menino, acordei de madrugada, corri à praia, e vi uma pedra. Ela parecia me chamar de longe. Eu me aproximei para apanhá-la. Devia estar rolando há séculos no leito do rio. Eu acho que ela se escondia dos outros, e se enterrava na areia toda vez que alguém a via ou que a correnteza ameaçava levá-la. Era uma coisa viva, diferente. Só faltava falar. Eu tinha certeza de que essa pedra me esperava. Toda a vida me fez companhia. E está aqui comigo. Eu a trouxe para você, Luisinha. Fique com ela pra sempre. É como se fosse o meu coração.

(*João Ternura*, p. 199)

Tivemos oportunidade de analisar a dualidade pedra e água. De um lado está aquilo que é pedra, que resiste ao tempo e ao fluxo da água do rio, que é dura, fria, rígida e sem vida. De outro está a água que corre no rio rumo ao mar, que é fluida, passageira, viajante, dinâmica, cheio de vida, etc. A pedra, que é mais uma imagem da infância, aparece-lhe diferente, no entanto, carregada de vida. Carregá-la durante toda a vida é carregar também, consigo, o espaço da infância, a chácara e a casa paterna, o passado. Com este detalhe, Aníbal Machado se insere também na narrativa, pois Sabará, a cidade em que nasceu, significa pedra reluzente e, como vimos, o espaço da infância de João Ternura foi inventado a partir do espaço de sua própria infância. Entregar a

pedra a Luisinha, com quem viveu a última aventura amorosa, é entregar seu próprio coração e, de alguma forma, continuar sendo lembrado e existindo.

Luisinha, que se torna Luísa na narrativa ao envelhecer, é talvez a única personagem a se lembrar de João Ternura. Mas o tempo passa e ela também falece. A pedra permanece então guardada numa caixa, no porão de uma casa do subúrbio, até que um dia, uma moça chamada Joanita, neta de Luísa, a encontra:

No fundo, envolta em papel de seda, uma pedra. Lisa, negra, um risco marrom atravessando-a de lado a lado.
Para que, aquilo? Guardado em papel de seda, por quê?
A moça atira a pedra pela janela. E a pedra, caindo na encosta de uma colina, voltou à Terra.
Nesse instante, Ternura desapareceu definitivamente.
Sem nada, sem ninguém que o lembrasse, era como se nunca tivesse existido.
(*João Ternura*, p. 220)

A pedra-corção, lembrança duradoura do herói, agora ausente de significação, passa a ser uma simples pedra, dura e inútil. Ao não mais lembrá-lo, João Ternura segue para o Nada, desaparece definitivamente, como se nunca tivesse existido. A pedra, objeto escolhido como reduto do protagonista, é terrena e pesada e, nesse sentido, o oposto da vida após a morte, que não terá. É preciso observar que jogada pela janela, curiosamente, cai na encosta de uma colina. Ainda que a casa seja de subúrbio, a passagem vai de encontro à ambiguidade citada a pouco, acerca do espaço onde o herói se encontrava observando o Rio de Janeiro.

A integração com as coisas da natureza, de que a pedra é metonímia, encontra-se em toda a parte final do romance, quando João Ternura consegue viver por mais algum tempo. A ideia de integração ajuda a entender fragmentos como este:

Não queria aceitar camadas de aluvião como elementos de seu ser. Dessas camadas sabia que se formava a calota endurecida que ia impedir a expansão de seu espírito.
(*João Ternura*, p. 214)

O personagem está preocupado com o seu ser, com o triunfo da razão e a possibilidade de se tornar um “homem claro, previsto, cordial”, ainda que detritos e sombras o acompanhem. Ainda que se trate, portanto, do ser, a sua caracterização é sólida como a pedra: “camadas de aluvião”; “calota endurecida”. O fenômeno, que pode ser pensado tanto do ser em relação ao mundo quanto do exterior ao interior, é um empedernecer, um tornar-se pedra, e, nesse sentido, ligar-se à natureza. O fenômeno nos remete aos fragmentos de *Cadernos de João* em que o sujeito tem horror à estátua,

tendo, evidentemente, horror à morte. A integração com a natureza, nesse sentido, ainda que lhe permita continuar observando, continuar na vida, não deixa de ser a própria morte como simples “volta à terra”.

