

Miriam Soares Silva

Os Caminhos do Mito e da Poesia em O Iniciado do
Vento de Aníbal Machado



Miriam Soares Silva

**Os caminhos do mito e da poesia em
O iniciado do vento de Aníbal Machado**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em "Literatura Brasileira" do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:

Prof. Dr. Antônio Manoel dos Santos Silva



698/95

1995



AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Antônio Manoel dos Santos Silva, admirável mestre, pela paciência, atenção e apoio na orientação deste trabalho.

A CAPES pela bolsa concedida, a qual possibilitou a realização desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Erminio Rodrigues e à Prof^a. Dr^a. Ana Maria Gottardi por nos apontarem "pegadas" no decorrer do Curso.

Aos Profs. Dr. Rogério Elpídio Chociay, Valdemar Munhoz Rodrigues e Uilson Jóia Pereira, pela leitura atenta, pelas correções e sugestões.

Ao Prof. Dr. Carlos Daghljan pela cooperação na confecção do Abstract.

A secretária do Departamento de Letras Vernáculas (UNESP-S.J.R.P.), Maria Elza de Oliveira Pires, pela simpatia e atenção com que sempre nos atendeu.

A bibliotecária Maria do Carmo Junqueira pela revisão bibliográfica. **Ao meu pai**

As funcionárias da biblioteca da UNESP/S.J.R.P.: Gislaine de Lourdes Gameiro, Elza Mitiko Sato, Maria Helena Lima (apensentada), Márcia S. Meneses, Wilse T. Blanco Azevedo Soares, pela presteza no atendimento, sempre que as solicitamos.

A Francisco Aníbal Machado Gentijo, neto de Aníbal Machado, por nos prestar preciosas informações sobre publicações de livros e outros eventos relacionados às comemorações do centenário de nascimento do escritor.

Aos amigos, muitos colegas de Curso e outros da "Escola da Vida", pelo incentivo e apoio constantes.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Antônio Manoel dos Santos Silva, admirável mestre, pela paciência, atenção e apoio na orientação deste trabalho.

À CAPES pela bolsa concedida, a qual possibilitou a realização desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Ermínio Rodrigues e à Prof^a. Dr^a. Ana Maria Gottardi por nos apontarem “pegadas” no decorrer do Curso.

Aos Profs. Dr. Rogério Elpídio Chociay, Valdemar Munhoz Rodrigues e Uílcon Jóia Pereira, pela leitura atenta, pelas correções e sugestões.

Ao Prof. Dr. Carlos Daghlían pela cooperação na confecção do Abstract.

À secretária do Departamento de Letras Vernáculas (UNESP-S.J.R.P.), Maria Elza de Oliveira Pires, pela simpatia e atenção com que sempre nos atendeu.

À bibliotecária Maria do Carmo Junqueira pela revisão bibliográfica.

Às funcionárias da biblioteca da UNESP/S.J.R.P.: Gislaíne de Lourdes Gameiro, Elza Mitiko Sato, Maria Helena Lima (aposentada), Márcia S. Meneses, Wilse T. Blanco Azevedo Soares, pela presteza no atendimento, sempre que as solicitamos.

À Francisco Aníbal Machado Gontijo, neto de Aníbal Machado, por nos prestar preciosas informações sobre publicações de livros e outros eventos relacionados às comemorações do centenário de nascimento do escritor.

Aos amigos, muitos colegas de Curso e outros da “Escola da Vida”, pelo incentivo e apoio constantes.



ABSTRACT

RESUMO

The main objective of this thesis is to analyze the symbols and myths in the works of Aníbal Machado, mais especificamente no conto "O iniciado do vento". No primeiro capítulo tentamos situar o referido conto no contexto da obra *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*, dando uma visão geral do modo como o autor elabora suas narrativas. Nesse ponto são analisadas as técnicas preferidas em relação ao foco, enredo e linguagem. No segundo, abordamos o aspecto mitopoético de "O iniciado do vento". E, no terceiro, procuramos mostrar de que forma o vento, símbolo fundamental no texto anibalino, se faz presente no conjunto da obra do autor. Em decorrência dessas abordagens, o trabalho toca nas relações entre infância e poesia, no aproveitamento do imaginário infantil, bem como na influência do surrealismo, subjacente à criação do autor e decisivo para seu estilo.

SUMÁRIO

ABSTRACT

1 Introdução..... 1

1.1 100 anos de Aníbal Machado..... 1

The main objective of this thesis is to analyze the symbols and myths in the works of Aníbal Machado, more specifically in his story "O iniciado do vento." In the first chapter it was attempted to place said short story in the context of *A morte da portandarte e Tati, a garota e outras histórias* (The death of the color-bearer and Tati, the girl and other stories), giving an overall vision of how the author builds his narratives. At this point the author's preferred techniques related to focus of narration, plot, and language were analyzed. In the second, the mythopoetic aspect of "O iniciado do vento" was tackled. In the third, it was attempted to show how the wind, a fundamental symbol in Aníbal Machado's text, appears in his work as a whole. As a result of such approaches, this work discusses the relations between childhood and poetry, as well as the influence of surrealism, which underlies the author's creation and is decisive for his style.

3.1 As origens..... 36

3.2 Infância e poesia..... 41

3.3 Os símbolos poetizados..... 44

4 O simbolismo do vento..... 71

5 Considerações finais..... 86

6. Bibliografia..... 89

7. Anexos..... 96

1 Introdução.....	1
1.1 100 anos de Aníbal Machado.....	1
1.2 Nos bastidores da literatura.....	2
1.3 A reelaboração lírica da vida.....	5
1.4 Mapa irregular.....	8
1.5 O surrealismo: uma influência decisiva.....	10
2 O espetáculo da humanização — foco, ação e personagens.....	14
2.1 O foco narrativo.....	14
2.2 A ação.....	20
2.3 Conto, teatro e cinema — Aníbal dirige o espetáculo.....	33
3 “O iniciado do vento” — os caminhos do mito e da poesia.....	36
3.1 As origens.....	36
3.2 Infância e poesia.....	41
3.3 Os símbolos poetizados.....	44
4 O simbolismo do vento.....	71
5 Considerações finais.....	86
6. Bibliografia.....	89
7. Anexos.....	96

1 Introdução

...quem quiser saber de
mim fale ao tripulante
da nuvem...

Aníbal Machado - *Cadernos de João*

1.1 100 anos de Aníbal Machado (1894-1994)

Com a recente comemoração do centenário de nascimento de Aníbal Monteiro Machado abre-se um espaço para resgatar sua grande figura humana e, principalmente, seu importante papel no modernismo brasileiro, como introdutor das vanguardas européias, arregimentador cultural e, evidentemente, como escritor.

Muitos críticos o consideram o precursor do surrealismo no Brasil e são unânimes em ressaltar seu espírito criador e inovador. Mas quase sempre há uma nota de que não é devidamente reconhecido. Antonio Candido, em um de seus ensaios de *A educação pela noite*, cita Aníbal Machado como o mestre do insólito de cunho lírico, resumindo assim, a nosso ver, o aspecto fundamental da criação do autor, que nos apontou pegadas para desvendar sua intrigante obra. O crítico também comenta que ele é injustamente esquecido.

Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, cita-o dentre os escritores da segunda fase do nosso modernismo, que conseguiram com maturidade espelhar o pluralismo da vida moderna, buscando com a prosa intimista de penetração psicológica, escavar os conflitos do homem em sociedade. Outros críticos, também importantes, não se limitaram a citá-lo; realizaram estudos imprescindíveis, como é o caso de Manoel Cavalcanti Proença que fez a introdução ao livro de contos do autor, com o sugestivo título de "Os balões cativos". Já Otto Maria Carpeaux, no prefácio ao romance *João Ternura*, chega a classificar Aníbal Machado como um dos melhores contistas do século, de um papel histórico decisivo, e prevê para ele uma nutrida página da literatura brasileira.

Quase todos contemporâneos e amigos pessoais do artista escreveram sobre ele, inclusive em homenagem póstuma. Para citar apenas alguns: Carlos Drummond de Andrade, Renard Perez, Paulo Mendes Campos e Pedro Nava. Na crítica contemporânea Fábio Lucas e Fausto Cunha. Também Davi Arrigucci Jr., em “Enigma e comentário”, ao analisar os contos fantásticos de Murilo Rubião, diferencia-os daqueles de cunho insólito, para os quais lembra Aníbal Machado, destacando sua finura e a utilização do insólito como fator poético, concluindo ter sido ele autor de alguns dos nossos melhores contos e hoje injustamente esquecido.

Não poderíamos citar um a um os inúmeros artigos publicados em periódicos, a maioria versando sobre o romance *João Ternura*, que se tornou lendário por ficar na promessa durante anos, sendo publicado só postumamente. Mas a revista ficaria incompleta se não mencionássemos o estudo “Vento, Gesto e Movimento - A Poética de Aníbal M. Machado”, de Maria Augusta B. Fonseca. Trata-se de uma das poucas teses realizadas sobre Aníbal e, a nosso ver, a mais completa. Nela a autora nos dá uma visão panorâmica de toda a obra do escritor mineiro, sem incorrer na superficialidade. Constitui uma fonte importante para este trabalho, servindo, por vezes, de “bússola”, ainda que não aborde especificamente o aspecto mitopoético, nosso foco de interesse.

1.2 Nos bastidores da literatura

O fato de ter publicado pouco e tardiamente (estreando em livro aos 50 anos com *Vila Feliz*) e ainda de forma dispersa, fez com que Aníbal não fosse muito divulgado, e, desse modo, pouco conhecido do público em geral. Ele próprio confessa quando, no ano de 1938, é procurado para fazer sua autobiografia:

Prefiro antes conversar do que escrever, antes ouvir do que ler. Há muitos anos venho fazendo sem querer, com enormes interrupções, um livro interminável (para o qual tenho um montão de notas) [...] De

raro em raro escrevo contos e novelas, gênero que me atrai bastante. E poemas em prosa. Quando me dá na cabeça faço também alguns ensaios críticos [...]

Escrevendo pouco, publicando menos, é natural que eu não tenha leitores que se possam interessar pela minha vida. É este o motivo do meu espanto quando você veio procurar-me. (1994a, p.288)

Maria Clara Machado confirma que o pai lhe dizia que não gostava de publicar em vida porque dava trabalho: “Ele ficava curtindo a criação mesmo, a história... Era muito preguiçoso...” (Fonseca, p.182). E assim, diz ela, só no leito de morte ele lhe entrega os originais de *João Ternura* para ser publicado. Desse modo parece ter se tornado vítima de suas próprias convicções. Ele mesmo, com sua atitude radical, colocou-se na obscuridade, ou pelo menos nos bastidores da literatura.

Nesse sentido Raúl Antelo, em recente publicação como organizador da crítica dispersa de Aníbal em *Parque de diversões*, afirma, em sua introdução, que sempre interpretou a recusa do autor em publicar seu *João Ternura* como uma resposta, ao mesmo tempo heróica e desesperada, à alienação do texto tornado mercadoria. E cita um Posfácio inédito ao romance que confirma o que disse:

Livro há tanto tempo anunciado e esperado como este há de ser recebido com hostil prevenção. [...] Poxa! Então é isso! Depois de tantos anos! [...] Por isso nunca acreditei que viesse um dia a ser composto e apresentado mecanicamente sob a forma de um livro. Um livro! Mercadoria à venda em toda parte com a alma da gente nua, exposta, cega e surda, mas nua... (1994b, p.16).

E o crítico diz ainda que mais que autor de uma obra-prima, no conceito de seus pares, Aníbal tornou-se produto de uma obra nula, cega e surda aos olhos do mundo. A nosso ver, seguindo seu natural de ser um *causeur*, Aníbal parece ter preferido uma militância intelectual e partidária discreta e informal — de bastidores.

Assim, torna-se muito mais conhecido e reconhecido como animador de todas as artes no Rio de Janeiro durante mais ou menos três décadas (de 30 a 60). Faz de sua casa uma “open house”, por onde passam celebridades estrangeiras como Pablo Neruda e Albert Camus, e até mesmo um rei (o rei Carol, da Romênia). Todos os poetas o freqüentavam; dentre eles: Drummond, Murilo Mendes, Dante Milano, Vinícius de Moraes, Paulo Mendes Campos. Principalmente os jovens artistas, ainda desconhecidos, vinham pedir apoio ao mestre, o que possibilitou a muitos deles terem ali sua iniciação. Até mesmo outros mestres já consagrados, como Drummond, pediam-lhe para ler originais. Aníbal ainda mantinha correspondência com os conterrâneos Pedro Nava e Murilo Mendes; sempre fomentando a imaginação alheia. Enfim, promoveu mais as obras dos outros que as suas próprias. Paulo Mendes Campos lembra que todo mundo era amigo de Aníbal Machado, os poetas todos, e que ele era um consertador de material humano, um homem que aceitava material humano tal como ele é, precário e torto:

Às vezes, vendo a intimidade com que o usavam, me dava pena dele, pena da bondade dele, mas o próprio Aníbal me disse várias vezes que não tinha importância, que gostava muito de gente, que gostava até dos chatos. (1994a, p.xii)

Ainda que informal, essa influência tem importância histórica e não pode ser eximida de sua biografia. Mas histórica, sem dúvida, foi sua atuação como organizador, junto com Sérgio Milliet, do I Congresso Brasileiro de Escritores, em 1944; como também sua participação na resistência ao fascismo, sobre o qual escreveu o artigo “A Poesia na Resistência Francesa”. São fatos que consolidam sua influência e importância no quadro cultural brasileiro.

Aníbal escreveu muito como crítico de artes, o que até hoje passou despercebido, pois o fez de forma dispersa. Atuação que teve início na juventude, quando na década de 10 já colaborava na imprensa em Minas, com o pseudônimo de Antônio Verde; a que Fausto Cunha atribui às influências de Antônio Nobre e Cesário Verde (numa fase pré-modernista). Depois no Rio e em São Paulo colaborou com crônicas e crítica de arte em jornais e revistas com uma produção esparsa que se estendeu por mais de cinco décadas. Assinalou os méritos de pintores como Tarsila, Portinari, Lasar Segall, da gravurista Fayga Ostrower e de outros que despontavam no modernismo, enfrentando o conservadorismo acadêmico da época. Hoje, com a comemoração do centenário de seu nascimento, esta obra crítica foi finalmente compilada em *A arte de viver e outras artes*, que contém ainda a reedição dos *Cadernos de João*. Na mesma ocasião foi lançada a obra *Parque de diversões*, mais completa que a anterior, com textos esparsos e inéditos (com alguns textos críticos contidos em *A arte de viver e outras artes*), organizada por Raúl Antelo. A obra traz poemas inéditos, entrevistas e trechos não publicados de *João Ternura*.

1.3 A reelaboração lírica da vida

Ao atentarmos para a vida de Aníbal Machado, podemos constatar uma estreita relação com sua criação artística (quando não, uma identidade). Parece ainda haver por parte do autor um projeto de fazer da própria vida uma obra poética, como uma “estética da existência”. Como declara seu cunhado em entrevista: “A vida de Aníbal sempre foi um poema, no estilo dele mesmo” (Fonseca, 1984, p.178). Por vezes, a obra irá se confundir com a vida.

A começar por *João Ternura* — livro da vida inteira, romance “autobiográfico”, retrato do autor. Constitui o resumo poético da sua experiência da vida. Em várias partes desse livro podemos identificar a aproximação entre a vida e a obra: a infância no interior, a descrição do rio — o Rio das Velhas que tanto marcou

Aníbal —¹ das tias, a ida para o Rio de Janeiro, o deslumbramento diante das mulheres e do mar. Para confirmar, lembramos o que ele próprio diz em sua *Autobiografia*:

Para mim, estar nesta cidade era viver um sonho. [...] A contemplação das mulheres que passavam produzia-me um êxtase que chegava ao sofrimento. Todas tão perto e tão inacessíveis! Tempo de magia! Se me dissessem que uma sereia estava dormindo debaixo da cama eu acreditava [...] O mar com que eu sonhava tanto, que me enchia a imaginação, estava ali perto, ao alcance da mão. Saber que abrindo a janela iria encontrar a sua imagem poderosa, receber a aragem salina, oh! só isto valia tudo para o filho da montanha com uma ascendência de velhos armadores, pelo lado paterno. (1994a, p.291-292)

Drummond (1984b, p.xii) diz ser *João Ternura* o irmão mais moço de Aníbal. Mesmo não publicado em vida do autor, todos que freqüentavam a sua casa já conheciam o interminável livro. Tornou-se símbolo; considerado última obra-prima do movimento modernista e também “meio-irmão” de *Macunaima* e *João Miramar*.

A influência que Aníbal exerceu sobre várias gerações de artistas, como líder cultural no Rio de Janeiro se deveu não somente ao fato de ser um intelectual admirável, mas muito pelo seu temperamento exuberante, pela simpatia que irradiava. Sua alegria de viver e de conviver, sua humanidade tornaram-se sua marca registrada, ao lado do traje típico que incluía a piteira e a boina. A vivacidade de seu espírito mantinha-o sempre jovem, apesar da fragilidade física. Todos comentavam

¹ Em sua “Autobiografia” ele diz: “Foi nas águas de um rio histórico, o Rio das Velhas, em Sabará, que as lavadeiras nos últimos anos do século passado atiraram o meu umbigo [...] Esse rio de águas turvas até hoje ainda passa em mim [...]” (1994a, p.289). Em outro artigo, “Rio das Velhas, Velho...”, ele declara: “Diante de mim corria o velho Rio das Velhas. Ainda agora ele está abrindo o leito e se espalhando neste papel sem pauta [...] Nunca na infância indagamos de onde vêm e nem pra onde vão os rios que nos molham a vista, porque nos parece indiscutível que eles vêm de onde não se sabe e vão para o fim do mundo [...] São as suas águas que nos atraem e enchem a nossa infância, formando como o fundo fluvial de nossa memória [...] A gente cresce, vai-se embora, mas fica sempre um rio banhando a alma da gente” (1994b, p.234).

sua eterna juventude. Também Drummond, seu amigo íntimo, lembra que mesmo na morte, ele continuava o mais lépido de todos. A todos contagiava com sua curiosidade intelectual, seu entusiasmo pela poesia, pelo teatro, pelo cinema.

Sua pressa de viver se manifestava até mesmo na fala; dizem que falava como um figaro, meio na frente da imaginação. Em sua *Autobiografia*, declara ter lido pouco na juventude, na pressa de tirar diretamente da vida o seu sentido, sem a ajuda dos intérpretes - os escritores:

Não havia tempo a perder, os livros eram lentos demais, expressavam apenas alguns aspectos do mundo, e eu não queria perder um minuto da festa, desviar a atenção dos movimentos da vida, tal como esta se apresenta a uma adolescência confusa e inquieta. (1994a, p.292)

Fiel à sua filosofia de vida, preferiu conviver com as pessoas, com gente, do que ele realmente gostava, a se trancar para escrever. Lembrando Carpeaux:

... a conversa era meio para matar a fome do espírito, sua curiosidade intelectual insaciável. Esta não era mera curiosidade formal de novas sensações estéticas, mas a necessidade íntima de saber o que os outros pensam, sentem, dizem e sofrem. (Machado, 1984b, p.xx)

1.4 Mapa irregular

E novamente nos apoiamos nas referências de Drummond que atesta: “ele distribuía sua sensualidade saudável de viver e de interessar-se estética e concretamente pela vida; a vida em sua totalidade; em movimento; forma, pintura, em carne, osso, injustiça, amor...” (Machado, 1984b, p.xi).

Sem pretender realizar uma análise biográfica, podemos, no entanto, perceber, na produção artística de Aníbal Machado, uma ligação quase direta com sua vida e

seu modo de viver. Seria importante constatar se o gosto pela vida se reflete no sentido de vitalidade presente em sua poética. Numa conclusão antecipada sobre a influência surrealista no autor, diríamos que se deve a uma compatibilidade dele com o ideal daquele movimento que busca, antes de tudo, a vida verdadeira, as forças vivas retidas no inconsciente.

Na década de 50, em entrevista a Jones Rocha, Aníbal comenta que mesmo tendo passado a idade de ouro do surrealismo, os seus reflexos perduravam, por não ser apenas literatura, mas uma doutrina que busca a libertação total do homem e as fontes puras da poesia. Da vida, portanto. Lembra ainda que é pelo poder do sonho e da imaginação que atravessamos a fronteira do cotidiano e incorporamos um domínio donde a vida profunda não cessa de acenar-nos. A importância do surrealismo, como doutrina e como ação, diz ele, caracteriza-se por essa procura sistemática de um mundo maravilhoso, que parece zombar de nossa mediocridade. Diz que é pela imaginação, faculdade central do homem, que nos ligamos à alma dos seres e objetos e lhes surpreendemos as analogias remotas; não é um dom gratuito e nem se confunde com a fantasia, sua contrafação; prende-se ao segredo do cosmos, é vital ao ser humano. Assim, identificando o poder da vida com o da poesia, através da imaginação, Aníbal acreditava poder romper a barreira da dura realidade, a limitação do cotidiano, da rotina, para atingir uma vida muito mais profunda.

1.4 Mapa irregular

O universo ficcional de Aníbal Machado caracteriza-se por uma imprecisão de limites, acarretando, por sua vez, uma certa indefinição do estilo. Daí a expressão “mapa irregular”, utilizada pelo próprio autor na introdução aos *Cadernos de João*, parecer apropriada para uma tentativa de delimitar seu universo.² A esse respeito,

² “Mapa irregular do nosso descontínuo interior, com os fragmentos, vozes, reflexões, imagens de lirismo e revolta - inclusive amostras de cerâmica verbal - dos muitos personagens imprecisos que o animam. Afloramento de íntimos arquipélagos, luzir espaçado das constelações predominantes...” (1984a).

poderíamos lembrar M. Cavalcanti Proença que assim encerra seu estudo, “Os balões cativos” : “E o que, além disso, continua indefinível é Aníbal Machado”. Também Drummond, numa tentativa de definir o conterrâneo, chama-o de “mágico”: “...mas o que foi mesmo e exclusivamente é mágico não sindicalizado, [...] de sorte que não sabemos ainda se morreu efetivamente ou se é apenas uma de suas mágicas” (1984b, p.xi-xii).

Dentro desse quadro, a dualidade é que parece melhor definir o estilo anibalino. E nesse caso também foi Proença quem melhor percebeu o processo criativo do artista: “A narrativa de Aníbal Machado se desenvolve em terreno fronteiriço, ora pisando chão de realidade, ora pairando nas nuvens do imaginário, entre sonho e vigília, entre espírito e matéria, verdade e mentira, relatório e ficção” (1978, p.xiv).

A imagem de “balões cativos” sugerida pelo crítico ilustra bem essa dualidade. Proença chama ainda a atenção para o estilo “clássico” do autor, tal é seu esmero, sua precisão com a linguagem, seu ofício artesanal disciplinador. Fausto Cunha também aponta essa formação clássica que, segundo ele, cria um conflito com as convicções estéticas. E diz que não só Aníbal, mas todos seus contemporâneos modernistas (Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Drummond) tiveram uma formação clássica, por isso dominavam perfeitamente a língua. Prossegue afirmando que o caminho da renovação não era o de escrever mal; deveria fazer-se dentro da língua, incorporando suas conquistas:

Aníbal aderiu à antropofagia de Oswald e *João Ternura* é em parte uma contribuição “antropofágica”. Mas estava de olho no surrealismo francês, e portanto não via nenhuma necessidade de uma desintegração total do discurso clássico. O que importava era o conteúdo, a mensagem, a captação das forças inconscientes... (1978, p.101).

