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

Márcia Azevedo Coelho

Entre a Pedra e o Vento:
uma análise dos contos de Aníbal Machado

SÃO PAULO
2009

Márcia Azevedo Coelho

Entre a Pedra e o Vento:
uma análise dos contos de Aníbal Machado

Tese de Doutorado em Literatura
Brasileira apresentada ao Departamento
de Letras Clássicas e Vernáculas da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Vagner Camilo

SÃO PAULO

2009

*Dedico este trabalho a Vera Lúcia,
exemplo de luta e persistência*

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho contou com a ajuda prestimosa de algumas pessoas as quais sou muito grata. Primeiramente, agradeço ao meu orientador, Vagner Camilo, por todo apoio e incentivo durante os quatro anos de doutorado. Aos professores Marcos Antonio de Moraes e Valentim Facioli pelos comentários esclarecedores dados na qualificação. Sou especialmente grata a Iná Camargo Costa por haver despertado em mim o desejo da pesquisa e ao professor Brasília Sallum Jr pelo estímulo, ainda que a distância, para que eu investisse na análise literária de viés sociológico. À Marli Quadros Leite, agradeço pelo incentivo e amizade na fase mais difícil.

É o momento também de agradecer a solidariedade fundamental de amigos como Maria Célia Ribeiro, Carol Yagi, Selma Luchesi, Wanda Thame, Luiz Carlos e Dioner Coelho. Aos meus alunos da FAPPES e do CES - que com entusiasmo esperavam ver finalizada a “bendita tese” - como a denominavam, o meu muito obrigada. Agradeço à coordenadora Salete, do Colégio Agostiniano Mendel, que compreendeu o meu pedido de dispensa para a elaboração do texto final.

A Manu e João, agradeço pelo respeito ao “trabalho da mamãe”, sussurrando pela casa com seus 8 e 5 anos.

Ao Tuka, todo carinho, amor e atenção a mim dispensados, atitudes fundamentais para que eu conseguisse seguir em frente quando o caminho parecia ter se perdido.

*No curso regular de uma frase pode uma palavra, uma imagem
ou um movimento imprevisto assumir a força de uma aparição
e iluminar subitamente toda a estrutura verbal.*

(Aníbal Machado “O verbo no infinito”)

RESUMO

A pesquisa que aqui se apresenta tem como objetivo a análise dos contos mais representativos da obra *A Morte da Porta Estandarte, Tati, a Garota e Outras Histórias*¹ de Aníbal Monteiro Machado, escritor mineiro, natural de Sabará², e figura singular na literatura brasileira. Embora tenha publicado pouco, Aníbal Machado fora um agitador cultural relevante nas décadas de 20 a 50. Talvez por isso, muito se tenha dito sobre a pessoa e atuação do escritor e muito pouco sobre sua obra³. Entre as décadas de 40 e 50, está concentrado o maior número de publicações do escritor⁴, não por acaso, já que esse período, em virtude, principalmente da crescente urbanização no sudeste brasileiro, foi emblemático em se tratando do movimento político-social contraditório; núcleo dos temas tratados pelo contista. A intensa migração populacional para zonas urbanas, e a sobrevivência daquela população vítima da modernização conservadora no Brasil, está presente com matizes diferenciados em todos os contos da obra, que se vale de uma galeria de personagens antitéticas, a fim de evidenciar as contradições da estrutura que se forjara em consequência de uma insurgente democracia formal. Os contrastes e contradições do Brasil, frente ao projeto ideológico de parte da intelectualidade brasileira - que tomara consciência das massas como parte constitutiva do país ao mesmo tempo em que as considerava incapazes de se desvencilhar da tutela da elite política e intelectual- são desenvolvidos esteticamente nos contos de Aníbal Machado de maneira a tensionar, em ambigüidade fundamental, a forma classicizante da escrita com a abordagem pouco convencional - e de clara influência vanguardista- com que desenvolve os temas. Esta tese aprofunda e amplia a antítese formulada por Cavalcanti Proença que, ao comentar os contos de *A Morte da Porta-Estandarte, Tati e outras Histórias*, afirmou ver neles a imagem dos balões cativos que vai ao espaço criativo e onírico, sem desfilar do solo as amarras de um espírito crítico e atento⁵. Neste trabalho, pôde-se perceber que a antítese é na verdade evidência do “engajamento da forma”⁶, na medida em que apresenta por meio do embate “uma espécie de impasse histórico”⁷ de nossa sociedade.

Palavras-chave: Aníbal Machado 1. Modernização conservadora 2. Surrealismo 3. Modernismo 4.

¹ Machado, Aníbal. *A Morte da Porta-Estandarte: Tati, a Garota e outras Histórias*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1959.

² Aníbal Machado (09/12/1894 – 19/01/1964) nasceu em Sabará, MG e radicou-se na cidade do Rio de Janeiro, a partir de 1924.

³ Rosana Moraes Weg, em sua tese de doutorado (USP/FFLCH), apresenta as referências de tudo o que foi publicado sobre Aníbal até o ano de 2002.

⁴ Sobre estes dados, ver : Weg, Moraes Rosana. *Aníbal Machado e seu tempo*. Tese- USP/FFLCH. São Paulo, 2002.

⁵ Proença, Cavalcanti. “Prefácio” In: *A Morte da Porta-Estandarte: Tati, a Garota e outras Histórias*, *Op. cit.*, p. xxx.

⁶ Barthes, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 28.

⁷ Lafetá, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo* 2ª. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000, p. 37.

ABSTRACT

The following paper analyzes the most important stories of *A Morte da Porta Estandarte, Tati, a Garota e Outras Histórias*¹, written by Anibal Monteiro Machado, a notable personage in Brazilian literature, born in Sabará in the State of Minas Gerais². Although he published very little, Anibal Machado was an important cultural agitator from the 1920s to the 1950s. Perhaps because of this, much has been said about the person and his activities and very little about his literary work³. Most of his literature arose during the 1940s and 1950s⁴ and not by coincidence, principally because that period, as a result of the growing urbanization in southeastern Brazil, was emblematic when portraying the contradictory social-political movement, the core of the themes dealt with by the writer. The intense migration to the urban areas and the life of that population, which fell victim to the conservative modernization of Brazil, is present in different hues and shades throughout his work that uses a plethora of anti-ethical characters to lay bare the structural contradiction forged because of an insurgent, formal democracy. The contrasts and contradictions of Brazil, in light of the ideological project conceived by the Brazilian intellectuals, which saw the masses as part and parcel of the country while simultaneously considering them entirely incapable of extricating themselves from the tutelage of the Brazilian political and intellectual elite, are aesthetically developed in the stories of Anibal Machado in such a manner as to stress, with fundamental ambiguity, the class system of writing with an unorthodox, albeit clearly avant garde, approach. This paper explores and expands on the anti-thesis presented by Cavalcanti Proença who, when commenting the stories of *A Morte da Porta Estandarte, Tati e Outras Histórias*, affirmed seeing in them the image of “captive balloons rising into a creative and dreamlike sky without, however, losing touch with the ground of a critical and observing spirit”⁵. In this paper, one can perceive that the anti-thesis present in the literary work of Anibal Monteiro Machado is in fact evidence of “commitment to form”⁶ as it reveals through conflicts “a type of historical impasse”⁷ of our society.

Keywords: Anibal Machado; Conservative modernization; Surrealism; Modernismo

¹ Proença, Cavalcanti. *A Morte da Porta Estandarte: Tati, a Garota e Outras Histórias*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959, p. xxx.
² 09/12/1894 – 19/01/1964) born in Sabará, State of Minas Gerais and moved to Rio in 1924.

³ Rosana Moraes Weg, in her thesis for her doctorate (USP/FFLCH), presented all the references on his work until 2002.

⁴ On this subject, see: Weg, Moraes Rosana. *Aníbal Machado e seu tempo*. thesis- USP/FFLCH. São Paulo, 2002

⁵ Proença, Cavalcanti. *A Morte da Porta-Estandarte: Tati, a Garota e Outras Histórias*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1959, p. xxx.

⁶ Barthes, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 28.

⁷ Lafetá, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo* 2nd. edition. São Paulo: Duas Cidades, 2000, p. 37.

ÍNDICE

Introdução.....	p.10
------------------------	-------------

Capítulo I

Herança do vento, ascendência da pedra: a obra de Aníbal Machado e a dinâmica do meio termo	p.19
---	------

Capítulo II

Anseio como tema, realização como forma:

A) “O Rato, o Guarda-Civil e o Transatlântico”	p.33
B) “Monólogo de Tuquinha Batista ”	p.61

Capítulo III

O Alferes eliminou o homem: a inserção social em:

A) “ <i>O Homem Alto</i> ”	p.81
B) “O Desfile dos Chapéus”.....	p.90
C) “O defunto inaugural: relato de um fantasma”	p. 102

Capítulo IV

Pobres mulheres e mulheres pobres

A) “Tati, a garota”	p.115
B) “Acontecimento em Vila Feliz”.....	p.134
C) “A morte da Porta-Estandarte”.....	p.149

Capítulo V

Entre a pedra e o vento: um caminho possível

A) “ <i>Viagem aos seios de Duília</i> ”	p.164
B) “ <i>O Iniciado do Vento</i> ”.....	p.185

Considerações Finais	p.208
-----------------------------------	--------------

Bibliografia	p.22
---------------------------	-------------

Introdução

Este trabalho tem como objetivo a análise dos contos de Aníbal Machado, a partir das relações entre o tratamento formal dado aos temas nos contos do autor e o processo de modernização conservadora no Brasil.

A hipótese é de que a articulação formal inserida na tradição e na “realidade do bien-écrire”⁸ - ao problematizar a experiência surrealista das narrativas de evidentes incursões ao inconsciente freudiano - sinaliza a profunda incorporação do contexto político-social brasileiro na expressão artística formalmente desenvolvida nos contos. Assim, a “estética do meio termo” referenciada por Cavalcanti Proença como *balões cativos*, é tratada neste estudo como indicações de vinculação sócio-formal.

O tema proposto é de grande relevância, dada a carência de análises detidas sobre a obra de Aníbal Monteiro Machado (Sabará, 09/12/1884 - Rio de Janeiro, 20/01/1964) – que fora uma figura singular no grupo de escritores brasileiros, a ponto de Raúl Antelo afirmar que Machado “representa, para o Rio de Janeiro, aquilo que Mário de Andrade significou para a São Paulo dos anos 1930 e 1940: um arregimentador – animador cultural, introdutor das vanguardas políticas, intelectual empenhado e partidário”⁹.

Embora tenha publicado apenas três livros de ficção¹⁰, o escritor contribuiu ativamente em periódicos, desde a década de 1920 - quando então circulava pela *Confeitaria Estrela*, na novíssima Belo Horizonte - até a década de 1960, época em que

Antelo, Raúl. “Aníbal Machado – Um surrealista periférico”. In: *Bulletin des études portugaises et bresiliennes*. Tome 46-7. Institut Français du Lisbonne. 1986-1987. Editions Recherche sur les Civilizations. Paris. p. 22.

⁹ Antelo, Raúl. *Op. cit.*. pp. 233-255.

¹⁰ As obras são *Cadernos de João*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1957; *João Ternura*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965 e *A Morte da Porta-Estandarte e Tati, a garota e outras histórias*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959.

sua casa, no Rio de Janeiro, era ponto de efervescência de artistas, intelectuais e admiradores da cultura de maneira geral.

Nos textos publicados em jornais e revistas, não é difícil perceber o comprometimento político-intelectual do escritor, ainda que nunca atuasse como homem público. Somente em 1945, já morando no Rio de Janeiro, candidatou-se a deputado federal por Minas Gerais, recebendo apenas 10 votos, episódio que iniciou e encerrou a carreira política do escritor. Em seus artigos, é notório o posicionamento engajado. E isso desde os primeiros escritos, assinados com o pseudônimo de Antônio Verde, clara referência ao escritor português.

Ainda que o Aníbal Machado não tenha sido um combatente ou defensor de qualquer regime político, posicionou-se mais de uma vez acerca do necessário comprometimento do intelectual, mais especificamente dos escritores, com as causas sociais – tema de seu pronunciamento na abertura do I Congresso Brasileiro dos Escritores, que presidira em 1945:

Se o escritor e o artista são intérpretes da vida e criadores de vida, se eles arrogam essa missão e a ela têm direito, que também saibam conduzir-se à altura de suas responsabilidades, definindo os próprios deveres e obrigações segundo a influência de seu papel como guias num mundo obscuro e atormentado.

Sem desconhecer a influência do leitor nos episódios culminantes de nossa formação nacional, pode-se de modo geral afirmar que a literatura entre nós exprimia uma atividade desinteressada, meio diletante, meio recreativa. A palavra literato sugeria qualquer coisa de pejorativo; era o homem (homem?) que distraía sua classe nas suas horas de lazer ou que escrevia para brilhar, para afirmar-se ao lado ou dentro dela, raramente contra ela. O escritor se tornara porta-voz apenas da melhor sociedade, não do corpo total da sociedade humana, com os seus desejos, as suas cicatrizes e a respiração abafada do povo.

Promover discussões de temas diversos era uma característica do escritor que fez de suas casas, locais de reunião de todo tipo de artista e intelectuais. Desde a época em que morava em Belo Horizonte, num sobrado na Rua Tupis, reunia pessoas ligadas às artes de maneira geral. Foi naquele local, onde Aníbal, ainda solteiro, morava, que Pedro Nava ouviu a recomendação do amigo para conhecer “um escritor da nova geração – um certo Carlos Drummond de Andrade.”¹¹ Lá também, na Rua Tupis, o autor de *Beira-mar* ouviu, em 1926, trechos de *João Ternura*, publicado somente 38 anos depois, em 1964. Entretanto, foi na casa na Rua Visconde de Pirajá, no Rio de Janeiro, mais conhecida como “o pólo de encontro de iniciantes e iniciados nas artes”, que Aníbal Machado promovera por mais de três décadas as suas famosas *domingadas*, sempre muito freqüentadas, já que “todo mundo era amigo de Aníbal Machado: os poetas todos: os anteriores a 22, os integrantes da Semana de Arte Moderna, a geração de 45, os concretistas, os indefinidos, que mal tinham metido o bico para fora da casca(...)”¹². Pelos relatos, parecia ser uma pessoa absolutamente disponível e interessada nas mais diversas áreas de atuação artística. Comportamento que Carlos Drummond de Andrade bem ressaltou em sua crônica “Balada em prosa de Aníbal M. Machado”, por ocasião do falecimento deste:

Recebeu a morte como recebia os amigos, os viajantes e os perseguidos políticos na casa branca de Visconde de Pirajá.

(...)

Muitos ajudou a viver, e não sei quantos salvou de si mesmos, do tédio, da solidão e da secura.

Pois ele todo era uma casa, de mesa posta e luz acesa,

Para o desesperado e o bêbado,

A provar que a cidade não é o labirinto do inferno, se nela florescem o

¹¹ Werneck, Humberto. *O Desatino da Rapaziada*; jornalistas e escritores de Minas Gerais. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p.39.

¹² Campos, Paulo Mendes. “Aníbal e o parido da vida” In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 28/02/1984. Esse texto foi publicado originalmente na revista *Manchete* na ocasião da morte de Aníbal Machado e reeditado pelo Suplemento Literário.

domingo feérico dentro do domingo, a paciência e o sorriso.¹³

Esse tipo de relação entre intelectuais e artistas de diferentes campos de atuação favorecia de alguma forma o ambiente “democrático”, muitas vezes comentado sobre a casa de Aníbal Machado. O fato de seus freqüentadores não se definirem como um movimento, mas como um grupo aberto aos mais diversos tipos de colaborações, lembra, ressaltando as peculiaridades, a fração *Bloomsbury* em que “seus membros negaram, muitas vezes, que pertencessem a qualquer ‘grupo’; segundo diziam, eram principalmente amigos, com certas ligações familiares, que encontrava certa definição (e o nome do grupo) a partir do bairro de Londres onde muitos deles moravam.”¹⁴ O que segundo Raymond Williams não era mentira, mas que, tal como os freqüentadores assíduos da casa de Aníbal, eram ligados por “traços mais fundamentais de uma autêntica formação cultural”¹⁵ como os de origem e formação institucional. Não seria, portanto, incomum que os temas e questões discutidas nas “alegres domingueiras” fossem de mesma ordem.

A preocupação com as classes sociais menos favorecidas, há de se lembrar, foi um tema recorrente em diversos setores e grupos, a partir da década de 1930, época em que se deu um claro “alargamento cultural” em virtude de uma correlação entre intelectuais, artistas, sociedade e estado, até então inexistente.¹⁶ Tal consciência ideológica, que pode ser percebida nos escritos de Aníbal Machado desde a década de 20, é acentuada nos contos das décadas de 1940 e 1950, época em que se concentra o maior número de publicações do escritor, dentre elas, onze dos treze contos reunidos na obra *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias*.

¹³ Andrade, Carlos Drummond de. “Balada em prosa de Aníbal Machado” *In A Morte da Porta-Estandarte, Tati, a Garota e Outras Histórias. Op. cit.* p. 13 Este texto foi publicado, originalmente em razão da morte do escritor em Janeiro de 1964 e reeditado, posteriormente na obra de contos de Aníbal Machado.

¹⁴ Williams, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p. 79.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Candido, Antonio. “A Revolução de 1930 e a Cultura”. *Op. cit.*

O período é emblemático não só pela inserção do Brasil nas diretrizes do capitalismo moderno, mas, sobretudo, porque o escritor tem nesse movimento político-social contraditório o núcleo dos temas tratados nos contos.

A intensa migração populacional para zonas urbanas e a sobrevivência daquela população vítima da modernização conservadora no Brasil estão presentes com matizes diferenciados em todos os contos de Aníbal Machado, a fim de evidenciar as contradições da estrutura que se forjara em consequência de uma iminente democracia formal.

*Vila Feliz*¹⁷, primeira coletânea de contos do autor, e *A Morte da Porta Estandarte; Tati e Outras Histórias* apresentam como núcleo a denúncia dos engodos de uma “modernidade seletiva”. As personagens dos contos são de estrato social mediano e popular. É no mundo do remediado, do comezinho, que as narrativas se desenvolvem, deixando-se perceber a melancolia do ideal frustrado já em seu momento inaugural de se aliar o progresso à democracia.

A melhoria das condições de vida por meio dos avanços urbanísticos e tecnológicos, se modifica estruturalmente a vida das personagens dos contos de *Vila Feliz*, em nada as emancipa. Tentando se inserir nos mecanismos sociais dos grandes centros, tais personagens, em suas maioria migrantes, já sem laços de origem, tornam manifesta a barbárie, a violência a que são submetidas nos novos locais e situações, deixando claro que a modernidade era de outra ordem que não a social.

Os contos tratam de seres sem lugar. Não se percebe em *Vila Feliz* e tampouco na edição de 1959, na qual foram acrescentados mais sete contos, a apologia do passado; pelo contrário, nota-se uma aposta, ainda que latente e menos efusiva nos últimos contos, na

¹⁷ A obra *Vila Feliz* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1944) foi o primeiro livro de contos de Aníbal Machado e continha as seguintes histórias: “O telegrama de Ataxerxes”, “Acontecimento em Vila Feliz”, “O piano”, “Tati, a garota” e “A morte da porta-estandarte”. Sua 2ª. Edição, em 1959, sob o título de *Histórias reunidas* foi acrescida de sete histórias inéditas: “O Início do vento”, “Viagem aos seios de Duília”, “O defunto Inaugural”, “O ascensorista”, “O desfile dos chapéus”, “Monólogo de Tuquinho Batista” e “O homem alto”. Somente em 1965, essa mesma obra é lançada com o título de *A Morte da Porta-Estandarte, Tati, a Garota e Outras Histórias*, acrescida do conto, de 1925, “O rato, o guarda-civil e o transatlântico”.

reversão do processo político e social fundamentado no registro da seletividade, que via de regra, naturaliza a desigualdade e a explica pela incompetência individual.

A fé no futuro que pode ser percebida na obra de Aníbal Machado era, segundo o próprio autor, uma característica de sua personalidade, como se pode confirmar no trecho que segue, em que relata um de seus encontros com Carlos Drummond de Andrade.

Depois de ter privado muito tempo com o poeta, só vim a conhecê-lo mais tarde quando, indo visitá-lo certa manhã na Floresta, bairro de Belo Horizonte, o surpreendi no pequeno escritório de sua casa a dar audiências às imagens de seu sonho. (...) Olhamos para a estante e falamos sobre alguns escritores da nossa preferência, sobre a poesia que nos aproximava mutuamente. Falamos depois sobre as coisas que nos revoltavam a ambos. E sentimo-nos mais irmãos na revolta. Carlos deixou transparecer aqui a sua amargura irônica, com vestígios de desânimo. Eu lhe confessei a minha fé na vida, na inevitável transformação para melhor, do homem. Recreei haver melindrado seus sentimentos com o meu otimismo. Diante de um espírito tão sensível e lúcido, a minha confiança na vida parecia grosseiramente inspirada em forças irracionais.”¹⁸

Deve-se, ainda, acrescentar que Aníbal Machado, intelectual engajado, escreveu e pronunciou-se vivamente sobre temas das mais diversas ordens; desde os mais próximos de sua atuação cotidiana, como o necessário comprometimento dos intelectuais nas questões políticas e sociais¹⁹ ou sobre soluções para dizimar o analfabetismo²⁰, até os menos diretamente ligados a seu ofício, como a necessidade do amparo à indústria nacional gráfica²¹. Tais questões, por sua vez, encontram-se presentes em sua obra, mais

¹⁸ Machado, Aníbal, “Aparição de Maria Julieta”, *In A arte de viver e outras artes. Op. cit.*, pp. 221-222.

¹⁹ “(...) os Intelectuais de todas as tendências e opiniões deveriam se unir no que seria uma espécie de frente única na defesa da cultura nacional.” *In: Jornal da Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, v.4, n. 1775, 15 de abr. 1954.

²⁰ Machado, Aníbal Monteiro. “O programa do P.C.B. atende às exigências da cultura nacional” *In: Parque de diversões Aníbal Machado*. Antelo, Raúl (org) Belo Horizonte, Florianópolis, UFMG/UFSC, 1994.

²¹ Machado, Aníbal Monteiro “Amparo à Indústria” *In: In: Parque de diversões Aníbal Machado. In Op. cit.*

especificamente nos contos, de forma mediada, o que torna fundamental a análise dessas narrativas, seja para os estudos literários, sociológicos ou históricos, já que por meio delas é possível perceber a conexão da dinâmica social às especificidades da literatura que, por sua vez, vão muito além do terreno descritivo da realidade.

Outra justificativa relevante é a de que os contos de Aníbal Machado, segundo os raros intérpretes de sua obra, são vistos como influenciados por um “surrealismo peculiar”, que embora se valha de procedimentos tradicionais da estética francesa, tais como o retorno à infância, lapsos de memória, volta ao passado, recorrência aos mitos ancestrais, processos de mecanismo do sonho, desenvolve-os por meio de uma escrita muito convencional. Essa questão é o núcleo da presente tese, que procurará demonstrar como a complexidade estrutural da obra é resultante da adequação da forma às condições em que ela fora produzida. Análise fundamental para se compreender melhor a dinâmica das vanguardas e do modernismo brasileiros.

O tratamento peculiar do surrealismo nos contos de Aníbal Machado, publicados na obra *A Morte da Porta-Estandarte, Tati, a Garota e Outras Histórias*, insere as narrativas, em graus diferenciados, no conjunto de obras produzidas pelo grupo de Breton que, por meio de representações/figurações insólitas, visava instaurar um outra lógica contrária ao racionalismo. Nesse sentido, há uma convergência entre a obra de Aníbal Machado e as do grupo surrealista mais revolucionário. Entretanto, o desejo de surpreender as expectativas convencionais a partir do ponto de vista do inconsciente levou o grupo de Breton a adotar “a estratégia mais efetiva disponível (...); falar a partir do irracional, tentar falar da loucura, a partir do lugar da própria loucura, não do ponto de vista da razão”²².

Portanto, ainda que não houvesse uma unidade de estilo entre os surrealistas do

²² Batchelor, David et al. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre - guerras*. São Paulo, Cosac & Naify, p. 182.

grupo de Breton, para eles, era ponto pacífico que o a contestação da realidade se dava também formalmente nas obras produzidas, ou seja, “não se tratava de questionar a realidade, mas também questionar a forma pela qual ela era normalmente representada.”²³ Aí se estabelece a grande divergência entre o estilo de Aníbal Machado e as do grupo francês.

A transgressão “da ordem”, nos contos do escritor brasileiro, restringe-se aos temas. Não se percebe transgressão formal, ainda que haja alguma simulação dela, como em “Monólogo de Tuquinha Batista”, por exemplo, o que se pode afirmar de fato é que, diferentemente do grupo surrealista francês, a forma dos contos se instaura como um “núcleo de resistência face ao laboratório que se de um lado inova, de outro impele à repetição gregária.”²⁴

Raúl Antelo apontou o conservadorismo lingüístico nas obras de Aníbal Machado, o “compromisso de permanência” como produto de uma escolha que, concomitantemente, comprometia a “aventura experimental” e surgia como “vestígios do atraso latino-americano.”²⁵ Nesse sentido, o comentário arguto de Antelo corrobora a tese aqui defendida, ou seja, de que o estilo classicizante da escrita dos contos de Aníbal Machado, imbricados na temática de matriz claramente surrealista surge menos como um desvio particular do que como forma de adequação ao contexto social em que a obra fora produzida. É uma adequação ao desenvolvimento social brasileiro, o qual, “desde a origem, mantém a marca de sua ordem antitética que, longe de ser impeditiva de sua afirmação, torna-a possível, sobretudo por se constituir na base econômica, a partir da qual vai poder operar a sua forma de inscrição na capitalismo mundial”²⁶. Assim, se há na obra do escritor mineiro a incursão nas teorias freudianas como recusa de um tipo de

²³ *Idem*. p. 172.

²⁴ Antelo, Raúl. “Surrealista Periférico”. In: *Parque de diversões Aníbal Machado*. Op. cit., p. 22.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Vianna, Luiz Werneck. *Weber e a Interpretação do Brasil*. Novos Estudos Cebrap. No. 53, março 1999, pp. 33-47.

realismo estreito, há também “uma fidelidade ao exterior objetivo”²⁷ que não se quer vanguardista, apresentando-se em franca consonância com suas raízes sociais, mais especificamente com o processo atípico de modernização do país que, de modo particular, articulava os valores modernos ocidentais com mecanismos de integração social e política profundamente hierarquizados.²⁸

A obra de Aníbal Machado, como bem analisa Cavalcanti Proença, apresenta “a força antitética”²⁹ que sugerira ao crítico a imagem dos “balões cativos pelos quais se processa uma incursão no espaço imaginativo e onírico, sem desfixar do solo as amarras de um espírito crítico atento, anti-romântico, mas sorridente.” Há, nos contos do escritor, uma aposta na modernidade como meio de desenvolvimento social. Nesse sentido, o balão alça vôo, mas o que o torna *cativo* é a mentalidade persistente de parte da intelectualidade brasileira de pensar as camadas desprivilegiadas economicamente como “ainda despreparadas” para abrir mão da tutela das classes dirigentes. Pensamento histórico, ainda que negado veementemente nos discursos do autor, apresenta-se reforçado nos contos, como se denunciando o descompasso entre a teoria e a prática da dinâmica social e intelectual do país.

²⁷ Mourão, Rui. “A Ficção Modernista de Minas” In: *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva. p. 201.

²⁸ Souza, Jessé. *A modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro*. Brasília, UnB, 2001.

²⁹ Proença, Cavalcanti. *Prefácio*. In MACHADO, Aníbal Monteiro. *A morte da porta-estandarte: Tati, a garota e outras histórias*. Op. cit. p. xx.

CAPÍTULO I

Herança do vento/ ascendência da pedra: a obra de Aníbal Machado e a dinâmica do meio termo

Nem no fundo do abismo, nem muito longe dele, sem pressenti-lo.
Um jogo na orla perigosa, entre a consciência e a vertigem.
Aníbal Machado

A crítica, de maneira geral, ao comentar a obra de Aníbal, refere-se à *dinâmica do meio termo*, num movimento que visava inovar preservando. Assim, ainda na década de 20, em que a iconoclastia dos movimentos modernistas atingia o seu ápice, segundo Fausto Cunha, Aníbal Machado defendia que a “renovação deveria se fazer dentro de estruturas perfeitamente fixadas”.³⁰

Mas, se por um lado, o contista não considerava importante um tipo de anarquismo estético, comum principalmente na década de 1920, por outro lado, aprofundou, em seus contos, conhecimentos da psicanálise, a fim de denunciar o *ethos* racionalizado, rotinizado, disciplinado e ascético do capitalismo moderno.³¹ Assim, num só movimento, conseguiu distanciar-se estilisticamente do protótipo da prosa social, sem deixar de tratar de assuntos muito pertinentes tanto às correntes de vanguarda mais iconoclastas, quanto à prosa de perspectiva engajada, já que, como poderemos constatar no decorrer da análise, nos contos, o gerador do desenvolvimento de introspecção psicológica é um núcleo de origem estritamente social.

³⁰ Cunha, Fausto. *Op. cit.* p.132.

³¹ Fer, Briony et alli. *Op. cit.* p. 162.

Para isso, o contista se valeu das pesquisas surrealistas aliando-as a uma tradição literária que se traduzia formalmente na arte do bem escrever.

A um escritor como Aníbal repugnava escrever mal, escrever desleixado. Primeiro, porque não saberia fazê-lo sem sair do natural; e segundo, porque esse não era o caminho autêntico da renovação. A renovação deveria fazer-se dentro da língua, incorporando suas conquistas.³²

É certo que o estilo tradicional, do qual Aníbal Machado raras vezes abrisse mão, nunca comprometera a função expressiva de sua obra que apresenta claro empenho do escritor no tratamento da linguagem, tornando a expressividade poética sua marca maior.

A transfiguração do real em imagem onírica é um procedimento comum nos contos, já que, a busca pelo primitivo aparece nas narrativas por meio do modelo interior. O desejo, o sonho, a sexualidade vêm à tona tendo como força opositora o modelo as estruturas sociais. Nos contos, o progresso da cidade, não só não liberta, mas também faz com que o indivíduo se sinta aniquilado, sem possibilidade de se definir num mundo que lhe parece gigantesco e indômito.

A crosta de hábitos sociais com que a máquina social pesa sobre nós, paralisa os movimentos do ser profundo. Sem rompê-la, é impossível alcançar a zona iluminada onde tudo é facilidade e êxtase. A criação poética atua nesse processo de libertação como um verdadeiro “explosivo mental”.³³

A crise do homem apegado faz com que ele se aliene do mundo seja pela loucura ou pela incursão ao subconsciente representado nos contos pelas viagens de retorno, pelo aprofundamento psíquico, a fim de propiciar algum sentido que esteja além da lógica racionalista e opressora das práticas cotidianas.

³² Cunha, Fausto. *Op. cit.* p. 132.

³³ Machado, Aníbal. *Parque de Diversões. Op. cit.* p. 61.

O humanismo questiona a lógica reificante da modernidade. Valendo-se do absurdo, do inusitado e do contingente o enredo se desenvolve como que a denunciar, por meio do deslocado, do estranho, a lógica alienante na qual as personagens encontram-se inseridas. Seja como for, nas narrativas, os indícios se encontram repletos de significação social; não é por acaso que os brinquedos da menina do conto “Tati, a garota” estão mutilados. Esse índice é fundamento do conto que versará justamente sobre a redução da infância da menina que brinca em meio aos destroços de um terreno baldio em Copacabana, bairro do qual ela e sua mãe têm de sair, por não terem como pagar o aluguel.

Assim, ao indício caberia sinalizar uma trilha que leva à conscientização bastante determinada, ainda que de forma diversa daquela trabalhada pelo “realismo bruto”³⁴ nas décadas de 1930 e 1940, na literatura brasileira.

Aníbal Machado já se posicionava politicamente, com fortes vínculos históricos, que se objetivavam na obra por meio da dimensão estética fundamentada na consciência do conflito, exasperada pela nova dinâmica político-econômica, pela ideologia do Estado Novo e pela II Guerra que, de alguma maneira, cobravam posições definidas dos intelectuais atuantes na época.

Embora só um dos contos de *Vila Feliz* tenha sido publicado na década de 30 – “A Morte da Porta-Estandarte” – pode-se perceber nele clara diminuição dos procedimentos surrealistas, que na década posterior apareceria na contística de Aníbal Machado de maneira incisiva. A hipótese que se aventa é a de que, já na década de 1930, apesar do recuo dos procedimentos supra-reais, muito em função da pressão pela qual foram submetidos os artistas e intelectuais da época, Aníbal Machado apresenta um procedimento literário que foge ao dualismo ideológico comum na época e claramente definido por Carlos Drummond de Andrade em entrevista concedida ao jornal *A Pátria*.

³⁴ Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. p. 431.

“Espiritualmente, a minha geração está diante de três rumos, ou de três soluções –Deus, Freud e o comunismo. A bem dizer, os rumos são dois apenas: uma ação católica, fascista e organizada em ‘Defesa do ocidente’ de um lado; do outro lado o paraíso moscovita, com sua terrível e por isso mesmo envolvente sedução. Que é um apelo a tudo quanto subsiste em nós de romântico e descontrolado. Mas entre as duas posições, que impõem duas disciplinas, há lugar para a simples investigação científica, que nos fornece a chave, por assim dizer o perdão dos nossos erros mais íntimos e das nossas mais dolorosas perplexidades. ‘Vamos todos para Pasárgada’ é o grito que o crítico Mário de Andrade ouviu de quase todas as nossas bocas, e creio que ouviu bem ...Aqueles a quem o tomismo não consola e o plano quinquenal não interessa, esses se voltam para a liberação do instinto, o supra-realismo e a explicação dos sonhos, no roteiro da psicanálise. Ao ceticismo, à disponibilidade, à não-opção sucede – nova moléstia do espírito – essa ‘ida à Pasárgada’, paraíso freudiano onde o poeta Manuel Bandeira afirma que tem uma mulher que eu quero, na cama que escolherei, além de muitas outras utilidades que correspondem à satisfação de muitos outros impulsos seqüestrados. Quanto à minha atitude pessoal diante desses três rumos possíveis, creio que não interessa aos leitores de *A Pátria*.”³⁵

Aníbal Machado, nesse sentido, menos pessimista do que o poeta itabirano, parece conceber a possibilidade de uma literatura combativa que se valesse concomitantemente de recursos da psicanálise e das teorias marxistas. Isso porque compreendia, tal como o grupo de Breton, que o estado de repressão se alicerçava em determinantes econômicos e sociais na vida em sociedade que, por sua vez, relacionavam-se diretamente com a dimensão psíquica. Nesse sentido, o indivíduo é visto como produto cultural, constituindo-se somente na experiência, no confronto com o próprio mundo em que vive. A partir desses pressupostos, entendemos com mais propriedade relatos do autor, como os citados abaixo.

³⁵ Andrade, Carlos Drummond de. *apud* Camilo, Vagner. *Op. cit.*. pp.90-91. Uma cópia da entrevista integral, também consultada, encontra-se no Acervo de Carlos Drummond de Andrade, no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ).

(...) é preciso evitar toda arte que evita a realidade social. Na pintura como na poesia a arte pela arte é um convite ao isolamento, ao prazer secreto, ao suicídio. É uma forma de evasão no simbolismo que só tem sentido para o próprio artista e para mais ninguém.

(...)

Erwin Piscator, cineasta expulso da Alemanha nazista, afirmava: ‘Quanto mais bela e perfeita for a obra, mais bem compreendida a tese de que defende e maior a eficácia da propaganda que difunde.’³⁶

(...)

O mal dos poetas foi ter consentido no distanciamento entre o sonho e a realidade. A meu ver, só os surrealistas e seus precursores lutaram contra essa ruptura.³⁷

Longe de ser um polemista radical, o contista não deixava, por isso, de produzir uma literatura ímpar no Brasil. A relação permanente entre natureza e matéria histórica, o deslocamento do real para o onírico, que rompe com a realidade ordenada, causava e ainda causa um estranhamento singular em face da produção literária daquele período.

É certo que a subversão proposta por Aníbal era bem relativa. Há uma consciência da necessidade de desafiar a ordem estabelecida. Nesse ponto, o escritor alia-se formalmente aos procedimentos surrealistas. Mas há, por outro lado, como se busca demonstrar, o desejo da manutenção da ordem, traduzido, tematicamente, pelas personagens que se valem da experiência onírica como meio de revelação para melhor se adaptarem ao mundo circundante; e, formalmente, pela linguagem culta e pela sintaxe apurada.

O apego de Aníbal Machado à norma culta da língua fez com que ele fosse considerado “um escritor clássico, cujos textos servirão para o ensino da técnica literária nas escolas”³⁸. Essa posição de “autor clássico” aliada às investidas do imaginário, do erotismo e do inconsciente, coloca-o em uma situação paradoxal³⁹, mas típica dos “intelectuais engajados do Brasil”, formados pela mentalidade conciliatória e pelas

³⁶ Machado, Aníbal. “Mostra de Arte Social” In *Parque de Diversões*. Op. cit. pp. 151 e 157.

³⁷ Machado, Aníbal. “O Nada e o subconsciente” In: *Parque de Diversões*. Op. cit. p. 60.

³⁸ Proença, Cavalcanti. Op. cit. p. xi.

³⁹ “No Surrealismo, é sempre mais a vivência de um sonho que importa, e não sua mera descrição ou uso formal de componentes ditos oníricos numa pintura convencional”. Lima, Sérgio. Op. cit. P. 209.

fisionomias do acomodamento, que, de certa maneira, impedem um rompimento brusco com a ordem vigente⁴⁰.

Por isso, é com acerto que se pode afirmar que se os contos de *A Morte da Porta-Estandarte* não comportam as rupturas anarco-revolucionárias e extra-literárias propostas pelo surrealismo de Breton, também não se encaixam, formalmente, no projeto ideológico do “Modernismo Brasileiro”, das décadas de 1930-40, imbuído da pesquisa do caráter nacional do homem brasileiro.⁴¹

Apesar de lidar de maneira diferente com os temas literários típicos das gerações de 1930-40, percebemos nos contos de Aníbal Machado algumas similaridades as quais nos levariam a pensar em “uma motivação interna meio a um processo independente”⁴², já que, como mencionado, apesar do aspecto formal da prosa poética em seus contos pouco se assemelhar a uma literatura mais socialista como a de Jorge Amado (mais ligada à linha dura do partidão, diferente de Graciliano), de cunho católico, a exemplo de Tristão de Athayde, ou diretamente engajada, como *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, ela compartilha, com essas produções, da consciência das contradições do novo contexto sócio-político e as conseqüências delas no homem que vive do comezinho. Desde os primeiros contos de Aníbal Machado, percebe-se a “interpenetração dos planos (lírico, narrativo, dramático, crítico) na busca de uma escritura geral onicompreensiva”⁴³. Já na década de 20, e de modo mais apurado nos anos subseqüentes, lança mão desse estilo como se adequando o tratamento à densidade do tema, que se desenvolve nas contradições vividas do homem cindido em meio ao processo truncado de modernidade que então se configurava nos países em desenvolvimento, mais especificamente no Brasil.

⁴⁰ O perfil conciliatório do escritor pode ser evidenciado na prática familiar, pois mesmo declarando-se simpatizante do PCB matricula suas filhas em colégios religiosos tradicionais. “Maria Clara comenta o fato do pai ser comunista e, ao mesmo tempo, dar educação católica às filhas.” Weg, Rosana. *Op. cit.* p. 33

⁴¹ Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. *Op. cit.* p. 426.

⁴² Esse argumento é desenvolvido por Georg Lukács em *A Teoria do Romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

⁴³ Bosi, Alfredo. *Op. cit.* p. 435.

É na tentativa angustiante de conciliar “a racionalização progressiva da vida com os valores e as nostalgias do passado”⁴⁴ que se encontra o núcleo vigoroso dos contos de Aníbal Machado.

O declínio das oligarquias agrárias concomitantemente ao fortalecimento da burguesia industrial é vislumbrado nos contos, analisados neste trabalho, por meio de uma classe média, em muitos sentidos alienada, que tentava se adequar como podia ao novo contexto social, como é o caso exemplar da família do conto “O Piano”, que ao querer vender o instrumento de grande estima se frustra, percebendo que naquela nova configuração o objeto humanizado por eles sequer possuía valor de troca.

Embora o momento fosse de crescimento e engajamento da classe operária na vida política, em função do processo de urbanização e expansão da industrialização no Centro-Sul, não são esses agentes militantes que povoam os contos de Aníbal, apesar de, em “O iniciado do vento”, a morte de alguns trabalhadores da construção civil se apresente como motivo para a viagem introspectiva do engenheiro e o sambista e a porta-estandarte, do conto homônimo, serem operários, não parece estar na divisão do trabalho o cerne das narrativas.

Em relação aos processos de inserção e exclusão social por meio do trabalho, o que parece evidente nos contos é uma insurgente estrutura, na qual surgem *novas* profissões, como o ascensorista (“O ascensorista”), o vendedor de produtos de uma empresa multinacional (“O homem alto”), o agrônomo (“Vila Feliz”), enquanto outras se extinguem, como é o caso do tropeiro e do pequeno sitiante, que não por acaso são representados, respectivamente, por um defunto e um “suicida”. A morte dessas personagens que representam tipos sociais não mais adequados às exigências do mercado, tais como o tropeiro (“O defunto inaugural”) e o ex-sitante (“O telegrama de Ataxerxes”), indiciam a dinâmica, motivada pelos processos de modernização do país, que

⁴⁴ Chiapi, Irleamar. “Introdução” In *A modernidade na literatura alemã*. Röhl Ruth (org.). São Paulo, Ática, 1991.

aparecem, em uma primeira leitura dos contos, de forma marginal. No entanto, a matéria social é decisiva para a compreensão mais adensada das narrativas. Ela advém do embate entre a realidade social e o “realismo psíquico”, num movimento dialético, de negação e afirmação simultâneas daquele “progresso” verificado na cidade, fundamentada num sistema de bases tão excludentes quanto ao da oligarquia rural. Isso por que, o autor como outros escritores contemporâneos a ele, não dissociava a produção literária do contexto na qual estava inserida:

O homem forma um todo com o universo, e seu mundo moral e social; os imponderáveis coletivos interferem na criação mais solitária. Já há muito que esses imponderáveis se vêm transformando em forças concretas anunciadoras de uma nova era da história. É impossível que tudo isso não venha a refletir-se na literatura.⁴⁵

Os contos, como poderemos ver nas análises aqui apresentadas, operam sobre a realidade, mergulhando no subterrâneo que a estrutura social gera e que o cotidiano encobre. Aníbal se vale de uma tendência onírica para chegar a um núcleo de subjetividade e, a partir dele, questionar sua força para mudanças tão objetivas quanto as de superação da estrutura que ali se configurava.

Ele reclama a consciência histórica do escritor: “O primeiro dever de um homem de pensamento em face desta guerra é não perder a perspectiva histórica, a fim de poder julgar os acontecimentos com menos possibilidades de erro.”⁴⁶ e propõe que alie a esse o trabalho com a subjetividade. Por isso, o apelo ao onírico em seus contos incide na conjunção do psíquico com o social, na medida em que a relação entre as duas esferas parecia ser uma busca do contista, assim como era de Breton.

⁴⁵ Machado, Aníbal. “A Guerra e os problemas da literatura” In: *Parque de Diversões Aníbal Machado. Op. cit.* p. 52.

⁴⁶ *Idem*, p. 51.

O Surrealismo , que, como vimos, optou deliberadamente pela doutrina marxista no âmbito dos problemas sociais, não tem intenção de minimizar a doutrina de Freud, uma vez que ela se aplica à avaliação de idéias.⁴⁷

Apesar do “progresso” ser visto como engodo, menos pelas possibilidades por ele geradas do que pelo “uso” antidemocrático que dele se faz, não há uma negação do *novo* na obra de Aníbal, mas a junção de elementos aparentemente díspares: decepção frente ao desenvolvimento e uma crença latente na reversão do processo pela suas próprias possibilidades. Há a utopia de que o progresso promova a humanização das relações, em vez de torná-las reificadas. Contudo, essa possibilidade nos contos não se configura de forma política; não há movimentos sociais nem qualquer sugestão de força coletiva.

A investida no inconsciente nos contos de Aníbal Machado pode ser compreendida como forma de denúncia da alienação provocada por um modo de pensar racionalista, relacionado a um conjunto de experiências ligadas ao processo de modernização que oferecia algumas benesses do progresso e, ao mesmo tempo, possibilitava ao indivíduo o sentimento da aniquilação. Dessa maneira, o irracional se estabelece em situações históricas e sociais muito precisas.

Embora o sonho tenha poder revitalizador na ficção do escritor, ele será o grande responsável pela morte de personagens como Ataxerxes, pela desilusão de José Maria ou pela loucura do guarda do transatlântico que, entregues à hipertrofia do elemento onírico, perdem o vínculo com a realidade concreta e, conseqüentemente, a possibilidade de enfrentá-la.

Essas personagens que se deixam dominar pelo delírio, como bem salientou

⁴⁷ Breton, André. “ Second Manifesto of Surrealism” In *Manifestos of Surrealism*. Michigan Ann Arbor Press, 1972, p. 159.

Lopes⁴⁸, tornam-se negativas ao serem contaminadas pela loucura. Diferentemente, portanto, do que propunha o grupo de Breton, que viam a loucura como uma manifestação positiva.

Nesse sentido, a opção surrealista do autor não abrange o culto do irracionalismo, mas a *reação comedida* a uma determinada estrutura social excludente. Se há evidente questionamento da realidade nos contos, esse se dá pelo tratamento temático, mas não pela forma das narrativas, nas quais não se percebe qualquer positividade dos estados de perturbação mental, tampouco a estrutura fragmentada de *Nadja*.

A adesão aos preceitos do surrealismo, tais como “o sonho”, “o estranho”, “o ser primitivo” e “o mítico”, surgem na investida humanista da obra de Aníbal Machado. Valorizar o que o homem comum possuía reforçava de alguma forma “a visão positiva da modernização”⁴⁹ que acreditava, por mais ressalvas que houvesse, na união fraternal entre as classes sociais. Essa “ideologia de época” era difundida por intelectuais bastante engajados, tal como Mário de Andrade, ao insistir na “idéia de que a elite brasileira, com sinceridade, com boa vontade e com abertura para o povo, que era como que sua família, iria arrumar esse país.”⁵⁰

Esse ideal de comunhão está presente nos contos de Aníbal Machado, assim como em seus artigos e conferências. Há, sem dúvida, nos textos do autor, uma “compaixão” pelas massas e o anseio de que elas sejam reconhecidas e representadas nos círculos de poder econômico, social e cultural. Contudo, o que faz da contradição um dilema é a crença de que classes com condições tão polarizadas possam compartilhar os mesmos interesses. Seria até possível que as elites convivessem com outras classes sociais “como

⁴⁸ Lopes, Maria Angélica Guimarães. *A coreografia do desejo: cem anos de ficção brasileira*, São Paulo, Ateliê, p.117. Nessa passagem, Lopes lembra que “aos olhos dos revolucionários franceses, os sonhos de Gerard de Nerval, louco, eram ainda mais importantes e desejáveis que aqueles sonhadores sensatos.”

⁴⁹ Salles, Weisz Helena. *João Ternura: testemunhos das contradições de um projeto modernista*. Dissertação de Mestrado- FFLCH, 2006, p. 7.

⁵⁰ Cf. Schwarz, Roberto. “Conversa sobre ‘Duas Meninas’”, *In Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 234.

uma família”, mas nunca se cogitou “abrir mão” de “conquistas” de uma classe para distribuí-las a outras. O que se parecia almejar era que a massa, sem revolução, atingisse um patamar de igualdade, sem mexer na estrutura. Esse anseio de mudança paradoxalmente agregado à necessidade de permanência está formalmente representado nos contos de Aníbal Machado.

A conferência proferida no *Clube de Cultura Moderna*, em outubro de 1935, pelo escritor, é um exemplo desse ideal de aproximação entre artistas e “povo”.

Existem diferenças fundamentais entre o espírito desta exposição e o daquelas a que estamos habituados a visitar. Se o povo a esta compareceu, foi à procura de imagens que lhe pertencem na obra dos artistas que mais fielmente o interpretam. Aqui, uma arte objetiva, realista, popular à vida cotidiana do homem no seu meio e no seu tempo. Lá, as telas luxuosas, a parada de nudezas do que o homem do povo sorri, não porque lhe falte o gosto das formas que lhe agradam a vista e falam às forças criadoras do instinto, mas porque as reconhece deturpadas pelo requinte dos estetas para gozo e uso de uma classe viciada: lá, as telas de um conteúdo humano - praias, parques, caramanchões rendilhados, barcos ao luar, mocinhas nostálgicas, vestimentas douradas – exibição de um bem estar que é falso, de uma felicidade que é o privilégio triste de uma parcela mínima da sociedade. E aqui, que é que vemos? Os carregadores de Portinari, pescadores de Goeldi, os operários sólidos de Di Cavalcanti, os negros e marinheiros de Santa Rosa, as mulheres miseráveis de Ismael Nery, a evocação das atrocidades da escravatura de Paulo Werneck, as imagens populares de Noêmia, emigrantes, operários, gente oprimida que procura conquistar o seu direito ao pão e à alegria. Aqui, um homem de camisa rasgada, padeiro sem trabalho, depois de apreciar tudo demoradamente como se estivesse vendo as imagens de sua vida, sentiu necessidade de registrar a sua opinião no livro de impressões: "Desta exposição é que se pode fazer uma idéia da força do pensamento artístico do povo em marcha para sua verdadeira finalidade." Não precisava mais: estava garantido o caráter popular da 1ª. Exposição Coletiva de Arte Social que se realizava no País.⁵¹

⁵¹ Machado, Aníbal. "Portinari" In: *Parque de Diversões Aníbal Machado*, Op. cit. p. 168.

Todavia, se o discurso de Aníbal Machado, sobre a comunhão das classes, corrobora o pensamento parte da intelectualidade – como o Mário de Andrade de “Curemos Peri”, diverge do ponto de vista de Carlos Drummond, acerca do mesmo tema. Para o poeta, a distância entre os estratos sociais impossibilitava a inteira identificação entre o intelectual e o operário, por exemplo. “A grandeza e permanência da poesia social de Drummond reside justamente no empenho solidário sem contudo ofuscar a consciência dessa distância social em favor da atitude paternalista ou populista.”⁵² A consciência de que o intelectual, por mais engajado que fosse, estava comprometido com a visão de mundo formado por sua classe que diferia, e mais, divergia, da do trabalhador braçal apresenta-se de forma explícita no poema “operário no mar”.

Para onde vai o operário?/Teria vergonha de chamá-lo meu
irmão./Ele sabe que não é,nunca foi meu irmão,que não nos
entenderemos nunca.E me despreza...(...) quem sabe se um dia o
compreenderei?

Segundo Vagner Camilo, Drummond parece dialogar no poema com “certa tendência apelativa da literatura e da arte de cunho mais participante”⁵³ Camilo lembra que *Sentimento do Mundo* foi dedicado a Portinari, justamente àquele que tinha na exaltação do trabalhador o núcleo de sua obra.

A abordagem artística de Portinari e a forma com a qual ele pintava seus temas é vista por Aníbal Machado, de modo mais otimista do que as vira Carlos Drummond de Andrade. Machado comenta: “o pintor da miséria e dos mais sombrios dramas de nossas populações rurais é também o fixador dos momentos mais felizes do nosso homem do

⁵² Camilo, Vagner. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo, Ateliê, 2001, p. 247.

⁵³ *Idem*, p. 248.

povo, que ele esperava ver um dia redimido da ignorância e da opressão”.⁵⁴ Esperança que, entretanto, nunca se apresentou realizado em seus contos, nos quais o “homem do povo” perpetua-se ignorante, oprimido, e nunca feliz. Nesse sentido, o tratamento dado aos temas são mais fiéis ao contexto em que as narrativas foram produzidas do que almejava o autor. Talvez porque como afirmara Carlos Drummond de Andrade no verso “Para onde ele vai pisando tão firme?” como em todo o poema, apesar de haver solidariedade dos intelectuais de esquerda com as classes menos favorecidas, havia também a desconfiança quanto à aptidão daqueles estratos para o exercício do poder. Isso parece ser a tônica dominante e um fator de semelhança entre Carlos Drummond de Andrade e Aníbal Machado que, embora em seus ensaios tenda a crer na possibilidade das classes sociais aos poucos se irmanarem, como demonstra o trecho a seguir:

Se os artistas desiludidos de uma arte individualista já tardavam em mostrar de maneira mais expressiva que estavam também correspondendo aos apelos de seu tempo, é porque lhes faltava uma iniciativa como esta que os ajuntasse a todos, para lhes dar uma consciência mais clara do que são e do papel que virão a ter na vontade de libertação política e cultural do nosso povo.

(...)

Todos se recordam da expressão conhecida de Tolstoi: ‘o fim da arte é a união fraternal dos povos’.⁵⁵

nos seus contos essa comunhão não acontece, o dilema fica instaurado, já que a revolução parece fatídica, na medida em que quem poderia comandá-la encontra-se totalmente alienado, como sugerem os seguintes versos de “O operário no mar”, ou morto como é o caso da Porta-Estandarte (uma operária), que não por acaso intitula o livro de contos de Machado. Assim, aquela que poderia carregar a bandeira de sua comunidade foi assassinada por um dos seus (o namorado, também operário), tomado pela loucura e

⁵⁴ Machado, Aníbal. *In Parque de Diversões Aníbal Machado*, Op. cit. p. 169.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 149; 151.

incapacidade de dominar seus próprios instintos.

Para onde vai ele, pisando assim tão firme? Não sei. A fábrica ficou lá atrás. Adiante é só o campo, com algumas árvores, o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios. O operário não lhe sobra tempo de perceber que eles levam e trazem mensagens, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos. Não ouve, na Câmara dos Deputados, o líder oposicionista vociferando. Caminha no campo e apenas repara que ali corre água, que mais adiante faz calor. Para onde vai o operário?⁵⁶

Assim, a tese que se defende é a de que os “balões cativos”, expressão aqui já utilizada de forma mais ampla do que originalmente a utilizou Cavalcanti Proença, são a resultante formal de uma ideologia que persiste até os nossos dias, mas que nas décadas áureas do modernismo brasileiro, em que as classes populares se tornam protagonistas na ficção nacional, a elas, como nos contos aqui analisados, não são dadas quaisquer possibilidades de modificar a estrutura social, restando somente tentar compreender o processo de fragmentação ao qual se encontram submetidas, para melhor se adaptarem ao sistema. Aos revoltosos cabe o fracasso, aos inconformados, a busca da melhor compreensão do mundo, ao totalmente adaptado, a morte, já que a franca modernização exige *ação*, direcionada.

⁵⁶ Vagner Camilo faz brilhante análise do poema, demonstrando como a culpa de classe do poeta surge num misto de vergonha e autodesprezo frente ao operário, que nem por isso deixa, como se daria numa visão mais paternalista, de se apresentar como um alienado. In: *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas. Op. cit.*.pp. 247-250.