Vale lembrar que logo que retorna à vida, após sua visita ao além, vai ver as imagens naturais do Rio de Janeiro e observa o sol mergulhando na Pedra da Gávea. A lembrança desta pedra é bem-vinda aqui porque, como se sabe, é conhecida por lembrar um rosto humano. Contém em si a ideia de integração à natureza que percorre a obra de Aníbal Machado e, como foi citada exatamente neste momento, também poderia ser entendida como a escolha do Rio de Janeiro como lugar de permanência. Sabará e Rio de Janeiro se ligam assim pela metáfora da pedra e cumprem o papel de nascimento e desaparecimento tanto do personagem quanto do autor, que terminou o livro às vésperas da morte. A imagem da Pedra da Gávea se liga também ao poema “Cabeça e rochedo”, analisado no primeiro capítulo, em que o eu-poético é uma cabeça pousada no alto de um rochedo e dali observa o corpo que rola no mar.

No entanto, o que mais corrobora que João Ternura integrou-se com a natureza é o penúltimo fragmento do romance em que se narra as visões do herói e também suas indagações acerca da vida na cidade. Pergunta-se, por exemplo, se os atuais habitantes do Rio de Janeiro possuem as mesmas inquietações que ele, Arosca e Josias. Tem vontade de abraçar uma moça, mas sabe que é impossível. Aos poucos, com a passagem do tempo, percebe que tudo ficou diferente, que ninguém o reconheceria mais, e que os “pontos de referência” desapareceram. Tal como ocorre no final do conto “O defunto inaugural”, as imagens vão se paralisando. Para a surpresa do personagem, “árvores, rios e aves param mineralizados”, e assim deixa de avistar os últimos sinais da terra, seguindo “para o Nada”. A pedra que volta para a terra, jogada pela neta de Luisinha é apenas uma metáfora para o seu esquecimento definitivo. É também uma forma de dizer que a morte não ultrapassa a cova e o ser não alcança outro plano.

Ao final de sua vida, Aníbal Machado disse a Eneida de Moraes que João Ternura acabava triste e que não morria, apenas desaparecia: “é o fim dele. Ternura não morre, Ternura desaparece”²⁵⁴. Enfim, *João Ternura* é uma obra que engloba ideias e reflexões presentes em *Cadernos de João* e nos seus contos. O autor nunca recusou as artes e invenções populares, serviu-se das crenças e das diferentes manifestações culturais, mas seguia certos critérios. Dentre eles a de que toda cultura popular servia de

²⁵⁴ MORAES, Eneida de. Escrever sobre Aníbal não é coisa fácil. In. *Leitura*, p. 14.

material para uma construção literária em sintonia com as ideias surrealistas. Sua obra, no entanto, coloca-se num patamar crítico em que tudo é avaliado pelo humor, pela ironia e pela razão, havendo espaço também para valores humanos como ternura e esperança. A seu modo, e *João Ternura* é talvez o maior exemplo disso, Aníbal Machado trilhou uma trajetória intelectual e literária na qual não aceitava o caminho fácil da transcendência. Eliminada essa possibilidade, encontrou nos personagens desajustados e excêntricos a sua causa e a sua motivação para uma arte que sempre teve o Brasil e a causa social como alvo certo. João Ternura foi seu personagem de maior gestação e quando publicado, um ano após a morte de seu criador, revelou-se um ser excêntrico que caminha para um esquecimento. A trajetória de Aníbal Machado pode ser associada à de sua criatura. Deste, esperava-se um Napoleão. De seu criador aguardaram com grande expectativa um romance que custou a nascer. No entanto, diferentemente de seu personagem, a sua obra tem sido reeditada de forma ininterrupta e no meio acadêmico é cada vez maior o número de pesquisadores interessados em seu universo literário. Aos poucos, textos inéditos e personagens desconhecidos vem sendo descobertos e publicados. Seres em construção, como o próprio João Ternura, sabem que a vida, feito flecha, é um “passeio fremente” rumo ao alvo, e reclamam eles também um pouco daquela “ração de eternidade” na tentativa de prorrogar a própria existência.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. [tradução de Jorge de Almeida]. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. [tradução de Cristiano Martins]. 8. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia. 2006.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. Meu irmão Aníbal. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte. Ano X, n. 477, nov. 1975.

