



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO ARTES E LETRAS - FACALE



KELLY PATRICIA DE SOUZA SILVA

VENTO, MEMÓRIA E SINESTESIA NOS CONTOS DE ANÍBAL MACHADO

Dourados - MS
2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO ARTES E LETRAS - FACALE



KELLY PATRICIA DE SOUZA SILVA

VENTO, MEMÓRIA E SINESTESIA NOS CONTOS DE ANÍBAL MACHADO

Dissertação submetida ao Exame de Defesa no Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de Literatura e Práticas Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Bungart Neto

Dourados - MS
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

S586v Silva, Kelly Patricia De Souza
Vento, Memória e Sinestesia nos contos de Anibal Machado [recurso eletrônico] / Kelly Patricia De Souza Silva. -- 2020.
Arquivo em formato pdf.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Bungart Neto.
Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2020.
Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:
<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Memória Involuntária. 2. Vento. 3. Sinestesias. 4. Anibal Machado. I. Bungart Neto, Prof. Dr. Paulo. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.



KELLY PATRICIA DE SOUZA SILVA

VENTO, MEMÓRIA E SINESTESIA NOS CONTOS DE ANÍBAL MACHADO

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Bungart Neto
(UFGD – Presidente e Orientador)

Prof. Dr. Marcos Vinícius Teixeira
(UEMS – Membro Titular)

Prof^ª. Dr^ª. Leoné Astride Barzotto
(UFGD – Membro Titular)

Prof. Dr. Eudes Fernando Leite
(FCH/UFGD - Membro Suplente)

Prof^ª. Dr^ª. Alexandra Santos Pinheiro
(UFGD – Membro Suplente)

Dourados, 03 de agosto de 2020.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, essa energia criadora que cuida de mim, que me inspira e me dá forças para não desistir e conquistar os meus sonhos.

Agradeço à minha família, por todo apoio e incentivo, especialmente meu amado esposo, David, com o qual eu pude contar em todos os sentidos, inclusive financeiro (risos), sempre preocupado comigo nas viagens de idas e vindas a Dourados-MS.

Agradeço aos meus filhos, Lívia e Lucas, por todo amor e compreensão nos momentos em que eu não pude estar verdadeiramente presente ou dar a atenção que vocês merecem.

Sou grata à minha mãe, Nadir, pelas orações, por estar presente nos momentos que precisei de apoio, por estar sempre disposta a me ajudar, por cuidar da minha casa e dos meus filhos na minha ausência.

Dedico a minha mais profunda gratidão ao meu orientador Paulo Bungart Neto, que desde o início me aceitou como aluna especial em sua disciplina e a partir daí só fez me guiar pelo caminho dos estudos literários. Não há palavras para expressar a minha gratidão, pois muitas vezes eu não me achava capaz, mas suas palavras de incentivo me motivaram a superar os meus medos e inseguranças. Sou imensamente grata por ele ter realmente desempenhado o papel de mestre na minha formação, tenho dúvidas se teria conseguido se não fosse pela sua paciência, sugestões, seu olhar atento e minuciosas correções. Obrigada por acreditar em mim!

Quero agradecer a todos os professores das disciplinas que cursei durante o mestrado, Leoné Astride Barzotto, Célia Delácio, Paulo Custódio, Alexandra Pinheiro, Gregório Dantas e Paulo Bungart, que foram fundamentais nessa trajetória, pois além de ensinamentos no âmbito acadêmico, também ofereceram afeto, generosidade e respeito. Levarei para sempre um pouco de cada um em meu coração.

Agradeço aos meus colegas mestrandos, Enilze, Ueslei, Janete, Selma, João Vitor, Roberto, Jéssica, Adriane, Beatriz, Mirella e outros que não mencionei, mas que já fazem parte da minha vida, por termos dividido momentos de aflição, mas de muita alegria e descontração, que tornaram essa jornada um pouco mais fácil.

Não posso deixar de agradecer às minhas queridas amigas Luíza e Bruna, que apesar da distância, estão diariamente presentes na minha vida, trocando ideias e sempre me incentivando

a melhorar profissionalmente, obrigada pela solicitude nas revisões dos textos, na busca do melhor vocábulo, mas principalmente, pela distração e risadas que aliviam o cansaço diário.

Meus sinceros agradecimentos à banca de qualificação, composta pelos professores doutores: Marcos Vinícius Teixeira, Leoné Astride Barzotto e Alexandra Santos Pinheiro pelas valiosas contribuições, e a todos que de alguma forma colaboraram para a realização desta pesquisa.

SILVA, Kelly Patricia de Souza. *Vento, memória e sinestesia nos contos de Aníbal Machado*. 123f. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de Concentração: Literatura e Práticas Culturais). Programa de Pós-Graduação em Letras (Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD). Dourados-MS, 2020.

RESUMO

Esta dissertação de Mestrado em Letras tem como objetivo principal o estudo de aspectos relacionados à memória involuntária e às sinestésias presentes nos contos do escritor mineiro Aníbal Machado (1894-1964), sobretudo nas narrativas: “O iniciado do vento”; “Viagem aos seios de Duília”; “A morte da porta-estandarte”; “O piano”; “O ascensorista”; e “O desfile dos chapéus”. Nesta perspectiva, a ocorrência frequente do vento e de outras manifestações da memória dos sentidos nas obras supracitadas será analisada a partir da sugestão de acessos da memória involuntária na obra *Em busca do tempo perdido*, do romancista francês Marcel Proust. A definição de autobiografia proposta por LEJEUNE (2008), bem como seu conceito de “pacto autobiográfico” são levados em consideração, a fim de melhor se entender a diferença entre o gênero memória e sua presença como conteúdo dos enredos dos contos de Aníbal Machado. A teoria do conto é discutida de acordo com os pressupostos de GOTLIB (1985); CORTÁZAR (2006); BOSI (1974); e MOISÉS (2006), dentre outros; e as distinções e convergências entre narrativa factual e ficcional em COSSON (2001). Nos contos selecionados para análise, é possível verificar enredos interligados a recorrentes evocações do passado ocorridas, como em Proust, involuntariamente, e ativadas por reminiscências ligadas à “memória dos sentidos”, as chamadas sinestésias. Desse modo, os enredos dos contos de Aníbal Machado constantemente evocam aspectos sensoriais da recordação de seus narradores e/ou de significativos personagens de suas narrativas, conforme pretende-se demonstrar.

Palavras-chave: Memória involuntária; Vento; Sinestésias; Aníbal Machado.

ABSTRACT

This Master's Degree dissertation in Literature aims at studying aspects related to involuntary memory and synesthesias included in short stories written by Aníbal Machado (1894-1964) from Minas Gerais, especially in these narratives: “O iniciado do vento” [“The wind’s initiated”]; “Viagem aos seios de Duília” [“Journey to Duília’s breasts”]; “A morte da porta-estandarte” [“The flagship’s death”]; “O piano” [“The piano”]; “O ascensorista” [“The elevator’s operator”]; and “O desfile dos chapéus” [“The hats parade”]. In this perspective, the frequent incidence of the wind and other memory manifestations of the senses in the short stories mentioned above will be analyzed based on the idea of involuntary memory accesses in the novel *A la recherche du temps perdu* [*In search of lost time*], by the French writer Marcel Proust. The definition of autobiography proposed by LEJEUNE (2008), as well as his theory of “autobiographical pact” is considered in order to understand better the difference between the memory as genre and its presence as a content on plots of Aníbal Machado's texts. The short story theory is discussed according to the assumptions of GOTLIB (1985); CORTÁZAR (2006); BOSI (1974); and MOISÉS (2006), among others; and the distinctions and convergences concerning to factual and fictional narrative in COSSON (2001). In the selected texts for investigation, it is possible to verify stories related to recurrent evocations of the past, which occurred similarly in Proust, involuntarily, and were activated by reminiscences associated to the “memory of the senses”, named as synesthesias. Therefore, Aníbal Machado's plots constantly evoke sensorial features of the memory of his narrators and/or of significant characters in his narratives, as we expect to demonstrate.

Keywords: Involuntary memory; Wind; Synesthesias; Aníbal Machado.

SUMÁRIO

PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES	13
CAPÍTULO 1 – COPACABANA SUBSTITUI O RIO DAS VELHAS.....	16
1.1 – Aníbal Machado: o artesão das palavras.....	17
1.1.1 – A casa de Aníbal Machado e suas “domingueiras”.....	21
1.2 – Produções e contribuições artísticas de Aníbal Machado	29
1.3 – Fortuna crítica e acadêmica do escritor	34
CAPÍTULO 2 – REFLEXÕES SOBRE MEMÓRIA E NARRATIVA FICCIONAL.	42
2.1 – Aspectos da teoria do conto	42
2.2 – Memória: gênero <i>versus</i> conteúdo.....	59
2.3 – A memória involuntária	67
CAPÍTULO 3 – O DESPERTAR DA MEMÓRIA ATRAVÉS DAS	
SINESTESIAS.....	74
3.1 – A memória involuntária e as sinestesias nos contos de Aníbal Machado.....	75
3.2 – Vento e memória.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
REFERÊNCIAS.....	121

“O pior momento não é o da morte. O pior momento seria se ela, minutos antes de chegar, nos acordasse do sonho da vida...”

(Aníbal Machado)

PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

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

(Aníbal Machado)

É inegável a importância da contribuição literária de Aníbal Machado para a literatura brasileira. O escritor se notabilizou através da escrita de contos e foi considerado por muitos críticos como um artesão da palavra e um mestre do gênero, o que torna desafiadora a missão de entender as peculiaridades de seus textos.

Durante o andamento desta pesquisa, na área de Literatura e Práticas Culturais, uma razoável quantidade de informações, obtidas através das leituras de ensaios críticos e acadêmicos sobre o autor, além dos próprios contos e de textos autobiográficos de Aníbal, possibilitaram certa compreensão a respeito de um escritor que até então, como a grande maioria, eu pouco conhecia, e que se destaca por sua precisão vocabular e criatividade capazes de produzir textos esteticamente singulares em diversos aspectos, mantendo certo rigor linguístico e uma forma tradicional de escrita, e, por outro lado, recorrendo também a imagens surrealistas.

Além disso, a oscilação entre o real e o onírico é considerada uma característica bastante peculiar da produção literária daquela época. O estilo do escritor mineiro foi descrito por Cavalcanti Proença como de “difícil exemplificação, pois cada período de Aníbal Machado testemunha perícia artesanal e artística” (*apud* MACHADO, 1997, p. xv).

Sua fortuna crítica é igualmente relevante, pois se constata, além de prefácios, poemas e depoimentos produzidos por amigos e artistas, um número considerável de teses e dissertações, artigos e publicações em revistas e coletâneas a respeito de sua obra, como se verá adiante quando nos referimos à fortuna crítica e acadêmica do autor.

As considerações teóricas referentes ao gênero “conto” viabilizaram o entendimento de questões complexas referentes a seu processo de escrita. Ao avaliar os contos do escritor mineiro através de tais conceitos, verifica-se que Aníbal Machado deu vida a personagens marcantes na história da literatura brasileira, como por exemplo, o menino Zeca da Curva, de “O iniciado do vento”, a porta-estandarte Rosinha, tragicamente assinada pelo namorado no famoso conto “A morte da porta-estandarte”, personagens fictícios que se fixam no imaginário

do leitor como se fossem pessoas reais. Desse modo, é possível afirmar que a leitura de sua obra provoca uma reação em quem a lê e reitera a declaração de Cortázar a respeito do conto excepcional, que, segundo ele, é a qualidade literária que torna alguns contos inesquecíveis:

O excepcional reside numa qualidade parecida a do imã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que lhe fluíam virtualmente na memória e na sensibilidade; um bom tema é como o sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência (CORTÁZAR, 2006, p. 154).

Desde o primeiro contato com o texto de Aníbal Machado, pude sentir o efeito excepcional de sua obra, tanto que foi instantâneo o meu interesse em conhecer outros contos do escritor. A partir da leitura de “O iniciado do vento”, que narra a experiência vivida pelo engenheiro José Roberto juntamente com o garoto Zeca da Curva, muito me intrigou a questão da interferência do vento na vida da cidade interiorana; em seguida, com a leitura do conto “Tati, a garota”, verifiquei outras ocorrências nas quais o vento atuava de maneira enigmática. Alguns questionamentos e reflexões continuaram em minha mente a respeito da estética da produção literária do autor e me fizeram sair em busca de possíveis hipóteses.

Primeiramente, faz-se necessário explicitar, de forma breve, a minha trajetória acadêmica, pois desde a graduação até o meu ingresso como mestranda no PPG-Letras da UFGD, passaram-se quase dez anos. Após o término da graduação, eu pretendia logo ingressar no Mestrado, e posteriormente, no Doutorado. Porém, minha vida tomou outro rumo, me casei jovem e logo tive filhos. Em seguida, mudei-me para a cidade de Jardim-MS, município onde resido até hoje. Tais motivos tornaram meu sonho mais distante e me fizeram adiar por um tempo o meu objetivo. Agora, com meus filhos já crescidos, resolvi retomar minha vida acadêmica, contando com o apoio e ajuda da minha família.

Durante a graduação em Letras, na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, confesso que a literatura não me atraiu tanto, por isso optei por pesquisar assuntos referentes à linguística. Contudo, após algum tempo já seguindo a carreira docente, fui desafiada a lecionar literatura para o Ensino Médio de uma instituição pública. Nesse período, precisei estudar e me dedicar a conhecer textos literários de diversos autores e a pesquisar mais profundamente os conceitos referentes à teoria literária, o que veio a contribuir grandemente na ampliação da minha visão de mundo e despertou em mim o interesse de enriquecer ainda mais a minha formação docente, pois acredito que o Mestrado e o Doutorado sejam de extrema importância para o currículo profissional de um professor. Além disso, eu leciono para estudantes do Ensino Médio, que vem sofrendo mudanças e exigindo professores em contínua formação, que

dominem conhecimentos em sua área de atuação, que sejam leitores críticos e que desenvolvam pesquisas para aprofundar ou até mesmo produzir conhecimento científico e, assim, tornar-se realmente capaz de promover a aprendizagem com embasamento teórico e prático para então exercer sua função pedagógica com excelência.

Com esse intuito, em 2017, matriculei-me como aluna especial no Curso de Mestrado em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, na disciplina “Literatura Comparada e Crítica cultural”, ministrada pelo prof. Dr. Paulo Bungart Neto, que, posteriormente, tornou-se orientador desta dissertação. Acredito que cursar a referida disciplina como aluna especial foi o primeiro passo para aprofundar minhas leituras e as noções referentes à teoria e crítica literárias, bem como foi a oportunidade de realmente dedicar-me aos estudos, ocasião na qual a literatura se tornou definitivamente um objeto de estudo e não apenas um prazer.

Na busca de alinhar minhas preferências literárias às exigências do Programa de Mestrado da UFGD, no que se refere às linhas de pesquisa, verificou-se a possibilidade de estudar e analisar a memória dos sentidos em outros contos de Aníbal Machado, através de uma sugestão do próprio orientador. Desse modo, a ideia para a presente pesquisa de Mestrado em Literatura e Práticas Culturais surgiu em virtude da minha empatia pela obra de Aníbal Machado assim que li alguns de seus contos. No entanto, o tema apenas tomou forma após a sugestão de leitura de um capítulo do livro originado da tese de Doutorado do meu orientador, Prof. Paulo Bungart Neto, *Augusto Meyer proustiano: A reinvenção memorialística do eu*. No capítulo intitulado “Reflexos de *A la recherche du temps perdu* em *Segredos da infância* e em *No tempo da flor: a memória involuntária em Augusto Meyer, o iniciado do vento*” (2014, p. 359-394), é analisada, especificamente, a obra de Meyer, sendo Aníbal Machado apenas referenciado, através do conto “O iniciado do vento”, mas não investigado profundamente. Nesta perspectiva, através de uma sugestão do próprio orientador, verificou-se a possibilidade de estudar e analisar a memória dos sentidos em outros contos de Aníbal Machado.

Os trabalhos já publicados e a fortuna crítica encontrada a respeito de Aníbal Machado comprovam que ele teve uma participação ativa na literatura brasileira, e que mesmo não possuindo uma produção tão vasta, é tido como um dos escritores de maior importância dentre os autores modernistas, tanto que críticos literários como Otto Maria Carpeaux, no texto *Presença de Aníbal* (MACHADO, 1987, p. xv-xviii), refere-se a Aníbal Machado como um dos melhores contistas do século e declara que o escritor teve um papel histórico comparável ao de Mário de Andrade. A estima pelo escritor mineiro é declarada também por demais escritores. Na coletânea organizada por Antonio Dimas e intitulada *Os melhores contos de Aníbal Machado*, ele declara que: “(...) intriga e incomoda a repercussão discreta de Aníbal Machado

dentro da nossa crítica literária” (2001, p. 5), tamanha a sua importância no cenário das artes. Além disso, a presença de Aníbal Machado em uma coletânea organizada por Edgar Cavalheiro e Almiro Rolmes Barbosa, intitulada *As obras-primas do conto brasileiro*, situa o escritor no patamar dos grandes contistas brasileiros.

O romancista e crítico literário Manuel Cavalcanti Proença, na Introdução à obra *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias*, intitulada “Os balões cativos”, também eleva Aníbal Machado ao nível dos grandes escritores ao descrevê-lo como um escritor clássico e universal, que possui intuição didática e um perfeito domínio da linguagem, cujos textos devem inclusive ser utilizados para ensino da técnica literária nas escolas. Segundo o crítico, a ironia era uma característica frequente na obra do escritor, que também desenvolve suas narrativas em terreno fronteiro, explorando a relação entre sonho e realidade, espírito e matéria, verdade e mentira, relatório e ficção.

Proença também destaca a importância do vento nas obras de Aníbal Machado, visto que esse elemento da natureza é explorado em diversas narrativas do escritor. Contudo, é pertinente mencionar que o tema do vento é clássico e já foi explorado por inúmeros escritores, como Homero, Oscar Wilde e T. S. Eliot, dentre outros, na literatura ocidental.

A fortuna acadêmica de Aníbal Machado também é bastante ampla, considerando as inúmeras teses de Doutorado que têm como tema análises de suas obras. Para o presente estudo, pretende-se recorrer a quatro delas, a saber: a pesquisa de Márcia Coelho Azevedo (2009), que analisa os contos mais representativos do autor; o estudo de Marcos Vinícius Teixeira (2011), que apresenta uma visão geral de toda obra de Aníbal Machado e investiga aspectos referentes ao inacabado na vida e obra do escritor; a tese de Luíza Vilma Pires Vale (2011), que trata da estética de suas criações; e, por fim, o trabalho da pesquisadora Andrea Maria de Araújo Lacerda (2013), que investigou o espaço ficcional nos contos do escritor mineiro.

Esta dissertação está organizada em três capítulos. O primeiro, “Copacabana substitui o Rio das Velhas”, consiste em uma apresentação dos levantamentos realizados a respeito da biografia de Aníbal Machado, discutindo-se não apenas a trajetória de vida do autor, mas também seu perfil como sujeito, suas relações interpessoais e o papel que desempenhou como agitador cultural de sua época. Ainda no primeiro capítulo, apresentamos o caminho percorrido pelo escritor em sua carreira literária e a importante contribuição para a literatura brasileira. Descrevemos também as diversas produções relacionadas ao artista, desde adaptações de seus textos para o cinema até documentários sobre sua vida e obra, além de explorar a fortuna crítica e acadêmica a respeito de sua obra.

No segundo capítulo, intitulado “Reflexões sobre memória e narrativa ficcional”, é proposta uma reflexão a respeito dos conceitos teóricos referentes à teoria do conto, à luz dos conceitos de Nádya Batella Gotlib e de outros importantes teóricos da literatura, tais como: Julio Cortázar, Massaud Moisés, entre outros. Nessa etapa, buscamos esclarecer o que vem a ser um conto através da abordagem e discussão das principais teorias, nas quais tenta-se demonstrar o caráter contraditório do gênero e sua difícil caracterização. Destacamos, também, os princípios de Philippe Lejeune em sua obra *O pacto autobiográfico*, para apontar a diferenciação entre os gêneros memorialísticos, dialogando com os conceitos concernentes à memória involuntária, eternizada por Marcel Proust na obra *Em busca do tempo perdido*, na qual constatamos que a memória dos sentidos está sempre presente em suas narrativas. Além disso, discorremos sobre as ideias de Rildo Cosson quanto à ambiguidade das narrativas factual e ficcional.

O terceiro capítulo, denominado “O despertar da memória através das sinestésias”, constitui a análise e interpretação de seis contos de Aníbal Machado selecionados como *corpus* da análise: “O iniciado do vento”; “Viagem aos seios de Duília”; “A morte da porta-estandarte”; “O piano”; “O ascensorista” e “O desfile dos chapéus”. Tais narrativas são investigadas sob a perspectiva da memória involuntária e foram escolhidas em virtude de seu evidente caráter sinestésico e das ocorrências do vento como elemento causador da reminiscência, tendo em vista que o presente estudo visa explorar os contos sob enfoque dos estudos memorialísticos, pertinentes à memória involuntária e à memória dos sentidos, a fim de identificar a presença de elementos sinestésicos passíveis de associação com o passado e com a tópica do “vento”. Sob tal aspecto, podemos destacar que o vento se configura como elemento recorrente na obra de Aníbal Machado, especialmente em cenas em que há a ocorrência de rememorações.

Os contos supracitados sugerem, em seus enredos, a existência de elementos sinestésicos que conduzem para uma espécie de retorno ao passado, uma vez que trazem, no presente da narrativa, registros de sensações e emoções passadas. A atuação do vento é frequente, por isso é interessante a investigação de tais aspectos com vistas a compreender a relação que o narrador estabelece com as evocações da memória presentes nesses contos.

Portanto, levando em consideração a importância de Aníbal Machado no âmbito da literatura brasileira, e também em virtude de abordar um gênero tão popular como o conto, acredita-se que esta dissertação possa colaborar para a fortuna crítica do escritor à medida que viabiliza o esclarecimento de conceitos relacionados ao tema da memória e às manifestações da memória sensorial em alguns dos principais contos do Modernismo brasileiro.

CAPÍTULO 1 - COPACABANA SUBSTITUIU O RIO DAS VELHAS

“Era um consertador do material humano, e era também um homem que aceitava material humano tal qual como ele é, precário e torto”.

(Paulo Mendes Campos)

Neste capítulo serão apresentados os dados biográficos de Aníbal Monteiro Machado, mais conhecido como Aníbal Machado, no intuito de demonstrar particularidades relacionadas à personalidade do autor, que evidenciem aspectos tais como a sua tão aludida generosidade e o caráter engajado do escritor em relação à arte e à cultura brasileira. Pretende-se fazer um percurso por sua vida literária investigando as fontes que influenciaram suas criações e demonstrar que, embora tenha produzido poucos textos, sua obra é fascinante e carregada de originalidade. Exploramos a fortuna crítica e acadêmica do autor em busca de retratar a personalidade generosa e autêntica de alguém que fez de sua casa, por décadas, um dos principais pontos de encontro de diversos intelectuais, artistas e escritores da época. Procuramos ressaltar também aspectos intrigantes sobre o escritor, dentre eles a sua exacerbada preocupação com a escrita literária, ou seja, seu extremo rigor vocabular na construção de seus textos a ponto de, inclusive, este ser um dos motivos aventados para justificar publicações tão raras e espaçadas, um excesso de preciosismo do escritor que levava décadas para considerar uma narrativa sua totalmente “pronta”.

Nesta perspectiva, o presente capítulo visa sintetizar informações dispersas sobre a vida e a obra do artista mineiro, levando em consideração também textos autobiográficos do autor, compilados na obra *A arte de viver e outras artes* (1994); bem como textos críticos de autores renomados como Leandro Konder¹, Otto Maria Carpeaux, Carlos Drummond de Andrade, dentre outros, além de relatos de familiares e amigos do autor coletados por Celina Whately (2011); bem como, por fim, de teses de doutorado sobre a obra de Aníbal Machado.

¹ Apesar de, como se verá adiante, Aníbal Machado ter morado a maior parte de sua vida no bairro de Ipanema, para o título do capítulo 1 tomo de empréstimo uma expressão oriunda da analogia feita por Konder (1994, p. xvi) entre o rio que Aníbal Machado frequentava em sua infância em Sabará e o mar de Copacabana: “Ia frequentemente à praia, para nadar e fugir dos credores (Copacabana substituiu o Rio das Velhas)”.