Capítulo II

Anseio como tema, realização como forma:

A) O Rato, o Guarda-Civil e o Transatlântico

O encurtamento geográfico do mundo determina uma ação mais ativa, nas influências recíprocas dos povos. O esforço por torná-los estanques só serve para atrasar o seu crescimento e criar o clima propício à eclosão de caudilhos. Que digam os nossos ilustres confrades exilados que nos orgulhamos de acolher em nossa pátria.
Aníbal Machado

O último conto da obra *A Morte da Porta Estandarte, Tati a Garota e Outras Histórias* foi o primeiro a ser escrito. Publicado na Revista *Estética*, em janeiro de 1925. “O Rato, O Guarda-Civil e o Transatlântico” traz de maneira incisiva a idéia do Brasil moderno, questão que andava na pauta do dia, naqueles anos que sucederam à data simbólica de 1922, época em que “surge o tenentismo, movimento civil e militar orientado no sentido de alterar as estruturas oligárquicas prevaletentes; cria-se o centro Dom Vital, congregando católicos interessados em preservar a civilização ocidental e cristã no país; funda-se o Partido Comunista Brasileiro, em boa parte oriundo do anarco-sindicalismo e empenhado em lutar pelo socialismo; realiza-se a Semana de Arte Moderna em São Paulo, procurando novos temas e novas linguagens para as artes e o pensamento social no país.”⁵⁷.

Os limites da racionalidade estão presentes na maioria dos contos de Aníbal Machado que, já na década de 1920, quando publica “O Rato, o Guarda-Civil e o

⁵⁷ Ianni, Octavio. *Pensamento social no Brasil*. Bauru, SP, EDUSC, 2004, p. 23.

Transatlântico”, trata do tema o aliando ao peso da máquina social sobre o homem, mais especificamente, sobre o trabalhador de um país subdesenvolvido como o Brasil que, segundo o próprio autor, possui “um povo que mal se sustenta sobre as estruturas lógicas”⁵⁸.

Esse conto publicado inicialmente na revista *Estética*⁵⁹ narra o deslumbre alucinado de um guarda portuário que, ao ver um transatlântico e sua tripulação chegados da Europa, é tomado por um processo de reflexão, que o leva à loucura e, no final do conto, ao manicômio.

Se nessa história, de 1925, Aníbal Machado dá ao tema um tratamento divergente de parte significativa de escritores e críticos da época, que viam no movimento do grupo de Breton um desvirtuamento artístico⁶⁰, ele se coaduna com a linha da *Estética* que tinha em seus diretores, Prudente de Moraes, neto, e Sérgio Buarque de Holanda, defensores do surrealismo na arte brasileira, mais especificamente na literatura, objeto principal da revista. Tanto Sérgio Buarque como Prudente de Moraes, neto declararam mais de uma vez suas posições favoráveis aos preceitos surrealistas na literatura.

Hoje, mais do que nunca toda arte poética há de ser principalmente – por quase nada eu diria apenas – uma declaração dos direitos do Sonho. Depois de tantos séculos em que os homens mais honestos se compraziam em escamotear o melhor da realidade em nome da realidade temos de procurar o paraíso nas regiões ainda inexploradas. Resta-nos portanto o recurso de dizer das nossas expedições armadas por esses domínios. Só à noite enxergamos claro.⁶¹
 Apliquei a técnica da escrita automática. Um dos textos apareceu em *A Noite*, no mês modernista (...) e era ‘Sinal de Alarme’, experiência de escrita automática, primeira realmente surrealista.⁶²

⁵⁸ Machado, Aníbal. *Parque de Diversões*. Op. cit. p. 62.

⁵⁹ Revista *Estética*. Rio de Janeiro, Livraria Odeon, janeiro-março de 1925.

⁶⁰ Sobre a recepção do Surrealismo no Brasil, ver: Lima, Sérgio Cláudio de Franceschi. *Surrealismo – polêmica de sua recepção no Brasil modernista*. Tese- FFLCH- USP - 1998.

⁶¹ Holanda, Sérgio Buarque de. “Perspectivas” In.: *Estética*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, abr./ jun. 1925, pp. 272-7.

⁶² Moraes, neto, Prudente de. “Sobre a sinceridade” In.: *Estética*. Rio de Janeiro, v. 2, n.2, jan. / mar. 1925, pp.159-64.

Havia, é certo, dentro do corpo editorial da revista, aqueles que divergiam do surrealismo como uma possibilidade de compreender melhor a realidade. Esse era o caso, por exemplo, de Graça Aranha, Ronald de Carvalho ou Tristão de Athayde. Sérgio Buarque, em entrevista a um grupo de pesquisadores da revista *Estética*, revela que “para o Ronald que era um espírito clássico, o Surrealismo era o fim, era uma forma de Romantismo exagerado. O Tristão de Athayde escreveu fazendo reservas ao meu artigo, quando ainda não se ‘convertera.’”⁶³

Vale lembrar, que havia, já naquele período, uma tentativa de homogeneização da arte dita “modernista” no Brasil, como aquela que deitava raízes no nacional ou mesmo regional⁶⁴ de forma mais diretamente engajada. Nesse sentido, Aníbal Machado tinha uma posição bastante clara e uma prática sem experimentalismos radicais como os da escrita automática. Talvez por isso, Prudente de Moraes, neto tenha afirmado que “Aníbal não fez texto surrealista como foi dito.”⁶⁵ Embora aberto às inovações estéticas, nunca fora de seu feitio a radicalização, em nenhum sentido.

Essa característica de Aníbal Machado é explicitamente defendida em sua obra de 1951, denominada *ABC das Catástrofes e Topografia da Insônia* que, como o próprio título sugere, há uma descrição da incapacidade de se entregar ao inconsciente (ao sono), como se essa resistência constituísse característica sedimentada do ser. Aníbal Machado alia nos poemas em prosa três das acepções do termo “topografia”, a saber: 1. descrição minuciosa de qualquer parte do organismo humano; 2- a arte de representar no papel a

⁶³ Leonel, Maria Célia de Moraes. *A Revista Estética: contribuição para o estudo do modernismo brasileiro*. Dissertação- Mestrado- USP/FFLCH, 1976, p. 237.

⁶⁴ Aníbal já alertara para o nefasto limite de uma certa arte nacionalista no ensaio sobre a poesia francesa da resistência: “A poesia episódica da resistência colocando-se acima da estreiteza nacionalista, enriqueceu não apenas a poesia francesa mas, de certa maneira, a própria poesia em si.” Machado, Aníbal Monteiro. *Arte de Viver e Outras Artes*. Rio de Janeiro, Grafia Editorial, 1994, p. 228.

⁶⁵ Moraes, neto, Prudente de. “Sobre a sinceridade”. *Op. cit.*

configuração de uma extensão de terra com a posição de *todos os seus acidentes naturais ou artificiais* e 3- aspectos topográficos formados por sedimentação. Sem dúvida, o que está em jogo na obra é uma ação de resistência do consciente que, aliada ao *ABC das Catástrofes* vai descrever os “acidentes naturais e artificiais” da mente humana, que insiste em ludibriar a guarda da razão, como se pode evidenciar no seguinte poema, dentre outros: “A noite cerca-nos completamente, mas não nos penetra. Há um pijama-escafandro a impedir que ela nos entre pelos poros e nos dissolva no esquecimento geral.”⁶⁶

Em *Topografia da Insônia*, Aníbal Machado tematiza a sua estética ao discutir o estado entre o sono e a vigília, em que a consciência predomina apesar do desejo lutar para que o sujeito se abandone aos sonhos, ao inconsciente. A *estética do meio termo* do autor continua prevalecer nesse livro de 1951, “a partir da exploração do conteúdo semântico das palavras e de suas possibilidades combinatórias, embasando-se numa sintaxe que, se não apresenta grandes rupturas, também não é desprovida de valor semântico.”⁶⁷ Mas, embora sua forma de expressão seja sempre comedida pela forma tradicional da sintaxe, o autor nunca vislumbrou “fazer escola” a fim de que a sua forma de trabalhar predominasse nas obras da época. Pelo contrário, ele via nas atividades mais experimentais, principalmente até a década de 1930, a pertinência das conseqüências de seu tempo.

A meu ver, qualquer criação autêntica de arte, por mais hermética que seja (um poema de Mallarmé, por exemplo) é instrumento de ação social. Os resultados é que diferem, conforme a natureza do conteúdo e a intensidade da obra. Nem toda literatura tem o poder de transformar certas instituições e costumes, como alguns romances de

⁶⁶ Machado, Aníbal. *Topografia da Insônia*. In: *A arte de viver e outras artes*. Op. cit. p. 93.

⁶⁷ Arruda, Ana Lúcia Nardi. *A Interpenetração dos recursos Léxicos e Sintáticos em João Ternura*. Dissertação de Mestrado- FFLCH- USP, 1992, p. 145.

Dickens e de Upton Sinclair.⁶⁸

Não obstante a isso, em “O Rato, o Guarda-Civil e o Transatlântico”, publicado no segundo número de *Estética*, percebe-se um impulso nacionalista que, se por um lado deixa evidente a influência estrangeira, por outro, apresenta o desejo da formação do pensamento e da cultura independentes: “precisamos nos libertar das influências estrangeiras o bastante para termos fisionomia própria”⁶⁹

O grupo de colaboradores de *Estética* defendia a idéia de que o nacionalismo não havia de negar o pensamento europeu, pelo contrário, acreditava no pensamento Antropofágico, da *Pau-Brasil*. Por isso, a atitude seria a de aproveitamento consciente das influências e busca da “arte nacional” sem ufanismos, ainda muito presentes na produção brasileira, principalmente pela valorização da natureza tropical. O grupo de *Estética* apostava, como outros modernistas, que por meio do peculiar chegariam ao universal. Mário de Andrade escreve a Manuel Bandeira apresentando sua teoria:

Problema de ser alguma coisa. E só poder ser, sendo nacional. Nós temos o problema atual, nacional, moralizante, humano de abasileirar o Brasil. Problema atual, modernismo, repara bem, porque hoje só valem as artes nacionais. O francês é cada vez mais francês, o russo cada vez mais russo. E é só por isso que têm uma função no universo, e interessam, humanamente falando. Nós seremos universais o dia em que o coeficiente brasileiro nosso concorrer pra riqueza universal. Isso preguei senvergonhamente no meu *Noturno de Belo Horizonte* e vivo a dizer em quanta carta escrevo e conversa que converso.⁷⁰

A posição de Mário de Andrade nesse aspecto era também a da revista e de seus colaboradores, dentre os quais estava Aníbal Machado. Acreditavam que o nacionalismo

⁶⁸ Machado, Aníbal Monteiro. *Parque de Diversões Aníbal Machado*. Op. cit. p. 52.

⁶⁹ Moraes, neto, Prudente de. “Sobre a sinceridade”, Op. cit.

⁷⁰ Andrade, Mário de. Correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Moraes, Marco Antonio de. (org.) São Paulo: Edusp, 2000, p.87.

não poderia ser ufanista, entusiasmado como o dos românticos; “ficava abolida a exclamação por ela mesma. A beleza tinha que ser expressa pela transformação lírica dos elementos da paisagem natural”⁷¹ o que, como bem aponta Leonel, nem o próprio Mário conseguiu, como se pode ver no verso final de “Noturno de Belo Horizonte” (“Nós somos na terra o grande milagre do amor!”), que se derrama no nacionalismo sentimental.

O conto de Aníbal, publicado em *Estética*, consegue desvencilhar-se do procedimento ufanista. Por meio da ironia, ele destaca a beleza da natureza tropical numa perspectiva mais crítica, apontando o lado nefasto para a civilização de um povo que, investindo somente nas benesses da natureza, não se empenha no desenvolvimento humano e tecnológico do país.

Havia na época um grupo de visão semelhante à de Aníbal, acerca dos “malefícios” que acarretam tantas belezas naturais. Graça Aranha, na própria apresentação da revista escreve: “tudo definha na preguiçosa languidez tropical. As energias solares não exaltam os homens e não lhes dão o impulso criador. Esgotam-lhes o ânimo, entorpecem-nos, crestam-nos.”⁷²

As investidas no cotidiano, no corriqueiro, não raramente, são o caminho para o aprofundamento da narrativa em uma dimensão que foge aos valores ligados de forma direta ao enfoque do nacional, ainda que tratando dele.

A opção de Aníbal Machado, desde o seu conto publicado de 1924, até “Viagem aos Seios de Duília”, de 1959, é a de perceber as manifestações sociais por meio das características psicológicas do brasileiro. No primeiro conto, por exemplo, a despersonalização do país é também a do guarda-civil, que, em consequência de uma projeção desmesurada no outro, acaba por não se reconhecer, indo parar no manicômio.

O grau de aprofundamento na investigação do caráter nacional e a forma de

⁷¹ Leonel, Maria Célia de Moraes. *Op. cit.* p. 144.

⁷² Aranha, Graça. “Mocidade e Estética”. In *Estética*. Rio de Janeiro, v.1, n.1, set. 1924, pp. 3-11.

tratamento do tema vão se diferenciar ao longo das produções de Aníbal Machado, nas décadas de 1920 a 1950, mas o núcleo temático; a discussão sobre os contrastes entre o antigo e o moderno, subdesenvolvimento e capitalismo avançado, e as conseqüências geradas no homem desse tempo, permanecem em toda a obra do escritor, assim como seu estilo que, embora tematicamente alce - ora mais, ora menos – vôo, nunca abriu mão da linguagem apurada, de vocabulário culto, até precioso, mesmo neste primeiro conto da coletânea, publicado na *Estética*, no auge da iconoclastia das manifestações “vanguardistas” no Brasil.

Três anos após o marco histórico de 1922- o qual afetou diretamente “os meios tradicionais de expressão pelo poder transformador da nova linguagem proposta”⁷³- Aníbal Machado publica “O Rato, o Guarda-Civil e o Transatlântico”, incorpora a *blague* e dá tratamento irônico a um tema histórico.

Embora esse tratamento lembre a poesia Pau-Brasil, desenvolvida na mesma década, o conto não pode ser associado a ela no aspecto formal, ainda que se valha de procedimentos como o “fluxo de consciência” e a personificação sistemática. Aníbal Machado, nesse conto, faz a denúncia do Brasil arcaico, da política exploratória e oligárquica valendo-se da frase completa, do vocabulário culto e às vezes até precioso com palavras como: “peremptório”, “plausível”, “canícula”, “algaravia poliglótica”, “transeuntes”, “inamovível”, “voluptuosamente” para descrever a paisagem do cais do porto ou os pensamentos de um guarda portuário.

O narrador é onisciente, e a estranheza na narrativa vem da associação das imagens insólitas como a do rato descrito como um minúsculo imigrante : “Desceu da escada com muito jeito, com calma, certa elegância de maneiras e bastante esperança. Desceu com dignidade imprópria de um rato” ou do transatlântico personificado “O transatlântico nada percebia, distraído com o cais.”

⁷³ Lafetá, João Luiz. “Modernismo: projeto estético e ideológico” *In Op. cit.* p. 19.

Mesmo na narração da loucura do guarda, fato que encerra o conto, somente as imagens se encontram desarticuladas sem apresentar prejuízo na estrutura sintática das frases:

Alheio a tudo, dizia cousas baixinho, devagar e quase cantando:
-Oh! Estava chegando em Xangai...Xangai... Como é interessante o mundo!... Eu não sabia que era assim. Ninguém nunca me disse que o mundo era assim... Eu bem desconfiava... Tão longe, Xangai...

É certo que o tom de humor vai de encontro ao ufanismo característico da literatura dos anos anteriores aos vinte, nesse sentido, o conto apresenta tematicamente algo do “anarquismo” da época que “descobre o país, desmascara a idealização mantida pela literatura representativa das oligarquias, das estruturas tradicionais e instaura uma nova visão”⁷⁴, entretanto, não compactua a visão otimista e pitoresca o projeto de Oswald de Andrade, tampouco se vale do experimentalismo lingüístico, que apesar de nunca ter sido levado ao extremo, era mais ousado do que o que se percebe nesse conto de Aníbal Machado. Mas sabemos que o comedimento no conto de Aníbal era estilo próprio que o acompanhou do primeiro ao último conto de sua coletânea. Em 1945, o contista escreve um artigo sobre a função social do estilo de Oswald de Andrade, que de certa forma esclarece o porquê de “O Rato, o Guarda-Civil e o Transatlântico” limitar-se ao uso do sarcasmo no tratamento dado ao tema.

(...)Egresso da burguesia e traidor dela, Oswald conhece todos os segredos cômicos com que ela organiza sua comédia desumana. Daí sua ciência em mexer com as molas que movimentam os bonecos da farsa, em insuflar-lhes aquela comicidade a um tempo hilariante e corrosiva.

Seu estilo é dos mais saborosos da língua portuguesa. Não pela

⁷⁴ Lafetá, João Luiz. *Op. cit.* p. 29.

agilidade formal, mas pela densidade de seus períodos, pela utilização dos elementos populares, pela abundância das alusões subjacentes, às vezes vagas demais. O abuso de elipses e de neologismos forçados tornaram-no obscuro e artificial em certas páginas da primeira fase.⁷⁵

Fica claro, portanto, que Aníbal nunca fora afeito a experimentalismos com a linguagem para se tratar de temas de relevância social, como era o caso do conto de 25, que tinha seu núcleo temático as mudanças econômicas, políticas, sociais, culturais e suas contradições.

No conto, há evidente ênfase nos antagonismos daquele tipo de *revolução pelo alto* que procurava na Europa ou, mais modernamente, no sistema norte-americano seu modelo ideal, sem se dar conta do divórcio existente entre essas sociedades e a brasileira. Esse estranhamento é tematizado e formalizado na narrativa, que expõe o mimetismo, exotismo, ecletismo, as matérias científicas, filosóficas e artísticas das nações desenvolvidas de maneira irônica, apresentando “os dilemas básicos da sociedade nacional, de uma nação que se buscava, atônita, depois de séculos de escravidão”⁷⁶.

A tentativa da elite brasileira de se tornar contemporânea esbarrando-se na mentalidade patriarcal e clientelista, típica do país de bases agrário-oligárquicas, cria um descompasso estrutural revelado na forma do conto, carregado da irreverência do humor típico da experiência literária do primeiro momento modernista, mas ainda assim, mantém a estrutura clássica da frase da língua portuguesa.

O fato é que, já nessa primeira hora, o contista critica a visão *centrífuga* “que continuava selando a nossa condição de país periférico a valorizar fatalmente tudo o que chegava da Europa.”⁷⁷

⁷⁵ Machado, Aníbal. “A utilização social da irreverência” In *Parque de diversões*. *Op. cit.*, p.93.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Bosi, Alfredo. *Op. cit.* p. 342.

Um jovem esteta alemão, negociante de motores, largara o chope e viera ao convés para fazer o diagnóstico: ‘cubismo nas montanhas, pontilhismo no mar e arrivismo na cidade’.

A descrição do viajante que chega às terras do novo mundo coloca lado a lado o negociante de motores e a produção cultural brasileira, que se restringe aos elementos naturais (montanhas e mar). O aprimoramento da técnica fica por conta da interpretação do esteta. O que há de produção humana é a característica negativa do triunfo a qualquer preço.

A percepção da população local como arrivista, além de ser um achado paronomástico dos “ismos”, atua como índice paródico, já que o trecho faz clara referência à carta do descobrimento, com a importante atualização do povo não mais dócil, como os nativos aborígenes, mas ganancioso. A paródia do texto histórico deslocado causa o “efeito de estranhamento que se consegue fazendo a palavra aparecer fora de seu lugar natural.”⁷⁸ Tal procedimento, como bem demonstrou Luiz Costa Lima⁷⁹, é o fundamento da poesia Pau-Brasil, que tinha na seleção e combinação de trechos extraídos dos viajantes e descobridores o núcleo de seu efeito poético⁸⁰.

Mas, se o procedimento de construção entre o conto de Aníbal Machado e a poesia de Oswald de Andrade têm algo em comum, no decorrer da análise, perceberemos que a interpretação social que os autores apresentam em suas obras são divergentes.

O lançamento da poesia Pau-Brasil, voltada à reavaliação crítica da história oficial do descobrimento, deu-se também em 1925. Não restam dúvidas de que há uma matriz comum entre o conto de Aníbal Machado e a poesia Pau-Brasil. Afinal, como bem evidenciou Vinícius Dantas, “um formidável fenômeno literário ocorreria então: o grupo

⁷⁸ Sant’anna, Affonso Romano de. “Modernismo: As Poéticas do Centramento e do Descentramento” In: Avila, Afonso (org.) *O Modernismo*. 2ª. Ed. São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 63.

⁷⁹ Lima, Luiz Costa. *Poetas do Modernismo* v. 1. MEC/INL, 1972.

⁸⁰ Sant’anna, Afonso Romano de. *Op. cit.* p. 63.

modernista em peso adotou o essencial dessa inversão positivadora e a invenção oswaldiana foi imediatamente assimilada por uma constelação disparatada de autores dos mais diversos pontos do país.”⁸¹ Todavia, se há no conto uma posição negativa em relação aos avanços de diversas ordens vindos de fora, corroborando o foco do *Manifesto Pau-Brasil* lançado no ano anterior – “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.” Ou “O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.”⁸² –, pode-se perceber em “O Rato, o Guarda-Civil e o Transatlântico”, que a visão de Brasil é divergente da forma mítica e audaciosa que Oswald de Andrade deu ao tema, chegando a inverter o ponto de vista tradicional acerca da colonização, como no poema “erro de português”.

erro de português

Quando o português chegou
 Debaixo de uma bruta chuva
 Vestiu o índio
 Que pena!
 Fosse manhã de sol
 O índio tinha despido
 O português.⁸³

Se, por um lado, no conto de Aníbal Machado, há a crítica severa aos “ismos”, os quais engessaram o olhar do esteta, que não consegue “ver com os olhos livres”, por outro lado, o Brasil nada mais teria para exportar. O povo é arrivista, não há a abundante vegetação que gerou o pau-brasil, como demonstra o trecho seguinte:

⁸¹ Dantas, Vinicius. “Oswald de Andrade e a poesia” In *Novos Estudos CEBRAP*, no. 30, julho de 1991, p. 197.

⁸² Andrade, Oswald de. “Manifesto Pau Brasil” In *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.

⁸³ Andrade, Oswald de. *Poesias reunidas*, vol. VII. *Obras Completas*. Rio, Civilização Brasileira, 5ª ed;s/d.

Que sol!

E que fazem as árvores que não intercedem a favor da gente? Apenas algumas, de poucos recursos vegetais, deixam cair no chão, já agora um cautchu elástico, o nanquim desaproveitado de sua sombra. São ossudas e verticais, como mulheres magras que se casaram.

No conto de Aníbal não se percebe a feição otimista da poesia Pau-Brasil, tampouco o estilo da frase telegráfica ou elíptica. Portanto, o que o aproxima da poesia oswaldiana de 1925 é menos o estilo que fundamenta a “inversão positivadora” operada pelos seus contemporâneos do que a ambivalência da piada e do tratamento dado a ela, justamente o que fora reformulado por outros escritores como Mário de Andrade, que recupera as sugestões oswaldianas “sobre as bases de um paternalismo responsável e ilustrado”.⁸⁴

Muito acertadamente, Roberto Schwarz afirma que a matéria prima de Pau-Brasil é obtida “mediante a duas operações: a justaposição de elementos próprios do Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto – desconjuntado por definição – à dignidade de alegoria do país.”⁸⁵ Em “O Rato, o Guarda-Civil e o Transatlântico”, a segunda “operação” tem o sinal invertido de Pau-Brasil.

No conto, embora o europeu seja apresentado de maneira negativa, o elemento nacional espoliado também tem pouco a oferecer aos turistas. Além do mais, há o deslumbre do guarda-civil com a promessa do mundo civilizado: “Um dia embarco também...”, diz o segurança mais de uma vez.

A ironia do conto revela a consciência pessimista de um processo histórico de bases excludentes, apresentando já como falácia o argumento de “país novo”. A identidade nacional, tema recorrente em nossa literatura sob diversos matizes, é atualizada na descrição do “inglês escrupuloso” que, “não sabendo se Brasil se escrevia com s ou z,

⁸⁴ Dantas, VInicius. *Op. cit.* p. 197.

⁸⁵ Schwarz, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista” *Op. cit.* p. 12.

(...) sentiu-se incomodado e não quis desembarcar.” O país sem identidade recebe o transatlântico em festa, com a afirmativa de que “O mundo inteiro é uma festa!”, mas o guarda que está fora do transatlântico, sem qualquer sombra de árvore para se esconder do sol escaldante; “(...)anda desconfiado disso.”

A modernidade vem de navio. O esteta alemão animado pelas vanguardas nomeia tudo o que vê, apesar disso, a tripulação do navio lembra os “desertores e degredados” das primeiras embarcações que chegaram “nos trópicos”, e na 3ª classe do navio, pouco parece haver se modificado dos porões dos navios negreiros, retomando, mais uma vez, a referência ao Brasil-Colônia e o tráfico de mão-de-obra escrava: “Com a emoção da chegada, a bronquite que grassava na 3ª classe começa a fazer um grande barulho”.

Na figura oponente do guarda, e ainda mais na própria tripulação do transatlântico, nota-se a denúncia das contradições do modelo burguês que reforça, mesmo em sua desenvolvida matriz, os males sociais de que o projeto do capitalismo moderno no Brasil prometia extirpar.

Ele observava admirado as criatura que desembarcavam. Homens de negócios, mulheres complicadas, americanos avermelhados, turistas, gente difícil que a nave arrebanha pelos portos deste vasto mundo. Depois, imigrantes famintos, cáftens vorazes, e anarquistas melancólicos.
O navio paternalmente deixava a todos sair.

Enquanto a poesia Pau-Brasil busca resgatar o passado dando-lhe um ar “mítico”, visando a “tirar o país do estado de irrelevância”, o conto de Aníbal Machado segue a linha de idéias como as que já circulava entre a produção intelectual brasileira do século 20, apresentada mais enfaticamente em *Retrato do Brasil*, quatro anos depois da publicação do conto:

Três séculos tinham trazido o país a essa situação lamentável. A Colônia, ao iniciar-se o século de sua independência, era um corpo amorfo, (...) População sem nome (...) País pobre sem auxílio humano, ou arruinado pela exploração apressada, tumultuária e incompetente de suas riquezas minerais, cultura agrícola e pastoril limitada e atrasada, não suspeitando das formidáveis possibilidades das suas águas, das suas matas, dos seus campos e praias (...) clima amolecedor de energias, próprio para a “vida de balanço”; hipertrofia do patriotismo indolente que se contentava em admirar as belezas naturais, ‘as mais extraordinárias do mundo’, como se fossem obras do homem(...) **O Brasil, de fato, não progride; vive e cresce como cresce e vive uma criança doente no lento desenvolvimento de um corpo mal organizado...**Para tão grandes males parecem esgotadas as medicações da terapia corrente: é necessário recorrer à cirurgia...(...) **o melhor corretivo é o apagamento de tudo que foi malfeito.**⁸⁶(grifos meus)

Mais próximo da leitura de Caio Prado, Aníbal Machado aponta para as desigualdades sociais e a ineficiência da modernização em extirpar o hiato existente entre as classes sociais. Horizonte do qual a poesia Pau-Brasil passará ao largo no esforço “para que o moderno-de-província, o moderníssimo e o arcaico se acomodem,”⁸⁷ se conciliem. Assim, cada um a seu modo se empenha em explicar as condições e possibilidades do Brasil que luta por definir-se meio a um “labirinto de elementos culturais e étnicos, simultaneamente às diferentes formas de organização do trabalho e da produção.”⁸⁸

Ele é moreno, ar infantil, olhos mais sonhadores do que vigilantes tem a preguiça no corpo, mas é brioso de ânimo. No fundo repele a farda e prefere, por exemplo, ir-se embora naquele navio. Quando não está a serviço, lê romances de engraxate e de estradas de ferro, dentro dos quais vive mais que na vida.

Sem a menor disposição para a farda, o guarda-civil retoma numa dinâmica

⁸⁶ Prado, Paulo. *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Duprat; Mayença, 1928. p. 148-149, 200, 211, 213.

⁸⁷ Schwarz, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. *Op. cit.* p. 24.

⁸⁸ Ianni, Octavio. “Nação e Transculturação”. *Op. cit.* p. 160.

cultural da malandragem que vem na literatura brasileira, como bem salientou Antonio Candido⁸⁹, desde Leonardo filho, de Manoel Antonio de Almeida, já sem a malandragem faceira desse e antecipa, já que escrito três anos antes, Macunaíma, que tal como o guarda-civil, tinha o ócio como “desejo ancestral”⁹⁰.

Sem a esperteza alegre de Leonardo Pataca, o guarda-civil considera-se merecedor de destino mais digno “Não nascera para isso, nascendo para diplomata. O programa do seu destino falhara nesse ponto.” O que, de certa forma, justifica seu descompromisso com a disciplina exigida pelo cargo. Nesse aspecto ele se revela aparentado com outros personagens da literatura brasileira, como martim-cererê, pedro malazarte, jeca-tatu, saci pererê, os quais apontam para o descompromisso com a disciplina, a rejeição do trabalho como obrigação, a sociabilidade solta imprevisível e a informalidade⁹¹.

Segundo Octavio Ianni, tais personagens, sintetizados em jeca tatu, passam a ser satanizados naquela nova configuração social que, diferentemente dos quatro séculos anteriores em que o trabalho era mal visto, passa por um processo de redefinição e “de repente, todos são desafiados a redefinir a ética do trabalho”⁹² e esses tipos na época de Leonardo Pataca visto com muita admiração, passam a ser rejeitados pela ideologia do trabalho, dominante principalmente após os anos de 1930.

O dilema do guarda-civil e a ironia de sua situação fica evidente por meio da leitura que faz. O guarda lia *Simbad, o marujo*, enquanto *esperava* mudança no destino. Achava injusta sua sina, como o pobre vendedor da lendária história persa que, vendo a prosperidade do comerciante de Bagdá, lamenta-se da sorte, questionando por que Simbad fora abençoado com tanta riqueza enquanto ele padecia no trabalho braçal.

O desfecho da história de Simbad remete, em oposição, como se justificando a

⁸⁹ Candido, Antonio. *Dialética da Malandragem* (caracterização das Memórias de um sargento de milícias) In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 8, São Paulo, USP.

⁹⁰ Souza, Gilda de Mello e. O Tupi e o Alaúde: uma *Interpretação* de Macunaíma. São Paulo, Duas Cidades, 1979, p.58.

⁹¹ Octavio Ianni faz essa análise em “Teses sobre o Brasil Moderno” In *Op. cit.*

⁹² Ianni, Octávio,. *Op. cit.* p. 49.

posição do vigia e, em escala maior e bem mais alegórica, a do Brasil, às características do guarda que, segundo o narrador, “tem ar infantil, olhos mais sonhadores do que vigilantes e a preguiça no corpo”, pois, na história de Simbad, o comerciante conta ao vendedor que durante sete anos viajou muito, correu sérios riscos, vivendo muitas aventuras nos mares orientais da África e do sul da Ásia, lutou muito e, por isso, agora era próspero. O vigia, diferentemente do marujo, nada faz para modificar sua condição.

(...) era guarda-civil em caráter provisório, esperando há sete anos coisa melhor.(...) A sorte parecia sussurrar a este otimista: ‘tem paciência, espera um pouco, mais sete anos ou quinze, vai continuando assim mesmo, policial ou coisa pior, pouco importa, serás tudo depois...

O que a vida não proporciona ao vigia sonhador, os romances lhe dão. “Quando não está de serviço, lê romances de engraxate e de estradas de ferro, dentro dos quais vive mais do que na vida.” Ler lhe possibilitava alternativas que a vida jamais poderia oferecer. Processo semelhante ao descrito por Gilda de Mello e Souza sobre *Macunaíma*. A autora afirma que “a tensão entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, entre a tendência espontânea a mergulhar no repouso integral do mundo inorgânico no Nirvana, e o esforço de obedecer aos imperativos da realidade, da luta pela existência, das restrições das renúncias, que caracterizam a civilização e o progresso, assumiam contradições insolúveis na narrativa” de *Macunaíma*. Acreditamos que são insolúveis justamente pelo que afirmara Ianni, ou seja, em adequação aos nexos e movimentos da realidade social.

O recurso do fluxo de consciência surge interferindo na fala do narrador onisciente quando descreve a carga do pacote que, seguindo uma lógica externa da economia,

parecia absurda aos olhos dos mais nacionalistas.

O pacote de uma só vez trazia um mundo de cousas, tanta coisa junta que só a carga dessa viagem dava para despersonalizar o Brasil inteiro. O casco do navio estava impregnado de universo!

(Ó meu país, cada vez que toca em teu litoral um transatlântico, sinto que estremece como o corpo virgem às mãos do sedutor. Dia virá em que há de ser um cais febril a tua infinita costa!)

A importação de mercadorias e a chegada de imigrantes vista pelo narrador como um processo de *despersonalização* foi uma característica marcante da década de 1920, período em que houve intenso desenvolvimento capitalista, resultante da passagem do escravismo para o trabalho assalariado. Naquela década, havia amplo investimento na formação de um mercado de mão-de-obra livre, assim como a capacidade de importar bens de luxo, matérias-primas e maquinarias. Nesse período também houve uma significativa diminuição do efeito protecionista das tarifas de importação, possibilitando um importante aumento no volume de produtos importados. Essa dinâmica de importação iria se reverter na década de 1930, quando todas essas relações tiveram inflexão com o capital industrial tornando-se independente do cafeeiro.⁹³

A ironia da passagem é a tripulação do transatlântico, descrita pelo o traço tipicamente exploratório. Nada desce do transatlântico que possa, de fato, servir ao país. Nesse sentido, há uma nota forte na tecla originária da acumulação que, segundo Caio Prado, se vamos à essência de nossa formação, veremos que na realidade nos constituímos como fornecedores, sempre com o objetivo exterior voltado para fora do país e sem atenção a considerações que não fossem o interesse daquele comércio.⁹⁴

⁹³ Suzigan, Wilson. *A Indústria brasileira*. São Paulo, Ed. Brasil, 1986.

⁹⁴ Prado Júnior, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo, Livraria Martins, 1942, p. 26.

Ele observava admirado as criaturas que desembarcavam. Homens de negócio, mulheres complicadas, americanos avermelhados, turistas, gente difícil que a nave arrebanha pelos pontos deste vasto mundo.

Depois imigrantes famintos, cáptens vorazes, e anarquistas melancólicos.

(...)

Por último as malas...Dentro delas os produtos, a moda, as idéias, cousas novas para o país novo. Vinham ulceradas de letreiros indecifráveis. Dormia lá dentro o mistério. Contratos escandalosos, inventos, empréstimos, cartas de amor, planos de guerra, livros anarquistas, jóias falsas e de vez em quando o cadáver de um milionário ou mulher fatal- os reputados maiores segredos do mundo cruzam os mares dentro de malas e valises.

- É possível que haja uma grande confusão pelo outro lado- refletiu o guarda ante a algaravia poliglótica dos letreiros”

A movimentação cosmopolita fascina e confunde o policial que não entende nem se vê personagem do cenário que ali se configura. O vocabulário do narrador é complexo dando a dimensão dos acontecimentos para o guarda. Aqui vale um breve comentário acerca do poema “Aperitivo” de Oswald de Andrade que, ao tratar do mesmo tema, sob um ponto de vista mais próximo daqueles que convivem com os tripulantes da primeira classe do transatlântico do que ao do policial, descreve “a plenitude moderna (e idealizada) das sensações sem pecado, superstição ou conflito, o gosto de ver e ser visto” com um vocabulário muito informal, próximo do cotidiano.

A felicidade anda a pé
Na praça Antonio Prado
São 10 horas azuis
O café vai alto como a manhã de arranha-céus
Cigarros Tietê
Automóveis
A cidade sem mitos⁹⁵

⁹⁵ Andrade, Oswald. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974. p. 126.

Esse tipo de condição economicamente privilegiada era almejado pelo guarda, ainda que ele não conseguisse ter a dimensão dessa cidade “sem mitos”. Enquanto para o “eu-lírico” freqüentar a Praça Antonio Prado apreciando os cafés, os quais vendiam o produto daqueles que pela praça passeavam admirando-a, para o guarda tal situação surge como um sonho alucinatório que, ao final do conto, o levará literalmente à loucura: “(...) Quanto à fazenda de café em São Paulo, ainda tinha esperança de adquiri-la”

A visão da praça próxima ao cais pouco se assemelha à próspera Antonio Prado, já que naquela circulam os párias, ao passo que na praça paulista, os beneficiários da alta do café passeiam como se festejassem a ordem dos negócios.

A tripulação do navio é descrita pelo guarda como se fosse um desfile de estrangeiros que vão de prostitutas, agiotas, cafetões, hipocondríacos, neurastênicos a mutilados de guerra, levando-o a indignar-se com o tipo de “importação” que chega ao país. Mas é claro que o que ocorre com a chegada dos estrangeiros “desclassificados” é mais a continuação de um processo antigo, deixando evidente que, “atrás daquelas transformações que às vezes nos podem iludir, sente-se a presença de uma realidade já muito antiga que até nos admira de aí achar, e que não é senão aquele passado colonial.”⁹⁶

(...) o guarda sentiu abalos na sua estrutura moral. A chegada daquele navio, o desembarque, as malas, as frases em estrangeiro, a francesa, - tudo o perturbava e parecia querer corrompê-lo. E foi presa de um acesso nativista.

-É um desaforo! Descem para fazer uso de nossa pátria!...

A fala do guarda surge como uma paixão ingênua, aliada a um nacionalismo ortodoxo que irá se nuançar nas obras posteriores do autor. Aníbal Machado afirmará, por diversas vezes, que a cultura brasileira tem a ver com o que acontece a outras culturas

⁹⁶ Prado Júnior, Caio. *Op. cit.*, p. 7.

nacionais e que é, além de inevitável, contraproducente tentar eliminar as influências estrangeiras.

Além disso, em 1925, período em que se dava o movimento de influxo das vanguardas, a afirmação de um nacionalismo assumia caráter diferenciado da década seguinte, em que o nacionalismo “passa a ser reapropriado por tendências autoritárias ou mesmo fascistas que convergiram para a ditadura estadonovista”⁹⁷.

A visão ingênua da personagem separa em pólos opostos o que em obras posteriores será relativizado pelo autor. Aqui, as personagens, em sua maioria, do “submundo”, evidenciam o descompasso entre o universo pré-tecnológico e a sociedade industrial. Elas surgem como demolidores do sistema e da sociedade industrial, na qual essas imagens já afirmam a ordem estabelecida.⁹⁸ Surgem como “imagens da desilusão” de um mundo sonhado (pelo guarda).

O desejo da modernização via modelo importado, no conto, associa-se ao processo alucinatório pelo qual é tomado o guarda-civil, ao final, internado no manicômio.

Mas o movimento, nesse conto, apresenta-se ainda em feição dicotômica, na medida em que se encontra preso à visão unilateral do papel que o Brasil desempenhava no contexto do capitalismo internacional, como se juntamente com o progresso industrial viessem todas as mazelas do mundo desenvolvido, ainda incompatível com o país, sem bases reais para um crescimento tecnológico, vivendo à espera de que algo acontecesse para dar o grande salto.⁹⁹

O sentimento de espoliação é retomado várias vezes, seja na figura do guarda como cidadão brasileiro, como homem ou como funcionário público.

⁹⁷ Camilo, Vagner. “No atoleiro da Indecisão: Brejo das Almas e as polarizações ideológicas dos anos 30” In *Moderno de Nascimento: figuras críticas do Brasil*. São Paulo, Boitempo, 1007.

⁹⁸ Marcuse, Herbert. *Op. cit.* p., 71.

⁹⁹ Schwarz, Roberto. *Op., cit.* p. 27.

É pena- refletiu- nenhum fica... Deixam depois o cais e vão-se embora...São todos assim. Fazem com o cais o que Sebastiana fez comigo...Sebastiana!...

(...)

O guarda a um tempo suava e imaginava e, depois que foi autorizado pelo termômetro, começou a sentir calor oficialmente.

O trecho, além de gerar um efeito cômico típico da *blague* do período, enriquece se ligado ao contexto repressivo da época, em que a contenção de movimentos de revoltas como o dos tenentes era a ordem do dia no governo de Artur Bernardes, que enfrentou com mãos de ferro a oposição por parte da baixa oficialidade militar (incentivados pela revolução comunista) e do movimento operário, decretando estado de sítio, quase que ininterruptamente, durante o seu governo, tornando-se “extremamente impopular nas áreas urbanas, especialmente no Rio de Janeiro, onde lançou mão de duras repressões para os padrões da época”¹⁰⁰

Mas se o conto, até essa parte, desenvolve uma estrutura não-linear, com poucos fluxos de consciência, valendo-se das experiências formais típicas do período, a partir do momento em que o guarda avista o rato no transatlântico, esses procedimentos se intensificam; há um rompimento tácito da narrativa com a verossimilhança. Em chave prosaica, a imagem se desloca da marca da realidade e, sem abandoná-la, recorre ao absurdo, instaurando-se num limiar que tem como desdobramento alto grau de tensão, marca forte do conto.

A história ruma para os caminhos do fantástico em que a alucinação surge relativizando a realidade por meio do insólito. O guarda se perde no caos - instalado em seu mundo desde o início do conto - que induz o leitor à sensação de estranhamento, oriundo do absurdo da realidade apresentada. A narrativa se desenvolve num mundo “tal qual o conhecemos, sem diabos, sífides nem vampiros, mas com acontecimentos que não

¹⁰⁰ Fausto, Boris. *História de Brasil* 9ª. Ed. São Paulo, Editora de Universidade de São Paulo;; Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 2001. p. 315.

podem ser explicados pela lógica deste mundo familiar. Aquele que vive o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esses acontecimentos são regidos por leis desconhecidas para nós.”¹⁰¹ A hesitação, típica das narrativas fantásticas, envolve tanto o leitor quanto as personagens.

No conto, embora haja a sugestão de que o guarda se encontrava em estado de semi-sonolência, muitas passagens induzem a dúvida acerca desse estado. Além disso, o próprio narrador dá a dica do caminho de leitura o qual deve o leitor seguir, avisando-o, ainda que ironicamente, das coisas fantásticas que chegam de fora.

Mas na visão alucinante do guarda, o rato era muito mais do que um animal. Percebera nele algo de humano “em sua maneira de olhar, de gesticular, de saltar com prudência e de cheirar com volúpia. Além do mais era europeu, e da Europa, como de Nova Iorque chegam diariamente coisas fantásticas...Quem poderia assegurar que com aquele mamífero displicente não aportava ao Brasil uma coisa fantástica?”

Diante da imagem que tinha do rato, o homem se sente menor do que o roedor, sente-se humilhado e meio a esse sentimento de nojo e idolatria, o guarda ficou sem saber se “devia esmagar o animalzinho sob os pés ou adorá-lo como uma divindade nova”. A dúvida, típica do gênero narrativo, assola o guarda que ao pensar em “matá-lo a cassetete” recua ao refletir que o rato poderia tratar-se de “um rato de cerimônia europeu provavelmente e incontestavelmente passageiro de um transatlântico; talvez nem seja rato, tendo deste apenas o físico miúdo e o pêlo inequívoco; talvez venha cumprir um destino no país.”

¹⁰¹ Todorov, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Ao começar a refletir sobre a possibilidade do rato como um interlocutor humano, o guarda “cai em transe filosófico” e a narrativa, em fluxo de consciência, embrenha-se pelo absurdo, na definição que o guarda dá do mundo. A filosofia que sugere o exercício da razão, denominada ironicamente pelo narrador de “pronunciamento filosófico-policia”, paradoxalmente leva o guarda a alteração de seu estado de consciência e, conseqüentemente à seguinte definição do mundo: “uma festa esse mundo!”

A menção à filosofia coloca os procedimentos da literatura fantástica em evidência na narrativa questionando os limites da “realidade e do real”.

O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é que a má consciência desse século XIX positivista. Mas hoje já não se pode acreditar numa realidade imutável, externa, nem numa literatura que fosse apenas a transcrição dessa realidade.¹⁰²

O rato, tido no imaginário coletivo como impuro, ligado à idéia de avareza, fora mal recebido por um caixeiro lusitano. Apesar disso, o animal que ansiava por roer resquícios da República, da Monarquia e da Guerra do Paraguai não se intimidara, desejando realizar seu ímpeto de tudo roer. Para o guarda, como a história lhe parecia uma série de absurdos, e nem por isso era irreal, qualquer outro tipo de procedimento insólito já não era inconcebível como parte daquela realidade: “...Pensa nas coisas, tolera tudo e quase já admite o rato como fenômeno plausível, filho de um século de absurdos.”

Depois de acompanhar toda a movimentação do roedor, em determinado momento testa seu senso de realidade, que em muitos momentos lhe parecia mais sem sentido do que o sonho. Uma das marcas da realidade para o guarda era lembrança de seus laços familiares e, conseqüentemente, de sua condição social.

¹⁰² Todorov, Tzvetan. *Op. cit.* p. 166.

Quis experimentar se estava em condições: França, capital Paris...7 e 7, 14...Minha mãe se chamava Balduína, meu pai, Romero...Devemos amar a pátria...Não se deve cuspir no chão nem desejar a mulher do próximo... Rockefeller é milionário, eu não, eu sou guarda-civil...

Tomado pela alucinação, desatando os laços com a realidade, o guarda vê o transatlântico partir e sua vida de prazeres ser encerrada. Essa sensação é reforçada na seguinte passagem em que o autor se vale da sonoridade dos vocábulos, como se fossem rimas ou ecos, para transmitir a idéia de alheamento, o desligamento total do guarda com a realidade.

-Com dançarina russa, nunca mais! Nunca mais!
 ...Romanoff..Voronoff...Roskoff...off... (...)
 -Coitado do cais! nunca mais! Nunca mais! Nunca mais...

A partir daí, a associação de imagens vai se tornando mais disparatada, como se invocasse outra dimensão da realidade que embora apresente uma experiência incomum, não é suficiente para transcender o cotidiano. O fantástico se dissolve, na medida em que deixa de apresentar a ambigüidade, a hesitação, definindo-se como estado mental alterado do guarda-civil.

É fato que o estranhamento do conto tem um fundamento eminentemente social, indiciado em esferas que vão da situação de trabalho do guarda (“a 39°. à sombra de um guarda-chuva” (...)) continuou guarda civil até as sete da noite, hora em que recebeu ordem de partir com urgência para o Hospício ...”), à despersonalização do Brasil - e consequentemente dos brasileiros- em razão das “coisas fantásticas” que chegam de fora e aqui se estabelecem (“Ó meu país, cada vez que toca em teu litoral um transatlântico,

sinto que estremece como o corpo virgem às mãos do sedutor. Dia virá em que há de ser um cais febril a tua infinita costa!”). O gênero, nesse aspecto, reforça por meios próprios a crítica latente à política que vigorava no país, sob as “mãos de ferro” do presidente Artur Bernardes, que, como já mencionado, tentava conter as rebeliões com decretos de estado de sítio.

Ainda segundo Todorov o fantástico é um meio de combate contra a censura: ele expõe, via de regra, tabus ou temas proibitivos em uma determinada coletividade.

Tomemos uma série de temas que provocam freqüentemente a introdução de elementos sobrenaturais: o incesto, o amor homossexual, o amor a vários, a necrofilia, a sensualidade excessiva... Temos a impressão de ler uma lista de temas proibidos, estabelecida pela censura: cada um desses temas foi, de fato, freqüentemente, proibido e pode ser ainda em nossos dias. Além disso, ao lado da censura institucionalizada, existe outra, mais sutil e também mais generalizada: a que reina na psique dos autores. A condenação de certos atos pela sociedade provoca uma condenação que ocorre no próprio indivíduo, proibindo-o de abordar certos temas tabus. O fantástico é um meio contra uma e outra censura: os desencadeamentos sexuais serão mais bem aceitos por qualquer espécie de censura se pudermos atribuí-los ao diabo.¹⁰³

A sexualidade no conto surge também como imagem onírica das possibilidades de ascensão social, de prestígio, de realização do prazer negado a ele, na condição social em que se encontra. O guarda sonha com que a francesa possa ser a sua sereia sedutora :

(...) sorrindo, o guarda junta as imagens mais doces que sabe e atribui-as à francesinha que está enfeitiçando.

_Iara, leva-me em teus braços.

_ Guarda, deixa-me pecar fora das leis.

¹⁰³ Todorov, Tzvetan. *Op. cit.* p. 151.

Ao contrário do astuto Ulisses, o protagonista não quer resistir a nenhuma sedução. Diferentemente do herói mitológico, ele não elabora qualquer plano para se proteger do final trágico reservado aos que se deixam seduzir. Sua inocência é reforçada várias vezes no conto, seja pelos sonhos alucinantes, seja pelas atitudes simplórias, como a da seguinte passagem:“(...) com uma grande inocência nos olhos, o policial fitava o cais e não se mexia. O vento atirava-lhe o quepe para longe. Que importa o vento!”

O lirismo das frases que descrevem a angústia do guarda alia-se ao sentido político, penetrando no sentimento do homem que “ingênuo” sofre por algo de que se encontra alienado. Sem consciência da sua condição, o guarda- civil - como outros personagens oriundos de classe baixa dos contos de Aníbal Machado- embora perceba que “a modernidade falhou para as massas¹⁰⁴,” não percebe os mecanismos macroestruturais que regem as dinâmicas de exclusão, o que o leva ao irracionalismo desmedido. Tornando-se louco, ao fim do conto, o guarda reafirma a tese de que apesar da movimentação revolucionária e consciência política (deva nascer) dos seios de suas massas¹⁰⁵, essas massas não têm (ainda) condições para assumirem as rédeas da revolução.

Outra possibilidade de leitura do conto mais macro-estrutural e alegórica é a de se pensar o guarda como representação Brasil frente aos países desenvolvidos, na medida em que a loucura da personagem levada pelo sonho de modernidade que traz consigo toda uma história de espoliação. No conto há uma passagem que autoriza essa aproximação, na medida em que coloca atribui a inocência também ao Brasil.

A terra move-se sob o signo da Extravagância, cuja influência já desce ao Brasil inocente e começa a atordoar o policial desprevenido.
(grifos meus)

¹⁰⁴ Marx, Karl. Manifesto Comunista. Obra de domínio público, disponível na Internet.

¹⁰⁵ Machado, Aníbal. “Mostra de Arte Social” In *Parque de diversões*. Op. cit., p. 149.

A idéia da infantilização do país frente aos desenvolvidos e da “massa” em relação às elites encontra-se presente no conto inaugural de *Vila Feliz*.

A inação do guarda, embora recorrente na produção literária brasileira, salientada na época por Mário de Andrade, com outro viés, apresenta-se em forma de crítica à tão propagada *promesse du bonheur*, figurada na narrativa pelo transatlântico e sua tripulação. O desfibrado policial, como se traindo a intenção do autor, lembra-se de quando vira “as montanhas que desapareceram atrás da garupa do seu cavalo, quando partiu da terra natal” em busca de “um lugar ao sol”. Agora, sem nenhuma sombra para se abrigar (“Um absurdo, pois todo mundo quer viver à sombra de alguém ou de um chapéu-de-sol.”) sonhava em “ficar dentro da água como o navio”. Mas não pode. Definitivamente desconfia da felicidade universal: “Havia uma festa. O mundo inteiro é uma festa! Já o guarda anda desconfiado disso.” Desse modo, a narrativa funde o coletivo e o pessoal num movimento único, a pesquisa da alma do policial é também a pesquisa de seu país,”como se fosse duas faces da mesma experiência”¹⁰⁶

Só no sonho o guarda-civil concorda com a promessa de felicidade geral capaz de romper com a estrutura da dominação:

Sonhou que viajava naquele mesmo pacote, deixando ao país sete anos de serviços, e levando consigo uma dançarina russa de meio sangue Romanff, muito friorenta. Viu outros portos, outras metrópoles encantadas. No convés brigou com um argentino, dançou com uma chilena, discutiu com um alemão e foi roubado por um turco. Viu sereias do tempo de Ulisses encantadas com a *jazz-band* universal que se está ouvindo agora pelos oceanos e descobriu o velho Netuno escondido sob o casco do navio velho, envergonhado de não saber

¹⁰⁶ Candido, Antonio et Castello, José Aderaldo. Presença da Literatura Brasileira, Modernismo História e Antologia. São Paulo, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997, p. 104. Esta citação, no original, refere-se à obra Remate de Males, de Mário de Andrade.

dançar. Cruzou no alto mar outros paquetes iluminados, sonoros de apitos, de orquestras, de cantos...
E concluiu que este mundo é uma festa...

Considerando as teorias freudianas as quais tinham no mecanismo do sonho o poder de apresentar, ainda que sob disfarces, o desejo do poder e desejos recalcados, entendemos a profusão de imagens oníricas do conto apresentadas por livres associação consonante a um modelo de passado, secular, como a própria personagem expressa “pensa nas coisa, tolera tudo, (...) filho de um século de absurdos”. Nesse sentido, a profusão imagética surge, além das expectativas do autor, como uma consciência da personagem que, sem ter um passado digno para recorrer, não pode esperar nada para o futuro além de “ir para China juntamente com ratos maliciosos...”

Diferente desse primeiro, no último conto de Aníbal, a personagem se percebe capaz de despertar, ultrapassando o processo de inconsciência sendo o ultrapassamento da inconsciência e a revelação do desejo reprimido uma condição de possibilidade de efetivação do sonho.

Como poderemos constatar no decorrer desta pesquisa, nesse primeiro conto de Aníbal Machado embora haja um compartilhamento maior de muitas das experiências formais vanguardistas do início do século, que posteriormente se intimidariam em sua prosa, tais como o fluxo de consciência e a pontuação expressiva, associados às imagens que fundamentam a narrativa fantástica, aproximando o conto ao culto iconoclasta da blague, predominante naquela “fase heróica” do modernismo, não se percebe o experimentalismo formal, típico do início dos anos 20. Já nesse primeiro conto, o autor preservava a sintaxe tradicional da língua, apresentando desta forma o seu projeto ideológico se formaliza no conto que trabalha com imagens insólitas numa forma de escritura muito próxima da tradicional.

B) Monólogo de Tuquinha Batista

O Monólogo de Tuquinha Batista é o conto estilisticamente mais ousado da coletânea de Aníbal Machado. Desenvolvido como monólogo, a narrativa apresenta Tuquinha, uma moça suburbana do Rio de Janeiro, que responde negativamente ao convite de ir morar na zona sul da cidade, mais especificamente em Copacabana, como fizera sua irmã, que então parece viver de programas.

O conto se desenvolve por meio dessa negativa de Tuquinha que expõe seus motivos para não deixar a periferia. O ritmo da narrativa é acelerado em virtude da ausência de pontuação, da quebra dos parágrafos com um refrão repetido pela personagem, imprimindo uma musicalidade bastante sugestiva, veloz como a modernidade de Copacabana. A ausência de pontuação desbaratina, a linguagem parece romper com a forma canônica de expressão, reforçando o tema que é a resistência da moça em se deixar seduzir pela vida das “modelos da Zona Sul”. Não fica difícil perceber a relação entre a forma de expressão do conto com o contexto mais amplo da época. Todavia, se há um projeto estético ligado às modificações operadas na linguagem, cabe-nos analisar o que de fato há de renovação e tradição nesse conto, aparentemente bastante original, e o alcance ideológico dessa “nova” maneira de dizer.

Publicado em 1959, na 2ª. edição da obra Vila Feliz, com adição de mais sete contos, sob o título de Histórias reunidas, lembra de imediato o conto “Foi sonho”, de Mário de Andrade, publicado em 1933, na revista Acadêmica, que tinha Aníbal Machado como um de seus colaboradores. Ambas as narrativas apresentam um monólogo indignado. Na fala de Tuquinha Batista há a indignação da vida que a irmã leva em Copacabana, enquanto na de “Foi sonho”, é o marido abandonado pela mulher por causa de uma aventura

extraconjugal que apela pelo perdão da esposa.