_____. *Passeio a Sabará*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1964.

ALONSO, Rodolfo. Em torno a Aníbal Machado. In: REVISTA TRAVESSIA. Florianópolis: Ed. UFSC, n. 819, v. 5, jan / jun 1984, p. 42-46.

ALQUIÉ, Ferdinand. *Filosofia del surrealismo*. Barcelona: Barral. 1972.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A bolsa & a vida*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962.

_____. Balada em prosa de Aníbal M. Machado. In: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. xii-xiii.

_____. Ontem em casa de Aníbal... In: *Auto-retrato e outras crônicas*. Rio de Janeiro: Record, 1989, p. 27-29.

_____. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. *Reunião: 10 livros de poesia*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

_____. *O banquete*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

ANDRADE, Rodrigo M. F. de. *Velórios*. 3. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ANTELO, Raúl. A pesquisa no arquivo de Aníbal Machado. In: *I Encontro de crítica textual: o manuscrito moderno e as edições*. São Paulo: FFLCH – USP, 1986, p. 271-276.

_____. Introdução. In: MACHADO, Aníbal. *Parque de diversões*. Belo Horizonte: UFMG; Florianópolis: UFSC, 1994, p. 15-33.

_____. *Literatura em revista*. Coleção Ensaios, n. 105. São Paulo: Ática, 1984.

_____. Machado and Modernism. Portuguese Literary & Cultural Studies, v. 13-14, 2005, p. 143-160.

_____. Maurice Blanchot e as imagens (mineiras) da catástrofe. *ArtCultura* (UFU), v. 8, 2006. p. 09-19.

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. [tradução de Flávia Nascimento]. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ARAUJO, Jorge de Souza. Conceito e identidade do herói em Aníbal Machado. In: *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: UFRJ, vol. I, n. I, 1985, p. 47-56.

ARISTÓTELES. Poética. In: *Aristóteles*. [tradução de Baby Abrão]. São Paulo: Nova Cultural. 2000, p. 33-75.

ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. Belo Horizonte: Itatiaia. 2006.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. [tradução de Antonio de Pádua Danesi]. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *O ar e os sonhos*. [tradução de Antonio de Pádua Danesi]. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BARATA, Mário. Visualidade e surrealismo de Aníbal Machado. In: *Revista Leitura*. Rio de Janeiro, n. 83-84, ano XXIII, jun. e jul. 1964, p. 28-29.

BARBOSA, Almiro Rolmes. CAVALHEIRO, Edgard. *Obras-primas do conto brasileiro*. 7. ed. São Paulo: Martins, 1957.

BARBOSA, Paulo Roberto Amaral. *Giorgio De Chirico no acervo MAC USP*. 2006. 120 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades da Universidade de São Paulo, São Paulo.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. Poetas bissextos. In: *Seleção em prosa e verso*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. [tradução de Ivan Junqueira]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Os paraísos artificiais*. [tradução de José Saramago]. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. [tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista]. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. [tradução de Sergio Paulo Rouanet]. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Rua de mão única*. [tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa]. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BOPP, Raul. *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Edusp, 1998.

BORSATO, Eduardo. Aníbal: um ano depois. In: *Leitura*. Ano xxiii, n. 90-91, Rio de Janeiro, jan. / fev. 1965, p. 33 e 36.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975, p. 07-22.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. [tradução de Luiz Forbes]. São Paulo: Brasiliense. 1985.

_____. *Nadja*. [tradução de Ivo Barroso]. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CAMPOS, Paulo Mendes. Aníbal e o partido da vida. In: *A arte de viver e outras artes*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994, p. xi-xiii.

CAMUS, Albert. *Diário de viagem: a visita de Camus ao Brasil*. [tradução de Valerie Rumjanek Chaves]. 2. ed. Rio de Janeiro: Record.1978.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1998, p. 19-54.