1.1. Aníbal Machado: o artesão das palavras

Aníbal Machado nasceu no dia 9 de dezembro de 1894, em Sabará, cidade do interior de Minas Gerais, em uma chácara chamada “Fogo Apagou”, localizada à margem do Rio das Velhas, rio que adquire significação especial para o escritor, que o homenageou no texto intitulado “Rio das Velhas, velho...”, dedicado ao rio de sua infância. Em “Flash”, o autor declara-se “fundado” em 1894, na cidade de Sabará, à margem direita do Rio das Velhas. Em “Autobiografia”, o contista revela que, ao nascer, seu umbigo foi atirado nas águas turvas do Rio das Velhas pelas lavadeiras. Além da constante menção ao rio de sua infância em textos autobiográficos, o rio também é ficcionalizado em sua obra, especialmente em “Viagem aos seios de Duília” e em *João Ternura*.

Os estudos do escritor mineiro se iniciaram de forma domiciliar, com o auxílio de sua mãe e, em seguida, de uma educadora alemã descrita como culta e muito enérgica. Aníbal Machado manifesta que, nessa época, não sentia prazer nos estudos e que, após a chegada da professora, até a casa perdeu o encanto e a vida ficou triste. Segundo ele, era difícil se concentrar, pois o rio o provocava pela janela, a natureza do lado de fora ficava como que o “esperando”. Em 1913, seu pai lhe enviou ao internato Colégio Dom Viçoso, em Belo Horizonte e, segundo ele, a cidade era como um mausoléu, de tão silenciosa. Assim, distante da vida ao ar livre, ele tornou-se retraído e triste, mas foi nessa época que manifestou vontade de aprender. No entanto, revela que não gostava do colégio e se entristecia com a dificuldade em encontrar amigos com os quais tivesse alguma afinidade: “Eu estimava bastante o diretor, mas tinha uma vontade secreta de incendiar o seu colégio. Fiquei triste de repente, à procura difícil de outros irmãos, que não os de sangue” (MACHADO 1994, p. 290).

Aníbal estudou até o quinto ano no externato do Ginásio Mineiro, depois se mudou para o Rio de Janeiro para concluir o então secundário no extinto Colégio Abílio, em Botafogo, mas regressou a Belo Horizonte para seguir como ouvinte na Faculdade de Direito. Nesta época, o escritor relata que viveu em execráveis pensões de estudantes, onde veio a desenvolver uma doença no intestino, problema de saúde que lhe acompanhou por quase vinte anos. Segundo o escritor, “um pormenor prosaico desta natureza não deveria ter a menor importância no curso de uma existência. Mas tem” (MACHADO, 1994, p. 291). Em seu texto autobiográfico, o escritor menciona a fragilidade de sua saúde e revela que seu temperamento ocasionava uma reação em seu sistema digestivo. “Em mim talvez viesse como contrapeso, pois era tempo de desconfiar que o meu organismo era inadequado para o meu temperamento” (MACHADO, 1994, p. 291).

Aníbal Machado convenceu o pai da necessidade de ir para o Rio de Janeiro para estudar na Faculdade Livre de Direito. Ele era fascinado pela cidade carioca, mesmo que não fosse a mesma de sua infância, que ele não tivesse muito dinheiro ou até mesmo saúde, estar no Rio já lhe bastava. Contudo, ele deixou-se envolver pela boemia noturna e seu pai lhe cortou a mesada, após algum tempo foi forçado a retornar e completar os dois últimos anos do curso na Faculdade de Belo Horizonte. Segundo a pesquisadora Andrea Lacerda (2013, p. 14), esse trânsito entre Minas Gerais e Rio de Janeiro se dilui tanto em seu modo de ser e agir quanto em sua obra, que contém narrativas que se passam ora em cenário carioca, ora mineiro, destacando as belezas naturais de ambos os espaços.

Na capital de Minas Gerais, participou ativamente da vida cultural da cidade, publicou em periódicos que circularam em Belo Horizonte entre os anos de 1913 e 1915, época em que o escritor ainda era muito jovem. Esse dado é indicativo de que o interesse do artista pela literatura e pela arte teve início ainda enquanto estudante de Direito. Nesse período, chegou a publicar, numa revista de estudantes, um texto intitulado “O sentido das estátuas”, considerado pelo próprio autor, conforme ele viria a afirmar em “Autobiografia” – em *A arte de viver e outras artes* (1994) –, um texto sem sentido, fruto de uma fase em que lia pouco, por julgar os livros morosos demais para a pressa que ele tinha de experimentar a vida através de perspectiva própria:

Até então quase não lia, na pressa de tirar diretamente da vida o seu sentido, sem ajuda dos intérpretes – 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 essa se apresenta a uma adolescência confusa e inquieta (MACHADO, 1994, p. 292).

A respeito da vida do autor, o estudo de Vale (2011) revela que, entre os anos de 1919 e 1920, Aníbal Machado publicou textos literários na revista *A Vida de Minas* com o pseudônimo de Antonio Verde, junção dos nomes de dois dos escritores que inspiraram sua escrita². Nessa época, o autor conviveu com Carlos Drummond de Andrade, João Alphonsus, Silva Guimarães, Pedro Nava, dentre outros escritores e intelectuais, e acompanhou euforicamente os acontecimentos que precederam a Semana da Arte Moderna: “De longe, acompanha o fervilhar paulistano que produz a Semana de Arte Moderna” (SILVA, 1983, p. 4).

Durante sua vida, o escritor enfrentou experiências emocionais perturbadoras, como, por exemplo, a trágica morte de seu irmão mais velho e, pouco tempo depois, de um amigo com

² Alusão aos poetas portugueses António Nobre e Cesário Verde.

o qual embarcou do Rio de Janeiro para Belo Horizonte e que faleceu após contrair gripe espanhola. Após algum tempo, Aníbal Machado apaixonou-se por Aracy Jacob e, dois anos depois, em março de 1919, casaram-se e partiram para Aiuruoca, uma pequena cidade no sul de Minas, para a qual se mudaram para Machado para assumir o cargo de promotor público. Em seu texto autobiográfico mencionado alguns parágrafos atrás (1994, p. 293), o escritor relata sua chegada à sede da comarca, um dia festivo marcado por manifestações, discursos e aplausos que fizeram com que ele se sentisse uma verdadeira autoridade. Contudo, nos dias que se seguiram, o casal constatou o marasmo do lugarejo, onde não havia nem mesmo luz elétrica e padaria; o escritor conta que sua esposa passou a sentir-se infeliz e foi um período difícil para ele vê-la tão triste. Um ano depois, eles se mudaram de cidade e já estavam com a filha primogênita nos braços, a primeira de uma sequência de meninas.

No início de 1922, já de volta a Belo Horizonte, o autor de *João Ternura* lecionou História Geral no Ginásio Oficial do Estado, escola onde estudou na infância e manteve a reputação de bom aluno. Foi nomeado como professor e gostou muito da experiência de atuar no magistério. Entretanto, em seu íntimo, nutria o desejo de viver no Rio de Janeiro. Em 1923, com a eleição de Artur Bernardes para a Presidência da República, ele recebeu a promessa de nomeação para o cargo de Promotor-Adjunto no Rio de Janeiro. Assim, em 1924, contrariando a vontade de sua família, mudou-se para a cidade carioca com a esposa e as três filhas, para desempenhar a função de promotor, mas, enquanto esperava assumir o cargo, atuou como delegado de polícia na Ilha do Governador.

Conforme o próprio escritor menciona em sua autobiografia, a sua saúde era precária e seu estado se agravava ao exercer um ofício ao qual não se adaptava. Por isso, logo após sua nomeação para Promotor-Adjunto, optou pela demissão e passou a lecionar Literatura no Colégio Dom Pedro II. Ainda que tenha abandonado um cargo vitalício na Promotoria por um cargo interino de professor, o autor revela que se sentiu realizado profissionalmente e que tal mudança trouxe de volta o sentido de sua existência: “Passando do Ministério ao magistério público, fui restituído ao meu elemento. O contato com os jovens do 6º ano era a hora melhor dos meus dias” (MACHADO, 1994, p. 293).

Segundo Renard Perez, em 1926, Aníbal Machado deu início à escrita de seu único romance, intitulado *João Ternura*, porém, a obra foi concluída somente trinta e oito anos depois, quando ele já estava acamado e na iminência da morte. Conforme a pesquisa de Lacerda (2013, p. 14), em 1927, concomitantemente à função de professor, ele atuou como oficial do gabinete do Ministro da Justiça Augusto Viana do Castelo, durante o governo do presidente Washington

Luiz. Porém, por volta de 1930, por uma questão moral, acabou pedindo demissão do cargo, já que seu irmão Luiz Monteiro Machado foi um dos articuladores da queda do presidente.

Pode-se dizer que 1930 foi um ano muito difícil para o escritor, considerando que muitos infortúnios ocorreram em sua vida ao longo desse ano. Primeiramente, perdeu o emprego como professor no colégio Dom Pedro II, pois estava exercendo a função interinamente e o professor efetivo havia regressado; em seguida, o falecimento de sua mãe em janeiro e o de sua esposa em março, durante o parto de seu primeiro e único filho homem, que também veio a óbito. O escritor ficou viúvo com apenas 36 anos e com a responsabilidade de cuidar das cinco filhas, das quais a mais velha estava com onze anos e a caçula com quatro. O autor declara em seu texto autobiográfico que, como estava sem trabalho, sobreviveu apenas com o dinheiro que o pai lhe enviava com muito esforço e que viveu momentos muito difíceis, revelando que, durante esse período, costumava passar o tempo lendo e nadando no mar, fugindo assim, de certa forma, de seus credores.

Sua cunhada, Selma Jacob, uma moça de 17 anos, que já vivia com o casal há alguns anos para ajudar a irmã a cuidar das meninas e que desejava ser freira, tornou-se sua esposa e companheira até o fim de seus dias. O escritor afirma que, numa véspera de Natal, dois anos após o falecimento da mulher, pediu a sua filha mais nova para colocar uma carta no sapato de sua cunhada, e foi assim que deu início ao seu segundo casamento, com quem o escritor teve outra filha, chamada Aracy Maria, em homenagem à primeira esposa.

No ano de 1963, o escritor foi diagnosticado com um tumor no pulmão. Segundo o depoimento de seu neto Marcus Aníbal (*apud* WHATELY, 2011, p. 88), o avô escritor se sujeitou com bravura ao penoso tratamento da época sem nunca reclamar, apenas sofrendo com a proibição de fumar, algo que fazia desde a adolescência. Após o tumor retroceder, ele apresentou melhora, mas, cerca de um ano depois, faleceu devido a uma pneumonia, com apenas 69 anos de idade, no dia 19 de janeiro de 1964, na clínica São Vicente, Gávea, Rio de Janeiro. De acordo com o neto, ele estava cercado pela esposa, filhas, genros e alguns amigos íntimos. Teve uma morte tranquila e, antes de morrer, pediu que cuidassem de sua esposa Selma, despediu-se de todos e serenamente fechou os olhos.

1.1.1. A casa de Aníbal e suas “domingueiras”

É significativo reportar-se à casa de Aníbal Machado, na Rua Visconde de Pirajá número 487, no Rio de Janeiro, para que seja possível estabelecer uma relação entre sua produção literária e as demais artes, tendo em vista que o escritor era tão ligado aos modernistas que sua casa era uma espécie de salão literário, um ponto de encontro de escritores, atores e artistas plásticos da então capital brasileira. Além da casa n. 487 ser visitada ocasionalmente por artistas renomados internacionalmente, como, por exemplo, Pablo Neruda, Sartre, Camus e Simone de Beauvoir, era frequentada por personalidades como Drummond, Pedro Nava e Paulo Mendes Campos, dentre outros.

A relevância da casa de Aníbal Machado para o cenário artístico brasileiro é apontada por Paulo Mendes Campos, que testemunhou a intensa atmosfera cultural do lar do escritor:

O candidato a artista que ali chegasse do Acre, da fronteira gaúcha, de Mato Grosso, de Madureira, já no dia seguinte tocava a campainha do 487 da Visconde de Pirajá; os estrangeiros ilustres (ou apenas curiosos, e, às vezes, francamente, uns chatos horrorosos) visitavam longamente o estúdio de Aníbal, levavam para lá problemas práticos e angústias íntimas; diversas gerações ensaiaram as danças do momento nas reuniões dominicais de Aníbal; as revistas literárias se fundavam na casa de Aníbal; os manifestos políticos e sociais eram invariavelmente levados, antes de tudo, ao estúdio de Aníbal; programações teatrais eram previamente submetidas à opinião de Aníbal; se nunca patrocinou desquites, entendeu-os, mas é certo de que algumas reconciliações difíceis seriam impossíveis sem ele (CAMPOS *apud* MACHADO, 1974, p. xii).

Em 2011, Celina Whately publicou *Visconde de Pirajá 487: As domingueiras de Aníbal Machado*, livro que reúne depoimentos inéditos de familiares e amigos do escritor. A autora revela que conheceu pessoalmente o contista e foi sua secretária na década de 1960. Segundo os testemunhos coletados por ela, constata-se que os encontros aconteciam sempre aos domingos e ficaram conhecidos como as “domingueiras³ de Aníbal.

As reuniões começaram a ocorrer em 1935, quando o contista ainda residia à Rua Francisco Sá número 12, local onde um pequeno grupo de pessoas, composto por personalidades como Drummond, Dante Milano, Murilo Mendes e Ribeiro da Costa, já se reunia em jantares oferecidos aos domingos. Contudo, foi em 1937 que o escritor fez a aquisição de outra casa, essa na Rua Visconde de Pirajá número 487, e, a partir de então, cresceu o número de pessoas que frequentavam sua residência para bate-papos sobre futebol, vida, política, amor,

³ Ambos os termos, “domingueiras” ou “domingadas”, eram empregados para se referir aos encontros dominicais na casa de Aníbal Machado, de acordo com Whately (2011, p. 23).

cinema, etc. A casa do artista foi palco de discussão de variados assuntos, como declara sua filha Maria Clara Machado (1991), na obra *Eu e o teatro*, ao referir-se ao ilustre endereço:

Como meu pai era crítico de arte e amigo de pintores e intelectuais, minha casa ficou famosa por receber toda a espécie de gente. De escola de samba até companhias estrangeiras de balé e teatro, os domingos em minha casa ficaram conhecidos como um centro de encontros entre gente interessante (MACHADO, 1991, p. 29).

Em seu depoimento presente na coletânea de Whately (2011), o jornalista Jorge Leão Teixeira complementa a descrição de Maria Clara Machado a respeito dos interesses do escritor em diversas temáticas:

Polivalente, Aníbal se distribuía pelas variadas temáticas: literatura, poesia cinema, teatro, artes plásticas, política, música popular, folclore e cultura daqui e de além-mar. Preocupava-se também em prestigiar iniciativas nos demais diversos setores da cultura, principalmente aquelas com raízes populares (TEIXEIRA *apud* WHATELY, 2011, p. 18).

A famosa casa de Aníbal Machado, em Ipanema, foi um dos últimos salões literários do Rio de Janeiro. Sobre esse fato, o jornalista, poeta e crítico literário Ivan Junqueira declara: “Era uma incrível e insólita festa democrática, pois todas as tendências de arte, da cultura e da política ali conviviam num clima de paz e cordialidade que nunca mais vi em lugar nenhum” (*apud* WHATELY, 2011, p. 41). Nesse sentido, destacam-se também as palavras de Antonio Dimas (2011), no texto “Magia e ternura”, no qual o crítico refere-se à casa como um ambiente agradável e produtivo: “O prazer intelectual que emanava daquelas tertúlias informais rendia mais frutos para os convidados do que para o anfitrião” (*apud* MACHADO, 2001, p. 5).

Assim, verifica-se que o escritor mineiro transformou o próprio lar em um espaço cultural, cuja importância é manifestada pelo crítico literário Fausto Cunha:

Sua casa, um agradável prediozinho de dois pavimentos com jardim na frente (e que há pouco foi demolido para dar lugar a um edifício de apartamentos; há dele uma fotografia na 1ª edição de *João Ternura*), tem sido considerada o último salão literário do Rio. Mas não era bem um salão; antes, um ponto de encontro de escritores e amigos e, para os jovens, a porta de entrada no mundo das letras, o lugar onde podiam ser vistos de perto alguns monstros sagrados da literatura brasileira. Tudo ali era informal, Aníbal sabia criar um ambiente ao mesmo tempo de cordialidade coletiva e de seriedade intelectual. Nunca permitiu que dentro de sua casa se criasse uma capelinha. E os assuntos não eram estritamente literários. Aníbal, e os que o frequentavam, gostavam também de cinema, pintura, teatro, música popular e carnaval (CUNHA *apud* MACHADO, 1974, p. x).

No texto “Presença de Aníbal”, Otto Maria Carpeaux pronuncia-se acerca do escritor e de sua obra, considerando um fato histórico que ele tenha servido de inspiração aos novos

escritores, mas que esse feito não é reconhecido, provavelmente porque sua influência era exercida de maneira sutil, através de simples conversas durante os encontros em sua casa:

Mas esse fato, que todos nós conhecemos, ainda não consta da bibliografia histórica, e isto por vários motivos. Foi, em grande parte, uma influência oral: Aníbal Machado, chamando a atenção para livros novos e para as tendências novas que surgiram no estrangeiro; recomendando leituras; interpretando teorias e teses; sugerindo enredos; lendo originais de novos, estimulando os autores, introduzindo-os em revistas literárias, em jornais, em casas editoras; promoveu mais as obras dos outros que as suas próprias; pedindo críticas e artigos aos confrades, fazendo ele próprio a crítica, raramente escrita, as mais das vezes em conversa; foi uma conversa que semeou ideias e formas. Mas como se poderia fixar, historicamente, uma influência dessas? É testemunha principal dela a casa à Rua Visconde de Pirajá, onde procuramos agora em vão a voz de Aníbal Machado (CARPEAUX *apud* MACHADO, 1987, p. xvi).

No livro *História crítica do romance brasileiro*, de Temístocles Linhares, no capítulo “Entre o regionalismo e o neorrealismo”, em subtítulo denominado “Mineiridade”, o autor apresenta uma análise crítica de alguns escritores mineiros, dentre eles Aníbal Machado. Linhares inicia o texto destacando a simpatia e a gentileza do contista e também faz referência ao famoso endereço no Rio de Janeiro, revelando que o local era um “(...) cenário de muita animação, de inúmeras visitas de escritores nacionais e estrangeiros, a quem ele dispensava sempre uma palavra de cordial acolhida” (LINHARES, 1987, p. 28). Além disso, ao referir-se à casa e ao costume do contista mineiro de receber intelectuais em sua residência, Linhares (1987) faz uma declaração bastante intrigante, visto sugerir que, de certa maneira, a convivência social que ocorria em sua casa prejudicou o escritor, uma vez que o impediu de dedicar-se totalmente à sua escrita:

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

Pode-se afirmar que os encontros, conhecidos como as “domingueiras da casa de Aníbal”, foram mais uma de suas contribuições para a arte e a cultura brasileiras, pois o autor transformou sua própria residência em um espaço para falar não apenas sobre arte, mas também de diversos outros assuntos, um lugar onde artistas, escritores, atores e demais interessados em arte costumavam reunir-se para uma simples conversa que contribuía sobremaneira para suas produções.

Dentre os vários amigos que circulavam pela casa do artista, o célebre escritor Carlos Drummond de Andrade foi um dos intelectuais que também atribuiu à residência o seu devido valor: “Anotemos, pois, sua casa em nossa paisagem literária. Dela sai, em estímulo e dignidade intelectual, muita coisa que vai fecundar os livros e as obras plásticas de hoje” (ANDRADE *apud* MACHADO, 1989, p. 29). De forma semelhante, destacam-se as palavras do escritor Renard Perez (1965), a respeito da dimensão dos encontros na casa do escritor mineiro:

E [a casa de Aníbal] se torna ponto obrigatório de intelectuais de passagem pelo Rio, inclusive personalidades estrangeiras (ali aparecerão Gabriela Mistral, Albert Camus, Pablo Neruda, estrelas de cinema como Janette Gaynor e Martine Carol, gente de teatro como Barrault e Madeleine Renaud). E não apenas várias gerações de escritores e artistas crescerão à sombra daquela casa amiga, como várias iniciativas de caráter político (o escritor era homem de esquerda) e principalmente cultural nascerão ali (o grupo teatral “O Tablado”, que Clara dirigirá, é uma delas) (PEREZ, 1965, p. xxvi).

De acordo com Junqueira (*apud* WHATELY, 2011, p. 42), a memorável casa do escritor foi vendida e demolida, dando lugar a um prédio de 15 andares. A prefeitura colocou uma placa dourada com a seguinte frase: “Aqui morou o escritor Aníbal Machado”, em homenagem ao ex-morador ilustre daquele endereço, porém, segundo o neto Marcus Aníbal (*apud* WHATELY, 2011, p. 92), a placa foi roubada. Dessa maneira, constata-se que, apesar de a residência do escritor ter sido um cenário importante para a história do Modernismo no Brasil, ela não foi reconhecida como tal, provavelmente pelo fato de seu anfitrião ter sido sempre avesso à fama. Ainda assim, após tantos anos depois da morte de seu nobre morador, o famoso endereço na Rua Visconde de Pirajá 487 ainda provoca fascínio, pois simboliza um importante período “coletivo”, de trocas de ideias e de conhecimento, para a história do Modernismo brasileiro.

As informações a respeito da vida e da obra do brilhante autor de *João Ternura* se encontram em produções esparsas. No entanto, considera-se relevante a investigação dos traços de sua personalidade a fim de estabelecer um perfil do escritor e, porventura, compreender melhor quem foi esse homem e as obras produzidas por esse extraordinário artista.

Aníbal Machado era um homem de baixa estatura, cerca de 1,63 m de altura, seu corpo era franzino, embora tivesse braços musculosos e peitorais delineados, devido à natação praticada na mocidade em rios de Minas Gerais e depois no mar carioca, enquanto fugia dos credores. Segundo seu neto Marcus Aníbal (*apud* WHATELY, 2011, p. 89): “Seu rosto era marcante, nem bonito, nem feio, era visível sua inteligência e simpatia”, era um homem calvo e usava óculos desde a juventude. Seu neto revela que ele era inquieto, conversava balançando os pés, falava rápido e possuía uma voz grave e rouca, revelando que muitos que o visitavam

pela primeira vez não entendiam nada do que ele estava dizendo. Contudo, era um homem vaidoso e muito elegante. Vestia-se muito bem, às vezes usava um lenço de seda no pescoço e uma boina para aquecer a careca. Seus ternos eram bem-cortados e os sapatos impecáveis, além de exalar um cheiro agradável de colônia. É possível encontrar o retrato do escritor ou caricaturas do artista em diversas edições de seus livros. No texto “Aníbal, o bom”, de Fausto Cunha, há menção à descrição de Otto Maria Carpeaux (*apud* 1974, p. xi) sobre a figura do escritor: “[...] trepidante, falando com velocidade de fígaro, temperamento exuberante, pedindo notícias dando notícias, parecendo um jovem entusiasmado pelas letras, pela poesia, pelo teatro, pelo cinema”. Além da arte em geral, Aníbal Machado se interessou por fenômenos culturais tais como o futebol, inclusive jogou por pouco tempo no Clube Atlético Mineiro, utilizando o apelido de Pingo, tendo marcado o primeiro gol oficial do clube.

Em outros relatos coletados por Celina Whately (2011) é possível concluir que o contista se destacava por sua simpatia e cordialidade. A sua generosidade é amplamente manifestada em diversos depoimentos de seus contemporâneos, que alegavam que ele era especialmente atencioso com os principiantes. O arquiteto Alfredo Brito também discorre sobre seu hábito de ser anfitrião de diversos intelectuais aos domingos, fazendo menção à famosa casa, cujo portão estava sempre aberto para acolher a todos, como sendo o local onde o escritor dava lições de generosidade:

Nós, corríamos para perto de Aníbal a tirar casquinha de seu humor e de sua sabedoria. Por vezes, ele sumia em seu escritório, seu *studio*, gabinete literário, um confortável e charmoso salão instalado no fundo do terreno, na edícula. Passava a noite com outros escritores, poetas, jornalistas, num papo infundável. E sempre generoso, atento ao outro, principalmente aos mais jovens. Com sua paciência infinita lia pilhas de poemas, contos, textos e os comentava com a maior delicadeza e permanente incentivo (BRITO *apud* WHATELY, 2011, p. 45).