O ritmo desenfreado das histórias são bem parecidos, embora na escrita marioandradiana a pontuação persista, enquanto na de Aníbal Machado, a ausência de pontuação reforça a expressividade do texto que simula a oralidade. A busca pela oralidade, aliás, é recurso presente nos dois contos, se essa busca trabalha o ritmo de forma semelhante, a pontuação e o vocabulário marcam a diferença formal das duas histórias.

“Foi sonho” tenta reproduzir a fala da personagem valendo-se da variação social e do grau de formalismo diferenciado. O vocabulário e os desvios da norma culta da língua marcam a posição social da personagem, mais do que o tema, ou o assunto apresentado, embora nele haja também a clara explicitação do estrato social ao qual pertence a personagem.

- Antão frorinda, que é isso! você tá loca!... Será que você qué abandoná seu negro pru caso de ôtra muié?...Inda que eu fosse um desses miserave que dêxum fartá inté pão im casa, mas eu, Frorinda! que nunca te dexei sem surtimento! E inté trago tudo de sobra pá gente pudê sê filiz... Quando que na casa de sua mai ocê uso argola nas orêia, feito deusa? só eu, que quero ocê bunita sempre, bunita pr’eu querê bem, e não bunita pra gozá...Quando o Romero compro aquela brusa de seda pra muié dele, num comprei logo um vistido intero p’rocê?...Dêxa disso, Frorinda, eu ixprico tudo! Num bamo agora se desgraçá pruma coisinha de nada!(...)

Marco Antonio de Moraes comenta que as crônicas de *Os filhos da Candinha* apresentavam um trabalho com a linguagem que era a um só tempo brincadeira, reconhecimento de uma herança vanguardista e adequação formal de um *modus operandi* engajado, típico de um escritor que nunca se desvencilhou do chão histórico no qual fundamenta suas obras. Ainda segundo Moraes, a coletânea poderia ser caracterizada

como fosse apresentasse “gente miúda observada de cima”.

Muito da análise de Moraes poderia ser aplicada ao conto “Monólogo de Tuquinha Batista”, com uma diferença fundamental; Machado, diferentemente de Mário de Andrade, não tinha qualquer pretensão de “abrasileirar” a língua portuguesa, e, se ao abrir mão de adequar a variedade lingüística à personagem incorria na inverossimilhança literária, por outro lado, tornava-se ainda mais verossímil ao aventar que ainda na década de 50, a possibilidade da massa excluída ter voz era inevitavelmente por meio dos letrados. Por isso, há uma honestidade intelectual do escritor que se solidariza com um estrato social do qual não faz parte e que, diferentemente de Mário de Andrade, não tinha na linguagem a sua bandeira de libertação do estigma colonial, apesar ficar claro pelo estilo que Machado estava longe de fazer valer a norma portuguesa como fizeram anteriormente Rui Barbosa ou Carneiro Ribeiro, por exemplo.

Por outro lado, se é correto afirmar que tanto Mário como Aníbal se valeram das conquistas do modernismo – há de se ponderar que o estilo de Aníbal mesmo neste conto de experimentalismo mais radical com a linguagem, ainda é tradicional em suas bases. Numa análise mais detida, percebe-se que apesar da narrativa de ato imprimir um ritmo pouco convencional à frase, já que elimina quase completamente a pontuação do texto, a estrutura sintática tradicional ainda é mantida, o fluxo de consciência não perde de vista seu referente, tampouco a linearidade do discurso.

Não Mundinha pra Zona Sul eu não vou já disse que não vou prá lá
 não Betsy que não quero me perder e cá no meu subúrbio eu sou
 Tuquinha Tuquinha Batista T.B. meu nome em toda parte eu quase
 choro agradecida (...)

E, se fica evidente no conto claras conquistas do movimento modernista como o

direito de expressar-se livremente, rompendo cânones e privilegiando temas como a realidade brasileira aliados à consciência da situação das massas ou da necessidade de transformação, contudo, apesar de haver o uso de algumas expressões populares meio ao ritmo diferenciado, sem pontuação, como se fosse um fluxo de consciência contínuo e desesperado, o vocabulário, predominante, continua precioso.

Não há concessões da forma lingüística nem mesmo para as personagens do subúrbio. Tuquinha se expressa segundo a norma culta. A oralidade fica ao encargo do ritmo da narrativa, salvo algumas palavras como “pra”, que aparece no refrão “Mundinha prá lá não vou”, “ipycilone” ou “só fazem botar biquíni”.

Todavia, apesar de Aníbal não ser tão iconoclasta como fora Mário de Andrade em “Foi Sonho”, está longe de poetas como Mário Barreto contemporâneo de ambos os escritores, que se posicionava contra a forma mais simples e direta da escrita.

Não vou com certa tendência que atualmente se observa, a meu parecer funesta, para a introdução em nosso idioma da ordem direta da frase francesa, o período do agente, verbo e complemento, - estrutura fraseológica de uma pobreza e monotonia supremas - em substituição da construção indireta que ilustraram tão gloriosamente os nossos antepassados.

A frase curta e direta de “Monólogo de Tuquinha Batista” insere o ritmo do conto e, conseqüentemente, traz consigo a idéia da aceleração típica da modernidade, das grandes cidades, de Copacabana, assim como o fluxo de consciência que, não por acaso, foi também uma técnica só plenamente possível após o advento da psicanálise.

A narrativa discute em chave irônica, por um lado, a inserção das classes populares no universo da classe média e pelo outro a ingenuidade do anseio de preservação da identidade suburbana, narrada como se fosse o pensamento de Tuquinha, ou seja num

fluxo contínuo da personagem que apresenta seu ponto de vista sobre o que sucedeu com Raimunda, sua irmã que, depois de ter ido morar em Copacabana com a promessa de virar “girl”, tornou-se garota de programa, já que Tuquinha se refere ao trabalho da irmã como algo de fachada para a exploração sexual.

(...) pra aqueles lados eu não vou nem de caixeirinha nem de costureira ficam insistindo que precisam de dactilógrafa eu disse que não sei eles respondem que é até melhor assim eu sei bem o que eles querem trabalhar não é então você trabalha Mundinha me diga francamente na fotografia só te vejo rindo rindo você está rindo por demais(...)

A visão de Tuquinha aparentemente ingênua é um dado de época importante, já que nas décadas de 40 e 50 uma série de manifestações culturais – vinculadas a uma nascente indústria de lazer – emergia poderosamente, principalmente, no Rio de Janeiro, atingindo todos os segmentos sociais do mundo urbanizado. O rádio, e a música popular avançavam a grandes saltos. Foi também nas décadas de 40 e 50 o período em a chanchada predominou no universo carioca, fato que talvez explique a ênfase dada às pernas como requisito do sucesso no meio artístico, como afirma Tuquinha: Há de se lembrar também que a expressão “girl” nos anos 50 tem uma conotação muito específica; a girl se opunha imagetivamente à adolescente prendada que sabe coser, bordar e tem uma independência muito relativa. A girl é loura, “provavelmente tem olhos castanhos ou azeitona, e possui privilégios especiais nem sequer sonhados por moças latinas. Frequentava escolas co-educacionais; os homens são seus ‘amigos’; gosta de noitadas e não tem medo de encontro com o desconhecidos, considera o telefone indispensável para a sua vida, e adora excursões à meia-noite, com jantares de ‘cachorro-quentes’.” Era comum associar a “girl” à garota Coca-Cola, bebida considerada estrangeira e extremamente mal-aceito até os anos 60. Nos artigos dedicados à mulher, as articulistas aconselhavam às moças a não

terem atitudes como as das girl, ou seja, costumes considerados “yankes”.

(...) Mundinha não me conta nada no telefone só está me tentando pra eu ir para Copacabana perguntou se eu já vi a revista e que eu deixasse de ser boba minhas pernas ainda eram mais bonitas que as dela e que devia aproveitar pois hoje o que vale mesmo é perna bonita eu hein Rosa não Mundinha
Já disse que não vou pra Zona Sul
Ah não vou

A atuação de Betsy e a fala de Tuquinha expressam bem a contradição dos anos 50, conhecidos como “Anos dourados”. Nessa época, como se sabe, conviviam tanto o sonho do amor romântico, como a “repressão sexual e a submissão feminina” Nos anos 50, o Brasil possuía ainda “um dos maiores contingentes de analfabetos do continente(...)” Ao mesmo tempo em que em Copacabana uma parcela da sociedade freqüentava os bailes do Golden Room, as manchetes de “O Cruzeiro” apontavam para o “transito assassino do Rio de Janeiro” e para os ataques sexuais que amedrontavam as moças.

Assim, se é verdade o que Tuquinha afirma sobre o “ouro falso” propagado pelas chanchadas e propagandas como as que Betsy faz, não é menos verdade também que reproduz um comportamento muito difundido pelo cinema americano que divulgava por meio “dos seus poderosos media noções de justiça, do valor do esforço e da determinação e do papel social da mulher.

Estes valores constantes na construção do americano médio fundamentaram sua representação na linguagem cinematográfica”. Nos anos 50, o herói dos filmes passa a ser o americano médio que aposta no esforço para atingir seus ideais, mesmo em condições adversas. A imagem era a de afluência de benefícios extensivos às massas e igualdade. “A confiança no país, em Deus, em si mesmo, nos amigos, vizinhos e entes queridos sustenta toda essa sociedade idealizada, cujas tensões parecem se resolver o

plano do cotidiano.” O lar simples passa a ser local ameno, de paz e harmonia. Esse padrão de comportamento fundamenta o discurso de Tuquinha.

A resistência de Tuquinha à mudança de comportamento (representada no conto também pela inserção da cultura de massa no cotidiano das pessoas, inclusive do cinema norte-americano que passou a ocupar o espaço o qual, de certa forma, modelou formas superficiais de comportamento) revela que a personagem, além de não ter consciência dos impactos provocados pelo processo de modernização, ainda nutre a ingenuidade de achar que seja possível se manter imune a ele.

(...) enquanto isso você está de Betsy em Copacabana usando piteira fingindo de tarada parecendo até mulher da vida com aquele decote eu é só indecências (...)

O mote do conto é a fala de Tuquinha que parece responder negativamente a um convite insistente da irmã, de ir também para Copacabana. A resistência de Tuquinha no conto aparece como um refrão, que ela repete nove vezes, como um estribilho:

Mundinha pra lá não vou/ Já te disse que não vou
 Já disse que não vou pra Zona Sul/ Ah não vou
 Ah pra lá não vou / não vou nem
 pra Zona Sul /Mundinha nem que eu morra
 Pra Zona Sul jamais/Jamais meu bem eu vou
 E pra lá não vou/Já disse que não vou
 Pra Zona Sul/Nem morta eles me levam
 Oh volta Raimunda/Volta meu bem.

A repetição típica da narrativa oral reforça a tensão nuclear do enredo que é a tentativa de manter a tradição, explicitada pelo conteúdo da narrativa versus a lógica da modernidade, evidente na forma do conto. Ademais, há de se ressaltar que o turbilhão de

novidades, no conto, tem a marca do imperialismo. A transculturação denunciada por Tuquinha parece infiltrar-se em seu cotidiano apesar de sua resistência declarada. Não é sem motivo que Tuquinha prefere como noivo o “pingente” ao homem visto pela cartomante, que parecia o Clark Gable. Como aguerrida defensora de sua condição de suburbana, Tuquinha rejeita o astro Hollywoodiano, que encarnava personagens sarcásticos e pouco gentis com as mulheres, chegando a esbofetear mocinhas, seduzindo mulheres para após a conquista insultá-las, em favor do “artista dos trens”, um dos pingentes que se entregavam a uma imensa teatralização de sua condição: subiam no telhado das composições em alta velocidade, soltavam as mãos, aproximavam-se o máximo possível de obstáculos que oferecessem perigo (rede elétrica, postes, pontes, túneis, por exemplo), faziam cambalhotas, davam piruetas, plantavam bananeiras... Enfim, realizavam acrobacias quase circenses as quais não faltava uma estética de exibição. Muitas vezes faziam isso dando gargalhadas e lançando gritos debochados ou jocosos para seus companheiros, para os demais passageiros ou para os transeuntes.

O discurso de Tuquinha parece ser a personificação da resistência da invasão cultural norte-americana e consequentemente de seu sistema de valores, visão falseada, como mencionado anteriormente nesta análise. Talvez por isso, a sugestão rítmica do conto provoque a sensação de que o discurso se encontra fora de controle. A ausência de pontuação sugere um certo desespero que muito acertadamente vai ao encontro do processo que formalmente se apresenta no conto; a introdução da disseminação de valores resultantes da imposição de hábitos, modas e valores, típicos da penetração cultural, no caso norte-americana é absorvida intensamente independente da vontade de moças bem intencionadas como Tuquinha- que se sentiu no baile “que nem Lolobrígida”. Assim, não obstante ao discurso da personagem, o que se vê no conto é que ela, mesmo contra a vontade, torna-se “engolida” pelo processo avassalador da cultura importada que chega ao

Brasil, via de regra, pela cultura de massa, incorporando-se aos hábitos e discursos de forma tão natural que “às vezes nem mesmo é reconhecido como importado” .

A invasão estrangeira é evidente, seja pelo comportamento e defesa de valores, seja pela citação de palavras como *girl*, *blue-jeans*, de personagens como Clark Gable, Lolobrígida e Ali Khan, de transportes como a motocicleta e o trem e o automóvel- no auge do plano de metas de JK – época de implementação da primeira indústria automotiva no Brasil.

Assim, é notória a luta existente entre os anseios de Tuquinha e a impossibilidade de realização deles. Ela gostaria de virar estrela: “eu queria tanto ser estrela, estrela de verdade lá no céu (...)” e de permanecer no subúrbio intocável. Afirma preferir ficar no subúrbio e ouvir o barulho dos trens a ceder às imposições dos “gaviões” e do empresário. E que o dia em que não for possível mais manter sua “integridade” acabará por se jogar embaixo de um trem. Imagem emblemática, já que o trem - símbolo da modernidade- acabará por atropelar Tuquinha.

O ritmo frenético vai de encontro aos anseios de Tuquinha que aposta no perene, na coletividade, e ao desenraizamento típico da modernidade, representado no conto por Raimunda, Mundinha para os amigos e agora Betsy, em Copacabana.

Betsy que não quero me perder e cá no meu subúrbio eu sou Tuquinha
 Tuquinha Batista T.B. meu nome em toda parte eu quase choro
 agradecida T.B. nos muros T.B. no tronco das árvores no mamoeiro na
 porta da igreja como largar minha gente e ficar longe das letras de meu
 nome não Mundinha (...)

Essa fragmentação e o ritmo acelerado - que nada preserva, transformando tudo rapidamente em sucata num processo que culminou no desenraizamento das referências coletivas, substituídas no plano psíquico pelos valores individuais e privados- surgem

como forma de denúncia, no conto, em passagens como:

(...) mas o dinheiro não vai dar mas o que hei de fazer minhas amigas vêm ajudar as amigas aqui são amigas de verdade na Zona Sul não tem disso não(...)

Ou

(...) lá só querem saber é do corpo mesmo quero é só ver o dia que Deus castigar e o teu corpo envelhecer ninguém mais vai ler esse nome nas revistas enquanto T.B. está aqui nos tijolos(...)

A revista como veículo efêmero, produto da cultura de massa é contraposta à pichação dos muros. Assim, se por um lado Tuquinha apresenta uma visão bastante crítica e até demoníaca do mundo moderno; “(...) até que a Zona Sul embeleza as mulheres é a luz da boca do inferno”, por outro ela é apresentada como uma moça sonhadora, ingênua e até certo ponto ignorante, na medida em que não percebe que já faz parte desse universo moderno não obstante a sua vontade. Aliás, a opinião que Tuquinha tem de sua irmã era amplamente divulgada pela imprensa brasileira, acerca dos jovens de maneira geral, como publicado em A Cigarra, em julho de 1951:

Os adolescentes de ambos os sexos procuram imitar o estrangeiro no que este tem de pior (...), mocidade inconseqüente que, influenciada pelos hábitos americanos e pelo cinema, vive á solta.

O romantismo de Tuquinha, por outro lado, apresenta as marcas dos anos dourados midiáticos, aquele que gira “entre um momento de ingenuidade e tranqüilidade” que então desmoronava na presença da contraposição e questionamento de costumes como o da juventude transviada, repellido pela parcela mais conservadora da sociedade, independente da classe social.

O ideal de confraternização, do subúrbio ameno e fraternal, apesar de pobre, do

cenário idílico e do amor acima de tudo (“eu quero é amar, amar de verdade mas muito mesmo e eu tinha que te contar minha irmãzinha: oh Raimunda/ volta meu bem”) no cinema norte-americano foi muito propagado uma década antes, época em que os jovens americanos estavam no front e que sonhavam em voltar (vivos!!!) e encontrar a namorada e toda a comunidade o ovacionando, como Tuquinha deseja.

(...) no jogo de domingo me chamaram pra dar o primeiro chute e eu só ouvia palmas e o pessoal gritando da arquibancada Tuquinha, Tuquinha T.B. é a maior já ganhou vê lá Betsy se tem isso na Zona Sul eu sei que nunca mais voltarás ó maninha(...)

Tuquinha afirma ter dois sonhos, o primeiro é ser eleita a rainha do carnaval e desfilar com um vestido de musselina azul-celeste (como não tem dinheiro vai de organdi) e o segundo é se casar com alguém que ame muito “ah eu quero amar muito amar pra valer muito mesmo estou até apaixonada antes da hora sem saber ainda quem seja(...)”. Mas o discurso ingênuo de Tuquinha é a expressão máxima da impossibilidade de seu maior objetivo que é o de preservar sem concessões seu modo de vida suburbano. O sonho do vestido esvoaçante já demonstra a força da ideologia sobre a moça suburbana, como denuncia Dinah Silveira em *Cena Muda* (13/09/1949):

A influência sobre nossa juventude tem em certos aspectos sido tão prejudicial(...) basta olhar por detrás dos olhos empinados e dos vaporosos vestidos para vermos dúzias de Ingrid Bergmans e Lauren Bacalls.

A negativa de não ir para a Zona Sul parece pouco convincente e Tuquinha bastante desesperada na tentativa de manter algo que nem ela mesma acredita poder sustentar.

(...) ah acho que eu quero mesmo é chorar tem horas nesse mundo que tudo fica triste triste sofrer é da vida eu também estou convencida hoje Tuquinha não está boa carece de um consolo eu ligo o rádio e cadê a voz de Ângela Maria só minha tia rezando e os trens passando tudo tão triste aquele demônio o pessoal está combinando de dar uma surra nele quando vier caçar vedetes aqui no subúrbio minha irmãzinha eu gostaria tanto se tu me dissesse que Betsy é infeliz (...)

A personagem no conto representa a tradição, o que perdura, em detrimento do efêmero - peculiar da modernidade, representada por sua irmã Betsy e pela Zona Sul do Rio de Janeiro. Talvez por isso, o discurso pareça frágil, na medida em que nem mesmo os lugares onde o desenvolvimento demora a chegar são poupados da transformação. Tuquinha gosta da família, dos amigos, do carnaval, quer se casar com um homem que tenha origem semelhante à dela, não acredita que possa ser corrompida pelo dinheiro e não se deixa seduzir pela efemeridade da fama. Quer ser estrela perene, por isso apela para o mundo natural, como se esse pudesse provê-la da segurança que o mundo social não promete mais : “(...) ouviram dizer que você agora é estrela de cinema ah eu queria tanto ser estrela de verdade lá no céu(...)” .

Pra Zona Sul jamais
Jamais meu bem eu vou

Lá só querem é saber do teu corpo mesmo quero ver o dia que Deus castigar e o teu corpo envelhecer ninguém mais vai ler esse nome nas revistas enquanto T.B. está aqui no tijolo dos muros T.B. a canivete no tronco das árvores (...)

Tuquinha “assume a posição de resistência aos chamados do bairro elegante” e aponta o subúrbio como local que ainda se pode preservar a identidade e os laços afetivos.

Para ela, a irmã esqueceu-se de sua origem, despersonificou-se “mudou até de nome antes era Raimunda na água benta do vigário Mundinha pra nós e agora Betsy na televisão Betsy com ipicilone”. A percepção da influência norte americana na língua, aliada a um fenômeno artificial (pseudônimo), para narradora é algo que vem no pacote de hábitos e costumes estranhos que, apesar de ser o indício de algo mais sofisticado, moderno e vendável, não atribui qualquer valor positivo ao universo em que vive Betsy.

Para Tuquinha, a zona sul e os hábitos de sua irmã têm a marca da descaracterização que - no caso de Betsy - vai desde o nome até a aparência, fundamental para as poses que faz para os fotógrafos, já que atua como modelo.

Esse discurso também era constante nos anos 50. A maciça influência norte-americana foi foco de discussões e provocavam posicionamentos diversos. A opinião pública, não raro, posicionava-se contra os novos hábitos da juventude, como podemos notar no poema publicado por “A Cigarra”, em fevereiro de 1955, que descreve os hábitos da girl, ou, mais especificamente, da “garota Coca-Cola”.

Margarida
 Maggie na intimidade
 Garotinha muito pretty
 Mas cheia de nine-o'clocks
 Fala americano
 Adora Jam session
 Sundae
 Milk-Shake
 E ice-cream
 Bebe whisky – and soda, please!
 Coca-Cola
 E tea for two
 Fuma Lucky Strike
 Dança Fox
 E me chama de baby
 Ando até desconfiado
 Que o que ela tem por mim
 Não é o amor...
 Deve ser love.

A imagem da garota Coca-Cola assusta Tuquinha, por isso, a afirmação da menina de que se a vida simples dela não for mais possível, irá se jogar debaixo de um trem. Assim, o símbolo maior do progresso iria literalmente matar Tuquinha que se coloca como antítese de algumas idéias que a modernidade desenvolve a partir da dispersão na multiplicidade.

O monólogo revela o ritmo que a vida cotidiana assumia naqueles anos de “50 em 5”. Época de extrema aceleração de um país que queria a toque de caixa se nivelar com os EUA, e por isso, nada com mais sentido do que formar a opinião com os “enlatados americanos”. A velocidade da moto de Marlon Brando ou do carro de James Jim é utilizada para ilustrar a perda de valores. “A morte de Aída Curi, no ano de 1958, foi explorada exatamente dentro desse tom de comportamento incontrolável dos jovens. As versões foram várias, mas coincidem ao contar que a jovem teria acompanhado dois rapazes ao apartamento deles, e no meio da noite morreu ao atirar-se ou se atirada da cobertura do prédio. As imagens da festa e embalo chegando a seu ápice e da jovem tentando fugir do ataque dos rapazes se constituíram em permanente material para elocubrações.”

Tuquinha reconstitui um fato como o de Aída, ao lembrar de Luisinha:

(...) minha tia sempre me preveniu que lá a gente perde a alma como aquela sem-vergonha da Luisinha que Deus tenha coitada bebeu formicida e se arrebentou na calçada em frente ao posto quatro toda decomposta e agora o que ficou dela
 Ah pra lá não vou
 Não vem nem
 Vou me ficando por aqui mesmo perto do meu canteiro e do mamoeiro(...)

O discurso da personagem representa no máximo um ideal de vida que todavia não é

passível de concretização no subúrbio, nem em qualquer outro local do Rio de Janeiro nas décadas de 40 e 50. Nesse sentido, apesar da personagem do conto, aquela a qual o autor deu voz, ser convictamente suburbana, e embora o autor pareça nutrir certa simpatia pela personagem, como afirma Weg, a voz de Tuquinha não parece ser a do autor.

Aníbal Machado dá voz a Tuquinha e não a Betsy. É Tuquinha quem conduz a narrativa, numa evidência de que o autor deposita sua simpatia em sua figura simples, emotiva, sonhadora. O escritor para demonstrar simpatia para com Tuquinha, constrói o conto de forma original. (...) o texto é quase um só bloco, fluente, quase sem pontuação se forma que o leitor possa de fato estar próximo do pensamento da narradora. Aníbal apresenta um texto escrito que se caracteriza por representar o mais fielmente possível sentimentos e reflexões de uma personagem.

Aníbal Machado, diferentemente de Tuquinha, percebe a modernidade como um movimento positivamente desestruturador, o que formalmente é evidenciado pela estrutura “em bloco” do conto. Assim, diferentemente do que afirma Weg, parece que ao lançar mão desse recurso estilístico tipicamente moderno, o autor se distancia da narradora na medida em que ela representa a tradição, e a forma rompe com o cânone literário.

A simpatia pela honestidade da personagem parece ser clara, mas como as falas são bastante ingênuas, o leitor desconfia da cumplicidade entre autor e personagem. Além disso, Betsy não existe na história, o que temos é a visão de Tuquinha sobre a vida da irmã na Zona Sul, um ponto de vista aparentemente tão embotado quanto o de Guitinha, concorrente de Tuquinha ao título de rainha do carnaval.

Guitinha afirmara ser Betsy uma prostituta, mas posa para fotógrafos de maneira semelhante à Betsy.

Ademais, se a Zona Sul era tida como um local de realização de desejos para uma

parcela da classe baixa carioca, o subúrbio, nem por isso, parecia – aos olhos de Aníbal Machado- ser um local ameno e tão acolhedor como Tuquinha o apresenta. Isso fica claro no conto “Tati, a garota”, em que a mãe de Tati, após ter sido despejada do local em que morava, no bairro de Copacabana, volta com sua filha para a periferia, descrita como local escuro e violento.

A costureira desce com cuidado, sobraçando a filha, Carolina e os embrulhos. Era preciso que a criança não acordasse. Tomou um caminho escuro. O que ia dar à casa da irmã. Tati abre um pouco os olhos, espia a espessura da noite. Está com medo.
 (...)Mas o caminho que a costureira trilhava era deserto.
 -Não vá arranjar outro filho por esses matos aí, moça! gritou-lhe um soldado. Agora é hora dos bailes...
 A mulher já caminhava sem sentir cansaço. Outro dichote injurioso bateu-lhe apenas no ouvido: - tão sozinha, meu bem!...

O que parece haver mais uma vez na obra de Aníbal Machado é a relativização de um desenvolvimento que embora chegue com promessa do de melhoria da vida das pessoas de maneira geral, traz consigo a perda da tradição, dos costumes e até de uma moral que no conto parece soar irônica. Isso por que o escritor, ainda que deixe evidente os embustes do progresso, que em nada emancipa a maior parcela da população, não se pode afirmar que sua obra pregue o desenvolvimento – no conto representado pela Zona Sul- como um diabólico organismo de desorganização social e moral. Quem o vê assim é a personagem, já que- como já foi dito- descreve situações de forma muito ingênua, uma visão bastante rósea do subúrbio, diferentemente de Aníbal que preza pela tradição, e resiste à destruição dos modelos canônicos de forma geral, mas percebe a modernidade como algo inexorável e positivo até certo ponto.

Nesse sentido, no conto “Monólogo de Tuquinha Batista” está também presente a “estética do meio termo”, marca do escritor que desenvolve sua escrita na limítrofe entre

o moderno e o canônico. Esse estilo peculiar de Aníbal Machado fica claro na forma do conto em que, o autor apesar de lançar mão de conquistas do modernismo - retirando quase que completamente a pontuação, aliada à 1ª. pessoa, abrindo mão da objetividade e, conseqüentemente, deixando predominar as sensações e impressões, típicas da intersubjetividade, tão presente no pensamento modernismo - preserva um vocabulário precioso, ainda que mesclado a algumas poucas expressões típicas da linguagem oral. Ao mesmo tempo em que Tuquinha fala (ainda que poucas vezes) “pra”, “só fazem botar”, “rindo por demais” ou “pros” ela se vale de termos como “conspurcada”, “solferino”, além de citar “Ali-Khan”, “Clarck Gable” e “Lolobrígida”.

O vocabulário que sai das falas de Tuquinha apresenta-se pouco verossímil, muito diferente da fala do marido da Frorinda no conto “Foi sonho”, de Mário de Andrade que também recorre a personagens suburbanas, procurando aproximar-se da forma de expressão dessas personagens que “ não sabem se expressar ou se expressam mal” .

Mas a não adesão à forma de se expressar dos pobres, se por um lado demarca a tradição nos contos de Aníbal Machado, por outro, estabelece mais uma vez a consciência do autor acerca da impossibilidade, ou da falta de meios para apresentar os fatos do ponto de vista do pobre, inculto e suburbano. Por meio do vocabulário, o autor marca a distância de seu mundo com o da personagem a qual dá voz e esse espaço entre um e outro possibilita paradoxalmente a empatia com Tuquinha e a ironia que parece submergir de sua fala.

Contudo, essa característica só confirma o que parece ser opção estética de Aníbal Machado, que conscientemente nunca abre mão da forma mais padrão da língua, ainda que esta venha a dar voz a personagens que provavelmente nunca tiveram acesso ao vocabulário e estruturas com as quais se expressam.

Talvez com isso Machado firme sua posição de que apesar de dar voz às personagens

suburbanas, não é uma delas, não sente como elas, nesse aspecto, estaria mais próximo ao estilo de Drummond do que ao de Mário o qual, a ida ao subúrbio possibilita recriação da linguagem”, pois diferentemente de Mário de Andrade, Aníbal Machado não parecia compactuar da possibilidade dele, morador de Ipanema, sentir, e portanto se expressar, tal como a população da periferia, que tem voz em vários de seus contos. Nesse sentido, a “estética do meio termo” se por um lado parece inadequada à expressão de personagens como Tuquinha, por outro se apresenta como fiel à tarefa artística do escritor.

Irinésia Oliveira, em ensaio sobre os “Contos de Belazartes” faz uma análise interessante sobre a aproximação estilística do escritor culto às formas de expressão populares, ao afirmar que:

O problema é que a ida ao povo, a título de integração cultural, nacional, ou de qualquer outra espécie, constituiu sempre um problema de amplas dimensões. Já se foi ao povo, no Brasil, para escravizar, evangelizar, dizimar, expulsar, vacinar, manipular, reprimir greves, como as de 1917, etc. Há relações práticas envolvidas e um escritor de literatura não está imune a esse passado, distante ou próximo. Portanto, cada vez que um autor letrado, culto, propõe-se representar o sertanejo, o suburbano, o favelado, o proletário, encontra uma série de problemas, dentre os quais os primeiros são literários. Um exemplo está na trajetória nem sempre bem-sucedida de representação do sertanejo, até que se chegasse à obra magistral de Guimarães Rosa. Só temos indicação de que o problema atravessa o literário e vai adiante quando o desacerto, tão bem equacionado em momentos altos, parece nunca resolver-se de uma vez por todas, porque sempre repostado por sua dimensão prática.”

Por isso, mas não só, como mostramos nesta tese, Aníbal Machado se mantém fiel à sua forma de expressão, mais afeita à escrita tradicional, como que preservando a identidade do escritor, sob a voz das personagens. Esse procedimento passa então a ser visto não como inadequação ao objeto, mas antes como estratégia discursiva; é como se no monólogo houvesse um diálogo entre a personagem e o escritor, estabelecido pelo

conteúdo (assunto) e a forma (escolha lexical) que ao se conflitarem abrem o espaço para a ironia e, portanto, outra possibilidade de leitura – a de ver Tuquinha como ingênuo – apesar de muito bem intencionada.

“O Rato, O Guarda-Civil, O Transatlântico” e “Monólogo de Tuquinha Batista”, analisados neste capítulo, trazem conquistas do estilo moderno de formas diferenciadas ao tratar de um tema semelhante; ambos têm em vista o processo de modernização seletiva do Brasil, e a linguagem de que se vale o autor para tratar do tema revela de certa maneira a sua visão de mundo. Nesse sentido, pode-se afirmar que o projeto estético alia-se ao ideológico e que pelas marcas do primeiro chega-se ao segundo.

Se no primeiro conto, de 1925, o processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional apresentava-se macro estrutural, questionando os limites de autonomia do país em relação ao primeiro mundo, colocando como cenário do enredo o porto, em “Monólogo de Tuquinha Batista” a análise das conseqüências do “subdesenvolvimento” enfatiza a microestrutura, evidenciando, por exemplo, a influência norte-americana no comportamento das personagens e como o léxico denuncia a latente dominação ideológica. No fundo, ambos os contos, tratam do processo de implementação do capitalismo no país, em momentos distintos. Apesar disso, o que vale a pena notar é que já no conto de 25, como já ressaltado durante a análise, eram evidentes “as contradições insolucionáveis pelo modelo burguês” que no plano estético promoveram uma certa ruptura da linguagem tradicional em “Monólogo de Tuquinha Batista”, sem atingira a estrutura da linguagem, como no caso da simulação do fluxo de consciência que não perde a linearidade da frase, mantendo conseqüentemente o sentido da sintaxe tradicional.

A análise dois contos, portanto, corrobora a tese de que o desenvolvimento estético encontra-se estreitamente vinculado à visão de mundo conciliatória do autor que, por sua

vez, estilisticamente, é responsável pela a característica permanente de seus contos que aqui denominamos “estética do meio termo”.

Capítulo III

“O Alferes eliminou o homem”: as dinâmicas de inserção social em:

A) “O Homem Alto”

*Se coexistem em nós dois mundos – o real e o do sonho- cada qual elege os seus arquétipos-símbolos.
Aníbal Machado*

Os contos “O Homem Alto”, “O Desfile dos Chapéus” e “O Defunto Inaugural” têm como tema central a modernização seletiva com o enfoque mais direcionado ao papel do homem na sociedade e as múltiplas máscaras sociais de que se vale. Assim, não é sem razão que procedimentos da literatura fantástica, ainda que de forma diferenciada, organizam o eixo do enfoque (estético, psicológico e sociológico) nesses três contos.

Nessas obras, o experimentalismo com a linguagem não prevalece, pelo contrário, o que se percebe é uma sintaxe direta, um léxico culto, rigoroso com uso de pronomes que seguem as prescrições da língua normativa. Mais uma vez, a tensão se dá pelo aparente paradoxo entre a linguagem tradicional e um desenvolvimento temático que altera o modo de representação da realidade.

Desta forma, as ações absurdas são apresentadas como se fossem as mais tradicionais do mundo, pois são narradas por meio do discurso falso, mas aparentemente real e verdadeiro, denunciando-se como máscara. Como o discurso reflete o mundo o qual representa, evidencia, por meio das contradições entre o tratamento temático e o formal, a sociedade aparentemente ordenada onde reina o caos e o absurdo, que só se apresenta coerente sob a máscara da ordem.

No conto “O Homem alto” a baixa estatura no narrador protagonista é a responsável por sua pouca estima e ressentimento. O homenzinho de um metro e quarenta e cinco não

vê como “conciliar tão mesquinho tamanho com as exigências da vida moderna” e vendo-se em desvantagem em relação aos gigantes que “à tarde deslizavam pela calçada” juntou-se a um grupo de cinco outros colegas de mesma estatura e juntos chegaram à conclusão de que “havia duas raças inimigas no mundo: dos altos e a dos baixos”. Por infelicidade, o protagonista, fazia parte do grupo dos mais baixos, que segundo ele, no jogo da vida eram “derrotados de nascença”. Assim, para sobreviverem meio aos “gigantes” fazia-se necessária uma série de medidas e decisões que “atenuassem o drama” de ser pequeno no mundo moderno.

Nada de esticar o pescoço, de falar alto demais, de equilibrar-se na ponta dos pés para ver o que se passa longe. Também não gesticular demasiado. Se o nosso chapéu estiver muito em cima, no cabide, nunca utilizarmos a cadeira para apanhá-lo. Calçar discretamente; o salto exagerado só serve para tornar mais risível a nossa condição. E nunca discutir com sujeitos altos, uma vez que falam sempre de cima. Providência importante seria deixar o Rio de Janeiro. O Rio é cidade ingrata para pessoas de pouca estatura. Suas montanhas só fazem acentuar a nossa pequenez. Criam em relação a nós uma escala de medida que nos reduz quase ao tamanho de formigas como homens na praia vistos de avião. Assim concluimos, depois dessas considerações um tanto aberrantes.

(...)

Não devíamos também sair em grupo; sentados, ninguém notava; andando juntos, daríamos a impressão de uma família de anões de circo. Ao lado de tipos médios, vá lá; mas estes, que formavam o grosso inexpressivo da multidão, não nos interessavam.

A partir dessas decisões, o narrador se isola do grupo e começa a sonhar ser um gigante. O sonho recorrente faz com que ocorra uma estranha metamorfose no protagonista. A associação da passagem com o conto metamorfose de Kafka é imediata, ainda que a consequência siga em direção inversa, já que na novela do escritor austríaco, Gregor Samsa transforma-se para “fugir” da carga social imposta a ele, ao passo que em

“O Homem Alto”, o protagonista metamorfoseia-se para suportar a carga e se adequar melhor socialmente, apesar disso, a crítica de ambas as obras dirige-se à estrutura alienante típica das sociedades modernas.

O processo de racionalização inerente à modernidade inicia-se pelo convencimento pessoal, a metamorfose se dá no âmbito da psique e está por sua vez modifica as ações, objetivamente. Nesse sentido, o conto exige uma compreensão metafórica, de forma diversa da que se pode ter de Gregor Samsa que “não se comporta como, ele é uma barata”¹⁰⁷, pois o “Homem Alto” somente se comporta como se fosse e isso basta. As pessoas continuam percebendo a pouca estatura da personagem que por sua vez necessita de muita concentração para se metamorfosear em homem alto. Como demonstram os trechos a seguir.

Era uma nova versão corporal que estava se inaugurando. Caminhava em estado de levitação. De surpresa em surpresa. Devolvi com ligeiro aceno de cabeça a saudação de um homem imponente. Nunca o vira. Pouco importava: era alguém da mesma seita. Entrei numa loja, as caixeirinhas acorreram sorrindo. Disputavam o privilégio de servir-me. - O senhor deseja uma camisa de pescoço... trinta e quatro, não é assim? - Não senhorita. Quarenta e um! (Minha voz aqui falseou um pouco.) Uma delas sussurrou ao ouvido da outra envolvendo-me o olhar: “- como se parece com...as não peguei o nome, parecia ser o de algum ator famoso do cinema norte-americano. “Puxa, como é bom ser alto!” ... pensei embevecido.(...)” De manhã bem cedo, Gregório teve ocasião de pôr à prova o valor das suas recentes resoluções, dado que a irmã, quase totalmente vestida, abriu a porta que dava para o vestíbulo e espreitou para dentro do quarto. Não o viu imediatamente, mas, ao apercebê-lo debaixo do sofá — que diabo, tinha de estar em qualquer sítio, não havia de ter-se sumido, pois não? — ficou de tal modo assustada que fugiu precipitadamente, batendo com a porta. Mas, teria que arrependida desse comportamento, tornou a abrir a porta e entrou nos bicos dos pés, como se estivesse de visita a um inválido ou a um estranho.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Rosenfeld, Anatol. Texto e contexto. São Paulo, Perspectiva, p. 232.

¹⁰⁸ Kafka, Frans. *A Metamorfose*. São Paulo, Companhia das Letras, 2ª. Ed, 2000.

Apesar das diferenças formais das narrativas, as quais tornam evidentes os contextos histórico, político e social diferenciados, além das especificidades inerentes a cada autor há mais elementos comuns do que díspares nas metamorfoses, um desses elementos semelhantes é a causa que as mutações que têm como origem a insatisfação; assim, as transformações emergem como uma linha de fuga, talvez, por isso, os processos se dêem sempre meio à sonolência ou a um sono agitado; momentos em que a razão se encontra menos vigilante. Além do mais, a dimensão da metamorfose também é análoga em ambos os autores, divergindo de outros andamentos do mesmo processo em obras clássicas, como em Ovídio, em que a transmutação se dava no plano físico. Se a metamorfose em Kafka se dá nas esferas física e psicológica, no conto de Aníbal Machado a mutação restringe-se ao plano psicológico, refletindo novos comportamentos, sentimentos e em função disso, gerando novas opiniões.

Em “O Homem Alto”, o processo de metamorfose é impulsionado pelo desejo de apresentar uma imagem exterior que nada tem de natural, pelo contrário, ela deve ser meticulosamente construída por meio de análises de cunho “sociológico”. O anseio é de se importar mais com o externo do que com o que há de subjetivo no homem. Esse anseio, tão familiar na consciência dos homens modernos, revela o absurdo de ser e estar no mundo. O homem socialmente adjetivado percebe que naquela sociedade moderna o parecer é mais real do que o ser, o que no caso específico da sociedade brasileira é uma tônica em consequência de seu processo de modernização seletiva, tão bem elucidado no conto “A teoria do Medalhão”, de Machado de Assis.

Roberto Schwartz, ao analisar a volatilidade do narrador machadiano, afirma que o modo de atuação do narrador reflete formalmente “um certo comportamento político da burguesia brasileira, que “simplesmente adotava as formas exteriores do liberalismo, mas

não o seu espírito”¹⁰⁹, permanecendo por isso uma classe ambígua. Esse comportamento perdura na sociedade brasileira ainda no século posterior ao que Machado escrevia sua obra, em certo sentido, é essa mesma postura social que Aníbal Machado apresenta em “O Homem Alto”, que preserva o esquema da teoria do medalhão de alguma forma emancipado, já que não há mais um filho sendo ensinado pelo pai, mas a própria personagem, órfão de pai e mãe, descobrindo por si a desfaçatez.

Desde muito me vinha preocupando o problema da minha estatura. Os anos passavam, e para cima eu não ia. Aos quinze, encalhei para sempre em um metro e quarenta e cinco. Tinha apenas essa idade e altura, quando meus pais me largaram sozinho no mundo. Morreram quase ao mesmo tempo. E eu fiquei a pensar: como conciliar tão mesquinho tamanho com a exigências da vida moderna? Como enfrentar a luta? Ah! Por que não puxei a meu pai, tipo enorme? ... Será que não sou filho dele? Tive então que lutar dobradamente para compensar-me do que me faltava. Enquanto isso, homens altos e serenos passavam pela rua.

É como se a fórmula do medalhão antes restrita a uma fração de classe houvesse se propagado por toda a sociedade e os menos ineptos, compreendendo as regras do jogo social, partilhassem das fórmulas acabando se “dando bem” ainda que sob o alto preço de serem regidos exclusivamente pela batuta da expectativa do outro. Por isso, seguindo a regra e o compasso das exigências do jogo social, alguns do grupo dos “tampinhas” obtiveram sucesso, cada um a seu modo, essa é a conclusão a que chega o narrador protagonista: “Se alguns se perderam no anãonimato, como dizíamos, é porque não encontraram a fórmula’, pensei.” Não por acaso, o protagonista só é conhecido pelo leitor por meio do substantivo comum “homem” adjetivado por “alto” e é esse adjetivo que dá

¹⁰⁹ Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. Machado de Assis. São Paulo, Editora 34, p. 55.

aa personagem a senha para entrada no mundo social.

“O Homem Alto” une, ainda que por meio de um humor menos cáustico do que se presencia em Machado de Assis, o processo de racionalização que exige uma organização sistemática, calculada e organizada da vida- típico das sociedades avançadas - a um movimento peculiar da sociedade brasileira; que ainda em processo de desenvolvimento, desejando igualar-se às nações desenvolvidas, adotava o discurso do desenvolvimento sem apresentar as bases para execução de tal projeto, fazendo com que a modernização avançada se assumisse mais como desejo do que como algo efetivo. Com a narração em primeira pessoa, o conto tem como foco o protagonista por meio do qual o mundo é projetado e a ele se limita a visão. Talvez por isso, o narrador ao se sentir grande, fica inseguro pela percepção de que as roupas que usava ainda o servem, por isso, recorre ao espelho e fica tranqüilo ao ver que o espelho confirma suas expectativas:

Veio-me a vontade de estrear publicamente a minha altura. Precisava sair. Vesti-me. Mas a roupa era a mesma que usava antes! Decepcionado, dirigi-me ao espelho. E o espelho me tranqüilizou, devolvendo-me o tipo alto que acabara de me tornar...

Há na passagem transcrita clara referência ao conto “O Espelho” de Machado de Assis em que confirmava a sensação de poder ao alferes toda vez que ele se via com a farda. Assim, Aníbal Machado, tal como Guimarães Rosa, em seu conto “O espelho” parafraseia Machado na concepção de que “Sim, são para se ter medo, os espelhos.”¹¹⁰ A personagem que passa a se ver e se sentir como um homem alto sabia que seu tamanho era voluntário. Percebera que nas relações sociais a boa estatura era fundamental, mas o mesmo não se aplicava nas relações amorosas, já que foi justamente por ter se

¹¹⁰ Rosa, João Guimarães . “O espelho” In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001,p. 121.

apresentado como um homem alto a Olívia que seu caso amoroso fracassara.

-Outro dia te achei mais interessante, disse-me ela. Por que agora esse ar grave, essa cara de homem cruel? Está até me lembrando o Isaías. Ih! Nem quero me lembrar... aquilo só tem tamanho... Assim se frustrou o meu romance com Olívia – inesperado desfecho para a primeira aventura amorosa de um homem alto.

De forma semelhante, o encontro do protagonista com uma mulher dinamarquesa, apesar de se iniciar com a estatura social do homem alto, por se tratar de um encontro de negócios, termina por se caracterizar como uma cena surreal, em que tudo perde a coerência externa apresentando-se alógico, como se no meio de tantas ações corretas e prescritas a serem cumpridas para se obter sucesso, ocorresse, por um acaso, um disperso gesto que por meio do absurdo incitasse o desvio da rota.

- Estou autorizado a assinar o contrato hoje mesmo, disse-lhe.
Nada respondeu. Entrou o garçom e serviu-nos o uísque. Tirei da pasta a procuração e demais papéis. A dinamarquesa, ligando a vitrola, consultou-me se havia inconveniente em tratarmos o negócio ao som da música. Achei que não, seria até melhor, o acordo se faria mais depressa, em perfeita harmonia.
- São canções da minha terra, disse-me. Quando as escuto, lembro-me de meu sobrinho que morreu.
Eu olhava para um objeto de vidro e borracha, fora de uma caixa coberta de inscrições que pareciam em alemão.
- Ah! É para tirar leite das parturientes. Um sistema novo, mais suave do que os outros, disse-me Miss Elin (viera-me então o seu nome).
Apanhou o aparelho, mostrou-me o dispositivo:
- A parturiente não precisa inclinar-se no leito. É só uma ligeira pressão.
- Mas o leite pode entornar-se, eu disse.
- Não, meu filho. É assim. Dá licença...
Descobriu o colo: “Não repara não!” E fez a demonstração. A ponta rosada do seio insinuara-se pelo gargalo do vidro.
-Veja! Adere bem e não machuca. Só falta sair a gota de leite.

Nesse momento a vitrola tocava uma música de embalar. Através das venezianas piscavam os anúncios luminosos nos edifícios distantes. Tentei ainda lembrar-lhe o nome, identificar em Miss Elin a representante de uma fábrica estrangeira.

Ela encarnava no momento a mulher impessoal e absoluta, uma presença sem nome.

Minha vista se turvou. Senti-me dentro de um turbilhão macio. Vi a firma Richard & Cia recuar para um horizonte sem fim de nuvens brancas e geleiras, até desmoronar-se toda.

Quando dei por mim, a mulher, tendo-me todo encolhidinho em seu colo, batia-me docemente nos ombros.

E, com o olhar longe, cantava uma canção de ninar...

O desfecho inusitado do conto, apesar de apontar para uma consciência que não se atém às formas básicas de ordenação da realidade empírica, mantém uma lógica interna rigorosa formalmente estruturada pela sintaxe e vocabulário do conto que corrobora o anseio do homem que quer ser aceito pelos poderes, ajustar-se por completo às formas alienantes dos tempos modernos. Contudo, algo de incrivelmente humano submerge e, no meio de um mundo tão afeito às aparências, desejos e sentimentos parecem absurdos.

Assim, no conto fica claro que se do lado da transformação social há ainda muito que fazer, do lado das transformações no comportamento humano pouco ainda foi feito. O homem alto aprendeu as estratégias da inserção social, mesmo sem um pai que lhe pudesse ensinar a cultivar o *habitus* do medalhão-, todavia isso não suprime a necessidade que o “homem sem adjetivos” tem de relacionar-se francamente com as pessoas; atitude que no conto parece mais absurda do que mudar de estatura conforme a conveniência social.

Aníbal Machado no artigo “Divergir não importa”, de 1951, comenta o poder destabilizador do fantástico na poesia:

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.

A linguagem apurada , ao se manter fiel à “estética do meio termo” denuncia de forma mais veemente a estrutura social arraigada que fundamenta e dá régua e compasso para que as relações de conveniências prevaleçam, invertendo a hierarquia dos seres e das coisas, do ter e do ser.

B) “*O desfile dos chapéus*”

O conto “O desfile dos chapéus” tem como tema, assim como “O Homem Alto” as máscaras sociais. A personificação evidenciada já no título oferece a chave de entrada para a leitura que tem nos chapéus utilizados pelo narrador protagonista a fotografia cronológica de sua vida.

A narrativa é simples ainda que imbuída de um lirismo profundo. Desenvolve uma retrospectiva da vida do narrador que ao que parece encontra-se morto. Em primeira pessoa, ele narra por meio de flashback, sua vida desde a adolescência, época em que usou o primeiro chapéu, até o dia em que não precisou mais usar chapéus. Cada etapa de sua vida é marcada por um chapéu que imprime “personalidade” a quem o utiliza e não ao contrário como se espera. Essa personificação quebra a expectativa do leitor em relação ao texto de fina beleza lírica. Poder-se-ia dizer que ali se desenvolve o relato e a reflexão de uma vida pelo viés psicossocial. As angústias e hipocrisias do narrador- quase um eu lírico- “metonimizam-se” nos chapéus que usou ao longo de sua vida.

Na narrativa, fica evidente a concepção de Aníbal sobre “a arte como reconstrução, muito mais do que imitação da realidade (...) caracterizada por um equilíbrio entre imaginário e raciocínio”¹¹¹. Afirmando que não sabe se é sono ou vigília o narrador insere no leitor a incerteza, já que o que indica no conto, a personagem encontra-se morta(ou morrendo). Mas o narrador afirma, na verdade que sonha e que o sonho é tão próximo da realidade que não sabe se realmente sonhou ou se encontrava-se durante a visão das imagens sob um estado de vigília. O fato é que o sonho, segundo o narrador, esboçava um “conteúdo latente” e nesse sentido, apresentava-se como uma ponte entre a

¹¹¹ Proença, M. Cavalcanti, *Op. cit.* p.xxx.

realidade e o sonho.

Mas o que tem um desfile de chapéus com a realidade factível? Para compreendermos a ambivalência do conto que trabalha concomitantemente em dois registros teremos que perceber o chapéu personificado, vertente do registro onírico, da fantasia e do surreal, e também como uma metonímia, que propõe uma leitura mais atrelada à crítica social. O narrador avisa de início que não sabe se o que irá narrar trata-se especificamente de um sonho ou de algo que lhe ocorreu em um estado de vigília. Cabe ao leitor perceber que a narrativa pode ser lida tanto como um sonho (o de se livrar dos chapéus) como o relato advindo de um estado de vigília, que narra os diversos usos sociais dos chapéus, já que a vigília, como se sabe, é um modo seletivo do ser que se encontra direcionado para as coisas práticas na vida material. Por isso, sob a ótica que a leitura propõe, o que parece sonho está mais perto do real, já que mais subjetivo, pessoal e o que se apresenta como consciente, por inserir-se num padrão social, parece, apesar de mais factível, mais irreal, na medida em que se encontra distante do ser subjetivo e mais próximo do sujeito social.

É nesse caminho que parece percorrer o conto que dialoga com a psicanálise, com o surrealismo sem abster-se de uma lógica que, muito atrelada à convencionalidade da sintaxe normativa da língua, não se embrenha para o irracionalismo, mas, antes, propõe outra lógica de se pensar o homem no mundo.

Assim, “a temática sonho e realidade naturalmente se insere no foro de reflexos de Aníbal Machado sobre a formação do homem.”¹¹²

A linguagem do conto é extremante formal e ao desenvolver um tema pouco convencional causa o estranhamento típico dos contos fantásticos.

¹¹² Weg, Rosana. *Op. cit.* p.91.

Se no sonho a mente opera em um estado diferenciado de consciência, desligando-se do meio externo, tornando as regras da moral e da ética social menos influentes no pensamento, em que o tempo, o espaço e as leis da física deixam de ser absolutos, no estado de vigília, o ser contraído é direcionado para finalidades práticas na vida material. Por isso, segundo a lógica presente no conto, no estado de vigília, sabemos menos o que somos do que quando sonhamos.

Em “O desfile dos chapéus” o ponto de vista de que a criação artística deve ser fruto da associação de técnica e de imaginação é evidente, talvez por que ao mesmo tempo em que o autor creditava ao universo onírico o espaço em que o homem conseguia algum grau de liberdade, ele, assim como muitos outros escritores de sua geração, não concebia a arte hermética como a forma artística mais propícia, já que via, por um lado, como uma das funções da arte o alargamento da consciência social.

Arte mentirosa e insincera ou então, cifrada, ininteligível. No estado atual de agitação da humanidade, é preciso evitar toda arte que evita a realidade social. Na pintura como na poesia, arte que evita a realidade social. Na pintura como na poesia, arte é um convite ao isolamento, ao prazer secreto, ao suicídio. É uma forma de evasão num simbolismo que só tem sentido para o próprio artista e mais ninguém.¹¹³

E por outro lado, concebia a conjunção entre sonho e realidade – um dos temas essenciais do movimento surrealista – como fundamental para que a arte proporcionasse por meio da “evasão” o distanciamento necessário a seu público para que fosse capaz de perceber as amarras sociais.

(...) é preciso frisar que o surrealismo não estimula o abandono irracional para que nos esqueçamos nele, e, sim, para dominá-lo. O supra-real, dispensando o elemento religioso e transcendente do sobrenatural, é um princípio imanente que ‘não se deixa reduzir ao

¹¹³ Machado, Aníbal. “Crítica de Artes- Mostra Social”, *In Parque de Diversões*, *Op. cit.* p. 151.

irreal e portanto não se opõe ao real. Uma síntese do real e do imaginário do visível e do invisível. É pela imaginação, faculdade central do homem, que nos ligamos à alma dos seres e objetos e lhes surpreendemos as analogias remotas. Por seu intermédio, as coisas nos entregam o mais íntimo do seu mistério. (...) A crosta de hábitos sociais com que a máquina social pesa sobre nós, paralisa os movimentos do ser profundo. Sem rompê-la é impossível alcançar a zona iluminada onde tudo é facilidade e êxtase.¹¹⁴

A narrativa de “O desfile dos chapéus” ao investir na experiência onírica nega de certa forma o mundo do desempenho nela representada pelos chapéus, que por sua vez adquirem mais autonomia do que os “sujeitos” que deles fazem uso.

Apresentando-se em fila indiana ou em grupos, esses chapéus se deslocavam com movimentos próprios.

(...)

Eu sabia que das peças de indumentária o chapéu é a que mais transforma a figura do homem, a que mais de perto o priva de sua intimidade – consequência da vizinhança próxima do cérebro, do qual absorve as irradiações. Enquanto novo, é um protetor, se não elemento decorativo; depois de usado, vira documento moral.