Assim, se a forma é clássica, a mensagem é de vanguarda. Aníbal incorpora os ideais sociais e revolucionários do surrealismo, valorizando, principalmente, as forças inconscientes, o sonho, a infância, a loucura. Parece que o autor de *João Ternura* não saberia escrever de outra forma sem sair do seu natural. A própria filha Maria Clara Machado, em entrevista a Maria Augusta B. Fonseca, em 1979, declara que o pai era muito meticuloso para escrever, que escrevia e reescrevia e que chamava-lhe a atenção para os erros de português das peças que ela escrevia. “O português dele era preciso”, diz ela.

Sem dúvida a personalidade controvertida de Aníbal irá se refletir em sua obra. Ele próprio ao traçar seu perfil, em *Esboço de retrato* (1984b, p.xxvii), começa por dizer que é marcado pela estabilidade da montanha e pelo movimento do mar. Tinha um lado revolucionário, outro contido; um cético, outro cristão. E sobre isso Maria Clara, na mesma entrevista, confirma que ele próprio afirmava ser do pescoço para cima marxista, do pescoço para baixo um cristão. Prova dessa dualidade é a recorrência do tema do “outro” e do “terceiro” que aparece em vários textos dos *Cadernos de João*. A temática complexa também contribui para a imprecisão que marca o estilo anibalino. Lirismo, ironia e humor se mesclam no universo de suas personagens.

1.5 O surrealismo: uma influência decisiva

A influência do surrealismo francês em Aníbal Machado é indiscutível. Todos quantos o conheceram afirmam que ele era profundo conhecedor e divulgador das idéias pregadas por Breton. Fausto Cunha diz que a ele Aníbal certa vez declarou que era sobretudo um surrealista. E lembra a longa e importante entrevista a Jones Rocha como espécie de profissão de fé do autor no surrealismo:



O mal dos poetas foi ter consentido no distanciamento entre o sonho e a realidade. A meu ver, só os surrealistas e seus precursores lutaram contra essa ruptura. Se passou a idade de ouro do surrealismo, os seus reflexos perduram, pois não se trata apenas de literatura mas de uma doutrina que busca a libertação total do homem. A renovação de valores trazida pelo surrealismo transcende do campo estético e organiza uma nova concepção do universo. (Cunha, 1978, p.99)

Sua inteligência lúcida fez com que aproveitasse muito desse movimento. Mas o surrealismo nele aparece não exatamente como atitude estético-literária, mas como atitude do espírito, como assimilação de uma doutrina que, como ele próprio declarou, busca a libertação total do homem; combatendo a rotina e a banalidade do cotidiano, resistindo às agruras da vida com a imaginação, o sonho, o desejo.

É na transformação mágica da realidade - síntese entre o real e o imaginário - onde Aníbal realiza o surrealismo. Sem forjar elementos estéticos, introduz num hiato a fantasia dentro da própria vida, dentro da realidade. Parece ser intenção principal do autor penetrar fundo nas relações humanas. A força íntima caracterizada vive em função dos problemas ligados à realidade social. Parte sempre do real para chegar à fantasia. Antecipando uma conclusão sobre sua obra em geral, diríamos que será a sua preocupação com o social que não permitirá a desvinculação com a realidade.

Proença nota, em síntese, que desde o início se apresentaram as componentes surrealistas, sem que, entretanto, se possa reconhecer uma ortodoxa adesão ao lema de todos os caminhos "que não sejam os racionais". Em sua tese, Maria Augusta B. Fonseca investiga a possibilidade de um projeto surrealista por Aníbal Machado, e conclui que, embora haja uma forte impregnação do movimento surrealista, não há uma sistemática ordenando a construção artística que venha diretamente do movimento encabeçado por Breton. Oswaldino Marques, ao analisar essa questão, vai um pouco além, e chega a criticar os iniciadores do movimento, inclusive seu

líder. Afirma que a “art noir” de Breton é um não à objetividade do existente e, pior, ainda, uma demissão do real humano: Eis então um breve resumo de nosso plano.

É todo o oposto disso a arte de Aníbal M. Machado, embora ele seja, sem favor algum, talvez, o maior surrealista vivo do nosso tempo.³ O surrealismo de Aníbal M. Machado não decorre de uma atitude estético-literária, mas tão só de sua escrupulosa fidelidade à vida. Não precisa, em consequência, abolir o real, bastando-lhe aprofundá-lo [...] O genuíno surrealista não saberia abrir mão da realidade. (1959, p.1)

Carpeaux (1984, p.xxi-xxii) lembra que Aníbal foi um lutador à sua maneira, assim como fez tudo à sua maneira. Diríamos que será esse traço de forte individualidade em seu estilo que irá diferenciá-lo do projeto surrealista. Mas a despeito das diferenças, a influência do movimento francês é marcante no artista mineiro; resultando um estilo marcado pelo insólito lírico.

Neste projeto de investigação, verificar a aproximação com o surrealismo, seja através dos ideais, da temática ou das técnicas utilizadas por Aníbal será um dos nossos objetivos. O principal será mostrar o aproveitamento do mito e dos símbolos como elementos poéticos e, conseqüentemente, a aproximação da prosa com a poesia, ou seja, a caracterização de uma poesia disfarçada em prosa. Assim chegamos ao aspecto mitopoético que, a nosso ver, adquire maior relevância no conto “O iniciado do vento”.

Acrescidos a estes objetivos, pretendemos mostrar como os principais elementos estruturais da narrativa, a saber: o foco, a caracterização das personagens e a ação refletem a visão de mundo do escritor. A partir do estudo dos contos de *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias* tentaremos analisar a cosmovisão do autor e a complexidade dos seus temas. Visamos ainda estudar a

³ Vale lembrar que esse artigo foi publicado em 1959, quando o autor ainda era vivo.



presença do vento como tema e imagem obsessiva em toda a poética anibalina, baseando-nos em estudo já realizado. Eis então um breve resumo de nosso plano.

Após esta Introdução, apresentaremos a perspectiva dramática e humana com que Aníbal estrutura sua narrativa, numa grande aproximação com o teatro e com o cinema; ou seja, como ele lida com o foco, a ação e as personagens para criar o seu “espetáculo”. Em seguida atingimos o cerne desta dissertação ao buscarmos identificar no conto “O iniciado do vento” o aspecto mitopoético, os símbolos poetizados, dentre os quais o vento é o fundamental. Para isso partimos de algumas considerações teóricas sobre a origem do mito e da poesia, bem como da ligação entre a poesia e a infância. Finalmente, procuraremos dar uma visão geral do simbolismo do vento tanto nas narrativas como nos poemas em prosa do autor. À medida que corresponda à metodologia escolhida, utilizaremos obras de diversos teóricos; dentre as quais, principalmente, do filósofo Gaston Bachelard.

Coincidindo o término deste trabalho com a memorável data do centenário de nascimento do autor de *João Ternura*, esperamos com ele contribuir para recuperar o valor do artista mineiro e desse universo mágico que é sua ficção.

A técnica do controle das visões interiores garante, de certa forma, a simpatia do leitor. A esse respeito Wayne Booth, em *A retórica da ficção*, afirma que: “...a

“O processo mais semelhante ao processo da vida é o da observação dos acontecimentos através duma mente humana convincente e não duma mente divina desligada da condição humana.” Efeito da ilusão realista em que o ponto de vista situado no interior de uma personagem, onde a experiência é dramatizada, consegue mostrar os fatos à medida que atuam de modo intensivo na consciência da personagem; apresentação cênica, sem interferência direta do narrador. (Wayne Booth, *A retórica da ficção*, p.185).

2 O Espetáculo da Humanização — Foco, Ação e Personagens

Recolhe-te em ti mesmo, quantas vezes puderes, fugindo às várias frentes da comédia humana aonde foste levado a figurar.

Aníbal Machado, *Cadernos de João*

2.1 O foco narrativo

A cosmovisão do contista Aníbal Machado se exprime por sua adesão aos oprimidos, pela representação da realidade social, sutilmente criticada no contexto da obra, pela utilização de símbolos, pelo resvalar para os mitos. Do mesmo modo, as escolhas retóricas, com o fim de convencer o leitor, também constituem marcas do autor implícito.

Dentre essas escolhas, certamente a do foco narrativo será fundamental para os diversos efeitos que a narrativa possa ter. E um dos focos preferencialmente utilizado por Aníbal Machado é o narrador com onisciência limitada à personagem principal (3ª pessoa limitada); nesse sentido, aproxima-se do famoso método de Henry James.⁴ A visão do narrador é “por trás”, descrevendo o mundo pelo olhar da personagem, revelando-nos seu interior, seus pensamentos e sentimentos. A intenção do contista poderia ser a mesma de James: manter no leitor uma impressão viva de realidade (verossimilhança), segundo um método que caracteriza as narrativas modernas.

A técnica do controle das visões interiores garante, de certa forma, a simpatia do leitor. A esse respeito Wayne Booth, em *A retórica da ficção*, afirma que: “...a

⁴“O processo mais semelhante ao processo da vida é o da observação dos acontecimentos através duma mente humana convincente e não duma mente divina desligada da condição humana.” Efeito da ilusão realista em que o ponto de vista situado no interior de uma personagem, onde a experiência é dramatizada, consegue mostrar os fatos à medida que atuam de modo intensivo na consciência da personagem; apresentação cênica, sem interferência direta do narrador. (Wayne Booth, *A retórica da ficção*, p.185).

visão interior prolongada leva o leitor a esperar boa sorte para o personagem com quem viaja, independentemente das qualidades reveladas” (1980, p.63).

O outro foco escolhido é o do narrador-protagonista, em primeira pessoa. Apesar da limitação do ângulo de visão dessas personagens, é inegável o efeito de impacto que tais narrativas causam, mesmo em leitores distanciadamente críticos. E seria, provavelmente, este o efeito pretendido pelo autor, ao recorrer a este tipo de foco: a aparência de testemunho de primeira mão, dando credibilidade à história. Como exemplo poderíamos citar o conto “O defunto inaugural”, cujo subtítulo — “O relato de um fantasma” — ressalta o expediente retórico que visaria convencer o leitor da veracidade dos fatos narrados, embora por um narrador-defunto. Serão vários os protagonistas que utilizarão o foco narrativo da “visão com”, ou seja, de sua perspectiva: o ascensorista, o homem alto, o “eu” que nos fala em “O desfile dos chapéus”, Tuquinha Batista no “Monólogo de Tuquinha Batista”. Neste vemos o que se passa no interior da personagem através do “fluxo de consciência”, a exemplo da experimentação de Joyce em seu famoso romance, *Ulisses*.⁵ A falta de pontuação faz com que o processo do narrador dependa do processo da leitura, criando assim uma subordinação do narrador ao leitor.

Booth (p. 165-181) afirma que para considerarmos os aspectos relevantes da visão do narrador para além das classificações formais de 1ª ou 3ª pessoa, sua onisciência ou limitação, temos que verificar se é fidedigno, isto é, se fala ou atua de acordo com as normas da obra ou do autor implícito. No caso de Aníbal Machado essa fidedignidade se pauta por uma diminuta distância narrador-personagem. Tanto o autor como o narrador (seu porta-voz) simpatizam com as personagens, sejam elas crianças, num grau maior de simpatia, ou adultos. No caso das crianças, como em “Tati, a garota”, constatamos uma adesão quase total ao mundo infantil. O narrador

⁵ “Poderíamos definir o método como a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens. A crítica literária apropriou-se do termo ‘stream of consciousness’ [...], criado pelo psicólogo William James para exprimir a continuidade dos processos mentais, cuja representação tem sido buscada por alguns ficcionistas”. (Alfredo L. C. de Carvalho, *Foco narrativo e fluxo de consciência*, p.51)

incorpora a visão da garota, traduzindo sua linguagem e pensamentos. E o efeito conseguido é um discurso que nos soa humano e verdadeiro: por um lado a visão do narrador fica limitada, apesar de não se anular, por outro, preserva o encantamento do mundo mágico de Tati.

Mesmo as personagens problemáticas ou patéticas, e que são a maioria nos contos, merecem a simpatia do narrador; seja o engenheiro José Roberto em seu drama de injustiçado, acusado de um crime que não cometeu, seja o criminoso de “A morte da porta-estandarte”, o negro que, por ciúme, efetivamente assassina sua noiva.

O autor, por meio de seu porta-voz, o narrador, utiliza também a ironia como recurso retórico. O crítico M. Cavalcanti Proença, na sua importante introdução “Os balões cativos” já havia apontado a ironia como uma das constantes da obra de Aníbal Machado; é a que faz a ligação com a realidade, quebrando o clima emocional ou lírico. A ironia, nesse sentido, torna-se um meio de controle e contenção de um impulso romântico, expressando ainda disciplina artesanal e vigilância intelectual. A esse respeito Proença afirma: “Ocorre, então, que a voluntária, e até buscada, tendência ao fantástico deve ser, não destruída, mas ligada à realidade. A ligação se faz pela autocritica: o escritor ironiza” (1978, p.xviii).

O crítico cita várias passagens dos diversos contos em que se aplica essa função da ironia. Acrescentaríamos que a ironia, assim como a já citada simpatia, varia em graus, indo do cômico, ou anedótico, ao sarcástico. Uma amostra exemplar do aspecto anedótico encontra-se em “O defunto inaugural”. O enterro caracteriza-se mais como uma festa, assim como a atitude dos outros personagens em relação ao defunto não é de respeito, mas de brincadeira: “Descobriram-me a cara. Era a primeira vez que viam defunto. Ante o meu dente único plantado na gengiva esbranquiçada, puseram-se a rir” (Machado, 1978, p.59).

Nesse sentido, se destacaria também “O homem alto”, marcado pelo humor e pela ironia desde o título, uma vez que o protagonista tem pequena estatura. Seu drama caracteriza todo um comportamento cômico, e as cenas em que ele e seu

grupo empreendem uma verdadeira guerra contra os “gigantes”, aproxima-se dos pastelões e das comédias do cinema, dos filmes de Chaplin ou dos Irmãos Marx. Já em “Viagem aos seios de Duília” a ironia beira o sarcasmo. Como acentuou Proença, o escritor, nesse conto, salta do emocional para a ironia, ao descrever repentinamente, os “cabelos grisalhos, a voz meio rouca, sorriso agradável, apesar dos dentes cariados”. E o clímax é de ironia, quando “José Maria pousou o olhar no colo murcho, local do memorável acontecimento”.

A atitude irônica do narrador servirá ainda para denunciar as injustiças sociais, as contradições do mundo. Assim poderá assumir simpaticamente a visão de uma personagem ingênua, que possibilitará a visão singularizadora do equívoco do mundo. É o caso de “Tati, a garota”, quando o narrador mostra a visão que a pequena protagonista tem das “burguesas” da Zona Sul: “As mulheres que passavam na praia pareciam-lhe divindades... Algumas dessas divindades não costumavam pagar as contas” (p.218).

No mesmo sentido essa ironia vai aparecer em “O telegrama de Ataxerxes”, que, tão ingênuo quanto a garota Tati, acredita nas pessoas inescrupulosas e interesseiras que dele se aproximam:

Com o tempo, cresceu a roda de Ataxerxes. De toda parte apareciam-lhe amigos. Caras novas. Figuras vorazes, rápidas, de olhos ardentes. Alguns o levavam aos cassinos onde travava conhecimento com homens prósperos e ativos, pessoas amáveis propondo negócios que não entendia bem, devido ao barulho do jazz e ao esplendor das *girls*. (p.142)

Ou então o narrador assume a perspectiva de alguém massacrado pelo mundo. Em “O piano”, por exemplo, o protagonista João de Oliveira, encurralado por sua desfavorecida condição social, vê-se obrigado a desfazer-se da relíquia da família, o

piano. Desesperado, atira-o ao mar. Oprimido e humilhado, ainda é inquirido por um guarda da Capitania do Porto. A ironia transparece no diálogo:

— Que é que o senhor atirou ao mar esta manhã?

Oliveira, estupefato:

— Mas isto aqui não é mais porto, meu senhor. É oceano... [...]

— Hoje não se pode estar assim dispondo do mar para qualquer coisa. O senhor tinha licença?

Oliveira humildemente perguntou se tinha sido mal aquilo que fizera. (p.197)

Finalmente, o narrador, revelando ironicamente as contradições do mundo, pode assumir a perspectiva de uma personagem cínica. Em “O ascensorista”, parece-nos ser essa a atitude do narrador-protagonista. Sarcástico consigo mesmo (chama-se “perнета” ou “manquitola” sem autopiedade), critica as outras personagens que, com ele, habitam o edifício Lua Nova. Testemunha e observa as fraquezas de seus condôminos, sem procurar justificativas compreensivas, agindo sem nenhuma compassividade. Por exemplo, quando flagra os namorados no escuro do prédio:

O rapazinho me disse, tremendo, que a mocinha era sua noiva, e que ela vinha fazer aplicação de ondas curtas — Por que não vão fazer aplicação de ondas curtas no banco do jardim? perguntei. A moça pôs-se a chorar. (p.81)

Esse uso da ironia fina para mostrar ou denunciar as injustiças sociais pela atitude dos narradores reflete, sem dúvida, a preocupação do autor com o social, não permitindo a desvinculação com a realidade.⁶ Para Aníbal Machado, a fantasia

⁶ Com base no fragmento de *Cadernos de João* (p.132-133) em que o autor afirma: “O conforto cínico da boa linguagem! Como se a jóia mais bem lavrada não pudesse esconder o veneno mais ativo”, Maria Augusta B. Fonseca (1984, p.22-27) observa que ao perfeccionismo da linguagem se contrapõe o “veneno”, que destila

estará sempre ligada à realidade, lembrando-nos a ilustrativa imagem dos balões cativos. Dominando, com maestria, todos esses artifícios retóricos, Aníbal faz crítica de forma contextualizada, não engajada ou forjada.

A sua preocupação com o homem oprimido articula-se com os ideais do surrealismo. Assim o humor, como revolta do espírito que rompe com a realidade, constitui também um procedimento surrealista. Servirá, junto com a ironia, à crítica social como também à distensão dramática ou do clímax lírico-emocional. Um exemplo antológico se encontra novamente em “Tati, a Garota”, quando a menina, no momento crucial do conflito “quebra o gelo”, com sua ternura e graça, ao rir-se do papo da mulher ao lado, no trem que a levava e à sua mãe de volta ao subúrbio:

— É a maminha dela, mamãe. A maminha dela nasceu no pescoço!...

— Fala baixo, que ela ouve. Aquilo não é maminha, minha filha é papo...

— Como é então que a gente pode mamar ali?

Manuela ri-se. Que bola! Ri muito, abraça a filha. Criança! Sente-a pela primeira vez. (p.220)

O humor aqui é realmente ilustrativo, no sentido comentado por Ives Duplessis, pois a aproximação inesperada e absurda entre o “papo” e “maminha” provoca o riso e com isso liberta o espírito de Manuela, mãe de Tati.⁷ Nos *Cadernos de João* será o poeta Aníbal quem irá definir o humor; o mesmo que aparece em sua ficção: “Humor, rebelião tranqüila do espírito contra a miséria envergonhada da condição humana” (p. 1984 a, p. 37).

nos textos, sua assim chamada ironia. O humor é a corrosão que se esconde na forma lapidar. A ironia é um meio do autor se safar da contradição entre a rebelião do sentimento do poeta e seu comportamento sintático.

⁷ Dentre outras técnicas surrealistas, Yves Duplessis (1963, p.26-27) comenta em primeiro lugar o humor, que, como ele diz, permite encarar o mundo sob outro aspecto, rompendo as relações familiares dos objetos. É uma força que extrai um fato dado como normal para precipitá-lo num jogo de relações inesperadas e supra-reais. Misturando real e fantástico dá uma novidade grotesca. Pela surpresa e aproximações inesperadas, liberta o espírito e faz com que ele tome seu impulso.



Há ainda outro nível de ironia, a ironia profunda. Em “O iniciado do vento”, por exemplo, a ironia é explicitada, primeiro, num nível mais superficial, na crítica à Justiça. Mostra-se um aparato judicial despreparado, com um escrivão inescrupuloso, um promotor sentimental, um advogado de defesa não confiável e um juiz alienado, sempre voltado para o longe. Num outro nível da ironia, mais profundo, mostra-se que o sistema judiciário representado é incapaz de perceber seus próprios equívocos, porque não inclui um elemento que, atuando nele, o transcende, a saber, o elemento mágico, mítico. As consciências coletivas, como as particulares, estão aquém da complexidade do mundo que envolve tanto a presença do real e do lógico, como do mágico e ilógico. No capítulo seguinte, ao analisarmos o discurso mítico de José Roberto, este aspecto ficará mais claro.

2.2 A ação

Aníbal Machado não hesitou em experimentar técnicas próprias das tendências vanguardistas da época, desestruturando, muitas vezes, o conto tradicional.

O primeiro conto, “O iniciado do vento”, que será desenvolvido no capítulo seguinte, apresenta uma estrutura de encaixe. É um duplo conto, em que a primeira narrativa (narrada em 3ª pessoa), cria a expectativa de um conto policial, ou seja, a ação gira em torno do esclarecimento de um suposto crime. Notamos que há uma aproximação com o conto policial, não identificação. O suspense, o mistério e principalmente o crime (isto é, o suposto crime) que caracterizam o gênero policial estão presentes nesse conto. Entretanto, a lógica que leva à elucidação do crime, bem como a figura do investigador não existem. Ao invés de ser elucidado, o suposto crime de Zeca da Curva se perde com a narrativa fabulosa do engenheiro (o acusado). Com ela, a expectativa do leitor se desfaz. O que ocorre, para nosso

desconcerto e estranhamento, é o fato insólito de o vento ser tomado como personagem central, responsabilizado pelo suposto crime ou pelo desaparecimento do garoto Zeca da Curva. Temos, portanto, um pseudo-crime e um pseudo-conto policial.

“O ascensorista”, que bem poderia intitular-se “As memórias de um ascensorista”, dado o tom memorialista do conto, configura um outro modo de estruturar a ação: por justaposição das diversas narrativas. São fragmentos da memória tiradas de um diário; *flashes* do que a personagem observa no dia-a-dia. O ascensorista é agente e observador das histórias ocorridas com os condôminos do edifício “Lua Nova”. Este pode ser tomado como um retrato, até mesmo atual, da vida nos grandes centros: a solidão, o anonimato das pessoas, a falta de espaço. O elevador, com seu desfile de tipos, é para o ascensorista como um cinema em que as imagens da vida passam diante de seus olhos, através das pessoas que transporta: “Aqui, a vida vem ao meu encontro. Não preciso sair para me sentir dentro do mundo. Para um perneta que não pode estar sempre a vagar pela cidade, este Edifício é uma solução” (Machado, 1978, p.89). O narrador-personagem, apesar da já apontada visão irônica, torna-se cúmplice dos moradores, em suas fraquezas humanas:

De tanto fazê-los subir e descer, alguma coisa vou descobrindo em cada um: a cupidez, a voracidade, o ridículo, os sofrimentos... — traços que deixam transparecer aos poucos, e que nem por isso me fazem amá-los menos. (p.89).