Em “Autobiografia”, publicado originalmente em 1938 na revista *Diretrizes*, e que, além de *A arte de viver e outras artes* (MACHADO, 1994), também integra a obra *Parque de diversão Aníbal Machado*, de Raúl Antelo, o próprio escritor, ao definir o papel do escritor, acaba manifestando o seu interesse pelos “novos” e fundamentando a noção de que a sua casa era um espaço de encontros de pessoas interessadas em literatura e outras artes: “Interesso-me de preferência ‘pelos novos’, sobretudo quando não nascem velhos, como quase sempre tem ocorrido. É preciso que eles não se preocupem com o sucesso, essa deusa tão sabidamente pérfida” (MACHADO, 1994, p. 42). O jornalista e escritor Carlos Heitor Cony, além de ressaltar o espírito altruísta do autor, declara que os sujeitos que frequentavam a casa do contista eram também distinguidos intelectualmente:

Aníbal foi o comunista mais simpático e cordial que já conheci. Abria sua casa para escritores, jornalistas e amigos, era um sinal de distinção intelectual frequentar as reuniões que promovia. Os jovens que pretendiam a carreira das letras recebiam dele o incentivo e, conforme o caso, a ajuda (*apud* WHATELY, 2011, p. 45).

Nos depoimentos de pessoas que conviveram com o escritor, não é raro encontrar alusões à sua notável generosidade para com os demais. No texto “Balada em Prosa de Aníbal Machado”, escrito por Carlos Drummond de Andrade, em ocasião da morte do amigo, descrevendo-o como gentil e solidário, fazendo uma alusão à sua acolhedora casa, que estava sempre à disposição de todos os interessados em arte:

Assim, a muitos ajudou a viver, e a não sei quantos salvou de si mesmos, do tédio, da solidão e da secura. (...). Pois ele todo era uma casa, de mesa posta e luz acesa, para o desesperado e o bêbado, a provar que a cidade não é labirinto do inferno, se nela florescem domingo feérico dentro do domingo, a paciência e o sorriso (ANDRADE, *apud* MACHADO, 1997, p. xii).

O escritor e jornalista Paulo Mendes Campos, no texto “Aníbal e o partido da vida”, destaca a bondade do escritor mineiro para com todos que o visitavam, revelando que as pessoas levavam toda sorte de assuntos para serem tratados em sua casa. Campos menciona ainda que por vezes sentia pena do artista, por conta do excesso de intimidade com que muitos o tratavam, porém afirma que ele não se importava com isso: “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 até dos chatos. Me lembro: ‘Paulo, só não gosto de fascista e falta de caráter’.” (*apud* MACHADO, 1974, p. xii).

A partir dos depoimentos de seus familiares e amigos, a figura humana e literária deste artista singular vai sendo delineada, tornando-o ainda mais encantador. É oportuno reportar-se às declarações de seu genro, Helius Cruz de Moraes, esposo de Ana Maria Machado, fornecidas a Celina Whately (2011), pois o genro o retrata como um homem de imensa grandeza de caráter, afirmando que, além de ter um grande coração, Aníbal era também um mestre na arte da vida e da comunicação, à medida que apreciava um bom bate papo, era muito paciente e observador dos tipos humanos.

O grande memorialista Pedro Nava referia-se a Aníbal Machado como “Um santo!”, tais as qualidades desse mineiro-carioca-cidadão do mundo, intelectual, sensível, que se santificou na ajuda aos chatos, aos pedintes de dinheiro, tesos ou finórios, aos conhecidos que até no restaurante fingiam procurar a carteira na hora de pagar a conta, dava suas contribuições mensais às obras de caridade da esposa, Selma, etc. Generoso, abria a mão, e muito fez por mim e por vários membros da família (*apud* WHATELY, 2011, p. 57).

Dentre os feitos do escritor mineiro, pode-se dizer que ele também deve ser lembrado como um homem corajoso e destemido, tanto que foi até condecorado pelo governo francês, não por sua arte, mas pela bravura quando cuidou de um cidadão francês gravemente ferido em um trágico acidente com o hidroavião da Air France *Leonel de Marnier*. Conforme o relato de seu neto Marcus Aníbal (*apud* WHATELY, 2011, p. 87), em 1945 o escritor e outros intelectuais como Vinicius de Moraes e Rubem Braga foram convidados para o voo inaugural Rio-Uruguai. Porém, durante o voo, uma das hélices de um dos seis motores se soltou e furou a fuselagem, decapitou uma pessoa e cortou a perna do francês. O avião conseguiu pousar numa laguna no Uruguai e, apesar do pânico, ele se manteve todo o tempo ao lado do estrangeiro gravemente ferido, até a chegada do socorro.

O contista era conhecido por ser um crítico severo, em razão disso, era sempre requisitado pela filha Maria Clara Machado para ler e revisar as suas peças. Em uma declaração sobre o pai para a revista *Manchete*, em 3 de abril de 1982⁴, a escritora e dramaturga revela que, no início de sua carreira, o pai dizia que ela tinha estilo, mas escrevia muito mal, por isso ele a orientou a estudar ortografia. No entanto, ela conta que seu pai ficou muito feliz quando ela começou a fazer sucesso, revelando ainda que ele leu e corrigiu todas as suas peças: *Pluft*, *O Cavalinho azul*, etc. Mesmo assim, nunca gostou de elogiá-la, simplesmente a orientava a continuar escrevendo, pois dizia que assim ela iria aprimorar seus textos. O depoimento da filha sugere o espírito crítico e a tendência perfeccionista do autor, conhecido pela busca da precisão vocabular em seus textos. Segundo Cunha (1974, p. xii), “Seu espírito crítico permanecia desperto. As poucas páginas de análise que deixou mostram que ele era um crítico muito seguro. E sabia manejar essa arma da inteligência que é a ironia”.

Conforme a pesquisa de Marcos Vinícius Teixeira (2011, p. 16), embora ele tenha sido filiado ao Partido Comunista Brasileiro, não produziu uma obra engajada. O pesquisador afirma que a informação de que ele foi filiado é de sua própria filha Maria Clara Machado, que declarou ainda, ao *Suplemento Literário de Minas Gerais*, que o contista era um homem de esquerda, mas que nunca fez política, pois não era dado a agremiações. Além disso, segundo o depoimento dela, o escritor almejava a igualdade social e a reforma agrária, era um homem de ideias inovadoras, pois acreditava que os negros deveriam lutar pelos seus direitos. Em relação à sua participação na política, é importante mencionar a declaração de Otto Maria Carpeaux (*apud* WHATELY, 2011, p. 110): “Não foi socialista dogmático e a alta tolerância do seu espírito

⁴ A versão do depoimento aqui utilizada foi retirada do livro de Celina Whately, 2011, p. 29-34.

protegeu-o contra as fatais injustiças da vida partidária. Mas ninguém duvidou jamais de sua fidelidade aos princípios de uma política humanitária”.

É nítida a discreta participação do escritor na política brasileira, atuando mais no campo das ideias do que propriamente em práticas políticas. A esse respeito, é pertinente reportar-se à declaração do próprio escritor mineiro em uma conferência, organizada por José Lins do Rêgo para pressionar os intelectuais a se posicionarem a respeito da guerra entre os japoneses e americanos, na qual navios brasileiros estavam sendo afundados. Nesse contexto, o jornalista Paulo de Medeiros e Albuquerque entrevistou diversos intelectuais e, em uma de suas respostas, Aníbal Machado fez uma importante declaração que deve ser vinculada à sua biografia, visto que revela um ponto de vista importante do escritor: “[...] cabe aos intelectuais no momento em que vivemos um papel de maior responsabilidade ainda: lutar para que os valores da cultura não sejam aniquilados pelas forças da opressão” (*apud* WHATELY, 2011, p. 111). Tal declaração é relevante, pois demonstra que, mesmo escrevendo ocasionalmente sobre política, ele não era um intelectual passivo ou politicamente distante, mas que mantinha um espírito de luta e resistência. A esse respeito, Leandro Konder revela que o contista, embora não fosse engajado politicamente, chegou a alertar seus leitores:

No entanto, não era um ativista, um militante. Assumia seu posto, como escritor, nos combates necessários, porém não experimentava nenhum prazer especial em suas entradas na arena da luta política. Constrangiam-no as formas destrutivas da controvérsia (*KONDER apud* MACHADO, 1994, p. xviii).

De acordo com Maria Clara Machado, o seu pai “(...) Foi um pioneiro. Foi um dos homens que descobriu o surrealismo no Brasil. Não se falava em Antonin Artaud e ele já lia os grandes nomes do surrealismo francês. Foi um homem muito avançado para o seu tempo. Incentivava muito os novos valores” (*apud* WHATELY, 2011, p. 33).

Apesar de o contista mineiro ter sido um artista avançado para os padrões convencionais da época, ele era também bastante conservador em se tratando da criação de suas filhas, pois as matriculou em colégios de freiras e exigia que frequentassem as missas aos domingos, além de não dispensar a presença delas nas domingueiras. Embora fosse um pai severo, conservou amizade com mulheres modernas para a época, como, por exemplo, as escritoras Eneida e Pagu (Patrícia Galvão), ambas militantes do Partido Comunista Brasileiro. A esse respeito, Maria Clara declara:

Tinha muito daquela coisa mineira: as filhas bem-casadas e boemia só para os homens. Inclusive nas conversas com Vinicius de Moraes, Graciliano, Drummond e todos que frequentavam nossa casa as mulheres ficavam de lado, apesar de muitas amigas que teve como Eneida e Bluma Weiner, mulher de Samuel. Teve realmente muitas amigas femininas. Mas o lado patriarcal

dele, essa coisa de que intelectualidade era só para os homens, permaneceu firme no seu caráter, até ele morrer (*apud* WHATELY, 2011, p. 32).

Celina Whately (2011, p. 10) afirma que teve oportunidade de conviver com o escritor e que esse contato marcou profundamente a sua visão de mundo, a ponto de declarar que conhecê-lo foi um “divisor de águas” em sua vida e que o considera como um “pai intelectual”. A escritora também apresenta informações importantes a respeito da personalidade do autor:

Aníbal era avesso à publicidade, não gostava de noites de autógrafo nem de frequentar bares. Não valorizava o sucesso como é comum hoje em dia. Na contramão de tudo isso, cultivava uma vida simples. Estes talvez sejam os motivos pelos quais permanece, injustamente, na penumbra, embora seu texto seja atual e de fácil assimilação, e sem dúvida os jovens que dele se aproximarem vão se surpreender positivamente (WHATELY, 2011, p. 10).

A declaração de Whately (2011) a respeito do contista é confirmada pelo crítico Fausto Cunha (1974, p. xi), que o retrata como um escritor muito lido, culto e inteligente, além de ser “uma criatura extraordinariamente afetuosa e gentil”. O crítico descreve-o como um homem solidário, que estava sempre pronto a ajudar e a participar sem nenhuma presunção: “Não se empoleirava num altar para aspirar o incenso dos turíbulos” (CUNHA, 1974, p. xi).

Ao se levar em consideração a grandeza de Aníbal Machado enquanto homem e artista, destaca-se a declaração do crítico Cavalcante Proença:

Homem do seu tempo, tinha a consciência de que a arte não é pura expressão de uma desordenada fantasia, nem, apenas, o reflexo de conceitos intelectuais, mas o esforço criador da interação de ambos. E o que, além disso, continua indefinível é Aníbal Machado (*apud* MACHADO, 1997, p. xxxii).

Diante de tantas revelações em torno da figura do autor, é incompreensível que ele seja tão pouco lembrado, daí a relevância de enfatizar a figura extraordinária e amável que foi, como homem e como escritor, respeitado por intelectuais como Drummond, Nava, Carpeaux e muitos outros.

1.2. Produções e contribuições artísticas de Aníbal Machado

Embora o escritor Aníbal Machado tenha deixado uma obra quantitativamente pequena, ele é considerado um dos maiores contistas do século XX, tanto que o consagrado escritor Jorge Amado declarou: “Sua obra é a de um mestre do conto brasileiro” (*apud* WHATELY, 2011, p.

108). Na década de 1930⁵, ele publicou, no *Boletim de Ariel*, o seu conto “A morte da porta-estandarte”, sobre o qual Carpeaux, em “Presença de Aníbal”, declara ter ficado no subconsciente das pessoas, tornando-o um escritor popular no Rio de Janeiro. A esse respeito, o próprio escritor, ao escrever a sua “Autobiografia”, identifica-se como um autor de pouca atividade literária: “Prefiro antes conversar do que escrever; antes ouvir do que ler” (MACHADO, 1994, p. 294). Ainda assim, sua importância é marcante no cenário da literatura brasileira modernista.

A colaboração de Aníbal Machado em revistas e suplementos literários foi pequena e espaçada. O escritor publicou textos em periódicos presentes na *Revista do Brasil (2ª fase)*; *Boletim de Ariel*; *Revista Acadêmica*; e *Para todos...*; e em jornais como o *Diário de Notícias*, *O Jornal* e *Correio da Manhã*. Além de produzir ensaios e críticas de arte, foi colaborador em revistas ligadas ao movimento modernista, como a segunda fase da *Antropofagia*, dirigida por Oswald de Andrade. O autor publicou seu primeiro conto, “O Rato, o guarda civil e o transatlântico”, em 1925, na *Revista Estética*, de Sérgio Buarque de Hollanda e Prudente de Moraes Neto.

Segundo Elza Miné da Rocha e Silva (1983, p. 15), em 1940, o autor publicou, na *Revista Acadêmica*, o conto “O homem e seu capote”, texto que iria constituir um capítulo do livro *João Ternura*, mas acabou não sendo aproveitado na versão final da obra por ter similaridade temática com outro conto, “O piano”, escrito posteriormente. O crítico Cavalcanti Proença, em um ensaio sobre os contos de Aníbal Machado intitulado “Os balões cativos”, observa a semelhança entre os dois contos. Sobre isso, a Editora José Olympio incluiu uma nota na primeira edição do romance de Aníbal Machado registrando o fato:

De acordo ainda com a família de Aníbal M. Machado, acrescentou-se a esta edição, em apêndice, o texto publicado pela Revista Acadêmica, do Rio de Janeiro, em seu número 51, de setembro de 1940, como conto, sob o título “O homem e seu capote”, e que constitui evidentemente um capítulo de João Ternura, não aproveitado pelo autor na versão definitiva do romance possivelmente pelo aproveitamento do tema no conto “O piano” e aqui incluído por sugestão de Carlos Drummond de Andrade e M. Cavalcanti Proença, que consideram boas as páginas desse capítulo esquecido⁶.

⁵ Conforme a tese de Andrea Lacerda (2013, p. 15), existe uma divergência entre os pesquisadores da obra de Aníbal Machado em relação à data da primeira publicação do conto “A morte da porta-estandarte”, pois, de acordo com o estudo de Marcos Vinícius Teixeira (2011), foi Renard Perez, em seu livro *Escritores brasileiros contemporâneos*, quem primeiramente informou, de forma equivocada, o ano de 1931 como sendo o período de publicação da narrativa. Os demais críticos teriam apenas reproduzido esse mesmo dado. De acordo com Teixeira, o período de 1934, ou até posterior a isso, seria uma data mais plausível, tendo em vista que o escritor faz um resgate de sambas que foram produzidos e divulgados a partir desse ano.

⁶ Nota da Editora José Olympio à primeira edição de *João Ternura*. Cf. MACHADO, Aníbal, 1987, p. x.

Aníbal Machado chegou a ser chamado de “escritor sem livro”, mas se destacava com suas produções dispersas: “Como já acentuamos, ainda não se resolveu a ser autor de livro. Sua carreira literária resume-se num punhado de contos e trechos do ‘João Ternura’, e alguns ensaios e conferências que tem sido forçado a realizar” (BARBOSA, 1954, p. 44).

Segundo Barbosa (1954, p. 43), o autor divulgava uma ou outra página de *João Ternura* por insistência de amigos e diretores de revistas, o que aguçava ainda mais a curiosidade de seus admiradores. Além disso, o crítico também ressalta o esplêndido trabalho do escritor sobre o “Teatro elisabetano”, a conferência sobre Walt Whitman e sobre “O cinema e sua influência na vida moderna”, este divulgado em folheto pelo Instituto Brasil-Estados Unidos, como o sétimo volume de “Lições da vida americana”. Barbosa (1954) destaca que Aníbal Machado colaborou também no romance coletivo *Brandão entre o mar e o amor*, assinando o texto juntamente com Jorge Amado, Graciliano Ramos, Marques Rebêlo, José Lins do Rêgo e Raquel de Queiroz, editado pela Livraria Martins. Após citar todas essas colaborações do escritor, o crítico menciona o concurso promovido pela “Revista Acadêmica”, no qual Aníbal foi um dos dez mais votados, e o classifica como um dos melhores escritores do país: “Mas autor ou não de livro, Aníbal M. Machado já está incluído entre os mais completos contistas da moderna literatura brasileira” (BARBOSA, 1954, p. 44).

De acordo com o estudo de Lacerda (2013, p. 16), Aníbal Machado foi coautor da novela *O capote do guarda*, juntamente com Carlos Góes, Ernesto Cerqueira, Milton Campos, João Lúcio Brandão, Laércio Prazeres e Berenice Martins Prates, publicado em folheto no jornal *O Estado de Minas*, no início da década de 1920. Segundo a pesquisadora, ainda que Aníbal Machado tenha contribuído na produção desses textos coletivos, a crítica considera a obra *Vila Feliz*, publicada em 1944, como a sua estreia na literatura brasileira. O livro era constituído de apenas cinco narrativas⁷, mas que foram capazes de cunhar seu nome dentre os grandes escritores brasileiros do século XX, embora seus textos esparsos já fossem bastante conhecidos e motivo de comentários entre os críticos literários daquele período.

O ano de 1944 foi bastante significativo para o escritor Aníbal Machado, visto que ele foi eleito presidente da Associação Brasileira de Escritores, exercendo o cargo por dois anos e, nesse mesmo ano, publicou *Vila Feliz* pela Editora José Olympio. Ainda em 1944, Aníbal Machado e o escritor Sérgio Milliet deram início à organização do Primeiro Congresso de Escritores, realizado em 1945. O evento resultou na histórica Declaração de Princípios, que

⁷ Os contos contidos no livro são: “Acontecimento em Vila Feliz”; “O telegrama de Ataxerxes”; “Tati, a garota”; “O piano”; e “A morte da porta-estandarte”.

reivindicava liberdade de expressão, voto livre, soberania popular e a reorganização política do país, tendo provocado grande repercussão, sobretudo no âmbito político, pois defendia a legalidade democrática em uma época em que a liberdade era cerceada pelo Estado Novo de Getúlio Vargas.

Por volta de 1947, o escritor viajou para a Europa, para participar do Congresso de Escritores da UNESCO e, durante essa viagem, conheceu artistas renomados como Picasso e André Gide. Nesse mesmo ano, a narrativa “A morte da porta-estandarte” foi publicada em francês. Pode-se dizer que a década de 1950 foi o período em que o escritor mais produziu. Em 1951, ele publicou, em tiragem limitada, o *ABC das catástrofes - Topografia da insônia*, um livro que reunia textos curtos, mas reflexivos a respeito de desastres, sono e insônia, destacando suas consequências no homem e no ambiente. Segundo Teixeira (2011, p. 22), no ano de 1953 foi publicado o plaquete *Iniciativas*, produzido e impresso de forma artesanal por Mario Fiorani e Alfredo Albieri, com uma tiragem de apenas 57 cópias. Conforme o estudioso, a crítica literária em geral desconhece essa publicação, que adquire relevância para a biografia do autor, no sentido de comprovar a imagem reservada do artista. É possível que outros textos de Aníbal Machado tenham circulado através dessa forma de publicação.

O escritor publicou, em 1955, *Poemas em prosa* e um estudo da obra de Oswaldo Goeldi, que serviu como prefácio ao álbum publicado pelo MEC. Nesse mesmo ano, trabalhou em duas célebres narrativas: “O iniciado do vento” e “Viagem aos seios de Duília”. Em 1957, lançou *Cadernos de João*, que reunia textos inéditos, mas também incluía o *ABC das catástrofes - Topografia da insônia*. Em 1959, foi lançado o livro *Histórias reunidas*, que incorporou todas as narrativas do livro *Vila Feliz*, acrescido de outros sete contos inéditos. Ainda em 1959, Aníbal Machado recebeu um prêmio da Academia Brasileira de Letras por sua peça *O piano*, uma adaptação baseada em seu conto de mesmo título. Em relação à dramaturgia, Aníbal Machado também ajudou a fundar *O Tablado*, que teve à frente sua filha Maria Clara, além de participar da criação de outros grupos teatrais, como por exemplo, o *Teatro experimental do negro*, o *Teatro popular Brasileiro* e o grupo *Os comediantes*. Além de tais contribuições, Aníbal traduziu diversas peças, como *Tio Vânia*, de Tchekov; *Diálogo das carmelitas*, de Bernanos, em parceria com Roberto Alvim Correa, e a peça *O guardião do convento*, de Kafka, junto com Willy Keller. Nessa época, Aníbal Machado retomou a elaboração do aguardado romance *João Ternura*, mas a obra foi publicada somente em 1965, após a morte do escritor. Aliás, no ano de 1965, o livro *Histórias reunidas* foi reeditado e intitulado *A morte da porta-estandarte e outras histórias*, sendo nele incluído a narrativa “O rato, o guarda-civil e o transatlântico”. No entanto, em 1974, o livro passou a ter novo título: *A morte da porta-*

estandarte e Tati, a garota e outras histórias, no qual foi acrescentada a apreciação crítica feita pelo romancista e crítico literário Manuel Cavalcanti Proença. Conforme Teixeira (2011, p. 151), a alteração do título da obra deve-se ao fato de esses contos terem sido adaptados para o cinema⁸, declarando ainda que a modificação “trata-se de um equívoco fomentado pelo interesse comercial”.

Aníbal Machado teve algumas de suas narrativas adaptadas para o cinema, arte pela qual nutriu imensa paixão. Na década de 1960, foram lançadas obras cinematográficas baseadas nos contos do escritor mineiro. Em 1962, o diretor Carlos Hugo Christensen produziu o filme *Esse Rio que eu amo*, baseado em quatro contos⁹ da literatura brasileira, dentre eles, o conto “A morte da porta-estandarte”. Em 1965, Christensen dirigiu a obra cinematográfica baseada no conto homônimo “Viagem aos seios de Duília”. Em 1968, o filme *O menino e o vento*, inspirado no conto “O iniciado do vento”. Por fim, mantendo o título da narrativa literária, o longa-metragem *Tati, a garota*, dirigido por Bruno Barreto, em 1973. Mais recentemente, houve o lançamento de alguns curtas-metragens inspirados em contos do escritor. Sob direção de Sandra Kogut, foi produzido *Lá e cá* (1993), baseado no conto “Monólogo de Tuquinha Batista” e que tem Regina Casé como protagonista; e *O milagre do bar* (2005), dirigido por Leonardo Ayres, baseado no texto de mesmo título do livro *Cadernos de João*. Além das adaptações cinematográficas, os contos “Acontecimento em Vila Feliz”, “A morte da porta-estandarte” e “Tati, a garota”, serviram de inspiração para a produção da telenovela “Felicidade”, exibida no ano de 1991 pela Rede Globo de Televisão.

Em 1994, ano em que se celebrou o centenário de nascimento de Aníbal Machado, foram lançadas duas coletâneas que servem de homenagem ao escritor. O livro *Parque de diversões*, organizado por Raúl Antelo, professor da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que reúne textos inéditos, artigos esparsos editados em jornais e revistas, relacionados a diversos temas sobre arte e também entrevistas e depoimentos fornecidos pelo escritor mineiro, e o livro *A arte de viver e outras artes*, editado pela Graphia Editorial, que também engloba ensaios, autorretratos e críticas dispersas do escritor, no período entre 1930 e 1960, a respeito de literatura, artes plásticas, teatro e cinema, além de incluir cinco das sete obras que integram a bibliografia do autor.

⁸ *Esse Rio que eu amo* (1961), sob direção de Carlos Hugo Christensen; e *Tati, a garota* (1973), dirigido por Bruno Barreto.

⁹ Além de “A morte da porta-estandarte”, de Aníbal Machado, o filme baseia-se em mais três contos: “Balbino, o homem do mar” e “Milhar seco”, de Orígenes Lessa; e “Noite de Almirante”, de Machado de Assis.

Ainda em 1994, diversos eventos foram realizados em comemoração aos cem anos do escritor. Em Belo Horizonte, houve a exposição *O peixe voador – 100 anos de Aníbal Machado*, promovida pela BDMG cultural. Ainda na capital mineira, a Secretaria de Estado da Cultura de Belo Horizonte promoveu, na Academia Mineira de Letras, o espetáculo *Aníbal Machado, quatro, oito, sete*, dirigida por Cida Falabella e produzida pela Cia. Sonho e Drama. Os números que dão nome à peça fazem alusão ao famoso endereço em Ipanema, onde Aníbal Machado vivia com sua família.

Nessa mesma época, ainda em celebração do centenário do autor, em Belo Horizonte, o cineasta Francisco de Paula lançou o curta-metragem *Embolada da vida inteira*, baseado em diversos contos de Aníbal Machado. No Rio de Janeiro, Eliane Terra e Karla Holanda também estrearam um curta-metragem biográfico, com o título *Aníbal Machado - O iniciado do vento*. As cineastas também lançaram o documentário *Mineiros no Rio*, com depoimentos sobre a vida e a obra dos escritores Aníbal Machado, Lúcio Cardoso e Pedro Nava.