Se por um lado no conto parece ser o homem que deve se moldar ao chapéu que usa, fazendo-lhe justiça, por outro, o chapéu explicita o que e como pensa quem o porta. Assim, ao longo da vida, o narrador foi modificando os tipos de chapéus que usava como se acreditasse que mudar de chapéu é mudar de idéias, ter uma outra visão de mundo (Jung). Contudo, apesar do ponto de vista se modificar, parece sempre encontrar-se restrito ao universo das práticas sociais, haja vista que somente quando o narrador deixou de usar qualquer chapéu, pôde afirmar que a vida então começa a ter sentido.

¹¹⁴ Machado, Aníbal. “Divergir não importa- diz Aníbal Machado” *In* Parque de diversões. *Op. cit.*, pp. 50-61.

É tempo, chapéus, de fechar-se o ciclo da estupidez, tempo também de o “eu”, cabina infecta, libertar-se das insignificâncias que tiranizam a criatura. Quem quiser salvar-se, destrua antes o seu inimigo privativo, esqueça-se de si mesmo. Chapéus, a vida começa enfim a valer a pena!

O cenário estranho, nefasto é mais um dos elementos que aproximam o conto do universo surreal indicado explicitamente pela citação de De Chirico.

Eu vagava numa paisagem fora de uso, com massas de sombra e árvores despidas. Qualquer coisa de cemitério abandonado, com movimentos, rumores – assobios fininhos, cochichos, começos indistintos de vaia – em desacordo com sua tranqüila grandeza. Havia mesmo em tudo um 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.

Como bem analisou Maria Augusta Fonseca¹¹⁵, a ironia, humor e lirismo expressam o cerne em que gravita a poética de Aníbal nesse conto. A recorrência às imagens estranhas, apesar de desorientar as expectativas habituais como queriam os surrealistas, não se apresentam de forma arbitrária, elas se inserem no universo onírico numa relação bastante sugestiva de causa e consequência. Assim, o humor irrompe como se denunciando a felicidade do homem que sonha estar morto. Esse tipo de procedimento que corrói a representação do mundo de forma “risonha” também foi propagado pelo grupo de Breton, que via no humor negro mais uma forma de “oferecer uma imagem totalmente subversiva”.¹¹⁶

O humor que, segundo Freud, tenta poupar o dispêndio exigido pela dor, no conto, aproxima-se do que os surrealistas denominaram de humor negro, o qual se caracteriza

¹¹⁵ Fonseca, Maria Augusta Bernardes. *Vento, gesto, movimento - a poética de Aníbal M. Machado*. Tese de doutoramento- FFLCH-USP, 1985, p. 7.

¹¹⁶ Chénieux-Gendron, Jaqueline. *O Surrealismo. Op. cit.* p. 102.

predominantemente por brincar com a imagem da morte, elevando a potência de recusa do real, “as palavras de humor são capazes de opor à própria morte a degeneração do espírito humano”¹¹⁷ por isso, nesse tipo de tratamento da morte não cabe a categoria do trágico, ele vem como uma resposta ao cerceamento social à liberdade humana.”¹¹⁸ E “O desfile dos chapéus”, é evidente a reflexão em torno do homem preso à estrutura social *que paradoxalmente o seduz e aprisiona*.

O narrador personagem, ao descrever o cenário insólito de seu sonho, sente que algo conspira contra ele, alguma decisão já havia sido tomada, mas ninguém o comunicara, por isso, procura explicações, mas só encontra um de seus antepassados que em nada o auxilia.

Eu procurava informações debaixo das pedras, atrás das colunas, no alto das árvores. Queria saber onde se conspirava contra mim. E como ventasse de maneira esquisita, pareceu-me que qualquer resolução já havia sido tomada, tanto assim que um de meus antepassados vinha chegando, ouvindo-se bem os seus passos. Ao percebê-lo, reclamei que nada mais eu tinha com ele, que a vida agora era outra coisa; que até faria melhor se voltasse para o túmulo donde não deveria nunca ter saído. Só passou minha aflição quando o vi retirar-se resmungando... Devia estar ressentido com minhas palavras, mas que fazer?

A personificação, figura que marca o conto, não por acaso, inverte as posições do mundo em que os homens estão mortos e os objetos muito vivos. Essa relação pode ser estabelecida entre a piscina e as crianças, por exemplo, e também entre o homem e a piscina, já que esta parece lembrar ao homem de que algo (a morte, muito provavelmente) estava a sua espera.

¹¹⁷ *Idem*, p. 105.

¹¹⁸ *Idem*, p. 106.

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

(...)

A piscina me olhava sem parar. A luz baixou até mudar de substância e confundir-se com a do silêncio. Tudo estava preparado para alguma coisa.

Depois de sentir a morte muito próxima, a personagem começa a ter as visões dos chapéus que usou durante a vida e, por meio deles, resgata a memória biográfica; “os chapéus designam também as várias idades do narrador, bem como as idéias e convicções que o guiaram na sua existência”¹¹⁹ O primeiro chapéu foi usado ainda na adolescência, fase mais próxima do mundo dos adultos, em que o adolescente anseia por definir seu papel social. Como se sabe, a na adolescência, a pessoa se deixa influenciar pelo ambiente de maneira muito mais abrangente que antes, onde seu universo era a própria família.

Esses acréscimos na performance global do adolescente, por sua vez, produzem uma típica inflação do ego, e, achando que “podem tudo”, nessa fase, rebelam-se e elaboram um conjunto de valores inusitados e, quase propositadamente, contrário a valores até então tidos como “corretos”. Essas características ficam claras na seguinte passagem:

Não foi com certeza o primeiro que ganhei, mas era dos mais antigos. Usei-o até o fim, na fase capital da adolescência, quando a cabeça que cobria abrigava idéias confusas que me perturbavam. Lembra-me de que não o havia tirado para ninguém. Eu era então ousado e rebelde, e a vida parecia intacta ainda, pronta a me ser oferecida.

O chapéu seguinte resgatava o período em que o então jovem buscava uma solução para seus conflitos e em determinado

¹¹⁹ Massaud, Moisés. *A Literatura Brasileira através dos textos*. 26^o. Ed. São Paulo, Cultrix, 2007, p. 539.

momento provocar a morte pareceu-lhe uma medida possível e eficaz, dissuadida por um pensamento otimista acerca da vida. Com um deles enterrado até as orelhas – aquele de feltro sovado que lá vai rolando atrás do veículo – andei pensando dias e noites numa solução que afinal não tomei, porque o barranco era alto e me faltou coragem. Certa vez ainda me ardia a juventude, não resisti à tentação de saber o fundo do mistério. Mas do barranco fatal ia servir de passagem, recebi a advertência: “agora não, bobo! Nem há espaço para ti; experimenta primeiro a vida... ainda não tens direito à morte.”

O jovem escutando a voz otimista que lhe falava, resolveu atirar somente o chapéu do alto do barranco. Contudo, não ficou muito tempo com a cabeça descoberta. Logo lhe deram outro chapéu que presenciou, ou fez parte, da fase criativa do narrador, época em que ele ainda não se deixara absorver pelas obrigações sociais, em que não sentia o peso da reificação do mundo.

Debaixo dele é que te pude apreciar melhor, sombra enorme do mundo. Sob suas abas meus olhos se dilataram de espanto, minando uma água que era resina do íntimo fervor. A cabeça 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 descobriram pela primeira vez. Inauguração do universo!... **Eu ainda nem sabia a linguagem dos homens!**). Esse chapéu presidira o meu casamento com as coisas.

As imagens da fantasia abrem espaço para a inserção do insólito na “concretude dos problemas do homem’. Assim, a imersão na esfera do onírico não se caracteriza como mera evasão, mas meio acirrado de crítica, a começar pela autonomia que o objeto adquire independentemente do sujeito.

A metalinguagem revela a oposição entre a linguagem espontânea, ligada à natureza e

a linguagem vinculada às práticas sociais, compreendida pelo menino como “linguagem dos homens”.

Tu, por exemplo, cartola, que vieste fazer aqui? Caíste da lua? Algum dia te botei?...Ah! botei sim, uma vez... Eras apenas um aparelho de produzir autoridade. Eu vivia então contra mim. O que te ofereci foi uma cabeça vazia. Então me sentia importante, inefável, imbecil, sorria para a multidão que aplaudia os grandes da arquibancada, dentre os quais eu era tomado como tal. Nem sei como foi aquilo... Como havia excesso de grandes homens naquela tarde, mandaram-nos para o porão e o telhado, de onde ouvimos o hino cívico.

O narrador nutre-se de plena consciência da máscara social que um chapéu representa, “se por um lado o chapéu é metonímia do homem, dado uma dimensão de seu todo, como utensílio, o chapéu se transforma num símbolo de disfarce do indivíduo no plano social.”¹²⁰ Ele resgata acontecimentos de sua vida e tenta compreender e criticar determinadas ações relembradas por meio da passagem de cada chapéu em sua visão onírica, com isso, une, ainda que em polaridades, o lirismo e a incursão de âmbito psicológico nas imagens, e o formal e o social na linguagem estruturada. Aí se estabelece a tensão do conto que pelo investe no profundo lirismo estruturado em uma linguagem muito convencional.

Há, nos contos analisados neste capítulo, clara tensão entre exterioridade e interioridade. Se Aníbal Machado não abre mão da linguagem convencional, como sugeriam os surrealistas, “propondo a mediação da linguagem convencional, acreditando na reconciliação imediata entre sujeito e objeto”¹²¹, investe na abordagem fluida do assunto, denso de significação, sem contudo promover a ruptura com a linguagem, “tarefa

¹²⁰ Fonseca, Maria Augusta. *Op. cit.* p. 80.

¹²¹ Lafetá, João Luiz. “A consciência da linguagem”. *Op. cit.* p. 175.

dessacralizante e desalienadora que é talvez a mais importante função da literatura contemporânea”¹²² O tratamento que dá ao tema é moderno, dispensa a mimese, desconsidera o realismo didático, mas formalmente ainda se mantém bastante tradicional. E, nesse sentido, o projeto estético é determinado pela visão de mundo (projeto ideológico) do autor: “Chapéus da era otimista, podeis chegar! Eu também mudei. Já disse que aprendi com a vida. Estou livre, não me escondo mais, tirei para sempre o chapéu...”

A visão do onírico, se por um lado aproxima a obra de Aníbal Machado dos procedimentos surrealistas em mesma medida a afasta, já que nos contos do escritor, embora seja por meio do sono que se dê a liberação de um conteúdo latente, o material inconsciente parece comedido, em momento algum do conto há uma descarga das revelações de pulsão e instintos perversos do ser humano, assim como das paixões e ódios abafados pela razão. A duplicidade não surge no caráter do ser humano, mas entre o homem e o mundo em que vive. O otimismo de Aníbal Machado vem da crença no homem que, apesar de subjugado pela opressão das estruturas sociais, pode se valer das contingências e, por meio delas, romper ainda que de forma efêmera as amarras que impedem a sua satisfação.

No sonho, ainda que surja uma série de imagens estranhas, não se percebe a sensação de pulsões perversas da alma humana ou algo próximo disso, o homem parece ser nutrido bons sentimentos e a perversidade figura-se como social, nunca como inerentemente humana. Não por acaso, em “O desfile de chapéus” figuras que evocam a memória da vida do narrador se ligam a sua origem ancestral, engenho da narrativa que entrelaça a história pessoal com a do Brasil.

Um mar, um mar escondido na neblina desde o princípio, começa a subir lentamente. E à superfície afloram detritos do passado, velhos

¹²² *Ibidem*, p.174.

sapatos, roupas usadas. Coisas sujas, vergonhosas coisas vêm chegando de mais longe na água de gosma e pútridos reflexos. A neblina dissipa. No fundo, coqueiros, índios construindo malocas, garimpeiros explorando rios. Espaço da memória ancestral, mergulho os olhos em teu vazio.

Nessa passagem, fica clara a referência à memória como interseção entre sujeito e cultura, vê-se uma equivalência de sentidos entre a memória pessoal e a social, possibilitando que a memória venha a ser compreendida não “como memorização, pois que é menos uma função nata e mais uma função social criada pelo homem. Tampouco como hábito de repetir imagens, mas como fenômeno inconsciente que se torna útil à necessidade presente, que assegura a reprodução e a transformação dos comportamentos em sociedade.”¹²³

A memória em seu processo de resgate preenche o espaço entre a realidade objetiva e a subjetividade. É como se os chapéus usados de alguma forma se ligassem às malocas dos índios ou à ambição dos garimpeiros, como se a compreensão do presente, desvendasse séculos de história do país, conseqüentemente de seu povo e mais especificamente do narrador, pois como afirmam Maria Luisa Sandoval Schmidt e Miguel Mahfoud:

Memória é ação de auto-representação de uma sociedade, é como um grupo se vê e se produz a partir do passado. Mas não é tudo que toma corpo como memória. Muitas experiências permanecem abstratas, outras permanecem como imagem e algumas, sim, podem ser vivificadas enquanto memória. Isto ocorre porque a memória precisa de um grupo de referência que lhe dê consistência, pois a vitalidade das relações sociais do grupo dá vitalidade às imagens, que constituem a lembrança

¹²⁴

¹²³ Schmidt, Maria Luisa Sandoval; Mahfoud, Miguel. *Halbwachs: Memória Coletiva e Experiência*. Psicologia USP. São Paulo, v.4, n.1/2, 1993, p. 286.

¹²⁴ *Ibidem*, p.288.

Aníbal Machado parece pensar a memória, o sonho e a literatura- cada uma com as especificidades que lhes são inerentes- como meios para o homem- no mínimo- compreender os condicionamentos sociais aos quais se encontra imposto. O conto “O desfile dos chapéus”, se por um lado apresenta um lado otimista da vida como afirmara Maria Augusta Fonseca: “ no conto sobressai um otimismo ao qual se pode atribuir a crença do escritor na inevitável transformação do homem”¹²⁵, por outro, e mais definitivamente, parece encerrar o homem em um dilema, pois ao que parece, o narrador só encontrou vida depois que pôde retirar para sempre os chapéus que usava, ação, ao que parece, só possível no momento da morte- ainda que esta, no conto, surja somente em sonho. “E eis, no horizonte, todos os chapéus de outrora, em formação completa, despedindo-se de mim...pela última vez “tirando-me o chapéu”...

Por isso, “O desfile dos chapéus” traz, juntamente com o tom bem humorado e alegre do narrador, uma melancolia que imprime no conto a “cor local” quando retoma a história de espoliação do país. A marca forte do surrealismo aliada ao fundo histórico sugere a origem do desenvolvimento brasileiro disparatado que se seguiu e que de alguma forma opera até a modernidade muitas vezes com práticas e sentidos incongruentes. Há, mais uma vez a manutenção da linguagem estruturada, mantendo a convenção da escrita meio às imagens surreais.

¹²⁵ Fonseca, Maria Lúcia. *Op. cit.*80.

C) “O defunto Inaugural: relato de um fantasma”

O conto “O defunto inaugural” apresenta algumas características que o ligam aos dois outros contos neste capítulo analisados. A incursão ao fantástico é uma delas; se nas três narrativas paira a dúvida se determinados eventos são “reais”, explicado pela lógica corrente, ou regido por outras leis que desconhecemos ao menos em parte,¹²⁶ em “O defunto inaugural” essa característica torna-se predominante, já que o narrador é o próprio defunto - o que soa estranho - apesar de não ser inédito, pois *Memórias Póstumas de Brás Cubas* já havia feito história na literatura brasileira com características bastante semelhantes. Assim como na obra de Machado de Assis, o conto¹²⁷ é uma narrativa oscilante, que ora apresenta o mundo às avessas, ora um mundo real calcado na história factível. Uma narrativa que trabalha concomitantemente com o moderno e com arcaico num processo de cooperação e disputa.

Contudo, se a incursão aos procedimentos fantásticos por meio de um narrador defunto aproxima os personagens - de Aníbal e Machado de Assis - há entre eles algumas diferenças consideráveis, como por exemplo o lugar social que ocupavam quando vivos.

Como se sabe, Brás Cubas era rico, ilustrado, com cultura suficiente para depois de morto ainda escrever um livro. Fagundes, o defunto de Aníbal Machado, era um pobre tropeiro, analfabeto, que não sabia para onde o estavam levando e sem condições de escrever qualquer coisa, ele relata o que sentia que estavam fazendo com o seu corpo que, como vem a saber, será vendido para a inauguração de um cemitério. Por isso, se ambas as narrativas têm influências do cômico-fantástico e conseguem por meio disso transformar personagem morto em narrador vivo com a conseqüente quebra da

¹²⁶ Todorov, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. 2ª.ed. São Paulo, Perspectiva, 2003.

¹²⁷ Enylton de Sá Rego em *O calundu e a panacéia* e Valentim Facioli em *Um defunto estrambótico* comentam de maneira brilhante a *Influência da sátira menipéia* na obra de Machado de Assis a qual também atribuo ao conto o defunto *Inaugural*, ainda que resguardadas as diferenças.

verossimilhança realista, é verdade também que ambas personagens, por motivos totalmente diversos, tiveram enquanto vivas suas existências esvaziadas de sentido. Brás Cubas por que - fazendo parte de uma classe privilegiada - nunca se empenhou em nada a não ser em alguns prazeres físicos e extravagâncias típicas de classes abastadas e o tropeiro, por que sendo um escória, vivia bêbado pelas estradas numa época em que seu ofício era paulatinamente substituído pelo caminhões transportadores de gado.

Mas a comparação aproxima e afasta os defuntos das obras de Aníbal e Machado, já que os narradores se encontram em posição diametralmente opostas, todavia, ambos – de alguma forma - foram “engolidos” pelo processo de modernização do país, pois se depois de mortos, por um lado, como afirma Valentim Facioli “ assim, como o emplasto, as memórias de Brás serviriam principalmente para a ostentação, para a confirmação de sua superioridade, para a glória de suas aparências de “pavão”, sem cumprir qualquer função moderna enquanto mercadoria dotada de valor” , por outro, como Facioli também afirma, as memórias em condição de livro tornam-se mercadoria quase tão sem prestígio quanto o corpo do tropeiro que também se transformara em moeda de troca.

O “Defunto inaugural: relato de um fantasma”, iniciado em *media res*, constrói-se da perspectiva do defunto que num primeiro momento- sendo carregado- vai descrevendo o que sente e o que vê pelo caminho.

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.

O defunto relator levava uma vida árdua, dormindo ao relento, na mesma situação em

que encontraram seu corpo, com uma significativa diferença; se os homens que o carregam tivessem o visto dormindo não se importariam em transportá-lo nem em levá-lo a qualquer lugar. Só o corpo interessava. Por isso, o tropeiro, naquelas condições valia mais do que quando vivo e, valendo mais, como matéria do que como homem, ironicamente, ele se sente feliz, participando do mundo, o que antes não acontecia.

Conheço estes caminhos. Muitas vezes, bêbado ou vencido pelo cansaço, deixei-me ficar encostado à cangalha, sobre o pedregulho do leito, enquanto meu cachorro farejava o capinzinho das margens.

Só acordava quando trovejava lá em cima e me vinha o medo de ser arrastado pelas enxurradas; ou então quando se aproximavam esses caminhões enormes que começavam a invadir a serra depois que abriu a estrada que vira para a encosta de lá.

(...)

Os homens param. Depois se decidem: será mesmo pela estrada nova! Tal como eu queria. O dia clareou bonito. Nunca o vira assim. Estou feliz. Circulo nele agora, participo-lhe da atmosfera.

Numa sociedade em que os homens valem pelo que produzem, o tropeiro vivo era mercadoria sem valor, contudo, como mercadoria o valor de troca do defunto aumenta, porque seu corpo está em bom estado e como ele participa de uma concorrência, e o outro corpo já exala mau cheiro, ele se vê em vantagem na lei da oferta e da procura que faz parte daquela sociedade capitalista em vias de desenvolvimento.

-Por menos de quatrocentas pratas, nós voltamos com ele, disse o de bigode.

-Até trezentos a gente fecha o negócio- responde o careca.

-Vosmecê vê que ele nem ta cheirando!...

Era a minha vantagem obre o concorrente. Pelo que percebi da conversa deles, e pela marcha batida que vínhamos, o outro devia ser alcançado na curva do Bananal, antes de o sol raiar. A esse pensamento, trocaram-me de ombro e apressaram a marcha.

Aníbal Machado, no manuscrito de “O defunto inaugural” insistiu na precisão vocabular ao substituir a palavra corpo por material, a fim, possivelmente, de deixar claro o processo de reificação, basilar no conto.

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 o 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. (grifo meu)

A modernização surge no conto como um processo avassalador, inevitável e incapaz de alterar a estrutura da desigualdade. Na narrativa há indícios do progresso que chega, seja por meio dos caminhões, da abertura de estradas, ou da bomba de gasolina que aos olhos do tropeiro surge como a concretude dos novos tempos. A ironia do conto é que ele reafirma a célebre idéia de que como toda modernização essa também deixa os seus fantasmas, nesse caso, literalmente. Assim, “o desenvolvimento indispensável, figura-se como pauta dupla - que acentua entre a linha da modernização e a linha da modernidade que não chega a ser contradição, já que nunca é superada, mas antes, acomoda-se.

O descompasso entre modernização responsável por anomalias sociais e por fatos extraordinários como “o relato de um fantasma” é teorizado por Raimundo Faoro em excelente artigo, do qual transcrevo a seguinte passagem:

Na duplicidade, no desacordo, na separação (Zwiespalt) das pautas, uma linha, a da modernização, acumula, soma, progride (Fortgehen, Fotrgang), enquanto a outra, a da modernidade, atualiza, aperfeiçoa,

desenvolve (*Entwicklung* - são termos hegelianos, mas a terminologia não é, neste particular, uniforme). O movimento, no último caso, se de modernidade se trata, não é um reflexo, nem meramente uma transição, mas um processo que não depende de comandos externos para se realizar. O exemplo hegeliano para o desenvolvimento é a planta: a planta não se desenvolve por uma força externa, mas a partir de seu germe, que a contém de modo ideal (neste passo tem sentido o que se diz no prefácio da edição de *O capital* de 1867: a pista da lei natural do desenvolvimento - a planta, para se desenvolver, se tivesse consciência, perceberia que se desenvolveria de acordo com o germe, jamais contra ele). O conceito e o exemplo mostram que não é a força externa, uma direção superior, um enxerto, o que desenvolve a planta, que, com o crescimento, apenas muda de forma. Para transpor a idéia hegeliana à nossa hipótese, deve-se dizer que a modernização não vai além da modernidade: além da modernidade só existem os espectros e as ruínas do *dies irae*. Fora daí só existem convulsões, espasmos e quedas. O desenvolvimento é uma realização (é a palavra usada na tradução *Bourgeois* da *Enciclopédia*: Paris, 1970, 84). A progressão, que a modernização é capaz de fazer, é uma passagem de um para outro, enquanto o desenvolvimento é o aparecimento de algo adequado ou que o ser comporta, que estava na essência do ser. O conceito de desenvolvimento aproxima-se do conceito de energia - a exterioridade da energia (André Leonard. *Commentaire littéré de la logique de Hegel*. Paris, 1974, pp. 242 e 244). (E verdade que, em outro momento, Hegel usa a palavra *Fortschritt* para o que seria desenvolvimento: "a história universal é o progresso (*Fortschritt*) da consciência da liberdade.") (Uma outra terminologia para a mesma idéia: processo por necessidade interior seria o desenvolvimento e processo por necessidade exterior corresponderia à progressão: Jacques D'Hondt. *Hegel. Filósofo de la historia viviente*. B. Aires, 1971: "Um fim exterior não se apresenta senão como um acidente que interrompe ou perturba a realização ativa da finalidade interna, como um acontecimento que não obedece à necessidade interior ao ser ao qual afeta". p. 238.) O processo por necessidade externa, a progressão, impulsionado por uma vontade tecnocrática não é mais do que um fim subjetivo de um grupo de pessoas, incapaz, por não se irradiar como força interna, de se incorporar à história. Por isso, em certos casos, as modernizações, depois que chegam ao fim, que é quando a elite, como a encarna Simão Bacamarte, muda de objetivos, parecem nunca ter existido. Elas se circunscrevem ao tempo circular, com uma memória condicionada ao tempo precário, que duram enquanto outra onda se sobrepõe à atual, desfazendo-se ambas. A história que daí resulta será uma crônica de déspotas, de governos, de elites, de castas, de estamentos, nunca a história que realiza, aperfeiçoa e desenvolve. A história, assim fossilizada, é um cemitério de projetos, de ilusões e de espectros.¹²⁸

¹²⁸ Faoro, Raymundo. "A questão nacional: a modernização." *SciELO - Scientific Electronic Library Online* FAPESP 1992, v. 6, n. 14, p. 8. <http://www.scielo.br> (última consulta em 27/01/2009).

Apesar de longa, a citação vale a pena por teorizar - de certa forma- a modernização inorgânica e excludente que ocorre em “O defunto inaugural”. O conto narra pelas entrelinhas o movimento do progresso que tem como fundamento um fim exterior, muito bem representado, pela inauguração do próprio cemitério do arraial que - a fim de acompanhar o desenvolvimento sobretudo das cidades onde a população crescia- inventa um cemitério inaugurado por um morto de fora da cidade, o que de fato “não cola”, como quase tudo em que é imposto como “implante”.

Por que neste arraial, tanta pressa em inaugurá-lo? Por que não esperar pelos defuntos da localidade? A vida lá é boa, eu sei. Tem aguadas, milharais, moinhos: terras férteis e homens fortes. Ninguém há de querer morrer ali, só para estrear o cemitério!...

Mas, se a vida é boa, por que cultuar a morte? Parar o jogo dos rapazes com um “defunto de fora”? O movimento da cidade era dado pelo jogo de futebol que iria atrair até gente de fora. O jogo agora era ameaçado pelo cemitério, as mulheres da cidade, segundo o Fundador, queriam o cemitério em detrimento do campo de futebol, assim o movimento seria estagnado com a justificativa do futuro ameaçador dada aos rapazes pelas mulheres:

-Sim, é porque vocês são moços e não pensam nisso, insistiam as mulheres. Saibam que não é só de velhice que se morre neste mundo. Vamos pensar um pouco no futuro. Lembrem-se de que a morte anda pegada à nossa pele.

Se, por um lado, as mulheres chamam os rapazes à responsabilidade de seus futuros, alertando-os de que é necessário cuidar da vida, por outro lado, elas se esquecem do

presente, propagando um apelo à morte, o que para os jovens não faz qualquer sentido. Portanto, se o compromisso é a antítese do jogo - que não é vida corrente nem vida real, mas evasão dela para uma esfera temporária de atividade com orientação própria, - o apego a uma morte que sequer existe (a cidade tem que importar um defunto) não é menos evasão da vida, a diferença entre um tipo de fuga e outro é que a da morte não é libertadora como a do jogo, já que impede o movimento de renovação do momento presente.

Esse movimento de contenção por meio do luto - reclamado pelas mulheres (vítimas históricas da repressão)- tanto confirma a proposição de Freud de que no preço da civilização está a contenção dos instintos humanos; que o progresso exige a renúncia de prazeres e dilatação da satisfação, quanto a teorização, do mesmo autor, sobre “o problema econômico do masoquismo”, no qual afirma ter o instinto de morte o objetivo de conduzir a inquietação da vida para a estabilidade do estado inorgânico. Se a civilização exige uma transformação repressiva, no conto, as mulheres mais do que os homens de maneira geral prestam-se ao papel de propagadoras do progresso, não por ele em si, mas por vir como uma espécie de “justiceiro” – único capaz de cercear a liberdade dos homens do vilarejo que, se viviam segundo o princípio do prazer, terão que se adaptar ao princípio da realidade. Assim, no conto fica claro que, se a repressão é um fenômeno histórico, a subjugação efetiva dos instintos, mediante controles repressivos, não é imposta pela natureza, mas pelo próprio homem.

Desta forma é que o leitor poderá compreender a atitude das mulheres que divulgam a importância do cemitério na mesma proporção em que participam do velório e enterro como se atuassem em uma peça teatral.

-Sim, é porque vocês são muito moços, não pensam nisso, insistiam as

mulheres. Saibam que não é só de velhice que se morre neste mundo. Vamos pensar um pouco no futuro. Lembrem-se que a morte anda pegada a nossa pele.”

(...)

Sob a aparência fúnebre, as senhoras escondem certo entusiasmo. Algumas quase sorrindo. Estou perto e estou vendo. De vez em quando se lembram e simulam consternação. Consternação verdadeira, porém, reina atrás, perto da bandinha de música, onde os rapazes deploram ainda a perda do campo. Como compensação namoram as moças.

A professora -a mais dedicada ao defunto- projetava em Fagundes uma paixão não concretizada ou não totalmente satisfeita, possivelmente um namorado ou oculto afeto que fora embora sem mandar notícias – assemelhando-se a uma morte que não se concretiza para os parentes até que vejam o corpo.

A professora assumiu um ar doloroso. Vestida também de preto, a face dolorosa, embora sem lágrimas – era a dona do enterro. Cercavam-na outras mulheres. Conduzia-s como se fosse a minha viúva.

(...)

Eu me recolho aonde se acha o meu cadáver para assistir ao saimento. Lá está a mesma mulher. (-Mas a senhora ainda não me larga, professora!)

Ah, se eu pudesse articular as palavras. Que olheiras as dela, que maneira suspeita de olhar para um corpo morto.

(...)

Há pouco, entrou a professora. Debruçada sobre a minha sepultura não fez senão murmurar:

-José, meu José...

Ora eu não me chamo José... Esqueci meu nome, é verdade, mas sei que não era José...

Os únicos personagens masculinos que apóiam a inauguração do cemitério são o padre e um vereador distrital. O padre, aos olhos do narrador defunto, incitava as pessoas à tristeza e o vereador era um demagogo dos piores, sem qualquer poder de persuasão.

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

Ouviram-se em seguida a voz bonita do vereador distrital. Disse que ali se enterrava um dos últimos tropeiros do nosso amado sertão, ‘raça que se extingue ante avançada progressista dos caminhões’ que me conhecera (onde? Como? Se nunca me viu, se nunca votei!) e tinha importante declaração a fazer: ‘Eu não era um defunto estranho ao local, nascera ali mesmo...’ Baixa demagogia... Pois se o Arraial não tinha trinta anos! Os rapazes sorriram. E resolveram, baixinho, expulsar do clube o sujeito amarelento que se prestara ao papel de coveiro.

Na voz do vereador, o discurso do progresso soa como engodo, como fala decorada de uma peça de teatro. O campo semântico do conto é o da representação, como se pode notar nas seguintes expressões:

Elas (as mulheres) inventaram esse negócio de cemitério. (p.60)

-Ele está fingindo Fundador! (p.60)

A professora assumiu um ar doloroso, vestida também de preto, a face chorosa, embora sem lágrimas(...) (p.61)

(...) mulheres que rezavam ou pareciam rezar (...) (p.62)

Eu estava de fato um defunto convincente. (p.62)

A população acompanha com relativa decência, pelo menos faz o possível. (p.63)

Sob a aparência fúnebre, as senhoras escondem certo entusiasmo.

Algumas quase sorrindo(p.63)

De vez em quando se lembram e simulam consternação. (p.63)

Começo a achar aborrecido o papel a que me obrigaram. (p.64)

(...) Todos olhavam para o chão e simulavam tristeza. (p.64)

Os rojões explodem, rejubilam-se as velhas. Só não conseguem chorar. (p.65)

O Fundador desconfia, mas finge que não sabe. (p.65)

Além disso, há o defunto que se faz de vivo, narrando a história, e os jogadores que simulam ser fantasmas, jogando bola no cemitério:

Que todos respeitassem agora o cemitério com as almas que nelas transitam!... Essas almas eram quase sempre vinte e duas, fora as que permaneciam a certa distância, olhando apenas. Escalavam o muro e, uma vez lá dentro, vestiam depressa os calções.

Essas expressões e ações reforçam a temática central do conto - fundamentada no teatro do progresso- que se vê representado no novo Arraial. É fato que os sinais da força ameaçadora do progresso apontam, de fato, no sertão em que se encontra o Arraial Novo, contudo, o impacto emocional da sua promessa parece ser mais forte do que as poucas estradas abertas ou as novas frotas de caminhões que passam pelo local, expulsando da estrada pessoas como o tropeiro.

Assim, é certo que a rodovia- por ter sido marcante no urbanismo do século XX- tornou-se tema recorrente nos contos e romances modernos e “Isso não acontece por acaso, pois ao longo de quase todo o século , espaços urbanos têm sido sistematicamente planejados e organizados para que confrontos e colisões sejam evitados”¹²⁹. Mas a ironia é que no sertão onde discorre a narrativa, o progresso se insere por meio de uma mistificação da vida moderna sem apresentar necessidades efetivas. No conto, é menos o progresso que surge como um engodo do que o uso que se faz dele.

A fala do vereador distrital – que apóia a inauguração do cemitério- é um exemplo bem humorado dos discursos em favor do progresso concebido como fenômeno natural.

A explicação de que o progresso iria dizimar a “raça” dos tropeiros lembra – de alguma forma- a teoria da extinção dos dinossauros, o vereador, desdobrando-se na ironia da afirmativa, explica o progresso tal como a ação de um meteoro que foge ao desejo humano e que portanto nada há a fazer. Teoria que, entretanto, vai de encontro ao núcleo

¹²⁹ Berman, Marshall. *Op. cit.*, p.196.

da narrativa que firma seu conflito na inauguração voluntariosa do cemitério.

Tal obra que paradoxalmente paralisa o movimento da cidade em nome do desenvolvimento, se por um lado coaduna-se com a mentalidade modernista mais geral de que os espaços públicos devem ser limpos e ordenados¹³⁰, por outro lado deixa claro um traço muito peculiar do país, descrito por Luis Felipe Alencastro, ao analisar a produção de mão-de-obra no Brasil no período colonial. Segundo Alencastro, o Brasil, apesar de se inserir no contexto europeu como unidade produtora, nunca produzira a mão-de-obra necessária para a realização de tal empreitada.

No período analisado por Alencastro, a África alimentava a necessidade de mão-de-obra do país, depois disso, como se sabe, os imigrantes foram os responsáveis pelo trabalho no Brasil, até a década de trinta. E se isso não é exclusividade, ao menos é uma característica importante que persistiu por muitas décadas no ideário brasileiro, que continuou vendo o trabalho como uma atividade menor.

Mas o que chama a atenção no conto não é o trabalho em si, mas a inorganicidade nacional gerada por esse processo da importação dele. Em “O defunto inaugural” essa inapropriação se dá tanto no procedimento da organização da obra - já que o narrador é o próprio defunto- quanto no enredo, pela situação não menos estranha de se importar um defunto de outro local para inaugurar o cemitério.

Desta forma, a ação é progresso e retrocesso. É movimentação, na medida em que promove um certo alvoroço na população do Arraial, mas também paralisa, na medida em que impede o jogo e o campeonato dos jovens. O progresso - que tudo transforma- chega ao Arraial Novo por meio do símbolo da estagnação, como se houvesse ali uma apropriação enviesada do processo de modernização do país, em microescala.

Indo além, poderíamos afirmar que há no conto um movimento típico da

¹³⁰ Jane Jacobs afirma em seu livro *The death and life of great American cities* sobre os cemitérios, assim como outros espaços urbanos modernistas que “eram fisicamente limpos e ordenados, mas fisicamente mortos.”¹³⁰

“modernização conservadora”. Se a inauguração causa um certo movimento no local e anima o defunto, possibilitando a ele um tipo de “vida” que nunca tivera, o cemitério impede a “sobrevida do defunto”, pois ao ser posto como tal, os jogadores não podem mais usufruir do espaço, o “ar endurece” e o defunto “se resume ao final ao seu corpo”.

Nesse sentido, o procedimento formal da obra, ao se valer das características da literatura fantástica, revela o descompasso social que se dá naquele no Arraial Novo e, conseqüentemente, no Brasil como um todo, como bem demonstrou Roberto Schwarz- ainda que analisando outro contexto- em “As idéias fora do lugar”- no qual aponta a disparidade entre a prática e o discurso na sociedade brasileira, escravista, que acomodava a seu modo as idéias do liberalismo europeu.

Nos três contos analisados neste capítulo, a temática sugere a incerteza, aproximando-se da atitude típica do surrealismo que pretendia intervir na realidade, estabelecendo um laço estreito entre a vigília e o sonho. Contudo, há evidente convívio de uma narrativa formalmente convencional, desenvolvida por meio de frases em ordem direta, com sentido completo, léxico culto e colocações pronominais que seguem em sua grande maioria as normas prescritivas da gramática normativa, mesmo que estejam em discurso direto de personagens como o tropeiro, destituído de qualquer grau de instrução, que estão ligadas a um fator de cunho ideológico, mais do que de estilo. O defunto, tropeiro se qualquer instrução utiliza-se de frases como:

- a) O sol reduziu-me (I) bastante, curtindo-me (II) as carnes.
- b) Deixei-me (III) ficar encostado.
- c) Nunca o (IV) vira assim.
- d) Vão pescá-lo mais adiante (V).
- e) Quererão largar-me (VI) ali mesmo (...)
- f) Para onde me (VII) estão carregando.
- g) “explodem, rejubilavam-se (VIII) as velhas.
- h) Caíram de joelhos, persignando-se (IX).

Esse apego à norma culta tem a ver com o estilo do autor e necessariamente com a sua visão de mundo que receia em aceitar de pronto inovações de qualquer ordem, preferindo mesclar as novidades ao tradicional. Segundo Aníbal isso seria uma característica não pessoal, mas dos mineiros:

A era industrial vem impondo os seus traços à nova fisionomia do Estado central. Mas sem transfigurá-la fundamentalmente. Formas anacrônicas de viver e pensar encontram-se, sem se colidirem, com as formas ultramodernas. Belo Horizonte é bem a expressão urbana desse encontro. Chaminés e campanários, igrejas e usinas, lar e universidade, casa e rua encetam o diálogo que procura encurtar distâncias e harmonizar contradições.¹³¹

Em parte, a afirmativa de Aníbal Machado procede, na medida em que o processo ideológico não se limita a um indivíduo, contudo, a explicação para a formação da mentalidade do grupo não pode se restringir a dados geográficos. A “estética do meio termo”, típica dos contos de Aníbal Machado, mas não somente dos dele, tem suas explicações fundamentadas numa “espécie de impasse histórico da nossa sociedade”, fundamentado principalmente pela formação de uma burguesia oriunda da aristocracia rural.

¹³¹ Machado, Aníbal. “Flashes- esboço de retrato” *In* Parque de Diversões. *Op. cit.* p. 45.

CAPÍTULO IV

Pobres mulheres e mulheres pobres

A) Tati, a garota¹³²

O estético e o social poderão sempre coexistir
e trocar influências
Aníbal Machado

O conto “Tati, a garota” narra a história de uma menina de seis anos cuja mãe decidira sair do subúrbio, onde morava, para voltar a Copacabana, bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro, que na década de 40, constituía-se prioritariamente por uma classe média em ascensão. Manuela -mãe de Tati- era mãe solteira, costureira e lutava para pagar o aluguel do cômodo onde moravam. Copacabana para ela acabara sendo lugar de sacrifícios. Para Tati, Copacabana era bom, principalmente por causa da praia e do mar. Mãe e filha moravam juntas, mas Manuela via a filha como empecilho, já que haveria de cuidar dela sozinha, visto que o pai, filho de antigos patrões de Manuela, nunca reconheceu a paternidade e, antes mesmo do nascimento da Tati, casara-se e fora para a Europa. O fato é que a costureira acaba não conseguindo se sustentar em Copacabana, muito em função dos calotes que recebia, o que a obriga a voltar com a filha para o

¹³² Esse conto inspirou o filme homônimo de Bruno Barreto que a seguinte composição de Nana Cayme como tema: *Era uma criança tão singela/Só que Deus pôs dentro dela/Um mistério da tristeza/Era inocente/Sem saber que a dor que sente/Era herança de uma dor maior/Com esse olhar tão só caminha essa criança tão sozinha/Numa estrada que não volta/Nunca mais Ah, se eu pudesse fazer/Você jamais crescer/Eu ia cuidar de você qual nada/É uma criança já marcada/À mercê de triste herança/Solidão, dor e distância/Prá viver a infância como nunca mais* (Nana Cayme)

subúrbio .

Não foi por acaso que na segunda edição dos contos, Aníbal Machado incluía “Tati, a garota” como subtítulo da obra. Nesse conto, publicado já em 1944, na obra intitulada *Vila Feliz*, a narrativa centra-se ora na ótica da criança, ora no universo feminino. É por meio do universo infantil e feminino que o entrecho desenvolve, ainda que poeticamente, temas como a sexualidade e o desejo, entrelaçados ao contexto histórico e social. Além das personagens serem femininas, elas compõem um baixo estrato social, características que ficam bem marcadas no conto escrito numa época em que no Rio de Janeiro, local onde é ambientado o conto, havia uma classe média ascendente, ávida por imprimir suas marcas e legitimar seus hábitos e espaços. Nessa perspectiva, as personagens femininas, tornam-se também expressões da repressão a que as mulheres, prioritariamente daquela classe encontravam-se submetidas.

Segundo Cavalcanti Proença, em “Tati, a garota”, Aníbal Machado se vale do ponto de vista da menina para “reconstruir a experiência infantil na conquista da linguagem. Para tanto, ele se vale das metáforas, imprimindo ao conto uma forte marca poética. Prosa e poesia se misturam nesta história que trata da condição de uma mulher pobre e sozinha meio a hipocrisia de uma classe média desumana de valores muito duvidosos.

(...)As mulheres que passavam na praia pareciam-lhe divindades...
 Algumas dessas divindades não costumavam pagar as contas.
 Manuela teve prejuízo. A dona da casa sabia disso. Entretanto, veio declarar à costureira que não podia esperar mais, o atraso já era grande.

O núcleo dramático da narrativa se desenvolve por meio da relação entre Tati e Manuela. A projeção entre mãe e filha revela um movimento de continuidade, nefasta aos olhos de Manuela que vê a filha como prova viva de seu abandono. O sonho da família

nuclear, tão difundida pela ideologia burguesa, não incomodava tanto à Tati, que não tinha ainda os parâmetros com os quais aquela sociedade se estabelecia, mas, à Manuela, parecia ser a sombra de um ideal não atingido.

Mas, se o conto se restringisse a isso apenas revelaria a história de uma mulher fracassada em suas investidas amorosas, entretanto, o autor sugere que Manuela e conseqüentemente Tati são frutos de uma condição social pouco promissora e isso sim faz toda a diferença, já que a estrutura social é apresentada como um grande engodo por dois motivos; o primeiro por incutir um modelo “ideal” de vida e o segundo por proporcionar que apenas uma parcela da população seja capaz seguir o modelo.

O despejo de Manuela remonta bem as bases daquela estrutura excludente. A costureira sonhava em usufruir das boas condições proporcionadas pela urbanização da cidade, pela iluminação de Copacabana, mas acaba descobrindo que a modernização é seletiva e pouco democrática.

-A senhora compreende, não é? Eu não quero desconfiar de ninguém...Longe de mim...Mas os impostos estão cada vez ...A senhora sabe...Além disso, estamos no fim do ano, vem aí o *reveillon*, as minhas filhas precisam se divertir, tudo são despesas...A vida está difícil.

Manuela, se não compreende, vive os referenciais daquela sociedade em que as relações entre homens já eram menos valorizadas do que a relação entre coisas; a mãe e sua filha, tão esfaceladas quanto os brinquedos quebrados de Tati, figuram-se como denúncia da exclusão.

O ponto de vista ingênuo da menina revela de certa forma o modo como a Manuela e Tati encaravam eram vítimas de um processo do qual tinham pouca ou nenhuma consciência, como se a condição em que viviam fosse natural, como o esfacelamento do

boneco era na explicação de Tati: “ Era Gerê, guilhotinado o ano passado numa janela. (...) Tati explicou que Gerê era assim mesmo: de vez em quando, caía-lhe a cabeça, as pernas, as tripas, já foram mudadas.”

As relações familiares de Manuela e Tati também foram desmembradas, Tati não conhecia o pai, Manuela não o tivera como companheiro, pelo contrário fora abandonada sem qualquer auxílio do pai da menina.

Quem mais necessitava de sono era a costureira. Exausta, só no dia seguinte trataria de por em ordem o aposento. O bairro era outra coisa agora, bem diferente de há seis anos atrás, quando costurava para uma família rica, já grávida de Tati. O rapaz se casara e partira para Europa. Para que pensar em coisas tristes?...

O esfacelamento dos sonhos de Manuela, assim como da infância de Tati, tem uma analogia com os objetos fragmentados com os quais a menina brincava. O boneco desmembrado, além do estranhamento típico da estética surrealista - basta lembrar da série “bonecas desmembradas” produzidas por Hans Bellmer e analisadas por Freud como símbolos da “coisa reprimida”¹³³ – traz consigo uma carga muito particular da mulher pobre que vive em uma sociedade de mentalidade ainda escravagista e patriarcal, no Rio de Janeiro da década de 40.

Havemos de nos lembrar que, principalmente no Rio de Janeiro, ainda Capital Federal, a partir dos anos 20 e mais intensificamente a partir dos anos 30, era programa de governo ajustar os segmentos populares à nova ordem em que o trabalho deixava de ser compulsório. Medidas foram tomadas para adequar homens e mulheres destes segmentos ao novo estado de coisas, inculcando-lhes valores, formas de comportamento que passavam desde a disciplinarização rígida do espaço e do tempo do trabalho, estendo-

¹³³Fer, Briony. “O Estranho”, In: *Surrealismo, mito e psicanálise. Op. cit.* p. 197.

se a todas as esferas da vida como as relações familiares e, inclusive, vigiando-se-lhes a rua e os espaços consagrados ao lazer.

Particularmente sobre as mulheres recai uma forte carga de pressões acerca da obtenção do comportamento desejado, pessoal e familiar, que lhes garantissem apropriada inserção na nova ordem, já que delas dependeria em grande escala uma adequada e crescente produção e reprodução de força de trabalho.¹³⁴ Manuela não era operária, mas não trabalhava menos do que uma para alimentar o sonho de viver em Copacabana.

Morar em Copacabana na visão de Tati era bom por causa do mar, dos brinquedos das crianças e dos doces que elas comiam, embora só usufruísse do mar. Tati não pensava em Copacabana, diferentemente dos adultos, como local de status, mas antes por que o barulho do mar era melhor que o ruído dos trens “Os trens do subúrbio não passavam por ali. Ouvia-se tanto e tão perto o mar que, na escuridão, parecia que o quarto navegava..” E meio à sórdida condição da criança e de sua mãe, a narrativa, nos momentos em que privilegia o ponto de vista da menina, recorre à conotação, abstendo-se de uma literatura muito comprometida em simplesmente “refletir” os interesses de classe.

Valendo-se da estratégia da visão infantil, o escritor investe na tensa conjunção entre o psíquico e o social, em consonância com um dos pontos basilares do grupo surrealista de Breton, o qual mais de uma vez afirmara a necessidade tanto de “Marx quanto Freud, numa estratégia que se voltaria contra a opressão social e psíquica operante sob o capitalismo”¹³⁵

Aníbal Machado deixa evidente neste conto que, assim como Breton e a maioria do grupo, recusava-se separar a realidade interior do mundo dos fatos, acreditava também que com a ajuda da poesia e da imaginação seria possível romper a oposição tradicional

¹³⁴ Soihet, Raquel. *Op. Cit* (1989), pp. 7-8.

¹³⁵ *Idem.* p. 204.

entre a ação e a palavra, o sonho e a realidade.¹³⁶

Por isso, a cisão entre o corpo e o espírito de Manuela, ou entre o desejo e a falta de condições de realizá-lo surgem com a figura de um raio de sol, na passagem em que Tati quer acordar sua mãe:

Quando na manhã seguinte, a menina abriu os olhos, uma faixa de sol cortava ao meio o corpo da costureira. (...) o corpo de Manuela divida a cama em duas metades, como uma muralha branca. Tati imaginou que o outro lado seria melhor; deu uma cambalhota e passou-se para o outro lado.

As imagens de cisão, recorrentes no conto, ao figurarem como brincadeiras, em função da estratégia narrativa - de focar o ponto de vista infantil - proporcionam um alto grau de tensão, entre a poesia infantil e a base sórdida sobre a qual se constrói.

Chegando a noite, Manuela atira-se à cama, sem responder a algumas perguntas que lhe faz a filha, sempre intrigada com a água. Debaixo das cobertas, Tati ainda balbucia os últimos pedidos: um carrinho e um patinho igual ao que viu nas mãos de outra criança.

-Esse menino que tinha um patinho, não sabe mamãe? Comia cada bombom que só você vendo! ... O papel era uma beleza! Aqui, eu acho que todo mundo come muita bala, também...

- Dorme, Tati.

- Aqui é bom.

- Dorme ...

(...)

- Mamãe, você pode ter um filho patinho?

A utilização de imagens insólitas, aliada à ironia, é uma constante nesse conto que, ao provocar o estranhamento das imagens ordenadas em uma linguagem tradicionalmente

¹³⁶ Löwy, Michael. *A estrela da manhã: Surrealismo e Marxismo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002, p. 61.

estruturada, potencializa a tensão da narrativa. Se a condição de Manuela é da forma como o narrador a descreve e se as angústias dela são compreendidas por ele, a forma de expressão poética torna-se um impasse, distanciando a narrativa da vida das personagens as quais se referem. O modo como se descreve a vida da mãe e da filha é leve, diferentemente do dia a dia árido que levam. Essa antítese remete à condição das personagens do conto que apesar de vítimas não têm consciência do processo no qual se encontram submetidas, percebendo-o como se fossem parte de um sistema natural.

A visão poética no conto por meio do pensamento infantil se choca com a realidade, muitas vezes deixada ao encargo da inferência do leitor. Este é o caso da passagem em que Tati pensa nos brinquedos, como o patinho ou a bicicleta, deixando em evidência a sordidez da realidade que é o oposto do que descreve a visão infantil.

Chegando a noite, Manuela atira-se à cama, sem responder a algumas perguntas que lhe fez a filha, sempre intrigada com a água. Debaixo das cobertas, Tati ainda balbucia os últimos pedidos: um carrinho e um patinho igual ao que viu nas mãos de outra criança.

- Esse menino que tinha um patinho, não sabe, mamãe? Comia cada bombom que só vendo!...O papel era uma beleza! Aqui eu acho que todo mundo come muita bala, também...

A perspectiva da infância surge como testemunho precioso de uma linguagem (metafórica) mais próxima dos sentimentos, ainda que enredados pelas lutas sociais.

Nesse aspecto, como em outros, Aníbal Machado comunga com a visão de Walter Benjamin sobre o pensamento infantil; ambos não acreditavam que a criança vivia em um mundo à parte – mas que reinventava suas relações com a realidade na qual se encontrava inserida. Há também convergência de idéias entre os dois autores no que diz respeito à ausência de experiências no mundo moderno. O filósofo afirmara que “ficamos pobres”¹³⁷

¹³⁷ Benjamin, Walter. *Obras escolhidas* vol. I : *magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 119.

em consequência da vivência do indivíduo solitário em detrimento da experiência tradicional, transmitida por gerações. No conto a ausência da narrativa é, várias vezes, pronunciada por Tati que achava estranho o jeito calado de Manuela.

Era defeito de sua mãe, refletia Tati: quase não conversa. Quando conversa é com gente grande sobre costura e doenças:
- Só bobagens. Saltou do colo dela. Era quente esse colo.

Na primeira parte do conto, fica clara a atomização em que vivem as pessoas, a começar pela relação entre Manuela e Tati, na qual não se percebe qualquer indício, por parte da mãe, de troca verdadeira. Essa individualização caracteriza, em grande parte, a ideologia da modernidade, criticada no conto de Aníbal Machado, como uma marca da cidade que se urbaniza, caracterizando o “tempo do individualismo”.

No Rio de Janeiro, a urbanização que se iniciara com Pereira Passos, continuou tendo apoio de grande parte da população, tal como a dos jornalistas que “investiam suas energias contra os últimos focos que resistiram à ação do prefeito. Além da expulsão da população humilde das áreas centrais da cidade, lançam seus dardos contra outros alvos: as barracas, os quiosques, os varejistas e os carroções e carrinhos de mão, os freges (restaurantes populares) e os cães vadios.”¹³⁸

No conto, Manuela voltara a Copacabana, agora com uma filha que lá vivia entre destroços e detritos largados pelos moradores da região.

O bairro tinha agora mais aquela garota. Pediam-lhe os cachos de cabelo, mexiam com ela, davam-lhe restos de frutas na quitanda. Duas vezes, a mãe pensou que ela tivesse sido raptada. Os

¹³⁸ Soihet, Rachel. *Op. cit.*, p. 51.

motoristas do ponto levavam-na como mascote. A costureira a princípio se assustava, depois se habituou.

A menina, resto de uma população extinta daquela lugar se nutre da comida que também era resto. O motivo do detrito, aliás, é relacionado também aos brinquedos da menina, como é o boneco Gerê:

Era o Gerê, guilhotinado o ano passado numa janela. Esse boneco não devia figurar no meio dos outros. Mas Tati votava-lhe estima particular. Sujo, esventrado, arrastado pelos cachorros, tantas vezes encharcado pela chuva e salvo da lata de lixo, Gerê vinha tendo quase a mesma idade e era companheiro inseparável de Tati.

Tati, ao ressignificar objetos tidos como inúteis pelos afortunados que moram no bairro, impede de alguma forma que “coisas sejam perdidas e esquecidas”¹³⁹ Tati é criança e pobre, duplamente, por isso, excluída do mundo ordinário dos bem sucedidos. Ela consegue ver “aquilo que o adulto não vê mais, os pobres que moram nos porões cujas janelas beiram as calçadas, ou as figuras menores nas bases das estátuas erigidas para os vencedores”¹⁴⁰

A imagem da violência, recorrente no conto, oscila num jogo antitético entre o mundo dos adultos (incluindo o leitor) e o da menina, já que tudo o que surge como tragédia ou injustiça social para o leitor é visto pela menina como cotidiano ou brincadeira, e vice-versa. Um exemplo disso é a seguinte passagem em que Tati se

¹³⁹ Bessa, Beatriz de Souza. “As experiências de Walter Benjamin”. In Morpheus- Revista Eletrônica em Ciências Humanas- Ano 05, número 9, 2006, p.6.

¹⁴⁰ Gagnebin, Jean M. “Infância e pensamento”. In: Ghiraldelli Jr, P. (org.). *Infância, escola e modernidade*. São Paulo, Cortez; Curitiba: Editora UFPR. 1997. p.192.

aterroriza pela possibilidade de ser transformada em um pastel ou coisa do tipo.

- Olha se foges para o meio do arrastão, os pescadores um dia te pisam, e te botam no balaio, pensando que és peixe.
Tati está ouvindo com atenção. Ser jogada no balaio, de mistura com os peixes! – “E depois, mamãe? – “Depois... eles te vendem aos fregueses.” A garota, emocionada agora, sente-se vendida. Estava quase a chorar, imaginando o seu destino: cortada, frita ou cozida, explicou-lhe a mãe. – E servida, depois, nalgum pastelão ou *mayonnaise*, você vai ver.

A imagem da menina esmagada, cortada e vendida pode ter uma interpretação que vai além do mero pavor infantil. Ela pode ser compreendida como o processo de inserção no mundo adulto, no qual a menina se encontra dilacerada e “atendendo o gosto dos fregueses”. Não é assim que Manuela se sente nas inúmeras vezes em que “se atira à cama”? O terror da menina apavora o leitor que identifica a inevitável realidade da imagem. Não é sem motivo que a pergunta da menina fica sem resposta: “_ Não vou ser vendida, não! Não é, mamãe!”