_____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. Surrealismo no Brasil. In: *Brigada ligeira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 95-99.

CARPEAUX, Otto Maria. Presença de Aníbal. In: MACHADO, Aníbal M. *João Ternura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. xxxvii-xlvi.

CASTELLI, Marco Antonio. Algumas considerações a respeito de “A aparição dos sapatos”. In: *Revista Travessia*. Florianópolis: UFSC, n. 8 e 9, v. 5, jan. e jun. 1984, p. 33-42.

CAVALCANTI, Valdemar. Vida e morte de João Ternura. In: *Suplemento literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte. Ano x, n. 477, nov. 1975, p. 04.

COELHO, Márcia Azevedo. *Entre a pedra e o vento: uma análise dos contos de Aníbal Machado*. 2009. 236 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

CUNHA, Fausto. Aníbal Machado entre a poesia e a prosa. In: *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974, p. 130-138.

_____. Aníbal, o bom. In: *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974, p. x-xiii.

DANTAS, Lia Corrêa. Cadernos de João. In: *Revista Leitura*. n. 4, ano XV, Rio de Janeiro, outubro de 1957, p. 40-42..

DEAN, Maria Angélica Lopes. Aníbal Machado e o sonho. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte. Ano xv, n. 813, mai. 1982, p. 06-07.

DIMAS, Antonio. Magia e ternura. In: *Os melhores contos de Aníbal Machado*. 6. ed. São Paulo: Global, 1997, p. 05-12.

_____. Uma viagem no sertão. In: *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985, p. 57-71.

DOCE, Cláudia Rio. Aníbal Machado e o cinema: a roteirização de “O telegrama de Ataxerxes”. In: *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 1. jan. jul. 2009, p. 129-140.

DUARTE, Lélia Parreira. Aníbal Machado, uma dualidade do espírito. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte. Ano x, n. 477, nov. 1975, p. 02-03.

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*. Brasília: Senado Federal, 2000.

FÉLIX, Domingos. O clássico João Ternura. In: *Revista Leitura*. Rio de Janeiro, n. 100-101, ano XXIV, nov. e dez., p. 28-30.

FILHO, Adonias. A personagem e o espetáculo. In: *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965, p. 47-52.

FONSECA, Maria Augusta Bernardes. *Vento, gesto, movimento: a poética de Aníbal M. Machado*. 1984. 189 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. [tradução de Walderedo Ismael de Oliveira]. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

GOULART, Yedda. O piano: gênese e variações. In: *Revista Travessia*. Florianópolis: UFSC, n. 20, 1990, p. 78-88.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. [tradução de Cristina de Campos Velho Birck et al.]. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007.

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.

_____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOLZHEY, Magdalena. *Giorgio De Chirico*. [tradução de António Mendes]. Köln: Taschen, 2006.

KNYCHALA, Catarina Helena. Aníbal Machado em livros de arte. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte. n. 954, dez. 1985, p. 06.

KONDER, Leandro. Lembranças de uma casa de Ipanema. In: *A arte de viver e outras artes*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994, p. xv-xxii.

LEIRIS, Michel. *A idade viril*. [tradução de Paulo Neves]. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Espelho da tauromaquia*. [tradução de Samuel Titan Jr.]. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

LOPES, Maria Angélica Guimarães. João Miramar e João Ternura: filhos do modernismo. In: *Revista Travessia*. Florianópolis: UFSC, n. 25, 1992, p. 104-117.

LUCAS, Fábio. *Horizontes da crítica*. Belo Horizonte: Edições Movimento-Perspectiva. 1965.

MACHADO, Aníbal. 1953 – Julho – 13. In: *Revista Ficções*. Rio de Janeiro: 7Letras, n. 10, 2. sem. 2002, p. 50-51.