A rica trajetória de Aníbal Machado permite a constatação do inquestionável valor do escritor, visto que ele sempre manteve expressiva colaboração e participação nas diversas esferas do cenário artístico brasileiro, ainda que de forma discreta.

1.3. Fortuna crítica e acadêmica do escritor mineiro

Os trabalhos já publicados a respeito de Aníbal Machado comprovam que ele foi um escritor de ativa participação no cenário cultural e intelectual brasileiro e, mesmo não possuindo uma produção tão vasta, é tido como um dos escritores de maior importância dentre os autores modernistas e contemporâneos, tanto que um crítico como Otto Maria Carpeaux (*Leitura*, n. 78, Rio de Janeiro, 1964), refere-se a Aníbal Machado como “um dos melhores contistas do século”, declarando ainda que o escritor teve um papel histórico comparável ao de Mário de Andrade.

Na coletânea *Os melhores contos de Aníbal Machado*, o organizador e prefaciador Antonio Dimas afirma que: “(...) intriga e incomoda a repercussão discreta de Aníbal Machado dentro da nossa crítica literária” (2001, p. 5), tamanha a sua importância no cenário artístico cultural brasileiro daquela época.

O romancista e crítico Manuel Cavalcanti Proença (1997), no texto introdutório à obra *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias*, intitulado “Os balões cativos”, também eleva Aníbal Machado ao nível dos grandes escritores, ao descrevê-lo como um escritor clássico e universal, que possuía intuição autodidata e um perfeito domínio da linguagem, cujos

textos devem ser inclusive utilizados para ensino de técnica literária nas escolas: “Embora nacional, até mesmo mineira, a obra de Aníbal Machado está embebida de universalismo e, se necessário restringir o conceito, diremos que esse universal vai da claridade francesa à inteligência da latinidade” (PROENÇA, 1997, p.xiii).

Em sua análise crítica, Cavalcanti Proença ressalta que Aníbal Machado desenvolve suas narrativas em terreno fronteiriço, explorando a relação entre sonho e realidade, espírito e matéria, verdade e mentira, relatório e ficção, fazendo uso frequente da “(...) ironia em suas obras”: “Para cultivá-la, chega a dominar o orgulho, a substituir a ira incivilizada por um sorriso ameno, a aceitar a imperfeição humana, transformando-a em divertimento perene” (PROENÇA, 1997, p. xvi). Segundo o crítico, o contista aproveitava, em sua produção literária, alguns clichês de noticiários, tais como “reina a ordem absoluta” e “indignação popular”, dentre outras expressões jornalísticas, que quebram o clima emocional ou lírico. Dessa maneira, pode-se dizer que o autor, ocasionalmente, faz uso do elemento fantástico, mas sem se desvencilhar da realidade, cujo elo se dá por meio da autocrítica: “Ocorre, então, que a voluntária, e até buscada, tendência ao fantástico deve ser, não destruída, mas ligada à realidade. A ligação se faz pela autocrítica: o escritor ironiza, expõe pormenores prosaicos, planta inesperadas couves entre roseiras” (PROENÇA, 1997, p. xx).

De acordo com o crítico, Aníbal Machado empresta às suas personagens características de sua própria personalidade, tais como a sensibilidade à música, ao mistério, ao calor da linguagem. Proença reporta-se à imagem de Tati, que, assim como o próprio autor, “(...) também procura na metáfora expressar fatos, da forma como se apresentavam à sua percepção de artista” (PROENÇA, 1997, p. xv).

Cavalcanti Proença (1997) discorre sobre a dificuldade de se classificar a literatura de Aníbal Machado, visto que sua narrativa contém elementos surrealistas, mas não se desprende completamente da racionalidade. Ao definir a obra do escritor mineiro, Proença declara que, em seus contos, “(...) há material copioso de poesia, apresentada no ritmo livre da prosa. A sua concepção de arte como reconstrução, muito mais do que imitação da realidade, é aparente em toda a sua obra, caracterizada por um equilíbrio entre imaginação e raciocínio” (PROENÇA, 1997, p. xxxii). Do mesmo modo, o crítico Leandro Konder (1994) faz alusão à complexidade de categorização da obra de Machado, já que ele transita entre ambas as vertentes, a surrealista e a clássica: “Se por um lado, ele não queria enveredar por estradas irracionalistas (e não tinha nenhuma simpatia pelo obscurantismo), por outro lado recusava-se a instalar-se na segurança artificial de concepções fundadas sobre a razão estreita, ossificada” (KONDER *apud* MACHADO, 1994, p. xx).

Em “Aníbal Machado entre a poesia e a prosa” (1974), Fausto Cunha afirma que o contista mineiro colocou o surrealismo em prática em toda a sua obra, mas a maneira como foi realizada e publicada dificulta tal abordagem:

O que logo nos parece, a aceitarmos a tese surrealista de Aníbal, é que se travou um conflito insolúvel entre suas convicções estéticas e um pudor revolucionário. Em outras palavras, o escritor não se atreveu a alijar de todo a pesada carga cultural que acumulara, ou a desfazer-se de uma linguagem literária que, ao deflagrar-se o movimento modernista no Brasil, já era nele um instrumento perfeitamente dominado (CUNHA, 1974, p. 131).

Aníbal Machado foi um homem extremamente observador dos acontecimentos ao seu redor e, por conta de sua perspicácia, era capaz de prever tendências, tanto que ele foi um dos primeiros escritores brasileiros a perceber a influência mútua entre a vida moderna e o cinema e apontar a linguagem particular desse tipo de arte:

Mostrava-se um observador atento e arguto da vida cultural e da realidade política à sua volta. Como reconheceu o crítico Valdemar Cavalcanti, Aníbal tinha um coração aberto, uma inteligência acesa e antenas ligadas ao mundo. Foi um dos primeiros escritores a assinalar aspectos importantes da influência do cinema na vida moderna e a sublinhar a especificidade da linguagem cinematográfica, na comparação com outras linguagens artísticas (KONDER *apud* MACHADO, 1994, p. xvi).

Dentre os principais textos críticos a seu respeito, destacamos “Presença de Aníbal”, de Otto Maria Carpeaux (1964), no qual o crítico revela que, quando conheceu o escritor, por volta de 1941, seus amigos já o elogiavam, dizendo que seus contos eram excelentes, mas advertindo que muito de seu talento ainda seria revelado com o romance *João Ternura*, fazendo menção à publicação ao livro, que, segundo ele, de tão aguardado, tornou-se uma grande lenda da literatura brasileira daquela época.

Segundo Carpeaux (1964), presumia-se que o romance já estivesse pronto há anos na mente de Aníbal Machado e que tivesse sido escrito entre 1930 e 1940, devido a características ligadas a particularidades de estilo e da estrutura utilizada pelo autor. Entretanto, os amigos do escritor acreditavam que ele se dedicou ao livro ao longo de sua vida, assim, poderia haver outras versões que viessem a ser substituídas para atender a uma exigência particular do autor. Sob esse aspecto, é oportuno mencionar o estilo meticuloso de Aníbal Machado em relação à sua escrita, visto que ele era extremamente cuidadoso com a linguagem, com seu árduo trabalho de escrita e reescrita, sempre em busca de uma precisão vocabular, preocupação que pode ser evidenciada na consideração realizada por Fausto Cunha:

A um escritor como Aníbal Machado repugnava escrever mal, escrever desleixado. Primeiro, porque não saberia fazê-lo sem sair do natural; e segundo, porque esse não era o caminho autêntico da renovação. A renovação

devia fazer-se dentro da língua, incorporando suas conquistas (CUNHA, 1974, p. 132).

Acredita-se que o estilo rigoroso de Aníbal Machado implicava certo esforço do escritor para conseguir chegar à versão definitiva de suas narrativas, tornando possível sugerir que estivesse sempre em processo de aprimoramento enquanto escritor. O livro *A arte de viver e outras artes* (1994) apresenta breves reflexões intituladas de *Cadernos de João*, textos curtos que revelam muito a respeito da atividade criadora do escritor, que prezava pela exatidão das palavras:

No curso regular da frase pode uma palavra, uma imagem ou um movimento imprevisto assumir a força de uma aparição e iluminar subitamente toda a estrutura verbal. O que era neutro e opaco passa então a irradiar. Como se as palavras esperassem a privilegiada, portadora do elemento mágico que leva a todas a transfiguração da poesia (MACHADO, 1994, p. 9).

Do mesmo modo, a meticulosidade do escritor em relação à linguagem é evidenciada através das palavras de Leandro Konder (1994):

Aníbal se destacava como um mestre da linguagem. “Poucas vezes” – escreveu M. Cavalcanti Proença – “a linguagem literária recebeu tratamento tão acentuado”. Os textos eram trabalhados e exaustivamente retalhados até adquirirem o viço que deveriam ter se tivessem acabado de brotar instantaneamente (KONDER *apud* MACHADO, 1994, p. xxi).

O professor Marcos Vinícius Teixeira (2011) se detém nesse aspecto com maior profundidade em sua tese de doutoramento intitulada *Aníbal Machado: um escritor em preparativos*, apresentando o escritor como um “homem em preparativos” e propondo uma nova visão de sua obra ao sugerir que tal particularidade pode ser considerada inerente à sua arte de escrita.

Em relação à sua baixa produção e às cobranças, sobretudo quanto a seu romance *João Ternura*, pode-se dizer que o escritor não se preocupava com a quantidade de publicações e que apreciava as conversas em detrimento à escrita. Aníbal Machado menciona o seu romance, ainda àquela altura em fase de elaboração, chamando-o de “texto interminável” em um dos autorretratos publicado, em 1938, em uma revista carioca:

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. Em geral, concebo as minhas coisas nas horas e momentos mais impróprios. Velando defunto, por exemplo. De qualquer forma fora do escritório ou do papel. A vulgaridade é que me apavora. Penso que toda a mensagem de um escritor pode comportar-se dentro de uma só obra, o que não o impede de levar a sua arte a outros climas e experiências, submetendo-a a reações novas. Reputo de nível baixo a nossa sociedade literária, vivendo por enquanto de equívocos e expedientes de camaradagem. A glória de um escritor não depende dessa providência, depende da força real de sua criação,

da seriedade de sua arte. Interesse-me de preferência “pelos novos”, sobretudo quando não nascem velhos, como quase sempre tem ocorrido. É preciso que eles não se preocupem com o sucesso, essa deusa tão sabidamente pérfida. Publico muito pouco e isso sem nenhuma ideia preconcebida. Escrevendo pouco, publicando menos, é natural que eu não tenha leitores que se possam interessar pela minha vida. É este o motivo do meu espanto quando “você veio procurar-me” (MACHADO, 1994, p. 294).

A partir das palavras do próprio autor, torna-se explícito o cuidado do escritor em não produzir textos medíocres que pudessem dar margem a avaliações negativas dos críticos. Além disso, a recusa do autor pela fama e a preferência por uma vida simples podem estar diretamente relacionadas à sua baixa produção e à sua discreta exposição na história da literatura brasileira.

Ao se realizar a investigação da fortuna acadêmica de Aníbal Machado, constata-se a existência de diversas pesquisas sobre sua obra, como teses de doutorado e dissertações de mestrado. Tais estudos contribuem imensamente para a crítica brasileira, na medida em que comprovam o valor estético dos textos do escritor, que, mesmo com uma modesta produção e após tantos anos de sua morte, ainda é capaz de encantar e provocar inquietações nos estudiosos de literatura.

No levantamento de dados a respeito dos trabalhos acadêmicos em torno do autor, é possível encontrar teses, dissertações e artigos que investigam diferentes aspectos dos textos de Aníbal Machado, realizados por pesquisadores de diversas instituições do país. Em vista da vasta quantidade de trabalhos científicos sobre o autor em questão, limitar-me-ei a tecer considerações a respeito de apenas quatro teses e uma dissertação, como amostragem do tipo de crítica acadêmica que se veicula no Brasil a respeito da obra de Aníbal Machado.

A tese *Entre a pedra e o vento: uma análise dos contos de Aníbal Machado*, de Márcia Azevedo Coelho, foi defendida em 2009. A autora fundamentou-se em reflexões de M. Cavalcante Proença (1989), no texto “Balões Cativos”, para realizar uma análise dos contos mais representativos do escritor, evidenciando que, embora o autor demonstre em suas narrativas o apreço pelo processo de modernização, ele ainda mantém uma forma clássica de escrita.

Em 2011, Luíza Vilma Pires Vale defendeu sua tese intitulada *Concepções estéticas em Aníbal Machado: a originalidade criadora em seus contos*, na qual ela discorre a respeito do autor e da recepção de sua obra no âmbito crítico e acadêmico. A pesquisadora realizou um interessante trabalho, no qual analisa oito contos do escritor com o intuito de constatar diferentes aspectos presentes em cada narrativa. No conto “O iniciado do vento”, Vale verifica o ritual de passagem em que o personagem se encontra. Em “O ascensorista”, constata semelhanças entre o olhar do narrador e uma câmera de filmagem. A pesquisadora também

analisa o conto “O defunto inaugural: relato de um fantasma”, para discorrer sobre o modo insólito como a história é narrada, baseado na visão de uma pessoa que já faleceu. Em “Monólogo de Tuquinha Batista”, demonstra como o fluxo de consciência revela a ambiguidade do discurso da protagonista. Em “O piano”, são analisadas as especificidades do gênero dramático, e, a respeito do conto “Tati, a garota”, a autora examina a oposição entre as perspectivas infantil e adulta. Em “Viagem aos seios de Duília”, é destacada a trajetória do personagem em sua busca por uma representação do passado e, por fim, a pesquisadora explora a tragédia no conto “A morte da porta-estandarte”.

Ainda em 2011, a já citada tese defendida por Marcos Vinícius Teixeira analisa a obra de Aníbal Machado de forma geral, para evidenciar o homem “em preparativos” e o “inacabado” através da análise de sujeitos comuns nas obras do escritor mineiro: o vagabundo, o viajante e o andarilho. Além disso, o estudioso averigua a maneira pela qual a obra de Aníbal se relaciona com outras artes, em especial, com a pintura, o cinema, o teatro e a música.

Mais recentemente, em 2013, a tese *O espaço ficcional em contos de Aníbal Machado*, de Andrea Maria de Araújo Lacerda, constitui um estudo relevante no âmbito acadêmico, na medida em que apresenta dados fundamentais a respeito da biografia do autor e de suas obras, além de investigar com maior profundidade o espaço ficcional presente nos contos de Aníbal Machado.

Os trabalhos acadêmicos supracitados, bem como os textos críticos a respeito do autor, constituem uma importante fonte de pesquisa para o presente estudo, considerando a discreta repercussão do escritor em trabalhos historiográficos e de crítica literária brasileira, ainda que o autor seja reconhecido como um dos maiores contistas do século XX.

De acordo com a tese de doutoramento de Marcos Teixeira (2011), em *Cadernos de João*, é possível encontrar textos autobiográficos que estabelecem uma relação entre o autor e sua obra. Segundo o pesquisador, o título da obra indica a preferência do contista de escrever sobre sua vida e suas vivências pessoais e literárias por meio de cadernos. Sobre esse aspecto, afirma que o termo “caderno” sugere algo provisório, que funciona como um esboço ou um rascunho de algo que pode ser escrito e reescrito, diferentemente de um livro, que pressupõe algo completo e permanente. Teixeira (2011, p. 18) afirma que o escritor trata a literatura como um exercício perene, ao manter-se despreocupado com relação à necessidade de uma “conclusão”, uma vez que registra seus pensamentos e reflexões por meio de textos curtos ou frases, considerando a literatura como um canteiro de obras no qual o processo de criação fascina mais do que o resultado final.

É pertinente reportar-se à pesquisa realizada por Teixeira para investigar características literárias peculiares do escritor. De acordo com o estudioso, a incompletude do homem à espera de algo vai além de sua obra, visto que pode aludir ao homem enquanto ser social e que está sempre em constante processo de construção:

[...] O personagem no texto “Eu fico” aceita até mesmo riscá-lo, se preciso for, para construir-se a si próprio mais uma vez, já que a vida é para “ser tentada”. A ideia do ser em construção está em outros textos de *Cadernos de João*, como “O homem e sua fachada” e “Homem em preparativos” (TEIXEIRA, 2011, p. 69).

Conforme Teixeira, nas obras de Aníbal Machado, o homem se configura como um ser que está sempre “em preparativos”, na medida em que prevalece a expectativa de que algo importante, grandioso ou decisivo aconteça ou, até mesmo, a sensação de que a vida não é nada além de uma longa espera pelo incerto. O pesquisador (2011, p. 10) associa a frase “viver é o mesmo que preparar-se para viver” a toda a obra do escritor, à medida que seus personagens tendem a um adiamento do tempo de vida, sugerindo que, na medida do possível, existe uma recusa de sua conclusão. Dessa maneira, Teixeira argumenta que, além de o inacabado servir como elemento constitutivo da obra, pode também referir-se ao modo de criação do escritor, visto que a cada nova edição de seus livros novos contos e textos eram acrescentados aos volumes, que foram publicados em *Histórias reunidas* e em *Cadernos de João*.

O texto “Homem em preparativos”, de Aníbal Machado, serve de indício para afirmar que, na obra do autor, o personagem é tido como um ser ainda incompleto e em processo contínuo de construção:

Ando sempre em preparativos. Acumulo material, encomendo peças. Junto o necessário. Tomo todas as providências. E trato também da ornamentação. Com isso, vou-me distraíndo. Troco coisas e ideias. Alguns me ajudam, servem-se também de mim. E todos assim nos distraímos nesses preparativos. Mas com que seriedade! Com que paixão! Nos momentos de intervalo, construímos cidades, casamos, discutimos, entramos na guerra. Preparamo-nos todos para qualquer coisa que ainda não aconteceu. Há dezenas de anos tem sido assim. Há milhares de anos.... Adoro os detalhes que aliviam o peso do conjunto. O que me atrapalha, porém, não é tanto o tempo perdido na escolha do material — isso até me preenche as horas — o que me atrapalha é a rapidez com que as coisas se deterioram. Às vezes recebo intimações para acabar depressa. Mas desconfio e faço cera. Acabar depressa, o quê? (MACHADO, 2002, p. 50-51).

No estudo de Andrea Lacerda (2013, p. 40), a pesquisadora também menciona que o inacabado é presença constante nas personagens masculinas de Aníbal Machado. Sobre tal aspecto, ela faz uma breve análise citando como exemplo o personagem João Ternura, que, desde a infância até o dia de sua morte, aguarda ou se prepara para algum acontecimento que

pode vir a ocorrer em sua vida, sem nunca ter trabalhado ou vivido intensamente um amor; menciona também o personagem Ataxerxes, do conto “O telegrama de Ataxerxes”, que arruína sua vida inteira à espera de uma resposta vinda do Presidente, o qual ele acredita ter sido seu amigo de infância. Além desses, há o personagem José Maria, de “Viagem aos seios de Duília”, que, inconscientemente, aguarda a chegada de sua aposentadoria para então começar a viver.

As análises supracitadas em relação ao aspecto do homem em preparativos revelam uma característica particular de Aníbal Machado, a de tender a escrever sobre a incompletude da vida, demonstrando que a existência o homem é uma trajetória que permite constantes modificações. Além disso, a expressão também denota como autor enxergava o ser humano, considerando-o um ser em constante transformação e, portanto, inacabado, tendo em vista que está sempre aprendendo e se renovando. Tal aspecto está diretamente relacionado ao modo como o autor concebia a si mesmo e a sua arte, haja vista a atitude perfeccionista em relação aos seus textos e o estudo de suas narrativas sob esse enfoque possibilita conhecê-lo melhor e entender a grandiosidade de sua obra.

De acordo com o estudo de Vale (2011, p. 16), o fato de Aníbal Machado ser leitor de autores franceses pode ter influenciado a sua produção literária, em especial, a obra “O iniciado do vento”, uma vez que, no conto, o protagonista dispensa o advogado de defesa e ele mesmo defende-se das acusações, relatando sua história ao juiz. Segundo a pesquisadora, há ocorrência semelhante no conto “Um parricídio”, de Guy de Maupassant (1983), no qual o acusado também renuncia à defesa do advogado e defende a si próprio no tribunal do júri, sendo absolvido no final.

No levantamento realizado na tese de Andrea Lacerda (2013, p.33), a autora evidencia a baixa repercussão da influência do escritor no Modernismo brasileiro, revelando que mesmo os suplementos literários acerca do autor são datados entre o final da década 1940 e 1950, período de maior publicação de seus textos; além destes há outros textos críticos publicados próximos a ocasiões comemorativas, com datas entre 1970 e 1980. Lacerda também ressalta a concentração de trabalhos acadêmicos nas regiões Sul e Sudeste, reforçando o argumento da baixa divulgação ou do pouco conhecimento a respeito da obra do escritor mineiro em outras regiões do Brasil.

Apesar de não ter uma vasta produção literária, é inquestionável a qualidade estética das obras de Aníbal Machado. O escritor mineiro está estabelecido entre os maiores contistas brasileiros e é autor de textos densos e inquietantes, em razão de seu grandioso talento e facilidade em manusear a linguagem e as temáticas do ser humano e suas complexidades.

CAPÍTULO 2 - REFLEXÕES SOBRE MEMÓRIA E NARRATIVA FICCIONAL

“Quanto a mim, creio que o escritor revolucionário é aquele em que se fundem indissolavelmente a consciência de seu livre compromisso individual e coletivo, e essa outra soberana liberdade cultural que confere o pleno domínio do ofício”.

(Julio Cortázar)

“A maior parte da nossa memória está fora de nós, numa viração de chuva, num cheiro de quarto fechado ou no cheiro de uma primeira labareda”.

(Marcel Proust)

Neste capítulo trazemos reflexões teóricas no intuito de compreender melhor as teorias relacionadas ao gênero conto, inicialmente, fazendo um percurso histórico de sua evolução até chegar às complexidades referentes à definição e caracterização, tendo em vista a sua fluidez. Para tanto, consideramos, sobretudo, os pressupostos de Nádia Batella Gotlib (1985); Julio Cortázar (2006); Alfredo Bosi (1974); e Massaud Moisés (2006), dentre outros.

Também buscamos apoio nos conceitos de Rildo Cosson (2001) para discutir a respeito do sentido da narrativa factual e da ficcional, considerando a existência de uma fronteira pré-estabelecida entre ambos os tipos narrativos. Porém, avaliando a possibilidade de que eventualmente estes limites sejam extrapolados e ganhem outras dimensões, já que fato e ficção podem se entrecruzar no texto narrativo.

No que se refere aos aspectos ligados à memória e autobiografia, as teorias de Philippe Lejeune (2008), bem como as considerações de Paulo Bungart Neto (2014) foram essenciais para esclarecer pontos fundamentais dos estudos literários para a construção teórica deste trabalho.

2.1. Aspectos da teoria do conto

O conto é uma narrativa literária muito popular que configura um gênero de difícil definição. A fim de vislumbrar o que vem a ser o conto e as particularidades que o estabelecem como tal, buscaremos aporte teórico, especialmente, em Nádia Battella Gotlib, no livro *Teoria*

do conto (1985), para discorrer a respeito das teorias difundidas sobre os aspectos relativos a esse gênero literário.

Sabe-se que o conto é uma das formas mais antigas de expressão da literatura ficcional e que essa narrativa tem origem na tradição oral. Contudo, é impossível determinar com precisão quando a “arte de contar” teve início, já que ela sempre esteve presente até mesmo entre povos que não possuíam o conhecimento da linguagem escrita, mas costumavam contar diversas histórias de bichos, lendas e mitos.

O conto popular evoluiu de uma forma breve e simples para formas mais longas, complexas e rebuscadas. A princípio, os contos eram apresentados como anedotas ou façanhas de pessoas específicas, que a história geralmente não registra, mas que o narrador quer tornar conhecidas para que sejam conservadas na memória dos homens. Na Idade Média, os gêneros conto, anedota, parábola, fábula, novela e romance se confundiam, em tal medida que, na França, surgiram os *fabliaux*, uma forma primária do conto, constituída por histórias populares que, por sua vez, eram correspondentes das *ballads*, ou baladas, da Inglaterra, Escócia e países escandinavos, histórias que também eram breves e descreviam episódios simples do cotidiano. Devido à prática do conto ser tão antiga é que se torna difícil precisar a sua origem, embora existam algumas teorias que tratam disso.