Desde o nascimento Tati fora de alguma forma guilhotinada. Já nascera sem uma referência importante naquela sociedade que investia pesadamente na idéia da família nuclear, tipicamente burguesa.

No momento de transição para o trabalho livre havia todo interesse da burguesia em disciplinar a classe trabalhadora, em especial as mulheres, reforçando-se a concepção de família, (...). Aliás, com relação ao interesse do sistema capitalista em estimular o estabelecimento da família na classe trabalhadora, Claude Alzon, citando Reich, lembra o papel político cada vez mais importante que assumia esta instituição, já que no seio dela reproduzem-se as ideologias, exatamente aquelas que servem aos interesses econômicos da classe dominante. Daí, o extremo interesse dispensado pelo Estado burguês à família,

dado o caráter patriarcal, monogâmico e anti-sexual da família se constituiria na melhor garantia de sua docilidade política e de seu conservadorismo.¹⁴¹

A identificação de Tati com o boneco - que perdera as tripas, a cabeça e as pernas - causa sensação de “pavor e piedade” em consequência da condição da menina, que no trecho da brincadeira das crianças com suas bonecas pavorosas, é amenizada pela imagem da menina solitária a qual - embora tivesse uma “boneca maravilhosa” - não podia brincar com as outras crianças, diferentemente de Tati. Teríamos aqui uma lei da compensação? Seria liberdade brincar meio aos destroços, num terreno baldio com bonecas retiradas de latas de lixo? Essa liberdade valeria mais do que ter com que brincar, mas não com quem brincar? Esse questionamento parece incitado pela seguinte passagem do conto:

Na janela do apartamento, a menina solitária exibia uma boneca maravilhosa, que seria a rainha no meio das outras se descesse. Tão imóvel parecia a menina da janela e bem vestida, que não se distinguia bem qual das duas era a boneca.

No trecho seguinte, o autor não deixa dúvidas de que a exclusão vai além da questão da liberdade. O fato de Tati ser fruto de uma relação fortuita e do amante não haver assumido a paternidade é trazido para o conto com nuances de humor negro, já que o tratamento dado ao fato, ao ser revestido pela ingenuidade da menina, provoca o riso que corrói a representação do mundo ingênuo da criança, fazendo com que o enunciado revele a sordidez da realidade da qual a menina não se dá conta.

¹⁴¹ Soihet, Rachel. *Op. cit.* p. 23.

Tati, ao voltar, explicou que Gere era assim mesmo: de vez em quando, caía-lhe a cabeça, as pernas, as tripas, já foram mudadas.
 -Vocês não estão vendo este braço aqui? Pois foi mamãe que botou. Mamãe agora vai dar um bebê de verdade. Quando papai chegar, ele vai colar a cabeça.
 -Você tem pai?
 - Tenho, uai! Tenho até muitos...
 As crianças riram. Tati ficou desconcertada.
 -A gente tem um pai só, boba! Explicou uma lourinha.

A colega de Tati sabia o que era uma família nuclear, talvez por que sua família, buscando se enquadrar na ideologia dominante, vivesse sob o controle que incidia sobre as mulheres burguesas. Mas essa não era a regra para as mulheres da classe subalterna, como Manuela, que premidas pelas dificuldades econômicas e pela ausência de um padrão estável de reprodução teriam que desenvolver uma “conduta própria” por força das circunstâncias.

Nas classes menos privilegiadas, quando o casal vivia junto era, na maioria dos casos, em concubinação. Todavia, era comum, como até hoje é, meninas pobres manterem relações sexuais com rapazes mais bem situados economicamente – com a esperança de que por meio de um casamento conseguissem algum tipo de promoção social, o que via de regra não se concretizava.

O fato mais comum era o que sucedera com Manuela; o rapaz, depois de manter relações sexuais com a menina por algum tempo, abandonava-a, muitas vezes grávida, sem qualquer comprometimento e com amplo apoio da família, já que “o casamento, estando no mesmo nível da profissão”¹⁴², era forma legítima de ascensão social e nesse sentido nada tinha a ver com amor ou sexo.

Manuela fora abandonada pelo pai de Tati, por isso, sem condições de pagar alguém para ajudá-la, encarregou-se de criar a menina sozinha, em conseqüência, abster-se de

¹⁴² Soihet, Rachel. *Op. cit.* p.121.

sua vida social. Tinha vontade de sair, namorar, encontrar um grande amor... mas a filha se figurava como um grande empecilho.

Quando estaria a filha em idade de colégio? Manuela só teria alguma liberdade depois que a internasse. Mas a pequerrucha tem apenas seis anos. Criança é sempre um embaraço.

Manuela era dessas mulheres desiludidas do amor que, entretanto, se guardam toda a vida para um homem desconhecido. Esperava sempre um amor, e os anos lhe iam chegando como comboios vazios.

A visão de Aníbal Machado acerca da mulher como um ser humano que leva desvantagem em relação ao homem e da mulher pobre como duplamente em desvantagem não era comum na literatura brasileira. Pelo contrário, era vulgar, desde o século XIX em que os discursos cientificistas dominaram a literatura, a afirmação de que “a mulher nutrida por “grande impulsividade de desejos e de ações, junto a qualidades viris como a coragem, energia, etc, (...) seria incapaz de abnegação, altruísmo e da paciência que caracterizam a maternidade”¹⁴³

No conto, a falta de paciência de Manuela com a maternidade em nenhum momento parece ser inata, pelo contrário, a ausência de condições favoráveis à criação da menina e a falta de paciência da mãe são evidentes como consequência das más condições a que ambas personagens são submetidas. Importante ressaltar que o autor não coloca os gêneros em oposição, mas talvez os estratos sociais, haja vista a passagem em que Manuela é despejada de seu quarto em Copacabana.

¹⁴³ Lombroso, Cesare; Ferrero Guglielmo. *La Femme Criminelle et La Prostituée*. Paris: Felix Alcan 1896, p 190.

- A senhora compreende, não é? Eu não quero desconfiar de ninguém...Longe de mim... Mas os impostos estão cada vez... A senhora sabe...Além disso, estamos no fim do ano, vem aí o *reveillon*, as minhas filhas precisam se divertir, tudo são despesas ... A vida está difícil.

Tati, chegando da praia no momento, interveio na conversa das duas mulheres:

-Fizemos uma montanha de areia, mamãe, que só você vendo...

-Espera, minha filha, deixa tua mãe conversar.

-...E lá em cima pusemos, sabe quem? Carolina...

-Em todo caso, prosseguiu a proprietária, ainda posso esperar uns três dias.

-Depois, continuava por sua vez Tati, fizemos um buraco que eu acho que vai sair na Europa...

-Não atrapalha, menina! Gritou a costureira, afastando a filha. E virando-se para a proprietária:

-Mas a senhora podia deixar que eu levasse ao menos a máquina para terminar algumas costuras.

-Só se deixar a vitrola como garantia.

A proprietária ficou satisfeita, as filhas teriam vitrola para dançar. E Manuela deixou correr uma lágrima.

A proprietária, apesar de melhor posicionada economicamente do que Manuela, fazia parte de uma estrato social que ansiava pelo status de uma classe alta e por isso vivia a imitar os costumes dessa. As freguesas da costureira suburbana, muito provavelmente, viviam a copiar os vestidos da alta-costura que invadiram o mundo dos endinheirados após o final da Guerra. Como se sabe, durante os anos 50, a alta-costura viveu o seu apogeu. Nomes importantes da criação de moda, como o espanhol Cristobal Balenciaga - considerado o grande mestre da alta-costura -, Hubert de Givenchy, Pierre Balmain, Chanel, Madame Grès, Nina Ricci e o próprio Christian Dior, transformaram essa época na mais glamourosa e sofisticada de todas.¹⁴⁴

As clientes de Manuela possivelmente almejavam vestir um Dior, mas sem condições

144

A partir de 1950, uma forma de difusão da alta-costura parisiense tornou-se possível com a criação de um grupo chamado "Costureiros Associados", do qual faziam parte famosas *maisons*, como a de Jacques Fath, Jeanne Paquin, Robert Piguet e Jean Dessès.

Esse grupo havia se unido a sete profissionais da moda de confecção para editar, cada um, sete modelos a cada estação, para que fossem distribuídos para algumas lojas selecionadas.

para tal, recorriam à costureira que aceitava as encomendas, ficando muitas vezes sem o pagamento.

(...) As mulheres que passavam na praia pareciam-lhe divindades... Algumas dessas divindades não costumavam pagar as contas. Manuela teve prejuízo. A dona da casa sabia disso. Entretanto veio a declarar à costureira que não podia esperar mais, o atraso já era grande.

A costureira “humilhada” tivera de sair de Copacabana. Não por que fosse diferente ou pior do que as pessoas que lá moravam, mas por não ter as mesmas chances que as mulheres que deixaram de pagá-la. Manuela não viu outra saída se não recorrer à sua irmã, no subúrbio, sua frustração fica formalmente narrada pela aliteração da frase “Terrível o intrépido de trens e veículos da noite ressoando aos ouvidos da criança (...).”

Essa parece ser a única passagem do conto em que o sentimento de Tati aproxima-se do da mãe. A aliteração da oclusiva (Te, Tré, tre) sugere a dificuldade da menina. No momento em que Manuela se angustiava pela decisão compulsória, Tati sentia-se perdida “Só sua mãe nunca se perdia naquela floresta”, ansiava pelo retorno ao útero, talvez única época que de fato se sentira protegida do mundo pela mãe.

Tati inesperadamente teve a sensação paradisíaca de um lugar por onde passara, onde vivera entre delícias. Onde esse lugar não se lembrava bem... Mas havia estado lá, acordada ou dormindo... Quanto tempo? Não era nos subúrbios, não era também na praia. Parecia-lhe que foi há muitos anos. Talvez no fundo do mar, debaixo das águas... Antes de nascer.

Manuela faz a viagem de retorno amargurada. Tati, ao seu lado, fica irrequieta o que irritava ainda mais Manuela. A filha era um grande empecilho em sua vida, um “trambolho”. Tati pressente o ódio da mãe e começa a chorar com medo de ser abandonada e entre soluções tenta explicar por que estava rindo da senhora que se encontrava no mesmo vagão; “porque ela parecia ter maminha no pescoço” e pergunta à mãe se é possível mamar ali, naquele lugar. A imagem absurda desestrutura o mundo lógico de Manuela levando-a a uma espécie de revelação da vida, um epifania despertada pela imagem *nonsense*, que libera, de alguma forma o sentimento maternal de Manuela.

Manuela ri-se. Que bola! Ri muito, abraça a filha. Criança! Sente-a pela primeira vez. Que animalzinho feliz, despreocupado – sua filha! Tão viva! Enchia uma casa, um bairro; poderá encher uma cidade inteira. Olhou demoradamente para ela, encarou-a bem como se fosse pela primeira vez. Tinha cachos, a boca fresca, os olhos grandes. E era linda!Tati!

Ainda pode ser tudo na vida. Como é que não descobrira antes? Só agora se rendia sem luta à filha que a vinha conquistando há tanto tempo, sem esforço.

A experiência avassaladora vivida por Manuela faz com que por alguns instantes sua vida se desarticule a partir de um fato banal, próprio do cotidiano, contudo com o poder de modificar a vida interior de Manuela.

Pega de novo a rir. Esquece tudo. Nem sabe qual subúrbio que passou pela janela. A menina não se espanta mais com o papo da velha. O que a espanta é o riso convulsivo da mãe. Está até com medo dela. Os passageiros pensam que a mulher enlouqueceu. Manuela aperta a filha ao peito, beija-a muitas vezes, rindo, chorando... Caíram-lhe o

embrulhos ao chão. Os cacarecos estão sendo sacolejados. Alguns legumes rolaram, saíram pela portinhola. Uma mulher vem entregar-lhe uns paninhos: - Isso não é da senhora?

(...)

Vem se aproximando o estafeta do correio com um objeto na mão:

-Olha a sua caneca, minha senhora.

Nessa passagem é inevitável a lembrança do conto “Amor”, de Clarice Lispector , escrito dezesseis anos depois de “Tati, a garota”. Em “Amor” Ana, uma dona-de-casa "perfeita", ao voltar para casa trazendo as compras, senta-se no bonde e ao ver um cego mascarando chiclete tem seu momento epifânico.

Incapaz de se mover para apanhar suas compras, Ana se apruma pálida. Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgia-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível. O moleque dos jornais ria entregando-lhe o volume. Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede.¹⁴⁵

Mas, se “Amor” fora publicado quase vinte anos após o conto de Aníbal, o romance *A Náusea*, de Sartre, surgiu com grande impacto no final da década de 30. Nesse, são narradas as aventuras de Antoine Roquentin, a partir de sua vida interior, que se desarticula também por um ato epifânico, mais precisamente quando diante de um pé de castanheira do jardim público Antoine Roquentin olha a raiz da árvore e vê uma "massa negra e nodosa" que o ameaça, provocando uma súbita iluminação reveladora da "existência"

Contudo, se há uma incursão em procedimentos comuns nas obras citadas, o que se

¹⁴⁵ Lispector, Clarice. “Amor” In: *Laços de Família*. 21 ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990. p. 32.

diferencia drasticamente no conto de Aníbal é a posição social de sua personagem, pois tanto em Clarice, quanto em Sartre e até mesmo em Joyce, indo um pouco mais longe, as personagens que vivenciam a experiência epifânica possuem uma angústia que nada tem a ver com privações econômicas, diferentemente do sentimento que Manuela vivenciava no trem, muito próximo da impotência dos excluídos socialmente.

Essa dimensão psicológica atribuída a uma mulher, mãe e pobre é se não uma inovação, no mínimo um ganho significativo no conto de Aníbal Machado. Sobre o existencialismo, o escritor comenta, em 1954, o que já revelara no conto ora analisado:

-Ninguém nega a importância filosófica do existencialismo. Mas o fato é que, enquanto se torna imensa a multidão de revoltados sociais produzidos pela miséria e injustiça é quase nulo o número de suicidas em consequência da filosofia desesperada de Heidegger e Sartre. A força da vida é sempre maior do que o apelo do Nada. E o poder da poesia se confunde com o da vida.(...)¹⁴⁶

A violência metaforizada no conto pelos brinquedos de Tati funde os planos da conotação e denotação, tornando a narrativa poeticamente trágica. Na passagem que segue, as reticências indiciam e solicitam a inferência do leitor, como se esse fosse capaz de racionalizar o que as vitimadas personagens apenas eram capazes de sentir.

(...) Sob a bota de um português, Carolina está sendo pisada. Boneca infeliz... A bota não era brinquedo. Tati dá um grito, corre até lá, salva Carolina. Só agora, vencida pela filha, a mãe começa a achar-lhe graça nos menores movimentos. E cheia de felicidade, envolve-a no novo no abraço.

¹⁴⁶ Machado, Aníbal. *Parque de Diversões*. Op. cit. p. 61.

Manuela parece ter vencido, ao menos por algum tempo, a guerra que a vida ordinária lhe impusera, talvez por isso, merecera a batata (da vitória?) trazida pelo operário, personagem símbolo da utopia revolucionária. Talvez aí estivesse também o germen da utopia do escritor, ao acreditar que a revolução iniciar-se-ia pela consciência de cada individual: “Quem vem chegando agora, na direção de Manuela, é um operário: -Olha a sua batata, minha senhora.”

O factual parece ter assumido menor dimensão diante daquele encontro, do resgate, da revolução interna que se dera em Manuela. Por isso, apesar da hostilidade humana, para Manuela e Tati, nada tinha mais importância do que aquele primeiro encontro entre mãe e filha.

De todos os horizontes vinham rumores e reflexos de festa, como se houvesse naquele momento uma tentativa universal de esquecer guerras, perseguições e misérias. O armistício do Ano-Bom. Manuela se esquece também de tudo, as agruras passadas e as que prometiam. Sai a caminhar pelas estradas.

O conto parece sugerir que Tati ficaria melhor no subúrbio com sua mãe do que estivera em Copacabana, das ruas iluminadas, dos carros velozes de perto do mar... apesar disso, não deixa de apontar, pela fala metafórica da menina, que elas não se encontram na melhor posição, mas na que conseguiram ocupar: “- Daquele lado ainda tem mais estrelas, mamãe. Olha lá...”. Estariam melhores porque Manuela parece aceitar sua condição e com isso reconhece sua filha.

As estrelas se encontram, portanto do lado em que a Mãe costureira e a filha bastarda foram expulsas. Portanto esse conto, de forma análoga a outros já analisados neste

trabalho, apresenta também pelo conteúdo o dilema formal da narrativa que oscila entre a utopia de uma sociedade igualitária e o senso real da estrutura histórico-social excludente na qual se fundamenta. Por isso, a “espécie de amarras, para manter ligados os balões cativos tangidos pela fantasia, túmidos da livre associação imaginativa”¹⁴⁷ Numa espécie de adequação do tratamento do tema à realidade social em que se encontra inserido.

B) Acontecimento em Vila Feliz

“Acontecimento em Vila Feliz”, publicado em 1944, deu nome à primeira coletânea de contos de Aníbal Machado. Esse conto narra a história de Helena, moradora de Vila Feliz. Heleninha, como é chamada pelas “velhas” do local, exhibe o ventre inchado. A notícia do povoado é que finalmente a mulher mais cobiçada do povoado está grávida, o que gera inveja nas moças da vila. Mas Helena, apesar de ser querida e desejada pelos homens de Vila Feliz, casou-se com Mário Silvano, um agrônomo que viera trabalhar nas proximidades. A opção da moça pelo forasteiro gera revolta nos homens e inveja nas mulheres do povoado que até então atribuíam à má escolha o fato de Helena, depois de casada, não conseguir engravidar. Por isso, a notícia de sua gestação movimenta a vila.

Nada parece acontecer naquele local além dos comentários sobre Helena. Uns acham estranho o comportamento da moça, outros o justificam, os moços apaixonados por Helena bebem para viver a desilusão de não ter sido escolhido por ela, e a narrativa vai descrevendo mais as pessoas do que os fatos, já que pouco acontece naquele lugar. Até que Helena recebe em sua casa Paquita, apresentada à cozinheira como parteira.

Paquita sai do quarto de Helena dando a notícia de que a criança tão esperada nascera

¹⁴⁷ Proença, Cavalcanti. “Prefácio” *In Op. cit.* p.xvii.

morta. As mulheres comovidas vão à casa de Helena e de lá sai o cortejo fúnebre. Helena fica só e, quando menos espera, percebe uma multidão gritando a sua porta. Descobriram que a criança morta e conseqüentemente a gravidez de Helena foram uma farsa, por isso, Helena tornara-se vítima do escárnio do povoado.

Sem poder sair de casa, acuada, ela vê Chico Treva que se oferece para retirá-la de lá pelo rio que passava no fundo do seu quintal. Helena aceita a ajuda e, ao final, reencontra o marido com quem foge da vila sem nunca mais voltar. Esses fatos então se tornam o grande acontecimento de Vila Feliz que se movimenta em função de especulações sobre o paradeiro de Helena e de seu marido.

O enredo simples, a descrição das pessoas, o cotidiano pacato e a narrativa centrada em comentários pessoais trava evidente diálogo com o poema “Cidadezinha Qualquer”, de Carlos Drummond de Andrade. Tal como a cidadezinha de Drummond, Vila Feliz é espacialmente e metonimicamente (representando a cidade por seus habitantes) pequena.

O conto, centrado na ironia, impressa já em seu título, caracteriza uma vila em que as pessoas nutrem constante infelicidade. A cidadezinha qualquer de Aníbal Machado é o reduto de pessoas infelizes, empenhadas em perpetuar a “vida besta” que de certa maneira conforta suas existências.

A outra intertextualidade presente no conto e que não por acaso gera a tensão nuclear da narrativa é indiciada pelo nome da protagonista- Helena- símbolo da cultura clássica, referência de beleza e encantamento- é tida para alguns autores posteriores a Homero como traidora, ao passo que para o “autor” de *Ilíada*, Helena fora vítima da ardilosa Afrodite.

A retomada de Helena também é importante no que se refere a sua fertilidade, pois havemos de nos lembrar que antes de ser rebaixada, Helena era deusa do Panteão matriarcado, considerada a Grande Mãe (Terra-Mãe), portanto símbolo da fertilidade.

Helena de Vila Feliz, também será antítese do mito nesse sentido.

Por ser a mais cobiçada pelos homens, era alvo de inveja das mulheres e do rancor de seus maridos, principalmente de José Diogo, um dos apaixonados que não a perdoava por haver se casado com Mário Silvano, um agrônomo que viera ao povoado para dirigir o Aprendizado agrícola. Contudo, disso o leitor não fica sabendo de início, pois o conto se abre com um grupo de velhas da cidade esperando por “Heleninha”- diminutivo que denuncia a necessidade de apequenar o potencial de decisão e sedução daquela que não é mais criança- que então parecia feliz por poder mostrar seu ventre inchado, como nos fala de início o narrador. “Heleninha vinha vindo toda orgulhosa de seu ventre que já se arredondava. As velhas avançavam, alvoroçadas.”

A imagem reforçada pela aliteração em “velhas avançam, alvoroçadas” causa estranheza já que lembram abutres correndo em direção a seu alimento. Todavia, as velhas caminham em direção à gestante Heleninha, como então denominam a “flor da Vila que até que enfim ia ter a sua criança”. E o leitor, até esse momento da narrativa, é levado a entender que o “Acontecimento de Vila Feliz” é Helena, agora Heleninha, estar grávida. Mas a imagem destoa pela movimentação desarmoniosa, incompatível com o que se esperaria para um momento tão delicado quanto o anunciado pelo narrador que em seguida dá espaço ao discurso indireto-livre ambíguo na afirmação: “Até que enfim a mais bela flor da Vila ia ter a sua criança”, já que era bom Helena ter o filho para dar à cidade mais um rebento, perpetuando os meios de subsistência das velhas pessoas e tradições. Mais uma vez, a seleção vocabular é inusitada à medida em que atribui ao nascimento do filho de Helena uma contribuição à Vila e um aumento na safra, colocando em níveis semelhantes ser humano e produtos agrícolas. E a contribuição possivelmente com a manutenção da ordem da Vila. Com seu movimento cíclico, típico das plantações.

A expressão “até que enfim” também se refere ao longo período do casamento sem filhos, fato incomum e inconcebível no vilarejo.

Eis que o primeiro filho dela se anuncia agora, depois de longa espera em que a maledicência do povo chegara a insinuar desentendimentos possíveis do casal, se não dúvidas sobre a integridade física de um dos cônjuges.

A mentalidade que visa à conservação do sistema existente e de seus modos de funcionamento não admite mudanças e cobra alto preço a quem não se empenha na manutenção dos costumes. Helena, filha da cidade, embora saiba ser diferente das pessoas da vila, sofre com as fortes pressões daquele pequeno mundo fechado e provinciano.

As amigas de Helena, cada qual arrastando pela mão três ou quatro crianças, sempre que a avistavam, interpelavam logo:

-Então, quando o seu virá?

E era como uma punhalada...Como se alguém lhe dissesse: “aqui estão as crianças que concebemos; olha como são robustas; tu não tens nenhuma, nunca terás, nós somos fecundas; tu, estéril; que adianta parecer tão forte o teu marido, que adiante seres a mais bela da cidade?

E Helena voltava para casa, ia chorar no fundo do pomar.

Se mulher e família até os nossos dias e também nas grandes metrópoles continuam sendo termos imbricados e muitas vezes, ao longo da história, até confundidos, na cultura patriarcal, em Vila Feliz, como em outros vilarejos brasileiros, a função social da mulher era compreendida como parte de sua natureza e portanto os comportamentos que fugissem aos modos culturalmente aceitos corriam o risco de serem tachados como anomalias, não

sociais, mas humanas¹⁴⁸.

Helena não se sente integrada naquela vila, seus sentimentos se chocam com o papel a ela imposto, entretanto ela carece de suporte social, por isso sente as provocações como uma punhalada. “A cobrança em torno do exercício da maternidade parece estar entranhada no corpo e na alma das mulheres participantes do projeto”¹⁴⁹ de manutenção social. Helena tentava, apesar de seus sentimentos, atender aos anseios da cidade, já que a vila se ressentia com sua opção de se casar com um homem de fora da comunidade.

Por que fora ligar seu destino a um estranho, quando na cidade mesma, seus apaixonados se contavam às dezenas? Dois se atiraram da ponte; um bebeu por ela sete anos; e ainda bebe; outro pensou em matá-la. E cada qual se prendia a Helena por um encanto diferente.

Helena nascera em Vila Feliz, mas sentia-se estrangeira lá. Tinha encantos mas não havia a quem desejasse seduzir. Vivia como sereia em solo seco, como sugere a seguinte passagem.

Quando, certa noite, a ouviram cantar no fundo do vale, perto da Fonte Seca, todos se perguntaram como é que Vila Feliz pudera dar aquilo? E se encantavam por ela, e por ela se desgraçavam. José Diogo, por exemplo, virou um trapo.

O narrador irônico cola à mentalidade dos moradores da vila ao afirmar sobre Helena que “Sua pureza tinha algo de diabólico”, remetendo-se claramente aos encantos da sereia, símbolo da sedução mortal. Mas se Helena de fato matava, assim como as sereias,

¹⁴⁸ Del Priori, Mary. “Apresentação” In Mary Del Priore (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto/Editora UNESP, pp. 7-10.

¹⁴⁹ *Idem*.

retirava nos homens apaixonados por ela a crença naquela vida, que para eles, assim como para ela, figurava sem sentido. A tradição tão defendida pelas velhas da cidade é posta em xeque, ainda que inconscientemente, pelos homens, que não por acaso “se jogam ou vivem na ponte”, como era o caso de José Diogo, apaixonado e preterido por Helena.

Comentava-se baixinho e com um certo respeito a paixão infeliz de José Diogo, paixão que exalava cheiro de morte. Os amigos procuravam distraí-lo e evitavam que ele passasse muito tempo na ponte. – José Diogo, você acredita em disco voador?

A ponte, símbolo da transição, não é atravessada pelos apaixonados por Helena, é como se eles percebessem outra possibilidade, mas não chegassem a ela, nunca atravessam de fato a ponte, param nela “namorando as águas”, como se a outra margem fosse para eles inatingível, assim, nunca saem da situação de conflito.

Diversas tradições confirmam a simbologia da ponte, local de passagem e de prova. Mas elas lhe dão dimensão moral, ritual, religiosa. Aprofundando esse direcionamento da análise, poder-se-ia dizer que a ponte simboliza uma transição entre dois estados interiores, entre dois desejos em conflito. É preciso atravessá-la; fugir à passagem nada resolveria.¹⁵⁰

O rio, símbolo da passagem, flui em oposição estrutura social rígida e cíclica de Vila Feliz. Raimundo, filho da cidade, apaixonado por Helena, namora o rio, incansavelmente, mas sem coragem de transpor a ponte e de entrar no rio, vira objeto de chacota do vilarejo, inclusive de Marta, sua mulher.

Ouviu-se nesse momento a voz de Marta chamando o marido: - Que é

¹⁵⁰ Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 19ª. Ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2005, p.729-30.

que tens com esse rio que ficas aí o dia inteiro olhando para a correnteza? Tu tens que arranjar é comigo mesma, Raimundo! ... Já ando cismada com esse namoro com as águas...
Disse e sorriu com hipocrisia para Olívia. (...)

A imagem antitética do homem paralisado frente às águas que correm explicita o núcleo temático do conto que de certa forma vai ao encontro do poema “Cidadezinha Qualquer” de Drummond ao criticar não a tradição em si, elemento vivo da história, mas a cristalização dos modos de vida que aprisiona o homem. Como já se viu em outros contos, Aníbal Machado pensa a tradição como fundamento da história futura, para ele, a tradição se constitui como um projeto consciente de transformação da realidade. Movimento libertador, diferente dos costumes opressores da Vila ironicamente denominada Feliz.

Os moradores da vila são infelizes, invejosos e desiludidos. Das mulheres sabe-se que são professoras e frustradas no casamento, dos homens, que vivem ao léu, melancólicos e desgraçados por causa de Helena, ou das possibilidades que ela representava.

-(...) Odeio aquela carinha de anjo. Pode ficar certa: nossos maridos ainda pensam nela, só casaram conosco porque não havia outro jeito... E agora você vem ainda querendo que ela ganhe um bebê...
O desabafo de Marta fizera um grande bem a Olívia. Acabara de ouvir da companheira o que há muito sentia e não tinha coragem de dizer.

Os moradores da cidade tinham vontade de estar distantes de Vila Feliz, mas a vontade era como de algo irrealizável, só possível em pensamento.

José Diogo, paralisado frente à correnteza das águas comenta com Raimundo: “- (...) triste coisa ter de recorrer a Alcalóides para iludir o destino. Mulher é serpente mesmo, uma desgraça... Preciso ir embora daqui, morrer...”

Marta e Olívia, ao verem um avião (símbolo da modernidade) cruzar o céu de Vila Feliz, comentam que o avião nunca passa por lá. Ali não seria a rota do desenvolvimento, estariam fadados ao provincianismo, à mente limitada nunca alça vôo.

- Uai! Eles nunca passam por aqui... aquele está fora de rota.
- Mas, como vai macio!... Deve ser bom, Marta, lá em cima...
- Quatro mil metros, no mínimo!...
- Que beleza! Quisera eu estar lá! Longe daqui... lá no céu!...

O agrônomo que vem à Vila para trazer avanços tecnológicos é mal visto pela comunidade. Ele é alvo de mágoas do povoado que parece mais preocupado com quem Helena se casa do que com desenvolvimento de qualquer ordem. Vila Feliz inteira tem mágoa de Helena por ter se casado com um estranho. Mesmo esse tendo sido “predestinado” a ela, haja vista todos da cidade saberem assim que viram o agrônomo chegar que ele seria o “príncipe” de Helena. As mulheres já diziam: “É bem possível que os dois se casem... é quase certo!”

Mário e Helena ainda nem haviam se avistado, e as velhas, meio bruxas, meio sibilas, já proclamavam com segurança: “_Quem não está vendo que o príncipe dela chegou?” O “príncipe” tinha sido designado pelo governo para dirigir o Aprendizado Agrícola, a cinco léguas da Vila.

A expectativa da população fora confirmada. O codinome príncipe reforça a situação cativa de Helena, à espera de um salvador para então livrá-la de todo o mal e torná-la feliz para sempre, assim como Cinderela ou Rapunzel, presas em situações adversas e sem ter como se livrarem sozinhas dos seqüestradores a que eram submetidas. Helena, estandarte da beleza, orgulho de Vila Feliz, comprometia, com seu não enquadramento às tradições sociais, o discurso da cidade, expunha, de certa forma, a hipocrisia do discurso

predominante em Vila Feliz.

Essa interpretação de seqüestro também remete à história clássica de Helena de Tróia, que sob esse ponto de vista passa de traidora à vítima. Sendo seqüestrada, Helena não age por livre vontade, suas atitudes são as possíveis em uma situação de cárcere. O seqüestro de Helena pode ser visto num primeiro momento no conto como o cerceamento da liberdade pela banalidade da vida das pessoas do lugarejo e num segundo momento, no final do conto, não como seqüestro, mas fuga da condição de seqüestro, para ela insuportável.

Vila Feliz não era o lugar de Helena. Em referência à deusa grega que perdeu seu lugar e a condição de matriarca, Helena, em Vila Feliz, não conseguiu gerar filhos de seu casamento com Mário Silvano, mal visto no povoado por haver raptado a mulher mais desejada do local, casando-se com ela.

O agrônomo pode ser visto como a mudança, o progresso que Vila Feliz se recusava a aceitar. A começar pela profissão que exercia, regulamentada no Brasil apenas em 1933, ou seja, onze anos antes da publicação do conto. Vinha como funcionário do governo ensinar técnicas de um trabalho que a população já devia fazer desde a sua existência, mas sem conhecimento científico. Essa era a grande novidade que chegara à vila, tendo como representante o “príncipe” de Helena. O agrônomo, que vinha ensinar a explorar racionalmente os recursos naturais, não fora bem recebido pela população de Vila Feliz que não estava interessada em desenvolvimento de qualquer ordem..

O casamento de Helena com o estrangeiro foi visto pela comunidade como uma fatalidade, ou seja, como algo ocorrido por uma necessidade absoluta, fixada de antemão por forças externas superiores à vontade do homem. A cidade não a perdoava pelo rompimento das tradições locais e como se passaram dois anos sem Helena engravidar, diziam que “a própria natureza se recusara a sancionar aquela união”.

As mulheres da Vila passavam então debaixo da janela de Helena exibindo acintosamente as últimas amostras de crianças. “Bem feito! Pareciam dizer: os moços de Vila feliz estão vingados. Que adianta pertenceres a esse homem que te arrancou de nós e finge desprezarnos, se não és capaz de ter um bebê para alegrar tua casa! Que adianta seres a mais bela? Por que não te casaste, como nós, com qualquer homem da Vila? Bem feito, aventureira! Criança não terás...”

O estigma de mulher sem filhos, na comunidade tradicional da qual Helena faz parte, parece martirizá-la. O conto não nos dá a certeza de que Helena queria ter filhos para uma realização pessoal, apenas sabemos que ela sofria com a cobrança e a zombaria das mulheres da comunidade, sabemos que ela queria muito ter filhos, talvez para igualar-se às outras, talvez para não ser considerada anormal já que “é comum mulheres sem filhos serem estigmatizadas, e a manutenção dos preconceitos geralmente provoca sentimentos de exclusão e anormalidade.”¹⁵¹

No âmbito do senso comum, a mulher que não tem filhos figura-se como um desviante geralmente remetido a uma perspectiva de patologia e porque distantes dos padrões convencionais. Por isso, não é incomum considerarem os padrões “desviantes” como sintomas patológicos. “Enfim, o mal estaria localizado no indivíduo, geralmente definido como fenômeno endógeno ou mesmo hereditário”¹⁵². Essa perspectiva é mais aceitável porque afasta a outra; a da mulher não querer contribuir com a perpetuação de um sistema do qual não corrobora, negando-lhe novos societários. Esse ponto de vista, inverte a análise do ser doente, que, então, passaria a ser a sociedade.

Mas Helena, mais do que ter um filho, queria não ser estigmatizada, já que se sua farsa tivesse dado certo, o “pesadelo teria acabado”, como demonstra o trecho em

¹⁵¹ Mansur, Luci Helena Baraldo. *Experiências de mulheres sem filhos: a mulher singular no plural*. Psicologia, dez. 2003, vol.23, n.4, p.2.

¹⁵² *Idem*.

discurso direto: “Livre, enfim - Ah, meu Deus, exclamou. Terminou o pesadelo!” Ela não queria ser considerada anormal, como Chico Treva ou Paquita, personagens, excluídos da comunidade de Vila Feliz, que ao final acolhem Helena e ajudam-na a fugir da perseguição dos moradores da vila.

Esses personagens fogem às normas construídas socialmente daquele lugar que estabeleceu como condição necessária para a vida social a participação compartilhada de um único conjunto de expectativas normativas e que as normas são sustentadas, em parte, porque foram socialmente incorporadas. Por isso, quando as regras são quebradas surgem, de imediato, medidas restauradoras adotadas pelos agentes de controle.¹⁵³

A forma de controle, no caso, é a instauração do estigma que tem a clara função de fortalecer a lógica da sociedade. Paquita e Chico Treva ilustram esse tipo de comportamento; ambos vivem isolados e são alvos de comentários alimentados pela imaginação do povo da cidade que considera o primeiro uma ameaça física e a segunda um perigo exemplar. Ambos são excluídos da comunidade e fundamentais a ela, já que ilustram bem o que aconteceria às pessoas que não seguissem as regras do local.

Era Chico Treva que vinha vindo. Alto, vermelho, sujo. Já tinha cumprido pena pela terceira ou quarta vez, e como vivia no mato e só aparecia no meio dos temporais, fulgurando entre relâmpagos, era tido como feiticeiro ou duende da Vila. A polícia ia buscá-lo quase sempre na floresta. No interrogatório aceitava tudo o que lhe atribuíam. Se entrava na igreja, as beatas se afastavam.

(...)

Por causa dele, as famílias fechavam bem as portas, as crianças na cama se cobriam até a cabeça.

Paquita, a outra personagem rechaçada pelos moradores de Vila Feliz, é uma espanhola, viúva e também motivo de histórias mirabolantes contadas pelo povo do

¹⁵³ Goffman, Erving. *Stigma*. New York: Simon/Schuster, 1986, pp. 127-8.

vilarejo: “Como fora essa mulher, sobra da revolução da Espanha, dar em Vila Feliz, ninguém explica.”

Uma revolucionária era tudo o que Vila Feliz não queria, ainda mais da então recente revolução espanhola que tinha como bandeira maior o “comunismo libertário”. Isso o povoado parecia não aceitar. Mas o fato é que a atribuição de revolucionária à Paquita parecia ser fruto de preconceito e ignorância da cidade, pois nenhuma atitude da espanhola parecia indicar que fora integrante de qualquer revolução, o fato é que ela assim como o agrônomo era estranha ao conservadorismo da vila. Seus costumes eram diferentes, portanto anormais para o vilarejo.

Paquita também não tinha filhos e amedrontava, tal como Helena, as mulheres da cidade pelo seu poder de sedução. “As recém-casadas da Vila rezavam para que os santos lhes resguardassem os maridos das tentações de Paquita.”

Assim, quem ler apenas esse conto de Aníbal Machado poderia inferir que o autor critica o atraso das pacatas cidades do interior em favor da modernização pela qual passava o país. Todavia a dimensão sócio-espacial na contística do escritor se apresenta de forma complexa mediante aos contos em que o enredo se desenvolve na metrópole.

Nenhum dos dois espaços é eleito pelo escritor como local dos sonhos. Apesar de ser possível perceber nos contos o embate da metrópole x a zona rural, não se pode afirmar que o campo seja o espaço das relações em que os vínculos comunitários sejam garantia da felicidade e acolhimento, como nos mostra o “Acontecimento em Vila Feliz”, onde certamente há mais vínculos entre as pessoas do que na Copacabana de Manuela (do conto “Tati, a garota”), mas o preço a se pagar por ele é muitíssimo alto.

Na cidade, a solidão e a impessoalidade predominam, entretanto, o controle social imposto pelas comunidades tradicionais é anulado face à “emancipação” indivíduo. Não restam dúvidas de que o cerceamento comportamental nas grandes cidades seja menor do

que em províncias como Vila Feliz, todavia, o autor deixa claro em seus contos que o jogo social se modifica, e tem também suas regras.

O conto “O Piano”, por exemplo, parece, já em sua primeira leitura, apresentar a condenação da vida na metrópole capitalista, todavia se há a condenação de uma forma destrutiva do progresso, há também a efetiva crítica às mentalidades conservadoras que se furtam a admitir a dinâmica do capitalismo.

Nesse sentido, as obras de Aníbal Machado revelam um pensamento bastante maduro acerca da modernidade, já que não se percebe nelas nem o otimismo extremo típico dos adeptos do mito da modernização, tampouco um radical pessimismo. Há em sua obra um movimento de aceitação e recusa simultâneas; se a cidade é o local de reificação, impedindo a liberdade humana, no campo essa liberdade é impedida pelas convenções, pelas tradições que cerceiam a liberdade individual.

Ao defrontarmos o conto “Tati, a garota” com “Acontecimento em Vila Feliz” teremos a percepção da complexa dinâmica em que se desenvolvem as narrativas do autor, acerca da modernidade. É certo que em muitos momentos, como é o caso de “Tati, a garota”, já analisado, evidencia-se o tom de pessimismo acerca da experiência urbana na metrópole, e mais efetivamente da mentalidade burguesa no Brasil, entretanto, essa visão crítica da modernidade não atravessa de modo linear toda a obra do autor, que percebe, como já foi dito, a impossibilidade de condenar as conquistas da modernização. Esse pensamento de Aníbal Machado está explícito no artigo “Rádio e televisão”¹⁵⁴ no qual comenta o poder democrático e construtivo desses meios, com a ressalva de que a positividade desses instrumentos encontra-se no bom uso que deles se fizer. Sobre o rádio o autor afirma dentre outras coisas que:

¹⁵⁴ Manuscrito *Inédito* do arquivo de Araci M. Machado, encontrado no Acervo de Escritores *Mineiros*, da Universidade Federal de Minas Gerais, em 07/2008.

O maravilhoso instrumento está aí, com o seu poder de ambigüidade. Conduz palavra, canto e música. Isso quer dizer que tanto pode informar, instruir, vir a engrandecer, como omitir, deformar, aborrecer e aviltar. Resta saber o uso (que) se está fazendo dele. Não se pode dizer com precisão.” E sobre a televisão, o escritor reconhece a importância como veículo de informação, embora alegue ainda não apreciá-la.

Quanto à televisão, é uma criança que cresce depressa. Ainda não aprendi a apreciá-la. Ao chegar da rua, prefiro rever com o pensamento coisas e fatos que me vêm flutuado ao acaso pela memória, a receber nos olhos imagens servidas em domicílio, mas escolhidas por outrem. Evidentemente, não pretende ser arte, senão instrumento de difusão e informação, e mesmo veículo de cultura, se não for prejudicado pela excessiva comercialização. Mas é um terrível desmancha-conversa!

O conto “Acontecimento em Vila Feliz” não apresenta qualquer tipo de experimentalismo linguístico. O fantástico se instala pelo aparecimento de Chico Treva, personagem meio monstro, meio amigo, e pelo desfecho enigmático. A personagem Chico Treva se liga ao provincianismo que caracteriza a população supersticiosa da vila e que alguma maneira pode ser associada ao comentário feito por Aníbal Machado sobre a mentalidade de certas populações interioranas:

Vestígios de um psiquismo arcaico e supersticioso repontam do subconsciente de certas populações. Haveria um capítulo a escrever sobre os fantasmas de Minas Gerais. Casos estranhos, imprevistas reações de fundo neurótico ocorrem principalmente nas cidades antigas, de onde os fantasmas retardados emigram para as mais modernas.¹⁵⁵

O sarcasmo e a ausência de compaixão das pessoas do vilarejo, velados nas relações cotidianas, tornaram-se explícitos na cena em que a farsa do enterro foi descoberta. Nesta

¹⁵⁵ Machado, Aníbal. “Flashes- Esboço de um retrato” In: Parque de diversões. *Op. cit.* p. 45.

passagem a ironia do título torna-se evidente e o substantivo vila se trazia alguma relação com fraternidade ou relação humana, aqui se dissipa.

Um senhor de fraque gesticulava enfurecido; mulheres descabeladas uivavam impropérios; mais longe, à porta de uma café, um grupo soltava gargalhadas. Frases esparsas: Mamãe vem dar de mamar ao neném.” “Cadê o filhinho que estava aqui?” “Gato comeu”. “Viva D. Paquita, a grande parteira” – cortavam-lhe a alma.o médico, de bengalão e charuto na boca, soltava baforadas e gozava o espetáculo. As Menezes, o coronel Firmino, o Juiz de Paz, o dentista, as costureiras da rua Baixa, todo mundo que até então tinha tanta consideração por helen, estava ali! Marta e Olívia eram as mais salientes. Helena ao reconhecê-las deixou-se tombar na cadeira sem forças.

Renovam-se os insultos e dichotes sarcásticos. Passa um sujeito carregando um vaso de avenca.o vaso que a parteira pusera no caixão para fazer o lastro.

-“Olha o ariano que nasceu, que engraçadinho!”

-“Dá a chupeta pro neném não chorar!” E uma rajada de gargalhadas enche a praça

Assim, não se pode dizer que há idealização da cidade interiorana e pacata pelo escritor, naquela década em que o Brasil ainda com raízes no sistema agrário já apresentava um significativo desenvolvimento urbano e industrial. O conto é enfático na denúncia das falsas relações sociais e na pressão que uma comunidade sem cultura exerce sobre seus integrantes. A narrativa deixa clara a sociedade excludente e autoritária que se caracteriza em Vila Feliz.

Do conjunto de contos do escritor, esse é o que menos trabalha com imagens do universo surreal. Há uma incursão tímida ao repertório imagético presente na obra de Aníbal como um todo, na última parte da narrativa, em que aparece Chico Treva e imprime na história algo de amedrontador e lírico concomitantemente. O que de fato prevalece é a linguagem apurada presente em todos os contos, em nível formal.

Nessa obra, não há contrastes entre o estilo e a visão de mundo estruturada pela

linguagem, como em outras narrativas aqui já analisadas. A escrita continua sendo clássica, mas a figura que predomina é de idéia, a ironia. O desfecho do conto reforça a crítica que permeia toda narrativa, já que uma notícia falaciosa dá a versão final do acontecimento em Vila Feliz, retomando o título e imprimindo ao conto uma estrutura circular, como parece ser(sem progressividade) a vida naquele lugarejo.

C) A Morte da Porta-Estandarte

O conto “A Morte da Porta-Estandarte”, que dá título ao livro de Aníbal Machado, a partir de 1965¹⁵⁶, tem na festa de origem popular, o carnaval, e no local público, a Praça Onze, no Rio de Janeiro, o cenário da narrativa. O núcleo dramático da trama é um crime passionai. O assassino é um operário negro que, movido pelo ciúme, mata sua namorada, no dia em que desfilaria como porta-estandarte do cordão da comunidade. Rosinha, nome da namorada, é também operária como o negro, que, além disso, compõe sambas para o carnaval.

Apesar do clímax da narrativa se encontrar praticamente no desfecho, conflito se instala na fala introdutória do narrador onisciente, que revela de início o motivo da angústia da personagem: “O que o está torturando é a idéia de que a presença dela deixará a todos de cabeça virada, e será a hora culminante da noite.”

O conflito vai se acirrando no decorrer das descrições que o narrador faz do estado emocional da personagem. O foco narrativo de terceira pessoa tem um narrador atípico, uma espécie de narrador intruso que vai comentando as ações e sentimentos da personagem como seu superego.

¹⁵⁶ A primeira edição do livro de contos, na qual já estava contido o “A Morte da Porta-Estandarte”, foi intitulada *Vila Feliz*. A segunda, de 1949, chamou-se *Histórias Reunidas* e a terceira, *A Morte da Porta-Estandarte, Tati, a Garota e Outras Histórias*. A hipótese que se aventa para a substituição dos títulos é de cunho editorial.

Por que não se incorporou ao seu bloco? E por que não está dançando? Há pouco não passou uma morena que o puxou pelo braço, convidando-o? Era a rapariga do momento, devia tê-la seguido...Ah, negro, não deixes a alegria morrer...É a imagem da outra que não tira do pensamento, que não lhe deixa mais ver nada. Afinal, a outra não lhe pertence ainda, pertence ao seu cordão; não devia proibi-la de sair. Pois ela já não lhe dera todas as provas? Que tenha um pouco de paciência: aquele corpo já lhe foi prometido, será dele mais tarde...

Sua namorada, operária em todos os dias, naquela noite, seria destaque, romperia a ordem em função da trégua e da inversão social promovida pelo festejo, se o negro - como é chamado no conto- dominado pelo desejo de manutenção do ritmo ordinário da vida, não a tivesse assassinado com um punhal, meio à multidão.

Para Rosinha, “o carnaval torna-se uma época em que se dava livre expansão aos sentimentos, potencializava a tentativa, por parte das mulheres, de tomarem reais alguns dos seus desejos, asfixiados durante todo o ano pelas imposições sociais”¹⁵⁷ Mas o negro não topa o jogo, não aceita a “trégua” da ordem instituída, nela ele consolida seu “poder”, transformando a folia em tragédia.

Por isso, no conto, o carnaval surge não como momento de inversão da ordem social, como “ a festa de todas as alegrias, risos, brincadeira, danças. ... um determinado momento escolhido pelos homens para expandir maior alegria, para rir, para pular e cantar mais livremente”,¹⁵⁸ mas como momento de angústia, no qual o reforço das hierarquias, sejam de gênero – o homem se sentindo possuidor da mulher- sejam sociais, econômicas ou raciais, tomam-se ainda mais rígidas. Em *A Morte da Porta-Estandarte* não há a quebra das barreiras sociais promovida pela festa de rua. “Os turistas ingleses contemplam o espetáculo à distância, e combinam o medo com a curiosidade. A inglesa recomenda de vez em quando: - Não chegue muito perto, minha filha, que eles avançam...”

Nesse aspecto, o carnaval não se institui como oposição à ordem, mas a reforça dentro da sua própria estrutura. “A presença do ordinário pode ser facilmente visualizada quando temos em mente que

¹⁵⁷ BRITO, Sandra. “O carnaval e o mundo Burguês” In *Revista da Faculdade de Letras- História*. Porto, III Série, vol. 6. 2005. pp. 313-338.

¹⁵⁸ Eneida: *História do carnaval carioca*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1958. p. 8.

o carnaval é uma festa que emerge no seio de uma sociedade de classes.”¹⁵⁹

A lembrança de que a Central (lugar do carnaval da elite) encontra-se muito longe de Madureira (local de origem do negro) corrobora o movimento antitético de todo o conto que traz a angústia e tristeza meio à festa: “Que adianta o negro ficar olhando para as bandas do Mangue ou para os lados da Central? Madureira é longe e a amada só pela madrugada entrará na praça, à frente de seu cordão.”

O antagonismo sócio-geográfico deixa claro o recorte feito por Aníbal Machado para tratar da festa popular, já que à Central (Avenida) ficara reservada ao carnaval “chic” do curso, diferentemente de Madureira que abrigava o carnaval suburbano.

No final da tarde de 1 de fevereiro de 1907, as filhas do Dr. Afonso Pena, então presidente da República, entraram na Avenida Central em carro do palácio presidencial. O automóvel percorreu a Avenida de ponta a ponta e as moças passeavam jogando confetes e serpentinas no público e outros veículos com que cruzavam. Logo após surgiram outros carros com pessoas agindo da mesma maneira.”¹⁶⁰

A Praça Onze - após a reforma do engenheiro e prefeito do Rio de Janeiro Pereira Passos - fora reservada às massas, na medida em que o palco do desfile das grandes sociedades, passou para a “larga, lustrosa e arejada Avenida Central, leito natural para o aparecimento do curso em 1907, que logo receberá os ranchos em sua versão pós-1908, demarcando o carnaval chic do Rio de Janeiro.”¹⁶¹

A reforma do então prefeito em 1907¹⁶² a qual derrubou mais de 1.600 prédios residenciais do Centro,

¹⁵⁹ Ortiz, Renato. *A Consciência Fragmentada: ensaios de cultura popular e religião*. São Paulo: Paz e Terra, 1980. p. 35.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 151.

¹⁶¹ Fernandes, Nelson da Nóbrega. O carnaval e a modernização do Rio de Janeiro. Monografia, Departamento de História, UFRJ, 2007. p. 62.

¹⁶² Nomeado prefeito pelo presidente Rodrigues Alves, ao lado de Lauro Müller, Paulo de Frontin e Francisco Bicalho, promoveu uma grande reforma urbanística na cidade, com o objetivo de transformá-la numa capital nos moldes franceses, atraindo, assim, investidores estrangeiros. A reforma urbanística contou com a destruição de cortiços - tais locais serviam de moradia àqueles que não seriam bem quistos na “cidade higienizada” -, além de destruir quiosques, perseguir ambulantes e abrir ou alargar ruas. Com 1.800 metros de comprimento e 33 metros de largura, a atual Avenida Rio Branco (na época, Avenida Central) é um dos mais importantes logradouros

despejando moradores, obrigando-os a se instalarem desordenadamente no Morro da Favela (hoje da Providência), foi apoiada por grande parte dos formadores de opinião da época que, imbuídos do espírito civilizatório, viam na higienização urbana um dos processos fundamentais para da modernização. Esta foi a posição do jornal “O Paiz”, ligado às elites da velha república.

A passo andava /o município /e por princípio /bem mal andava /A fedentina /já transandava /e a creolina /já não domava /Mas mestre Passos /qual salvador /mostrou os traços /do seu valor /Virou quiosques /cobrou a taxa /salvou os bosques /ou vai ou racha! /O que é verdade /é que o Prefeito /põe na cidade /tudo que tem /tudo treme /de tal firmeza /Homem ao leme /há com certeza. (O Paiz, 24.02.1903)

É interessante notar que embora o conto de Aníbal Machado não se posicione sobre as reformas de Pereira Passos, já que sua narrativa está temporalmente afastada delas por mais de três décadas, o deslocamento das massas para o centro surge na narrativa de forma metafórica, naturalizando por meio da figura de estilo o movimento social.

A Praça transbordava. dos afluentes que vinham enchê-la, eram os do Norte da cidade e os que vinham dos morros que traziam o maior caudal de gente. O céu abaixo absorvia as vozes dos cantos e os som em fusão de centenas de pandeiros, de cuícas gemendo e de tamborins metralhando.

Sobre essa movimentação na época do carnaval, Eneida comenta que “o crescimento do bairro da Cidade Nova, ocupado por uma massa de imigrantes e circundado por favelas que começavam a se formar nos morros de seu entorno, teve a consequência de transformar a Praça Onze em palco sagrado para o carnaval popular das mascaradas, dos cordões, ranchos pobres e dos blocos.” Já era comum os festejos da Praça Onze serem associados à violência e a bestialidades:

ainda nos dias de hoje, a exercer o papel de centro econômico e administrativo. Foi também em sua administração que ocorreram as obras de abertura das Avenidas Beira-Mar e Atlântica, além do alargamento da rua da Carioca, Sete de Setembro, Avenida Passos, dentre outras obras. In Benchimol, J. L. - Pereira Passos: um Haussmann tropical - SMCTT - Rio de Janeiro, 1990.

Até 1908, blocos, cordões e ranchos desfilavam com um grupo de índios, uma tradicional reverência dos negros dos cucumbis aos primeiros habitantes da terra, que além desta função simbólica eram constituídos por jovens e homens suficientemente fortes para exercer as funções práticas de “batedores” do cortejo, o que lhes valia também a má fama de desordeiros, já que eram os primeiros a se envolverem em eventuais tumultos. Assim, a medida oficial para coibir a violência no carnaval de 1909 foi simplesmente proibir o desfile de grupos de índios, estivessem eles em blocos, cordões ou ranchos.

Dentro da lógica repressora do momento, mais que os próprios cordões era preciso eliminar os índios do carnaval, para não falar naqueles que viam na eliminação dos índios reais um inequívoco sintoma de progresso do país.¹⁶³

Apesar da perseguição, Sohiet observou que no carnaval de 1922 o centro da cidade foi invadido por uma enxurrada de cordões que com uma barulhenta e infernal zabumbada saudaram o velho e desaparecido Zé Pereira, para total desgosto e horror daqueles que pensavam ter deixado tais manifestações no passado. Essa “confusão” é descrita pelo narrador num movimento sensível às emoções da personagem, como se o caos urbano fosse também o caos emocional do negro que, embora se encontrasse em plena ação, nutre o desejo maior de pôr fim a tudo, de estancar a vida descontroladamente borbulhante da praça e de seus sentimentos. O narrador nesse momento se coaduna com a subjetividade da personagem, dando-lhe voz em tom de trágico corifeu.

Ó Praça Onze, ardente e tenebrosa, haverá ponto no Brasil em que, por esta noite sem fim, haja mais vida explodindo, mais movimento e tumulto humano, do que nesse aquário reboante e multicolor em que as casas, as pontes, as árvores, os postes parecem tremer e dançar em convivência com as criaturas, e a convite de um Deus obscuro que convocou a todos pela voz desse clarim de fim do mundo?...