E se por um lado o Lua Nova representa o mundo urbano, por outro é o espaço do insólito e do mistério, onde há firmas fantasmas, um suposto foragido, “o homem do sul”, as sessões espíritas da firma inglesa, a cartomante e um crime a ser desvendado. E dentro do espaço contraditório da absurda realidade, o ascensorista se

configura, coerentemente, como herói, respeitado exatamente porque, no passado, cometeu um crime, tornando-se autoridade e lenda no edifício, o que lhe permite interiorizar um sentimento de superioridade, revelada na crítica feita à Justiça: “Fugi da Justiça para não ser esmagado em sua engrenagem” (p.18).⁸

Em “Monólogo de Tuquinha Batista”, a ação é dramatizada no interior da personagem. Como já comentamos, ao tratarmos do foco narrativo, aqui o narrador não faz a seqüência dos fatos; a falta de pontuação faz com que o processo do narrador dependa do processo da leitura: o leitor poderá reconstituir a seqüência. Através do monólogo interior, Tuquinha fala com sua irmã Mundinha que se tornou vedete — Betsy — na Zona Sul. Parece ser o melhor exemplo da dualidade que caracteriza as personagens anibalinhas. A personagem se encontra no limite entre o mundo consciente, da realidade comum, e o mundo inconsciente, do sonho, da imaginação. Tuquinha se mostra dividida entre o medo de entregar-se aos homens que a cobiçavam (e nesse caso a tia funciona como seu superego) e seu desejo verdadeiro de realizar-se como mulher, seguindo seu instinto feminino. Seu inconsciente expressa o sonho romântico de ter um homem ideal, de ser rainha do subúrbio. Os refrões refletem o que se passa no seu consciente: “pra Zona Sul jamais / jamais meu bem eu vou” (p.109). Tuquinha aproxima-se das personagens infantis criadas por Aníbal, revelando como elas uma “visão cósmica”, expressa em frases como: “... tem horas debaixo do caramanchão quando a lua bate em cima dos trilhos que eu fico cismando...”, ou, “vou me ficando por aqui mesmo perto dos meus canteiros e do mamoeiro...”; e ainda, ao final: “esta manhã de tão bonita só ela já dá pra gente ser feliz....”.

A linguagem, experimentada pela técnica do fluxo de consciência, destaca-se ainda nas gírias e no refrão que, além de enfatizar as idéias da personagem, confere musicalidade ao texto; recurso, aliás, recorrente, utilizado em quase todos os contos.

⁸ A crítica à Justiça aparece várias vezes nos contos. Vale lembrar a ligação do autor com a Justiça, pois foi advogado, promotor, ainda que por pouco tempo, devido à incompatibilidade com o cargo; preferia ensinar literatura e escrever. Ganhou também um cartório no Rio de Janeiro em Ipanema, onde, segundo seus contemporâneos, várias pessoas casavam-se de graça.

O uso de gírias e da linguagem coloquial reflete a tendência modernista, e, ainda, a liberdade conferida à personagem.

Já “O desfile dos chapéus” caracteriza-se por uma estrutura mais poética do que narrativa. A ação se dilui pelas imagens oníricas que o “eu”, narrador e protagonista, vislumbra num desfile dos chapéus que usou na vida. As imagens surrealistas que vão se sucedendo decorrem do artifício retórico explicitado pelo narrador, no início do conto, quando afirma não distinguir o sonho da vigília. A intromissão da fantasia na realidade constitui, por sua vez, explicitação do procedimento surrealista. Nesse sentido, a referência, dentre as imagens, ao quadro de Chirico confirma o surrealismo no texto. A paisagem fantástica inclui cemitérios e cadáveres.

O chapéu aparece como símbolo: metonímia do homem, representação do passado, e, cada um especificamente, simbolizando uma fase da vida (sujo e miserável, a pobreza; a cartola, a riqueza e assim por diante). E o chapéu representa ainda a “máscara” ou disfarce social do qual ele quer se libertar, o que, ao final consegue: “Estou livre, não me escondo mais, tirei para sempre o chapéu...” (p.105).

A ação nos demais contos apresenta-se com a linearidade própria da estrutura do gênero, apesar de, em vários casos, ocorrer a ausência de uma seqüência ou de mais de uma. Muitas vezes o conto inicia-se já na situação de conflito (“in medias res”). Mas é no desfecho que notamos uma quebra constante da estrutura do conto: geralmente não há o epílogo tradicional. O final aberto, uma tendência da forma narrativa moderna, vai ao encontro da visão do autor, o qual permite ao leitor imaginar que a história prossegue. A exemplo dos filmes de Carlitos, em que os finais chaplinianos fazem sempre com que o pequeno vagabundo desapareça na estrada em busca de novos sonhos.

As saídas para as personagens de Aníbal Machado serão: o desaparecimento, a morte ou a loucura; ou melhor, o seu limite, o delírio da fantasia que raia à loucura, pois, a maioria dos seus personagens vivem nesse limite, na linha tensa entre

imaginação e realidade. Para uns poucos, como para o ascensorista, a saída é a irônica continuidade da rotina.

O protagonista-defunto de “O defunto inaugural” desaparece ao final: “Estou sumindo... O espaço endureceu. Meu prazo terminou” (p.68). Narrador de sua própria história, lembra Brás Cubas, outro narrador-defunto. No famoso conto machadiano, como neste, a ironia e o humor se devem a isso. Mas ao contrário de Brás Cubas, o “defunto inaugural” é um defunto feliz e seu humor não é sarcástico. Sente um bem-estar por gozar da condição de fantasma, de poder brincar com as pessoas. Seu discurso valoriza o sentido da vida; na descrição do viço e beleza das moças, do futebol dos rapazes, do qual ele acaba por participar, mesmo como fantasma.

O tema grave da morte é abordado com ironia e humor. Nota-se a dualidade vida / morte estabelecida de um lado pelo Arraial Novo, um povoado feliz, alegre, que não tinha cemitério; de outro, pelas velhas da cidade que exigem um cemitério, instalando com isso a morte no Arraial. Nas palavras do narrador: “Não rezam por mim, rezam pelo futuro defunto, rezam para a morte” (p.66). E a instauração do “campo santo” é realizada pelo “defunto inaugural”, um defunto emprestado. Como narrador, ele, ironicamente, carnavaliza o solene acontecimento.

Conto da maior importância, como afirma M. Cavalcanti Proença, “Viagem aos seios de Duília” confirma o processo retórico do enredo aberto. José Maria, protótipo da personagem patética, ao final de sua trágica viagem desaparece na escuridão. Ele se depara com a cruel realidade de sua vida estéril, com sua solidão, ao aposentar-se. Sem ter futuro e sem jeito para viver o presente, volta-se para o passado, quando teve a maior emoção de sua vida: a revelação de sua recatada namoradinha, que, num gesto inexplicável mostrou-lhe os seios, em plena procissão — o gesto “o mais louco e gratuito, com que uma moça pode iluminar para sempre a vida de um homem tímido” (p.39). Empreende então sua proustiana busca do tempo perdido, ou da adolescência perdida. Essa busca começa pela referência do espaço

perdido. E Pouso Triste é esse espaço, onde se deu a “epifania”. Assim começa a insólita “Viagem aos seios de Duília”.

Como pintura do cenário trágico, a paisagem do sertão mineiro vem evocada por meio de imagens poéticas e está descrita de modo a ressaltar a plasticidade da narrativa: “deixava que o velho rio lhe ficasse correndo entre os dedos”. O rio é o Rio das Velhas. A paisagem já concorria no início do conto para a evocação do passado em José Maria: “As colinas se transformavam em seios de Duília” (p.41). Proença faz uma interessante análise das imagens relativas à luz e que são realmente recorrentes, principalmente na descrição dos seios de Duília, como: “focos luminosos”, “branco, branco”, “fonte de claridade”... Acrescentaríamos que os seios tomam no conto uma dimensão mágica, surreal, simbolizando, em última análise, o paraíso, um “lugar”, inclusive, para “onde” ele retorna em sua viagem.⁹

“A morte da porta-estandarte” é o conto mais conhecido do autor. Considerado um clássico, em geral consta das antologias de contos brasileiros. Numa pesquisa entre escritores, foi considerado um dos dez melhores da literatura brasileira. Nele, o protagonista, o negro, numa fantasia também obsessiva, mata sua noiva; lembrando a tragédia shakespeariana de Otelo. A personagem escapa da realidade pela “loucura”, após praticar o gesto extremo. O delírio limitando com a loucura está expresso no discurso ilógico, nas frases desconexas que encerram o conto. Recurso retórico recorrente, as reticências “separam o pensamento fragmentado, deixando entender para além do sentido comum. Imprecisão do núcleo dos significados, ampliação das faixas semânticas externas. Símbolos” (Proença, 1978, p.xvi).

O carnaval, como metáfora do caos, do mundo às avessas, propicia a instalação do insólito; corresponde ainda ao conflito interior da personagem

⁹ O seio é símbolo de proteção, e, sobretudo, símbolo de maternidade, de segurança, de suavidade. Ligado à fecundidade e ao leite — o primeiro alimento — é associado às imagens de intimidade, de oferta, de dádiva e de refúgio. Qual taça inclinada dele, como do Céu, flui a vida. É promessa de regenerescência. A volta ao seio da terra marca, como toda morte, o prelúdio de um novo nascimento. Enfim, proteção, segurança, refúgio, e, principalmente vida, renascimento. Parece ser este o sentido a que corresponde a imagem dos seios no conto.

principal. Será esse conflito interior, junto do clima do carnaval, que irá marcar a tensão, o aspecto dramático. O desejo carnal próximo da loucura é despertado no negro pelo corpo de Rosinha. É insólita a atração que sente por ela: “Foi de certo tempo para cá que uma coisa profunda e estranha começou a bulir dentro de seu peito, uma influência má que parecia nascer, que absurdo! do corpo de Rosinha...” (Machado, 1978, p.226).

A música move-lhe o espírito, a letra do samba fala de um amor que “Foi uma chama / Agora é cinza”, e “o gemido cavernoso de uma cuíca próxima ressoa-lhe fundo no coração”. Do mesmo modo o corpo de outra mulata apresenta uma força estranha, demoníaca, que atrai os homens. E aqui, novamente, os seios (outra imagem obsessiva?):

Aqueles seios!... Bem não queria, oh! que fossem tão grandes. ...Já produziam escândalo... Fora o demônio que tomara conta daquela parte do corpo... Quando Odete caminhava é que eles adquiriam a sua plenitude de vida e mistério. (p.229-230)

Percebe-se, mais uma vez, que os seios parecem ser tomados como símbolo que transcende o significado, o real e mesmo o erótico.

O carnaval é mostrado como espaço da oprimida raça negra; festa pagã “de um deus obscuro”. O erotismo surge no comentário do corpo das mulatas, o que é feito em flashes e closes. Outro negro é quem diz: “— Imagino como estão tremelicando os seios daquela, lá longe; aquela diaba deve estar suando... Êta gostosura de raça!” (p.225). Negros ou negras são personagens anônimas, até mesmo o protagonista, chamado apenas de negro. O que importa é a raça, o calor e a paixão que eles transmitem. Nota-se, a valorização da raça nas descrições, como em “torso magnífico do ébano”. Já a crítica contextualizada ao racismo, surge quando a turista inglesa diz à filha para não chegar perto dos negros, pois eles avançavam.

Na linguagem utilizada para descrever o carnaval da Praça Onze, as imagens construídas por metáforas, símiles e metonímias conferem plasticidade e lirismo ao texto: "... essa Praça Onze que cresce numa preamar louca... A Praça transbordava. Dos afluentes que vinham enchê-la" (p.224). "Preamar" — metáfora para a multidão que afluía para a Praça como um mar de gente. As mulheres, negras ou mulatas, são tomadas metonimicamente pelos estandartes, que se tornam extensão dos seus corpos. Os estandartes emitiam "sinais semafóricos [...] pareciam falar, transmitiam mensagens ardentes" (p.225). Na frase: "O corpo de Rosinha não tardaria a boiar sobre ela (a Praça) como uma pétala" (p.224), pétala é metonímia de rosa. Nota-se a imagem de leveza no símile "como uma pétala" e na metáfora "boiar".

A morta não representa uma imagem grotesca, mas sublime; e sorri para o namorado que a matou por amor. A própria escolha do nome Rosa, que é um símbolo carnal, relaciona-se diretamente com o objeto de desejo que ela representa no conto, a mulata; alegoricamente vida e morte, o desejo, a paixão, a flor e a cor do sangue. O fogo, que também é um símbolo do amor erótico, encontra-se no início do conto: "... como as primeiras fumaças pelas frestas de uma casa onde o incêndio apenas começou!..." (p.223). Imagem precisa para representar a paixão que queimava por dentro o negro. Até mesmo o crime é descrito poeticamente, sendo sutilmente sugerido pelo pânico e pelo alvoroço criado na Praça; não é visto, mas ouvido.

"Tati, a garota" é um dos contos mais líricos do autor (ao lado de "O iniciado do vento"), pela presença do imaginário infantil, da fantasia natural, da visão surreal do mundo e da descrição terna que caracteriza a personagem. O conto também apresenta o procedimento de epílogo aberto, sugerido pelo comportamento da personagem Manuela beirando a loucura. Encurralada pelo destino trágico, escapa pelo delírio, pela fantasia: "Os passageiros pensam que a mulher enlouqueceu" (p.220). Ou: "sobre a relva da campina, Manuela começa a dançar como louca..." (p.222). O final, entre enigmático e poético, sugere múltiplos significados. Manuela

dança ritualmente com sua filha ao ombro, “como um cântaro cheio de vinho” (p.222). Tanto a coreografia como o símile nos remetem à idéia da imortalidade. Assim, o gesto da personagem poderia representar um ato de celebração à vida.

Em “O telegrama de Ataxerxes”, a trama encerra-se sugerindo a loucura de Juanita: “Saiu a vagar pelas ruas... Emudecera durante meses. Achavam-na cada vez mais estranha... como se caminhasse para alguma catástrofe irremediável” (p.159). Duplo do pai Ataxerxes, Juanita herdou a necessidade do sonho. Mas difere dele na imaginação mais poética; o que, por outro lado, aproxima-a da personagem Zeca da Curva de “O iniciado do vento”. Instintivamente, Juanita exprime seu sonho com o corpo. Como Zeca, acompanha a dança natural dos elementos: “dança o mar”, “dança o fogo”, dança desde criança imitando os bambuais e milharais: “Intimamente ia o seu corpo reproduzindo os movimentos da paisagem da infância” (p.154). Ao contrário do pai, caracterizado como personagem trágico, que faz de um telegrama seu destino, o seu drama e sua morte. Numa recorrência temática da volta à infância, Ataxerxes tenta, através de um telegrama, comunicar-se com o Chefe da Nação que ele diz ter sido seu colega de colégio. Morre pelo seu sonho. Ao final, pai e filha se perdem no delírio.

Focalizando o drama interior de Juanita, o narrador coloca questões existenciais, reflexões, que se dirigem a um leitor imaginário universalizando-as. De certa forma, justifica a loucura da personagem, como se esse instante de demência pudesse atingir a qualquer pessoa, numa situação de opressão: “Quem nunca teve no bolso ou no pensamento um telegrama com o pedido impossível? ...” (p.159). Recurso utilizado também em “O homem alto”, quando o narrador-protagonista reflete: “Quem não se aborrece da fixidez de seu físico? Quem não se enfara de seu tipo?” (p.116).

Em “O homem alto” o mesmo desfecho insólito, que causa o estranhamento, ocorre. Depois de viver da fantasia de ser alto, o protagonista encontra uma mulher com a qual pôde assumir seu tamanho normal: “Ela encarnava no momento a mulher impessoal e absoluta uma presença sem nome” (p.131). Ela não o ameaçava, era

anônima, impessoal. O conto termina com o “homem alto” no colo da mulher, como uma criança; comportamento que, se não caracteriza a loucura, é, no mínimo, estranho. Sugere por um lado a regressão da personagem à infância, o que é reforçado pelo fato de a mulher ser muito mais velha que ele, e por referências como: “a vitrola tocava uma música de embalar”. É um final ambíguo, sugerindo por outro lado um clima erótico, mais uma vez, pela imagem dos seios. Estranhamente a mulher pega um aparelho de tirar leite e faz uma demonstração, descobrindo os seios. Diz o narrador: “Minha vista se turvou. Senti-me dentro de um turbilhão macio” (p.131). O conto, a exemplo dos outros, termina em reticências, permitindo que se entenda para além do sentido comum.

“Acontecimento em Vila Feliz” confirma a retórica utilizada nos epílogos. Helena, a protagonista, também enlouquece, ou é tida como louca: “Enlouquecera a pobre Heleninha! dizia-se. Há muito vinha com sinais de loucura. O demônio fora escolher a mais pura alma do lugar para desencaminhá-la” (p.178). Vítima da própria beleza, que a tornou centro das atenções do lugarejo de Vila Feliz, Helena vai à loucura com a cobrança social de que ela tivesse um filho: “As mulheres da vila passavam então debaixo da janela de Helena exibindo acintosamente as últimas amostras de crianças” (p.161). Nota-se aqui a ironia carregada na palavra “amostras”, e no próprio nome dado à cidade, Vila Feliz.

Pressionada, Helena simula uma gravidez e o posterior enterro da criança. Há uma alusão clara ao mito de Helena, a princesa grega, célebre por sua beleza e raptada por Paris, despertando o ódio dos gregos e a guerra de Tróia. No conto, a ira e a inveja são acesas por Mário, o engenheiro agrônomo que vem de fora para tomar a bela Helena da gente de Vila Feliz.

No desenrolar da trama, cria-se o clima de mistério formado em torno da gravidez de Helena, reforçado por personagens estranhas, como a espanhola Paquita, cuja descrição a aproxima de uma feiticeira, ao lado de Chico Treva “o gênio do mal da redondeza”; e, pela própria Helena, que é descrita como possuidora de uma pureza diabólica, de “um encanto diferente”. Encontram-se no texto muitas

referências desse tipo, proporcionando um clima macabro à narrativa, que vai do mistério ao satanismo. A bela e diabólica Helena provoca a desgraça de muitos dos homens da cidade, que, a exemplo de José Diogo, bebem por causa dela. Ao final, José Diogo também apresenta sinais de loucura. E a narrativa termina sugerindo seu propósito de suicídio: “A não ser que José Diogo se atire da ponte, como se espera. O que não tardará a fazer. Pois cada vez mais se enamora daquelas águas...” (p.180).

Em “O piano”,¹⁰ o contista não foge à regra de, ao final, dar fuga à personagem, também pela loucura:

João de Oliveira a custo reconhecia naquele vulto o judeu, mas nada percebera da proposta que ele lhe fazia e em que se falava de um piano.

— Um piano!... Que piano?... (p.199)

Em resumo, a trágica história de Oliveira é a de uma pessoa pobre, que tem que se dispor da relíquia de família, o piano, para transformar a saleta de sua modesta casa em quarto de casal, para a filha que irá se casar. Para isso põe à venda a antiga peça, tendo que se submeter à críticas humilhantes. Resolve então oferecer de presente o estimado instrumento aos parentes, os quais o rejeitam.

Sem conseguir se desfazer do incômodo piano, Oliveira vislumbra uma estranha saída: atirá-lo ao mar. Sua inusitada atitude assombra a todos:

Oliveira, como um louco, oferecia de um modo geral [...]

— Mas isto é uma loucura! bradava alguém de outra sacada.

— Loucura, não é? volveu João de Oliveira sarcástico, olhando para cima. Então fica com ele, fica... (p.192-193)

¹⁰ Vale lembrar que o conto é uma retomada do tema desenvolvido em “O homem e seu capote”, publicado como capítulo de *João Ternura* e, mais tarde, não aproveitado no romance.

A saída do piano para o mar é descrita como um funeral: "Faziam-se os aprestos para o saimento" (p.191). Ou: "A procissão parou por ordem de alguém" (p.196). E ainda: "Balançava como barata morta levada por formigas" (p.192). A dramaticidade é marcada também pelos diálogos, que ocupam boa parte da narrativa. E esta se configura como um espetáculo tragicômico. Ainda que pendendo para o trágico, o conto apresenta uma marca de humor; procedimento surrealista aproveitado pelo contista, ao qual já nos referimos. A consciência oprimida pelo absurdo do mundo responde com outro, como é o caso da personagem João de Oliveira.¹¹ Mas o contista parece querer mostrar que a realidade consegue ser muito mais absurda. Assim o humor toma uma dimensão amarga quando, ao final, a personagem sofrendo pela loucura de seu gesto extremo de atirar seu estimado piano ao mar, ouve o noivo de sua filha confessar-lhe que era louco por piano.

A relação afetiva com o objeto leva a uma metamorfose: o objeto se subjetiviza, surrealisticamente.¹² Objeto mágico (como o telegrama de Ataxerxes), o piano apresenta, na narrativa, uma variação de sentido: da animização à mitificação. Desde o princípio é caracterizado como ser vivo, designado como "ele". Depois é sacralizado; colocado por João de Oliveira na mesma escala de valor que o oratório:

Como quem gosta de ver pessoa amiga perder o trem só pelo prazer de gozar-lhe mais tempo a companhia, assim estava João de Oliveira em relação ao seu velho móvel. [...] Três gerações tocaram ali. A quanta gente fez sonhar, fez dançar! Tudo passava. O piano ficava. O único objeto que falava da presença dos antepassados. Meio eterno. Ele e o oratório. (p.186)

¹¹ "Otro de los procedimientos para lograr la aparición de lo insólito consiste en desplazar un objeto ordinario de su mundo habitual ("el encuentro de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección"). Ningún arma más poderosa que la del humor: al absurdo del mundo la conciencia responde con otro y el humor establece así una suerte de "empate" entre objeto y sujeto". (Otávio Paz, *Las peras del olmo*, p.140)

¹² "Nunca es posible ver el objeto en sí, siempre está iluminado por el ojo que lo mira [...] El objeto se subjetiviza [...] Hijo del deseo, nace el objeto surrealista. (Ibid., p.139-140)

O último conto do livro, “O rato, o guarda-civil e o transatlântico”, apresentado em forma de Apêndice, confirma tanto a retórica quanto os temas já utilizados pelo autor. Será, no entanto, o único em que a personagem principal, o guarda-civil, será efetivamente tratado como louco, ou seja, a loucura não é apenas sugerida, mas real; tanto que a personagem é encerrada num Hospício. Nos contos anteriores as personagens agem “como loucas” — expressão recorrente, que nos remete ao limiar da loucura.

O insólito apresenta-se na imagem do próprio transatlântico. Vale lembrar o simbolismo da nave, que nos remete ao sentido de convite para a grande viagem; sentido que encontra-se no texto, aparecendo mais de uma vez na fala do guarda-civil: “— Um dia embarco também...” (p.237). Na visão delirante da personagem, o transatlântico transforma-se num monstro colossal e viril. Erotismo e poesia são sugeridos na imagem do navio atracado ao cais: “Cais e transatlântico continuavam atracados confidenciando-se...” (p.236). Ou: “... conserva-se assim em intimidade com o cais” (p.235). Essa imagem estabelece também o contraponto entre Velho e Novo Mundo: “Afinal quando nada fosse, tratava-se de um grande navio que se encostara ao Novo Continente... O choque de dois mundos abrandados pela ternura do cais...” (p.238). Nota-se que a imagem do cais é feminina, é o que recebe: “Embarcações ligeiras encostavam-se a ele com doçura...” (p.247).

O mundo europeu ou estrangeiro é caracterizado, criticamente, nas pessoas dos turistas hipocondríacos que: “não se tendo suicidado em tempo, desciam com esperança de curarem em novas terras a neurastenia contraída nas velhas civilizações” (p.238).