Alguns estudiosos acreditam que o conto tenha surgido milhares de anos antes de Cristo e apontam o conflito bíblico vivido entre os irmãos Caim e Abel como um exemplar do gênero, dentre outras histórias contidas na Bíblia, como por exemplo, a parábola do filho pródigo e a ressurreição de Lázaro. Há também *O Livro Mágico* e *Os Dois Irmãos*, ambos de autores desconhecidos, vindos do antigo Egito, no século 14 a.C, além do caso entre Afrodite e Mercúrio na *Odisseia*, e o amor de Eurídice e Orfeu nas *Metamorfoses*. Do Oriente, a famosa história de *Ali-Babá e os quarenta Ladrões* e *Mil e Uma Noites*, entre outros tantos exemplos do conto que tem origem indiana e que alcançaram grande popularidade durante a Idade Média, com Boccaccio e o *Decameron*, passando a ganhar destaque na Europa entre os séculos XVI e XVII e conquistando adeptos como Cervantes, Perrault e La Fontaine.

No século XIV, o conto passou a ser realizado em prosa e, ao ter registro escrito, adquiriu valor estético. No século XIX, atingiu seu ápice, uma vez que deixou de ser considerada uma forma simples para dividir espaço com o folclore e o mito. Assim, o conto alcançou o *status* de obra de arte ao lado de outras já reconhecidas, as poéticas, por exemplo. A publicação de contos aumentou de forma considerável na segunda metade do século XIX e, conseqüentemente, passou a disputar com o romance a atenção de críticos e leitores. Dentre os

contistas franceses que se destacam estão Balzac, Stendhal e Flaubert, atingindo sua máxima expressão através de Guy de Maupassant, sendo este último uma grande inspiração de futuras gerações de contistas, dentre eles, o próprio Aníbal Machado. A esse respeito, a pesquisadora Luíza Vale (2011, p. 43), comenta em sua tese uma análise realizada por Carpeaux (1965, p. xiii), que reitera a ideia da forte influência de escritores franceses na obra de Aníbal Machado:

[...] o permanente encanto estético e a permanente importância social do romance realista francês do século passado, dos Stendhal, Balzac, Flaubert, Maupassant, Zola, pela dupla qualidade dessa grande ficção: como obras de arte e como documentos históricos. A sociedade que as produziu e que refletem, já desapareceu, mas os homens de hoje ainda continuam marcados pela herança dela. São romances históricos e espelhos atuais, ao mesmo tempo. O mesmo vale para os contos cariocas de Aníbal Machado (CARPEAUX *apud* VALE, 2011, p. 43).

Ainda no século XIX, em outros países destacaram-se diversos contistas, tais como o americano Edgar Allan Poe e seus contos policiais; o russo Anton Tchecov; o inglês Charles Dickens e os portugueses Eça de Queirós e Camilo Castelo Branco. No Brasil, Machado de Assis foi um dos escritores que produziram contos de estrutura e densidade psicológica sofisticada, tais como: “Missa do Galo” e “A Cartomante”, entre outras. Além dele, escritores como Coelho Neto, Simões Lopes Neto e outros se destacaram ao produzir célebres contos.

Apesar de sua grande expansão, foi no século XX que finalmente se estabeleceu como gênero literário e conquistou os representantes brasileiros que logo se tornam reconhecidos como mestres na arte do conto, dentre eles, Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Dalton Trevisan e outros grandes escritores, incluindo obviamente o mineiro Aníbal Machado.

Ao considerar o gênero conto como um modo de narrar ou de representar a realidade associado ao propósito dessa forma de ficção, que é contar uma história de uma forma concisa, mas que certamente se submete a padrões específicos do gênero, esse modo certamente provoca alguns questionamentos teóricos na medida em que há muita confusão em relação aos quesitos que o gênero deve ou não contemplar. Nádia Gotlib ocupa-se dessa problemática citando alguns autores importantes e suas ponderações, dentre eles o uruguaio Horacio Quiroga que, em “Decálogo do perfeito contista”, chega a apresentar normas de como escrever um bom conto. Ela também menciona o escritor Mário de Andrade e sua respeitável declaração, feita em “Contos e contistas”, na qual ele, de certo modo, tranquiliza aqueles que tanto buscam uma definição: “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (ANDRADE *apud* GOTLIB, 1985, p. 9).

Dessa maneira, pode-se afirmar que houve inúmeras tentativas de enquadrar o conto a uma forma específica, sobretudo, por se valorizar autores realmente magistrais como Maupassant, Machado de Assis e Mário de Andrade, tidos como modelos da arte do conto, porém, segundo o próprio Mário de Andrade, “(...) a forma do conto é indefinível, insondável, irreduzível a receitas” (*apud* GOTLIB, 1985, p. 9).

A complexidade do conto reside tanto na sua definição quanto no ato de sua escrita, de tal maneira que até mesmo o consagrado escritor Machado de Assis, em 1873, assumiu: “É um gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade” (ASSIS *apud* GOTLIB, 1985, p. 9). Assim, verificamos que o conto é um objeto difícil de conceituar e categorizar devido a sua natureza de gênero literário flexível. O teórico Massaud Moisés (2006) admite a especificidade estrutural do conto, mas considera a sua mutabilidade, tendo em vista que é um tipo textual repleto de particularidades variadas e contraditórias.

[...] o conto é, provavelmente, a forma mais flexível das fôrmas (sic) literárias. Entretanto, em que se pese às contínuas metamorfoses, não raro espelhando mudanças de ordem cultural, ele se manteve estruturalmente uno, essencialmente idêntico, seja como “forma simples”, seja como “forma artística”. Doutro modo, nem poderia falar em conto, se estamos dispostos a atribuir ao vocábulo um sentido próprio e, tanto quanto possível, consistente (MOISÉS, 2006, p. 36).

Do mesmo modo, no texto “Alguns aspectos do conto”, o escritor Julio Cortázar (2006) vislumbra a complicação que envolve o conto, afirmando que o conto é um “gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (CORTÁZAR, 2006, p. 149).

Apesar do conflito referente à classificação desse gênero narrativo, não existem leis que regem a estruturação de uma obra, embora seja possível refletir a respeito de algumas constantes que concedem ao conto certa estrutura. Nesse sentido, é pertinente a discussão sobre os aspectos fundamentais desse modo de expressão literária, a fim de elucidar a confusão e mal-entendidos neste âmbito. Para tanto, Cortázar sugere:

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria (CORTÁZAR, 2006, p. 150).

O escritor argentino discute a necessidade de compreender as particularidades que permeiam a tessitura do conto para que seja possível estabelecer uma escala de valores ideal

para esse gênero. Para ele, a partir da percepção do que o conto realmente é se torna possível entender a maneira pela qual essa forma narrativa repercute de forma tão intensa em nós, além de explicar o motivo pelo qual tão poucos contos são considerados excepcionais.

Mas se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também porque há tão poucos contos verdadeiramente grandes (CORTÁZAR, 2006, p. 150-151).

Em busca de desvendar os mistérios referentes à estruturação do conto, Cortázar assinala alguns princípios fundamentais que, segundo ele, devem estar incutidos no gênero. Primeiramente, o limite físico, visto que não deve ultrapassar vinte páginas, argumenta que quando isso ocorre, na França, o texto passa a ser chamado de *nouvelle*. Além disso, o tempo e o espaço do conto, de certa maneira, precisam ser reduzidos e submetidos a um tratamento literário que não aceita elementos que não tenham justificativa de estarem presentes na narrativa.

Para Cortázar (2006), para que o conto seja considerado penetrante e instigante é necessário que seja trabalhado em sua profundidade, a narrativa deve conter uma tensão manifestada já em suas primeiras frases ou cenas. Além disso, deve possuir intensidade, que nada mais é do que a ausência de situações intermediárias, recheios ou fases de transição que são permitidas e até exigidas no romance. A intensidade do conto é medida de acordo com a eliminação de tudo aquilo que não coopera para o drama, no entanto, a intensidade pode ser chamada de tensão quando é exercida de outra maneira, isto é, quando o escritor aproxima o leitor da história de forma lenta e gradual, nesse caso, ainda que ele não lhe revele o que está por vir é capaz de mantê-lo na atmosfera do conto.

Segundo o escritor argentino, as noções de significação, intensidade e tensão viabilizam uma pressuposição do que seja a estrutura do conto, uma vez que a significação se relaciona com a sua temática quando o autor elege um acontecimento real ou fictício e o converte em síntese de uma determinada condição humana. O conto se torna significativo no instante que os leitores entram em contato com a história e são expostos a uma espécie de ruptura do cotidiano que ultrapassa a questão do tema abordado, pois entra em ação a técnica empregada pelo escritor no desenvolvimento do texto; ou seja, é o tratamento literário dado ao tema que irá conferir ao

conto a intensidade e a tensão necessária para torná-lo significativa ao leitor: “Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 2006, p. 153).

Cortázar utiliza como exemplo o método utilizado por Marcel Proust, no qual é reproduzida uma cena ordinária, tal como o simples sabor de um bolinho molhado no chá, mas que tem o poder de desencadear algo extraordinário, no caso, recordações aparentemente esquecidas. De forma análoga, o autor reage diante de um tema específico e posteriormente o seu conto faz com que o leitor também exerça uma reação diante de sua narrativa. Segundo o escritor argentino, “(...) todo conto é assim predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria em seu criador” (CORTÁZAR, 2006, p. 156). Nesse sentido, a temática fundamenta-se primariamente no próprio escritor, que é acometido por um efeito avassalador de certos assuntos. Contudo, escrever bem sobre um tema que o comova não é o suficiente para que o conto tenha o mesmo efeito em seus leitores, mas sim que seja dado ao texto um tratamento literário atendendo a um estilo baseado na intensidade e na tensão. Além disso, o contista precisa se valer da junção de motivação e instrumentalidade como requisitos básicos para que o conto seja eficaz e se fixe na memória do leitor.

Por mais veterano, por mais hábil que seja um contista, se lhe faltar uma motivação entranhável, se os seus contos não nasceram de uma profunda vivência, sua obra não irá além do mero exercício estético. Mas o contrário será ainda pior, porque nada valem o fervor, a vontade de comunicar a mensagem, se se carecer dos instrumentos expressivos, estilísticos, que tornam possível essa comunicação (CORTÁZAR, 2006, p. 160).

Em relação à pluralidade de formas que o conto adquire no universo literário, Alfredo Bosi, em *O conto brasileiro contemporâneo* (1974, p. 7), explica que a narrativa curta condensa e potencializa no seu espaço todas as possibilidades da ficção, uma vez que busca a escrita sintética e o convívio de tons de gêneros e significados, o que coloca em risco as regras de composição que norteiam a escrita moderna.

Ao tratar os aspectos do conto do século XX, Bosi aproxima os gêneros conto e crônica, levando em consideração que ambos possuem o mesmo nível narrativo, porém a crônica não conta com o trabalho linguístico fundamental e indispensável para transformá-la em objeto literário. O estudioso afirma que o conto é que se assemelha à crônica, já que privilegia uma determinada situação: “Aquém da tensão, o conto não passa de uma crônica eivada de convenções, exemplo da conversa ou da desconversa média, lugar-comum mais ou menos

gratuita. Ou ainda, requintado maneirismo” (BOSI, 1974, p. 9). Assim, para que o conto se diferencie da crônica é necessário não apenas que seja representada uma situação cotidiana, mas também que seja capaz de provocar ou potencializar uma reação diante do texto. Para Bosi, o contista atinge o alvo quando consegue não apenas tornar a narrativa significativa para o leitor, mas também é capaz de emocioná-lo: “Literariamente: o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção” (BOSI, 1974, p. 9).

Diversas teorias a respeito do conto foram disseminadas por diferentes escritores e pesquisadores no decorrer do tempo, considerando a dificuldade de definição e suas particularidades é que a professora e pesquisadora Nádia Gotlib (1985), no livro *Teoria do conto*, apresenta e relaciona algumas dessas proposições. A autora menciona as três acepções da palavra, das quais Júlio Cortázar se vale em seu estudo sobre Edgar Allan Poe, definindo-o como um relato de um acontecimento; uma narração oral ou escrito de um acontecimento falso; e fábula que se conta a crianças para divertí-las, explicitando que todas têm em comum o fato de serem modos de contar algo e, assim, são todas formas narrativas que contam com três elementos que toda narrativa deve apresentar: uma sucessão de acontecimentos; de interesse humano; e que tudo esteja “na unidade de uma mesma ação”. Assim como outros gêneros, o conto se modifica e se redefine de forma constante conforme as tendências artísticas da época. Contudo, a sua extensão reduzida é uma de suas características marcantes, ainda que sejam considerados outros aspectos na análise de suas peculiaridades é necessário destacar que, em comparação com a novela ou romance, o conto é tido como curto devido ao fato de a ação, mesmo que longa, ser apresentada de forma abreviada, ou seja, os contos não têm necessariamente que registrar toda a trajetória de vida de um personagem, como no romance, podendo, inclusive, apresentar em estrutura reduzida as mesmas fases do romance – tema, complicação, clímax e desfecho – entretanto, por conta da liberdade literária que o conto permite, é também possível a inexistência dessas fases.

Alfredo Bosi (1974, p. 8-9) atribui à figura do autor a produção do efeito que exerce influência no conto, visto que a produção de sentido advém do escritor que, no momento de invenção criativa, manifesta uma escolha particular e a sua experiência individual atua como “substância narrável” e possibilita a produção de situações significativas, mas que, de acordo com Gotlib, não têm, necessariamente, compromisso com o evento real, visto que neste tipo de narrativa não há limites definidos entre realidade e ficção.

A essa altura, não importa averiguar se há *verdade* ou *falsidade*: o que existe já é ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo. Há naturalmente, graus de proximidade ou afastamento do real. Há textos que têm

a *intenção* de registrar com mais fidelidade a realidade nossa. Mas a questão não é tão simples assim. Trata-se de registrar *qual* realidade nossa? A nossa cotidiana, do dia-a-dia? Ou a nossa fantasiada? Ou ainda: a realidade contada literariamente, justamente por isto, por usar recursos literários segundo as intenções do autor, sejam estas conseguir maior ou menor fidelidade, não seria já uma invenção? Não seria já produto de um autor que as elabora enquanto tal? (GOTLIB, 1985, p. 12; grifos da autora).

O conto, em sua forma escrita, difere da fala, de acordo com o modo de contar e nos detalhes de como se conta, a entonação da voz, gestos, olhares etc e qualquer alteração que venha a ser realizada pelo contista, mesmo que mínima, pode interferir na totalidade da narrativa. Contudo, Gotlib (1985, p. 13) afirma que nem todo contador de histórias pode ser denominado de contista, uma vez que este só irá se afirmar como tal quando houver uma aplicação de ordem estética que seja capaz de evidenciar as normas intrínsecas ao gênero enquanto arte do conto. As diferentes formas de narrar por vezes se associam através de pontos específicos que delimitam o gênero. É pertinente mencionar que há períodos em que essas categorizações se acentuam e fases em que esses limites se confundem e geram até mesmo alguns conflitos pertinentes à terminologia.

Do século XVI ao XVIII, a prosa narrativa de ficção com personagens ou ações que representavam a vida diária era chamada *novel* e diferenciava-se do romance, uma forma mais longa e tradicional. No século XIX, a *novel* deixou de ser breve e se tornou romance. Atualmente, *novel*, em inglês, é romance, e as histórias curtas passaram a ser denominadas de *short stories*, existem ainda a *long short story* para designar a novela, e o *tale*, para o conto e o conto popular.

Na contemporaneidade, sabe-se que a fábula é um gênero que tem objetivo instrutivo, além de ser muito breve e utilizar animais, vegetais e minerais como personagens. A parábola também tem caráter educativo à medida que possui sentido realista e moralista, no entanto, esse sentido nem sempre é claro, visto que as particularidades dos personagens podem ser metafóricas: “(...) o conto conserva características destas duas formas: a economia do estilo e a situação e a proposição temática resumidas” (GOTLIB, 1995, p. 15).

Na língua espanhola o termo *novel* é utilizado por Cervantes nas *Novelas ejemplares*, em 1621. O escritor Lope de Vega também produz novelas que, segundo ele, antes eram chamadas de *cuentos*. Hoje em dia, romance é chamado de novela, novela de *novela corta* e o conto de *cuento*.

Em francês, o escritor La Fontaine costumava utilizar as palavras *nouvelle* e *conte* sem qualquer distinção. Contudo, no decorrer do tempo, *conte* passou a ser o conto popular

remanescente enquanto *nouvelle* seria a forma mais complexa. Segundo Gotlib, os termos franceses são os que mais se assemelham aos utilizados na língua portuguesa: *roman* para designar o romance, *nouvelle* para a novela e *conte* para conto.

Na Alemanha, o termo *nouvelle*, “emprestado” do francês, também era também utilizado, porém essa forma se referia a algo mais extenso e acabou suscitando a necessidade da criação de outro termo, a *kurz Geschichte*, para designar a narrativa curta, bem como o termo *Märchen* para conto popular e *Roman* para o romance.

Apesar de o termo *short story* estar estabelecido desde 1880 para não apenas denominar a estória curta, mas também uma forma independente, com suas particularidades, a confusão relacionada à terminologia continuou nos Estados Unidos, pois cada autor usava uma nomenclatura diferente. O contista Washington Irving fazia uso de *tale* e *sketch* para os seus contos enquanto Poe, Hawthorne e Melville preferiam utilizar apenas *tale* porque consideravam que *short story* seria uma forma de fundo mais realista. Ao longo do tempo os termos passaram a ter definições mais precisas, a palavra *sketch* passou a ser usada para caracterizar uma narrativa meramente descritiva e estática, isto é, que não possui uma sucessão de eventos, como é o caso dos quadros ou retratos; também as narrativas que utilizam uma linguagem coloquial, ficcionais ou não, como as anedotas e o conto popular, passaram a ser designadas pelo vocábulo *tale*.

Segundo Gotlib (1985, p. 11), a terceira acepção da palavra conto, proposta por Julio Casares e aplicada por Cortázar em seu estudo sobre Poe, é o sentido de fábula que se conta às crianças para diverti-las, logo, diretamente ligado ao conceito de estória e do contar estórias e vinculado, sobretudo, ao conto maravilhoso, que gira em torno de situações imaginárias que contrariam o universo real, no entanto, atendem às expectativas dos leitores, assim como afirma o crítico Massaud Moisés: “(...) o esforço inventivo do contista se dirige para a formulação de um drama em torno de um sentimento, único e forte, a ponto de gerar uma impressão equivalente no leitor” (MOISÉS, 2006, p. 46).

De acordo com Gotlib (1985, p. 17), André Jolles adota esse terceiro sentido para o conto e o enquadra como uma “forma simples” ao lado de saga, mito, ditado, adivinha, caso e chiste. Considera-o simples devido à sua característica atemporal, uma vez que pode ser narrado diversas vezes sem perder sua “forma”, em contraste com a “forma artística”, que é produzida por um autor, é única, portanto, não pode ser recontada sem que haja prejuízo de sua peculiaridade.

Gotlib (1985, p.18) menciona Jolles, ao afirmar que esse tipo de conto não pode ser concebido sem a presença do elemento “maravilhoso”. Logo, deve cumprir alguns requisitos como: imprecisão histórica, reportando-se ao “Era uma vez...” que costumeiramente inicia tais narrativas; obediência a uma “moral ingênua”, oposta à realidade; sujeição à “ética do acontecimento” em detrimento à “ética da ação”, querendo dizer com isso que as personagens não fazem o que devem fazer, mas os acontecimentos é que acontecem como devem acontecer. Além disso, o conto deve ser transmitido através dos tempos pela via da oralidade ou da escrita, já que pode ser reproduzido com “as próprias palavras” sem que o seu conteúdo seja dissipado, uma vez que é capaz de manter sua forma “simples”, ainda que seja recontado inúmeras vezes. Desse modo, a distinção do conto é determinada pela característica de “(...) ser fluido, móvel, de ser entendido por todos, de se renovar nas suas transmissões, sem se desmanchar: caracterizam-no, pois, a *mobilidade*, a *generosidade*, a *pluralidade*” (GOTLIB, 1985, p. 18; grifos da autora).

De acordo com Gotlib, o conto maravilhoso permaneceu nas formas simples. O estruturalista russo Vladimir Propp examinou tal característica de forma minuciosa em *A morfologia do conto* (1928). Segundo os parâmetros do formalismo russo, ele investigou as formas para determinar as constantes e variantes dos contos comparando suas estruturas e sistemas. Para ele, era preciso descrevê-los e saber o que vem a ser estruturalmente um conto antes mesmo de determinar os tipos e estabelecer sua origem. Por isso, dispensou as demais classificações existentes a seu respeito, como as que o dividem em histórias fantásticas, contos jocosos, etc., pois entendia que essa estabilidade específica não se define por temas, motivos ou assuntos, mas pelas unidades estruturais pelas quais esses elementos se agrupam. Desse modo, Propp faz a própria descrição do conto de acordo com as partes que o constituem e das relações destas partes entre si e delas com todo o conjunto.

Gotlib (1985, p.21) afirma que, após analisar as ações dos personagens, Propp concluiu que existem ações constantes, que ele chama de “funções”. Uma dessas funções seria o significativo destaque dado à ação de um personagem para o desdobramento da trama. Porém, tais funções não estão relacionadas ao personagem que a pratica ou à maneira como o faz, já que a mesma ação pode ser realizada de modos distintos e por personagens diferentes.

Em sua investigação dos contos russos, ele apontou 150 elementos que compõem o conto e 31 funções que não sofrem variação. Em “O Chapeuzinho Vermelho” as funções seriam, por exemplo, a “ausência” de alguém (Chapeuzinho); uma “ordem” que lhe é dada (pela mãe); o “engano” da vítima (pelo lobo); a “salvação” do herói (pelo caçador); a “punição” do

adversário (morte do lobo). De acordo com Propp, o conto pode não apresentar todas as funções que ele identificou, mas é impossível que a ordem na qual aparecem seja sempre a mesma. Além das funções, o estruturalista encontrou sete tipos de personagens constantes no conto: o antagonista; o doador; o auxiliar; a princesa; o pai; o mandatário; o herói; e o falso herói.

Outro aspecto relevante a respeito da análise de Propp diz respeito às transformações pelas quais o conto é submetido, pois, segundo os estudos do estruturalista russo, existe uma forma fundamental relacionada às suas origens religiosas e também formas derivadas, que dependem do contexto cultural em que o conto é difundido e por isso é necessário estudar suas transformações, as quais ele desmembra em vinte casos de transformações de elementos do conto fantástico, que ocorrem por alteração da forma fundamental, ou por conta de *substituições* e *assimilações*. Para distinguir o que viria a ser a *fonte* do conto maravilhoso e o que seria a *aquisição* posterior, Propp, em *Las raices historicas del cuento* (1946), desenvolve o estudo das origens para investigar os elementos conforme suas fontes, que ele divide em duas fases de evolução, sendo a primeira fase a pré-história, na qual o conto e o relato sagrado, mito e rito, se confundiam e o ato de narrar não era concedido a qualquer pessoa, pois acreditava-se que era algo sagrado e imbuído de poderes mágicos. Já a segunda fase à qual Propp se refere é a própria história do conto, quando abandona preceitos religiosos e passa a ser considerado não mais sagrado e sim profano, podendo ser contado por qualquer pessoa.

Pode-se dizer que o conto é caracterizado por sua diligente circulação através dos tempos. Contudo, sua construção sofreu, no decorrer de sua história, alterações relevantes, especificamente em relação à técnica composicional. De acordo com Gotlib, houve uma mudança técnica e não estrutural no que diz respeito à passagem do modo tradicional para o modo moderno de narrar. Conforme a pesquisadora, no modo tradicional é possível delinear o início da narrativa, identificar a ação e o conflito em seu desenvolvimento e perceber o desfecho no clímax e na resolução final. Os princípios estéticos são bem definidos à medida que seguem a ordem natural da história, subdividindo-se em início, meio e fim. Enquanto no modo moderno de narrar observa-se um rompimento dessa linearidade, uma vez que existe uma fragmentação de valores, das pessoas e das obras, nesse modo de narrar há uma constante busca por novas formas de expressão que resulta em uma espécie de ruptura com o gênero clássico, na qual há desmascaramento do herói não mais pelo vilão, mas pelo autor ou pelo próprio herói através das análises psicológicas do personagem.