O cenário é de angústia e a festa se toma, paradoxalmente, lugar de desespero. O narrador onisciente- adverte, anuncia, caracteriza o criminoso e pontua a densidade da situação, assume-se ora

¹⁶³ Sevcenko, Nicolau: *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 35.

como contraponto da ação “irracional” do negro, ecoando a sua sina, desdobrando relatos afins; ora acentuando-se como contraponto, enfatizando antagonismo. Em muitas passagens assume a função de fornecer conselhos, exprimir opiniões, colocar questões, criticar os valores da ordem social, reagindo aos acontecimentos da personagem.

Por que não se incorporou ao seu bloco? E por que não está dançando? Há pouco não passou uma morena que o puxou pelo braço, convidando-o? Era a rapariga do

momento, devia tê-la seguido... Ah, negro, não deixes a alegria morrer... É a imagem da outra que não tira do pensamento, que não lhe deixa ver mais nada. Afinal, a outra não lhe pertence ainda, pertence ao seu cordão; não devia proibi-la de sair. Pois ela já não lhe dera todas as provas? Que tenha um pouco de paciência: aquele corpo já lhe foi prometido, será dele mais tarde...

Não por acaso, o narrador onisciente, que ora crítica ora aconselha, atua como elemento apolíneo, na medida em que tem o controle, a organização e a racionalidade, em oposição às personagens que se encontram no cenário carnavalesco, caracterizado aspecto dionisíaco, relacionado às pulsões, ao elemento instintivo, incontrolável, ilógico. “Se o negro soubesse que luz tão sinistra estão destilando seus olhos e deixando escapar como as primeiras fumaças pelas frestas de uma casa onde o incêndio apenas começou.”

Outra oposição se dá pelo fato do “herói trágico” no conto ser oriundo de baixo estrato social¹⁶⁴ - em oposição à clássica tragédia que tinha seus heróis pertencentes às famílias reinantes, “intermediária entre deuses e homens. Posição social elevada e estatura heróica (...) de ações a um só tempo pública e

¹⁶⁴ O tratamento trágico dado ao conto de personagens de baixo estrato social demonstra a preocupação do autor com a representatividade desse grupo, dando-o tratamento sério, desmistificando a mentalidade de que os membros de classes inferiores sofriam acidentalmente, sem o estatuto trágico, reservado aos membros nobres da sociedade. Raymond Williams trata do aspecto social da tragédia em toda a sua obra *Tragédia moderna*, como se pode evidenciar no seguinte trecho: “Podemos apenas distinguir entre tragédia e acidente se tivermos alguma concepção de lei ou ordem perante a qual determinados eventos são acidentais e outros são significativos. No entanto, onde que a lei ou a ordem surja de forma parcial (no sentido de que apenas determinados eventos são relevante para ela), haverá uma real alienação de alguma parte da experiência humana. Essa efetiva alienação ocorreu mesmo nas ordens mais tradicionais e gerais. A definição de tragédia como dependente da história de um homem de posição é justamente uma tal alienação: algumas mortes importavam mais do que outras, e a posição social era a verdadeira linha divisória – a morte de um escravo ou de um servidor não era mais do que um incidental e certamente não era trágica” p. 74.

metafísica”¹⁶⁵ - ele age pela sua própria escolha, ele pensa, mas não domina seus sentimentos e esses acabam por dominá-lo.

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!...

E, apesar de ter lampejos de ponderação, o namorado deixa-se levar pela cegueira do ciúme (*até*), o que o induz à transgressão da ordem social (*hybris*), ética. Assim se constitui a experiência trágica do conto, que em chave rebaixada faz uma reivindicação ética de claras conseqüências ideológicas, na medida em que o negro reclama, por meio de seu ato, a manutenção da ordem instituída e, como no conto essa personagem representa uma coletividade que, via de regra, conforme narrado, deixa-se dominar pela irracionalidade, pela visão limitada dos fatos a experiência trágica do conto não se limita à subjetividade do negro, mas se amplia num panorama em que as causas se apresentam claramente como sócio-culturais, como se pode notar no trecho que segue, em que as mães, ao saberem do assassinato de uma moça morena, têm a mesma reação em relação às filhas que pelo narrado também vivem em condições muito semelhantes.

As mães se levantam e saem a campear suas 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.

A animação da Praça é atravessada agora pelo grito das mães aflitas. A mãe de Nenucha, porém, a primeira desgrenhada que se levantou, já está de volta ao seu lugar. Voltou porque cruzara com uma que se rasgava toda em imprecações:

- "Laurinha, eu bem te disse que não viesses, o malvado jurou que te matava. Virgem Mãe, mataram minha filha... Eu sei... Eu nem quero ver." A mãe de Nenucha transfere o seu desespero para a mãe de Laurinha e se acalma. Mas apareceu uma gorda a dizer por sua vez à mãe de Laurinha que a morta era outra, uma pequena de Bangu, operária de fábrica. A fera tinha sido presa.

¹⁶⁵ Williams, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 41.

Distante do tumulto, as outras mães que já haviam arrecadado as filhas seguram-nas bem, ao abrigo dos “noivados fatais”. Eram as que escaparam de morrer, as que tinham sido salvas. - “Mariazinha, que susto tua mãe passou! Não vai lá mais não, ouviu? É melhor irmos embora, teu namorado está rondando...”

O negro poderia ser qualquer um, da mesma forma que Rosinha, surgindo como representante de uma coletividade, de costumes e atitudes semelhantes. Nesse aspecto, a ação trágica adquire importância social e, nas condições específicas nas quais essa ação se instala no conto, o seu sentido trágico, por determinado, configura-se também como historicamente condicionado.

O fato inusitado da tragédia em “A Morte da Porta-Estandarte” é o de sua ação efetivar-se num período - culturalmente tão significativo para o brasileiro – caracterizado principalmente pela possibilidade de “trégua da ordem”, no momento em que teoricamente “o povo enquanto massa pode viver o mundo como liberdade, igualdade, vitória e, sobretudo, abundância. Tempo de utopia e fantasia, quando a miséria urbana pode ser coberta por uma fantasia de Rei, Pirata ou Jardineira.”¹⁶⁶ Portanto, esse momento que tem suas bases na alegria popular é desmistificado no conto, que traz a experiência trágica com dupla possibilidade de interpretação; uma negativa e outra afirmativa, como defende Nietzsche no seguinte trecho de *Zaratustra*.

A tragédia nos conduz ao objetivo final, que é a resignação.” Dioniso me contara uma história muito diversa: a sua lição, do modo como eu a compreendi, era tudo menos derrotista. É certamente lamentável que eu tenha tido de obscurecer e estragar lições dionisíacas com fórmulas emprestadas de Schopenhauer.¹⁶⁷

É possível que para Aníbal Machado, a resposta esperada seja ativa, de modo que o que o herói

¹⁶⁶ Damatta, Roberto. *Universo do Carnaval: Imagens e Reflexões*. Rio de Janeiro: Edições Pinakhotteke. 1981. p. 28.

¹⁶⁷ Nietzsche, F. *Zaratustra*. Apud WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 61.

trágico seja colocado à tona para a sua destruição. Todavia, se há no conto esse caráter positivo, existe uma leitura subliminar que é a da vitória dos impulsos sobre a razão. Seja na figura do negro, seja na de Rosinha, que o desobedece.

Se Rosinha desobedecer e vier à Praça, não faz mal. Está também disposto a não se importar... Nem indagará se ela fez sucesso, se alguém mais se apaixonou por ela, se o Geraldo continuou com aquelas atenções, aquele safado. Amanhã, no trabalho, recomeçará a vida, será livre novamente. Rosinha que venha procurá-lo depois. Ele é homem e é forte. O que vale no homem é a vontade.

O raciocínio do negro não consegue dominar seus sentimentos porque é frágil em suas bases. O pensamento do negro, dito pelo narrador, deixa transparecer a ingenuidade da personagem, considerando que o trabalho e a vontade dar-lhe-iam autonomia. Assim, embora a experiência trágica denuncie a coerção na qual as raparigas se encontravam submetidas, ela, por outro lado, perpetua a mentalidade de um estrato social discriminado, mas ainda incapaz de assumir as “rédeas” de suas próprias ações.

Esse tipo de representação, muito comum na literatura brasileira e no imaginário social, tem conseqüências de diversas ordens, uma delas é política, já que induz à interpretação de que a massa, muito passional, não está preparada para assumir sequer a responsabilidade pelos seus atos e, portanto, encontra-se muito longe de poder atuar como grupo representativo da sociedade, precisando sempre ser representada por algum outro grupo “mais bem preparado” que não seja movido pela paixão.

Se esse plano ideológico fundamenta a narrativa, no plano estético a contradição típica de toda a obra de Aníbal se confirma. A opção pelo fluxo de consciência, mais aprofundada no final do conto, alinha-se à estética do meio termo cara a todos os contos, ainda que em níveis diferenciados. A técnica que visa à exploração dos pensamentos da personagem surge no conto de modo flutuante, sem a imersão psicológica que leva ao abandono dos nexos lógicos de tempo ou espaço. Há sem dúvida uma incursão, ainda que tímida, na mente confusa da personagem, mas o narrador sempre retoma o fio da narrativa, impedindo a saturação da linearidade do enredo, resultante de investidas nos subterrâneos da mente. A

estratégia narrativa do fluxo de consciência direciona o leitor para a análise do comportamento do negro que, no enredo, encontra-se paradoxalmente como um tipo - nem nome tem- possuidor de interioridade- o que poderia ser explicado pelo fato de que, no conto, a imersão na mente do negro é também uma investida típica da psicologia social, em que é considerada não só o indivíduo, mas sua interação com o meio e com o grupo com os quais interage.¹⁶⁸

Os constantes discursos indireto-livre mesclados aos discursos diretos, as frases curtas, pontuação expressiva, expressões da linguagem oral e o fluxo de consciência, configuram uma estrutura textual tipicamente modernista. Contudo a forma torna-se aguerrida à tradição clássica, na medida em que se vale do narrador onisciente e consciencioso, próximo ao corifeu das tragédias gregas, do vocabulário culto e da linearidade da frase. Estilo que reforça a mão forte do escritor no sentido de “administrar o caos e impor-lhe certa ordem na tranqüilidade formal das palavras”¹⁶⁹, característica da obra de Aníbal Machado.

Se alguém perde a razão no conto não é o conselheiro narrador, mas o operário. O narrador parece ser a “voz da sabedoria” no conto, mas o negro imerso na sentimento não o ouve, encontra-se cada vez mais sem consciência em oposição ao narrado que marca “a consciência como o lugar onde tomamos conhecimento da experiência humana”¹⁷⁰. Ao final do enredo o negro se perde e já não separa os tempos nem a realidade do delírio.

- Está na hora Rosinha...Levanta, meu bem... É o “Lira do Amor” que vem chegando...Rosinha, você não me atende!Agora não é hora de dormir...Depressa, que nós estamos perdendo ...O que é que foi? Você caiu? Como foi? ... Fui eu? Eu?...Eu não! Rosinha...

Ao final, a ordem do quotidiano sobrepõe-se ao espaço carnavalesco. A polarização que faz da

¹⁶⁸ Lane, S. e Sawaia, B. (Orgs.) *Novas veredas em psicologia social*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

¹⁶⁹ Proença, Cavalcanti. “Introdução” *In Op. cit.* p. xvii.

¹⁷⁰ Humphrey, Robert. *O fluxo de consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e alli*. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976, p.6.

antítese sua figura central apresenta o espaço carnavalesco submetido a uma dupla estruturação, como bem analisa Renato Ortiz, “por um lado temos o mundo do carnaval propriamente dito, um universo extraordinário, por outro o mundo o cotidiano. (...) sua vivência porém é dupla, uma vez que seu cotidiano não deixa de se manifestar nos momentos ‘frios’ da folia.”¹⁷¹ A liberação momentânea da pouca roupa e danças sensuais das mulheres revela a liberação momentânea das normas pudicas da sociedade com a qual o negro não compactua, naquele carnaval..

Assim, não se trata de um processo consciente de denúncia, da parte do negro, atestando que o carnaval seria uma trégua para a manutenção da ordem, ou que em nenhum momento do festejo a ordem deixa de existir. O que fica para o leitor do conto, no final das contas, é que o negro operário, movido pela paixão, age inconscientemente não podendo responder pelos seus atos.

A mentalidade possessiva de esteio na história oligárquica do Brasil, reforça o sentimento do noivo que tem no ato da desobediência a justificativa do homicídio. Esse ponto de vista social, todavia, percorre o imaginário brasileiro dando margem para a criação de textos e composições recentes como a “Deixa a menina”, de Chico Buarque de Hollanda, gravada em 1980.

Não é por estar na sua presença/ Meu prezado rapaz/ Mas você vai mal/ Mas vai mal demais/ São dez horas, o samba tá quente/ Deixe a morena contente/ Deixe a menina sambar em paz/ Eu não queria jogar confete/ Mas tenho que dizer/ Cê tá de lascar/ Cê tá de doer/ E se vai continuar enrustido/ Com essa cara de marido/ A moça é capaz de se aborrecer/ Por trás de um homem triste/ Há sempre uma mulher feliz/ E atrás dessa mulher/ Mil homens, sempre tão gentis/ Por isso, para o seu bem/ Ou tire ela da cabeça/ Ou mereça a moça que você tem

Assim, a experiência trágica, no conto, é menos em função do assassinato da mulata do que da situação e do pequeno grau de consciência que o negro tem de si e da situação. Por isso, a tragédia sobrepõe-se ao sofrimento, resgatado o intrincado sentimento de terror e piedade. Terror que gera o desejo

¹⁷¹ Ortiz, Renato. *Op. cit.* p. 36.

de afastamento daquelas condições e piedade por compreender que os atores não poderiam assumir outros papéis, mediante aos graus de preparo que possuíam.

De certa forma, esse sentimento trágico é vivido por parte da intelectualidade brasileira da década de 30, que tinha “uma intenção muito clara de se integrar nesta perspectiva como forma de assumir uma posição frente aos dilemas políticos de seu tempo. Com isso, põe em prática uma aliança tácita com os jovens escritores de origem pequeno-burguesa (e mesmo burguesa, como Oswald) simpáticos ao comunismo: Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, Abguar Bastos, Delcídio Jurandir, Dionélio Machado, Pagu, Amando Fontes, entre outros”.¹⁷² Mas eles seriam os narradores e os atores sociais, como o negro, não poderiam ouvi-los, seguir os seus “conselhos” pois estariam em outro patamar de percepção da realidade.

Não é sem motivo que o carnaval foi tema de tantos romances e contos na história da literatura brasileira. A investida em assuntos populares faz parte da abordagem de típica da época. Há em “A Morte da Porta-Estandarte” clara referência à sensualidade da mulata, representado por todas as moças que poderia ter sido mortas. Contudo, Aníbal Machado, desmistifica o carnaval, diferentemente de tantos outros escritores que tinham na festa a alegoria da felicidade da massa. Só para lembrar um dos escritores que tratou de maneira mais estereotipada o carnaval, recorremos a um trecho da obra *O país do carnaval*, de Jorge Amado:

Quando Paulo Rigger saiu, um grupo de mulatas sambava na rua. Cor de canela, seio quase à mostra, requebravam voluptuosamente, num delírio. Paulo viu ali o sentimento da raça. Viu-se integrado no seu povo.¹⁷³

A incursão no tema do carnaval por Aníbal Machado também dialoga com a tradição musical da época, já que parece ter partido da composição de Nássara, denominada *Maria Rosa*, gravada por

¹⁷² Duarte, Eduardo de Assis. Jorge Amado: Romance em tempo de utopia. Tese de doutoramento- FFLCH/USP, 1991. p. 12.

¹⁷³ Amado, Jorge. *O País do Carnaval*. 45ª. Ed. São Paulo, Record, 1986.p. 27.

Francisco Alves e lançada no carnaval de 1934. Ele dá a resposta com seu conto à pergunta do samba, criando assim um diálogo dos mais originais, unindo literatura e música, casamento dos mais profícuos na cultura brasileira.

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

O contista daria com sua história a resposta ao compositor que procura por Maria Rosa, ou Rosinha. Esse diálogo, assim como os outros trechos de samba transcritos no conto, põe em xeque a afirmação de Renard Peres de que “A Morte da Porta-Estandarte” foi publicado em 1931, primeiro por que o samba de Nássara só foi lançado em 1934, depois por que a composição “É Ela”, de Ary Barrosa, transcrita em parte no conto, foi gravada por Francisco Alves em 1934, para o carnaval de 1935.¹⁷⁴

E se o samba inspirou Aníbal Machado, seu conto, duas décadas depois, foi tema do samba enredo da escola de samba carioca Imperatriz Leopoldinense, que lembrou o triste fim de Rosinha.

A MORTE DA PORTA-ESTANDARTE

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 (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 (bis)/ 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 (bis)/ Levanta Rosinha, vem sambar/ Ela já não está presente/ (Pra que
chorar...)¹⁷⁵

¹⁷⁴Vivacqua, Renato. *Música Popular Brasileira: cantos e encantos*. São Paulo, João Scortecci, 1992.

¹⁷⁵ Os autores do samba enredo de 1975 foram Caxambu, Deni Lobo, Nelson Lima e Walter da Imperatriz. É possível ouvir o samba no site da escola da Samba Imperatriz Leopoldinense.

Com essas retomadas, quisemos demonstrar- dentre outras coisas- que Aníbal Machado ao trabalhar com temas como sensualidade, possessividade, preconceito racial em “A Morte da Porta-Estandarte” com temas recorrente no ideário brasileiro. O povo nesse conto é visto como parte de uma sociedade desorganizada, com claras barreiras sociais, as quais nem o carnaval é capaz de romper, muito porque a festa também se estrutura em bases excludentes, como denuncia o seguinte trecho, dentre outros.

Os turistas ingleses contemplam o espetáculo a distância, e combinam o medo com a curiosidade. A inglesa recomenda de vez em quando: - "Não chegue muito perto, minha filha, que eles avançam..." - A mocinha loura pergunta então ao secretário da Legação se há perigo: - "Mas eles são ferozes?" - "Não, senhorita, pode aproximar-se à vontade, os negros são mansos." - A baiana dos acarajés se ofendeu e resmunga desaforos: - "Nóis é que temo medo de vancês, seu cara de não se que diga; nóis não é bicho, é gente!..."

Mas o populacho, embora tratado seriamente na narrativa, não dá conta da complexa estrutura social em que se encontra envolvido e de certa forma fomenta. O narrador indica isso por meio de sua onisciência. O negro operário não é uma incógnita para o narrador onisciente, que desde o começo indiciara o final trágico “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!...”.

Em “A Morte da Porta-Estandarte”, percebe-se uma abordagem que fica a meio caminho entre a ideologia e sua superação. Embora haja, como já apontado, uma atitude - avançada para a época – inovadora da realidade, típica de grupos de intelectuais simpáticos às classes desprotegidas¹⁷⁶, há, por outro lado, uma diferença fundamental do tratamento dado ao negro do conto em questão com o operário, por exemplo, do poema em prosa de Carlos Drummond de Andrade “operário no mar” ao qual é dada certa autonomia, apresentando-se inclusive como “um enigma para o eu-lírico, talvez

¹⁷⁶ Leite, Dante Moreira. *Op. cit.* p. 343.

justamente porque este o vê de longe, de uma perspectiva distanciada, o que vale dizer de um outro lugar social. E assim como a figura do operário permanece um segredo para o sujeito lírico, este desconhece também o lugar para onde ele se dirige.”¹⁷⁷ Inversamente ao narrador de “A morte da Porta-Estandarte” que sabe o que a personagem vai fazer, com quem e para onde vai. “Ele vai tirar Rosinha da cama...Ela está dormindo, Rosinha...Fugir com ela... para o fundo do país... Abraçá-la no alto de uma colina...”

No conto, a personagem delira, não sabe o que faz nem onde está. A narração embrenha-se para imagens surreais, o assassino não tem consciência de seu ato. Fica por conta do narrador dar o final que, não por acaso, encerra o conto de forma (ironicamente) romântica.

Embora o conto trate do carnaval e dê tratamento sério a uma classe socialmente desfavorecida, ele engrossa um campo de idéias que, apesar de atenta às desigualdades sociais, à nefasta mentalidade de uma elite afeita ao mandonismo e às relações de dominação social, enfatiza a impossibilidade de uma revolução nas estruturas sociais, em virtude do despreparo das massas. Essa concepção fica clara formalmente por meio da estrutura clássica do conto que como já comentado não abre mão da frase direta, linear, mesmo nos momentos de delírio da personagem. O narrador imprime a mão firme da lógica tradicional, distanciando-se das obras modernas de imersão psicológica.

O agrupamento dos contos “Tati, a garota”, “Vila Feliz” e “A morte da Porta-Estandarte” neste capítulo foi motivada num primeiro momento pelas três narrativas enfocarem a mulher como protagonista. Em “Tati, a garota” assim como em “A morte da Porta-Estandarte” além de mulheres as protagonistas são pobres e embora Manuela tenha fala em sua história, diferentemente de Rosinha que somente é citada, ambas não tem voz de alcance social. As três mulheres, dos três contos são vítimas da sociedade estruturada sob bases paternalistas. As três são “guerreiras” e tentam romper, cada uma a seu modo, barreiras sociais a elas imposta, mas de maneira geral sucumbem à ordem estabelecida.

Há a intenção do vôo, mas a cultura arraigada ainda não permite que se essas mulheres vão aonde desejam, tampouco da forma como querem. Não obstante a isso, já era um avanço perceber essa disparidade de condições entre os sexos. A percepção de que há opressão, já é uma denúncia e o impasse

¹⁷⁷ Camilo, Vagner. *Op. cit.* p. 249.

que persiste na sociedade, nos contos se formaliza não só como tema na aparente contradição entre o tratamento temático e a linguagem estruturada.

CAPÍTULO V

Entre a pedra e o vento: um caminho possível

A) “Viagem aos seios de Duília”

A metade que parecia dele ficou a esperar a outra,
que se forjava na cidade dividida.
Não conseguia juntá-las.
Aníbal Machado

Os dois contos analisados neste capítulo fazem parte da última produção contística do autor. Eles foram inseridos, em 1959, junto a outros cinco no livro *Vila Feliz*, que então passou a se chamar *A Morte da Porta-Estandarte; Tati, a garota e outras histórias*. Nesses dois contos, mais do que em todos os anteriores aqui analisados, fica evidente o que Cavalcanti Proença denominou de “pensamento elegante e associativo”, elegante por que é expresso por meio de uma linguagem classicizante e associativo pela recorrência de imagens inusitadas, que fogem à atividade cotidiana, mas que, paradoxalmente, se referem a ela.

Apesar de lidar de maneira diferente com os temas literários típicos da geração de 45, percebemos nos contos de Aníbal Machado algumas similaridades as quais nos levaria a pensar em “uma motivação interna meio a um processo independente”¹⁷⁸. No emblemático “Viagem aos Seios de Duília”, vemos

¹⁷⁸ Esse argumento é desenvolvido por Georg Lukács em *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

uma personagem recorrente, tanto na prosa como na poesia da época.¹⁷⁹ Um funcionário público que recebe a aposentadoria por decreto “após trinta e seis anos de Repartição”¹⁸⁰ se vê, repentinamente, livre das atribuições rotineiras e burocráticas de seu trabalho.

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

O funcionário ficara sabendo de sua aposentadoria por meio de um telegrama. O fim de sua atividade realiza-se em função do tempo, não de sua prática. Assim, seu trabalho lhe é subtraído de forma semelhante com que lhe fora atribuído à revelia da própria vontade e a despeito de méritos. Talvez, por isso, vira a aposentadoria como a possibilidade de viver em liberdade, de gozar de momentos que lhe fizessem sentido. Mas José Maria, como grande parte dos trabalhadores, principalmente os cooptados por cargos de chefia, internalizara o processo de controle do não-trabalho e agora, mesmo sem ter de trabalhar não conseguia mais aproveitar o tempo livre. Sonhava em viver um eterno domingo, mas percebe que não há o que aproveitar, não vê sentido em nenhuma atividade, sente-se como “se tivesse sido excluído do calendário, como um pobre coitado que muito se agita mas que não tem história”¹⁸¹

Floripes admirava a bengala procurando decifrar os dizeres do castão de ouro.
- É o que me resta Floripes, dos trinta e seis anos. Isso e um telegrama do Ministro!
-O que está a me dizer, patrão?

¹⁷⁹ John Gleson, no brilhante ensaio “O funcionário público como narrador: O Amanuense Belmiro e Angústia”, em: *Influências e Impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo, Companhia das Letras. Discorre como esses funcionários menores são representativos, essencialmente nas duas obras que dão nome ao ensaio, mas também na produção literária da época.

¹⁸⁰ Há de se lembrar que a aposentadoria por tempo de serviço era relativamente nova no Brasil, já que a Lei era de 1948.

¹⁸¹ Benjamín, Walter et.al. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Textos escolhidos/ Benjamín, Horkheimer, Adorno, Habermas*. São Paulo: Abril, 1980-c (Os pensadores), p.51.

- Nada Floripes.
 'Ora veja!Estou livre agora, livre!...Mas livre para quê?'

Na tentativa de resgatar ou atribuir significado a sua vida, o servidor aposentado resolve “experimentar a cidade, sem destino.” Nesta passagem, é clara a referência à flânerie. José Maria namorou vitrines, foi a cafés, mas, ironicamente, apresenta-se como um anti flâneur em três pontos capitais: 1º. não tolera a diversidade “O aposentado livrou-se do inoportuno” , 2º. não suporta a ociosidade (que para o flâneur é um protesto contra a divisão do trabalho) chegando a pensar em fazer de seu passeio uma ida a seu local de trabalho: “O tempo não passava. Mais lento ainda do que na Repartição. A título de despedir-se de alguns companheiros e de apanhar uma caneta-tinteiro, lembrou-se de chegar até lá.” 3º. Não aprecia a multidão; “Era tarde, porém; o rush se avolumara. Achou melhor voltar para casa(...)”. Assim, o irônico narrador descreve o passeio do “flâneur às avessas” pela cidade, demonstrando como José Maria encontrava-se imerso no mundo do trabalho, compactuando ainda com a lógica que alimentava sua atividade na “Repartição”.

Antes de sair para “experimentar a cidade”, o aposentado resolveu que não usaria mais chapéu: “O amigo abraçou-o. E logo recuou com certo espanto: - O seu chapéu, Zé Maria? -Ah, não uso mais!...”

Símbolo recorrente na literatura, o chapéu, “em sua qualidade de peça que cobre a cabeça do chefe (fr. couvre-chef), simboliza também a cabeça e o pensamento. (...) Mudar de chapéu é ter outra idéias ter outra visão do mundo (Jung). Usar o chapéu, significa em francês coloquial (porter lê chapeau), assumir a responsabilidade, mesmo por uma ação que não se tenha cometido.”¹⁸² Essa última acepção vai ao encontro do sentimento de “estar livre” que José Maria repete insistentemente ao saber da aposentadoria. Não teria mais de assumir responsabilidades por ações alheias. Não mais portaria aquele chapéu de chefe que não tem autonomia, nem está no cargo somente por mérito. Do chefe que comandara o trabalho monótono por decênios, sem deixar transparecer que por trás da “austeridade exemplar” estava um homem “que gostaria de fazer o que censurava nos outros.” Mas José Maria não se costumara de pronto

¹⁸² Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1988, p. 232.

com a cabeça exposta: “Durante a subida, a brisa fresca fê-lo sentir falta do chapéu.” Voltou para casa com a sensação de que estava despido. “

José Maria anda pela cidade sem perceber qualquer pessoa, não vê a diversidade em seu passeio, tampouco a percebe em sua própria casa. Há, nesta parte do conto um lampejo de descrição social por meio do narrador, na passagem sobre a empregada: “Floripes serviu-lhe o jantar, deixou tudo arrumado, e retirou-se para dormir no barraco da filha.” Afundado em si, só consegue sentir a solidão que os anos de rotineiro trabalho lhe rendeu. “Não tinha amigos, não tinha mulher, nem amante.” O moderno aparelho telefônico, “capaz de encurtar distâncias”, possibilitar mais facilmente a comunicação, para o ex-funcionário apresentava-se inútil “A máquina que apenas servia para recados ao armazém e informações do Ministério, transformara-se então em um instrumento de música (...)”. Não havia pessoas com as quais José Maria pudesse utilizar seu moderno aparelho: “Era um triste aparelho telefônico” relata o irônico narrador, descrevendo os mais secretos desejos do ex-funcionário.

Ia dar início a profundas modificações em sua pessoa. Começaria pelos trajes: roupa clara, moderna, não mais aqueles ternos escuros cobrindo a eventual austeridade. Seu físico de homem empinado e enxuto não parecia de todo desagradável. Entraria de sócio para algum clube; e se encontrasse um professor discreto, talvez aprendesse a dançar.

O estilo sarcástico do narrador faz com que, nos momentos de maior angústia da personagem, a narrativa de terceira pessoa se rompa no discurso indireto-livre, indiciando o distanciamento daquele que narra com sua matéria:

O farol dos automóveis apagava as 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 soluço contraiu-lhe a garganta. Chamou um táxi.

O narrador vai pouco a pouco apresentando as frustrações de um personagem imerso no mundo do trabalho. Argutamente, relata a passagem do ex-funcionário a uma livraria onde compra um livro a fim de tentar abrandar suas decepções, mas não passa das primeiras páginas ao constatar o quanto de fantasioso havia no romance e ainda, segundo o narrador, indigna-se “Não compreendia como tanta gente perde horas lendo mentiras.” A ironia é evidente, José Maria descarta o livro por considerá-lo inverossímil, prefere ir em busca de suas memórias sem se dar conta de que lembrar é reconstruir e não somente reviver os fatos. O funcionário reclama das fantasias do romance, mas se realiza no sonho:

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

Acordou com raiva de ter acordado, fechou os olhos para dormir de novo e reatar o fio de sonho que trouxe Duília. Mas a imagem esquiava lhe escapou, Duília desapareceu no tempo.

A memória aliviando as frustrações do presente é uma constante no conto que revela o fracasso desse movimento quando José Maria sai em busca de seu passado, no afã de fazê-lo atual.

A perspectiva do narrador onisciente, que ora se vale do discurso indireto livre, ora do discurso direto, marca os pontos de vista diferenciados entre personagem e narrador. O funcionário não teria como desenvolver a narrativa que já prenuncia sua desilusão desde o começo, por outro lado, um narrador observador não daria conta da complexidade na qual vive a personagem. Além disso, o narrador onisciente vale-se do discurso indireto-livre, em momentos em que a narrativa se cola ao estado

emocional da personagem e lança mão de passagens em discurso direto, como estratégia de distanciamento, como na seguinte passagem:

Ali se perfilava, de terno branco, um velho Almirante de suas relações:
-Olhe, faça como eu: nunca se convença de que é aposentado. Adquira algum vício, se já não o tem. Evite os velhos. Um pouco de exercício pela manhã. Hormônios às refeições, não é mau. Quanto a conviver, só com gente moça.

No discurso indireto, por sua vez, prevalece a ironia: “O funcionário riu com esforço, e despediu-se enojado (...) José Maria era um crente. Dedicou-se trinta e seis anos à Repartição com afinco, como se retribuísse com retidão o favor de ali estar.”

O narrador revela a submissão de José Maria à burocracia patrimonialista, alimentando a “operação corrosiva do favor”, explicitando um tema caro à literatura da época: o funcionário parasita que tem a auto-estima abalada em função de haver conseguido seu emprego graças a articulações de favorecimento.

O tempo não passava. Mais lento ainda do que na Repartição. Tenta participar de reuniões sociais no Clube da Lagoa, mas não tinha assunto “não conhecia futebol nem equitação, não sabia jogar baralho, não guardava nomes de artistas de cinema, ignorava escândalos da sociedade.

Com outros aposentados também não se afina, tampouco em romances se encontra. Prefere ficar à janela, observando a paisagem: “Esse noivado tardio com a natureza fê-lo voltar às impressões da adolescência”. É no passado, época em que tivera sua última experiência significativa, que José Maria se encontra. Disponível, sem jeito de viver no presente, compreendeu que despertara com muitos anos de atraso nos dias de hoje. Não encontraria mais os caminhos do futuro, nem havia mais futuro nenhum.

Chegara “ao fim da pista.”

A janela, figura recorrente nos contos de Aníbal Machado, é o meio que possibilita a contemplação da natureza pelo ex-funcionário. Ele, protegido dentro de sua casa, observa a paisagem que, em seus trinta e seis anos de trabalho, nunca percebera: “Dali devassava recantos desconhecidos, ilhas que jamais suspeitara.” A natureza traz reminiscências de um acontecimento significativo, uma “vivência” que ficara por anos esquecida, abafada e que por meio da correspondência entre natureza e “sensação de estado natural” reaviva a memória, que elimina a consciência do tempo passado, do tempo cronológico. “(...) o longo e inexpressivo interregno do Ministério que chegava a confundir-se com a duração definitiva de sua própria vida, apagava-se-lhe de repente da memória. O tempo contraía-se. Duília!” A reminiscência faz com que José Maria vá em busca de uma parte significativa de sua vida. O ex-funcionário percebe que a “ação racional” a que se impusera na grande cidade anulou sua possibilidade de desejar, “o desejo pertence às ordens da experiência”¹⁸³ José Maria nunca e se casou; acreditava atraído por dona Adélia, sua colega de trabalho que jamais sequer desconfiara dessa atração:

Os decênios de trabalho monótono, de ‘austeridade exemplar’ como dizia Adélia, forjaram-lhe uma máscara fria. Como fazer desaparecer-lhe os vestígios? Como se reencontrar?

Adélia não poderia imaginar o que para ele representava a ‘exemplar austeridade’. Adélia jamais saberá o que ocorria na alma do antigo chefe quando os olhos deste passavam como um relâmpago pelo colo branco de sua subordinada. Talvez nem ela pressentisse.”

Mas é no balanço de suas experiências que percebe nunca haver desejado Adélia: “Só agora se dava conta de que sem querer, transferia para Adélia a imagem remota. Mas Adélia não podia perceber que era apenas a projeção da outra.” Seus mais secretos desejos, foram sublimados.

A correspondência estabelecida entre a natureza e o tempo de adolescente na cidade mineira fixava

¹⁸³ Benjamin, Walter et.al. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Textos escolhidos/ Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas. São Paulo: Abril, 1980-c (Os pensadores).

“uma experiência que conservava em si elementos culturais.”¹⁸⁴ José Maria passava os dias de aposentado a “desentranhar o passado” remoto como se ali reencontrasse sua identidade. “Odiava recordar-se da Repartição”, local em que vivia desprovido de realizações. A falta de sentido na vida era consequência e não a causa da alienação em que o ex-funcionário se encontrava.

Quando trabalhava na repartição passava “sem perceber o Pão de Açúcar, e a baía, as ilhas e os navios, o Corcovado e as praias do Atlântico, sempre interpondo seus olhos e a paisagem uma reminiscência molesta, lembrança de antigo aborrecimento ou de contrariedades da repartição. (...) se o Cristo do Corcovado se erguia de um pedestal de nuvens, vinha-lhe a memória aquele fim de tarde, lá em cima, em que pela primeira vez na vida se conduziu de maneira vergonhosa, embriagado que estava, a dizer impérios contra a República e contra um ato injusto do ‘Sr. Ministro’, até ser detido por um guarda.” Envergonhava-se da crítica que fez impulsionado pelos efeitos da bebida. Afinal, não era essa a retribuição esperada de um funcionário do governo. Por isso, a embriaguez que deveria aliviar, traz mais peso a sua vida, configurando-se como mais um empecilho na inútil tentativa que percorrerá todo o conto de aniquilar a “separação artificial” entre o homem e a natureza.

A ausência da rotina do trabalho faz com que o aposentado se permita desejar algo e sonhe que a realização de seu desejo ainda seja possível: “reviu-se mais jovem ao espelho”. Resolveu deixar a casa, sair da janela em busca da redescoberta, da aventura abandonada em seu prenúncio. Mas a vocação para o fracasso parece ser a marca da personagem que tem suas ações ironicamente descritas pelo narrador: “Quando Floripes chegou de manhã cedo, encontrou-o de pé. Lamentava não ter tempo de encomendar um terno novo para apresentar-se melhor ao seu passado...” O atraso na realização do desejo de adolescência, deixado de lado por trinta e seis anos, parecia não trazer qualquer impedimento a José Maria que seguia como se a hora fosse aquela, acreditando que estava prestes à realização do sonho guardando. Mas a impossibilidade do retorno ao passado idealizado é sinalizada pelo narrador.

¹⁸⁴ Essa expressão foi retirada do texto “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”, de Walter Benjamim. Nele, o autor analisa como a percepção do tempo se inscreve na obra do poeta que dá título ao texto e de que forma essa percepção do tempo se dá com uma literatura mais, ou menos, engajada. *Alguns Escritos*, p. 47.

Embora tenha consciência também da impossibilidade do retorno, José Maria insiste na viagem, ainda que para isso se valha de subterfúgios, como, por exemplo, o de evitar Belo Horizonte, receando que “a visão da cidade nova viesse aumentar-lhe a sensação de envelhecimento pessoal”. Entretanto, os acontecimentos se dão à revelia de sua vontade. Uma carga de manganês, minério de fundamental importância para o processo de urbanização nas cidades, é tombada, obrigando-o, por ter chegado com atraso, a pernoitar em Belo Horizonte. No dia seguinte, o ex-funcionário segue em uma jardineira para a cidade de Curvelo, no caminho, vai percebendo as marcas do progresso: “Agradável na manhã seguinte o percurso numa rodovia que não era do seu tempo. Ônibus e caminhões escureciam as estradas de poeira. Ao pé da serra calcária, que conhecera intacta, as chaminés de uma fábrica de cimento emitiam rolos de fumaça escura. Mais adiante, os fornos de uma siderúrgica.”

A mudança da paisagem já era um fato, mas o seu sonho de reencontro com o “amor da infância” continuava intacto. José Maria acreditava-o perene. O narrador sinaliza a insistente utopia por meio do discurso indireto-livre. É o que acontece na passagem em que o funcionário conversa com um morador local, que também viajava na jardineira:

- Ouviu por acaso falar em Duília?

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

José Maia sentiu um estremecimento. Arrependera-se da pergunta. Calou-se. A deformação de um nome tão doce como Duília horrorizava-o. Devia ser outra pessoas. Era melhor não prosseguir na conversa. O homem queimado compreendeu e calou-se.

Na passagem pelo Rio das Velhas, o narrador reforça a ironia em relação às atitudes da personagem colocando em discurso direto o passadismo ingênuo do velho funcionário: “- Oh! velho Rio das Velhas” exclamou José Maria. Sempre no mesmo lugar! E todo esse tempo me esperando!”

As travessias se dão em sequência; primeiro passara pelo Rio das Velhas, “fiel”, como ironiza o narrador, depois o rio Paraibuna e a Serra do Riacho do Vento, na Cordilheira do Espinhaço, para só

então tocar o “núcleo do seu sonho”. José Maria tem agora de transpor as águas que separam dois domínios. O ex-funcionário separou bem sua vida profissional da afetiva e na ânsia de reaver a que fora deixada de lado, retoma o caminho de volta, mas na viagem vai se dando conta do que já sabia e negava a aceitar; desde a primeira travessia confirma, ainda que sem querer, o preceito heraclítico da impossibilidade de se entrar duas vezes no mesmo rio. Ao se deparar com o Rio das Velhas, o viajante “achou-o tranquilo, mas um pouco emagrecido”. Essa percepção sobre as águas aponta para duas vertentes de interpretação, a primeira fundamentada na análise psicanalítica; tem no rio a possibilidade de renovação e fertilidade e/ou a corrente da vida e da morte; “(...) o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios”.¹⁸⁵ A segunda de cunho mais histórico, sinaliza para a deterioração, já que o volume da água, no caso desse afluente do Rio São Francisco, tem como uma de suas causas a atividade mineira que, desde então, vinha contribuindo significativamente para a degradação ambiental da bacia através do assoreamento do rio. Assim, a travessia revela, por meio das paisagens, a consciência da temporalidade.

O presente surge como ruína do passado que se apresenta nas múltiplas passagens que José Maria tem de fazer, termo que carregam em seu radical o sentido mais exato da viagem: as “passagens” tem em si um retorno ao “passado” o qual, na sua singularidade irreduzível, apresentar-se-á fatídico, máscara nefasta do perene.

Ao atravessar o rio Paraúna, José Maria saúda um homem que lhe responde em latim: “Perguntou a Soero o que era aquilo. Soero disse que não sabia, sempre o encontrava bêbado pelos caminhos.

- Dizem que sabe muito e ficou maluco.”

A demasiada sabedoria como índice de loucura freqüenta o imaginário popular, mas além disso, há de se considerar que a aproximação do sábio com o louco percorre a história da filosofia. Sabemos que o louco é aquele que perdeu a faculdade da razão, o poder do discernimento. Louco é aquele que não reconhece a lógica da “realidade”. Para o passante, aquele mundo parece ter perdido a lógica, para Soero,

¹⁸⁵ Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1988, p. 781

o passante parece ter perdido a lógica do mundo.

Erasmus, em seu famoso ensaio sobre a loucura, afirma que o que vem a distinguir o louco do sábio é a paixão. O homem louco que atravessa o rio se expressa em latim, estabelecendo uma lógica comunicativa que já não encontra lugar. Nesse sentido, a linguagem apresenta-se não apenas como representação do mundo e do pensamento ou como instrumento de comunicação, mas, principalmente, como uma ação intersubjetiva tipicamente humana, que, nesse caso, não consegue se realizar. O louco é outra personagem estrangeiro; “em toda sociedade, estrangeiro é aquele em que o amor está em algum outro lugar. Ele não tem os mesmos centros de interesse dos demais, mesmo quando não os define com precisão”¹⁸⁶ Nesses termos, José Maria se equipararia ao “maluco” que cruza o rio, pois tal como ele, recusa a lógica do presente, agarrando-se ao passado, movido pela paixão.

Ao cruzar o rio, Soero aconselha o funcionário a descansar, já que a empreitada seguinte seria “a travessia mais difícil da Serra do Riacho do Vento, na Cordilheira do Espinhaço”. Cabe observar a recorrência, nesse trecho, aos três elementos míticos: Serra; terra; Riacho: água; Vento: ar; associados à montanha que “participa do simbolismo da transcendência (...) e exprime ainda as noções de estabilidade e imutabilidade”¹⁸⁷. O vento, por sua vez, dentre diversos aspectos, é o símbolo da instabilidade e inconsistência. “É uma força elementar que pertence aos Titãs, o que indica suficientemente a sua violência, sua cegueira”¹⁸⁸ A subida à Serra é penosa, assim como o é o autoconhecimento. Nos três elementos, água, terra e ar, há sempre a idéia regeneração pelo contato com as forças da natureza, “morrer para uma forma de vida, para renascer em outra forma”.¹⁸⁹ Mas, ao que o conto indica, os mitos já não exercem tanta força sobre os homens, o “metódico funcionário” imaginou-se renascido, como veremos, e a montanha (serra), símbolo da imutabilidade, sofre alterações consideráveis em virtude da exploração do manganês, o mesmo minério que já atrasara a viagem de José Maria a Belo Horizonte: “(...) Toda a composição de um cargueiro tinha tombado mais adiante, entornado manganês pelo

¹⁸⁶ Chevalier, Jean, Gheerbrant, *Ala In. Op. cit.* p. 404..

¹⁸⁷ *Idem*, p. 20.

¹⁸⁸ *Idem*, p. 935. Grifos meus.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 879.

vale.¹⁹⁰ Preparava-se a baldeação.

José Maria aproveitou para descer, e sentir o cheiro de Minas. O sol vinha esgarçando devagar o véu de bruma que cobria as serras tranqüilas. Anoitecia já em Belo Horizonte, quando chegou com atraso¹⁹¹. Disseram-lhe que era preciso tomar, no dia seguinte, a ‘jardineira’ para Curvelo.” O manganês sustentava o crescimento da “nova Capital” que agora possuía uma rodovia, por onde passavam ônibus e caminhões, “ao pé de uma serra calcária” outrora intacta, fábricas de cimento e uma siderúrgica. As modificações cansavam aquele que procurava encontrar tudo intacto, exatamente como há quarenta anos. As mudanças eram, aos olhos de José Maria, deformações.

O onisciente narrador pontua o anseio de preservação do aposentado ao querer tornar o passado um eterno presente e, por meio das descrições dos espaços, a impossibilidade de realização desse anseio, o quanto o sonho do metódico funcionário alimenta uma atitude evasiva.

Ao entardecer, apitava uma fábrica de tecidos e uma vitrola esganiçava a todo pano, quando a “jardineira” encostou à porta do hotel principal de uma cidade. Era Curvelo, boca do sertão mineiro.
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.

A estratégia do narrador está em justapor as lembranças de José Maria e sua ânsia em buscar a unidade, o sentido de sua vida por meio da retroatividade da memória, com o tempo linear, presente nas descrições, que, via de regra, apresentam alguma mudança no cenário em contraposição às visões da personagem, apegada ao que de perene restou na natureza e nos costumes dos locais por onde passa. “A Rancharia é pouso forçado para quem atravessou ou vai atravessar a Cordilheira. Reconheceu-a de longe o viajante pelo pé de tamarindo. O mesmo de sempre¹⁹². Ao que parece, a impressão sobre o tamarindo

¹⁹⁰ Grifos meus.

¹⁹¹ Grifos meus.

¹⁹² Grifos meus.

é dada por meio do discurso indireto livre, que carrega em si a ambigüidade, por isso, há em “no mesmo de sempre” a revelação da atitude conformadora e romântica de José Maria e a ironia de um narrador onisciente intruso, que se escarnece do apego ao passado do funcionário viajante e a confirmação disso, se entendermos que “O mesmo de sempre” tenha como referente José Maria.

Embaixo do pé de tamarindo teve insônia, achava-se perto demais de seu sonho para adormecer; “Mais algumas léguas e tocara o núcleo de seu sonho (...) e desejou que o dia raiasse”. José Maria não queria mais adormecer, é como se sentisse que dormira demais durante toda a sua vida. Na manhã seguinte, inicia a subida da serra, tortuoso caminho de pedra e vento. A subida árdua tem o poder de aproximá-lo de Duília ou, como parece ser, de si mesmo. É na árida subida da Serra do Riacho de Vento que o aposentado relembra do dia em que partira de Pouso Triste para fazer os exames preparatórios em Ouro Preto; “(...) caminhava cheio de medo para o futuro; seu pai e um caixeiro-viajante o acompanharam até a primeira estação da Estrada de ferro. Lá o puseram no carro. Foi quando começou a ficar só no mundo, e pela primeira vez chorou o choro da tristeza.”

É conhecida a aproximação mítica entre a pedra e a alma, desde a lenda de Prometeu; “existe entre a alma e a pedra uma relação estreita”¹⁹³. Estranhamente, o penoso caminho do auto-conhecimento percorrido por José Maria, não altera seu modo de ver as coisas. Fixo e duro como a pedra na qual se encontra, o aposentado não se modifica. No conto, essa ausência de movimento interior é indiciada pelo próprio pensamento do funcionário ao estranhar a ausência de vento em um lugar denominado “Riacho do Vento”: Estranhava o ar parado numa serra que trazia o nome de Riacho do Vento”. O vento, que simbolicamente representa movimento, mudança, indício de energia, ali está ausente. José Maria segue no lombo do cavalo, passa pelo afloramentos de mica e percebe que ainda faltavam muitas léguas para chegar aonde desejava: “Como fica longe o lugar do passado.”

No outro dia chegam a um lugar denominado Arraial de Camilinho. O viajante, então, não parecia ter mais pressa, sentia que Duília estava com ele desde o alto do Riacho do Vento. Onde lembrou de sua saída, quando adolescente, pela primeira vez, chorou de tristeza, sentiu-se sozinho (como em uma

¹⁹³ Chevalier, Jean. *Op. cit.* P, 696.

ilha). No momento dessa lembrança, sentiu que “a moça parecia ter vindo ao seu encontro.”

Em Camilinho, o funcionário pernoita na mesma pensão em que passara na viagem de ida para Ouro Preto. A velha Juvência, dona da pensão, não se lembra dele. A antítese entre o nome e a idade da mulher reforça no mínimo duas situações: a primeira é a de que os acontecimentos escapam à linguagem, forçando-a a renomeação constante a fim de não perder o seu poder de representatividade; a segunda é a de que Juvência, assim como José Maria, como Duília e tudo o que o funcionário tenta resgatar não é mais a de quarenta anos. A velha Juvência reforçava, em pessoa, a passagem inevitável do tempo, que as paisagens, durante toda a viagem já apresentavam a José Maria.

No interior de Minas Gerais, na década de 50, a modernização configurava-se como incidental, principalmente no sertão mineiro, para onde caminhava o funcionário, havia o rio emagrecido, conseqüência do assoreamento, mas ele continuava a correr e ainda continuaria por muito mais anos do que os de uma geração. Juvência era uma velha, José Maria levava um susto.

A visão de Juvência tensionara mais uma vez a atitude lírica do funcionário. Talvez por isso, depois de passar pela pensão, hesitava “detinha o burro a cada momento”. Teve a impressão de ter sido fácil a viagem para chegar onde lhe parecia tão longe no tempo e no espaço. Passou pelo cemitério e teve a impressão de estar sonhando.

Ignorara todos os indícios de modernização pelos locais pelos quais passara, mas ao ver Pouso Triste, inundara-se de imensa decepção ao ver que o arraial não se transformara em cidade. Também ali não havia a claridade subjetiva que “erguera em pensamento para o santuário de Duília”. Ninguém o reconhecia no arraial, tal como na desenvolvida Belo Horizonte, ou na cidade maravilhosa em que tinha sobre o criado um mudo telefone. A solidão semelhante a que experimentara no sobrado em Santa Teresa, persistia no pacato e lúgubre sertão mineiro.

A revelação apresentava outro lugar, não era a Pouso Triste de sua infância, somente a árvore em que tivera a visão dos seios de Duília parecia ser a mesma. Impressão desmentida pelo narrador que aponta, por meio das reticências, a “falsa visão” do aposentado. José Maria vai até a árvore, revive a cena,

mas ali se torna ainda mais desgostoso de seu destino, a vida se apresenta precária. A imaginação cede lugar à objetividade imperativa. Não há mais como negar: “(...) o envelhecimento da árvore e da paisagem, tudo prenunciava a impossibilidade de Duília.”

Mas o metódico funcionário não desiste da empreitada. Sabendo que Duília era, então, professora em Monjolo¹⁹⁴, segue para lá. A viagem lhe parece ainda mais solitária e penosa. Chegando ao arraial, ainda menor e mais pobre do que Pouso Triste, José Maria vai até a escola, onde encontra com uma senhora pálida que veio lhe atender “em chinelos”. Ao saber que aquela era Duília, o ex-funcionário tem um choque: “José Maria sentiu como que uma pancada na nuca. Baixou as pálpebras, confuso. A professora ficou esperando que ele se identificasse. Notou-lhe a fisionomia alterada, um começo de vertigem.”

A decrepitude de Duília assemelhava-se à de Pouso Triste, arraial aonde o desenvolvimento não chegara. A angústia sentida por José Maria ao se aposentar, diante da impossibilidade do resgate e da experiência choque, coloca a narrativa em tensa suspensão. A impossibilidade de atualização do passado não é menos nefasta do que a alienação do funcionário no presente. A viagem que prometia o resgate do indivíduo, que na cidade grande se deixou alienar, adormecer os desejos, apresenta-se como um engodo. José Maria, em Pouso Triste, percebe que a lembrança do passado pouco conserva. Ao encontrar dona Dudu, sente que a empreitada foi em vão, que todo o seu esforço de re-ativar o desejo da juventude constituiu-se pueril. Já não havia possibilidade de projeção de futuro, fundamental para a efetivação do desejo. A expectativa do trauma se confirmou na coisa irrevogavelmente perdida. “Volvendo a cabeça para o chão, enrubesceu com quarenta anos de atraso...”

A situação revela-se grotesca e a aura perdida do passado arrasta o antigo sonhador para o sórdido da paisagem: “O vazio do mundo pesava sobre o sossego do povoado. Grunhiam os porcos embaixo. Um cheiro de lavagem e goiaba madura entrava pela janela, e parecia exaltação do passado.”

A inércia de José Maria, acomodado ao cargo na repartição, matava a cada dia a possibilidade de

¹⁹⁴ Monjolo é o nome de uma cidade no norte de Minas Gerais. Mas, parece importante lembrar que monjolo é também um instrumento rudimentar de trabalho agrícola movido a água, destinado à moagem de grãos.

realização do desejo que acreditava estar alimentando. Agora, tarde demais, dera-se conta disso. Levado de Pouso Triste por seu pai, José Maria acreditou-se aliado de sua “verdadeira vida”, criou metas, objetivos definidos, cumpriu a agenda sem perceber que compactuava com a mentalidade reificadora e progressista responsável também por todo o incipiente progresso urbano que durante toda a sua viagem se negara ver. Num processo tipicamente esquizofrênico, o funcionário fragmenta a sua vida, deixando em suspenso a realização pessoal, para depois da aposentadoria resgatá-la. Percebendo o fracasso de sua estratégia, percebe que muito pouco teve de experiências. Reconhece-se na decrepitude de dona Dudu, vê-se desfigurado, impossibilitado de realização de qualquer experiência. Tal incapacidade o leva à cólera “Teve ímpeto de espancá-la, destruir aquele corpo que ousara ter sido de Duília”. Irado, não quer sentir nada já não é capaz de distinguir o amigo fiel do inimigo mortal

José Maria vai em busca do outro para se reencontrar. Seu mito será a ilha. Mas a ilha, evocada pela sonoridade de Duília, é menos o *locus amoenus* do que o conflito. O dúplice, inerente ao próprio utópico, apresenta-se como a face real de um equívoco. Nesse sentido, a viagem às terras de Duília configura-se como negação da ilha utópica, da Pasárgada desejada. Na terra para onde vai José Maria não há qualquer fartura, tudo é arcaico, ninguém o reconhece, a mulher antes desejada lhe causa horror, ele se vê ainda mais velho, diante da imagem refletida em sua “amada”. “Duas sombras dentro da sala”. Percebeu que alimentara uma ilusão que frágil à realidade. “Sim, é verdade, pensou o homem, não devia ter vindo. O melhor do seu passado não estava ali, estava dentro dele. A distância alimenta o sonho.” A desfalecida utópica cidade reforça a solidão em que se encontra o ex-funcionário e também a viúva de um fracassado casamento. “Na busca do começo, o eu primordial retrai-se à ilha. Procura o instante inaugural”¹⁹⁵

O lugar sonhado, como percebe o protagonista, não estava nem na cidade maravilhosa nem em Pouso Triste, mas somente em sua imaginação. O “herói” retorna ao seu lugar de origem para receber os louros por sua trajetória de sacrifícios e abdições e é visto como um estrangeiro. Não recebe nenhum

¹⁹⁵ Antelo, Raúl. “Texto, Ternura e Túmulo”. In.: *Literatura em Revista*. São Paulo, Ática, 1984, p. 163.

troféu, tampouco a mulher amada espera ansiosa a sua volta. Não há festejos nem núpcias. José Maria percebe que o caráter metódico, a valorização do trabalho, a ação racional fez com que reduzisse seu mundo a um mero mecanismo causal. Aceitou a ilusão da ruptura total entre a essência e a aparência, entre a vida interior e a vida social. Assim, o funcionário público se confundiu com as repartições em que trabalhara. Burocratizou seu tempo e alimentou uma consciência demasiada estreita em relação à complexidade do mundo e das relações sociais.