_____. A aparição dos sapatos. In: *Revista Travessia*. Florianópolis: UFSC, n. 8 e 9, v. 5, jan. e jun. 1984, p. 31-33.

_____. A exposição de Augusto Rodrigues. In: *Sombra*. n.7, ano 2. Rio de Janeiro, jan. - fev. 1942.

_____. Álvaro. In: *Revista Leitura*. Rio de Janeiro, n. 18, ano XVII, dez. 1958, p. 08.

_____. *A morte da porta-estandarte*: sinopse de uma história para cinema. (16 páginas datilografadas. In: AEM / UFMG). Vassouras, 31 mar 1953.

_____. *Aníbal M. Machado: artista do verbo e da vida*. Exposição Literária Itinerante. [Curadoria de Humberto Werneck]. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, 2007.

_____. et al. *Brandão entre o mar e o amor*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1973.

_____. *Cadernos de João*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. Cícero Dias, pintor da imaginação. [texto fornecido por Augusto Massi]. In: *Paratodos*, 1928(?).

_____. Divergir não importa – diz Aníbal Machado. In: *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 04/03/1951, p. 04 e 10.

_____. (org.). *Eluard - dans mon beau quartier*. [Suplemento dos pequenos cadernos de poesia]. Rio de Janeiro: editado por Mario Fiorani, 1954.

_____. Grande prêmio na exposição. In: *Revista de Antropofagia*. 2ª dentição, n. 12, 26 jun. 1929, p. 12.

_____. *Histórias reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

_____. *Iniciativas*. Rio de Janeiro: Fiorani, 1953.

_____. *João Ternura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

_____. *O piano*: peça em três atos (original datilografado). 78 f. Acervo de Escritores Mineiros - UFMG.

_____. *Poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

_____. *Praça Onze*: sinopse de uma história para cinema. (05 páginas datilografadas. In: AEM / UFMG). Vassouras, 02 abr 1953.

_____. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974.

_____. Texto sobre a exposição de Anna Letycia realizada na Petite Galerie em 1962. [texto fornecido por Anna Letycia].

_____. Vó-vó: a memória de minha “avó torta”. In: *Diário de Minas*, ano XIV, Belo Horizonte, n. 4.142, 17 abril de 1923, p. 01.

MACHADO, Maria Clara. Aníbal Machado, meu pai. In: *Suplemento literário do Minas Gerais – Aníbal Machado – Edição especial I*. [entrevista de Maria Clara Machado a Jorge de Aquino Filho]. Belo Horizonte. Ano xix, n. 904, jan. 1984, p. 03.

_____. *Eu e o teatro*. Rio de Janeiro: Agir, 1991.

MARQUES, Oswaldino. Aníbal M. Machado – O iniciado do vento. In: *Ensaaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 153-157.

MARTINELLI, Marcos. *Antonio Callado, um sermonário à brasileira*. São Paulo: Annablume, 2006.

MEIRELES, Cecília. *Viagem e Vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

MELO, Luís Alberto Rocha. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. 2006. 351 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELO NETO, João Cabral de. *Duas águas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

MICHA, René. Plume e os anjos. In: MICHAUX, Henri. *Um certo Plume*. Lisboa: Hiena, 1992, p. 49-76.

MICHAUX, Henri. *Antologia*. [tradução de Margarida Vale de Gato]. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

_____. *No país da magia*. [tradução de Aníbal Fernandes]. Lisboa: Hiena, 1987.

_____. *Um certo Plume*. [tradução de Luís Matos da Costa]. Lisboa: Hiena, 1992.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A palavra essencial: estudos sobre a poesia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Editora da USP, 1965.

MORAES, Eneida de. Fantasma sem passaporte. In: *Alguns personagens*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1954, p. 05-13.

_____. Escrever sobre Aníbal não é coisa fácil. In: *Revista Leitura*. A morte de Aníbal Machado. Rio de Janeiro, n. 78, jan. 1964, p. 13-14.

MORAES, Vinicius de. *Livro de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *O cinema de meus olhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. Orfeu da Conceição. In: *Poesia completa e prosa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 1393-1449.

_____. *Orfeu da Conceição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Dois amigos. 1967.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Manuel Bandeira*. São Paulo: Publifolha, 2001.

_____. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. Intermezzo comparativo: Henri Michaux. In: *Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial*. 1998. 193 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 157-174.

MOURÃO, Rui. A ficção modernista de Minas. In: ÁVILA, Affonso (org). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 193-201.

NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. [tradução de Geraldo Gerson de Souza]. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NAVA, Pedro. *Beira-mar*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Chão de ferro*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

OLINTO, Antonio. Cadernos de João. In: *Cadernos de crítica*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959, p. 16-20.

OLIVEIRA, Maria Claudete de Souza. *Presenças de Orfeu*. 2006. 195 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

PAES, José Paulo. O surrealismo na literatura brasileira. In: *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 99-114.

PEIXOTO, Sérgio Alves. *Cobra Norato*: uma introdução à leitura. In: REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. v. 24, n. 33, jan/dez. 2004. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 1979, p. 155-181.

PEREZ, Renard. Aníbal Machado: vida e obra. In: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965, p. xv-xxxv.

_____. *Escritores Brasileiros Contemporâneos*. Rio de Janeiro: C. Brasileira, 1960.

_____. Nosso Aníbal Machado. In: *Revista Leitura*. Rio de Janeiro, n. 78, jan. 1964, p. 12.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Os balões cativos. In: MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias*. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. xiii-xxxii.

PY, Fernando. João Ternura. In: *Chão de crítica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1984, p. 235-238.

REVISTA DA ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS. Vol. 38 a 41. Belo Horizonte: AML, 2005 e 2006.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª “dentições” – 1928-1929. São Paulo, 1975.

REVISTA LEITURA. *A morte de Aníbal Machado*. Rio de Janeiro, n. 78, jan. 1964.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROBLES, Emmanuel. Un souvenir d’Annibal Machado. In: *Revista Travessia*. Florianópolis: UFSC, n. 16/17/18, 1988/1989, p. 300-302.

ROCHA, Francisco. *Chácara do fogo apagou*. 1927, óleo sobre tela. Coleção Aníbal Machado – Acervo de Escritores Mineiros da UFGM.

RÓNAI, Paulo. João Ternura veio substituir Aníbal Machado. In: *Pois é*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 105-109.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SALLES, Helena Weisz. *João Ternura: testemunho das contradições de um projeto modernista*. 2006. 97 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura

Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

SARTRE, Jean Paul. O existencialismo é um humanismo. In: *Sartre*. [tradução de Vergílio Ferreira]. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 1 (1901-1957). São Paulo: Ed. 34. 1997.

SILVA, Elza Miné da Rocha e (org.). *Literatura comentada: Aníbal Machado*. São Paulo: Abril, 1983.

SOUZA, Sílvia Lúcia M. M. de. O imaginário na ficção de Aníbal Machado. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte. n. 1129, set. 1989, p. 12-13.

TEIXEIRA, Adriana dos Santos. Jacobina e João Ternura: da vaidade à metamorfose. *Revista Gláuks*, v. 5, n. 2. 2005, p. 203-212.

TEIXEIRA, Marcos Vinícius. Aníbal Machado e a Praça Onze em festa. In: *Revista Gláuks*. Vol. 7, n. 1. Viçosa: UFV, 2007, p. 84-101.

_____. *João Ternura: romance de uma vida*. 2005. 107 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. Vol. III. São Paulo: Ed. 34, 2002.

VIANY, Alex. Aníbal Machado, cineasta. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte. v. 19, n. 905, fev. 1984, p. 10.

_____. Cinema carioca: tentativas e perspectivas. In: *Acervo documental de Alex Viany*. 5 folhas. Disponível em: <http://www.alexviany.com.br/>

_____. Esse Rio que eu amo. In: *Acervo documental de Alex Viany*. [texto datado de 31 de dezembro de 1961]. 1 folha. Disponível em: <http://www.alexviany.com.br/>

_____. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto nacional do livro. 1959.

WEG, Rosana Moraes. *Aníbal Machado em seu tempo*. 2002. 202 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. *Caos e catástrofe na obra de Aníbal Machado*. 1997. 164 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada* – Jornalistas e escritores em Minas Gerais. São Paulo: C. das Letras, 1992.

WHATELY, Celina. (org.). *Visconde de Pirajá 487: as domingueiras de Aníbal Machado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.