Outra importante característica a ser analisada diz respeito à sua extensão e efeito. Para Gotlib (1985), “a teoria de Edgard Allan Poe sobre o conto recai no princípio de uma relação:

entre a *extensão* do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o *efeito* que a leitura lhe causa” (GOTLIB, 1985, p. 32; grifos da autora). Assim, ele acredita que é preciso dar importância ao tamanho da obra, uma vez que em um texto demasiado extenso ou muito breve o efeito será diluído. Segundo Poe, “(...) torna-se imprescindível, então, a leitura de uma só assentada, para se conseguir esta unidade de efeito” (*apud* GOTLIB, 1985, p. 32). O escritor chega a fazer uma proposta de leitura do conto em prosa e define a sua dimensão e tempo de leitura: “referimo-nos à prosa narrativa curta, que requer de meia hora ou uma ou duas horas de leitura atenta” (POE, *apud* GOTLIB, 1985, p. 34). Para ele, é natural que haja uma hierarquia entre as formas, poema rimado, conto e romance, levando em consideração qual possibilita a leitura de uma só vez, sem que sejam necessárias pausas para obter o efeito impressionante. Em razão disso, Poe afirma que o conto é superior ao romance, referindo-se à extensão deste, que necessita de intervalos durante a leitura por conta do esforço mental do leitor. Além disso, interesses externos podem interferir durante as pausas, modificar ou até mesmo anular em maior ou menor grau as impressões do livro. O conto apresenta uma circunstância oposta, uma vez que não requer intervalos de leitura, ele não sofre nenhuma influência externa que possa gerar cansaço ou interrupção. O autor consegue atingir o seu objetivo à medida que domina a atenção do leitor que está sob seu controle. Por isso, é relevante destacar que a elaboração de um conto advém de uma organização lógica minuciosa. Em vista disso, Gotlib (1985) salienta que, segundo Poe, o conto:

É produto também de um extremo domínio do autor sobre os seus materiais narrativos. O conto, como toda obra literária, é produto de um trabalho consciente, que se faz por etapas, em função desta *intenção*: a conquista do efeito único, ou impressão total. Tudo provém de minucioso cálculo (GOTLIB, 1985, p. 34; grifo da autora).

Verifica-se que os componentes do conto devem atender à necessidade de concretização do efeito. Tais constatações indicam outro aspecto fundamental na construção do conto, que é a economia dos meios narrativos, no qual se trata de alcançar o máximo de efeito com o mínimo de meios, por esse motivo o escritor deve suprimir tudo que não colabora para conquistar o interesse do leitor.

Na concepção de Edgar Allan Poe, o efeito impressionante do conto é o fator mais importante a ser considerado pelo autor ao escrever, pois a partir do efeito que deseja causar no leitor é que deve elaborar a narrativa, buscando alternativas adequadas para o desenrolar dos acontecimentos. Para ele, é preciso que o autor tenha em mente o desfecho da trama, já que este também é um elemento essencial para que seja possível atingir o efeito que se espera.

Todo enredo, digno desse nome, deve ser elaborado para o desfecho, antes mesmo de se tentar qualquer coisa com a caneta. É somente com o desfecho constantemente em vista que podemos conferir a um enredo seu indispensável ar de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, principalmente, em todos os pontos, o tom tendam ao desenvolvimento da intenção (POE *apud* GOTLIB, 1985, p. 37).

De acordo com Gotlib, as considerações do escritor não fazem referência apenas ao conto de terror, no qual ele era mestre, mas para todo tipo de conto. Convém ressaltar, no entanto, que em seus contos ele dá prioridade ao *acontecimento* como artifício que provoca o interesse do leitor: “Vai ocorrer algo, e esse algo será intenso” (CORTÁZAR *apud* GOTLIB, 1985, p. 37).

Outros autores investigaram aspectos do conto e complementaram a teoria de Poe no que se refere a uma ou outra característica, outros divergem de suas concepções, mencionando a dificuldade de determinar uma só teoria do conto, tendo em vista a sua fluidez: “(...) o conto pode ser ‘quase tudo’, já afirmava-nos H.E Bates, como já afirmara três anos antes o nosso Mário de Andrade” (GOTLIB, 1985, p. 41). Até mesmo a unidade de efeito à qual Poe se refere foi questionada, sob a alegação de que esse efeito é variável, uma vez que a história pode afetar cada leitor de maneiras totalmente distintas. Contudo, a ideia da brevidade do conto como o aspecto primordial que o caracteriza é mantida pelo contista e dramaturgo Tchekhov: “Mas em contos, é melhor não dizer o suficiente que dizer demais” (TCHEKHOV *apud* GOTLIB, 1985, p. 42).

Para Tchekhov, é também fundamental que o conto provoque, no leitor, o efeito que ele chama de *impressão total*. Porém, acrescenta que um bom conto deve incluir algo que seja novo, precisa ter *força* para marcar o leitor, prendendo-lhe a atenção; deve ter *clareza*, o leitor deve entender o que o escritor quer dizer; e *compactação*, isto é, apresentar os elementos do conto de maneira concisa. A compactação é uma exigência do conto e para conseguir condensar elementos, obviamente o escritor necessita controlar a tendência aos excessos e supérfluos no texto. Segundo o contista russo, tais atributos contribuem para a objetividade do texto que: “quanto mais objetivo, mais forte será o efeito” (*apud* GOTLIB, 1985, p. 4).

Um dos grandes estímulos para a produção de contos foi a expansão da atividade jornalística. No século XIX, já existia certa demanda de escrita pela imprensa, pois era exigido que os autores da época produzissem um maior número de obras em menos tempo, colocando-os em um impasse entre a escrita de qualidade e a necessidade de sobrevivência. Assim,

Tchekhov justifica quando há críticas referentes ao valor de sua obra: “(...) ou entregava a estória em 25 dias ou ficava sem dinheiro...” (*apud* GOTLIB, 1985, p. 45).

O contista russo abre caminho para uma linha do conto moderno em que nada parece ocorrer, pois constantemente as suas narrativas não contém grandes acontecimentos. Nesse sentido, o autor isenta o conto de uma característica balizada por Poe, a de priorizar o acontecimento como instrumento motivador do interesse do leitor. Tchekhov foi inovador ao romper com o esquema “começo, meio e fim”, uma vez que o foco e a originalidade de seus contos encontram-se no clímax, ou seja, no meio da narrativa e não no desfecho. Essa linha de conto que não traz situações intensas em seu enredo, no qual, aparentemente, nada acontece, muitas vezes é capaz de descortinar os sentimentos humanos mais profundos. Sob tal aspecto, Gotlib cita a observação de Otto Maria Carpeaux a respeito de um conto escrito por Tchekhov: “Parece conto sem enredo. Pois em ‘O acontecimento’ não aconteceu nada digno de nota. Mas quem lê com atenção maior esse conto, perceberá que o acontecimento é o maior e o mais trágico da existência” (*apud* GOTLIB, 1985, p. 48). De acordo com a pesquisadora, “(...) o conto realiza-se justo nesta sua capacidade de *abertura* para uma realidade que está para além dele, para além da simples estória que conta” (GOTLIB, 1985, p. 49; grifo da autora).

Em relação ao conto moderno, Gotlib (1985, p. 55) declara:

É justamente por esta capacidade de *corte* no fluxo da vida que o conto ganha eficácia, segundo alguns teóricos, na medida em que, breve, flagra o momento presente, captando-o na sua momentaneidade, sem antes nem depois. (...) Assim concebido, o conto seria um modo moderno de narrar, caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio da continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário.

A escritora sul-africana Nadine Gordimer (*apud* GOTLIB) ressalta outro aspecto interessante referente às implicações sócio-políticas relativas ao conto. Nessa perspectiva, conjectura que o ápice do romance foi seguido da proeminência do conto, que tenderia a ser seguido por outras formas narrativas. Desse modo, ela sugere a discussão sobre a correlação existente entre o conto e outras formas breves de comunicação, e do destino do conto na era da informática.

Outros autores voltaram sua atenção para aspectos que designam o conto. A romancista e contista Elizabeth Bowen considera que, ao longo do tempo, esse gênero literário foi classificado meramente como um “romance condensado” e que “faltava, pois, ao conto o que o caracteriza – a simplicidade heroica” (BOWEN *apud* GOTLIB, 1985, p. 56). Para a escritora, é fundamental que o conto possua características como completude, espontaneidade e

competência de situar o homem na sua solidão, que o torne ciente de que ocupa um lugar solitário na realidade. De semelhante maneira, o contista irlandês Frank O'Connor ressalta a solidão do homem e a sua voz solitária. Gotlib menciona o autor, que declara:

O conto visa satisfazer o leitor solitário, individual, crítico, porque nele não há heróis com os quais este possa se identificar tal como acontece no romance, em que a solidão é de certa forma amenizada ou desaparece, na medida em que compartilha as ações do herói e se identifica com ele. (...). Os personagens do conto têm um mundo autônomo: não é a brevidade que as caracteriza é o fato de os problemas serem delas, e não nossos (*apud* GOTLIB, 1985, p. 57).

O escritor situa o conto em um mundo moderno, pois o considera um gênero novo, que, como o romance, é uma arte privada e destinada ao leitor solitário. Segundo Gotlib, a solidão como característica é um traço específico do conto moderno, pois o tema é manifestado como resultado de uma sociedade burocrata e capitalista que deseja o objeto. Desse modo, a identificação não mais se dá por meio das vozes do leitor e da personagem, mas através da semelhança de situações em que a solidão está incutida.

Na década de 1940, a escritora americana Eudora Welty já reforçava a riqueza de recursos que atuam no conto, cuja enfoque poderia estar no enredo ou no personagem, e que permitia a ênfase em seus aspectos impressionista e musical. Contudo, a autora fundamentava suas obras no conto de atmosfera e de mistério, pois, segundo sua concepção, estes retratam a liberdade individual do autor, ao contrário do conto fragmentário, que acaba não contando nada.

O escritor e educador americano Brander Matthews se destacou na história da teoria do conto, pois era um legítimo seguidor da linha de Poe e defendia rigorosamente sua teoria no que se refere à unidade de efeito e seu valor como gênero novo, tanto que, em um ensaio no ano de 1901, fez questão de escrever *short-story*, com hífen, para diferenciar o vocábulo de uma simples estória curta, *short story*. Para ele, as distinções entre conto e romance não se dão apenas pela extensão, mas por natureza, uma vez que o conto tem uma unidade de impressão que o romance obrigatoriamente não tem. Segundo Gotlib, tal condição é favorecida “(...) por causa da singularidade dos elementos que compõem a narrativa do conto: o conto é o que tem unidade de tempo, lugar e de ação. O que conta é o que lida em um só elemento: personagem, acontecimento, emoção e situação” (GOTLIB, 1985, p. 59). Outro aspecto que confirma a posição rigorosa de Matthews em relação à teoria do conto está ligado à sua afirmação ao se referir ao romance contemporâneo, pois, segundo ele, o tema do amor não é essencial para o conto como o é para o romance, mas é fundamental a concisão, a compressão, a originalidade, a ingenuidade e o acontecimento, isto é, que algo aconteça no conto.

A linha de teor normativo, como a de Matthews, acaba gerando manuais de escrita de contos e as revistas populares se encarregam da comercialização do gênero. Tais aspectos são considerados “(...) responsáveis pela degradação técnica e pela formação de estereótipos de contos que, na era industrializada do capitalismo americano, passam a ser uma arte padronizada, impessoal, uniformizada, de produção veloz e barata” (GOTLIB, 1985, p. 60). Tais inquietações, entretanto, geram uma mobilização para que haja uma diferenciação entre o conto puramente comercial e o conto literário, na medida em que o gênero passou a ser discriminado e rebaixado como uma arte inferior.

Daí talvez tenha surgido o preconceito contra o conto: seria ele apenas um *romance condensado* ou, em sentido contrário, um *embrião de romance*? De qualquer maneira, este modo de conduzir o problema considera o conto uma *forma secundária* em relação ao romance: como preparação do romance ou como ocupação, em horas de descanso... (GOTLIB, 1985, p. 61; grifos da autora).

Tal concepção surgiu por conta da rejeição à artificialidade e à sofisticação que governavam a produção do conto no início do século XX nos Estados Unidos, época de Edgar Allan Poe, quando o conto estava subordinado a fórmulas, tais como: possuir diálogo no início; um final inesperado; eliminação de tudo que não contribui para a caracterização dos personagens e da ação, etc. Desse modo, a preocupação antidogmática fez com que alguns autores proferissem severas críticas ao excesso de regras que começaram a surgir em relação aos manuais que prescreviam o modo de escrever contos e às exigências do enredo. Gotlib destaca, dentre outros, o escritor americano Ring Lardner que, de forma irônica, sugeriu “como não escrever contos”.

O escritor Julio Cortázar também contribuiu substancialmente para a teoria do conto na medida em que desenvolve sua teoria, que, por sua vez, é enraizada nos princípios de Poe, porém, acrescenta novos conceitos e amplia a discussão em torno do conto através de analogias interessantes. Em seu texto “Alguns aspectos do conto”, Cortázar apresenta a ideia de conto excepcional, como sendo aquele que simplesmente conquista o leitor pela qualidade literária e não em virtude da temática ou de algum elemento específico: “O conto excepcional é o conto muito bom. Excepcional é a marca de qualidade literária que torna alguns contos inesquecíveis para quem os lê” (GOTLIB, 1985, p. 66). O autor faz comparações que facilitam a compreensão dos critérios de valor para julgar o que seria um bom conto. Para tanto, estabelece uma relação entre romance e cinema e entre conto e fotografia, pois:

Na medida em que um filme é em princípio uma ‘ordem aberta’, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação

prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abrange e pela forma que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação (CORTÁZAR *apud* GOTLIB, 1985, p. 67).

Ao correlacionar o conto com a fotografia, o autor ainda aponta um claro paradoxo entre ambos, que ele considera inerente ao conto: “(...) o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla” (CORTÁZAR, 2006, p. 151). Para ele, tanto na fotografia quanto no conto, o que importa é a seleção do significativo, isto é, a necessidade de escolher e delimitar uma imagem ou acontecimento que sejam significativos para capturar o leitor e que funcionem como uma ferramenta capaz de atingir a inteligência e a sensibilidade e direcioná-las para algo que extrapola o argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. A fim de concluir seu conceito a respeito da distinção entre conto e romance, o escritor argentino faz alusão ao boxe com uma marcante declaração: “Nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*” (CORTÁZAR *apud* GOTLIB, 1985, p. 67), consonante ao conceito de Poe, que o conto pode ser ouvido ou lido “em uma sentada”, devido ao seu tamanho reduzido em relação ao romance.

É possível constatar que a teoria do conto pode motivar considerações divergentes, mas um aspecto continua sendo recorrente: o da brevidade, tendo em vista que os teóricos aludidos discorrem a respeito da extensão do conto, que, enfim, é definido como uma narrativa curta. De tal maneira que Gotlib declara: “Quanto já se exerceu o poder criador na tentativa de se definir este gênero criativo que é o conto! Alguns conservam, sobriamente, a condição de tempo de leitura como critério: para Wells, o conto pode ser qualquer peça de ficção passível de ser lida em meia hora” (GOTLIB, 1985, p. 73).

Apesar da ênfase de Poe e de seus adeptos na imprescindível brevidade do conto, sendo a sua prolongação até mesmo imperdoável, depreende-se que o conto suplanta a mera definição de narrativa curta, como afirma Gotlib:

Porque cada conto traz um compromisso selado com sua origem: a da estória. E com o modo de se contar a estória: é uma forma breve. E com o modo pelo qual se constrói este seu jeito de ser, economizando meios narrativos, mediante contração de impulsos, condensação de recursos, tensão das fibras do narrar. (...). Além disso, são modos peculiares de uma época da história. E modos peculiares de um autor, que, deste e não de outro modo, organiza a sua estória, como organiza outras, de outros modos, de outros gêneros. Como são também modos peculiares de uma fase ou de uma fase da produção deste contista, num tempo determinado, num determinado país (GOTLIB, 1985, p. 82).

De acordo com tais pressupostos, é possível constatar o intuito do conto em provocar uma resposta emocional no receptor, que, por sua vez, concretiza sua leitura, ao passo que o texto cumpre com a tarefa de atingi-lo de alguma forma que o permita refletir sobre o mundo que o cerca. Nesse sentido, o ponto de maior relevância não seria a brevidade do conto, mas o seu poder de impacto sobre o leitor, isto é, a impressão que sobre esse breve texto pode e deve suscitar no indivíduo que se apropria da literatura como repertório cultural e, até mesmo, para satisfazer uma necessidade universal do ser humano, confirmada pelo crítico literário Antonio Candido (2004) ao estabelecer as funções da literatura: “Vista desse modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (CANDIDO, 2004, p. 174). Assim, a relevância da fantasia através da literatura é assegurada pelo famoso teórico, bem como salienta Gotlib acerca do conto como um gênero importante para o ser humano que carece de contar histórias.

Portanto, enquanto a força do contar histórias se faz, permanecendo, necessária e vigorosa, através dos séculos, paralelamente uma outra história se monta: a que tenta explicitar *a história destas histórias*, problematizando a questão deste modo de narrar – um modo de narrar caracterizado, em princípio pela natureza dessa narrativa: a de simplesmente *contar histórias* (GOTLIB, 1985, p. 7-8; grifos da autora).

Tais considerações demonstram que, desde os primórdios com os *fabliaux* e *ballads*, até os dias atuais por meio de outras formas semelhantes que continuam vivas, como a literatura de cordel do Nordeste brasileiro, a necessidade de contar histórias continua indissociável ao homem. Assim sendo, as investigações teóricas que visam encontrar um elemento comum para estabelecer o que é conto e refutar o simples “contar histórias”, característica ligada à sua origem na oralidade, tende a se desdobrar, possibilitando a constatação de que cada conto é um caso teórico passível de análise.

2.2. Memória: gênero versus conteúdo

Na literatura, assim como o conto e a novela constituem gêneros narrativos, a memória instituiu obras literárias que tem o objetivo de preservar experiências marcantes da vida de um indivíduo em particular ou de toda uma sociedade. Embora essa classificação seja, na maioria das vezes, atribuída a histórias verídicas, o passado pode também servir como fonte de inspiração para obras puramente ficcionais.

Nesta perspectiva, é fundamental discutir a respeito das relações existentes entre a memória enquanto gênero literário ou como produção literária com traços memorialísticos, uma vez que o passado pessoal e coletivo é tido como base para construção de obras ficcionais para diversos autores, daí a relevância de uma investigação aprofundada com vistas a refletir as relações existentes entre memória e ficção. Para tanto, tomaremos como principal fundamentação teórica os conceitos de Philippe Lejeune (2008), a fim de analisar os aspectos memorialísticos do texto literário, além de buscar apoio nos estudos sobre memória de Paulo Bungart Neto (2014) e das considerações teóricas de Rildo Cosson (2001), relativas à narrativa factual e ficcional.

Os estudos sobre a autobiografia ganharam notoriedade ao longo do século XX, tendo em vista o aumento significativo do interesse crítico pelos gêneros memorialísticos, o que tornou alguns de seus conceitos muito difundidos atualmente. Em “O pacto autobiográfico”, o pesquisador Philippe Lejeune (2008) conceitua o termo “autobiografia”, a fim de diferenciar esse gênero de outras formas de “escrita do eu”, como por exemplo, as memórias, as biografias, os diários, os romances autobiográficos etc.

Para o teórico francês, a autobiografia é um texto literário que se constitui como “(...) uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Na definição que fundamenta sua teoria, o autor reúne quatro componentes distintos, sendo elas: a forma de linguagem (prosa); o assunto (história de vida); a situação do autor (identidade entre autor e narrador); e a posição do narrador (identidade entre narrador e protagonista). Assim, é importante que tais requisitos sejam cumpridos para que a obra seja considerada uma autobiografia, pois ainda que as outras formas narrativas contenham alto teor autobiográfico, ainda assim não se configuram como autobiografia, uma vez que não possuem todas as características necessárias. Além disso, segundo Lejeune: “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de ‘identidade’ entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (LEJEUNE, 2008, p. 15; grifos do autor).

O teórico francês postula que, além da relação de identidade, a obra precisa ser uma narrativa em prosa, escrita em primeira pessoa e, caso apresente o nome da personagem principal, é necessário que este seja exatamente igual ao nome do autor que estampa a capa da obra. Lejeune (2008) declara que a presença do autor não deve se limitar à capa, mas é fundamental que seu nome seja impresso no conjunto da obra.

É nesse nome que se resume toda a existência da obra do que chamamos de *autor*, única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito. Em muitos casos, a presença do autor no texto se reduz unicamente a esse nome. Mas o lugar concedido a esse nome é capital: ele está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma pessoa real, ou seja, de uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório e verificável (LEJEUNE, 2008, p. 23; grifo do autor).

No entanto, existem aquelas narrativas cuja personagem principal não possui o nome idêntico ao de seu autor, mas que, ainda assim, permitem o reconhecimento de traços da vida do autor e que durante a leitura é prontamente reconhecida pelo leitor por meio do conhecimento prévio acerca de sua biografia ou, até mesmo, por confrontação com outras obras de sua autoria. Tais aspectos irão revelar informações capazes de convencer o leitor que aquela seja realmente “a história” de vida de seu autor. Porém, por não haver evidências concretas fornecidas pelo próprio autor, considera-se essa narrativa puramente ficcional, ainda que haja suspeitas relacionadas aos aspectos autobiográficos contidos na obra. Segundo Lejeune:

Estes textos entrariam na categoria do “romance autobiográfico”. Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la (LEJEUNE, 2008, p. 25).

No ensaio intitulado “O pacto autobiográfico”, Lejeune (2008) desenvolve um conceito muito difundido no âmbito acadêmico ao tratar os gêneros memorialísticos, a noção de *pacto autobiográfico*, no qual o teórico se refere a uma espécie de acordo, que ele chama de “pacto de leitura” a ser realizado entre o autor e o leitor, apoiado na identificação que ele consegue ter entre o narrador e o autor, isto é, o leitor tem consciência de que quem escreve está falando a respeito de sua própria vida, não havendo, nesse caso, desconfiança sobre a veracidade dos fatos apresentados. Assim, é possível constatar que entre a autobiografia e o romance autobiográfico existem níveis diferentes de veracidade, que são estabelecidos pelo autor através do tipo de pacto realizado com o seu leitor.

Segundo Lejeune, o pacto autobiográfico acontece no instante em que a personagem central tem o nome idêntico do autor, ou, ainda, que o nome do protagonista não apareça, mas cujo autor deixa nítida sua intenção, esclarecendo que se trata de um autorretrato ou de uma autobiografia. Nessa situação, o pacto é concretizado e o autor se “obriga” a expor somente fatos verídicos. Quando não há nenhum tipo de identificação, a personagem não possui o nome

igual ao de seu autor, há a ocorrência do “pacto romanescos”, estabelecendo com pressuposto que o conteúdo da obra é fictício.

Desse modo, é possível averiguar que a distinção entre autobiografia e romance autobiográfico se dá via pacto autobiográfico, que, segundo Lejeune (2008, p. 26), ocorre quando se dispõe de um critério textual geral, a saber: a identidade do nome (autor-narrador-personagem), que o crítico chama de “tríplice identidade”. Assim, o pacto consiste na afirmação da identidade do autor no texto em si, recorrendo ao nome do autor escrito na capa do livro somente em último caso.

Por outro lado, apreende-se que, quando não ocorre esse pacto específico, a verdade dos fatos ofertados por seu escritor fica comprometida, uma vez que passa a ser questionada pelo leitor. De acordo com Lejeune, em textos que apresentam apenas o aspecto autobiográfico, o leitor não consegue se identificar verdadeiramente com a narrativa, na medida em que há a constante impressão de dúvida, fazendo com que o leitor busque constantemente identificar no texto o que é verossímil ou não em relação à memória. A esse respeito o teórico declara: “Diante de uma narrativa de aspecto autobiográfico, a tendência do leitor é, frequentemente, agir como um cão de caça, isto é, procurar as rupturas do contrato (qualquer que seja ele)” (LEJEUNE, 2008, p. 26).

A respeito da diferença entre os gêneros denominados romance autobiográfico, biografia e autobiografia, o teórico afirma que os dois últimos são textos referenciais, uma vez que indicam revelar a “realidade” externa ao texto, submetendo-se a uma prova de verificação:

Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito do real”, mas a imagem do real. Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de *pacto referencial*, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira (LEJEUNE, 2008, p. 36).