Dentre os passageiros, um insólito rato: “Saem coisas absurdas de um transatlântico!...” (p.242). Caracterizado quase como humano, é personagem importante, com quem o guarda-civil acaba se identificando:

¹³ Ver Adonias Filho, *O romance brasileiro de 30*, p.107-113.



uma enquete cujo tema era "Qual o tipo que mais o impressionou?", Aníbal responde:

Diante do desconhecido, o guarda ficou mais humilhado que curioso. O homem enfatuado humilha-se de reconhecer as suas maneiras num canguru, num macaco, ou num sapo. E o rato assimilava modos de Homo Sapiens. (p.241)

Ao final, numa metamorfose kafkiana que configura seu estado de desequilíbrio mental, o guarda-civil "teve a sensação de que era coquetel, depois que era ventilador, quilha de navio, rato e finalmente que não era nada" (p.248).

2.3 Conto, teatro e cinema — Aníbal dirige o espetáculo

Considerando-se a natureza dramática do conto, torna-se procedente uma abordagem dos aspectos que o aproximam do teatro, e, que constituem recursos utilizados por Aníbal Machado para dar efeito dramático ao seu texto. A começar pelas personagens, que se impõem como figuras humanas, envolvendo-nos de forma a termos que acompanhá-las. As figuras do drama saltam à nossa frente, como no teatro. O poder de representação das personagens nos integra no espetáculo.¹³ Ocorre, muitas vezes, o predomínio quase absoluto da cena.

A humanidade das personagens concorre ainda para o efeito poético, ou para a tensão poética dos contos anibalinos, e é conseguida pela obstinação das personagens pelos seus sonhos. Do choque entre as duas realidades, seja, da realidade interior das personagens, que teimam em sonhar, e a realidade exterior que os oprime, surge o caráter tragicômico dos contos — fusão da comédia e do drama no mesmo círculo ficcional. Nesse sentido os heróis cômicos, a exemplo de Carlitos e de D. Quixote, servem de inspiração ao contista para a construção de seus tipos. Ambos, Carlitos e D. Quixote, provocam um riso triste — mistura de lágrima e riso. Em entrevista a

¹³ Ver Adonias Filho, *O romance brasileiro de 30*, p.107-115.



uma enquete cujo tema era “Qual o tipo que mais o impressionou?”, Aníbal responde:

Quer parecer-me que tanto pode ser ele encontrado na vida como colhido na ficção. Nesse caso, o tipo que mais me impressionou é um que ultrapassou as medidas humanas, de tão humano que foi: um que é a figura mais viva e real jamais criado pela imaginação: — D. Quixote — O Inesquecível e eterno D. Quixote. (Publicado originalmente In: *Leitura*, R.V., n. 9, p.15, agosto 1983)

O cenário nas histórias de Aníbal aparece não como pano de fundo apenas, mas concorre para o drama; quando não representa a causa do conflito. Em “Viagem aos seios de Duília” por exemplo, as colinas ao longe evocam na personagem a lembrança, a imagem dos seios da namoradinha do passado, fazendo com que José Maria empreenda a insólita viagem. Não raro a realidade exterior descrita pelo narrador corresponde à realidade interior da personagem, a qual encontra-se em geral em conflito: José Roberto no clima tenso do tribunal, o negro e o carnaval da Praça Onze, Manuela e o clima de fim de ano no subúrbio...

Na linguagem utilizada no conto, o diálogo é fundamental. Segundo Massaud Moisés (1979, p.28), o diálogo é a base expressiva do conto, pois na fala das pessoas é que residem os conflitos, os dramas. Vale notar que, nas narrativas de Aníbal, os diálogos irão se configurar mesmo quando se tratar de monólogo; sendo este o caso da personagem Tuquinha Batista, que imagina um diálogo com sua irmã Betsy. Adonias Filho (1969, p.114), considera Aníbal Machado um mestre do diálogo e comenta que “O piano” poderia servir para inspirar teatrólogos, dada a dramaturgia do texto.¹⁴

¹⁴ A sensibilidade do contista para o teatro fez com que ele escrevesse crítica (*Prefácio aos russos, Teatro elizabetano, Estimulo ao teatro brasileiro*), traduções (como *Tio Vânia* de Tchekov e *O guardião de túmulo* de Kafka) e, principalmente, fundasse grupos de teatro. Dentre eles, “O tablado”, a mais conhecida escola de teatro atualmente e, até hoje, dirigida por sua filha, Maria Clara Machado.

Associado ao aspecto dramático, poderíamos acrescentar o cinematográfico, constituindo um dado importante nos textos de Aníbal. Muitos dos recursos utilizados pelo cinema já foram citados por serem também expedientes do teatro, como o jogo de luzes e os diálogos funcionais. Outras técnicas parecem ser mais específicas do cinema, como o *close*, ou o corte. A valorização da plasticidade será, com certeza, outro objetivo do uso de tais recursos, que tornam os contos do autor passíveis de serem filmados.¹⁵

O primeiro conto de *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*¹⁶ — “O iniciado do vento” — é considerado pela crítica em geral uma obra-prima do autor. Certamente porque nele Aníbal Machado recorre à poesia em seu sentido primário, ligada ao mito e consegue, na construção da personagem Zeca da Curva, a síntese já buscada em outras personagens (como João Ternura, Tati, Juanita e outros).

Em sua naturalidade infantil, Zeca da Curva configura o instinto primitivo da imitação da natureza. Caracterizado como ser ingênuo, naturalmente poético, não só representa a identificação com a natureza, mas se torna símbolo de uma dupla força transfiguradora: a da natureza que atua sobre os homens e da poesia que transfigura a realidade. Passemos, porém, antes de avançar, à trama.

O engenheiro civil José Roberto, interpelado pela justiça, viaja para a cidade

¹⁵ Sua filmografia consta de quatro filmes: *Esse Rio que eu amo* — Baseado em contos de Machado de Assis, Orígenes Lessa e Aníbal Machado (*A morte da porta-estandarte*) — Direção: Carlos Hugo Christensen, 1962; *Viagem aos seios de Duília* — Baseado no conto do mesmo nome, em *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias* — Direção: Carlos Hugo Christensen, 1965; *O menino e o vento* — Baseado em “O iniciado do vento”, em *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias* — Direção: Carlos Hugo Christensen, 1968; *Tati* — Baseado em “Tati, a garota”, de *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias* — Direção: Bruno Barreto, 1973. Hoje, por ocasião da comemoração do centenário de Aníbal Machado, a videomaker Sandra Kogut estreia em São Paulo o filme “Lá e cá”, baseado no conto “Monólogo de Tuquinha Batista”.

Vale lembrar ainda o grande interesse de Aníbal pelo cinema, para o qual escreveu, como crítico, vários artigos: “O cinema e sua influência na vida moderna”, “Chaplin e os irmãos Marx”, “Carlitos” e “Charles Chaplin matou Carlitos”. Chaplin o influenciou notadamente, o que é confirmado por seus contemporâneos, como Drummond (1984, p.xii), seu conterrâneo, quem comenta ter sido Chaplin o irmão mais velho de Aníbal.

3 “O iniciado do vento” — os caminhos do mito e da poesia

3.1 As origens

É poeticamente que
habitamos esse mundo.
Hölderlin

O primeiro conto de *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*¹⁶ — “O iniciado do vento” — é considerado pela crítica em geral uma obra-prima do autor. Certamente porque nele Aníbal Machado recorre à poesia em seu sentido primário, ligada ao mito e consegue, na construção da personagem Zeca da Curva, a síntese já buscada em outras personagens (como João Ternura, Tati, Juanita e outros).

Em sua naturalidade infantil, Zeca da Curva configura o instinto primitivo da imitação da natureza. Caracterizado como ser ingênuo, naturalmente poético, não só representa a identificação com a natureza, mas se torna símbolo de uma dupla força transfiguradora: a da natureza que atua sobre os homens e da poesia que transfigura a realidade. Passemos, porém, antes de avançar, à trama.

O engenheiro civil José Roberto, interpelado pela justiça, viaja para a cidade alcunhada como a capital do vento, onde algum tempo antes trabalhara na construção de uma ponte. É acusado pelo desaparecimento do menino Zeca da Curva, que conhecera quando estivera em férias nesta cidade, a qual desde criança o atraía pela fama do vento. Na chegada, toda a população o aguarda, e ele é espetacularmente exibido, sem que se preserve sua pessoa como réu. Hospeda-se no

¹⁶ Aníbal M. Machado, *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*, 9. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1978. Todas as citações do conto “O iniciado do vento” deste capítulo se referem a esta edição.

mesmo hotel onde havia ficado quando em férias, e despertado a paixão não correspondida da sua proprietária. Por meio de um advogado que se apresenta para defendê-lo, fica sabendo que o escrivão, possível amante da dona do hotel, forja as denúncias do processo de modo a incriminá-lo. Pressentindo sua prévia condenação, resolve ele próprio fazer sua defesa, contando a sua verdade, ou seja, a fantástica história entre ele, o menino e o vento.

Durante o julgamento relata ao juiz sua insólita experiência, narrando os diversos encontros que tivera com o garoto e como se estabeleceu entre eles a incompreendida amizade. Diz que logo viu no menino um filho do vento, e que passou a trocar sua experiência de adulto e seu conhecimento teórico sobre o vento pelo conhecimento intuitivo e poético de Zeca da Curva, o qual se revelara para ele um “iniciado do vento”. Confessa ter se envolvido a ponto de tornar-se seu discípulo. Ao final de seu relato diz que no último e fatal encontro com o garoto, surgiu uma forte ventania que carregou seu companheiro, e este desapareceu com o vento.

Nessa altura de seu depoimento, o vento entra pela sala do júri, levantando os papéis, batendo portas e janelas. O juiz envolve-se pela história e acaba por aceitá-la como defesa. Deixa-se dominar pelo mito e passa a agir como louco. E assim a história de José Roberto se torna uma revelação do poder do vento para a cidade. O vento passa a existir para as pessoas, antes insensíveis a ele, de tão habituadas àquelas correntes de ar. A cidade descobre-lhe um sentido novo.

Atestam a relevância do aspecto mitopoético na realização do conto, vários críticos importantes como Oswaldino Marques, M. Cavalcanti Proença e Davi Arrigucci Jr.. O primeiro escreve, no mesmo ano da publicação do conto, 1959, o artigo “O iniciado do vento”, onde, no calor da hora, exalta o valor de Aníbal Machado e de suas histórias. Apesar de carregar com cores fortes o valor da obra, não deixa de ressaltar o aspecto fundamental do conto que é a invenção poética, o

“... “O iniciado do vento” — obra-prima em qualquer época e em qualquer país, um dos vértices da invenção poética brasileira [...] a amizade de um veranista por um menino dotado do poder mágico de presenciar a aproximação dos ventos — dá lugar a uma trupeção romântica de poesia, que invade o ar e o interior...” (Oswaldino Marques, *O iniciado do vento*, p.1)

predomínio da poesia.¹⁷ Proença, no estudo “Os balões cativos”, inicia seu comentário sobre o conto mencionando justamente o aspecto mitopoético, conforme veremos adiante. Em publicação mais recente, Davi Arrigucci Jr. consegue, a nosso ver, uma crítica mais precisa sobre a criação de Aníbal Machado, assinalando como fator principal o mitopoético, do qual “O iniciado do vento” se faz exemplar. Em suas palavras:

O insólito, quando nele ocorre, não supõe uma quebra da moldura verossímil do realismo. É claramente um fator poético, de invenção mitopoética, funcionando como pedra de toque de uma verdade oculta sob a aparência do hábito cotidiano, resguardado pelo senso comum. Como explica o engenheiro dessa obra-prima que é “O iniciado do vento”: “Muitas vezes se chega à verdade pelos caminhos mais absurdos.” (1987, p.144)

Desde as suas origens o mito está ligado à poesia no aproveitamento dos elementos primitivos como poéticos, através da apreensão instintiva da realidade. O crítico Alfredo Bosi nos lembra:

“O princípio fundamental da linguagem poética, genialmente intuído por Vico, é o da analogia, a arcana “lógica poética”, lógica dos sentidos, que vincula a fala inovadora às matrizes de toda língua. Ora, o pensamento analógico é pensamento mítico.” (Bosi, 1994, p.487).

E essa lógica poética, a lógica dos sentidos criada pelos loucos, pelos sonhadores e naturalmente pelas crianças, isto é, criada nas dimensões pré-

¹⁷ ... “O iniciado do vento” — obra-prima em qualquer época e em qualquer país, um dos vértices da invenção poética brasileira [...] a amizade de um veranista por um menino dotado do poder mediúnico de pressentir a aproximação dos ventos — dá lugar a uma irrupção torrencial de poesia, que inunda o arraial inteiro...” (Oswaldino Marques, *O iniciado do vento*, p.1).

conscientes do ser humano encontra-se exemplificado em “O iniciado do vento”, mais precisamente na personagem infantil Zeca da Curva.

Indo diretamente à fonte citada por Bosi, a do filósofo Giambattista Vico, em sua *Ciência Nova*, vemos que ao estudar a origem comum das nações através da linguagem, ainda no século XVIII, chama a atenção para a poesia como modo natural e universal da expressão humana nos homens “primevos”. As metáforas, nas idades primitivas, faziam sentido para a experiência; representavam o mundo: “... os primeiros homens, como infantes do gênero humano, não sendo capazes de formar os gêneros inteligíveis das coisas, tiveram natural necessidade de estabelecer ficcionalmente os caracteres poéticos”... (Vico, 1979, p.45).

Então, a linguagem mítica possui uma lógica própria que nada tem de absurda. Nem pode ser atribuída a ela pura ilogicidade. Pelo contrário, afirma o filósofo: “O mais sublime ofício da poesia é o de conferir sentido e paixão às coisas insensatas. E é propriedade dos infantes o tomar coisas inanimadas entre as mãos e, entreteendo-se, falar-lhes como se elas fossem pessoas vivas.” (1979, p.41).

Assim, entregues à fantasia, as crianças, como os homens primitivos, criam um mundo fabuloso, maravilhoso, a partir do que não sabem explicar, mas que para eles têm uma lógica própria, e que, acima de tudo, representa para eles a verdade. Desse modo foi criada toda a Mitologia grega; quando os gregos dos primeiros tempos acreditavam ver na terra os deuses, e, não sabendo explicar os fenômenos naturais, criavam mitos, atribuindo às coisas a própria natureza humana. Ainda para lembrar Vico: “As crianças potentemente excelem no imitar [...] o mundo infante constitui-se de nações poéticas, já que a própria poesia é imitação [...] as artes não são mais do que imitações da natureza e como que poesias reais, sob certos aspectos” (1979, p.46).

Aqui Vico se utiliza do princípio aristotélico da arte como imitação, da origem da poesia residir na própria natureza humana, e de que o homem, desde a infância, tende a imitar. Ele aproveita ainda em sua *Ciência Nova* muito da filosofia platônica, principalmente no aspecto moral e religioso. Mas diverge de Platão quanto

à crítica do caráter emotivo da poesia. Vico considera a poesia uma forma de expressão das emoções, e defende que a linguagem poética tem tanta dignidade quanto a linguagem filosófica. E assim como Aristóteles eleva a poesia ao nível da filosofia (embora reconhecendo que a verdade de uma seja diferente da outra), pois uma vez que a poesia trata de fatos universais, ela se torna representação de aspectos universais da natureza humana.¹⁸

O sentido de poesia na criação de Aníbal Machado parece conciliar os sentidos dados por Platão e Aristóteles, ou seja, da poesia como expressão da emoção e da poesia como expressão da verdade, valorizada por seu caráter universal. Nesse sentido, a história da amizade entre um adulto engenheiro e um menino “iniciado do vento”, imaginada mas possível, torna-se universal e verdadeira.

O sentido primário da poesia foi aproveitado por estéticas modernas como o surrealismo, do qual Aníbal Machado recebeu uma influência direta, confessada por ele próprio.¹⁹ O surrealismo, ao buscar a libertação total, tenta descobrir o homem primitivo, ainda não maculado pela sociedade e a poesia como expressão direta do inconsciente; valorizando a infância como a fase que mais se aproximou da verdadeira vida, onde as forças inconscientes estão liberadas, onde o mundo do sonho e do maravilhoso são palpáveis; é o que afirma Breton no 1º manifesto do surrealismo: “O espírito que mergulha no surrealismo revive com exaltação a melhor parte de sua infância [...] Talvez seja a infância o que mais se aproxima da verdadeira vida...”.²⁰

As considerações feitas até aqui, incluindo os conceitos filosóficos básicos da poesia são, a nosso ver, importantes na medida em que conduzem a um sentido de poesia que aparece no conto analisado, e coexistindo com outras diversas teorias

¹⁸ A esse respeito o filósofo comenta: “Que as fábulas, em sua origem, foram narrativas verdadeiras e severas, por onde mythos, a fábula foi definida “vera narratio”.” (1979, p.173)

¹⁹ Cf. entrevista dada por Aníbal Machado a Jones Rocha; In: Aníbal Machado, *Parque de diversões*, p.57-66.

²⁰ Cf. André Breton, Manifesto do surrealismo (1924), In: Gilberto M. Teles, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, p. 174-208.



modernas sobre a poesia, pode-se comprovar em textos contemporâneos como os de Guimarães Rosa²¹ e de Aníbal Machado.

3.2 Infância e poesia

Todos os nossos sonhos de criança
devem ser retomados para que
alcem seu pleno vôo de poesia.
Gaston Bachelard, *O ar e os sonhos*.

Pela nossa própria experiência humana sabemos que na infância estão as nossas imagens primeiras, as mais vivas, as mais belas, e que a recordação dessas imagens nos faz renascer muitas e muitas vezes, devolvendo-nos a vida, a felicidade, a poesia da infância. Um cheiro, uma música, uma imagem, um vento... Tudo pode evocar em nós a fonte de nosso ser. Gaston Bachelard, em *A poética do devaneio* (1988), nos fala de uma poética da infância, a qual é evocada no devaneio por quase todos os poetas. Da ventura de sonhar, do onirismo natural da infância que permanece em nós, diz ele, surge a poesia: "Ali, ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas" (p.94). E ainda:

Só, muito só está a criança sonhadora. Vive no mundo do seu devaneio [...] Em suas solidões felizes, a criança sonhadora conhece o devaneio cósmico, aquele que nos une ao mundo [...] É aí que o ser da infância liga o real ao imaginário, vivendo com toda a imaginação as imagens da realidade. (p.102-103)

²¹ Bosi (1970, p.484-491), em seu estudo sobre Guimarães Rosa aponta o mitopoético como solução romanesca para o autor. Acrescentaríamos tê-lo sido também para Aníbal Machado.



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

Parece que aí reside a razão para que um adulto engenheiro mantenha uma íntima amizade com uma criança que se revela “iniciada” no vento. A personagem José Roberto veria no garoto Zeca da Curva ele próprio em sua infância, representando assim uma volta à sua infância sonhada. Nesse sentido Bachelard afirma: “O mundo começa, para o homem, por uma revolução de alma que muitas vezes remonta a uma infância” (p.97). E no conto o engenheiro passa a trocar a sua experiência de adulto pela intuição poética do menino.

Bachelard faz o seguinte comentário: “Nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois. Elas vão a contra-vento de todos os devaneios de alçar vôo!” (p.97). Curioso como as idéias do filósofo vão ao encontro exatamente da oposição que marca o conto. Zeca, representando o mundo primitivo, alça o vôo do sonho e “voa” com seu vento, enquanto José Roberto, representando o mundo civilizado, da experiência, do conhecimento científico, constitui-se o “contra-vento”, por isso não alça “vôo”, não “voa” como o menino.

Bachelard ao tratar da infância como arquétipo qualifica-a como poço do ser. Sonhando assim a infância insondável que é um arquétipo, bem sei que sou tomado por um outro arquétipo. O poço é um arquétipo, uma das imagens mais graves da alma humana.” (p.109). A lembrança não tem data, diz ele, tem uma estação:

É a estação que constitui a marca fundamental das lembranças. Que sol ou que vento fazia nesse dia memorável? [...] É a própria memória do nosso pertencimento ao mundo, a um mundo comandado pelo sol



3.3 Os símbolos dominador (ou por um vento dominador, diríamos). [...] A estação abre o mundo, mundos em que cada sonhador vê expandir-se o seu próprio ser. (p.112)

Numa analogia com o conto, poderíamos dizer que o vento da memória abre o mundo para o engenheiro e expande o seu ser. Na “capital dos ventos”, ele se lembra, revive o vento de sua infância. Assim José Roberto e Zeca da Curva se encontram nesse sentimento cósmico. É o próprio engenheiro José Roberto quem diz: “Parecia soprar da minha infância, trazendo o que havia de melhor e de mais antigo no espaço.” (Machado, 1988, p.19). Igualmente, a participação de Zeca da Curva no existencialismo do fabuloso nos faz lembrar esses comentários de Bachelard:

Toda infância é fabulosa, naturalmente fabulosa: [...] a fábula é a própria vida [...] A fábula não diverte — encanta. Perdemos a linguagem do encantamento. [...] Para redescobrir a linguagem das fábulas, é necessário participar do existencialismo do fabuloso... (Bachelard, 1988, p.112-113)

E o filósofo lembra que não podemos amar a água, o fogo, a árvore (e acrescentaríamos, o vento) sem colocar neles um amor, uma amizade que remonta à nossa infância. Não é diferente o que podemos verificar na fala da personagem José Roberto: “Não pode ser crime dividir com quem quer que seja um entusiasmo maior pela chuva, pelo fogo ou pelas plantas.” (Machado, 1978, p.30).

3.3 Os símbolos poetizados

O homem seria metafisicamente grande se a criança fosse o seu mestre.
Kierkegaard, citado por Gaston Bachelard

Como muito bem definiu o crítico M. Cavalcanti Proença, relacionando o sentido originário do mito ao conto a ser analisado:

Em “O iniciado do vento” podemos assistir à criação de um mito na sua mais velha acepção: a de narrativa ou conto, como resultado espontâneo da consciência irreflexiva e acrítica, e, em que as forças da natureza se personalizam, ou quase, e, personalizadas, realizam tarefas sobre-humanas e sobrenaturais. Mito ligado, pois, a uma apreensão primária da natureza, nascido do inconsciente, expressando-se através de uma linguagem simbólica. (1978, p.xxvi)

E essa linguagem simbólica, mitopoética, configura-se a partir da narração da personagem José Roberto. O sentido de sua narrativa — narrativa enquanto mito — faz parte da ambigüidade que caracteriza a estrutura do conto. Ao fazer sua própria defesa ele tenta esclarecer o misterioso desaparecimento do garoto Zeca da Curva. Se se tratasse de um conto policial, isso apenas determinaria o fim da história. Mas o depoimento é uma narrativa mitopoética; assim, com ela terá início a verdadeira história, a história da amizade entre o engenheiro, o menino e o vento.

A importância do discurso do engenheiro se deve ao fato de que, através dele, tomamos conhecimento da enigmática história que dá título ao conto, mas, principalmente, porque constitui a renúncia do discurso do garoto Zeca da Curva, que será também o mais poético. Será o engenheiro, em seu depoimento, que irá nos revelar o ser naturalmente poético que era o menino, e também seu conhecimento dos

mistérios do vento. Além disso, será ele quem irá revelar o poder revolucionário e transfigurador do vento sobre a cidade.

Vale a pena chamar a atenção para o jogo ambíguo com o leitor, fazendo com que o engenheiro, enquanto narrador, tanto conte a história para os outros personagens como para o leitor hipotético. Falando diretamente tanto àqueles como a este, certamente irá envolver e convencer muito mais a todos.