A impossibilidade da empreitada se escancara ao final. Não há saída para Zé Maria. Ao menos, não do jeito que ele esperava; as coisas lhe escaparam.

A visão do narrador se compatibiliza com a da personagem somente ao final do conto, nesse momento, o funcionário se afina com a perspectiva que o narrador já vinha expondo desde o início, a de que sua estratégia fora ingênua. “Sim, é verdade, pensou o homem, não devia ter vindo. O melhor de seu passado não estava ali, estava dentro dele. A distância alimenta o sonho. Enganara-se. Tal com Fernão Dias com as esmeraldas...” Assim, o final prenunciado parece não oferecer solução:

Não tinha mais tempo para criar novas ilusões. Nada mais a esperar. Ficaria por ali mesmo...Floripes fizesse o que quisesse da casinha de Santa Teresa. Felizes os que ainda desejam alguma coisa, os que lutam e morrem por alguma coisa. (...) A ele, José Maria, só lhe restava encalhar naquele buraco, dissolver-se por ali mesmo, agarrado aos últimos destroços do passado.

José Maria teve naquela viagem uma revelação, um “choc”. A catástrofe se instala, o sonho de atualização do passado encontra-se irrevogavelmente perdido. Não será mais possível cultivar os seios de Duília. Os seios, “símbolo de proteção, dádiva e refúgio”¹⁹⁶, eram, então, repulsa e morte: “José Maria pousou o olhar no colo murcho, local do memorável acontecimento”

O aposentado foge. Não se sabe se com sua neurose resolvida, e assim apto a viver o pouco do

¹⁹⁶ Chevalier, Jean, Gheerbrant, *Ala In. Op. cit.* p. 809.

presente que ainda lhe restava, como se a morte lhe proporcionasse o renascimento¹⁹⁷ ou se numa perspectiva mais pessimista, consciente de que a crise se tornara insuperável. A segunda possibilidade apresenta-nos mais plausível, já que aqueles seios já não possibilitam o repouso dos justos. O que resta ao funcionário é o desencantamento do amante infeliz.

A alienação de José Maria representa-se um meio estético para o conto, “pois, quanto mais se alienam uns dos outros, os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros.”¹⁹⁸ O final do conto deixa em aberto o destino do ex-funcionário, alvoroçando o povoado que o tem como um “estrangeiro”, referência singular para o funcionário que volta a fim de reencontrar suas origens e se vê condenado ao exílio.

Personagens “sem lugar” é tema recorrente nos contos de Aníbal Machado. José Maria saiu de Pouso Triste por iniciativa do pai, acreditou, por trinta e seis anos estar se guardando para o retorno à Pasárgada. Com uma existência mutilada, exercendo um trabalho alienante, emitindo documentos sem saber para onde: “Era então por esses ermos sem fim que corriam ofícios e papéis da administração pública?! Quantos ele mesmo, José Maria, fizera despachar sem a mais vaga idéia das distâncias que iam cobrir! Mergulhava em reflexões. Infinita distância entre a natureza e o papelório!”, agora o ex-funcionário pensava estar realizando o sonho de recompor sua integridade. Acreditava haver deixado a desumanização da vida moderna que fragmentara sua existência, causando um hiato entre a adolescência e a vida madura. Seguiu, pelas serras e riachos do caminho movido a obsessão de enfim unir passado e memória. Nesse sentido, a personagem revela em chave individual e psicológica o que no conto se apresenta como fundamento social.

Adolescente, o funcionário sai de seu vilarejo com uma paixão platônica, que juntamente com o arraial, é transformada em mito, atemporal por excelência. O presente e passado se fundem na memória

¹⁹⁷ O seio, sendo promessa de regenerescência, indica também a morte seguida de renascimento. Na cultura hebraica, “o seio de Abraão designa o lugar de repouso dos justos. Ser admitido nele significa esperar a graça da primeira ressurreição. A evocação do repouso das almas. No seio de Abraão é encontrada em todas as liturgias funerárias. No seio de Abrão não existe nem dor, nem sofrimento, nem suspiros(...)”.Chevalier, Jean, Gheerbrant, AlaIn. *Op. cit.* p. 809.

¹⁹⁸ Adorno, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. *In Notas de Literatura I*. São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2003, p.58.

de José Maria, permitindo a relativização da angústia que lhe assola no Rio de Janeiro, lugar da não realização. Ele vive alimentando esse mito que como tal o tranquiliza, acomoda-o ao mundo. Apegando-se ao mito, José Maria abre mão da sua genuína individualidade, o que o auxilia a conviver com a angústia causada pela posição de funcionário público que ocupa, sem qualquer poder de decisão. O ato consciente de recordar lhe é bem providencial, na medida em que age como defesa do organismo contra choques do ambiente externo. José Maria aguarda, imutável, trinta e seis anos para poder resgatar a sua última experiência, contudo, como já prenunciado pelo narrador, a viagem de resgate apresenta-se esperança frustrada de libertação.

A opção pela narrativa em 3ª. pessoa aliada ao distanciamento que José Maria demonstra ter com a literatura, reforça a ausência de reflexão da personagem acerca de sua própria condição. O narrador onisciente, pontuando os equívocos da personagem a cada passagem, parece afirmar, ora de dentro ora de fora, a falta de autoconsciência do protagonista acerca de sua condição. O narrador se vale do discurso direto para demonstrar os limites da personagem e do discurso indireto livre, em alguns casos, para elucidar lampejos de autoconsciência apagados pelo desejo da própria personagem de não querer ver o que de fato se apresenta. Esse recurso é fundamental para apresentar o traço de caráter de José Maria – a sua obstinada crença de separar a metrópole da cidadezinha rural, como se entre elas existisse um fosso insuperável e como se o desenvolvimento da primeira em nada se relacionasse com o atraso da segunda.

“Viagem aos seios de Duília” apresenta a trajetória típica dos conto psicológicos, fantásticos, mas essa é a superfície de uma narrativa que tem em seu núcleo um fundamento histórico-social. Assim, deve ser lido não como um conto mítico, mas uma narrativa sobre o mito. Seu verdadeiro assunto é exatamente “a rendição do poder dos símbolos daqueles que perderam sua autonomia”. Em virtude disso, a metonímia do título apresenta-se como indício do processo de fragmentação a que o homem moderno foi submetido e que, entretanto, tornara-se irreversível, se não em chave mítica.

O conto se estrutura em uma narrativa aparentemente psicológica, esteticamente fantástica, para

questionar seus procedimentos, apresentando-os como “aquilo que a consciência deve superar se quiser atingir autonomia”.

Não foi por acaso que Aníbal Machado, em seus diversos depoimentos, condenava o que chamava de “forças irracionais”. A título de ilustração, transcrevo a passagem pronunciada no discurso da abertura do primeiro Congresso Brasileiro de Escritores:

Estamos certos de que só por um alargamento cada vez maior da consciência; por um humanismo em profundidade, apoiado na realidade social, pela união fraternal com outros povos; o conhecimento de outras culturas e o levantamento crítico sociológico do nosso passado, poderemos escapar ao domínio das forças irracionais.

Não esqueçamos que a entrega passiva ao irracional é um dos pretextos de que se valem alguns aventureiros e grupos de aventureiros para explorarem as multidões social e mentalmente retardadas. Os povos se emancipam e o homem se liberta à medida que saem de seu obscurantismo. De enriquecimento do espírito nasce uma nova dignidade. São lugares comuns, perdoai-me mas são lugares comuns eu precisam ser lembrados.¹⁹⁹

O discurso proferido no Congresso tem um relevante distanciamento temporal da publicação do conto ora analisado (14 anos), apesar disso, podemos perceber que os contos apresentam uma coerência extrema ao projeto ideológico do autor fundamentado na “estética do meio termo” desde a década de 20 aos finais dos anos 50. Pouco afeito a radicalismos, Aníbal Machado trabalhou estilisticamente seus contos de maneira fiel a seus ideais como homem e escritor atuante, sua forma literária fora engajada ao seu projeto ideológico, presente em todos os contos analisados nesta tese.

Nem as forças coercitivas da denotação na obra de ficção como meio didático, nem a abstração da arte hermética para não iniciados, mas a junção do inteligível com o espanto, com o inusitado foi a busca de Aníbal em seus contos. Tematicamente as narrativas denunciavam as forças coercitivas e extremamente racionais que paralisam o homem (como no caso de José Maria) mas, por outro lado, não permite que os

¹⁹⁹ Machado, Aníbal Monteiro. “Aos Escritores”. In: *A Arte de Viver e Outras Artes*; Cadernos de João, ensaios, crítica dispersa e auto-retratos. Rio de Janeiro, Grafia Editorial, 1994. p. 173.

contos embrenhem-se pela livre imaginação, por sonhos e desejos despregados das condições que acreditava como “reais de realização”.

Talvez por isso, Zeca da Curva, o garoto ligado ao vento do próximo conto aqui analisado, tenha desaparecido para que o engenheiro conseguisse sobreviver. Segundo a concepção das obras, há tempos em que é necessário ventar, outros que devem necessariamente cessar a ventania. José Maria ficou muito tempo como pedra, Zeca da Curva era o vento em pessoa.

Caminharemos para a análise do último conto deste trabalho, que é justamente o que tem o menino Zeca da Curva como personagem. Iniciaremos resumindo brevemente o enredo, aparentemente bastante simples.

B) O Iniciado do Vento

O conto narra a história de José Roberto, um jovem engenheiro, que depois de ver concluída a ponte construída sob sua responsabilidade, resolve descascar da fadiga (causada principalmente pela recorrente imagem sonora da morte de cinco operários durante a construção), em uma cidade... que permanecia em sua imaginação desde a infância.

Na “cidade do vento”, conhece um menino que o faz perceber o mundo natural de uma forma até então desconhecida. Depois de algum tempo de descobertas, o menino desaparece. O Engenheiro então retorna à cidade para ser julgado pelo sumiço de Zeca da Curva, o julgamento se dá e ao final, José Maria é absolvido pela possível morte ou desaparecimento da criança.

Esse é o enredo de o *Iniciado do vento*, e seria fácil se o conto se resumisse à sequência das ações que pouco revelam do conto, diante da complexidade dos elementos apresentados, em uma narrativa que apanha no cotidiano o insólito.

Dilatando o conceito de realidade, o conto incorpora no universo do real elementos simbólicos como parte inerente de uma realidade que vai além do cotidiano estruturado em uma rotina padronizada. No conto, há uma recusa explícita de realidade e imaginário como binômios. O olhar racional se dilacera em imagens oníricas e a partir delas se reconstrói, mais pleno de sentido, talvez, por que menos definitivo. A fronteira entre real e irreal apresenta-se nebulosa, tornando o devaneio parte fundante da

realidade, já que esta é o ponto de partida e de chegada do profundo mergulho no imaginário presente no conto.

A história, que vai muito além do enredo, é uma viagem de retorno, uma iniciação, como indicado pelo título. O terreno firme do real, estruturado pela rotina, mediada pelos cálculos do jovem engenheiro, e por que não do leitor, vai se fragmentando num mundo de representações inusitadas.

O conto se abre com uma interrogativa indireta, apresentando o protagonista como um possível herói que, paradoxalmente, volta à cidade do alto da serra para ser julgado. “Quem poderá dizer que amanhã mesmo aquele passageiro não esteja na manchete principal dos jornais como herói dos acontecimentos que o levam agora à cidadezinha de... alto da serra.”

A alusão ao herói que faz sua viagem de volta remete o leitor às aventuras homéricas sinalizando a possibilidade do universo mítico na narrativa. Cria-se com isso uma expectativa, pois, como se sabe, o heroísmo se caracteriza, principalmente, por ser um ato moral, ao herói cabe ser um exemplo de superação, por isso, é possível que o leitor considere, nesse primeiro momento, estar diante de uma personagem excepcional.

Mas, se o primeiro parágrafo, iniciado em *média res*, resgata uma figura arquetípica. O segundo apresenta o símbolo máximo da modernidade, situando o leitor no terreno firme do cotidiano.

A locomotiva ofegava entre margens e bananeiras.

(...)

O passageiro abandonou o jornal, deixou cair as folhas. Lera o crime dos outros, passaria em breve a ler o seu...crime. Baixou os olhos: na folha esvoaçante, as fotografias de um punquista e de um cáften expulso. Amanhã seria a sua fotografia...Lançada como se fosse notícia aos quatro ventos, não adiantava mais restabelecer a verdade, gritar sua inocência.

A que ficará reduzido depois da provação da publicidade, depois do temporal?”

Do início do mundo mítico, o conto recorre a elementos do cotidiano ainda emergentes no Brasil de 50, tais como o batedor de carteira, o cafetão perseguido e transformado em matéria de jornal, e a

própria *fabricação da notícia*, a despeito dos fatos. A marca do jornal, que já na década de 50 tornara-se um veículo mais dinâmico, já influenciado predominantemente pelas técnicas americanas em detrimento das francesas, tradicionais até então²⁰⁰ estão presentes nesse parágrafo que, com isso, mescla a “realidade concreta” à interrogação poética que se formaliza no discurso indireto livre, encerrando o quarto parágrafo: “A quem ficará reduzido depois da **provação da publicidade**, depois do temporal?”

A antítese do progresso e atraso permeia todo o conto, chegando a ser a temática que o fundamenta. O alto preço do desenvolvimento aparece aliado à sua maior figura. Ao que parece, a conclusão da ponte custou vidas de trabalhadores. O orgulho pela colaboração para o desenvolvimento de uma cidade: “E era uma bela ponte, ele próprio o reconhecia. Gente e mercadorias já deviam estar transitando entre as duas margens.” Alia-se à fadiga causada pela empreitada e, principalmente, pela “imagem dos cinco operários mortos retirados do fundo da ensacadeira quando faltou bomba-de-ar.”

José Roberto, nomeado pela primeira vez quando o trem chega à cidade, retorna à estância para seu julgamento. Muitas pessoas da cidade aguardam, na estação, para ver o acusado. A descrição da curiosidade sádica dos moradores beira o grotesco:

Embora a sede de comarca, era tão pequena a cidade que um grito ou gargalhada forte a atravessava de ponta a ponta. Assim, não seria exagero supor que toda a população se achava reunida ali, àquela hora.

Ao ávido do microfone, as mães apanharam as crianças adormecidas na grama dos jardins e se aproximaram da Estação. No cinema, o público, trocando o final de um filme sonolento pela chegada do engenheiro, abandonou a sala de projeção e se dirigiu para a sacada do prédio. Dali apreciaria melhor a passagem do acusado.

(...)

A autoridade policial e o agente da estação abriram caminho, pedindo a todos que se afastassem. Cada qual queria ser o primeiro a ver a cara do engenheiro.

O fato tomara-se, portanto, uma atração para o local que tinha um escrivão corrupto e oportunista e

²⁰⁰ Rodrigues, Marly. *A Década de 50: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil*. São Paulo, Ática, 1992.

que, justamente por essas características, conseguia prestígio e poder na comarca.

Mediante manobras mesquinhas que escapavam aos olhos do juiz sempre voltados para o mais alto e para o mais longe, o seu esperto escrivão, conseguira prestígio e se fazia temido na cidade. Conduzia processos, influía nas testemunhas. A vida e a liberdade de muita gente estavam em suas mãos, sobretudo agora, com um promotor sentimental, sempre no sítio do fazendeiro por cuja filha se apaixonara.

Valendo-se da indistinção entre as esferas pública e privada para o benefício pessoal, o escrivão aumenta uma lista recorrente desse tipo de personagem na literatura brasileira. Sabe-se que o escrivão é um fazendeiro, mas não há qualquer explicação da origem de suas propriedades; não se sabe se ele é fazendeiro em função de suas articulações políticas ou se tornou-se escrivão pela sua rede de influências naquela sociedade em que a prática do favor prevalece sobre o mérito pessoal.

A evidência de que a rede de relações, ainda nos últimos anos da década de 50, seja fator decisivo para a ascensão profissional, dá-se pela contraposição do escrivão, arrivista da pior espécie, com o Juiz da comarca que, pouco afeito aos mecanismos tradicionais do favor político, apesar de reconhecido por retidão no cumprimento de dever, nunca obtivera a promoção esperada.

De tal juiz se dizia que era bom demais para aquele burgo. Seu vulto, seu saber e dignidade moral, suas nobres maneiras estavam a indicar-lhe o aproveitamento nalgum Tribunal superior, a que presidisse com beca romana e frases latinas. Nunca porém o quiseram elevar àquelas cumeadas. Sempre elogios, jamais a promoção. A política negava justiça a quem melhor a distribuía. Era a voz geral do desgosto, pedira contagem de tempo para aposentadoria.

Os moleques da cidade, apesar de crianças e pobres não recebem do narrador nenhuma descrição idealizada, pelo contrário, são sórdidos, tal como revelam as seguintes passagens:

Os moleques tinham combinado uma vaia com busca-pés que o perseguissem durante o trajeto até o Hotel. Maltrapilhos e abandonados, brigavam entre si, mas o fato de ter sido um deles vítima, unia-os agora no ódio comum ao engenheiro.

(...)

Queimados os últimos busca-pés, os moleques transformaram o resto da noite em passeata carnavalesca, esquecidos do colega morto e de seu indigitado assassino.”

Instalado no mesmo hotel em que ficara na primeira estada na cidade, o engenheiro, indignado com o absurdo da situação na qual estava submetido, recebe em seu quarto a hoteleira, que lhe trata muito gentilmente, e o advogado que foi oferecer seus serviços de uma maneira, no mínimo estranha. Reforçando a imagem que já fora representada no conto sobre a Justiça, o advogado inicia sua apresentação oferecendo uma gama de estratégias e artimanhas para uma boa defesa, assemelhando-se mais a um comerciante de mercadorias ilícitas do que um defensor de causas.

(...)fique certo seu doutor, ninguém mais presta, nem eu mesmo! Disse em ênfase, batendo no peito. – Sou um homem acabado...Minha mulher fugiu, meu filho não dá notícias. Desde estudante, com a graça de Deus, fui sempre uma criatura...”

Mas o que impressiona o engenheiro é a afirmação do advogado de que a hoteleira, tão simpática com José Roberto, era testemunha de acusação dele por negociatas do escrivão: “-Ela é influenciada pelo escrivão que lhe salvou o hotel de uma falência.” O caráter das personagens do local vai sendo delineado nos discursos diretos, somente o juiz, é descrito pelo narrador. O advogado, no quarto do hotel continua também em discurso direto: “Mas vamos ao principal: meus honorários não são de assustar. Prefere negar o crime ou alegar alguma dirimente?”

A mostra da falta de caráter e o mau exercício da profissão são características do advogado que aconselha o engenheiro a mentir perante o júri, alegando nunca haver visto o menino, proposta rechaçada pelo engenheiro que se espanta ao saber da acusação recaída sobre ele de abuso sexual e que quem o acusara fora a dona da hospedaria. Mas isso quem diz é o advogado, que parece fazer, sem sucesso, com que o réu sinta a necessidade de sua defesa, sem sucesso

Está se vendo que é muito jovem, ainda não tem experiência. Se quiser passar agora a procuração...

-Não. Eu me defendo sozinho

-Sozinho!- exclamou o advogado. E ainda desse jeito, confessando tudo!...Ah! meu caro, não brinque com a Justiça... Está muito moço para suicidar-se.

Chegou à janela e olhando para a noite, começou a dizer:

-Ninguém faz idéia do que seja a cadeia dessa cidade! Ali não entra luz, a água mina das paredes. Venta noite e dia! Ali só os ratos e vermes são felizes!..."

O vento que inebriara José Roberto e o menino há meses soprou forte, mas José Roberto nada queria com ele, porém. Pelo menos por enquanto. Viera cuidar da sua defesa, de sua liberdade. Precisava ter cabeça fria. Aquela invasão brusca e amistosa só vinha perturbá-lo.

Agora já estava em uma outra fase, já havia passado pelo processo e aventura com Zeca da Curva. Estava na hora de organizar o pensamento, *articular a linguagem* para dar uma resposta social. A cidade o esperava no Foro, aonde chegara vinte minutos após o horário marcado. Acompanhado pelo oficial de justiça, subira vários degraus para chegar à sala de audiências onde estavam todos cumprindo rigorosamente seus papéis sociais. Aqui, devemos lembrar que José Roberto havia,, em sua primeira ida à cidade, subido até o alto da serra e agora, do alto da serra, sobe os degraus que o levará a seu julgamento.

Os símbolos de ascensão agrupam-se de modo notório, mas a sensação que prevalece é a de angústia, por algo que para ser superado exige sacrifícios. A escada que sobe até a sala de audiências, indica uma ascensão gradual e uma via de comunicação em sentido duplo entre diferentes níveis.

Quando se trata de valor, observou Bachelard, todo progresso é concebido como uma subida; toda elevação se descreve por uma **curva** que vai de baixo para cima. A verticalidade seria a linha do qualitativo e da elevação; a horizontalidade, a linha do quantitativo e da superfície. A altura seria a dimensão de um ser visto do exterior. Na arte, a escada aparece como o suporte imaginário da ascensão espiritual. José Roberto sobe devagar.

Na sala de audiências, o trio juiz - promotor – advogado o fez voltar ao tempo de faculdade, época em que fora submetido a bancas examinadoras. A associação dá-se não somente pelo aparato cênico do ambiente, mas pela processo pelo qual nas duas situações se estabelece, a de uma qualificação ou não para um nova fase (processo iniciático). Mas na situação em que se encontrava, não havia qualquer trabalho ou pesquisa palpável para ser apresentada. O que falaria era de foro individual. Como falar de impulsos e sensações de liberdade de imensidades primitivas. Como transformar essa sensação tão íntima em uma defesa social, fazer-se um indivíduo socialmente aceitável: “o que aconteceu era de sua natureza tão inverossímil que não seria compreendido pelo tribunal popular, caso o juiz o mandasse a júri.”

A sala de audiências estava repleta de moças com *olhares piedosos*, observadas pelo *olhar de espanto* do escrivão que não compreendia o interesse daquela platéia no caso. Passado algum tempo, o juiz levanta os “*olhos congestionados*” para o engenheiro, e pergunta, meio a outras questões de praxe, a idade do rapaz. A resposta gera grande turbulência na platéia das moças, surpresas com a pouca idade do réu: “*É uma criança!*”. Mais uma vez, o escrivão repreende a platéia, suscitando um *psiu*.

O engenheiro que, ao que parece, era muito jovem se prepara para passar porá uma audiência em que deverá se defender e que será julgado pela sua articulação com as palavras e poder argumentativo. Note-se que o conto, nesse aspecto embrenha-se para a metalinguagem. O escrivão é personagem central nessa perspectiva. Mediocre ele copia, transcreve simplesmente. O advogado propusera a ludibriar a audiência e o juiz com as palavras, proposta recusada por José Roberto que nem se limita a se expressar pela linguagem denotativa como o escrivão, já que falará de um acontecimento muito subjetivo, com o

qual as palavras parecem perder o alcance, nem usar a retórica ou dar falso testemunho para ludibriar a audiência, como propusera o advogado. José Roberto pretendia narrar o que lhe ocorreu da maneira mais fidedigna possível o que lhe causa dificuldades pela limitação imposta pelo signo lingüístico que é menos do que a linguagem: “- Estou me esforçando, Sr Juiz, por conservar o jeito especial de o garoto falar, mas vejo que não é possível, perco o que havia de mais saboroso na sua linguagem.”

A figura do escrivão no conto é emblemática. Como um auxiliar menor da justiça, ele quer preservar a todo custo o prestígio da instituição. Além disso, a função que lhe cabe e da qual se orgulha é a de registrar, de transformar experiência em um encadeamento de juízos, que necessariamente simplificam a complexidade múltipla do acontecido. De caráter regulador, o escrivão se incumba de assegurar as normas hierárquicas, corrigindo, mais de uma vez, o uso inadequado que José Roberto faz do vocativo, referindo-se ao juiz.

(...) o que vou narrar a Vossa Senhoria, Sr. Juiz...

- Vossa Excelência, emendou o escrivão.”

- ...O que vou narrar a Vossa Excelência, Sr. Juiz, não poderia constar no processo.

O que será narrado faz parte da experiência, não social do rapaz, mas individual. Todavia, agora, posto à prova, ele deveria traduzir em palavras a sua vivência, o processo exigia a sua tomada de consciência do ocorrido, pois somente por meio da consciência ele teria domínio do código capaz de reproduzir o que é comum na vida em sociedade, não obstante à redução que a linguagem opera na transformação da vivência em palavras. “A inibição do engenheiro foi demorada. E, para a própria audiência difícil de suportar. Perdido o impulso inicial que continha os germens de tudo o que ia dizer, parecia haver soçobrado no momento mesmo de se salvar.”

Finalmente, o rapaz inicia seu depoimento confirmando o fato, mas negando as causas. O fato era que o menino havia desaparecido, mas o que o levava ao desaparecimento isso o engenheiro não saberia

explicar.

Não sei se o que eu vou dizer significa a minha defesa ou a minha acusação, mas é a expressão do que aconteceu. E o que aconteceu, advogado nenhum saberá explicar. Talvez nem eu próprio. Eis a razão por que o dispensei, embora Vossa Senhoria... Vossa Excelência tivesse nomeado um para me assistir no processo. Poderá alguém acusar-me; defender-me, impossível. Porque o fato se deu: o menino está desaparecido ou morto. Talvez eu tenha sido cúmplice involuntário da tragédia. Mas se há no caso alguém criminoso, esse criminoso não pode ser responsabilizado!

O conceito de responsabilidade é mencionado pelo engenheiro como uma obrigação de se responder pelas próprias ações pressupondo que as mesmas se apóiam em razões ou motivos oriundos de livre-arbítrio. Assim, se um criminoso matou por que não tinha outra opção, não pode haver responsabilidade individual, e conseqüentemente, também não pode haver nem ética nem punição. Mas José Roberto não se assume autor, mas cúmplice da tragédia, ou seja, haveria outro autor do crime, que possivelmente o condicionara a tal ato. Discutiremos esse condicionante no decorrer da análise.

Depois dessa confissão, o depoimento do engenheiro muda de tom, ele passa a falar de maneira assertiva, ainda que aparentando estar “sob estado de hipnose”.

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

Os dois trechos acima transcritos, de alguma forma, encerram o conflito fundamental do conto. A temática neles desenvolvida percorre toda a narrativa que apresenta, de maneiras diferentes, os seguintes

núcleos temáticos: individual/ social, livre-arbítrio/ coerção, consciência/ instinto, linguagem/língua, positivismo/imponderável, razão/memória. Os pares não são necessariamente opostos, mas divergentes em algum sentido e complementares, necessariamente complementares, segundo a conclusão para a qual o conto convergirá.

José Roberto obteve sucesso na construção da ponte, mas ficou com a memória do cimento sobre os caixões. Exausto da empreitada na qual predominava o positivismo com toda “ordem em prol do progresso”, o engenheiro, necessitado de repouso, sobe até a cidade guardada em sua memória infantil, e lá percebe sua lógica abalada. O real concebido pela própria personagem como a concretude da vida, o terreno firme onde a rotina padronizada pode se desenvolver e sem a qual a vida em sociedade seria impossível é engolido pelo sonho libertador. O próprio engenheiro confessa que, embora prefira olhar o mundo sob uma perspectiva mais apolínea, não pode negar a contingência, alheia às vontades.

Da narrativa banal de sua chegada à estação de trem, do comezinho da estância o quadro de excepcionalidade então se esboça.

Interessante notar que no depoimento, o réu afirma ter uma herança familiar mais dionisíaca do que apolínea: *“Se de meus pais herdei certa tendência para o sonho, eles próprios me preveniram contra as ciladas da imaginação”*, portanto, é possível que a racionalidade coubera a sua formação em engenharia, haja vista a associação que faz da mesa do magistrado às bancas do tempo de faculdade.

A partir da ressalva de que fora advertido a não se entregar às “ciladas da imaginação”, inicia-se o relato da viagem de volta. Há a lembrança da família, depois da imagem recorrente da infância “Desde criança, ouvira dizer que aqui ventava muito. E o nome desse lugar ficara-me na memória ligado à idéia de vento (...)”. A ascese é bem simbolizada pela capital do vento, onde um menino, “um filho do vento”, esperava José Roberto com suas malas nas mãos, para o conduzir ao hotel. Foi por meio desse menino que o engenheiro soube das investidas eólicas na cidade, segundo seu depoimento, o menino, “de extrema mobilidade na fisionomia”, afirmara ficar aborrecido quando o vento não chegava. Ainda segundo o depoimento do engenheiro, o menino, naquele mesmo dia em que José Roberto chegara à

cidade, ao saber que o engenheiro também gostava de vento, ofereceu alugar um cavalo para que o engenheiro pudesse apreciar o vento do ponto mais alto da cidade.

Aqui, há de se mencionar o resgate arquetípico do cavalo como portador da vida e da morte concomitantemente, ligado à impetuosidade do desejo. Além disso, “o lugar preeminente ocupado do cavalo nos ritos extáticos dos xamãs leva-nos a considerar o papel desse animal nas práticas dionisíacas e, de modo mais geral, nos rituais de posse de iniciação.”²⁰¹ A possibilidade de unir o cavalo, símbolo da potência ao vento, liberdade e mutação, segundo o rapaz, exaltara-o. Ao lembrar-se da imagem, perdera a linearidade do relato. Talvez, à semelhança do comportamento, sob uma dinâmica até então desconhecida para o próprio réu, o encadeamento das palavras se desestrutura; “o engenheiro parou de repente o relato,” que é reatado por uma voz feminina da audiência:

Eu estava...eu estava... (...)

– Com o cavalo e o vento...(…)

- Ah! Sim. No dia seguinte, cedo, me levantei. Não era o engenheiro fatigado da véspera; era um homem despreocupado, à espera de um menino com um cavalo.

Assim, por meio do depoimento, a audiência fica sabendo que o sono/ sonho cumprira naquela noite uma ação terapêutica. Após aquele sonho, José Roberto vislumbrou a ponte somente como uma realização “útil”, a imagem catastrófica das mortes que o acompanhavam, desaparecera. Passara a ver a ponte “na sua imponência de coisa concluída.”

A ponte voltou-me ao pensamento, mas sem recordação das canseiras e problemas das construções, e já na sua imponência de coisa concluída, útil a toda uma região. A imagem da ponte completava a minha felicidade. Foi quando apareceu o menino.

²⁰¹ Chevalier, J e Gheerbrant, A. Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 12. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1998p. 204.

Nesse momento em que o engenheiro viu o menino vindo com o cavalo e ficara sabendo que se chamava “Zeca da Curva”. Estranhou o nome. Zeca da Curva surgiria como a possibilidade de uma volta de um caminho? É o menino mesmo quem explica o sentido do nome; “ – É porque nós sempre moramos lá em cima, na volta da estrada...” Assim, o engenheiro, juntamente com o menino, sai da cidade e fora dela consegue perceber melhor a (sua?) natureza. Mas mesmo fora da cidade, meio às descrições da natureza, o menino conta como o incêndio de uma *fábrica* interferira naquele cenário, cobrindo toda a paisagem de fumaça. E, somente com o vento, a cidade conseguira “amanhecer de novo”.

Zeca da Curva pode ser compreendido como a possibilidade de retorno de José Roberto a um estado primitivo, poderia ser associado à infância, ao seu menino, a sua criança interior. Seria um resgate do eu. Zeca pode ser compreendido, numa leitura psicanalítica como Id freudiano, anterior à linguagem. Capaz de sacudir as estruturas do ego, representado pelo engenheiro.

O depoente então continua sua defesa narrando a aventura do “primeiro vento” que jogara para longe seu chapéu, (como visto em outros contos aqui analisados, símbolo do homem social) incapaz, em sua mobilidade, de resistir à força daquele que fizera todas as árvores e bambuais da colina se manifestarem, e motivaram-no a correr ao deleite da sensação que lhe causavam, concomitantemente, “cavalo e vento”.

Quando, de volta ao hotel, entrou na sala de refeições, os poucos hóspedes que jantavam, olham para o engenheiro de maneira recriminatória- ele já havia encontrado o menino. Nessa passagem, havemos de ponderar que é a impressão de José Roberto, talvez por ter junto, à sensação de liberdade, o julgamento de uma ação que, de certa forma o diferenciava do grupo, caracterizando-se assim como uma forma de ruptura social.

Esta situação é recorrente em contos de Aníbal, com os quais parece advertir que o homem moderno não pode mais fazer parte das uniões tradicionais ou engajar-se em vínculos estreitos que não respeitam suas preferências e sua sensibilidade pessoal.

O momento faz com que José Roberto, mergulhado na experiência, deixe de lado atividades mais intelectuais: “Nem cheguei a retirar da mala os livros de leitura com que pretendia encher o tempo. Só o vento bastava”. Com o vento elemento fantástico se estabelece no conto. José Roberto afirma ver na figura maltrapilha do menino a promessa de vento, ao mesmo tempo em que lamenta a consequência trágica de um episódio que se iniciara como uma “distração”:

(...) não podia esperar, Seu Juiz, que dessa brincadeira inicial resultasse desfecho tão triste: um homem perante a Justiça e uma criança desaparecida ou morta. O que começou como passatempo acabou em desgraça.(...) Se de fato morreu, e espero em Deus que não, ninguém mais do que eu deplora essa morte. Éramos vistos sempre juntos à hora da ventania.”

A passagem sugere uma leitura subjacente. Pensa-se na morte do maltrapilho não como um outro ser, mas como uma face de José Roberto, como se nele houvesse uma criança com a qual comungava nos momentos de liberdade, e que agora era julgado por isso, já que a atitude, para um homem(?) era socialmente recriminada: “E pelo que vim a saber ontem, posso bem imaginar toda a sorte de suposições maliciosas que essa intimidade despertava nos habitantes da cidade, especialmente nos hóspedes do meu hotel. A dona me perguntou que graça eu achava em tal companhia.

Há de se pensar que o processo de iniciação aqui, é a também a passagem daquele jovem, já formado, já engenheiro, construtor de pontes, para a condição de adulto, por isso o momento de crise, desencadeado não pelo julgamento, mas principalmente pela empreitada da construção da ponte que matara cinco operários. Nesse sentido o rito de passagem não pode ser considerado, simplesmente, em função da idade, um período de introdução social, mas aqui, a noção de crise seria determinada em razão de uma sociedade industrial, que apresenta inúmeras dificuldades, as quais os jovens terão que se deparar e enfrentar para que possam ingressar no mundo dos adultos (do trabalho), deste modo, exercer seu poder de sustento básico, se for o caso, instituir família, responder por seus atos como cidadão adulto.

José Roberto deveria responder por seus atos como cidadão, além disso, estava noivo, prestes a constituir família, mas ainda preservava um maltrapilho iniciado do vento dentro de si, e agora, respondia por isso.

O uso vacilante do pronome para se referir ao juiz é um indício da inabilidade e freqüente tentativa de adaptação do jovem: “Eu não podia responder em dois minutos o que vou tentar explicar ao Senhor...a Vossa Excelência, sem saber se o conseguirei.” Transformar a experiência em convenções da linguagem não é um processo simples. Nesse sentido, o que iniciar-se-á será um processo típico de psicanálise; o depoente utilizará os códigos da linguagem para relatar sua experiência. Sua dificuldade é a transposição de um plano a outro, a identificação do não-idêntico. O questionamento acerca dos limites da linguagem está presente também na seguinte passagem em que fica clara a impossibilidade da identificação fidedigna da vida pelo universo dos signos: “Estou me esforçando Senhor Juiz, por conservar o jeito especial de o garoto falar, mas vejo que não é possível, perco o que havia de mais saboroso em sua linguagem.”

Outro trecho metalingüístico, dentre muitos no conto, que evidencia o aspecto dionisíaco, empírico da vida em contraposição ao teórico é o presente no seguinte diálogo entre o engenheiro e Zeca da Curva:

- Ontem eu vi quando ele se escondeu na grota, disse-me o menino enquanto subíamos.
- Com certeza pernoitou lá.
- Com certeza o quê? Perguntou fazendo uma careta.
- Pernoitou lá, repeti.
- O que é isso, pernoitou lá, pernoitou...pernoitou?
- Passou a noite, expliquei.
- Ah, que palavra gozada! “

E o diálogo segue com o engenheiro explicando ao menino o que este conhecia profundamente, não tecnicamente, reduzindo o fenômeno ao que dele pode ser controlado, dimensionando-o por meio de aparelhos. “- A gente pode tomar a velocidade (do vento) há

aparelhos para isso.

- Pois sim, vou acreditar! Respondeu em tom de zombaria. A gente toma a velocidade do vento é nas árvores, na roupa dos varais.”

O engenheiro começa a fazer uma classificação dos tipos de vento. O menino no início se anima, mas depois, segundo o relato de José Roberto, chega falando que achava a teoria dos deslocamentos das massas uma bobagem. E dá uma explicação mitológica sobre a origem dos ventos, que lhe parecia ser mais convincente, talvez porque ela fosse mais próxima da de sua lógica. O engenheiro deixa-se levar por esse tipo de pensamento simbólico elaborado a partir de uma "lógica" distinta da empregada no pensamento racional, pela lógica do pensamento mítico que é de caráter associativo, no qual predominam não elementos abstratos ou lingüísticos, mas imagens.

(...) apressei-me em voltar ao tema do vento. Inventei que nele correm também meninos invisíveis, os mensageiros. Sabia que essa idéia iria excitá-lo.

- Os quê? Inquiriu logo.

Mensageiros, repeti.

(...)

- Bateu na testa lembrando-se de qualquer coisa: - Espera aí...Está na hora da chegada do trem.

Partiu voando para a estação. Ia pegar as malas, fazer seu biscate.

Esqueci-o por algum tempo; voltei às minhas leituras.”

José Roberto fica um tempo sem ver Zeca da Curva, voltando-se à leitura e chegando a duvidar da sinceridade do menino. Até que um dia, segundo seu depoimento, olhando pela janela, viu Zeca da Curva:

No terreno a pular. Tirara a roupa, ficara nu no meio do vento. Correndo de um lado para o outro, esbarrou em uma lata e rolou pelo barranco. De repente, ei-lo de braços abertos e olhos fechados, gozando, aspirando o espaço(...) e percebi Sr. Juiz, claramente percebi o que o menino fazia: mijava! Com o perdão da

palavra ele mijava, Sr Juiz (...) tive a impressão de que ele procurava se sentir mais ligado aos elementos.

Agora, José Roberto não está junto do menino, mas do outro lado da janela, ele pode ver, com distanciamento, a erupção prazerosa de Zeca da Curva. A dimensão criadora de uma força indomável que está permanentemente pressionando o psiquismo a trabalhar, força que impele à mudança, rompe as ligações com tudo o mais que visaria uma síntese paralisante. Depois do que viu pela janela, José Roberto no seu depoimento, dissera aceitar o menino como seu mestre, imaginara o quanto Zeca da Curva deveria ser incompreendido, quanto deveria ter de se calar a fim de não se tornar objeto de zombaria. A partir daí, o engenheiro só compreendia o menino “dentro do vento”, mas passou a lutar contra as imagens delirantes, lembrando da “advertência de seus pais”. Isso durou até o final das férias quando o engenheiro subiu à colina com o menino, por volta das três horas (mesmo horário em que fora marcado o julgamento) a fim de esperar o vento que veio e levou o menino, de doze anos, enquanto José Roberto se agarrava ao tronco de uma árvore para não ser levado.

A forma como o engenheiro diz ter se protegido da força do vento faz referência direta à astuciosa artimanha de Ulisses que, amarrando-se ao mastro do navio, consegue não ser morto pelas sereias. A semelhança da cena pode ser estendida ao modo de privilegiar a razão como meio de conduta e de maneira de ver e agir no mundo. Aqui se deu o desaparecimento do menino e às conseqüências dessa opção pela conduta racional. A razão e a emoção adotam caminhos diferentes para tal intento.

Tal como Ulisses, José Roberto domina a natureza pelo cálculo racional, para garantir a auto-conservação. O engenheiro se conscientiza que apenas através da repressão dos instintos e de sacrifício contínuo poderá sobreviver. A passagem da natureza para a cultura se faz por meio da renúncia, metaforizada, no conto, pelo desaparecimento de Zeca da Curva.

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...

O cotidiano corriqueiro, a situação comum de José Roberto permeia-se num quadro de excepcionalidade: (...) minha amizade com a malograda criança foi, como disse, unicamente na base do vento, assim como meu encontro com ele foi o vento que propiciou. Encontro que será também com a desgraça; se Vossa Excelência, senhor Juiz, não quiser admitir que além dos fatos habituais da nossa vida cotidiana, outros há, íntimos que ocupam a parte maior de nosso ser; mas que temos vergonha de confessar para não parecermos infantis ou loucos. São justamente os mais secretos que o senso comum se recusa a considerá-los.”

Depois da narração, o réu parece ter consciência do que sucedera, pois, tal como em um processo típico de psicanálise, a consciência deriva-se da linguagem e o processo de conscientização se assemelha ao de tradução do pensamento em linguagem, por isso, muito da experiência escapa tanto à consciência quanto à lógica das palavras, provocando associações que fogem ao senso comum. A comunicação implica não apenas um dizer comum, mas um viver comum, não obstante a isso, os instintos determinantes da vida, no conto metaforizados pelo vento, predominam seja no “*olhar aflito da platéia implorando ao depoente prosseguisse*”, seja na sentença final do juiz.

Ao final do depoimento, José Roberto reconhece que “o que começou em brincadeira acabou em revelação” A capacidade de lembrar funciona, no julgamento, como uma vestuta realização psicológica, na medida em que ela surge como forma de integração social. A memória é integradora; lembrar passa a ser menos reviver do que refazer, reconstituir, repensar com imagens e idéias do presente, atitudes do passado.

Mais uma vez a narrativa cruza o insólito com o cotidiano citadino. O depoente não se reconhece como autor de crime algum. Somente pede desculpas pelo tipo de depoimento e afirma que se há culpado no caso, só pode ser o vento, que nesse momento começa a soprar com força nas janelas da sala de audiências, criando um clima fantástico na narrativa. O juiz encerra a audiência logo após o réu

questionar “- e quem pode afirmar que Zeca da Curva esteja morto? Por que não admitir que ele esteja vindo com este vento e já subindo pela escada?”.

O escrivão, defensor aguerrido das representações sociais, adorador das hierarquias é incapaz de perceber as complexidades as quais sequer a linguagem dá conta, pergunta com ironia se deve tomar nota daquele depoimento, se sim, gostaria de saber como, e a ironia de sua pergunta somente reforça a inabilidade do sujeito que aguerrido à linguagem como um esquema reduzido de sinais, não é capaz de ir além dos processos de simplificação. Assim, no conto, o escrivão é a representação mais medíocre da racionalidade; aquela ligada aos sistemas lógico-gramaticais; um idólatra de conceitos. Não é por acaso que sua última melancólica fala é “*Para mim vento é vento e nada mais*”. Mas a narrativa encerra-se mostrando que o vento ali não pode ser definido por um único signo, já que, no conto, adquire uma dimensão polissêmica.

Aníbal Machado parte de um fato do cotidiano, de um drama da sociedade moderna e a partir dele investe na subjetividade, lançando mão da dimensão psicossocial. O cansaço do jovem engenheiro que vira e de certa forma sentira responsável, pela morte dos cinco operários, leva-o a um mergulho em sua condição humana para a partir dele compreender os sacrifícios pelos quais haveria de passar naquela nova fase da vida, mais especificamente, os sacrifícios da vida profissional. Nesse aspecto, há um evidente destaque para as relações de subjetividade/verdade que abrem um leque de mais de uma possível interpretação do conto.

Uma interpretação possível é considerar os fatos acontecidos na cidade do alto da serra como uma iniciação de José Roberto. Jovem engenheiro que, ao vivenciar uma “tragédia”, é levado a uma incursão em sua subjetividade como meio para o necessário para a passagem para a vida adulta naquela sociedade em franca modernização. Essa iniciação caracterizaria o momento em que o jovem passa do erótico (simbolizado pelo Zeca da Curva) ao político (sua defesa e absolvição perante o tribunal).

A iniciação como termo antropológico se constitui, dentre outras acepções, como um ritual de

celebração de um indivíduo para a maturidade jurídica²⁰². No conto, o depoimento de José Roberto é, de certa forma, um mergulho em si; o resgate da consciência que adquire sentido por meio da linguagem. Essa, por sua vez., apesar de organizar os acontecimentos, não dá conta da complexidade que os envolve.

A limitação da linguagem fica clara no conto, por um lado, pela dificuldade que o engenheiro enfrenta ao narrar sua experiência, por outro, pela impaciência do escrivão voluntariamente escravo da lógica da linguagem, que, tal como a concebe, não ultrapassa a um conjunto de signos. O escrivão tem dificuldade de transcrever o que é narrado por José Roberto, pois quer seguir as leis da linguagem, deseja a tradução completa do desconhecido em conhecido, seguindo os princípios da racionalidade. Por isso, no momento final do depoimento de José Roberto ironiza: “queria saber se era para tomar por termo aquilo e como.”

O julgamento figura no conto de maneira muito semelhante a um ritual de passagem e tem em comum com esse rito a simulação da morte e do renascimento, que com o engenheiro deu-se pelo seu desdobramento em Zeca da Curva e sua conseqüente morte, necessária para a transformação de José Roberto, que se liberta de uma fase já superada de sua vida: “Ganhando a praça, o engenheiro respirou livre. O peso na nuca, o peso que parecia querer guilhotiná-lo, desapareceu. Que a máquina da Justiça viesse a guilhotiná-lo já não se importava, sentia-se livre.”

Outra característica comum entre os processos de iniciação de modo geral e o pelo qual passa o engenheiro é a retomada do passado, que focaliza a lembrança fundamentada nas percepções, pensamentos e sentimentos e que por isso traz consigo uma espécie de confusão como a que viveu José Roberto, num primeiro momento sem a compreensão do que ocorria com ele.

A história narrada por José Roberto é resgatada por meio de Flashbacks que se apresentam, estruturalmente, de maneira lógica, apesar dos fatos se aliarem a outro universo mágico. A linguagem do conto, típica de Aníbal Machado, é elaborada e clara, diferentemente da abordagem temática, mais próxima da experiência interior do que dos princípios lógico-rationais.

²⁰² Dicionário de Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; UNESCO, 1996, p. 486.

No conto, o engenheiro se encontra em condições cumprem alguns requisitos dos “Mistérios”, rito de passagem da Antiguidade em que o iniciado deveria necessariamente se encontrar longe da família, afastado do local de residência, justamente como se encontra quando retorna a uma cidadezinha que lembrava sua infância.

Que há clara referência, no conto, aos processos iniciáticos, não restam dúvidas a começar pelo seu título. Duas características dos ritos de passagem, entretanto, parecem ser de suma importância para a interpretação do sentido maior da narrativa que está intrinsecamente ligada, no plano ideológico, ao contexto histórico e político do Brasil, na década de 50, e no plano estético ao processo de produção da linguagem sob o qual se encontram as tensões que movem seus códigos de leis.

As duas características que parecem fundamentais para a análise do conto são: a) o fato de que todas as cerimônias marcam pontos de desprendimento, promovendo o abandono de velhas atitudes, inclusive no âmbito de relações interpessoais, ou seja, a convivência com algumas pessoas é deixada para trás. b) o fato da iniciação não se dar apenas como a transição de um período para outro, mas, antes, de um estado de consciência para outro, proporcionando uma transformação na personalidade. Esses dois processos ocorrem com José Roberto que prescinde da companhia de Zé da Curva e passa por um processo de conscientização que o transforma, de alguma maneira.

O desaparecimento do menino não fora consequência de um crime mas uma “ação necessária” pela qual todos passamos, mas fatalmente esquecemos, aproximar-se-ia o ocorrido com José Roberto com do processo denominado por Foucault como o “cuidar de si”, em que o jovem examina-se a si próprio e esse examinar traz a idéia de movimento: conversão do olhar, vigilância necessária a si, “movimento global da existência que é levada, convidada a girar, de alguma maneira, sobre ela mesma e a se dirigir ou voltar-se para si.” Nesse retorno, José Roberto assume ter perdido o contato com Zeca da Curva, conscientizando-se da necessidade do desprendimento, ainda que o espírito libertário do menino pareça resistir como uma ameaça de retorno inesperado.

A morte no conto se dá com o “sumiço” de Zeca da Curva, e o ritual iniciático é representado pelo

tribunal onde José Roberto faz a sua defesa. Numa leitura psicanalítica, é possível afirmar que o conto faz alusão aos três níveis da personalidade freudiana, desta forma, José Roberto se desmembraria em Zeca da Curva - seu ID, como a fonte de energia psíquica (libido), ligado ao princípio do prazer, Engenheiro, o ego, responsável pelo contato do psiquismo com o mundo objetivo, e o Juiz, o superego, representante das normas e valores sociais, que ao final recompensa o réu com a absolvição da culpa pelo desaparecimento do menino.

É comum no final dos rituais de iniciação o iniciado sair de um espaço de confinamento, o que acontece também com José Roberto que sai do tribunal e da cidade do vento. É como se após a superação da prova, o réu fosse autorizado a voltar para o convívio social. Nessa vertente, pode-se concluir que o julgamento possibilitou à personagem reconstruir simbolicamente lembranças, organizando-as no nível da consciência. O retorno ao passado, via narrativa corresponde a um novo olhar sobre aquela experiência, que se torna cada vez mais lúcida, à medida que a história é narrada.

Assim, a superação do conflito em que se encontrava José Roberto se dá por meio da linguagem que possibilita reconstruir simbolicamente as lembranças no nível da consciência, por isso a linguagem paradoxalmente se apresenta como um aprisionamento que auxilia a libertação. É aprisionamento porque procura resumir a vida em conceito, mas é libertação por possibilitar a conscientização do eu e sua interação com o mundo.

O vento, que arrancava o jornal das mãos dos homens, impedia-os de trocarem impressões, arrancava os chapéus de alguns outros impedia que alguém conseguisse ler qualquer notícia até o fim e fez com que as escrituras, certidões e editais voassem para a praça, fazendo a alegria da garotada, fora o mesmo que levou José Roberto àquela cidade e do qual seu pai o alertara para tomar cuidado “não se perder em devaneios”, “tratar só com a realidade”. Esse era o vento que soprou o calhamaço de um processo, levado pelo juiz ao alto da colina onde dizem ter sumido Zeca da Curva. É como se o juiz, assim como José Roberto(que podem ser desdobramentos) e diferentemente do escrivão, percebesse o quão restritivo é o signo lingüístico, estático, perante o movimento e a complexidade da vida. Como se a

escritura, que tem como função manter, reproduzir e consequentemente substituir o “campo de batalhas” do cotidiano assumisse a condição de realidade e a vida, indigna de ser vivida, a de devaneio.

José Roberto consegue perceber, ao fim, a necessidade de voltar a sua vida rotineira. “sentiu a vontade de abandonar depressa aquele lugar”, é como se sentisse que seu momento de provação já houvera sido recuperado; o juiz o absolvera. Ademais, “o engenheiro tinha certeza de que ele (Zeca da Curva) continuava vivo.”

O processo de “iniciação” para a vida adulta foi uma preocupação declarada de Aníbal Machado, ao se referir sobre a incursão dos jovens nas dinâmicas sociais, de modo geral, mas especificamente no Brasil, onde as práticas apresentam-se, até os dias de hoje, muito fundamentadas no apadrinhamento e pouco ainda no mérito pessoal.

Quem mais sofre com as contradições do espírito contemporâneo é a juventude. Ela que debate entre uma tradição cultural que não lhe satisfaz, e um mundo novo que ainda não aceita. Nada me comove mais do que acompanhar as reações de alguém que chega a idade de receber os primeiros impactos da vida; e que vai viver algumas das experiências porque já passamos. Por muito que queiramos instalar intimamente na alma dos moços, haverá entre eles uma incompreensão que a longo prazo se desmanchará, quando as experiências coincidirem.(...) São duros os primeiros choques morais com a vida, sobretudo para um ser não conformista e sensível.²⁰³

A inserção do jovem no mundo adulto, mais especificamente do trabalho e das instituições. Parece ser na visão de Aníbal Machado uma terrível necessidade e esse ponto de vista esta presente em “O iniciado do vento” que tem no desaparecimento de Zeca da Curva a compreensão do Juiz.

Não por acaso, o conto *Iniciado do vento*, publicado em 1959, é dedicado a João Cabral de Melo Neto que na época já produzia uma poesia que tinha como fundamento a imersão na realidade circunstancial, em detrimento dos poemas da primeira fase do poeta em que expressões de estados

²⁰³ Machado, Aníbal. “Do solilóquio para o diálogo” In: *Parque de diversões Aníbal Machado*. Op. cit. 1994.

oníricos e de vigília se faziam muito presentes. Foi na década de 50 que João Cabral desenvolve com mais objetividade o seu projeto poético denominado “Psicologia da composição”, no qual o lirismo dá-se pela “via que é, talvez, a característica maior do poeta; pela lucidez com que fala da linguagem a própria imitação do objeto a ser nomeado.”²⁰⁴

Mas se João Cabral de Melo Neto partia em busca da engenharia da narrativa, Aníbal Machado sem nunca ter aberto mão da estrutura clássica da língua portuguesa, nesse conto, investe ainda mais nas expressões de “estados oníricos”. Por isso, a epígrafe nos induz a pensar que Aníbal Machado, nesse seu último conto, tenha se identificado mais com a personagem do juiz (que percebe, paradoxalmente, a linguagem como modelo de inserção e exclusão, já que a lógica que a rege, desconsidera tudo que não pode ser conceituado como um não-ser, portanto, algo que não existe) do que com o engenheiro que sai acreditando que - ao menos por um tempo- deva se ater aos processos á lógica da realidade objetiva da vida.

“Sou engenheiro, não sou criança! Construo pontes, tenho os pés fincados na terra...”

²⁰⁴ Barbosa, João Alexandre. *A Imitação da Forma: uma Leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo, Duas Cidades, 1975.

Considerações finais

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.

Aníbal Machado

Este trabalho visou a demonstrar como o núcleo temático dos contos de Aníbal Machado -a modernidade com suas possibilidades e conseqüências – se apresentam de forma singular nas narrativas do escritor. Confirma-se a hipótese de que a forma antinômica entre a escritura e o tratamento temático – sinalizada por Cavalcanti Proença na expressão dos “Balões Cativos”- revela - nos termos de Roberto Schwarz- a ambigüidade institucional brasileira. Há, na obra do escritor, o entusiasmo e a crença na modernidade emancipadora que, frente às circunstâncias concretas do Brasil da primeira metade do séc. XX, retroage na forma da escrita classicizante de sua escrita.

Assim, se por um lado, a promessa de modernização parece seduzir o contista que, como o Fausto de Goethe, aposta no desenvolvimento simultâneo do “ideal cultural do autodesenvolvimento e o efetivo movimento social na direção do desenvolvimento econômico”,²⁰⁵ por outro e, talvez por encontrar-se em um período subsequente ao da *tragédia fáustica do desenvolvimento, consciente da perigosa semente que tal progresso semeava gerando frutos* como os projetos stalinistas ou outros regimes autoritários que, em nome do desenvolvimento, exerceram intensa repressão das massas, Aníbal Machado

²⁰⁵ Berman, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

apresenta em seus contos uma crítica ao estilo impessoal, racionalista, mediado por complexas organizações funcionais .