Lejeune refuta a opinião de escritores que rebaixam o gênero autobiográfico e exaltam o romance, dentre os quais menciona André Gide e François Mauriac. Este último chega a declarar que: “Só a ficção não mente; ela entreabre na vida de um homem uma porta secreta, por onde se insinua, fora de qualquer controle, sua alma desconhecida” (MAURIAC *apud* LEJEUNE, 2008, p. 42). Embora Lejeune afirme que não tem a intenção de sair em defesa da autobiografia, ele discorda dos escritores supracitados, argumentando que, se o romance fosse realmente superior, esses escritores não teriam produzido textos autobiográficos e, ao tê-los escrito, apresentam a verdade que visam suas obras: a verdade pessoal, íntima do autor. Dessa

forma, Lejeune propõe outro desdobramento de pacto que, segundo ele, ocorre quando: “O leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como ficções remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também fantasmas reveladores de um indivíduo. Denominarei essa forma indireta de pacto autobiográfico pacto fantasmático” (LEJEUNE, 2008, p. 43; grifos do autor). Assim, o teórico francês complementa seu raciocínio alegando que, sob tal aspecto, o problema muda de figura, já que não estaria mais relacionado ao fato de um ser mais verdadeiro que o outro, pois à autobiografia faltaria a complexidade, a ambiguidade etc., e ao romance, exatidão. Por isso, declara: “O que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser reduzido a nenhuma delas. Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um “espaço autobiográfico” (LEJEUNE, 2008, p. 43). Esse espaço ao qual o teórico se refere abrangeria todos os tipos de pactos indicados por Lejeune, já as obras que não apresentam nenhum indício de que o seu conteúdo se refira à vida do autor, mas que denunciam elementos biográficos, também fazem parte desse mesmo espaço autobiográfico, porém, atuando como uma forma de pacto indireto e implícito. Para esclarecer o contrato de leitura como condição, o autor refere-se a uma citação de Sartre a esse respeito:

À época, meu projeto era escrever um conto no qual gostaria de passar de maneira indireta tudo o que, antes, pensara dizer, em uma espécie de testamento político que teria sido a continuação de minha autobiografia (...) O elemento ficcional seria insignificante; a ideia era criar um personagem que obrigasse o leitor a dizer: “*Esse homem é Sartre*”. [...] O que não significa que, para o leitor, haveria obrigatoriamente coincidência entre o personagem e o autor, mas que a melhor maneira de compreender o personagem seria procurar nele o que vinha de mim (SARTRE *apud* LEJEUNE, 2008, p. 44; grifos do autor).

Desse modo, é possível constatar que todos os tipos de pactos: autobiográfico; romanescos; referencial; e fantasmático, convergem para a ideia de que o gênero autobiográfico é um gênero contratual. O teor autobiográfico pode ser identificado, em níveis diferentes, em diversos escritores modernos. Entretanto, Lejeune alerta para o fato de que, no decorrer dos séculos, os leitores passaram a apreciar o desafio de adivinhar a presença do autor no texto, mesmo em produções que não indicam traços autobiográficos.

Para o teórico francês, não existe uma fórmula clara e absoluta para definir a autobiografia, pois ela consiste em “(...) um efeito contratual historicamente variável” (LEJEUNE, 2008 p. 46), no qual estão em jogo tanto um modo de leitura quanto um tipo de escrita, pressupondo que os estudos autobiográficos devem levar em consideração os tipos de contrato de leitura propostos pelos tipos de texto em curso, e os diferentes tipos de leitura a que esses textos são submetidos.

É pertinente considerar a declaração de Philippe Lejeune (2008), sobre a forma de conceber a memória enquanto discurso:

Existem duas atitudes diametralmente opostas em relação à memória. Sabe-se que ela é uma construção imaginária, ainda que seja pelas escolhas que faz, sem falar de tudo que inventa. Alguns optam por observar essa construção (fixar seus traços com precisão, refletir sobre sua história, confrontá-la a outras fontes...). Outros decidem continuá-la. Alguns freiam, outros aceleram, e todos vislumbram como resultado desse gesto o fantasma da verdade (LEJEUNE, 2008, p. 105-106).

A partir da declaração de Lejeune (2008) é possível constatar o caráter instável da memória, em virtude de estar sujeita a interferência de outros aspectos, como a própria imaginação ou até mesmo a omissão de fatos que porventura sejam convenientes para a narrativa. Tal concepção faz sentido ao considerar que na prática da construção da narrativa, a intenção do escritor é atrair a atenção do leitor, logo não é interessante ater-se ao relato de forma fidedigna, uma vez que o real pode ser comum e até mesmo tedioso.

Para melhor compreender a relação entre narrativas factuais e ficcionais no discurso literário, tomaremos como base para a discussão as concepções teóricas de Rildo Cosson (2001), no texto “Narrativa ficcional/Narrativa factual: anotações sobre fronteiras discursivas”, que integra o livro *Literatura Comparada: interfaces e transições*, no qual ele discorre a respeito da fronteira existente entre as narrativas factual e ficcional.

De acordo com Cosson (2001, p. 22), “trata-se de um campo minado onde estudiosos de literatura, com e contra historiadores, antropólogos e estudiosos da comunicação, buscam determinar o que une ou separa as narrativas ficcionais das narrativas factuais”. Para ele, é possível diferenciar fato e ficção, mas é improvável encontrar uma obra literária que seja apenas factual ou ficcional, uma vez que ambos são uma coisa só, pois estão relacionados pela linguagem. Nesse aspecto, o autor afirma que “(...) a linguagem jamais é transparente em relação ao mundo, como também o mundo, tal como o significamos, não passa de um texto culturalmente construído” (COSSON, 2001, p. 23). A constatação de que todo texto possui um fundo ficcional, leva a crer que não existe uma fronteira entre a narrativa factual e a narrativa ficcional, considerando que os fatos também constituem uma ficção na medida em são construídos através da interação entre linguagem, experiência e memória.

De acordo com COSSON (2001, p. 24), tanto as narrativas factuais quanto as narrativas ficcionais possuem o mesmo valor no que se refere à realidade que pretendem representar. No entanto, é preciso repensar o conceito de fronteira, não como limite ou barreira, mas como um lugar de trânsito e contato, onde existe uma negociação de identidades. Segundo o teórico, a

forma como atribuímos sentido em nossa sociedade e o modo como organizamos nossas experiências dependem de um contexto, que ele chama de “moldura”, que nos permitem participar, entender o que somos e o mundo que nos cerca, com regras e normas que devem ser seguidas, até mesmo convenções que podem ser aceitas ou recusadas. Ressaltando que “(...) essas molduras são construídas dentro de uma série de discursos cuja existência é histórica e dinâmica” (COSSON, 2001, p. 25).

Nessa perspectiva, admite-se que épocas e culturas diferentes delimitam de forma particular o que é aceitável como fato e ficção, esclarecendo que a fronteira entre a narrativa factual e a narrativa ficcional é fruto de uma construção. Contudo, salienta que:

Esse caráter de construção, entretanto, não retira a efetividade das diferenças reconhecidas entre as narrativas e os discursos que elas articulam. Ao contrário, é justamente porque essas diferenças funcionam em termos práticos que podemos reconhecer nelas traços de identidade de um e outro tipo de narrativa ora como norma, no caso do jornalismo; ora como convenção, no caso da literatura. Aqui não importa saber exatamente em que ponto do contínuo narrativo a fronteira foi estabelecida, mas sim a certeza de que sem ela não conseguiríamos nem ler, nem escrever tais narrativas. Isso porque a fronteira é o lugar onde os contratos sociais que identificam estas e aquelas marcas como parte deste ou daquele discurso são suspensos e as molduras existentes são continuamente repactuadas. A fronteira entre as narrativas factuais e as narrativas ficcionais, portanto, depende de um contrato narrativo entre leitores e escritores que os guia através dos textos (COSSON, 2001, p. 26).

A fronteira entre as narrativas se torna visível à medida que consideramos o texto literário como sendo meramente uma ficção e a história como factual. Porém, essa fronteira desaparece quando o leitor não identifica elementos no texto para delimitá-la. Isso ocorre quando verdade e ficção se entrelaçam no texto, tendo em vista que a invenção (ficção) tem origem na mente de um indivíduo com conhecimento e experiência de mundo, pressupondo-se que essa invenção é a representação do real.

[...] essa linha de fronteira enfrenta dificuldades para ser reconhecida quando se busca os elementos que determinam o lado de lá e o lado de cá. [...] não há uma condição ontológica clara que possibilite estabelecer diferenças textuais entre as narrativas ficcionais e factuais para além das afirmações generalizantes sobre um e outro campo discursivo (COSSON, 2001, p. 22).

Uma vez constatada a existência de uma fronteira entre narrativa ficcional e narrativa factual, cabe investigar como ela se concretiza nos gêneros, pois é nele que os arranjos discursivos são reescritos de acordo com as configurações contemporâneas do campo de produção cultural.

No livro *A Memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur (2007), manifesta a necessidade de entender a memória como forma de representação e não apenas como um depósito de lembranças do passado e das experiências vividas por um indivíduo. Para o autor, essa representação, independentemente da maneira, pode fazer com que o seu ato de enunciação seja um modo de apresentar a realidade. Ao refletir a respeito do espaço ocupado pela memória no discurso ficcional é pertinente recorrer aos pressupostos do teórico francês, uma vez que ele ampliou diversos conceitos pertinentes à teoria memorialística, inclusive do ponto de vista filosófico e não apenas teórico.

Ricoeur (2007) considera que a memória está ligada a um acontecimento ocorrido no passado, já a imaginação tem relação com a ficção, que não exige que o fato necessariamente tenha acontecido. Para ele, a narrativa ficcional e a história são objetos distintos:

Uma coisa é um romance, mesmo realista; outra coisa, um livro de história. Distinguem-se pela natureza do pacto implícito ocorrido entre escritor e seu leitor. Embora informulado, esse pacto estrutura expectativas diferentes, por parte do leitor, e promessas diferentes, por parte do autor (RICOEUR, 2007, p. 274).

Dentre as distinções entre memória e imaginação, Ricoeur (2007, p. 35), indica que apenas a memória apresenta a percepção de tempo transcorrido, já a imaginação admite a criação de uma temporalidade que extrapola o tempo real para contar uma história, sem a obrigatoriedade da verdade. Contudo, o teórico admite que história e ficção podem estar entrelaçadas no texto e reconhece a necessidade de refletir a respeito dessa questão: “[...] um tratamento dialético dessa dicotomia elementar impõe-se pelo fato do entrecruzamento dos efeitos exercidos por ficções e narrativas verdadeiras ao nível do que se pode chamar de ‘o mundo do texto’” (RICOEUR, 2007, p. 275). Pode-se dizer que a teoria do Ricoeur possui relevância para este estudo na medida em que evidencia a memória como uma espécie de recurso artístico passível de ser empregado em obras ficcionais.

É importante ressaltar que o teórico francês se valeu das contribuições de Aristóteles para tratar da problemática que envolve os tipos de lembrança. Para tanto, o autor retoma os termos *mneme*, que consiste em um tipo de lembrança-afecção, que ocorre na alma de forma espontânea (involuntária) e *anamnesis*, como sendo o esforço para se recordar de algo, sendo praticamente uma atividade da memória: “A distinção entre *mneme* e *anamnesis* apóia-se (sic) em duas características: de um lado a simples lembrança sobrevém à maneira de uma afecção, enquanto a recordação consiste numa busca ativa” (RICOEUR, 2007, p. 37).

Segundo o autor, tais formas de invocação apresentam desdobramentos que consideram outras acepções da memória. No entanto, nos interessa ressaltar este aspecto do estudo de Paul Ricoeur que propõe um conceito relacionado à memória, estabelecendo uma distinção entre a evocação simples e a busca ou esforço de recordação, conceito que dialoga com a teoria da memória involuntária de Proust, e teoria basilar desta pesquisa.

2.3. A memória involuntária

O escritor francês Marcel Proust, conhecido por seu romance em série *A la recherche du temps perdu* [*Em busca do tempo perdido*] (1913-1922), foi um dos autores que concederam maior importância à memória involuntária na literatura. Conforme a análise de Walter Benjamin (1987), para o romancista, a recordação é tida em um grau de importância até mesmo superior à da própria existência, levando em consideração que a vida foca em um único instante, que só pode ser acessado e compreendido por intermédio da memória: “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1987, p. 37).

Levamos em consideração, nesta dissertação, a narrativa *No caminho de Swann*, primeiro romance a compor *Em busca do tempo perdido* (1948), a fim de apresentar os conceitos referentes à memória em Proust e indicar os elementos de sua obra que sustentam a teoria da memória involuntária, além de demonstrar a importância de tal concepção no âmbito dos estudos memorialísticos.

Em *No caminho de Swann*, o narrador descreve com riqueza de detalhes suas impressões a partir das experiências que viveu na infância, sobretudo quando ia dormir e ao despertar. Ele revela que, durante o sono, era conduzido para o “mundo dos sonhos”. Neste sentido, podemos dizer que os sonhos eram capazes de transportá-lo para outra realidade e provocar-lhe recordações involuntárias: “Ou então, enquanto dormia, retrocedera sem esforço a uma época para sempre transcorrida da minha primitiva existência, tornando a encontrar alguns dos meus terrores infantis...” (PROUST, 1948, p. 12). Porém, quando ele acordava é que as lembranças de seu passado vinham à tona: “(...) a lembrança me voltava logo que conseguia despertar para fugir às mãos de meu tio-avô; em todo caso, como medida de precaução, envolvia completamente a cabeça com travesseiro antes de regressar ao mundo dos sonhos” (PROUST, 1948, p. 12).

Em uma síntese grosseira, nessa primeira parte da obra (a única narrada em primeira pessoa), o narrador relata suas lembranças de infância, tais como: as férias na casa dos avós em Combray; as noites de verão; e o vizinho que lhes visitava à noite e impedia que sua mãe lhe desse o beijo de boa-noite antes de dormir, que ele esperava ansiosamente, além de outras lembranças do passado. Ao referir-se às recordações que o narrador-personagem consegue evocar de forma consciente, Proust designa-as de memória voluntária:

Mas como o que eu então recordasse me seria fornecido unicamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ele nos dá sobre o passado não conservam nada deste (sic), nunca me foi lembrado de pensar no restante de Combray. Na verdade, tudo estava morto para mim (PROUST, 1948, p. 44).

Nesse fragmento, verificamos que o narrador manifesta a existência de cenas de seu passado que estavam adormecidas em seu inconsciente, isto é, ele as tinha como perdidas, pois não era capaz de lembrá-las através do intelecto. Por outro lado, refere-se à memória involuntária como sendo aquela que está aquém do nível da consciência, uma vez que esta surge por acaso.

A memória involuntária é evocada por Marcel Proust, pela primeira vez em seu romance em série, no célebre episódio do biscoito *Madeleine*. Sugestionado por tê-lo consumido novamente, muitos anos depois, já adulto, o personagem relata que, em um fim de tarde de inverno, ao voltar para casa desanimado e com frio, experimentara uma xícara de chá com bolo - a famosa *madeleine* - que sua mãe lhe oferecia. Ao saboreá-los, advém-lhe uma experiência sensorial idêntica à que sentia quando, durante sua infância, sua tia-avó lhe oferecia o mesmo alimento aos domingos, pela manhã, antes da missa em Combray. A recordação involuntária, anteriormente abafada pelo esquecimento, abruptamente revela a ele uma nova maneira de acessar seu passado:

Muitos anos fazia que, de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não mais existia para mim, quando, por um dia de inverno, ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra meus hábitos. A princípio recusei, mas, não sei por que, terminei aceitando. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas [...] levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade [...] Bebo um segundo gole que me traz um pouco menos que o segundo. É tempo de parar, parece que está diminuindo a virtude da bebida. É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim. [...] E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos

domingos de manhã em Combray (pois nos domingos eu não saía antes da hora da missa) minha tia Leônia me oferecia, depois de o ter mergulhado em seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto. O simples fato de ver a madalena não me havia evocado coisa alguma antes que a provasse; talvez porque, como depois tinha visto muitas, sem as comer, nas confeitarias, sua imagem deixara aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; talvez porque, daquelas lembranças abandonadas por tanto tempo fora da memória, nada sobrevivia, tudo se desagregara; [...] (PROUST, 1948, p.45-47).

Os recortes da narrativa foram indispensáveis por motivo de ordem prática, tendo em vista que pretendemos apenas retratar a memória involuntária na obra de Proust. Assim, é pertinente dar destaque à casualidade com que tudo acontece, pois é justamente esta a característica que a difere da memória voluntária. Segundo o narrador, o fato aconteceu à sua revelia já que ele enfatiza que não tinha o hábito de tomar aquele chá acompanhando o bolo. A rememoração aconteceu por acaso e foi desencadeada pelo sabor da *madeleine*. Assim, verificamos a consagração da memória involuntária especificada por Proust ao relacioná-la às recordações que não estão arbitrariamente disponíveis ao nível de sua consciência, ou seja, àquelas que ocorrem por acaso e sem esforço intelectual. Em entrevista, veiculada como Apêndice da terceira edição, publicada em E-book em 2006, o autor afirma que:

Antes de mais nada, precisamente porque elas são involuntárias, que se formam por si próprias, atraídas pela semelhança de um minuto idêntico, elas são as únicas a possuir uma marca de autenticidade. Depois, porque nos trazem de volta as coisas numa dose exata de memória e esquecimento e, enfim, uma vez que nos fazem experimentar a mesma sensação em uma circunstância completamente diferente, elas a liberam de toda a contingência, e nos dão dela a essência extratemporal, aquela que é exatamente o conteúdo do belo estilo, esta verdade geral e necessária que somente a beleza do estilo traduz (PROUST, 2006, p. 277).

Tendo em vista que na obra *Em busca do tempo perdido*, o narrador de Proust traz à tona o seu passado até então esquecido, por meio das sensações ligadas aos cinco sentidos, dentre os quais a mais famosa é a do bolinho *madeleine*, que ele come molhando-o em um chá. Verificamos que é possível afirmar que a memória involuntária em Proust é sempre desencadeada por vias sensoriais, tendo em vista que foram inúteis todos os esforços feitos na tentativa de rememorar fatos de seu passado através do empenho mental. Na cena da *madeleine*, o gosto do bolinho fez com que ele “retornasse” à sua infância e ao lugar onde passava os finais de semana, isto é, à casa de sua tia Leônia, na cidadezinha de Combray. A sinestesia resultante do gosto do bolo (paladar) somado ao do cheiro do chá inalado (olfato) lhe proporcionou uma

sensação descrita como “(...) um prazer delicioso, isolado, sem noção da sua causa” (PROUST, 1948, p. 45).

Por conta desse episódio, o narrador constata que o passado não tinha sido totalmente apagado pelo esquecimento e que era sim possível evocá-lo, embora, a princípio, apenas de maneira casual, “involuntária”. Assim, averiguamos que as lembranças podem ser recuperadas a partir das impressões sensoriais, ou seja, memórias sensoriais e afetivas podem vir à tona em determinadas circunstâncias, tais como: visualizar uma paisagem; ouvir um som específico ou um relato de vida; e até mesmo outras reminiscências provenientes da experiência sensorial.

Segundo Figueiredo (2017), em *O tempo redescoberto*, último volume da série da *Recherche*, também há outras ocorrências ligadas aos sentidos que instigam a memória, como por exemplo: o tropeçar nas pedras irregulares das calçadas da casa dos Guermantes, que o faz lembrar-se da Praça de São Marcos, em Veneza; o som da colher ao bater no prato, que rememora o barulho de um trem; e o toque do engomado guardanapo em sua boca, que o remete à estada na cidade de Balbec. De tal modo, três cidades voltam à memória do narrador provocando-lhe intensa alegria. As sensações experimentadas no passado são revividas em cada uma dessas cenas, fazendo-o sentir que são “(...) fragmentos de existência subtraídos ao tempo” (PROUST *apud* FIGUEIREDO, 2017, p. 67). Portanto, pode-se afirmar que a obra proustiana extrapola a dimensão do vivido para imortalizar suas impressões e sensações, dando, assim, um caráter transcendente à sua vida.

Figueiredo (2017, p. 67-68) salienta que o romance *Em busca do tempo perdido* possui teor autobiográfico, embora Gerard Genette o tenha definido como “autoficção”; sendo posteriormente questionado por Nathalie Mauriác Dyer (2007), que comprovou a intenção do autor em eliminar as marcas referenciais para conferir um caráter ficcional à obra.

Para fins metodológicos, a fim de discorrer a respeito da memória involuntária, destacamos a tese de Doutorado do Professor Paulo Bungart Neto, que originou o livro *Augusto Meyer proustiano: a reinvenção memorialística do eu* (2014), sobretudo no capítulo intitulado “Reflexos de *A la recherche du temps perdu* em *Segredos da infância* e em *No tempo da flor: a memória involuntária em Augusto Meyer, o iniciado do vento*” (2014, p. 359-394), em que o pesquisador constata diversas ocorrências da memória involuntária nas *Memórias* de Augusto Meyer. De acordo com a análise de Bungart Neto, “Na poesia ou na memorialística, em verso ou em prosa, o certo é que Augusto Meyer fez das sinestesias e da referência ao vento molas propulsoras de sua evocação da infância e do processo de resgate da personalidade esfacelada em vários ‘eus’ [...]” (BUNGART NETO, 2014, p. 384).

O estudo de Bungart Neto (2014) destaca as ocorrências da memória involuntária na obra de Augusto Meyer e revela feições proustianas nos mais variados gêneros que o escritor gaúcho cultivou, através sobretudo da identificação de elementos que caracterizam essas ocorrências, dentre os quais se destacam: “a busca de si mesmo através da introspecção, do autoconhecimento e do resgate do passado efetuado pela memória; e a redescoberta de sensações ligadas aos cinco sentidos e reativadas pelo gatilho da memória involuntária” (BUNGART NETO, 2014, p. 359). Ao analisar a narrativa de Meyer pelo viés da memória involuntária, o pesquisador constata que, através das percepções sensitivas, é possível estabelecer contato com o inconsciente e resgatar memórias esquecidas, lembrando o caráter ocasional da rememoração: “Para Meyer, ver, sentir, ouvir, provar e cheirar representam profundas conexões inconscientes, chaves de segredos que afloram novamente como ‘arquipélagos submersos’ que, acidentalmente, retornam à ‘tona’ da consciência” (BUNGART NETO, 2014, p. 359-360).

Ao longo de sua investigação, Bungart Neto (2014, p. 367) comprova a tese da presença do vento como assunto recorrente tanto no campo da ficção quanto no da poesia brasileiras e até mesmo em obras memorialísticas. Além disso, ele identifica diversas ocorrências em que a memória involuntária é acionada através de atuações sensoriais que possibilitam o ressurgimento súbito das mais singelas lembranças, tanto àquelas relacionadas à infância e adolescência quanto a outras recordações que oscilam entre delírio e realidade. A lembrança involuntária causada pelo vento também é destacada na investigação da obra de Meyer, na qual o vento é apontado como um gatilho da memória involuntária: “O vento acode à memória adormecida e desperta a imagem esquecida que aflora então de forma sublime, ‘varrendo’ tudo (...)” (BUNGART NETO, 2014, p. 373).

Em busca de uma aproximação entre as obras de Augusto Meyer e de Aníbal Machado, o estudo de Bungart Neto (2014) analisa a ação do vento em ambas as narrativas e delinea a sua importância em passagens nas quais há evocações da memória. Segundo o estudioso, o conto “O iniciado do vento”, de Aníbal Machado, e a memorialística de Meyer apresentam características em comum, pois, além de incluírem um incontestável fascínio pelo vento, as duas transitam entre a fantasia e realidade:

Obcecado pela ventania, José Roberto confunde sonho e realidade, delirando com a possibilidade de “conhecer melhor” o vento da cidade montado a cavalo, condução sugerida pelo garoto como forma de chegarem rapidamente ao topo da montanha de onde poderiam, enfim, sentir o vento em sua máxima potência (BUNGART NETO, 2014, p. 379).

Ao estabelecer a analogia entre o conto de Aníbal Machado e a memorialística de Meyer, Bungart Neto enfatiza o poder concedido ao vento no sentido de ser capaz de acionar os sentidos e desencadear memórias até então “esquecidas”:

Assim como nas *Memórias* de Augusto Meyer, o vento também possui, no conto de Aníbal Machado, o dom de despertar ressonâncias até então “adormecidas”, desde a infância, nos porões da inconsciência [...] nota-se facilmente, nas duas obras, um forte apelo aos sentidos: em Meyer as ocorrências do minuano estão estritamente vinculadas ao tato, à visão e a audição, configurando aquilo que, como já referido anteriormente, Guilhermino Cesar caracteriza como “experiência visual e gustativa do meio ambiente”. (...) Já no conto, o menino percebe a chegada do vento com bastante antecedência devido ao fato de conseguir “farejá-lo” (BUNGART NETO, 2014, p. 380).

Paulo Bungart Neto (2014) refere-se ainda à declaração de Pedro Nava a respeito da discussão dos processos de manifestação da memória involuntária destacada por Marcel Proust, afirmando que ela pode ser facilmente reconhecida em diversas insinuações sensoriais, além de citar o conceito do próprio Nava, que chama a atenção para o fenômeno do vento como uma das causas possíveis de um “redespertar” repentino. O escritor mineiro reporta-se ao conhecido episódio de Proust para explicar que qualquer memorialista pode dispor de uma “*madeleine*” para despertar suas recordações mais adormecidas:

Cheiro de mato, ar de chuva, ranger de porta, farfalhar de galhos ao vento noturno, chiar da resina na lenha dos fogões, gosto d’água de moringa nova – todos têm a sua *madeleine*. Só que ninguém a tinha explicado como Proust – desarmando implacavelmente, peça por peça, a mecânica lancinante desse processo mental (NAVA *apud* BUNGART NETO, 2014, p. 391).