Como já comentamos no capítulo anterior, a linearidade do conto se quebra com o depoimento do engenheiro, onde outra narrativa é encaixada. Nessa segunda narrativa, o narrador cede a voz ao personagem principal, na regressão temporal, ainda que interfira com alguns comentários; porém atuando mais como um diretor de cinema, o que fica comprovado quando ele utiliza termos como "tomada" na descrição da chegada do acusado, e, ainda mais durante o julgamento, focalizando as reações do acusado, da assistência, do júri e do juiz. Sua visão confirma o que já foi também comentado no primeiro capítulo sobre a simpatia pelas suas personagens, principalmente pelas crianças, pela imaginação infantil. A história é contada como se fosse possível, criticando-se a racionalidade, a justiça, incluindo o discurso jurídico transformado em teatro.

A adesão à força da natureza, ou mesmo a busca nostálgica da natureza como um poeta sentimental, também representa uma marca autoral de Aníbal Machado; não é apenas uma escolha do narrador, no caso do engenheiro. Essa busca se repete nas diversas narrativas. A crítica ao progresso, a valorização do irracional, a resistência à verdade lógica, coloca o próprio autor como um poeta sentimental. Nesse sentido, a natureza é a representação da infância perdida, de um mundo ideal e, a criança, a atualização do ideal, do ideal possível.

O conto, em sua complexidade, varia numa gradação do prosaico ao mitopoético, na mesma medida da variação do simbolismo do vento: do banal, mecânico ao mítico. Penetrando aos poucos na narrativa, num crescendo, o vento é inicialmente apenas mencionado como o "que ocorre em toda parte", "retórico e



banal”, e que depois passa a manifestar-se como ser anímico e mesmo antropomorfizado na figura da personagem Zeca da Curva; até dominar completamente como força sagrada. Assim, à medida que o vento vai surgindo como símbolo polissêmico, a história irá tomando configuração mitopoética.

A imagem do vento já está explícita no título do conto, cuja ambigüidade será reforçada pela forma como se inicia a narrativa, ou seja, com uma pergunta dirigida ao leitor; lançando uma dúvida sobre os possíveis acontecimentos com o “herói”, acusado de um crime. E o narrador finaliza o primeiro parágrafo com uma descrição não realística da cidade, do espaço onde se darão os fatos. É uma descrição que nos remete ao mistério, pois a cidade é descrita apenas como “cidadezinha de... no alto da serra”(p.3).²² Anônima como as personagens, é tão somente a “capital do vento”. Assim fica delimitado o espaço que será propício para que o mito domine, para que a poesia seja expressão da verdade. O narrador deixa em suspense o mistério que só será revelado com a outra história, aquela contada pelo engenheiro. E então passa a narrar o drama do réu em seu regresso àquela cidade, como acusado do desaparecimento do garoto Zeca da Curva: “... ia desembarcar não mais na capital do vento, senão numa cidade irreconhecível, cabeça de comarca e sede da administração da justiça” (p.4).

No primeiro capítulo nos referimos à natureza dramática do gênero “conto” e seu aproveitamento no texto anibalino. “O iniciado do vento” constitui um exemplo ilustrativo também nesse sentido; na exploração do clima teatral do julgamento, na transformação deste em espetáculo, na tensão, no predomínio da cena, nos diálogos funcionais. O protagonista é marcado como réu: renegado, maldito, suspeito de crime e de perversão sexual. Ironicamente o narrador se refere a ele como herói, o que carrega a “auréola do crime”. Cinematografa seus passos até a sala do júri, como um

²² Mais adiante, comentaremos sobre o simbolismo da colina, que pode ser associado ao da serra ou da montanha. Desse modo, “serra” seria o primeiro elemento simbólico. Vale notar ainda o uso das reticências, recurso recorrente do autor e que, nesse caso, reforça o suspense, trazendo a idéia de preparação para uma seqüência inesperada.

caminho para o sacrifício, focalizando, inclusive, o Cristo de madeira, que é o símbolo do martírio.

O aspecto tragicômico recorrente nos contos, aparece também neste, ainda que pendendo mais para o trágico: “Chegava a achar-se cômico nessa vertigem, mas não queria nem podia perder-se em divagações: o caso concreto estava ali, como a ponta de um punhal, aproximando-se de seu coração” (Machado, 1974, p.6). A ironia e o humor que, conforme vimos no primeiro capítulo, funciona também para distender a tensão dramática, ocorre aqui, ainda que de forma mais discreta; como na descrição da locomotiva que trazia o acusado: “Era uma máquina antiga e meio cômica, quando apitava com estridência desproporcionada ao seu tamanho” (p.5). Na mesma página, quando o acusado passa pela ala das moças, uma delas exclama: “Ah, ele é bonito!”. Em outra passagem, no começo de seu relato, o acusado troca a forma de tratamento ao juiz (V. Sa. ao invés de V. Exa.). Neste caso, mais do que distender a tensão, se acentua a crítica à justiça. Aliás, todo o comentário feito à justiça é crítico.

O clima de espetáculo fica marcado desde o início quando se anuncia a chegada do acusado, e as pessoas trocam o cinema pela sua chegada, ou seja, um espetáculo por outro; e ele é obrigado a desfilar pela cidade, humilhado, sem que se preservasse a sua pessoa, conforme prescreve a lei. Nesse clima de hostilidade a cidade grita *slogans* de vingança. Já os diálogos que tomam boa parte desse início do conto, entre o engenheiro e a dona do hotel, apaixonada e rejeitada por ele, assim como entre ele e o estranho advogado que se ofereceu para defendê-lo, assinalam a dramaticidade do texto, que terá seu clímax no julgamento.

Na descrição da chegada, o vento já aparece como signo antecipador da cidade, prenunciando que ela estava próxima: “Pelo vento que viera ao encontro do comboio e o envolvia num turbilhão, pressentia-se próxima a cidade” (p.3). O narrador, focalizando o interior da personagem volta às frases interrogativas, deixando no ar o enigma do crime: “Seria mesmo crime o que praticara?... Como

saber o momento preciso em que os nossos atos passam da inocência ao crime... — Serei mesmo um criminoso?” (p.4).

Nesse jogo de ambigüidades, o vento vai surgindo pouco a pouco, nas mais diversas imagens. Ao comentar a hostil recepção que tem o visitante, o narrador afirma que as famílias não se recolheriam mesmo que começasse a ventar, pois eram insensíveis ao vento de tão habituadas a ele. Aquele vento famoso não era percebido por elas como uma força poderosa da natureza, uma verdade, o que só ocorrerá ao final. Mais adiante outra imagem do vento: “Já o vento corria forte” (p.6). E em seguida:

Enquanto fazia essas amargas reflexões, o vento não cessava um minuto de empurrar as venezianas, como que forçando a entrada [...] podia o engenheiro imaginar-lhe o ímpeto veloz e a noturna impaciência. (p.6-7)

Aqui o vento já recebe atributos humanos, mas o uso da aproximação hipotética (“como que”) nos reporta à ambigüidade pretendida pelo autor, ou seja, a dúvida de que já se afirme como pessoa. Até aqui podemos notar que o vento é tão somente sugerido como ente vivo pelo narrador, assim seu discurso não se caracteriza como mítico; entretanto, mostra-se poético, como na seguinte passagem:

Mergulhou o rosto no travesseiro. Estava quase a soluçar. Lá fora o vento guaiava. Era agora um vento de tipo retórico e banal, o que ocorre em toda parte sem a menor afinidade com o outro, que era todo malícia, mocidade, fecundação. (p.10)

²¹ O temperamento criador essencialmente poético de Aníbal Machado se mostra em escolhas como esta, em que aproveita o verbo derivado da interjeição antiga “guai” (o mesmo que “ai”), que ressurge no século passado nos poemas parnasianos do Brasil, por ser considerado poético.

O emprego da forma arcaica verbal “guaiava”, sugere a correspondência do som do vento aos soluços da personagem, uma vez que o sentido de verbo “guaiar”²³ é cantar em tom de lamentação, soltar ais, gemer, sendo, no entanto, muito mais poético que seus sinônimos. Vale notar ainda que o acusado, mesmo no estado de tensão em que se encontrava, conseguia distinguir entre os tipos de vento: o banal que estava correndo, daquele especial, todo “fecundação”; descrição que lembra o sentido vital em que este último irá aparecer no texto.

O vento como força sobrenatural, como mito, já aparece na cena anterior ao julgamento do engenheiro:

Já penetrava pelo quarto e fazia tudo vibrar. Era o mesmo que o engenheiro conhecera ali, meses atrás, quando em férias. Nada queria com ele porém. Pelo menos por enquanto. Viera cuidar de sua defesa, de sua liberdade. Precisava ter a cabeça fria. Aquela invasão brusca e amistosa só vinha perturbá-lo. Veja-se o que acabou de fazer lá embaixo [...] soprou tão forte que quebrou a vidraça lateral. (p.12)

Neste ponto o vento se afirma como presença decisiva, a única a apoiar o réu como um amigo. E dentro de uma perspectiva mítica, representaria também um espírito, um sopro que vem “inspirar” o acusado para sua defesa; e que será a sua salvação. Ainda que ele não queira aceitar essa inspiração, percebe-se que este vento especial consegue perturbá-lo, e certamente é o que lhe dá coragem para contar a verdade, a sua fantástica história. As descrições feitas pelo narrador sobre as reações do acusado, durante seu depoimento, atestam essa hipótese, como veremos mais adiante.

Por outro lado, a angústia vivida pela personagem se deve à luta interior do homem que experimentou o poder e os mistérios do vento, mas que reluta em aceitar

²³ O temperamento criador essencialmente poético de Aníbal Machado se mostra em escolhas como esta, em que aproveita o verbo derivado da interjeição antiga “guai” (o mesmo que “ai”), que ressurgiu no século passado nos poetas parnasianos do Brasil, por ser considerado poético.

o fato, em se entregar a essa verdade, pois sendo um engenheiro, construtor de pontes, como ele próprio irá reiterar em seu relato, representa o homem racional, que procura viver de coisas explicáveis e positivas. A história estabelece assim a oposição entre o Mundo Civilizado e o Mundo da Natureza, respectivamente representados nas figuras do engenheiro José Roberto e do garoto Zeca da Curva. Não por acaso o autor escolhe um engenheiro, o que irá marcar ainda mais essa oposição. Ele, o engenheiro, forma um símbolo do civilizado, do lógico, do racional, como já dissemos. Mas em outro sentido, a escolha dessa profissão nos remete também à Mitologia. Dentre as várias alusões, uma seria essa que evoca os mitos de Dédalo ou de Anfião, ambos relacionados à profissão de engenheiro.²⁴ Com o espírito oscilando entre a realidade e a fantasia, experimentando o sobrenatural, mas resistindo a ele com seu lado crítico, racional, numa luta entre o consciente e o inconsciente, o engenheiro é finalmente absorvido pelo mito (ou vencido por ele), e faz sua defesa com a narrativa mítica. Aí se instala o insólito. Rompe-se a rotina das coisas, com a transformação do depoimento jurídico.

O acusado é tido como louco por não constituir um advogado de defesa, mas confessa ao juiz que nenhum saberia explicar o ocorrido e assim seria impossível defendê-lo. E sugere ter sido o vento o responsável pelo crime:

Mas se há no caso algum criminoso, esse criminoso não pode ser responsabilizado. Oh! impossível [...] Depois começou a falar como alguém que se achasse sob estado de hipnose ... (p.15)

²⁴ Anfião, filho de Júpiter e de Antiope, poeta e músico, construiu os muros de Tebas, e, segundo a fábula, as pedras se dispunham por si próprias ao som de sua lira. Já o mito de Dédalo, arquiteto grego que construiu o labirinto de Creta, parece-nos mais sugestivo para uma analogia com o conto. Encerrando no labirinto o Minotauro, por ordem do rei Minos, Dédalo caiu, entretanto, no desagrado do rei, sendo aprisionado na ilha. Fabricou então asas para ele e para seu filho Icaro, prendendo-as com cera. Recomendou ao filho que não voasse alto, perto do sol, para o calor não derreter a cera. Mas Icaro, exultante com o vôo, elevou-se para alcançar o céu, as asas desprenderam-se e ele caiu no mar.

De modo que não só pela alusão à profissão de engenheiro, mas pela mensagem de liberdade existente, a história do vôo de Dédalo e de seu filho parece-nos significativa para uma associação com a história do engenheiro José Roberto e do menino Zeca da Curva. Ao final deste Capítulo comentaremos sobre esse aspecto do vôo.



A personagem apresenta o estado típico do revelador mítico, como se estivesse em transe; o que as descrições de suas reações, feitas pelo narrador, irão confirmar: “... uma nuvem escura envolveu-lhe o espírito [...] Sua consciência ia-se turvando outra vez [...] Recomeçou a falar com uma calma que não sabia bem de onde vinha” (p.14).

O autor, através do narrador, novamente expressa a ambigüidade recorrendo à aproximação hipotética “como alguém que se achasse sob estado de hipnose”. Mais adiante, quando a personagem relembra a associação de “cavalo e vento”, o narrador diz: “Qualquer força estranha interferira em seu espírito [...] continuou como que voltando a si de um estado sonambúlico...” (p.17). Desse modo fica configurada a inspiração do vento, desde a sua entrada brusca no quarto do hotel. E o próprio narrador, no final do depoimento do engenheiro ao descrever a invasão do vento no julgamento, insinua o ambiente da revelação: “Dava a impressão de que queria participar do final do interrogatório. Impressão que vinha da natureza da narrativa e do ambiente que se criara” (p.31).

Já a confirmação do acusado como narrador do mito está em sua reiteração em dizer que vai narrar: “... o que vou narrar a Vossa Senhoria, Sr. juiz...” (p.14). E depois de ser corrigido pelo escrivão: “... O que vou narrar a Vossa Excelência, Sr. juiz...” (p.14). Ainda na mesma página: “Vou contar tudo tal como se deu...”. E mais adiante: “Só contando...” (p.15). Como um poeta órfico, domina com sua narrativa as pessoas que assistem ao julgamento, deixando-as em transe com o encanto de suas palavras. Ao chegar ao fim de sua narração: “O olhar aflito da assistência parecia implorar-lhe que prosseguisse” (p.30).

Ao relatar ao juiz sua história desde que chegou a primeira vez na cidade, o engenheiro diz que desde criança ouvira falar na cidade por causa dos ventos, e que seu nome ficara-lhe na memória, ligado à idéia do vento. Ao que Bachelard diria remontar a um tempo imemorial, a uma infância cósmica. O acusado reconhece ter encontrado a capital do vento, pelo menos uma cidade ventada. Nota-se aqui o neologismo criado pelo autor, na qualidade atribuída à cidade.

Vendo pela primeira vez o garoto Zeca da Curva, carregador de suas malas, José Roberto identifica-o como “um filho do vento”, ou, diríamos, seu símbolo. A imagem do vento aparece antropomorfizada na figura do menino. Seu corpo e fisionomia pareciam prenunciar o próprio vento, em sua mobilidade: “... um menino de cabelos lisos, olhos espantados, pele bronzeada, e uma mobilidade extrema na fisionomia.” (p.16). Outra vez o acusado reluta em admitir o poder do mito, desculpa-se ao juiz dizendo que talvez exagerasse e visse vento em tudo, pois trazia a imaginação livre e os nervos desgovernados pelo cansaço. Evidentemente essas afirmações fazem parte da retórica para reforçar a ambigüidade da história. Nesse ponto convém observar que a própria personagem delineia seu perfil com um temperamento sonhador. Menciona seu gosto pela leitura, o que irá acentuar sua tendência para o sonho, para a imaginação. Mais ao final de seu depoimento ele irá declarar: “Se de meus pais herdei certa tendência para o sonho, eles próprios me preveniam contra as ciladas da imaginação” (p.15). (A lembrança dos pais como seu superego é marcante). Por isso se entrega aos sonhos, à imaginação do garoto Zeca; e talvez, por isso mesmo, possa ter sido um “escolhido” para se tornar também um “iniciado”.

O engenheiro passa então a narrar os diversos encontros e diálogos que tivera com o garoto. Ao reproduzir a linguagem de Zeca da Curva, podemos observar o predomínio do mitopoético; como no primeiro diálogo em que pergunta ao menino se gostava do vento, ao que ele responde: “— Acho que o que eu gosto mesmo!... é do vento...” (p.16). A criança manifesta desde esse momento ser o vento a razão de sua existência. Quando o engenheiro responde que ele também gostava, o menino sugere um passeio a cavalo, para o dia seguinte: “A associação de cavalo e vento me exaltava subitamente [...] Cavalo e vento...” (p.17). Foi com essa imagem que ele adormeceu e sonhou. E o vento, sobrenatural, ventava até mesmo dentro do seu sono, misturando sonho e realidade.

É importante observar ainda que o cavalo que aparece numa imagem associada ao vento também é um símbolo. Na multiplicidade de seu simbolismo, o cavalo relaciona-se, principalmente com o vento. Suas qualidades, força e rapidez, associam-se às do vento. Na China é por vezes a montaria de Vayu, divindade do vento, do elemento ar. E na Ásia Central, região de cavaleiros e de xamãs, o cavalo tem um papel importante nos rituais de iniciação, onde ocorre a inversão dos papéis de cavalo e cavaleiro, isto é, onde o possuído transforma-se em cavalo para ser “montado” por um espírito. Animal psicopompo, o cavalo é guia do homem (como os cães e os pássaros); ensina os segredos, tem poder de clarividência e conhecimento do Outro Mundo.²⁵ Vemos, portanto, que a associação “cavalo e vento” não é gratuita. Ao aceitar a sugestão de cavalgar pelas colinas com o garoto, sem o saber, o engenheiro já estava sendo iniciado.

Outro símbolo poético que já aparecia no início do conto e que nessa altura do relato o acusado lembra como imponente de coisa concluída, completando sua felicidade, é a ponte. Ela simboliza a ligação entre o mundo civilizado e o primitivo. E o engenheiro quem a construiu é quem faz a “ponte”, através de seu discurso, comunicando sua revelação do mundo maravilhoso às pessoas “comuns” da cidade. Desde o início o engenheiro a descreve como “uma bela ponte”; e daí, podemos inferir o duplo sentido pretendido pelo autor, referindo-se não só à ponte material mas também à discursiva.²⁶ Confessando ter se sentido o homem mais feliz do mundo, quando estava à espera de um menino com um cavalo, demonstra que sua amizade com a criança representava também um retorno à infância. Daí o desejo, provavelmente inconsciente, da personagem em voltar à infância.

²⁵ Na Mitologia grega, Pégaso é o cavalo alado que representa a sublimação do instinto (não mais o mágico ou o possuído), e sim o Sábio iniciado. Já, Bóreas, o vento norte, metamorfoseia-se em cavalo, engendrando nas éguas de Ericônio doze potros tão velozes quanto o vento. Também Zéfiro — o vento oeste, uniu-se à Harpia Podarge gerando Bálio, um dos cavalos imortais de Aquiles.

²⁶ Numa dimensão religiosa, ritual, a simbologia da ponte é a de local de passagem da terra ao céu, do estado humano aos estados supra-humanos, e também local de prova, freqüentemente perigoso, que é o de toda viagem iniciatória. É o que todas as tradições confirmam: a viagem iniciatória das sociedades secretas chinesas se dá através da passagem de pontes; no Islã a travessia da ponte (ou Sirat) é que permite o acesso ao paraíso. É curioso também observar que o título de Sumo Pontífice significa “construtor de pontes”, o intermediário perfeito, portanto, a ponte entre o céu e a terra; o construtor é a própria ponte.

Na reprodução do diálogo com o garoto, no primeiro encontro, observamos que o vento aparece personificado, sempre mencionado como “ele” pelo menino Zeca, como uma entidade que possui iniciados:

- Acho que ele já vem vindo.
- Ele quem?
- O vento.
- Como sabe que vem?
- No corpo, uai...
- Mas o ar está parado. Que é que você sente no corpo?
- Uma coisa...
- Suas narinas farejavam os longes... (p.18)

Observa-se no diálogo a já referida oposição entre o conhecimento científico do engenheiro e o conhecimento iniciático do garoto. Sentir no corpo a presença do vento caracteriza o estado de “possuído” pelo vento, de “enfeitiçado do vento” (o que depois o engenheiro irá mencionar). Como um neófito, Zeca da Curva conhecia o vento, sabia quando ele vinha, conhecia seu cheiro, todas as suas nuances e qualidades. Como o homem primitivo ele farejava o ar. Certamente herdou de sua avó índia essa consciência cósmica de sentir-se uno com a natureza, de fazer parte dela, da assimilação da natureza como coisa viva.

O historiador das religiões, Mircea Eliade, comenta que a humanidade arcaica é existencial. Os povos arcaicos sentiram no mais profundo do ser sua situação particular no Universo, realizando o mistério da existência humana. E esse mistério está ligado à experiência do sagrado: “El iniciado no es solamente un recién nacido; es un hombre que sabe, que conoce los misterios, que ha tenido revelaciones de ordem metafísico” (1961, p.236).

Eliade lembra que, para ter a revelação da sexualidade e consciência da morte, o adolescente tem que passar pelo processo de iniciação (pelo terror divino). Ele

morre para a vida infantil para renascer para uma existência santificada. Evidentemente, não se trata de estabelecer uma identificação entre o sentido de iniciação encontrado pelo historiador nas sociedades arcaicas e a iniciação referida no conto; mas há, no entanto, muita semelhança entre os dois processos, como o isolamento de Zeca da Curva, e, principalmente sua caracterização como “aquele que sabe”, “que conhece” os mistérios do sagrado, ou seja, do vento como força sagrada.

Noutra parte (p.267), Eliade fala do simbolismo da morte iniciática, em que se mata a própria existência profana, histórica, para reintegrar uma existência imaculada, aberta, não “manchada” pelo tempo. Isso nos remete à figura do engenheiro José Roberto, que, simbolicamente morre para sua existência histórica e profana e renasce para uma existência aberta. Uma existência que passa a admitir, no mundo regido pela racionalidade das técnicas, a presença de forças inexplicáveis ou insólitas. E Eliade finaliza:

La verdadera ciencia, la que es transmitida por los mitos y los símbolos, no es accesible más que durante el curso e después del proceso de regeneración espiritual realizado por la muerte y la resurrección iniciática. (1961, p.270)

Envolvido pelo poder do vento e pelo encanto da criança, o engenheiro revela um discurso também poético, como quando comenta suas impressões da natureza: “Era como se cada um de nós estivesse na proa de um pequeno barco. Subitamente se animou a paisagem. Todas as árvores se manifestaram. Principalmente as bananeiras do vale e os bambuais da colina...” (Machado, 1978, p.19).

No símile “como se cada um estivesse na proa de um barco” temos outro símbolo, o barco. Símbolo da viagem, da travessia, traduziria o rito de passagem do engenheiro, sua iniciação no sagrado. O vento aqui apresenta-se como símbolo de vida, ele anima a paisagem. Vemos então que é recorrente sua caracterização como

força vital. Nessa parte o narrador interfere para comentar a maneira natural com que o acusado fazia a sua narrativa, e como isso provocava o efeito de envolver os ouvintes.