Mesmo assim, é possível afirmar que o balanço crítico entre a tradição e a modernidade constituído em sua obra pende, ao fim e ao cabo, para o desenvolvimento, ainda que controlado. O fato é que a possibilidade de mudança de valores; a necessidade de libertação do homem da ignorância e da alienação social típicas da sociedade oligárquica, que estruturou o Brasil por mais de três séculos, animava escritores modernistas como Aníbal, que viam nos princípios humanistas a possibilidade de um desenvolvimento social.

É certo que, como afirmara Otto Maria Carpeaux, com Aníbal, “aparecem no Brasil o surrealismo e o realismo socialista – e, em geral, a literatura de inspiração social”²⁰⁶. Se não fora ele o primeiro a aventar essas idéias no país, é inquestionável sua importância como ardente apregoador dos ideais socialistas.

Todavia, apesar de haver em toda a sua obra a denúncia das mazelas sociais, além de uma abordagem que dá profundidade psicológica a personagens de origem humilde, conferindo a elas, inclusive, o estatuto de protagonistas, não se percebe qualquer possibilidade emancipatória que as colocassem como agentes de uma revolução. A mentalidade modernista proclama a necessária inclusão, como se os estratos sociais desfavorecidos comungassem os mesmos interesses das classes dirigentes. Formalmente, esse “lapso” narrativo é configurado nos contos pelo estilo literário ainda muito tradicional, produto de uma escolha do *bien-écrire* que “pode ser entendido como lastro dominante que compromete a aventura experimental”²⁰⁷.

Atitude semelhante, ainda que pelo viés religioso, teve Mário de Andrade, no período em que escreve “Curemos Peri”, ao afirmar que haveríamos de investir no

²⁰⁶ Carpeaux, Otto Maria. “Presença de Aníbal” In: *João Ternura*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976, p. XV.

²⁰⁷ Antelo, Raúl. “Surrealista Periférico”. *Op. cit.*, p. 22.

progresso humanitário, “arrimado na união dos homens”. Anseio utópico denominado como “progresso ingênuo” por Roberto Schwarz. Era comum, por vias analíticas diferenciadas, que o desenvolvimento fosse bem recebido pelos modernistas brasileiros de modo geral. Mas também é fato que os dilemas da modernidade, até então incipiente no Brasil, ainda que sensíveis à vista aguda de escritores como Aníbal Machado, se apresentassem sob o véu do ideal humanístico do desenvolvimento. O preço da transformação parecia compensar a alienação típica da sociedade patriarcal, em que “o Estado, por anteceder aos grupos de interesses, mais do que autônomo em face da sociedade civil, estaria empenhado na realização de objetivos próprios aos seus dirigentes, enquanto a administração pública, vista como um bem em si mesmo, é convertida em um patrimônio a ser explorado por eles.”²⁰⁸

Todavia, se a crença no “progresso ingênuo” dá o tom dos primeiros contos de Aníbal Machado, em “O iniciado do vento”, último conto publicado, parece haver uma convicção na possibilidade emancipatória do homem por meio da imersão na própria subjetividade. O tratamento dado às imagens oníricas, míticas da infância e de outras que remetem ao passado, ao questionarem a “realidade” - na medida em que transgridem as fronteiras estabelecidas da representação²⁰⁹ - apresentam-se como uma denúncia do dogmatismo imposto pelas condições repressivas da ordem social vigente.

Assim, a questão da autonomia e liberdade do sujeito engendra um problema não só filosófico, mas social, na medida em que a subjetividade se apresenta como portadora de uma objetividade que constitui e é constituída, num movimento dialético, pela realidade sócio-histórica. Nesse sentido, os contos apontam para a discussão dos limites (ou possibilidades) da liberdade dos indivíduos na sociedade “capitalista” moderna, evidente também em “O piano”, que discorre sobre o drama de um homem com

²⁰⁸ Vianna, Luiz Werneck. *Op. cit.* p.3.

²⁰⁹ Batchelor, David et al. *Op. cit.* p. 182.

evidentes dificuldades para compreender o redimensionamento das emergentes forças produtivas e do papel do Estado, como regulador no processo de transformação econômica e social.

- Que vida, Rosália! Disse caindo desanimado na poltrona. Que vida! Não se tem direito nem de atirar fora o que é nosso. Permaneceu calado, sentindo a opressão de tudo. Fez-se um silêncio. Meditou algum tempo e falou:
 -Você já reparou Rosália, como a gente custa a se desembaraçar das coisas antigas? Como elas agarram?
 -Não só das coisas antigas, ponderou Rosália. Também as velhas idéias.

No trecho, como em todos os contos analisados neste trabalho, percebe-se uma crítica geral e outra específica. A geral se dá no que concerne ao sistema que “visa abarcar sobretudo a subjetividade dos indivíduos, configurando assim a modernidade contemporânea como *locus* de um mundo administrado”²¹⁰ e a específica, no que se refere ao discurso da modernidade brasileira, contraditório no próprio conceito, na medida em que se apresenta fundamentado no anseio positivista de apresentar modelos teóricos lógicos e não incoerentes, numa sociedade com dinâmicas extremamente contraditórias a começar pelas práticas, sempre imbricadas, do público e do privado, que de toda forma exige uma aproximação do conteúdo social, visto pelo positivismo como metafísico.

Todavia, Aníbal Machado parece apostar no desenvolvimento como propiciador de outro tipo de racionalidade, aquela que vai além dos processos de produção, que visa ao esclarecimento como meio para um desenvolvimento emancipatório. Para tanto, a incursão no inconsciente seria a responsável por minimizar os processos reificantes, típicos da sociedade capitalista. Nesse sentido, há nos contos um embate com a ideologia

²¹⁰ Camargo, Sílvia César. *Modernidade e dominação* :Theodor Adorno Teoria Social Contemporânea. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2006, p. 41.

do desenvolvimento puramente técnico (como sinônimo de progresso humano) enquanto redentor da humanidade. Não se percebe a crença no progresso por meio do esforço titânico do desenvolvimento econômico, tampouco a crítica ingênua, de maneira inversa, à modernidade de que se pode destruir um sistema de exploração através da eliminação das máquinas.

A modernidade presente nos contos assume um posicionamento, de certa forma, comum à literatura produzida a partir da década de 30, na qual os projetos literários se apresentavam cada vez mais engajados politicamente, em virtude também do clima de excitação revolucionária oriunda da Revolução de Outubro. Percebe-se na obra de Aníbal o impulso socialista, uma esperança e utopia intrínsecas à sua *proposta de modernização, claramente não capitalista*, na medida em que aposta no desenvolvimento que visa a realizações muito além das puramente financeiras.

A contestação da miséria do país, em consequência do atraso político e econômico, bem como da mentalidade provinciana que, pela inércia, reforça a manutenção de privilégios, no caso oligárquicos, do mundo fechado, ausente de novas possibilidades, é o que sustenta a modernização dos contos que caminham no sentido do progresso como fomentador do desenvolvimento social. Um exemplo dessa atitude é a fala do ascensorista, do conto homônimo, transcrita abaixo.

Como se dá em relação aos aviões, há pessoas que não viajam de elevador. Preferem a escada, como outros o trem-de-ferro. Não sei por que, sinto-me ofendido quando me acontece de atender um chamado e ouço alguém dizer: “entre você que eu desço pela escada. Não ando nesse troço.

(...)

Quantas vezes tenho notado o ar de constrangimento e repugnância dessas pessoas que descem de seus automóveis de luxo e são obrigados a viajar alguns segundos perto do mais sujo maltrapilho ou do pior inimigo!... O elevador é o único transporte gratuito e igualitário da cidade. Acho extraordinário.

Aníbal Machado via na inevitável mobilização do mundo moderno, paradoxalmente, a possibilidade da evolução humana, seguindo sua mentalidade humanista, e a ação nefasta do progresso que para Aníbal impedia a “a sedimentação dos valores culturais”.

Na verdade, o ritmo do mundo moderno força-nos a uma mobilidade prejudicial à sedimentação dos valores culturais.

(...)

Uma nova humanidade nasce sempre aproveitando-se dos melhores valores da mais antiga e a seiva da vida só deixa de circular nos galhos podres da civilização. O encurtamento geográfico do mundo determina uma ação mais ativa, nas influências recíprocas os povos.

O esforço para torná-los estanques só serve para atrasar o seu crescimento e criar o clima propício à eclosão dos caudilhos.(...) ²¹¹

Nesse sentido, o contista percebe bem a dinâmica da modernidade que, ao modificar tudo ao seu redor, traz consigo a ameaça da destruição do que temos, do que se sabe e do que somos, “desmanchando tudo o que é sólido” como preço de realizações como as de “encontrar-se em um ambiente que traz promessas de alegria, crescimento, autotransformação, anulação de fronteiras geográficas, raciais, nacionais, econômicas e ideológicas.” ²¹²

As modificações da sociedade, entretanto, não se confirmam como mudanças da estrutura social. Isso está presente nos contos de Aníbal, nos quais há novas profissões, que, entretanto, não rompem com a divisão dos estratos, tampouco os modificam promovendo ascensão de seus integrantes.

A função de ascensorista foi certamente uma exigência do redimensionamento urbano. Tal atividade profissional consegue capturar, em virtude de sua penetração em

²¹¹ Machado, Aníbal. “Divergir não importa” *In*: Parque de Diversões. *Op. cit.*.p. 61.

²¹² Berman, Marshall. *Op. cit.* p. 24.

assuntos de âmbitos públicos e privados, uma determinada forma de olhar o mundo. O elevador se torna o lugar de confronto, moldura e diálogo, a heterogeneidade que vai ao encontro do modernismo das ruas, já referenciado por Baudelaire e inserido nos espaços e práticas socioculturais das novas configurações. O elevador aproxima-se da rua, na medida em que permite a circulação de mercadorias e de pessoas independente da classe social. O ascensorista é representante de um novo espírito, talvez determinado pela sua função, que se estabelece como um microcosmo da “cidade como morada do contemporâneo, território de convivência e embate entre a novidade e o antigo, não como uma ruptura do velho e do antigo, mas como um espaço apto para a convivência das novas e antigas formas de vida, (...) um local privilegiado da cultura”.²¹³

A atitude estética de Aníbal Machado, na maioria dos contos de *Vila Feliz*, foge tanto aos padrões predominantes nas obras “experimentalistas” da década de 1920, época de iconoclastia típica dos “fermentos renovadores”²¹⁴, quanto aos mais tradicionalistas, escritos “ajustados a uma ideologia de permanência, representada sobretudo pelo purismo gramatical, que tendia no limite cristalizar a língua e adotar como modelo a literatura portuguesa”²¹⁵.

Apesar de se não romper os limites da norma gramatical, o critério de Aníbal parece sempre ter sido o de adoção de uma atitude estética que possibilitasse a superação tanto do ponto de vista do formalismo moderno quanto da proposta da arte social, típica dos romances mais engajados da década de 30.

²¹³ Furtado, Beatriz. *Imagens eletrônicas e paisagem urbana: Intervenções espaço-temporais no mundo da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.p. 41.

²¹⁴ Candido, Antonio. “A revolução de 30 e a cultura”. In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 2,4,p. 27, abril 84.

²¹⁵ *Idem*. p. 29.

O autor acreditava que “sem o rigor da forma e o respeito às leis da criação literária, qualquer produção, por mais revolucionária que seja de intenções, não terá o direito a existir como obra de arte.”²¹⁶

Assim, a ideologia modernista apresentada nos contos assume sua forma na escritura, na medida em que esses surgem concomitantemente como exemplos do uso normativo da língua portuguesa e de claras incursões surrealistas, como método de investigação. Nesse sentido é que *a modernidade constitui-se formalmente como fomentadora de libertação, dentro das possibilidades locais*. Parece haver, nos contos de Aníbal, uma consciência bastante clara dos limites determinados pela realidade local e uma grande, se não total, adequação da forma ao meio.

Analisando a modernidade brasileira numa perspectiva semelhante, Ronaldo Brito afirma que: “(...)Enquanto as vanguardas européias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, enfim. Este era o nosso ser.”²¹⁷

Portanto, para compreendermos a modernidade “não vanguardista” nos contos de Aníbal Machado, é importante considerarmos que “a arte brasileira não é moderna no sentido europeu, por não ter criado uma nova noção de espaço e por não ter abdicado do referente, mas considerada localmente moderna pela erosão que vai promovendo da disciplina acadêmica e pelo grau de deformação que vai incorporando ao seu léxico”.²¹⁸

O apego à linguagem culta, com poucos índices de coloquialidade, mesclado ao tratamento surreal, investindo em novos meios de expressão, configura o uso da forma comedida. Por isso a tão acertada definição de Cavalcanti Proença, classificando a literatura de Aníbal como “balões cativos”. Balões que não se permitem alçar vôo sem

²¹⁶ Machado, Aníbal. “Prefácio” *In Contos russos: os clássicos*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2004, p. 15

²¹⁷ Brito, Ronaldo, “O trauma do moderno”, *In Projeto Arte Brasileira. Modernismo*. Rio de Janeiro, Funarte, 1986, pp. 14-22.

²¹⁸ Fabris, Annateresa, “Estratégias modernistas”. *In BastazIn*, Vera (org.). *A Semana de Arte Moderna: desdobramentos (1922-1992)*, São Paulo: Educ, 1992, pp. 49-56.

direção, metáfora muito acertada em sentido amplo; pois a ausência de rumo determinado de balões soltos ao vento não condiz com o espírito do escritor que “Como Ulisses, amarra-se ao mastro da prudência ao atravessar o perigo”²¹⁹.

Esse “compromisso com a realidade” em Aníbal tem laços com uma tendência histórica de parte da intelectualidade brasileira que se vê responsável por guiar as massas. Por isso, a necessidade de se fazer entender e a aproximação da arte com a população de modo irrestrito fora uma meta do escritor que em seu pronunciamento no I Congresso Brasileiro de Escritores, o qual presidira num momento significativo de redemocratização do Brasil pós Segunda Guerra Mundial, cobra dos intelectuais a aproximação com as massas, e incumbe o artista de representar e de certa forma guiar, libertar o “público-multidão”.

As forças do mundo em desordem comprimem a consciência do indivíduo, maltratam e desgastam a sua existência corporal. Angústias morais e privações físicas. Ninguém pode fugir à sombra que o mundo lhe projeta. Nesse chão sem firmeza e por essa cena mal iluminada atravessa o fantasma do intelectual vagamente hamletizado – Que vens fazer aqui? Perguntará o público-multidão. Resolver os seus problemas ou os nossos? Exibir seu desespero, agravar as tuas dúvidas? Ou ajudar-nos a encontrar o que nos falta, exprimir o que sofremos, formular o que queremos? É para nos libertar, ou para nos explorar que escreves?²²⁰

Com essa mentalidade, uma das duas teses que segundo Carlos Guilherme Mota “parecem simbolizar o encerramento de uma etapa cultural e a abertura de outra”²²¹ foi a de Pontes de Miranda que teve o parecer lido sob aplausos. A tese de Miranda defendia

²¹⁹ Machado, Aníbal. “Flashes: esboço de retrato” In: *Parque de diversões. Op. cit.* p. 44.

²²⁰ Machado, Aníbal. “Aos escritores” In *A Arte de Viver e Outras Artes*; Cadernos de João, ensaios, crítica dispersa e auto-retratos. Rio de Janeiro, Grafia Editorial, 1994, p.170. Esse texto é parte do discurso pronunciado por Aníbal Machado no I Congresso Brasileiro de Escritores, organizado por ele e por Sérgio Milliet e realizado em São Paulo (1945).

²²¹ Mota, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira: 1933-1974*. (9ª. Ed) São Paulo: Ática, 1994.

o *desenvolvimento planejado*, propondo dentre outras coisas o *controle democrático* e delegava aos intelectuais a função de “ideólogos do desenvolvimento”.

Parecer: “Para o Autor a planificação é uma exigência da vida econômica do nosso tempo. O liberalismo puro deve ceder lugar a uma economia de plano. Entretanto, esse princípio não pode ter aplicação sem que exista, como condição essencial um rigoroso *controle democrático*. Onde falhar esse controle, isto é, num regime que não seja efetivamente democrático, a intervenção do Estado na economia conduzirá a piores resultados. E, nesse caso, opina o autor -, seria melhor ficar nos quadros da economia liberal. (...) Apela o autor para que os escritores participem da popularização desse sistema, o qual, segundo suas próprias palavras “precisa chegar ao povo através dos intelectuais, economistas, médicos, juristas, engenheiros etc., e dos próprios escritores de ficção”, para que assim suas finalidades possam realmente ser asseguradas em proveito e felicidade de todos.”²²²

Assim, é fato que ainda na década de 40, o intelectual não se exime da responsabilidade de guia da sociedade, a novidade é que nessa época, pós Segunda Guerra, o modelo de planejamento inclui a perspectiva democrática- ainda que controlada- entretanto, a tendência geral será “de um pensamento progressista, sim, mas não revolucionário”.²²³

Por isso, a metáfora dos balões cativos, (no sentido histórico ampliada neste trabalho, já que Cavalcanti Proença restringiu a expressão ao estilo do autor), é também uma adequação formal, pois os contos ainda que ideologicamente engajados comungavam o ideal de democracia controlada.

Desta forma, não é estranha a concepção de Aníbal Machado de que, se revolução social ainda parece longe de se tornar possível, já é um avanço o alargamento da participação popular em melhorias sociais advindas da modernização.

²²² Este é o trecho do parecer da Comissão do I Congresso Brasileiro de Escritores, apresentado por Alberto Passos Guimarães. Está publicado no cap. III da Obra de Carlos Guilherme Mota, pp.150-151.

²²³ Mota, Carlos Guilherme. “O I Congresso Brasileiro de Escritores...” *In Op. cit.*, p. 153.

Como crítico de artes plásticas, o escritor comenta literalmente o que desenvolve de forma metafórica em seus contos. Acredita que a arte deva mergulhar na realidade social e que cabe ao artista representar os anseios do povo, das massas que, até o advento do modernismo, não havia se via representado em quaisquer tipos de arte. Assim, na palestra intitulada “Mostra de Arte Social”, reafirma sua posição dizendo que:

(...) até agora, as grandes camadas populares têm esperado em vão encontrar nas telas dos pintores o que corresponda às exigências profundas do seu instinto, o reflexo de suas inquietações e aspirações coletivas. E por que não encontram? Porque os nossos artistas do colorido têm estado apenas a serviço de uma classe e contribuindo para organizar os deleites egoísticos da parte morta da coletividade, justamente aquela incapaz de criar alguma coisa que não seja morbidez, convulsão histérico-social ou exibicionismo ridículo.²²⁴

Aníbal Machado aponta para a necessidade de representação artística da classe popular e afirma que há uma elite já morta, insiste na necessidade do artista se engajar, investindo na arte para as massas, pintando painéis financiados pelo governo, a exemplo de Rivera ou Siqueiros. No dizer do autor “Só assim poderão os artistas devolver mais largamente às massas o que estas lhes oferecem em estado potencial.”²²⁵

O discurso parece apostar na transformação da arte como uma forma de reforçar o projeto ideológico de mudança da estrutura social, ainda que sem deixar as especificidades estéticas que lhe eram inerentes. Esse projeto, mais afeito às concepções esquerdistas, que visam à projeção do proletário, do homem comum, do trabalhador, na visão de Aníbal, não deveria cair no “abstracionismo”, ou seja, a representação realística de alguma maneira deveria se manter, o tradicional se faria presente ainda que mesclado a um tratamento diferenciado.

²²⁴ Machado, Aníbal. “Mostra de Arte Social” *In Parque de Diversões. Op. cit.* p. 152.

²²⁵ *Ibidem*, p.151.

A simples transcrição mecânica da realidade nada significa, como nada significa o produto do mero virtuosismo técnico. Não se diga que a volta ao assunto, à arte objetiva e de intenções sociais limita a ação do artista. A imaginação não perde os seus direitos. O realismo não se aplica senão com certa invenção do pintor, dizia o grande Masereel; o espírito do pintor deveria iluminar as coisas antes de representá-las. Se estou abusando das citações é porque certas verdades por mais antigas e evidentes ganham vida na voz dos contemporâneos.²²⁶

A percepção estética de que a linguagem experimental do modernismo heróico, no Brasil, não era a melhor opção para se tratar das questões de ordem social, fia clara nos contos de Aníbal Machado. O autor opta por incorporar realizações importantes alcançadas pelo modernismo, como o tom mais coloquial, o humor, a presença do popular e a condensação, responsável por aproximar sua prosa da poesia, sem, contudo, perder de vista a sintaxe tradicional, o vocabulário precioso, a norma culta da língua, a colocação pronominal correta, mesmo quando dá voz a personagens de baixo estrato social, não escolarizados. Nesse sentido, a forma expõe um conflito que se estabelece pela tensão “entre o projeto estético da vanguarda(a ruptura da linguagem através do desnudamento dos procedimentos(imposto pela luta política)”.²²⁷

Seria um equívoco tratar da tensão presente nos contos de “A morte da Porta-Estandarte” como uma questão meramente estilística, pois o estilo estava estreitamente vinculado ao impasse histórico que se encontrava o Brasil naqueles tempos de transição de uma sociedade rural para urbana e a “modificação” de parte da elite que tentava se “modernizar” meio às críticas de cunho social e à formação de uma nova classe que começava a ser vislumbrada como tal.

²²⁶ *Ibidem*, p. 157.

²²⁷ Lafetá, João Luiz. *Op. cit.* p. 35.

Se, por um lado, a literatura de 30 busca eliminar os excessos e modismos estéticos do modernismo heróico de 20, como os estudiosos do Modernismo afirmam, produzindo uma escrita mais madura, por outro lado, como demonstra Lafetá, a literatura vai se tornando, linguisticamente, menos inventiva, até chegar na linguagem passadista da geração de 45, que, todavia, não é o caso da obra de Aníbal Machado, desenvolvida entre os anos 20 e 50, mais tensa pelo balanceio entre o projeto ideológico das vanguardas e o estilo tradicional da linguagem (também ideológico).

Desta forma, os contos de Aníbal não podem ser considerados representantes da vanguarda do modernismo brasileiro, por adequação à forma, tampouco visto como literatura tradicionalista que passou ao largo das conquistas do movimento.

Não é por acaso, entretanto que, como afirma Annateresa Fabris²²⁸, o modernismo brasileiro não se assume vanguardista por adequação da forma, pois se a modernização a partir de 1930 ocorre “sem prévia ruptura com o passado patrimonial²²⁹ continuamente reproduzido”²³⁰, na medida em que as elites seguiam detendo o controle político do processo de mudança social, nessa época, valendo-se das práticas de cooptação de diferentes ordens, inclusive sindicais, apesar de depois de 1930 haver um “alargamento de participação dentro do âmbito existente que por sua vez se ampliou”²³¹ não houve, tampouco, uma “revolução verdadeira”. Isso porque, segundo a análise de Antonio Candido, a educação e a cultura por si só “não geram mudanças essenciais na sociedade, porque não modificam sua estrutura (...) são as revoluções verdadeiras que possibilitam

²²⁸ Fabris, Annateresa. “Estratégias modernistas” *In Op. cit.*, pp. 49-56.

²²⁹ Ao utilizar “patrimonial” aqui, estou me referindo à concepção weberiana do termo, que define o Estado como autônomo em face da sociedade civil, por anteceder aos grupos de interesses. Dessa forma, o poder público, no patrimonialismo, torna-se empenhado na realização de objetivos próprios aos seus dirigentes que convertem a administração pública em patrimônio próprio, a ser explorado por eles. A Aplicação desse conceito à realidade brasileira é desenvolvida no ensaio de Luiz Werneck Vianna, em nota já citado.

²³⁰ Vianna, Luiz Werneck. *Op. cit.*

²³¹ Candido, Antonio. “A revolução de 1930 e a cultura”. *Op. cit.* p. 28.

as reformas de ensino em profundidade.”²³² E o movimento de 30, como se sabe, estava muito longe de uma verdadeira revolução, já reforçava a velha solução brasileira de “compatibilizar os ideais de modernização econômica das novas elites com a preservação do domínio das oligarquias tradicionais”²³³

Desta forma, não fica difícil perceber que o “movimento” brasileiro está de acordo com a modernização do país, que embora se modifique, não abre mão da tradição, em Aníbal Machado, estruturada, principalmente, pelo uso normativo da língua.

Embora haja, na obra de Aníbal Machado, clara simpatia pelas personagens populares, dotando-as de profundidade psicológica, o tratamento dado a elas é semelhante ao atribuído às crianças: “não só as coisas merecem ternura. Muito mais as crianças.”²³⁴ Via de regra, homens como Ataxerxes, o negro assassino da porta-estandarte, a costureira, mãe de Tati, e a própria menina vêm-se em meio a situações que, embora as afetem negativamente, não se configuram com clareza para elas que, por sua vez, são vítimas concomitantemente da ausência de autonomia e da falta de consciência do lugar social que ocupam.

Nesse sentido, a mentalidade secular de nossas elites e intelectuais de ver o povo como eternas crianças sem preparo para tomada de decisão subsiste na obra desse autor que, embora atualize o tratamento dado às classes populares em seus contos, acertando o passo com as propostas modernistas no Brasil, não abre mão da “vigilância intelectual que vem da própria maneira clássica de ser, característica de uma entre as várias definições do bipolarismo: clássico-romântico”²³⁵.

Pelo exposto, pode-se afirmar que Aníbal Machado, ao desenvolver uma obra peculiar, em que há clara impregnação de raízes surrealistas, apresentadas por meio de uma forma linguística “clássica”,

²³² *Ibidem.*

²³³ *Ibidem.*

²³⁴ Machado, Aníbal Monteiro. *A morte da porta-estandarte: Tati, a garota e outras histórias*. Op. cit., p. xx.

²³⁵ *Ibidem.*

insere o leitor num universo de reflexão em certo sentido paradoxal, na medida em que se vale, por meio da sintaxe predominantemente normativa, de uma experimentação (surrealista) que tem a crise do discurso e da razão como núcleo.

A tese aqui defendida é a de que esse procedimento literário alude, por um lado, à crise do racionalismo, a exemplo da tradição européia e, por outro lado, a um dado local muito específico que se trata de uma atitude enraizada na mentalidade e no comportamento de parte da elite intelectual brasileira de investir na *democratização controlada*, naquela primeira metade do século 20, em que “a inteligência tomara finalmente consciência das massas como elemento constitutivo da sociedade”²³⁶, ao mesmo tempo em que considerava essa camada da sociedade ainda despreparadas para se guiar sem a tutela das classes dirigentes - intelectual e política - mesmo após a crise universal do humanismo, que viu as pessoas mais bem formadas diretamente relacionadas com as barbáries ocorridas na primeira metade do século XX.

Essa convergência do local e do universal nos contos de Aníbal Machado plasma um tipo de expressão ambígua que se exprime formalmente. Não obstante o diálogo que o autor estabelece com as correntes de vanguarda européia, há em sua obra a pesquisa humana e social que se traduz em forma.

É importante ressaltar que os contos de Aníbal Machado apresentam clara consciência do escritor acerca das desigualdades econômicas e sociais típicas do país subdesenvolvido que se insere na modernidade ainda regido por uma elite de mentalidade arcaica.

Contudo, se há por um lado em sua obra crítica às más condições de vida do povo alijado dos setores de direção da sociedade, que não consegue usufruir das benesses da modernidade, a qual se figura ineficiente para essa parcela da sociedade, por outro lado, percebe-se que o escritor não a mudança da estrutura social por via revolucionária.

Avesso a radicalismos, Aníbal Machado, como a maioria dos intelectuais brasileiros mais liberais de sua época, via “a solução de nossos problemas através da atividade esclarecida de elites conscientes do

²³⁶ Candido, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945” *In* Vários escritos, 3ª. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 134.

seu papel social, cabendo a elas grande tarefa de educar o povo”²³⁷, esse projeto ideológico está formalmente desenvolvido nos contos pelo modo com que o autor trabalha a linguagem. Desta forma, o escritor percorre a linha tênue da expressão que foge tanto aos experimentos lingüísticos, típicos da fase heróica do modernismo, quanto da denotação da literatura posterior que se curva à função de documento.

Antonio Candido²³⁸ capta, em textos de interesses distintos, a face antitética da experiência literária de Aníbal Machado ao afirmar que o escritor se vale de procedimentos do modernismo como o humor, ironia e eclipse ao mesmo tempo em que não abre mão do “bom uso da língua”, demonstrando com isso que há na literatura do escritor mineiro *uma modernidade que se apega à tradição*. Esse é o núcleo de argumentação deste trabalho que procurou verificar o grau de adequação existente entre os procedimentos literários, formais e temáticos de Aníbal Machado ao desenvolvimento social brasileiro o qual, “desde a origem, mantém a marca de sua ordem antitética que, longe de ser impeditiva de sua afirmação, torna-a possível, sobretudo por se constituir na base econômica, a partir da qual vai poder operar a sua forma de inscrição na capitalismo mundial”²³⁹.

Assim, é notório que a aparente inadequação do modernismo brasileiro - que não se quer vanguardista – apresenta-se em franca consonância com suas raízes sociais, mais especificamente com processo atípico de modernização do país que - de modo particular - articulava o plano racional- legal e o patrimonial, visando a conservação do *status-quo*.

Essa forma mais tradicional dada a uma abordagem de clara influência das vanguardas revela a um só passo o contexto de produção da obra (o país de contrastes) e a marca de um grupo de escritores mineiros que preserva o estilo tradicional aliado às conquistas do modernismo. Segundo Antonio Candido, Carlos Drummond, Rubem Braga, Fernando Sabino, um pouco mais tarde, dentre outros, preservavam um certo arcaísmo que se juntava às inovações da prosa modernista.

²³⁷ *Ibidem*: “Radicalismos”, p. 290.

²³⁸ Candido, Antonio. “O movimento geral da literatura contemporânea” *In*: *O tempo e o modo do Brasil* (vários autores) Lisboa, Livr. Moraes, s/d, p. 86.

²³⁹ **Vianna, Luiz Werneck**. WEBER E A INTERPRETAÇÃO DO BRASIL. *In*: No vos Estudos Cebrap (on line) <http://novosestudios.uol.com.br/acervo> (última consulta 12/11/2007).

Tanto em Drummond quanto nele [Rubem Braga] observamos um traço que não é raro na crônica brasileira: no estilo a confluência da tradição, digamos clássica, com a prosa modernista. Essa fórmula foi bem manipulada em Minas (...); e dela se beneficiaram os que surgiram nos anos 40 e 50, como Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos. É como se (imaginemos) a linguagem seca e límpida de Manuel Bandeira, coloquial e corretíssima, se misturasse ao ritmo falado de Mário de Andrade, com uma pitada de arcaísmo programado pelos mineiros.²⁴⁰

Se não temos como saber de antemão o que motivaria o tratamento ainda marcado pelo estilo clássico nas obras dos escritores mineiros, a análise dos contos de Aníbal Machado nos levou à percepção de que a confluência entre a forma e o tratamento temático imprime certo estranhamento no leitor muito em função do modo peculiar que as obras, de certa forma, exprimem estilisticamente uma dinâmica social ainda camuflada, tanto sob os discursos oficiais do modernismo, quanto sob os da modernização do Brasil, nos primeiros sessenta anos do século XX.

Assim é que por adequação e maturidade intelectual, os contos de Aníbal Machado, como bem analisa Cavalcanti Proença, apresentam “a força antitética” que sugerira ao crítico a imagem dos “balões cativos pelos quais se processa uma incursão no espaço imaginativo e onírico, sem desfixar do solo as amarras de um espírito crítico atento, anti-romântico, mas sorridente.” Isso porque há nessas narrativas uma aposta na modernidade como meio de desenvolvimento social - e nesse sentido o balão alça vôo – concomitantemente à mentalidade “humanista” de pensar as massas como “ainda despreparadas” para abrir mão da tutela das classes dirigentes, tomando esses mesmos balões ainda cativos, preso a uma tradição que persiste até os nossos dias, apesar das contingências.

²⁴⁰ Candido, Antonio. “A vida ao rés do chão” In *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, Campinas/ Rio de Janeiro: Ed. da Unicamp/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

BIBLIOGRAFIA

1- Do autor

Ficção

A arte de viver e outras artes. Cadernos de João, ensaios, crítica dispersa e auto-retratos. Aníbal Machado. Rio de Janeiro, Graphia Editorial, 1994.

"A locomotiva", "Maria... Magia", "Poema", "Os cães ladram na espuma", "O colchão do navio fantasma" e "Porta de sombra". In: BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos poetas bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro, Zélio Valverde, 1946; 2. ed. Revisada e aumentada, Rio de Janeiro, Simões, 1964.

ABC das catástrofes e Topografia da insônia. Rio de Janeiro, Hipocampo, 1951.

Poemas em prosa. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1955. Coleção. Maldoror.

Cadernos de João. Rio de Janeiro, José Olympio,, 1957; 2. ed., Nova Fronteira/INL,1984.

João Ternura. Notas introdutórias de Carlos Drummond de Andrade e Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.

A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias. 6. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974.

"O homem e seu capote". In: *Revista Acadêmica*, n. 51, setembro de 1940.

"O mar triunfante". In: Amado, Jorge, Rego, José Lins do, Ramos, Graciliano, Queiroz, Rachel e Machado, Aníbal. *Brandão entre o mar e o amor*. (romance) São Paulo, 1942.

Os melhores contos de Aníbal Machado. Seleção e introdução de Antônio Dimas. São Paulo, Global, 1984.

Não-ficção

A arte de viver e outras artes. Cadernos de João, ensaios, crítica dispersa e auto-retratos. Aníbal Machado. Rio de Janeiro, Graphia Editorial, 1994, pp. 140-300.

Parque de diversões. Organização de Raúl Antelo. Belo Horizonte: UFMG; Florianópolis: UFSC, 1994, p. 199-285.

Cartas, in: MACHADO, Maria Clara. *Eu e o teatro*. Prefácio de José de Paula Machado. Rio de Janeiro, Agir, 1991.

"Um poeta na noite". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Poemas, estudos críticos, depoimentos e impressões. São Paulo, Metal Leve, 1986, p. 55-61. (Fac-simile da edição de 1936, Oficinas Typographicas do *Jornal do Commercio*).

"A exposição das crianças inglesas". In: *Revista Acadêmica*, n. 58, Outubro de 1941.

Discurso de abertura, como Presidente do Diretório Central, do Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores, promovido pela Associação Brasileira de Escritores (ABDE), em São Paulo, de 22 a 27 de jan. de 1945. In: *Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores*, São Paulo, ABDE, 1945.

Prefácio, in: ANDRADE, Maria Julieta Drummond de. *A busca*. 4. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1946.

"Walt Whitman". In: WHITMAN, Walt. *Cantos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1946.

Goeldi. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do Ministério da Educação, 1955. Coleção "Artistas brasileiros".

"O contista Renard Perez". In: PEREZ, Renard. *O tombadilho*. São Paulo, DIFEL, 1961.

"A morte de Ismael Nery". In: *Ismael Nery: 50 anos depois*. Organização de Vera Helena Schmuziger. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea, 1984, pp. 256-257.

2. Sobre o autor

(Editores) *"Close-up"*. In: MACHADO, Aníbal. *O cinema e sua influência na vida moderna: Chegou o tempo da imagem*. Lições da vida americana n. 7. Rio de Janeiro, Instituto Brasil-Estados Unidos, s/d. pp. 5-8.

(Editores) "Tarde poética da liberdade e da resistência francesa". In: *Tribuna Popular*, Rio de Janeiro, 31/7/1946, p. 3. (Sobre a entrega da Legião de Honra ao escritor Aníbal Machado.)

(Editores) "Colaboração de Aníbal Machado". *In: Letras e Artes*. Rio de Janeiro, n. 11, 11/8/46, p. 3.

(Editores) "Tarde poética da liberdade e da resistência francesa". *In: Tribuna Popular*, Rio de Janeiro, 1/10/1946, p. 3. (Sobre a entrega da Legião de Honra ao escritor Aníbal Machado.)

(Editores) "Tarde poética da Liberdade e da Resistência". *In: Letras e Artes*. Rio de Janeiro, n. 17, 6/10/46, p. 2.

(Editores) "Escritores brasileiros na Europa". *In: Letras e Artes*. Rio de Janeiro, n. 45, 22/6/47, p. 2.

(Editores) "Aníbal M. Machado". *In: O melhor do conto brasileiro*. In: Aníbal Machado, Josué Montello, Rachel de Queiroz e Orígenes Lessa. Rio de Janeiro, José Olympio, 1985, pp. 103-105.

ABDALA Júnior, Benjamin. "Aníbal Machado". *In: Contos brasileiros*. São Paulo, Scipione, 1994, pp. 45-56, Coleção "Margens do texto".

ALMEIDA, Lúcia Machado de. "Meu irmão Aníbal". *In: Minas Gerais*. Suplemento literário. Belo Horizonte, Minas Gerais, n. 904, 28/1/1984, p. 10.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Balada em prosa de Arribai Machado". Março de 1964. *In: MACHADO, Aníbal. João Ternura*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1965, p. x- xii.

_____. "O irmão de João Ternura". *In: Cadeira de Balanço*. Record, Rio de Janeiro, 1993

ANTELO, Raúl. "A pesquisa no arquivo de Aníbal Machado". Comunicação no / *encontro de crítica textual: o manuscrito moderno e as edições*, de 16 a 20 de setembro de 1985, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, FFLCHUSP, 1986, pp. 269-276.

_____. "A erosão da pedra", "Pedra e vento", "Surrealista periférico", "Iluminações" e "O anti-herói". *In: Parque de diversões*. Organização de Raúl Antelo. Belo Horizonte: UFMG; Florianópolis: UFSC, 1994, pp. 15-33.

BACIU, Stefan. "Aníbal M. Machado: Contribucion para el conocimiento de la poesia para-surrealista en el Brasii". *In: Recherches et Études Comparalises Ibero Francophones de la Sorbonne Nouvelle*. Paris, France (REC1FS). 1982, 4, 72-89.

BANDEIRA, Manuel. "Poetas bissextos". *In: Antologia dos poetas bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro, Zélio Valverde, 1946. 212 p. e Rio de

Janeiro, Simões, 1964.

BOPP, Raul. *Movimentos modernistas. 1922-1928*. Rio de Janeiro, São José, 1966.

BRAGA, Rubem. "A companhia dos amigos", (dezembro de 1945, *in: Revista Globo*). *In.: Um pé de milho*. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1964, pp. 45-48.

CAMPOS, Paulo Mendes. "Aníbal Machado". *In: Manchete*, Rio de Janeiro, n. 616, 8/2/64, p. 78. Publicado posteriormente com o título "Aníbal e o partido da vida", *in* MACHADO, Aníbal. *A arte de viver e outras artes. Cadernos de João*, ensaios, crítica dispersa, auto-retratos. Rio de Janeiro, Graphia Editorial, 1994, pp. xi-xiii.

CAMPOS, Paulo Mendes. "Casa de Aníbal". *In: Murais de Vinícius e outros perfis*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000, p. 17.

CAMPOS, Paulo Mendes. "Pelada na praia". *In: Murais de Vinícius e outros perfis*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000, pp. 15-16.

CANDIDO, Antonio. "Os brasileiros e a literatura latino-americana". *In: Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, v. I, I, dez. 1981, p. 58-68.

CARPEAUX, Otto Maria. "Presença de Aníbal". *In: MACHADO, Aníbal, João Ternura*, Rio de Janeiro, José Olympio, pp. xiii-xxii.

CASTRO, Rui. "Uma pelada de praia que entrou na literatura". *In.: O Estado de São Paulo*. Caderno 2, São Paulo, 20/5/2000, p. D5.

CASTELO, José. "Antologia de contos faz faxina na memória". *In: O Estado de São Paulo*. Caderno 2, São Paulo, 13/5/2000, p. D4.

COSTA, Flávio Moreira da. *Os 100 melhores contos de humor da literatura universal*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2001, p. 429.

COUTINHO, Wilson. *Copacabana cidade eterna: 100 anos de um mito*. "Introdução". Rio de Janeiro, Relume Dumará. 1992, pp. 9-13.

CUNHA, Fausto. "Aníbal Machado entre a poesia e a obra". *In: Seleta em prosa e verso*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, INL/MEC, 1974., pp. 130-138.

_____. "Aníbal, o bom", *in: Seleta em prosa e verso de Aníbal Machado*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974, p. x.

_____. *Leitura aberta. Estudos de crítica literária. "Aníbal entre a poesia e a prosa"*. Rio de Janeiro, Cátedra e Brasília, INL, 1978, pp. 99-106.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas*. O jovem Drummond e seu grupo em papel jornal. Belo Horizonte, Autêntica, 1998.

DEAN, Maria Angélica Lopes. "Aníbal Machado e o sonho". In: *Minas Gerais*. Suplemento literário. Belo Horizonte, Minas Gerais, ano XV, n. 813, sábado, 1º de maio de 1982, pp. 7.

_____. "Metáfora e prosopopéia: o universo de Aníbal Machado" In: *Luso-Brazilian Review*, XIX, 1982, pp. 93-109.

DIMAS, António. "Magia e ternura". In: MACHADO, Aníbal. *Os melhores contos de Aníbal Machado*. São Paulo, Global, 1991, pp. 5-12.

FONSECA, Maria Augusta Bernardes. "Vento, gesto e movimento - a poética de Aníbal Machado". São Paulo. 1984. (Tese de Doutorado apresentada à Universidade de São Paulo).

GOULART, Yedda. "O Piano: gênese e variações". In: *Travessia*. Florianópolis, 1990, 20, 78-88.

KNYCHALA, Catarina Helena. "Aníbal Machado em livros de arte". In: *Minas Gerais, Suplemento literário*. Belo Horizonte, 12 71/1985, 20: 9- 54, p. 6.

KONDER, Leandro. "Lembranças de uma casa de Ipanema". In: MACHADO, Aníbal. *A arte de viver e outras artes*. Cadernos de João, ensaios, crítica dispersa e auto-retratos. Rio de Janeiro, Graphia Editorial, 1994, pp. xv-xxii.

LIMA, Luiz Costa. *Poetas do Modernismo* v. 1. MEC/INL, 1972.

LOPES, Maria Angélica Guimarães. "Nas asas do boato: a contística de Aníbal Machado". In: *Minas Gerais*. Suplemento literário. Belo Horizonte, n. 904, 28/1/1984, p. 4.

LUCAS, Fábio. "Aníbal Machado: 35 anos depois". In: *Leitura*. São Paulo, 13/9/1994, 148, pp. 8-9.

MACHADO, Maria Clara. *Eu e o teatro*. Prefácio de José de Paula Machado. Rio de Janeiro, Agir, 1991.

_____. "Aníbal Machado, meu pai." Entrevista a Jorge Aquino Filho. In: *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1563, 3/4/1982, pp. 40-42 e in: *Minas Gerais*. Suplemento literário. Belo Horizonte, n. 904, 28/1/1984, p. 3.

MARQUES, Oswaldino. "Aníbal Monteiro Machado - O Iniciado do vento". In: *Ensaio escolhidos*. (Teoria e crítica literária). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, pp. 153-157.

MINÉ, Elza. "Da transformação fantasiosa à explosão onírica: Arcimboldo,

Cesário e Aníbal Machado". In: *Letras and Letras*. Lisboa, Portugal, n. 34, Outubro 1990, pp. 9-10.

_____. "Um vigoroso agente de modernidade". In: *Minas Gerais*. Suplemento literário. Belo Horizonte, Minas Gerais, n. 904, 28/1/1984.

_____. "Uma casa, de mesa posta e luz acesa". In.: MACHADO, Aníbal. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Elza Mine da R. e Silva. São Paulo, Abril Cultural, 1983, pp. 3-11.

NAVA, Pedro. *Beira-Mar*. Memórias 2. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978.

PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. Ensaios. São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 108-109.

PEREZ, Renard. "Aníbal Machado: vida e obra". Nov.1964. In: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1965, pp. xv-xxxv.

PLACER, Xavier. *O poema em prosa*. Cadernos de Cultura. Rio de Janeiro. MEC, 1962, p. 26.

PROENÇA, M. Cavalcanti. "Os balões cativos". In: *A morte da porta estandarte e Tati, a garota e outras histórias*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1977, pp.xxvii-xxxix.

RESENDE, Otto Lara. *O príncipe e o sabiá e outros perfis*. São Paulo, Companhia das Letras, Instituto Moreira Salles, 1994, p. 33; 38; 91; 182; 226; 240; 263; 264.

ROBLES, Emmanuel. "Um souvenir d'Annibal Machado". In: *Travessia*. Florianópolis, Santa Catarina, 16-18, 1988-1989, pp. 300-302.

SABINO, Fernando. *Gente*. Na cadência da arte, e a nostalgia dos anos setenta. Rio de Janeiro, Record, 1996, p. 22; 121-122; 162-163.

SALLES, Weisz Helena. *João ternura: testemunhos das contradições de um projeto modernista*. Dissertação de Mestrado- FFLCH, 2006.

SOUZA Silvia Lúcia M. M. "O imaginário na ficção de Aníbal Machado". In: *Minas Gerais*. Suplemento Literário. Belo Horizonte, Minas Gerais, n. 1.129, 2/9/1989, pp. 12-13.

WEG, Rosana Moraes. *Caos e Catástrofe na Obra de Aníbal Machado*. Dissertação- Mestrado-USP/FFLCH, 1997.

WERNECK Humberto. *O desatino da rapaziada: Jornalistas e escritores em Minas Gerais*. São Paulo, Cia. das Letras /Instituto Moreira Sales (Casa de Cultura de Poços de Caldas), 1992; 1998.

3. Geral

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- ADORNO, T.W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins, s/d.
- _____. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo, Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia 1976.
- _____. *O Empalhador de Passarinho*. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972.
- _____. *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo, Martins, 1943.
- ANDRADE, Oswald de. "Manifesto Pau Brasil" in *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.
- _____. Poesias reunidas, vol. VII das obras completas, Rio, Civilização Brasileira, 5^a ed;s/d.
- ANTELO, Raúl. *Literatura em Revista*. São Paulo, Ática, 1984.
- ARANHA, Graça. "Mocidade e Estética" In.: *Estética*. Rio de Janeiro, v.1, n.1, set. 1924, pp. 3-11.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Ressentimento da Dialética: Dialética e Experiência Intelectual em Hegel (Antigos Estudos sobre o ABC da Miséria Alemã)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
- ARANTES, Otília B. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo, Scritta Editorial, 1991.
- ARRIGUCCI JR., Davi: *Humildade, Paixão e Morte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- _____. *O Cacto e as Ruínas*. São Paulo, Duas Cidades, 1997.
- ARRUDA, Ana Lúcia Nardi. *A interpenetração dos recursos Léxicos e Sintáticos em João Ternura*. Dissertação de Mestrado- FFLCH- USP, 1992.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de; *Camões, o Desconcerto do Mundo e a Estética da Utopia*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1995.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- _____. *A Água e os Sonhos*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- _____. *O Ar e os Sonhos*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo, Hucitec; Marília, Unesp, 1990.
- BARBOSA, João Alexandre. "A Paixão Crítica". In: MEYER, Augusto. *Textos Críticos*. São Paulo, Perspectiva; Brasília, INL/Pró-Memória, 1986.

- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1994.
- BORNHEIM, Gerd A. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de Poesia*. São Paulo, Ática, 1996.
- _____. *Céu, Inferno*. São Paulo, Ática, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- BRETON, André, 1896-1966 Manifestos do surrealismo, Lisboa : Moraes, 1969.
- BRITO, Ronaldo, "O trauma do moderno", in *Projeto Arte Brasileira. Modernismo*. Rio de Janeiro, Funarte, 1986.
- BÜRGER, Peter. "O Declínio da Era Moderna". In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 20. São Paulo, mar. 1988, pp. 81-95.
- _____. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.
- CAMARGO, Sílvio César. *Modernidade e dominação :Theodor Adorno Teoria Social Contemporânea*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2006.
- CAMILO, Vagner. *Drummond da Rosa do Povo À Rosa das Trevas*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.
- _____. "No atoleiro da Indecisão: Brejo das Almas e as polarizações ideológicas dos anos 30" In *Moderno de Nascimento: figurações críticas do Brasil*. São Paulo, Boitempo, 1007.
- CAMPOS, Haroldo de. "Uma Poética da Radicalidade", In: ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. São Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada Ligeira e Outros Escritos*. São Paulo, Unesp, 1992.
- _____. *Teresina etc*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.
- _____. *A Educação pela Noite e outros Ensaio*s. São Paulo, Ática, 1987.
- _____. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993.
- _____. *Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Nacional, 1985.
- _____. *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1995.
- CARONE, Modesto. *A Poética do Silêncio*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- CHAVES, Ernani P. *Mito e História. Um Estudo da Recepção de Nietzsche em Walter Benjamin*. São Paulo, FFLCHUSP, 1993 (Tese de Doutorado, mimeo).
- CHÉNIEUX- GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. São Paulo, Martins Fontes,

1992.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1990.

CHIAPI, Irleamar. "Introdução" in: *A modernidade na literatura alemã*. Röhl Ruth (org.). São Paulo, Ática, 1991.

CORBIN, Alain. *O Território Vazio: A Praia e o Imaginário Ocidental*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

DANTAS, Vinícius. "Oswald de Andrade e a Poesia" in: *Novos Estudos CEBRAP*, no. 30, julho de 1991.

ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo, Mercuryo, 1992.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. "As Aporias da Vanguarda". *Tempo Brasileiro: Vanguarda e Modernidade*, n. 26-27. Rio de Janeiro, jan.-mar. 1971, pp. 85-112.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, Pintor Social*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1990.

FACIOLI, Valentim Aparecido. *Triunfos e fracassos* In: *Jornal de Resenhas: seis anos (de abril de 1995 a abril de 2001)* São Paulo, Discurso Editorial, 2001.

_____. *O Brasil e o surrealismo* (aspectos do campo da produção artística erudita no período de 1920 a 1950) In: *Organon*, Porto Alegre, v. 8, n. 22, p. 157-182, 1994.

FAUSTO, Boris. *História de Brasil* 9ª. Ed. São Paulo, Editora de Universidade de São Paulo; Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 2001.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, 3 vols.

_____. "Luto e Melancolia". *Novos Estudos Cebrap*, n. 32. São Paulo, mar. 1992.

FRIEIRO, Eduardo. *O Diabo na Livraria do Cônego*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1957.

FURTADO, Beatriz. *Imagens eletrônicas e paisagem urbana: intervenções espaço-temporais no mundo da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

HOLANDA, Sérgio B. de. *O Espírito e a Letra: Estudos de Crítica Literária*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, 2 vols.

_____. "Perspectivas" In.: *Estética*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, abr./ jun. 1925, pp. 272-7. IANNI, Octavio. *Pensamento social no Brasil*. Bauru, SP, EDUSC, 2004.

- IANNI, Octavio. *Pensamento social no Brasil*. Bauru, SP, EDUSC, 2004.
- JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político: A Narrativa como Ato Socialmente Simbólico*. São Paulo, Ática, 1992.
- _____. *Marxismo e Forma: Teorias Dialéticas da Literatura no Século XX*. São Paulo, Hucitec, 1985.
- JOHNSON, Randal. "A Dinâmica do Campo Literário Brasileiro (1930-1945)". *Revista USP*, n. 26. São Paulo, jun.-ago. 1995, pp. 164-181.
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da Intimidade: Imagens na Poesia de Mário de Andrade*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- _____. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo, Duas Cidades, 1974.
- LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B. *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo, Martins Fontes, 1983.
- LEONEL, Maria Célia de Moraes. *A Revista Estética: contribuição para o estudo do modernismo brasileiro*. Dissertação- Mestrado- USP/FFLCH, 1976,
- LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- LIMA, Sérgio Cláudio de Franceschi. *Surrealismo – polêmica de sua recepção no Brasil modernista*. Tese- FFLCH- USP - 1998.
- LINS, Ivan. *História do positivismo no Brasil*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1967.
- LOPES, Hélio. *Letras de Minas e Outros Ensaios*. Org. Alfredo Bosi. São Paulo, Edusp, 1997.
- LOWY, Michel. *Para uma Sociologia dos Intelectuais Revolucionários: A Evolução Política de Lukács (1909-1929)*. São Paulo, LECH, 1979.
- LUCAS, Fábio. *Mineiranças*. Belo Horizonte, Oficina de Livros, 1991.
- MARX, Karl. Manifesto Comunista. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. O original em alemão - Manifest der Kommunistischen Partei – encontra-se à disposição do leitor no Instituto de Estudos Avançados da USP para eventual consulta. Obra de domínio público, disponível na internet.
- MEYERHOFF, Hans. *O Tempo na Literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classes Dirigentes no Brasil (1920-1945)*. São Paulo, Difel, 1979.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo, Ática, 1985.

- MORAES, Dênis de. *O Imaginário Vigiado: A Imprensa Comunista e o Realismo Socialista no Brasil (1947-1953)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do Moderno: O Pensamento Estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1999.
- MORAES, neto, Prudente de. "Sobre a sinceridade" In.: *Estética*. Rio de Janeiro, v. 2, n.2, jan. / mar. 1925, pp159-64.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de Poétique et Rhétorique*. Paris, PUF, 1989.
- MOURÃO, Rui. "A Ficção Modernista de Minas" in: *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva.
- MÜNSTER, Amo. *Ernst Bloch: Filosofia da Práxis e Utopia Concreta*. São Paulo, Unesp, 1993.
- NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- PAES, José Paulo. "O Pobre Diabo no Romance Brasileiro". *Novos Estudos Cebap*, n. 20. São Paulo, mar. 1988.
- PAQUOT, Thierry. *A Utopia: Ensaio Acerca do Ideal*. Rio de Janeiro, Difel, 1999.
- PÉCAUT, Daniel. *Os Intelectuais e a Política no Brasil: Entre o Povo e a Nação*. São Paulo, Ática, 1990.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Duprat; Mayença, 1928.
- _____. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo, Livraria Martins, 1942
- PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo, Cultrix/ Edusp, 1982.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. "Modernismo: As Poéticas do Centramento e do Descentramento" In: Avila, Afonso (org.) *O Modernismo*. 2ª. Ed. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que É Literatura?* São Paulo, Ática, 1993.
- SCHWARTZMAN, Simon. "O Intelectual e o Poder: A Carreira Política de Gustavo Capanema". In: *A Revolução de 30: Seminário Internacional*. Brasília, UnB, 1983: 365-398.
- SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e outros Ensaio*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- _____. *Que Horas São?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- _____. *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1965.

- _____. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*; Machado de Assis. São Paulo, Duas Cidades/ Editora 34, 4^a ed, 2000.
- SIMON, Iumna M. "Esteticismo e Participação". In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo, Memorial da América Latina; Campinas, Unicamp, 1993, vol. 3.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- SOUZA, Gilda de Mello e. O Tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo, Duas Cidades, 1979
- SUSSEKIND, Flora. "Rodapés, Tratados e Ensaio: A Formação da Crítica Brasileira Moderna". *Papéis Colados*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1993.
- SUZIGAN, Wilson. *A indústria brasileira*. São Paulo, Ed. Brasil, 1986.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- VIANNA, Luiz Werneck. *Weber e a interpretação do Brasil*. In: Novos Estudos CEBRAP, no. 43. São Paulo, março de 1999, pp. 33- 47.
- WERNECK, Luiz. *Weber e a interpretação do Brasil*. Novos Estudos Cebrap. No. 53, março 1999, pp. 33-47.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- _____. *O Campo e a Cidade - na História e na Literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989