Desse primeiro encontro com a criança, o acusado guardou uma impressão tão forte que lembra como se estivesse em devaneio: “E começamos a correr... O que era uma delícia! — Cavalo e vento!...” (p.19). Vemos que ele se entrega à fantasia, torna-se criança também, confirmando o que já mencionamos sobre a volta à infância, ao paraíso perdido. E essa sua primeira experiência com o vento marca sua iniciação nos mistérios do vento. Confessa ter dormido com seu rumor nos ouvidos e na alma. Pouco depois, diz ele, o vento já lhe bastava, já o dominava, como ao menino:

Durante dias e dias foi a minha obsessão [...] Só o vento bastava. Toda vez que começava a soprar mais forte, Zeca da Curva aparecia. De tal maneira, que a figura maltrapilha do desaparecido se tornara para mim como uma promessa de vento. (p.20)

Notamos, novamente, que Zeca da Curva é apontado como símbolo do vento, personificação ou antropomorfização dele. Num parêntese, não poderíamos deixar de chamar a atenção para um recurso estilístico de que o autor se vale, e que reflete bem seu processo criativo, o símile (já citado antes como aproximação hipotética). No exemplo acima, “como uma promessa de vento”, estabelece a vinculação com o real, refletindo a tendência de Aníbal em criar a fantasia mantendo sempre as amarras presas à realidade. Daí a escolha pelo símile, pela imagem que será espelhamento da realidade (não tanto por metáforas).

Nessa passagem do seu relato, o acusado faz declarações que tornam ainda mais evidentes o processo de sua iniciação:

²³ Ver Furio Jesi, *Literatura y mito*, p. 9-15.

Eram encontros e diálogos quase diários em face e dentro mesmo das correntes de ar que percorrem esta cidade, onde a vítima era tida como vagabundo, fazedor de biscates. Talvez um solitário e, por certo, um incompreendido. Eu trocava pela sua intuição poética a minha experiência de adulto e meus vagos conhecimentos de meteorologia [...] Depois... depois é que vim a descobrir nele um verdadeiro iniciado do vento. (p.20)

O engenheiro confirma o que já vimos na Introdução deste capítulo sobre a criança ser o avatar do poeta, por possuir a “intuição poética”. Diz ainda que o menino era por certo um solitário incompreendido, o que irá repetir em outras passagens; reforçando o perfil de iniciado. Sabe-se que o isolamento é essencial em toda iniciação. Bachelard (1988, p.127-129), ao comentar os “mitos da infância”, diz que, no seu isolamento, o menino divino é órfão na família dos homens e amado na família dos deuses. E que é na adesão ao cosmos original que nos tornamos sensíveis ao mitologema das infâncias divinizadas; referindo-se à infância que permanece em nós e que se apresenta viva nos devaneios.

Não temos no conto um menino divino, sem dúvida. Mas a narrativa nos mostra uma criança especial, que vive totalmente o devaneio cósmico, e que acaba por participar indiferenciada e substancialmente com o cosmos. Só nesse sentido o insólito traz as características do divino.

Furio Jesi, em *Literatura y mito*, fala da sobrevivência de mitos, como o do “menino divino”, estar relacionada à necessidade de se refugiar de novo das ameaças e dores do tempo, de resgatar a criança primordial que sobrevive em nós; reforçando o que comenta Bachelard. A exemplo deste afirma: “El niño primordial debe ser un huérfano o un abandonado” (1972, p.13). Ainda que o conto evoque o mito do “menino divino”, da criança primordial, de qualquer forma não encontramos uma identificação com o mito comentado por Jesi;²⁷ ainda que a personagem Zeca da

²⁷ Ver Furio Jesi, *Literatura y mito*, p.9-15.



Curva (como o menino primordial), escute as vozes da natureza e goze de poderes sobre as forças naturais.

O engenheiro, em seu depoimento, prossegue descrevendo o processo de sua iniciação:

Éramos vistos sempre juntos, à hora da ventania [...] Zeca e eu saíamos todos os dias para estudar o vento, segundo a direção, a hora, a velocidade, o cheiro e as diversas coisas que ele faz bulir. Quase sempre deixava que o menino falasse; quando emudecia, era eu que o provocava com noções teóricas ou invenções gratuitas. (Machado, 1978, p.20)

Notamos novamente no discurso do engenheiro a descrição poética da natureza, seja na escolha do verbo “bulir”, seja na fala do menino reproduzida pelo engenheiro, quando o vento é mencionado como pessoa, com características humanas: com olho, língua; ou seja, antropomorfizado: “Teve um vento danado... Corria de um lado para outro, empurrava tudo que era porta e janela. Acho que ele não sabia bem o que queria [...] a língua fininha dele entrava no meu olho” (p.21). Na espontaneidade e pureza da criança, que também caracteriza o poético, revela-se a ternura. O emprego dos diminutivos, próprio da linguagem infantil, confere lirismo ao texto. E se repete mais adiante: “... mas eu gosto é quando ele passa baixinho e vem brincar no capim” (p.21). As qualidades e atitudes infantis atribuídas ao vento são indícios de que ele parece criança aos olhos de Zeca, reforçando a idéia de identificação entre eles, ou do garoto como símbolo do vento. O engenheiro tenta reproduzir a fala do menino, mas confessa que perde o que havia de mais saboroso na sua linguagem.

Em outro encontro com Zeca da Curva o engenheiro o provoca com seus conhecimentos científicos sobre o vento:

— A gente pode tomar a velocidade, há aparelho para isso.

— Pois sim, que vou acreditar! respondeu em tom de zombaria. A gente toma a velocidade do vento é nas árvores e na roupa dos varais. (p.22)

mas serve para levantar os gravetos do caminho e os papeizinhos da calçada [...] as plantinhas miúdas ficam felizes. (p.23)

O discurso do garoto revela o pensamento naturalmente poético, que, sem saber explicar a realidade, cria fantasias, como meio de explicá-la. Sem conseguir convencê-lo da sua verdade científica, o engenheiro deixa-se envolver pela sua fantasia. Lembrando a poesia bucólica, um passa a ensinar o outro o que apreende poeticamente do mundo. Ambos se encontram então num mundo poético. José Roberto diz ao seu pequeno companheiro que o vento anima as águas do mar. Depois, pergunta ao garoto se conhecia o mar, ao que ele responde:

— O maquinista prometeu me levar escondido na máquina, mas mamãe disse que me bate, que se eu for, ela não vai mais querer saber de mim.

Parou a cismar.

— Lá o vento corre à vontade, não é? (p.22)

Aqui se sugere uma das possibilidades para desvendar o enigma do desaparecimento do menino, que poderia ter ido para o litoral; fugido para o mar, onde o vento corria livre.

Vencido e convencido pela verdade do mito, o engenheiro José Roberto seria o próprio “neófito”, ele “o iniciado” e o garoto Zeca da Curva “o sacerdote”. Este é quem o ensina sobre os diversos tipos de vento. Juntos constróem uma anemografia poética na qual os ventos serão: maliciosos, desordeiros, calados, cantantes, miudinhos... E a metáfora surge na saborosa linguagem infantil, em que brisa se torna “filhote de vento”:

...filhote do grande [...] que não dá nem para suspender as saias das moças mas serve para levantar os gravetos do caminho e os papeizinhos da calçada [...] as plantinhas miúdas ficam felizes. (p.23)

A animização não se restringe ao vento; Zeca atribui vida às plantas, o que se repete em sua fala. Em sua imaginação, ele intuía o que a Mitologia conta sobre os ventos: são soprados por gigantes escondidos atrás da cordilheira; se é muito forte, chama-se ventania; quando fica escuro, chama-se furacão. Com sua percepção, naturalmente poética, ele sabe até a cor do vento:

Eu acho que ele é assim porque passa com as lanternas apagadas. E continuou: Ventania é danada pra virar canoa e destelhar casa [...] tem o ventinho de todo dia [...] — Este que está passando aí, por exemplo... Muito bom para refrescar a pele e empinar papagaios... Parece que não vale nada, não é? Mas depois que chega é uma festa... Olha lá os bambuais como ficam! Olha o milharal!... (p.23)

Zeca da Curva “lê” a natureza. E o verbo “olhar”, que irá se repetir na fala do menino, sugere a presentificação da imagem que a própria personagem vê; acentuando o aspecto plástico do texto.

O engenheiro atesta as invenções do garoto contando a ele o que sabia: “Sem querer, liguei no meu espírito a invenção do menino às coisas da mitologia, de que vagamente me lembrava” (p.24). Além dessa referência explícita à Mitologia, há no texto outras implícitas (conforme já citamos anteriormente, na escolha da profissão de engenheiro). Uma dessas seria a associação possível entre os diversos tipos de vento aos deuses correspondentes. Assim, o vento que o menino descreve com atitudes infantis como as dele, que faz molecagens, brinca no capim, levanta as saias

das moças, que é bom para empinar papagaio poderia ser associado a Zéfiro, a personificação do vento oeste, conhecido por sua doçura. Já aquele que o engenheiro reconhece como “especial”, “todo fecundação”, o que invadiu seu quarto bruscamente, inspirando-o; o mesmo que traga o garoto, poderia bem ser o Bóreas (ou Aquilão), a personificação do vento norte, descendente dos titãs, irmão de Zéfiro, e célebre por sua rudeza e virilidade.

Noutro encontro o garoto parece triste porque o vento não veio e desabafa ao amigo: “O mundo fica sem graça, não é? Tudo parece fotografia” (p.24). Sobre o que o engenheiro reflete: “— Este garoto está hoje diferente... Fora de seu natural. É preciso ventar para que ele comece a viver”. O vento é condição essencial para a existência da personagem Zeca da Curva. Ele não vive se não houver vento, o que comprova sua união com a natureza e sua identificação com o vento. Mas este logo se manifesta, transfigurando a paisagem, e o garoto grita:

— Olha, olha, lá nos bambuais!...

Não olhei para os bambuais. Olhei para o menino que voltava correndo. Sua cabeleira estava desfeita, ele mesmo todo diferente, subitamente transformado em personagem do vento. (p.24)

De repente surge sua namoradinha, Espiga de Milho, e ele a convida para aproveitar o vento que passa. De mãos dadas os dois desaparecem na curva, sugerindo um quadro. Novamente a imagem plástica prevalece contribuindo para a poeticidade do texto. Vale esclarecer que a plasticidade, nesse caso, tem o sentido de sugerir a visualização de uma pintura, ou seja, o autor dá a impressão de que o discurso descritivo caberia num quadro. Aqui, como em outros trechos da narrativa, a poeticidade conseguida se deve muito a esse recurso. Nessa passagem é importante

observar também a ironia “onomástica”²⁸ na escolha do autor pelos nomes Zeca da Curva e Espiga de Milho; sendo este último uma metáfora interessante para a menina ruiva. No caso do nome Zeca da Curva, se o primeiro, Zeca, indica o anonimato, o segundo, no entanto, é significativo, uma vez que sugere a imagem do que vai desaparecer, e que nos remete também ao sentido mítico, “mágico”. A curva é o local onde ele sempre morou, na volta da estrada, como disse ao engenheiro.

Em outro diálogo com o menino, fomentando ainda sua fantasia, José Roberto diz a ele que no vento corriam meninos invisíveis, os mensageiros alados. Ao que a criança responde que já desconfiava. Nessa verdade mítica Zeca acredita, e logo se identifica com a história, imaginando-se também um mensageiro alado, o que ao final o levará à realização de seu “vôo”. E aí está outra possibilidade para decifrar o enigmático desaparecimento do garoto, a mais fantástica e, sem dúvida, a mais poética. Como para o homem primitivo, para Zeca da Curva o mito é realidade; sua visão poética do mundo é real para ele, ou seja, a sua realidade é a visão mítica e poética.

José Roberto em seu conflito em decidir entre o mito e o racional, entre a lógica e a poesia, até então, diz ainda duvidar da paixão do menino pelo vento; achava que ele poderia querer apenas impressioná-lo, por ser turista. Mas ao ver Zeca da Curva de longe, a pular no meio da chuva, nu no meio do vento, rolando no chão, de braços abertos e olhos fechados, gozando, acredita finalmente ser ele “o enfeitiçado do vento”. Vê que o menino urina na chuva, misturando-se com a natureza, com a chuva, com o vento.²⁹ Esta imagem, que poderia ser escatológica em

²⁸ O autor poderia ter optado por um nome mais pomposo, um Zéfiro, por exemplo. Mas além da ironia conseguida, no nome Zeca da Curva, há o efeito poético. Ainda com relação à escolha dos nomes, observamos a aproximação de José Roberto e Zeca da Curva, seja, José / Zeca, que também não é gratuita. Numa abordagem psicanalítica, indicaria a projeção do adulto José Roberto no garoto Zeca da Curva, vendo neste um ser “duplo”. E, de certa forma, essa interpretação poria em cheque a história contada pelo engenheiro. Maria Augusta Bernardes, Cap.IV, (1984, p.55-82) desenvolve bem essa questão do duplo, assinalando, inclusive, que irá se repetir em todos os contos de Aníbal.

²⁹ Em sua tese, Maria Augusta B. Fonseca diz que, com esse gesto, o garoto mistura sua natureza fisiológica a uma natureza totalizadora. Representa a realização do desejo, do prazer, a sensação de liberdade. O ato é uma homenagem de amor à natureza, o que Breton observou em *Justine*, quando uma personagem mistura o seu esperma à lava do Etna. (1984, p.59)

outro contexto, aqui torna-se poética, de delicadeza até; na descrição do narrador (o engenheiro): “A urina diluía-se em gotas cristalinas” (p.27).

Certamente a atitude instintiva de imitar a natureza faz de Zeca da Curva uma personagem poética. Por outro lado, o comportamento ritualístico que se repete sempre que vai receber o vento caracteriza o estado extático do iniciado; uma embriaguez e mutação de espírito que nos reporta ao sentido religioso, e que a referência “o enfeitado” vem reforçar.

Voltando à sua defesa, o acusado afirma:

— É possível, Seu juiz, que o que estou contando não tenha relação real com o processo. Mas tem com a verdade. Muitas vezes se chega à verdade pelos caminhos mais absurdos. O pequeno maltrapilho era o meu mestre de vento, o verdadeiro iniciado. E eu, o discípulo, não me vexo de confessá-lo. Daí por diante, só o compreendia dentro mesmo do vento [...] e dentro de mim mesmo lutava contra as imagens delirantes... (p.27)

Suas declarações são significativas na medida em que revelam a aceitação da verdade; não da verdade conhecida pelo senso comum, mas de uma verdade oculta, encontrada através do mito; reconhece ser o menino o mestre, o iniciado do vento e ele próprio, seu discípulo. Ao afirmar que só compreendia o garoto dentro mesmo do vento, aponta mais uma vez para a identificação deste com a natureza.

No relato do seu último e fatal encontro com o menino, José Roberto mostra que Zeca acreditou na história fantástica dos “meninos alados”:

— Hoje vai ter! gritou-me ele.

— Como é que sabe?

— Uai! a gente sabe sem querer... O corpo avisa. Os meninos já estão passando...

— Que meninos?

— Isso que o senhor falou outro dia... Os meninos do vento! Já estão bulindo nas folhas... [...] Olha as árvores grandes... por enquanto estão quietas, mas o senhor vai ver mais logo. (p.28)

Como já foi dito, Zeca da Curva lê a natureza e vê nas árvores e nas folhas o sinal do vento, confirmando seu conhecimento iniciático. Nessa parte do relato o engenheiro faz referência à colina como lugar habitual de seus encontros com a criança, a qual representa o espaço da revelação, onde se dá a iniciação, sendo outro símbolo poetizado.

O simbolismo da colina relaciona-a com a primeira manifestação da criação do mundo. Para os egípcios é essa saliência ou montículo de terra “que emergiu do caos inicial antes de qualquer coisa, quando o vento soprou, tempestuoso por sobre as águas primevas. Quando os deuses pisam firme no alto da colina original e criam luz” (Chevalier, 1989, p.264). Vemos que o simbolismo arquetípico da colina se articula com seu significado no conto, onde representa o espaço sagrado, diferenciando-se do caos, ou seja, do restante da cidade. Nota-se ainda que o vento que aparece no simbolismo sugere o sopro do espírito; que ordenaria o caos. E correspondendo aos “deuses que pisam terra firme”, estariam os iniciados do conto.

Ao final de seu relato, o acusado se recorda de quando o vento esperado, aquele que é todo fecundação, o mais poderoso e devastador, finalmente se manifestou e o menino repetiu o ritual iniciático: “Mantinha os braços abertos e os olhos fechados. Seus cabelos assanhados prolongavam a animação das frondes e pastagens” (Machado, 1978, p.28). Como seu mestre, o engenheiro descreve poeticamente a natureza. Novamente, numa imagem plástica, Zeca se torna prolongamento da natureza. O vento aparece aqui zoomorfizado. Na fala de José Roberto: “Era como um animal invisível, mas perto. Ficamos mudos a sentir o perpassar de sua cauda interminável” (p.28). Mesmo observando as mutações na expressão do garoto, ele também, já “iniciado”, delicia-se, embriaga-se com a passagem do vento. No meio da polifonia surgiu a voz da realidade, a de uma mulher

descrita como espécie de “bruxa desgrenhada” na visão delirante de José Roberto, chamando a criança para jantar. Sentindo porém a atração do vento o garoto não resistiu e desobedeceu.

Nesse momento final e decisivo da experiência entre o adulto e a criança fica bem marcada a verdadeira identidade de cada um: enquanto Zeca da Curva não resiste e se entrega definitiva e totalmente ao poder do vento, José Roberto agarra-se ao tronco de uma árvore para não ser arrastado. Embriagado, o menino tira a roupa, estende os braços e se entrega: “— Com este eu vou!” (p.29). Abala-se para o vento, correndo sempre até diluir-se na bruma, até sumir-se no longe.

Como já foi comentado, a técnica do final aberto é usada aqui de forma radical. Lembra os finais chaplinianos, como observa Maria Augusta B. Fonseca: “A imagem que se perde no horizonte é quase símbolo da situação sem solução em que se encontra o adulto que permaneceu criança na sociedade dos verdadeiros adultos” ((1984, p.62).

Mas observamos que, no sentido místico, o gesto da personagem sugere um vôo. Zeca da Curva, num êxtase libertador, entrega-se ao vento, ou, vira vento também. Lembramos novamente Mircea Eliade³⁰ que diz que as imagens de vôo relacionam-se com a vida espiritual e com os poderes da inteligência, enfim, com a compreensão das coisas secretas; resumindo-se na seguinte frase: “Aquel que compreende tiene alas” (1961, p.131). O vôo mágico, como a ascensão, diz ele, é uma experiência comum a toda humanidade primitiva, tendo origem na experiência do vôo xamânico; não importando se o conteúdo destes mitos dependa de uma experiência real, ou se é transe xamânico. O imaginário tem dimensão vital, importância primordial para o ser humano na totalidade. E o vôo mágico traduz uma ruptura no Universo da experiência cotidiana — transcendência e liberdade.

³⁰ Ver Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, p.123-136.



Assim, diríamos que, em última análise, ao realizar seu sonho de “vôo mágico”, a personagem Zeca da Curva realiza também o do narrador (e o de todos nós?) na busca da liberdade total.

José Roberto inveja seu pequeno mestre e admite:

Faltava-me a força e a pureza do menino [...] Não! Eu não! Sou engenheiro, não sou criança! Construo pontes, tenho os pés fincados na terra... Loucura, querer emular-me com o garoto, disputar com ele os mesmos direitos perante o vento. Tratei de sair dali. (Machado, 1978, p.29)

A personagem corresponde claramente à imagem dos “balões cativos” intuída pelo crítico M. Cavalcanti Proença. Sua dúvida e inquietação são conseqüências da retração do desejo, quando se investe da carapuça social. Desse modo termina de contar sua insólita história, insinuando ser o vento o responsável pelo que houve:

... meu encontro com ele foi o vento que propiciou [...] além dos fatos habituais de nossa vida cotidiana outros há, íntimos, que ocupam a maior parte de nosso ser; mas que temos vergonha de confessar, para não parecermos infantis ou loucos. São justamente os mais secretos e o senso comum se recusa a considerá-los. (p.30)

Valorizando o inconsciente e os estados pré-lógicos — a infância e a loucura — o discurso da personagem soa como mensagem do autor ao leitor indo ao encontro de sua profissão de fé no surrealismo.³¹ A personagem prossegue dizendo que não pode ser crime dividir com quem quer que seja um entusiasmo maior pela chuva,

³¹ Ver *manifesto do surrealismo* — 1924, In: Gilberto M. Teles, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, p.174-208.

pelo fogo ou pelas plantas. Manifesta assim, como seu pequeno mestre, uma consciência cósmica, de ser um com a natureza, com os elementos. E afirma: “Um crime é um crime, e impõe respeito; mas na narrativa em juízo de uma aventura com o vento há de parecer coisa inventada e absurda” (p.30). Aqui, novamente, parece ouvirmos a voz do autor, ironizando sua própria narrativa, ou seja, a ambigüidade que ela provoca. Pela primeira vez, o acusado responsabiliza diretamente o vento pelo crime, mencionando-o como ser anímico ou entidade:

Se algum culpado houve, Sr. juiz, no caso, foi mesmo o vento [...] me refiro a um que sopra quase todos os dias e neste momento mesmo já começa a agitar as palmeiras lá fora [...] ... é um vento especial, morno, de um teor diferente, rico de qualidades [...] eu ia dizer de intenções. (p.30-31)

Quando o interrogado chega ao fim de sua história, o vento invade o prédio, levanta os papéis, faz bater as portas: “Dava a impressão de que queria participar do final do interrogatório. Impressão que vinha da natureza da narrativa e do ambiente que se criara” (p.31). Usando por duas vezes a palavra “impressão” o autor joga com sua peculiar ambigüidade, ainda que confirme a insólita natureza da narrativa e do ambiente que ela criou. Dessa forma, atesta a acepção do conto empregada por ele, ou seja, do conto como mito. Valendo-se outra vez do recurso retórico de fazer perguntas, através da personagem continua seu jogo ambíguo:

— E quem poderia afirmar com segurança, Sr. Juiz, que Zeca da Curva esteja morto? Por que não admitir que ele tenha vindo com este vento e esteja subindo pela escada? Houve um *suspense*.
A interrogação traduzia um começo de alucinação que contaminava a assistência. (p.31)

O clima delirante criado pelo relato do engenheiro, que envolve a ele mesmo e à assistência, torna-se uma realidade. Insinuando a hipótese do menino ter se tornado um sopro, metamorfoseando-se em vento, o engenheiro aparenta um estado de espírito que se limita com a loucura. E assim instala-se o insólito. As imagens que se sucederão expressam uma supra-realidade. O vento intervém no julgamento, como se quisesse confirmar que a história do acusado era verdadeira; apresentando-se então como o culpado pelo suposto crime. Daí em diante passa a dominar, manifestando-se como divindade, como força sobrenatural, como espírito que transfigura a realidade, primeiro do julgamento e depois de toda a cidade; conforme conta o narrador que, a esta altura, retoma a voz da narrativa: “Qualquer coisa havia mudado na fisionomia moral da cidade. O vento começou a existir. Descobriram-lhe um sentido novo” (p.33).

Diríamos que esse novo sentido seria, principalmente, o da mudança, o de uma nova verdade, de uma vida que vai além do cotidiano e do senso comum, enfim, prenúncio de uma vida nova para as pessoas daquela pequena cidade, que passam a reconhecer sua existência e seu poder. Instalando o caos — sinal da criação de um novo mundo — o vento revoluciona a cidade, caracterizando-se como símbolo da transformação.

Nesse contexto mítico, surreal, o narrador passa a descrever as ações do vento dominador que arranca o jornal do promotor, desmancha o arquivo de documentos do Foro, fazendo-os pairar no ar como uma nuvem; como se quisesse apagar as provas do processo. E, ainda, ironicamente, empurra o juiz, atira-lhe o chapéu ao chão, fazendo-o se descompor. O magistrado, então, já conquistado pelo mito, suspende o julgamento. O engenheiro passa a se sentir livre, não se importando mais se o condenassem. O que lhe importava era ter contado a sua verdade, mesmo sob pena de parecer louco ou infantil diante do senso comum. Ao ver a revolução que o vento efetuava, emociona-se.

Observa-se a correspondência entre o que se passa no interior da personagem, as transformações em seu espírito e o cenário exterior. Como ele mesmo diz: o vento era de um tipo novo, com algo de rebelde e desordeiro. Vem à lembrança a recomendação dos pais de que só tratasse com a realidade. Mas ele não poderia negar o que se passava diante de seus olhos. E o autor finalmente entregaria a chave para se desvendar o enigma do conto, o desaparecimento do garoto, nas seguintes declarações de José Roberto:

... Fausto Cunha: "É um desfecho lírico para um conto declaradamente poético" (1974, p.35). Deniro de uma perspectiva mitopoética, com toda a riqueza de possíveis significados que o conto carrega, talvez o maior deles fosse que a narrativa ... tinha certeza de que ele continuava vivo. Voltaria escondido, para uma busca naquelas grotas de montanha. Ou será que ia encontrá-lo expatriado do seu vento, vagando triste pelas ruas da Capital? (p.33)

Ao final do conto, desloca-se o foco, até então centrado no engenheiro, para o juiz. Este, que forma com o engenheiro e a criança a tríade de seres excepcionais, apresenta características simbólicas, como aqueles. Incomum, "bom demais para aquele burgo", representa o mundo às avessas. Ao invés do equilíbrio e isenção esperados de um juiz, apresenta um caráter vacilante. Tentava ser neutro no desempenho de suas funções. Durante o julgamento não olha para o acusado, procurando não se envolver. Entretanto, mesmo sem fitá-lo, encoraja-o a prosseguir com seu relato fantástico, o que mostra seu interesse pelo insólito, seu caráter nefelista. E pouco a pouco vai se envolvendo pelo mito. Ao se voltar a primeira vez para o interrogado sua aparente indiferença já apresentava alteração visível. E, quando o vento finalmente invade a sala da audiência, parece que lhe é apresentada a prova final do vento como responsável pelo desaparecimento do garoto: "Algo de estranho passa-se na consciência do magistrado" (p.33).

Delineando um modelo que irá se repetir nos demais contos (conforme já vimos), o desfecho insólito e aberto, tão a gosto do autor, sugere a loucura da personagem, no caso o juiz, que "sobraça" o calhamaço do processo, falando

sozinho, vagando pela mesma colina onde Zeca da Curva desaparecera. A imagem final, em que o vento arranca-lhe das mãos uma a uma as folhas do processo, certamente sintetiza uma importante mensagem do conto, a de que o mito, a poesia, a força da natureza, representados pelo vento, vencem a cultura, no que ela se limita ao lógico, ao racional.

Nas palavras do crítico Fausto Cunha: “É um desfecho lírico para um conto declaradamente poético” (1974, p.35). Dentro de uma perspectiva mitopoética, com toda a riqueza de possíveis significados que o conto carrega, talvez o maior deles fosse que a narrativa contada pelo engenheiro — o mito — representasse o Sopro de vida nova para o pequeno universo daquela cidade — metáfora do mundo.

manifesta a busca obstinada do autor pelo movimento, no que este implica o desejo de vitalidade, de mudança e de liberdade. Como um elo natural,¹² liga as diversas narrativas dos contos ao romance, formando com os poemas em prosa um todo coerente.

Como vimos no capítulo anterior, o vento torna-se personagem principal em “O iniciado do vento”: age transformadoramente sobre o drama humano, chega a encarnar-se numa das personagens principais, qualifica-se como símbolo polissêmico. Essa variabilidade semântica observa-se também nos outros contos.

Em “Viagem aos seios de Duília”, a travessia mais difícil para a personagem José Maria, na volta ao passado, é a da Serra do Riacho do Vento:

Pela altitude, pelas suas léguas de pedra e vento, pelo seu silêncio, esse chapadão do Riacho do Vento lhe surgira como entidade autônoma e orgulhosa, que dava passagem ao homem mas lhe negava abrigo para morar e pastagem para o gado. Era o trecho mais importante e difícil no acesso à região de Duília. (Machado, 1978, p.48)

¹¹ A frase de Baudelaire é citada in: Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna*, p.45.

¹² Utilizo a expressão “elo natural” a partir de Maria Augusta B. Fonseca, *Vento, gesto, movimento — a poética de Antônio M. Machado*, p.51.

4 O Simbolismo do Vento

É o vento que vem brincando
De roda com minha infância
É o vento que vem rasgando
A pele de meu silêncio
É o vento que vem talhando
O mapa de minha face,
É o vento o vento
Aníbal Machado

Baudelaire dizia que para conhecermos um poeta devemos atentar para as imagens que ele mais usa.³¹ O vento — metáfora maior da poética de Aníbal Machado — será também sua imagem obsessiva. Não seria incorreto afirmar que ela manifesta a busca obstinada do autor pelo movimento, no que este implica o desejo de vitalidade, de mudança e de liberdade. Como um elo natural,³² liga as diversas narrativas dos contos ao romance, formando com os poemas em prosa um todo coerente.

Como vimos no capítulo anterior, o vento torna-se personagem principal em “O iniciado do vento”: age transformadoramente sobre o drama humano, chega a encarnar-se numa das personagens principais, qualifica-se como símbolo polissêmico. Essa variabilidade semântica observa-se também nos outros contos.

Em “Viagem aos seios de Duília”, a travessia mais difícil para a personagem José Maria, na volta ao passado, é a da Serra do Riacho do Vento:

Pela altitude, pelas suas léguas de pedra e vento, pelo seu silêncio, esse chapadão do Riacho do Vento lhe surgira como entidade autônoma e orgulhosa, que dava passagem ao homem mas lhe negava abrigo para morar e pastagem para o gado.
Era o trecho mais importante e difícil no acesso à região de Duília.
(Machado, 1978, p.48)

³¹ A frase de Baudelaire é citada in: Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna*, p.45.

³² Utilizo a expressão “elo natural” a partir de Maria Augusta B. Fonseca, *Vento, gesto, movimento — a poética de Aníbal M. Machado*, p.51.



iniciado Espaço caracterizado pela pedra e pelo vento, marca os ritos de passagem da personagem, tanto agora na volta ao seu passado, como quarenta anos antes, quando jovem “caminhava cheio de medo para o futuro”. A designação desse espaço é dada por meio de uma imagem fônica que sugere a imitação do silvo do vento: s - š - v. Na denominação “Riacho do vento” há relevo dado à idéia de instabilidade e movimento, graças à substituição poética de água (implícita em riacho) por vento. Ocorre também o contraste entre a imutabilidade que a pedra representa e a instabilidade que o vento traz em seu sentido.

Atitudes Ao mesmo tempo se dá a convergência entre o lugar da revelação, segundo os mitos, dado pela presença da pedra e a própria presença da revelação, ou seja, do vento como inspiração ou espírito criador, o que pode ser comprovado pela referência no conto aos seios de Duília como “fonte de claridade”, da lembrança deles como um “alumbramento” para a personagem José Maria (referências imediatamente anteriores à passagem pelo Riacho do vento). Assim a presença dominante do vento aqui parece ratificar seu sentido de liberdade e de mudança, no caso, da mudança de vida da personagem José Maria; ou como inspiração para seu sonho, ainda que ele seja impossível.

natureza Já em “O ascensorista”, o vento surge como símbolo do tempo: “O terraço, cá em cima, nas horas de folga, é ponto ideal para se sentir o tempo passar. Venta muito. Não sei por que, misturo a passagem do tempo com a do vento” (Machado, 1978, p.88). E é nessa hora que a personagem se lembra do seu passado, no qual cometera um crime.

Na narrativa onírica, surreal de “O desfile dos chapéus”, o vento se mostra na recordação da lenda tibetana pela personagem, em que arranca a alguém o chapéu, o qual se transforma num ser vivo e demoníaco. É interessante observar que será recorrente a imagem do vento tirando o chapéu às pessoas. Ocorre em “O ascensorista”: “... mas venta forte aqui em cima. Quantas vezes o meu chapéu foi parar lá embaixo, no asfalto da Avenida” (p.72). Também em “O rato, o guarda-civil e o transatlântico”: “O vento atirava-lhe o quepe para longe” (p.247). E em “O

iniciado do vento”, atira ao chão o chapéu do juiz, tirando-lhe a compostura, fazendo-lhe correr e abaixar para apanhá-lo. Enfim, tira a máscara social que o chapéu representa, pondo a nu ou libertando as personagens.

E nesse caso há que se destacar ainda dois aspectos: primeiro, o contraste, novamente estabelecido pelo vento como elemento desestabilizador, com o chapéu, símbolo de status e segurança, da estabilidade da conduta social estratificada. E em segundo a comicidade, muito utilizada no cinema e que Aníbal, com habilidade, aproveitou em sua ficção. Em geral leva à descompostura das personagens ou à atitudes ridículas, como abaixar para apanhar o chapéu. Já foi apontada no decorrer deste trabalho a aproximação da ficção de Aníbal Machado com o cinema, inclusive por cenas marcadas pela comicidade, mais evidentes em contos como “O homem alto”, onde o autor capta a agilidade da pantomima cinematográfica.

O vento desfaz o sonho do ingênuo Ataxerxes levando o telegrama capital de sua vida: “... o vento do corredor ia levando as folhas manuscritas para a porta da rua. Ataxerxes corre, inclina-se para apanhá-las; mas o vento veio de novo, as folhas escapuliram” (p.140).

Noutra história o vento junta-se ao rugido do mar, expressando a força da natureza que irá tragar o piano rejeitado pelas pessoas; aparece em várias imagens: “Vento e chuva juntando-se ao rugido da ressaca [...]. O vento fustigava as frondes que os relâmpagos descobriam” (p.194). O vento identifica-se com a garota Tati, a qual é caracterizada como ser livre. Livre como a criança, apresenta-se já no início do conto:

Logo depois, começa a ventar. Mas, com o vento era diferente: Tati já sabia que ele nunca se deixara agarrar nem ver, embora viva sempre em toda parte dando demonstrações de sua presença. Esse vento!... (p.200)

Essa multiplicidade de funções significativas da palavra verifica-se em maior ou menor grau, não só nos demais contos, mas também em outras obras de Aníbal. Sendo assim, devemos nos perguntar se não há, ocultas nessa imagem obsessiva, motivações poéticas específicas.

Sabemos que o vento, que é o próprio Ar em movimento, junto com outros elementos naturais (água, terra e fogo), é, na tradição, um dos elementos formadores do cosmo. Gaston Bachelard, em *O ar e os sonhos* (1990a, p.12), diz que esses quatro elementos são o fundamento da “imaginação material”, os “hormônios da imaginação” que acionam grupos de imagens.

Na leitura dos Poemas em Prosa contidos em *Cadernos de João*, vê-se que os elementos naturais — água, ar, fogo e terra — encontram-se em dimensões poéticas; indo ao encontro do que disse Bachelard sobre os “hormônios da imaginação”. A água, nos poemas, surge nos aspectos de mar e de rio; a terra é representada pela pedra ou pelo rochedo; o vento, o próprio ar em movimento, (a imagem fundamental), encontra-se não só nos poemas, mas em quase todos os textos dos *Cadernos*. O fogo é o único dos quatro elementos que não aparece explicitamente; no entanto, o sol — imagem também recorrente, apresentará um simbolismo correspondente ao do fogo, podendo, então, representá-lo.³³ Além dos quatro elementos reproduzidos nessas imagens, outras, como a árvore e o pássaro apresentarão um simbolismo que irá se articular com o do vento, como veremos adiante.

Cadernos de João é uma espécie de colagem de reflexões próximas dos aforismos, de poemas em prosa, de narrativas insólitas e de textos dramáticos. Lendo-os podemos obter uma ampla visão do processo criativo do poeta e de seu pensamento, o qual é sintetizado, principalmente, pelos aforismos. Em vários poemas percebemos as vozes de personagens, ou até mesmo parte de histórias dos contos e do

³³ Em algumas culturas, o sol é considerado elemento fundamental do Universo. Assim como o fogo, apresenta tanto o aspecto fecundante e iluminador quanto o destruidor. Mas vimos que nos poemas analisados o sentido do sol associa-se sempre ao primeiro aspecto do simbolismo.

romance, como se os textos dos *Cadernos* representassem um “caos poético” — fase natural do processo criativo — precedendo à criação de um “cosmo imaginário”, onde a visão do mundo toma forma definida. E esse “cosmo”, por sua vez, corresponderia ao universo ficcional, com suas personagens sonhadoras, com suas histórias ao mesmo tempo líricas e insólitas, as quais constituem os contos e o romance.

Nossa teoria pode ser comprovada se atentarmos para poemas como “Em vez de...”, que estabelece uma correspondência com o nascimento da personagem João Ternura. No romance a natureza concorre para o nascimento do menino; descrito pela mãe como ser cósmico:

Ele vem com a força do amor. Nem sei se este mundo é para ele...

— Se ainda nem existe, como é que você sabe que é homem e já inventou nome para ele?

— Existe sim, Dona Maria. Vem existindo muito antes de nos casarmos. Antes mesmo de eu ter nascido...

O vento agitava os cabelos de Liberata.

— De muito longe ele vem vindo... Como este rio, como este vento...

Ninguém sabe de onde vem esse vento, Dona Maria. (Machado, 1984b, p.9)

No poema, a paisagem anuncia o nascimento do “outro”:

Que em seu ventre eu era um núcleo de claridade.

Que em toda paisagem se lia a anunciação do nascituro.

Que atrás da colina uma fonte só faltava dizer o meu nome.

(Machado, 1984a, p.63)

A correspondência com a história de João Ternura está ainda no fato dele também ter nascido diferente do esperado pelas tias, pelo avô, sendo também um “outro”. O poema, num tom narrativo, nos fala, com ironia e também com lirismo, da decepção que a mãe tem com o insólito nascimento daquele que não era o esperado. Essa idéia é reforçada pelo aforismo que vem logo abaixo do poema: “As coisas ardentemente esperadas chegam-nos frias”. A confusão é atribuída ao vento, o elo natural entre as duas narrativas e que, mais uma vez, apresenta-se como elemento dominante, com poder de mudar o destino das pessoas, de até mesmo deslocar o astro do zodíaco: “E todos choraram na decepção do primeiro instante... (... deslocamento de astro no signo do zodíaco... coisas do vento... confusão da entrega...)” (p.63).

O mesmo ocorre no poema “Iniciativas”, o último dos *Cadernos*. O próprio título nos remete à idéia de projeto, de uma nova cidade, de um novo mundo. Como um topógrafo do sonho, o poeta vai traçando um mapa surreal: “Faça o que lhe digo. Solte primeiro uma borboleta” (p.177). As imagens oníricas se misturam com as da infância: os canaviais, a locomotiva. Outros elementos naturais presentes serão o mar, o rochedo e o vento; esse como elemento essencial, que irá viabilizar o sonho projetado pelo eu poemático: “Sirva-se do vento, se achar difícil” (p.177). Dentro dessa temática, o verso “Mande a fotografia do lugar; com as curvas capitais e a cópia dos seios” nos faz pensar em outros seios, que serão o núcleo de um de seus contos: “Viagem aos seios de Duília”. Nele as curvas da paisagem também farão a personagem José Maria lembrar-se dos seios da primeira namorada.

Observamos ainda que, do ponto de vista temático, a maioria dos poemas têm em comum uma certa marca de surrealismo, não constituindo, entretanto, livre associação de imagens ilógicas; pois nos permitem uma leitura de seus símbolos. Muitos são sucessão de imagens oníricas, o que os próprios títulos sugerem: “Aparições”, “O cavalo da madrugada”, “O carrossel”, “Cabeça e rochedo”, “A bola de água...”. Neles o vento, quando não está explícito, é sugerido através do significativo. O efeito sonoro das assonâncias, das aliterações em “s”, “v” e outras



sibilantes evocam o som do vento. E esse vento imaginário estará ainda em diálogos dos *Cadernos*, aparentemente soltos (sem título):

- Ih, que ventania!
- Mas não há vento algum.
- Oh, pois não está ventando?
- Absolutamente.
- Ah, então desculpe... (p.174)

No poema “O carrossel” o vento vem associado à água, representada metonimicamente pela espuma, ambos símbolos da mobilidade e também da fugacidade: “E vou fazendo as trocas: / A paisagem pelo vento / O rochedo pela espuma” (p.101). O rochedo, forma da pedra, é trocado pela espuma. O vento e a espuma traduzem o ideal de dinamismo do poeta. O movimento semântico é dado por um “eu” que troca a imobilidade da paisagem pelo movimento, pela diversão, sugerida na imagem do carrossel, que se associa com alegria, infância, liberdade. A troca é da rotina da vida pelo prazer e pela animação. As imagens abertas e dinâmicas traduzem bem esse desejo.

Em “A bola de água”, a imagem do vento presente no poema é reforçada pelo significante, num efeito de forte sonoridade: “Aqui, se algum vento soprava, era tão alto e insuspeitado que as árvores pareciam hieráticas ante as nuvens desorganizadas” (p.142). O vento concorre para a calma do universo paradisíaco do “eu” poemático, até que surge uma insólita bola de água, como um monstro. Sendo imagem onírica pode transformar-se em “poliedro de pedra”. E o mundo imobiliza-se, concretiza-se, vira pedra. Além do vento, a água e a pedra serão metáforas recorrentes aqui como nos outros poemas; apresentadas, em geral, de forma associada.

O sentimento cósmico de se unir à natureza é visível desde o primeiro poema, “O silêncio por dentro”, em que o poeta expressa o desejo de : “Sorrir debaixo das águas / Esperar dentro da pedra” (p.9).

Nesse sentido Bachelard afirma que todo conhecimento da intimidade das coisas é imediatamente um poema. E nos parece que Aníbal soube muito bem se entregar a esses jogos de intimidade, penetrando imaginariamente ora numa pedra, ora debaixo das águas, ora no interior de uma árvore... Penetrando na intimidade das substâncias, o poeta revela o desejo de refúgio, de repouso e também o sentimento cósmico de tornar-se uno com a natureza. Sentimento revelado em outros textos dos *Cadernos*, os quais poderíamos classificar como “prosa poética”, como é o caso de “O desmonte”, cujo título nos traz o tema da fragilidade do ser, da sua diluição.

Neste, o “eu” poético chega a fundir-se com uma árvore e a dissolver-se com os elementos: “E enquanto o vento esfarelava ao sol minhas últimas células as árvores estendiam-me os galhos, supondo-me ruína” (p.164). Estão presentes as imagens do vento, do sol e da árvore. Esta última como imagem de repouso, símbolo da casa, irá se repetir nos diversos textos. Essa árvore cósmica, morada do Universo, aparece em outro texto em prosa, “Noite numa folha”, em que o “eu” poemático sugere uma relação erótica com uma árvore:

Delícia é pernoitar numa folha [...] Se o vento estiver de acordo, oh! então sim, não há coisa melhor [...] Não é a qualquer árvore que nos devemos dirigir, oh! não. Indispensável procurar as mais receptivas no momento, quase sempre as que estão em vésperas do fluxo periódico [...] Quem pois, quiser estar com uma árvore deve combinar baixinho [...] por si mesma, a árvore desce e instala-se em nosso plexo solar [...] Tudo pronto, salta-se na folha. Sem fazer barulho, é claro, para não despertar os espíritos que devem estar dormindo nas raízes. (p.174-176)

Segundo Bachelard (1990a, p.207), o devaneio vegetal é o mais repousante dos devaneios. Em ambos os textos temos as árvores como “um ninho imenso balouçado pelos ventos”. A imagem da árvore está associada à do vento. O filósofo mostra que a árvore, como o vento, é uma imagem aérea, que ajuda o poeta a conquistar a altura, a ultrapassar os cimos, a viver uma vida aérea; é vertical, ascende ao céu: “A árvore é uma reserva de vôo” (1990a, p.217). De fato, o alto de uma árvore é um convite ao sonho, seus galhos acolhedores são uma espécie de castelo de sonhos. “Os cimos, as árvores, os pássaros são “imagens indutoras de vôo”, afirma Bachelard. Vemos então que os símbolos aéreos se articulam.

Não poderíamos deixar de acrescentar aqui alguns poemas esparsos, não incluídos nos *Cadernos de João* (anexados a esse trabalho), agora publicados por ocasião do centenário de nascimento de Aníbal, e que são importantes para ilustrar como a imagem do vento está impregnada em seu espírito. Na introdução à obra *Parque de diversões* (Machado, 1994b, p.19-20), Raúl Antelo chama a atenção para a incidência das imagens poéticas da pedra e do vento. E aprofunda, apontando para uma comparação com o surrealista Paul Eluard:

... essa multiplicação do ser, que se valoriza ao ritmo do vento, carrega em si o seu contrário: um trabalho de assimilação, que sonha com o ser constante e igualado. A metáfora da pedra é o suporte poético desta identificação.

Tanto em Aníbal como em Eluard, vento e pedra funcionam como agentes destas crises produtivas: repetição x singularidade, assimilação x multiplicação. [...] Veja-se, entretanto, que duas metáforas tão recorrentes como a pedra e o vento resistem à significação unívoca e se agitam em sua labilidade. Sendo sopro inaugural, o vento é presença onipotente e polimorfa, que tende naturalmente à anarquia e ameaça com a destruição [...] condição da ascense, sinal do ermo, a pedra é índice seguro da consciência coisificada.

Em “A pedra e o vento”, Aníbal Machado nos diz que a corrente flui — herança do vento — porém, de modo lasso, sem leito nem nascente, invisível a olho nu. [...] A instabilidade semântica das metáforas coloca, em última análise, o problema de um desejo lábil que atravessa os textos. [...] o poeta resiste à redução das etiquetas e, em seu discurso, o morto remete sistematicamente ao vivo e vice-versa.

A confirmação definitiva do vento como elo natural do texto anibalino reside no significado que ele traz de movimento, liberdade e vitalidade e que se manifesta em sua poética em geral. O movimento é o impulso de vida que rompe com a rotina, uma força que subverte a ordem. Os movimentos da natureza, poeticamente imitados pelas personagens; os gestos, como a cambalhota que caracteriza João Ternura; a dança dos objetos, como no caso dos chapéus que desfilam em “flash back”; o bailado coletivo do carnaval; a simbiose menino-vento; a própria construção que dissolve o ritmo uniforme da narrativa, a inclusão do elemento insólito que desarticula o mundo das personagens, conferindo vivacidade às histórias — tudo provém da perseguição do artista pelo movimento. É o que soube muito bem demonstrar Maria Augusta B. Fonseca, em sua tese *Vento, gesto, movimento: a poética de Aníbal M. Machado*.

A autora realiza uma análise profunda dos elementos pictóricos e gestuais na obra do autor, desde os contos, passando pelo romance e pelos *Cadernos de João*; tendo como referência sempre o elemento natural, o vento, o qual ela aponta como imagem obsessiva do artista. Mas demonstra que a fixação em Carlitos é outra obsessão poética significativa, tanto que abre um capítulo para comentá-la, aproximando a personagem chapliniana a João Ternura. Discute a possibilidade de um projeto surrealista em Aníbal Machado, bem como a aproximação do seu universo com o barroco; realizando, portanto, uma abordagem bem abrangente. Diz que os gestos procuram dar agilidade ao conjunto narrado, desarticulando o mundo das personagens, conferindo vivacidade “cênica” a um toque de pantomina, rearticulando constantemente o elemento surpresa. E ainda: “A repetição insistente dos gestos e das coisas em movimento representa, na poética de Aníbal, manifestações de um sentimento libertário” (Fonseca, 1984, p.14). E ao comentar a dança coletiva do carnaval em “A morte da porta-estandarte”, a autora afirma:

Sem dúvida o artista procura atar um feixe de vida, e o faz amarrando-o ao movimento da dança, incorporando nele a relação natureza-vento, vento-multidão, vento-indivíduo, homem-bailarino. (Fonseca, 1984, p.42)

Em nosso estudo sobre “O iniciado do vento” mostramos que a personagem Zeca da Curva sintetiza essa busca do autor pelo movimento, chegando a metamorfosear-se no próprio vento. A esse respeito Maria Augusta comenta:

O gesto é a metamorfose sonhada quando expressa como rebelião interior. Neste sentido, há uma coloração variada na simbologia gestual que encorpa e adensa seu texto. No bailado convulso da natureza agitada pelo vento, Aníbal parece apoiar todo aprendizado com o mundo, cujo exemplo mais cerrado se condense na rebeldia espontânea dos movimentos da personagem Zeca da Curva. Tati e Juanita já são o embrião desta personagem totalizadora. Mas Zeca carrega na sua pureza infantil os germes do impulso primitivo, a imitação da natureza como aprendizado e reinvenção, a metamorfose da vida: “Olhei para o menino que voltava correndo. Sua cabeleira estava desfeita, ele mesmo todo diferente, subitamente transformado em personagem do vento”. É o verdadeiro iniciado, quer no sentido ritual e religioso, quer no de aprendizado e absorção, que leva a personagem Zeca da Curva a uma verdadeira embriaguez em contato com o vento, a mutações de espírito e sensibilidade, a transformações no humor e no próprio impulso vital. (Fonseca, 1984, p.44)

E para concluir:

É o vento, elemento mágico da poética anibalina, que se incumbe da metamorfose de seu universo, em múltiplas formas, se alastrando em novos movimentos para alimentar, dinamizar e dar coerência ao conjunto de sua ficção [...] Contra a estagnação este sopro estimulante, esta demonstração da mobilidade permanente das coisas, das pessoas, a continuidade inventada a cada momento [...] Do

universo mítico ao plano individual, deste para a abrangência social, sentimos o peso da imagem perseguida. Esta provocação agitadora da natureza é uma presença que, impregnada na obra, não pode mais dela se desvincular. Está entranhada no espírito do artista. Concluindo a entrevista a Jones Rocha, depois de se espantar com sua fala contínua, Aníbal propõe ao repórter que saiam para ouvir também as coisas, os objetos, a natureza. E desviando o rumo da conversa, faz um convite a seu interlocutor: "Olhe, aquela árvore ali parece que quer dizer alguma coisa. Salvo se é o vento que a está provocando... Vamos ouvi-la?" (Fonseca, 1984, p.51)

O vento é sinônimo do sopro e do espírito. Em diversas culturas e religiões encontraremos esse simbolismo arquetípico de sopro divino. No simbolismo hindu é o sopro cósmico e o Verbo. Nas tradições bíblicas, os ventos são o sopro de Deus, que ordenou o caos primitivo e animou o primeiro homem; também são instrumentos da força divina; dão vida, castigam, ensinam; são sinais e, como os anjos, portadores de mensagens. São manifestação de um ser divino, que deseja comunicar as suas emoções, desde a mais terna doçura até a mais tempestuosa cólera. Entre os gregos eram divindades inquietas e turbulentas, contidas nas profundas cavernas das Ilhas Eólias. Já na tradição islâmica o vento fica encarregado de conter as águas; a sua criação, ar e nuvem, com inúmeras asas, também viria conferir-lhe uma função de suporte.

Nessa altura seria pertinente interpor a seguinte questão: esse sentido arquetípico e religioso corresponderia àquele encontrado no universo poético de Aníbal Machado? Pelo menos no conto "O iniciado do vento" podemos afirmar que sim. Pela análise realizada no capítulo anterior, vemos que há uma correspondência com o simbolismo das religiões citadas, ou seja, do vento como sopro, como espírito, como mensageiro alado, como divindade.

Já comentamos sobre o sentido de vitalidade e liberdade contido não só na imagem do vento, mas nos gestos das personagens, e até mesmo na estruturação da narrativa, como uma forma de rebelião à estagnação da vida, contra a rotina. Vemos

aqui que o sentido arquetípico do vento como sopro e espírito se associa ao de vitalidade. Veremos agora como o sentido de liberdade, contido na poética de Aníbal Machado se articula com o ideal de várias das teorias modernas.

Não seria necessário ler os teóricos do assunto para constatar a associação direta entre o elemento ar, na poética anibalina representado pelo vento, e a sensação de liberdade. Nós todos já experimentamos essa sensação ao receber um sopro forte do vento; essa vontade de voar, de ser livre como os pássaros... Vimos que, numa conclusão sobre o sentido do vento na obra do autor mineiro seria, sobretudo, a liberdade, que ele inspira. É um convite à liberdade, à fantasia, ao sonho aéreo, o sonho de vôo. E sabemos que será o sonho e a imaginação que irão nortear a criação de Aníbal, ainda que ele se mantenha preso à realidade.

Gaston Bachelard, ao teorizar sobre a relação entre o vento e a liberdade, desenvolveu o que ele chama de Psicologia Ascensional, onde afirma: "... no reino da imaginação, o epíteto que é mais próximo do substantivo ar é o epíteto livre. O ar natural é livre" (Bachelard, 1990a, p.8). Cita Nietzsche como o representante maior dessa Psicologia Ascensional, e diz que, dentre outras coisas, o que move sua criação poética é o seu sonho de vôo, de vida leve, é a consciência de leveza alada. O vôo, diz Bachelard, é uma matéria a transmutar, base fundamental de uma transmutação, de todos os valores; o nosso ser terrestre, deve tornar-se aéreo. E o poeta e pensador alemão é citado como exemplo de coragem de "viver contra o peso". Bachelard conclui que o homem, para elevar-se, deve desfazer-se dos pesos: "Então nosso duplo aéreo resplandecerá. Então surgiremos livres como o ar" (Bachelard, 1990a, p.144). Ou ainda: "... lança-te para o alto, livre como o ar, e te transformarás em matéria de liberdade" (Bachelard, 1990a, p.146).

Também em Aníbal Machado notamos esse sonho de vôo, implícito na imagem obsessiva do vento, concretizado na ficção pela personagem Zeca da Curva, ao que já nos referimos no capítulo anterior, quando aludimos ao vôo mágico e seu significado de transcendência e liberdade. Ao mesmo tempo esse ideal de liberdade



vincula-se com a estética de movimento surrealista, ao qual Aníbal Machado se ligou.

Yves Duplessis (1963, p.7) afirma que o alvo dos surrealistas é extraliterário, pois visa nada menos do que libertar o homem das ações de uma civilização utilitária, e que a escrita automática era uma técnica que visava fazer aparecer o homem tal como é em si, na sua natureza primitiva, recuperando sua força psíquica e tornando-o realmente livre. Na mesma linha de pensamento, Otávio Paz vai um pouco além e diz que o surrealismo não é uma doutrina da liberdade, mas o exercício concreto da liberdade. Falando de sua própria experiência, lembra que a escrita automática é uma prática dos surrealistas que visa alcançar a liberdade absoluta, e que, segundo Breton, devolve à palavra humana sua inocência e seu poder criador originais. Otávio Paz reconhece que esse estado a que aspira a escrita automática é inalcançável; e compara a prática com os exercícios espirituais do budismo Zen. O importante, diz ele, é conseguir a ruptura da fictícia personalidade que o mundo nos impõe.

A luz do anjo da rebelião — Lúcifer — citado por Breton, em “Arcano 17”, lembra Otávio Paz, forma-se de três elementos: a liberdade, o amor e a poesia. É objetivo do movimento surrealista transformar o mundo com as armas da imaginação e da poesia. A atividade poética volta a ser operação mágica. Otávio Paz fala também da semelhança entre a experiência do amor e a experiência poética: em ambas caem os muros da prisão mental, espaço e tempo se abraçam, só há um sempre. Espaço e tempo voltam a ser o que foram para os primitivos: uma realidade vivente. Separado da natureza, do cosmo, diz ele, o homem se perdeu, tornando-se escravo do tempo e do trabalho. Para resgatá-lo, a poesia moderna se concebe como um novo sagrado (fora de igrejas): “... el surrealismo busca un nuevo sagrado extrarreligioso, fundado en el triple eje de la libertad, el amor y la poesía” (Paz, 1954, p.150).



Esse ideal de liberdade, bem como a valorização da poesia como atividade livre do espírito, é resgatado por todos os poetas modernos, inclusive pelos modernistas brasileiros.

Em momentos históricos importantes como no pós-guerra do ano de 1946, Aníbal se levanta como uma voz engajada e decisiva. Em seu artigo “A poesia na resistência francesa” começa por abominar os horrores da guerra, e a exaltar os poetas (dentre os quais, Eluard, Aragon e Robert Desnos) como porta-vozes da liberdade:

Enquanto os aviões da morte cruzavam os céus da França e os monstros da Gestapo vasculhavam as casas, o espírito deixou-se tomar pelo temor de que se fechariam para sempre as suas asas; e o seu vôo só seria possível no céu da liberdade que lá se abriu primeiro para depois se dilatar (a poder de quantas lutas!) por todo o Ocidente. (Machado, 1994a, p.225)

E conclui sua crítica com uma definição de liberdade cujo sentido cabia naquele momento histórico, mas também irá se manifestar em sua poética:

Liberdade, hoje, tão essencial, tão natural ao homem, que seu maior perigo é confundir-se com as coisas que para terem existência, não precisam ser lembradas e protegidas, como o sol, as águas e o vento... (Machado, 1994a, p.240)



5 Considerações Finais

... a força da vida é sempre maior do que
o apelo do Nada. E o poder da poesia se
confunde com o da vida.

Aníbal Machado - em entrevista a Jones Rocha

Com este trabalho constatamos que a complexidade da obra de Aníbal Machado permite variadas abordagens. Sendo rica em símbolos, possibilita tanto a análise através de teorias mais antigas, como a arquetípica, a mitológica e a dos antigos filósofos, quanto das mais modernas, como a do surrealismo.

Ao delimitar nossa investigação aos objetivos propostos na Introdução, dentre os quais o estudo do elemento mitopoético foi o principal; e escolhido, nesse aspecto, como modelo mais significativo o conto "O iniciado do vento"; pudemos comprovar que nele o aproveitamento do mito como elemento poético é evidente. O vento, o símbolo maior do conto e de toda a poética do autor, aparecerá nas mais variadas imagens, constituindo-se símbolo polissêmico: do banal à força naturalmente transformadora da natureza, que depois passa a transformadora da vontade humana, antropomorfizado, (como figura humana identificado com a personagem Zeca da Curva), e finalmente como força sobrenatural, o mito. Interfere no julgamento, dissolve o processo, liberta o acusado, muda a cidade, domina as pessoas.

Atentamos para o fato de que o vento é a imagem obsessiva do autor, sendo recorrente em todos os contos. Para reforçar essa teoria buscamos a imagem também nos poemas em prosa dos *Cadernos de João*. Percebemos que o vento está presente em quase todos os textos, ao lado de outras imagens como a pedra, sendo, no entanto, a imagem dominante. Vimos ainda que o vento funciona como um elo natural ligando as diversas narrativas dos contos e do romance *João Ternura* aos poemas em prosa. Concluimos que esta imagem perseguida por Aníbal representa a busca obstinada pelo movimento, pela mudança, pela liberdade, e, principalmente, pela vida; articulando-se com os ideais libertários do surrealismo. Em toda sua obra estes

ideais irão aparecer, sutilmente, nos sonhos das personagens, na busca da vida profunda, da poesia.

Comprovamos que o surrealismo aparece na poética anibalina, confirmando a assimilação pelo autor dos ideais desse movimento, que ele, confessadamente, admirava. Mas num estilo próprio, ultrapassando técnicas e procedimentos, para aproveitar a filosofia surrealista; mostrando os conflitos do homem, denunciando a realidade, mas de forma contextualizada, não comprometida ideologicamente; com ironia sutil e humor refinado.

Ao analisarmos a estrutura narrativa, descobrimos não só as preferências retóricas do autor, mas também traços marcantes de seu estilo, como a ironia. Aníbal a utiliza tanto para quebrar o lirismo ou a tensão, fazendo com que o leitor aterrisse novamente na realidade, como para denunciar as injustiças sociais, as contradições do mundo, revelando sua constante preocupação com o social, não permitindo a desvinculação com a realidade. Assim, o autor implícito, em geral, assume uma postura irônica em relação ao mundo, mas é simpático em relação às personagens. A simpatia limita-se com a ternura, principalmente no caso das personagens infantis. O autor empatiza com as personagens nos sentimentos, eles todos oprimidos e desvalidos socialmente. Até mesmo os assassinos, como é o caso do negro em “A morte da porta-estandarte” e “O ascensorista” merecem a ternura por parte do contista. O humor como revolta do espírito contra a dura realidade, muitas das vezes absurda, é uma técnica surrealista aproveitada.

O gosto pelo teatro e pelo cinema se mostra não só em sua crítica, mas também em sua ficção. A aproximação com o teatro consiste, como vimos, no aproveitamento de diálogos, no predomínio das cenas e, principalmente, da figura da personagem, expressando a necessidade do artista de recriar o espetáculo humano. Já a preferência pela representação visual, pelo pictórico, resultando, muitas vezes, no efeito poético, mostra seu desejo de cinematografar a vida.

E ainda que reconhecendo a ambigüidade, a variedade simbólica e os contornos controvertidos da poética de Aníbal Machado, cremos ter pelo menos



conseguido uma aproximação de suas propostas estéticas e ideológicas mais significativas.

6.1 Do autor

Finalmente, a preocupação primeira do autor com o ser humano, com o oprimido, com os desvalidos socialmente, assim como sua alegria de viver, vitalidade, humanidade e ternura estarão presentes em suas personagens; todas nefelistas, fazendo de seus desejos um projeto de vida. Algumas revelam um desencanto do mundo, e mesmo nestas encontramos a humanidade de Aníbal. Mas a maioria delas expressa a sua alegria e seu ideal de viver a vida poeticamente, como Juanita e João Ternura, este, o próprio retrato da ternura de seu autor. Ou o inesquecível Zeca da Curva que é, como Aníbal, “o ‘inspirado’ que capta para os homens apressados a poesia que se acha solta no mundo” (Marques, 1959, p.1).

6.2 Sobre o autor

ANDRADE, Carlos Drummond de. Balada em prosa de Aníbal Machado. In: MACHADO, Aníbal M. *João Ternura*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984. p.xi-xii.

CAMPOS, Paulo Mendes. Aníbal e o partido da vida. In: MACHADO, Aníbal M. *A arte de viver e outras artes*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994. p.xii-xiii.

CARPEAUX, Otto Maria. Presença de Aníbal. In: MACHADO, Aníbal M. *João Ternura*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

6 Bibliografia

6.1 Do autor

- MACHADO, Aníbal M.. *A morte da porta estandarte e Tati, a garota e outras histórias*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. a
- . *Cadernos de João*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. a
- . *João Ternura*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984. b
- . *A arte de viver e outras artes*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994. a
- . *Parque de diversões*. organizado por Raúl Antelo. Belo Horizonte: UFMG; Florianópolis: UFSC, 1994. b

6.2 Sobre o autor

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Balada em prosa de Aníbal Machado. In: MACHADO, Aníbal M.. *João Ternura*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984. p.xi-xii.
- CAMPOS, Paulo Mendes. Aníbal e o partido da vida. In: MACHADO, Aníbal M.. *A arte de viver e outras artes*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994. p.xii-xiii
- CARPEAUX, Otto Maria. Presença de Aníbal. In: MACHADO, Aníbal M.. *João Ternura*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.



CARVALHO, Bernardo. *O interminável livro da vida de Aníbal Machado*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 10 jul. 1994, p.6-9. São Paulo: LR, 1982.

CUNHA, Fausto. Aníbal, o bom. In: ———. *Seleta em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. p.x-xiii.

———. Aníbal entre a poesia e a prosa. In: ———. *Seleta em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. p.130-138.

DEAN, Maria Angélica L. *Aníbal Machado e o sonho*. Minas Gerais, Belo Horizonte, 1 maio 1982. Suplemento Literário, p.6-7.

DIMAS, Antônio. Magia e Ternura. In: MACHADO, Aníbal M.. *Os melhores contos*. 4. ed. São Paulo: Global, 1986. p.5-12. *histórias*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p.xi-xxv.

DUARTE, Lélia Parreira. *Aníbal Machado, uma dualidade do espírito*. Minas Gerais. Belo Horizonte, 8 nov. 1975. Suplemento Literário, p.2-3.

FILHO, Adonias. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

FONSECA, Maria Augusta B.. *Vento, gesto, movimento: a poética de Aníbal M. Machado*. São Paulo: 1984. 189 p.. Tese (Doutorado em Teoria Literária) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

Diffusão Europeia do Livro, 1959. p.233-331.

KONDER, Leandro. Lembranças de uma casa de Ipanema. In: MACHADO, Aníbal M.. *A arte de viver e outras artes*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994. p.xvi-xxii.

Nicomaco, poética. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores). p.443-473.

LUCAS, Fábio. Conto e poesia. In: PROENÇA, M.C., (Org.). *O livro do seminário*

— 1ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: LR, 1982.

———. *Aníbal Machado: 35 anos depois*. D. O Leitura, São Paulo, 13 set. 1994.

p.8-9.

MARQUES, Oswaldino. *O iniciado do vento*. O Estado de São Paulo, São Paulo,

26 set. 1959. p.1. Suplemento Literário

PEREZ, Renard. Aníbal Machado: vida e obra. In: MACHADO, Aníbal M.. *João Ternura*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Os balões cativos. In: MACHADO, Aníbal M.. *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p.xi-xxx

6.3 Geral

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1960.

ALEXANDRIAN, Sarane. *Surrealismo*. São Paulo: EDUSP-Verbo, 1976.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ———. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959. p.255-331.

———. Poética. In: ———. *Tópicos, dos argumentos sofisticos, metafísica, ética a Nicômaco, poética*. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores). p.443-473.



ARRIGUCCI JR., Davi. Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Mutilo Rubião). In: ———. *Fragmentos sobre a crônica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.141-165.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

———. *Uma questão de ponto de vista*. *Sílex*. São José do Rio Preto, n.52, p.1-35.

———. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. a

———. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. b

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980. (Coleção Artes e Letras)

BOSI, Alfredo. Tendência contemporânea. In: ———. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. p.481-491.

BULFINCH, Thomas. *A idade da fábula — o livro de ouro da mitologia*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965.

CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, Alfredo L. Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

———. *Ferreiros e alquimistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.



CINTRA, Ismael A. *O foco narrativo na ficção — uma leitura de nove, novena de Osman Lins*. São Paulo: 1978. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

———. Uma questão de ponto de vista. *Stylos*. São José do Rio Preto, n.52, p.1-35, 1981.

CORONADO, Guillermo de la Cruz. *Teoria do conto*. Estudos Anglo-hispânicos. São José do Rio Preto, n.2/3, p.17-45.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: ———. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971. v.6, p.105-128.

COUTO, José Geraldo. *André Breton*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DUPLESSIS, Yves. *O surrealismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963. (Coleção Saber Atual)

ELIADE, Mircea. *Mitos, sueños y misterios*. Buenos Aires: Cia General Fabril, 1961.

———. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

———. *Ferreiros e alquimistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

———. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercúrio, 1992.



FRIEDERICH, Hugo. *Estrutura da lirica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

SCHILLER, Federico. *Poesia ingenua y poesia sentimental*. Buenos Aires: Nova, 1978.

FRYE, Northrop. *Anatomia da critica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1991.

Construção, Curitiba, Ano 2, n.3, p.162-173, set. 1974.

GRAMSCI, A. ; EISENSTEIN, S. M.; CHESTERTON, G. K.; POE, E. A.; SPINARCEJAC, T. *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets, 1970.

JESI, Furio. *Literatura y mito*. Barcelona: Barral, 1972.

Revista de Literatura, Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1969.

KURY, Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

Teoria da Literatura, Rio de Janeiro: M. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro — apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro: 1970.

LEITE, Lígia Chiappini M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

MOISÉS, Massaud. O conto. In: ———. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1979. p.15-54.

Revista de Literatura, Rio de Janeiro: M. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro — apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro: 1970. v.3, p.9-163.

PAREYSON, Luigi. O verossímil na poética de Aristóteles. *Stylos*. São José do Rio Preto, v.97. p.1-32, 1990.

PAZ, Otávio. El surrealismo. In: ———. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1982. p.136-151.

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1976.



REIS, Carlos L. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SCHILLER, Federico. *Poesia ingenua y poesia sentimental*. Buenos Aires: Nova, 1963.

SILVA, Antônio M. dos Santos. Affonso Ávila: a transformação irônica. *Construtura*, Curitiba, Ano 2, n.3, p.162-175, set. 1974.

SPERBER, Dan. *O simbolismo em geral*. São Paulo: Cultrix, 1978.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1969.

TELLES, Gilberto M.. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro* — apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro: Record, 1987.

TORRE, Guillermo de. Surrealismo. In: ——. *História das literaturas de vanguarda*. v.3. Lisboa: Presença, 1970. v.3, p.9-163.

VICO, Giambattista. *Principios de (uma) ciência nova*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores)

(Aníbal M. Machado, *Parque de diversões*, p. 269)



7 Anexos

Pedra e Vento

A Louis Aragon

Herança do vento

Ascendência de pedra

Entre a folha e o vento

Do esqueleto ao gemido

A corrente flui

Do astro ao reflexo

Da pétala à floresta

Entre a boca e o horizonte

Evapora-se a pedra

E o esquiife do espaço

Balança vazio

Balança

Vazio...

Ruínas do vento...

(Aníbal M. Machado, *Parque de diversões*, p. 269)



A demência do vento

É o vento o vento

É o vento que vem crivando
 Pelas frinchas do infinito
 É o vento que vem gemendo
 Na espinha do plenilúnio
 É o vento que vem rolando
 Como um cascalho de Treva

É o vento o vento

É o vento que vem quebrando
 As vidraças da memória
 É o vento que vem abrindo
 As cicatrizes da véspera
 É o vento que vem pulsando
 Nas veias murchas do Tempo

É o vento o vento

É o vento que vem mordendo
 A carne tensa das nuvens
 É o vento que vem roçando
 A sintonia das águas
 É o vento que vem varrendo
 A nostalgia dos trêmulos

É o vento o vento

É o vento que vem rasgando
 Seus dentes de insônia cósmica
 É o vento que vem crispando
 Seus dedos de angústia azul

É o vento que vem tangendo
Seus rebanhos desvairados

É o vento o vento

É o vento que vem trazendo
Teu sorriso embalsamado
É o vento que vem gritando
A senha de tua essência
É o vento que vem lambendo
A salsugem de teus seios

É o vento o vento

É o vento que vem brincando
De roda com minha infância
É o vento que vem rasgando
A pele de meu silêncio
É o vento que vem talhando
O mapa de minha face

É o vento o vento

É o vento que vem roendo
O pergaminho das horas
Que escorregam como afagos
Sobre os escarfos herméticos
Do abismo turvo insondável
Que me separa de mim

É o vento o vento

(Id., Ibid., p. 270-271)