A investigação realizada por Paulo Bungart Neto avalia, especificamente, a memorialística de Augusto Meyer. No entanto, Aníbal Machado é referenciado em sua pesquisa justamente no capítulo que trata a questão da memória involuntária, e apenas o conto “O iniciado do vento” é explorado na tese. Diante de tal constatação, entendemos que outros contos do escritor mineiro podem ser avaliados pelo viés da memória involuntária e da memória dos sentidos, levando em conta a comprovação dos diversos aspectos que aproximam as narrativas de Augusto Meyer e de Aníbal Machado, sobretudo, das súbitas manifestações do vento que atuam como elementos capazes de evocar memórias do passado:

Em ambas as obras, ele é sinônimo de fascínio e surpresa, de assombro humano diante da incontrolável e imprevista força da natureza, simbolizada pelo vento. Ambas respiram a mesma atmosfera, ou melhor, sentem a “presença” do mesmo “vento”, o mesmo deslumbramento-terror-mistério por este impiedoso “batismo de orgulho” (BUNGART NETO, 2014, p. 381).

Os textos memorialísticos têm como base a história e os sentimentos de quem os escreve. O que permite seu estudo no âmbito ficcional é a força da linguagem de alguns textos e a capacidade de se fixarem como discurso estético, ou seja, ao transformar a recordação em linguagem, o relato memorialístico supera o seu caráter histórico e manifesta-se como ficção. Essa transformação da memória em narrativa tem sido objeto de estudo em diversos trabalhos que avaliam a necessidade do homem de relatar suas vivências e, assim, demonstram a possibilidade de análise dos aspectos ligados à memória involuntária tanto das narrativas memorialísticas quanto das ficcionais, a fim de evidenciar o resgate do passado mediante sensações provocadas pelos cinco sentidos e que são despertadas por intermédio da memória involuntária. No capítulo seguinte, veremos de que forma, mesmo se tratando de contos e não de autobiografia ou de romance autobiográfico, os contos de Aníbal Machado estão repletos de sinestésias e de apelos à memória involuntária, notadamente nas ocorrências que envolvem o vento, metáfora de sua volta ao passado e à infância.

CAPÍTULO 3 – O DESPERTAR DA MEMÓRIA ATRAVÉS DAS SINESTESIAS

“Nada mais aflitivo do que um rio seco e uma piscina vazia. Nada que mais relembre a vida que se foi, do que esses dois esqueletos da água”.

(Aníbal Machado)

O terceiro capítulo da dissertação se debruça sobre a análise de seis contos de Aníbal Machado selecionados para o *corpus* da pesquisa, a fim de identificar os elementos que estabelecem relação entre os contos e aspectos da memória involuntária. Tais ocorrências serão investigadas sob o aporte teórico dos estudos de LEJEUNE (2008) sobre memória e pacto autobiográfico, além de BUNGART NETO (2014) e da própria obra de PROUST (1948) no que diz respeito à memória involuntária. Levaremos também em consideração os conceitos de GOTLIB (1985); CORTÁZAR (2006); MOISÉS (2006); e GANCHO (2002), dentre outros, para tratar das concepções relacionadas à teoria do conto e de como analisar narrativas.

A possibilidade de relacionar a temática do vento ao aspecto memorialístico na obra de Aníbal Machado, sobretudo da memória dos sentidos, é constatada no livro de Paulo Bungart Neto, *Augusto Meyer proustiano: A reinvenção memorialística do eu*, mais precisamente no capítulo intitulado “Reflexos de *A la recherche du temps perdu* em *Segredos da infância* e em *No tempo da flor: a memória involuntária em Augusto Meyer, o iniciado do vento*” (2014, p. 359-394), uma vez que é dado destaque a esse elemento da natureza como responsável por despertar recordações anteriormente adormecidas no passado. Em um dos contos mais famosos de Aníbal Machado, “O iniciado do vento”, José Roberto é um engenheiro, acusado de um crime, que, obcecado pelo vento local e pelas impressões que este lhe causava, chega a declarar: “E à medida que aumentava de velocidade, ia mostrando uma qualidade diferente daqueles que correm em outros lugares. Parecia soprar da minha infância, trazendo o que havia de melhor e de mais antigo no espaço” (MACHADO, 2001, p. 32). Bungart Neto (2014) faz uma analogia entre a memorialística de Meyer e o conto “O iniciado do vento” revelando a estreita relação entre o vento e a memória dos sentidos, ativada pelo tato, visão e audição. No conto, o personagem menino Zeca da Curva fareja o vento antes mesmo de sua chegada: “Suas narinas farejavam os longes. Alguns instantes depois, ele tinha a cabeleira em desalinho, e o meu chapéu fora atirado à distância” (MACHADO, 2001, p. 31).

Tendo como base os episódios em que as manifestações do vento e os elementos sinestésicos são capazes de promover um resgate de vivências significativas através de imagens,

sons e sensações que provocam uma espécie de retorno ao passado, até então dormentes no inconsciente dos personagens, veremos adiante de que maneira tais ocorrências aparecem igualmente em outras narrativas do escritor mineiro, nas quais o vento e os aspectos sensoriais da recordação atuam como metáfora das manifestações imprevistas da memória involuntária.

3.1. A memória involuntária e as sinestésias nos contos de Aníbal Machado

Neste tópico, pretende-se estabelecer uma investigação dos contos do escritor mineiro pelo viés dos estudos memorialísticos, no que se refere à memória involuntária e à memória dos sentidos, a fim de identificar a presença de elementos sinestésicos frequentes na obra de Aníbal Machado, especialmente, em cenas em que há a ocorrência de rememorações. Buscar-se-á analisar os contos sob a perspectiva da ocorrência da memória involuntária. Para isso, foram destacados os seguintes contos: “Viagem aos seios de Duília”; “A morte da portandarte”; “O piano”; “O ascensorista”; e “O desfile dos chapéus”. Nesses contos, a presença de elementos sinestésicos que estabelecem conexões inconscientes com o passado é mais evidente, uma vez que trazem, no presente da narrativa, registros das sensações e emoções passadas, motivadas por ocorrências involuntárias.

O romancista Marcel Proust, em *O tempo redescoberto* e, principalmente, em *No caminho de Swann* (respectivamente, o último e o primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*), na célebre cena da *madeleine*, contida no final da primeira parte de “Swann”, demonstra que o passado pode ser desenterrado a partir das sensações, uma vez que foi o sabor do bolinho com chá de tília que despertou a memória do narrador. Essa forma espontânea de evocação intermediada pelos sentidos é conhecida como memória involuntária, relacionada àquela lembrança que vem à tona a partir de uma experiência sensorial e que não requer nenhum esforço mental. A partir de tal perspectiva, apontamos aqui, na medida do possível, os elementos das narrativas de Aníbal Machado que dialogam com a teoria da memória involuntária em Proust.

O conto “Viagem aos seios de Duília” narra a história de um funcionário público que, repentinamente, através de um telegrama, recebe a notícia de que sua aposentadoria foi decretada após trinta e seis anos de serviços prestados. Assim, ele não precisa mais dedicar-se às atividades cotidianas de seu ofício. A tão esperada aposentadoria era uma possibilidade de liberdade, mas ele não consegue encontrar nenhuma atividade que lhe satisfaça e passa a sentir-

se ocioso, improdutivo e solitário, decidindo retornar à sua cidade natal para reencontrar seu antigo amor, uma jovem que se chamava Duília. A vida do personagem, após a aposentadoria, passa a não ter sentido, o que o deixa sem expectativas a respeito do futuro, por isso ele busca o retorno às recordações mais singelas de seu passado. O conto pode, assim, ser submetido à análise segundo a teoria da memória tendo em vista que aborda a recordação de um passado longínquo, ou seja, como afirma Proença (1997) o conto expõe a “busca da adolescência deixada longe, no sertão” (PROENÇA, 1997, p.xxv).

Em relação à estrutura do conto, observa-se que as ações se desenvolvem em duas fases. A primeira, abrangendo os acontecimentos ocorridos após a aposentadoria de José Maria até o período em que ele resolve retornar a Pouso Triste, cidade onde morava antes de partir para Ouro Preto para os cursos preparatórios e depois mudar-se para o Rio de Janeiro. Nesta primeira parte do conto é dado enfoque ao presente do personagem. Na segunda etapa da narrativa é retratado o trajeto que José Maria fazia pelo interior de Minas Gerais, até chegar ao seu destino e encontrar a antiga namorada, tornando evidente o caráter memorialístico da narrativa à medida que se concentra nas lembranças do personagem, por meio de um narrador onisciente que descreve a viagem e compara os lugares que vai avistando pelo caminho com suas lembranças do passado. Aliás, é relevante destacar que, nesse conto, durante o trajeto é que o passado e o presente se entrelaçam de forma mais incisiva, pois a partir da visão da paisagem a memória do protagonista é acionada, trazendo à tona as lembranças marcantes de sua vida, de forma semelhante à narrativa de Proust, visto que o narrador se dá conta de que o passado estava adormecido dentro dele a partir das experiências sensoriais vivenciadas.

A fim de compreender a personalidade e o modo de vida de José Maria, é pertinente voltarmos a atenção para o espaço da narrativa, tendo em vista a acepção de Gancho (2002): “O espaço tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens” (GANCHO, 2002, p. 23). Deste modo, o ambiente nos revela que, antes da aposentadoria, a vida do personagem era pacata e que ele mantinha uma rotina fixa, pegava o bonde, chegava e saía do trabalho em horários definidos, como a de qualquer trabalhador de uma cidade grande e agitada. Assim, é possível identificar o comportamento do personagem logo no início do conto:

Durante mais de trinta anos, o bondezinho das dez e quinze, que descia do Silvestre, parava como burro ensinado em frente à casinha de José Maria, e ali encontrava, almoçado e pontual, o velho funcionário. Um dia, porém, José Maria faltou. O motorneiro batia a sirene. Os passageiros se impacientavam.

Floripes corria aflita a avisar o patrão. Achou-o de pijama, estirado na poltrona, querendo rir. (...) Debruçado à janela, José Maria olhava para a cidade embaixo e achava a vida triste. Saíra na véspera o decreto de aposentadoria. Trinta e seis anos de Repartição. Interrompera da noite para o dia o hábito de esperar o bondezinho, comprar o jornal da manhã, bebericar o café na Avenida, e instalar-se à mesa do Ministério, sisudo e calado, até às dezessete horas. Que fazer agora? (MACHADO, 1997, p. 35-36).

Na descrição, o narrador evidencia os hábitos já estabelecidos do personagem e menciona o sorriso forçado de José Maria que, aliás, é citado em outros momentos da trama: “(...) Era visto pelas ruas com trajas mais leves, sorrindo forçado para os conhecidos (...) O funcionário riu com esforço...” (MACHADO, 1997, p. 40). Essas características complementam a representação desse protagonista solitário, metódico e tímido que, após passar tantos anos de sua vida desenvolvendo as mesmas atividades, ao se aposentar, demonstra não saber mais aproveitar os momentos fortuitos da vida. Para ele, a aposentadoria não será uma mudança positiva, tanto que o narrador confirma, através do discurso indireto livre, a preocupação do personagem em relação ao seu futuro: “Que fazer agora? (...) Ora veja! Estou livre agora, livre!... Mas livre para quê? ” (MACHADO, 1997, p. 36-37). A fim de convencer a si mesmo das vantagens dessa liberdade, verificamos a repetição da mesma expressão em outro momento da narrativa: O aposentado livrou-se do importuno. “Livre! Estou livre!. Namorou vitrinas, tomou café, repetiu café, tomou chope, foi, voltou, viu, tomou café outra vez, cumprimentou... O tempo não passava. Mais lento ainda que na Repartição” (MACHADO, 1997, p. 38).

Apesar dos longos anos de trabalho na Repartição, o narrador expõe a superficialidade da relação que José Maria mantinha com os seus colegas de trabalho, como podemos comprovar no seguinte trecho em que o narrador, ironicamente, descreve a despedida do funcionário:

(...) A manifestação de despedida fora ontem mesmo. Cobriram-lhe a mesa de flores; saudou-o em nome dos chefes de serviço o diretor mais antigo, seu ex-adversário; falou depois um dos subordinados, estudante de Medicina; por último, uma funcionária, a Adélia, que usava decote largo, se referiu "à competência e exemplar austeridade do querido chefe de quem todos se lembrarão com saudade". Uma menina, filha do arquivista, fez-lhe entrega de uma bengala de castão de ouro, com a data e o nome. E o Ministro mandou um telegrama. Foi só. Estava encerrada a etapa principal e maior de sua vida. Os decênios de trabalho monótono, de "austeridade exemplar" como dizia Adélia, forjaram-lhe uma máscara fria. Atrás dela se escondeu e de si mesmo se perdera. Como fazer desaparecer-lhe os vestígios? Como se reencontrar? (MACHADO, 1997, p. 36-37).

Desse modo, observamos que a festa de despedida do velho funcionário, ao invés de se dar em um ambiente saudosista e emocionante, na verdade foi apenas um evento protocolar

condizente com situações em que não há nenhuma relação de afetividade, evidenciada pelo tom sarcástico do narrador ao descrever a cerimônia com rápidos discursos feitos, a entrega de uma lembrança e de um telegrama do Ministro, ou seja, nenhum tipo de demonstração genuína de afeto da parte de algum colega de trabalho. O discurso extremamente formal de sua assistente pessoal, Adélia, pode ser visto como reflexo da formalidade da postura de José Maria, sendo que, inclusive, essa característica ultrapassa o âmbito profissional, tanto que ele se manteve solteiro. A aposentadoria fez com que ele buscasse uma nova forma de viver. Primeiramente, ele decide mudar o seu estilo, deixa de usar o chapéu e as roupas escuras formais que costumava utilizar anteriormente:

Na rua, um colega veio dizer-lhe que os jornais deram a notícia; alguns até com elogios ao velho servidor. O amigo abraçou-o. E logo recuou com certo espanto: - O seu chapéu, Zé Maria? - Ah, não uso mais!... -Felizardo! Vai começar a gozar a vida, hein? Já até parece outro homem, disse, interpretando a ausência do chapéu como o primeiro passo para um programa de rejuvenescimento. (...) Ia dar início a profundas modificações em sua pessoa. Começaria pelos trajes: roupa clara, moderna, não mais aqueles ternos escuros cobrindo a eventual austeridade. Seu físico de homem empinado e enxuto não parecia de todo desagradável. Entraria de sócio para algum clube; e se encontrasse um professor discreto, talvez aprendesse a dançar (MACHADO, 1997, p. 37-39).

A mudança no visual logo é percebida por um conhecido, que associa a mudança à ideia de que, agora aposentado, ele irá aproveitar a vida, no entanto, isso não chega a se concretizar, uma vez que sua transformação ocorre apenas externamente, por dentro ele ainda é o mesmo homem preso à antiga vida, tanto que sente falta do chapéu e se comporta como se estivesse sem roupa sem ele. Contudo, o personagem continua tentando cultivar novos hábitos, passa a frequentar lugares diferentes, se associa a um clube, vai a confeitarias e até cogita matricular-se em aulas de dança. Ele até mesmo tenta envolver-se com a leitura de romances, mas sente-se frustrado: “Tentou ler. Impossível passar das primeiras páginas. Não compreendia como tanta gente perde horas lendo mentiras” (MACHADO, 1997, p. 41). Não surpreende que ele não tenha gostado da ficção uma vez que ele costumava ler o jornal todas as manhãs, um gênero que tem relação com a verdade. Este fato é interessante, pois estabelece uma oposição entre a conduta do personagem e a atitude que ele vem a tomar, um homem ligado à racionalidade, se rende à fantasia e segue em busca de seu passado.

Com base em tais reflexões, verificamos a mudança de perspectiva do personagem, no desenrolar da narrativa, a partir da contemplação das paisagens que ocasionavam a recordação de sua adolescência. A memória de José Maria é ativada a partir de experiências sensoriais que

permitem que o personagem reviva o passado. Para o funcionário aposentado, o presente e o futuro não têm mais nada a lhe oferecer: “Disponível, sem jeito de viver o presente, compreendeu que despertara com muitos anos de atraso nos dias de hoje. Não encontraria mais caminhos do futuro, nem havia mais futuro nenhum. Chegara ao fim da pista” (MACHADO, 1997, p. 42). Sem esperanças no futuro, o funcionário público aposentado se agarra ao passado e consegue uni-lo ao presente ao contemplar a paisagem à sua volta: “Só lhe fazia bem desentranhar o passado. Dias e noites o evocava com a cumplicidade da paisagem” (MACHADO, 1997, p. 42). Assim, o sentido da visão suscita uma série de recordações, vejamos:

[...] o Pão de Açúcar e a baía, as ilhas e os navios, o Corcovado e as praias do Atlântico, sempre se interpondo entre seus olhos e a paisagem uma reminiscência molesta, lembrança de antigo aborrecimento ou de contrariedades na repartição. Se algum navio transpunha a barra e vinha crescendo para o porto no ritmo calmo da marcha, seu coração amargava-se contra o sobrinho Beto que embarcara como radiotelegrafista de um navio do Lóide, e nunca mais dera notícias; se o Cristo do Corcovado se erguia de um pedestal de nuvens, vinha-lhe à memória aquele triste fim de tarde, lá em cima, em que pela primeira vez na vida se conduziu de maneira vergonhosa, embriagado que estava, a dizer impropérios contra a República e contra um ato injusto do “Sr. Ministro”, até ser detido por um guarda. Aposentado agora, continuava a ligar os diferentes aspectos da natureza a acontecimentos que a deformavam (MACHADO, 1997, p. 36).

O narrador deixa claro o excesso de apego ao qual o recém-aposentado encontrava-se arraigado: “Muito próximo se achava ainda desse passado para não lhe receber influência” (MACHADO, 1997, p. 36). A memória ligada ao plano sensorial é comprovada através da lembrança ruim que lhe vinha à mente quando avistava o mobiliário e as pessoas da instituição: “Jurou nunca mais frequentar (sic) a ‘Mão do Salvador’, instituição de caridade, cuja sede, com seus móveis severos e gente sem graça, lembrava o ambiente atroz da Repartição” (MACHADO, 1997, p. 39).

É extremamente significativo, na narrativa, o olhar constante de José Maria pela janela, considerando que, no conto, o aspecto mais frequente associado às memórias sensoriais está relacionado às diversas recordações que ocorrem a partir da contemplação a natureza, isto é, a memória do personagem é mobilizada através do sentido da visão, pois, debruçar-se na janela e reparar a paisagem, fazia-o recordar o passado e avistar as colinas lembrava-lhe os seios de Duília:

Esse noivado tardio com a natureza fê-lo voltar às impressões da adolescência. [...] Passou a praticar com mais assiduidade aquela janela. Quanto mais o fazia, mais as colinas da outra margem lhe recordavam a presença corporal da

moça. Às vezes chegava a dormir com a sensação de ter deixado a cabeça pousada no colo dela. As colinas se transformavam em seios de Duília. Espantava-se da metamorfose, mas se comprazia na evocação (MACHADO, 1997, p. 41).

Nessa passagem, observamos que as lembranças que permaneceram adormecidas por mais de trinta anos na memória do aposentado foram deixadas para trás quando ele decidiu mudar-se da cidadezinha do interior. Entretanto, em um misto de realidade e fantasia, ao visualizar as colinas, ele se desloca numa viagem ao passado onde encontra seu antigo amor Duília. Nesse contexto, verificamos que a memória involuntária está nitidamente ligada ao sentido da visão à medida que constatamos que José Maria não é capaz de controlar sua própria mente e impedir que as lembranças surgissem de maneira abrupta, sendo que o uso do vocábulo “súbito” e da expressão “sem querer” reiteram tal ideia:

Não ignorava o que havia de alucinatório nisso. Chegava a envergonhar-se. Como evitá-lo? E por quê, se isso lhe fazia bem? (...) Era o afloramento *súbito* da namorada, seus seios reluzindo na memória como duas gemas no fundo d'água. Só agora se dava conta de que, *sem querer*, transferia para Adélia a imagem remota (MACHADO, 1997, p. 41-42; grifo nosso).

Os fragmentos destacados coincidem com o conceito do professor Paulo Bungart Neto (2014), quando este afirma que: “(...) ver, sentir, ouvir, provar e cheirar representam profundas conexões inconscientes, chaves de segredos que afloram novamente como ‘arquipélagos submersos’, que acidentalmente, retornam à ‘tona’ da consciência” (BUNGART NETO, p.360). Dessa maneira, averiguamos que, frequentemente, as lembranças de José Maria vêm à tona a partir de sensações despertadas pela visão, a ponto de fazê-lo retornar à cidade de sua infância “com o coração inundado de reminiscências” (MACHADO, 1997, p. 43). O protagonista deixa-se envolver por suas memórias durante o percurso e a memória dos sentidos também entra em ação, por meio da percepção auditiva, ao escutar nomes de pessoas e o barulho do rio:

À medida que ouvia nomes quase esquecidos, a coisa nomeada aparecia logo adiante, rio ou povoado. [...] José Maria escutava o sussurro das águas. Pouco se lhe dava o corpo moído, a dor nos rins. Nunca se imaginara deitado ao relento, a cabeça quase encostada a um de “seus rios”. Ficou a escutá-lo. Era como o primeiro rumor de um passado que vinha se aproximando (MACHADO, 1997, p. 46).

O protagonista José Maria revisita o passado no momento em que chega em sua cidade natal e avista a árvore onde tivera o primeiro encontro com Duília. Nesse instante, a evocação é efetivada por intermédio da visão da árvore: “Fixou a árvore. Era a mesma.... Pelo menos

aquilo sobrevivera. Saiu para vê-la de perto; deixou-se ficar debaixo de seus galhos. Reviveu a cena inesquecível...” (MACHADO, 1997, p. 50).

A inusitada lembrança de José Maria, que resgata a figura de Duília pela imagem de seus seios, sugere que eles mal se conhecem, pois não há na trama referências ligadas a outras qualidades ou feições da moça. O aposentado guarda a imagem dela em sua memória de quarenta anos atrás e, equivocadamente, idealiza uma mulher à sua espera, na vã esperança de reviver o passado.

A chegada de José Maria é um momento importante da narrativa, marcado pela profunda decepção do personagem. O narrador revela não apenas as impressões do personagem referentes ao local, mas também sobre a aparência de Duília. Ele avista uma casa modesta, com um letreiro indicando que ali também funcionava uma escola rural, com gravuras de santo nas paredes e carteiras quebradas. A ilustração de um cenário deprimente que confirma a quebra da expectativa de José Maria ao deparar-se, não com aquela Duília de sua infância, mas sim com a Dona Dudu, descrita na narrativa como uma senhora pálida, com cabelos grisalhos, voz rouca e “sorriso agradável, apesar dos dentes cariados. Ainda não tinha sessenta anos, e aparentava mais” (MACHADO, 1997, p. 52). A desilusão de José Maria em relação ao reencontro com Duília é claramente descrita: “José Maria sentiu como que uma pancada na nuca. Baixou as pálpebras, confuso. A professora ficou esperando que ele se identificasse. Notou-lhe a fisionomia alterada, um começo de vertigem” (MACHADO, 1997, p. 52).

Após o diálogo constrangedor entre ambos, Duília, enfim, “reconhece” naquele senhor o “rapazinho” da época de sua adolescência. Eles permaneceram em silêncio por alguns momentos, como se estivessem revisitando o passado e buscando em suas memórias as lembranças de sua juventude. Durante essa longa pausa, o narrador delineia uma série de sensações que vinculam presente e passado por meio de impressões sensoriais. Nesse momento, além da visão, verificamos a atuação de outros sentidos que provocam as lembranças do personagem. A partir do detalhamento dessas sensações é possível confirmar que as sinestias, ligadas ao olfato e à audição, acionam a memória do protagonista, como pode ser verificado no fragmento: “Quedaram-se por alguns momentos. O vazio do mundo pesava sobre o sossego do povoado. Grunhiam os porcos embaixo. Um cheiro de lavagem e de goiaba madura entrava pela janela, e parecia a exalação do passado” (MACHADO, 1997, p. 53). O desapontamento de José Maria é reforçado pelos elementos sensoriais representados no conto, pois a imagem do ambiente sujo e das carteiras quebradas, aliadas ao forte cheiro das frutas maduras e da lavagem dos porcos, viabilizam a analogia com o passado, algo que não pode ser reaproveitado ou

revivido, já que, ao retornar àquele lugar, o aposentado, enfim, descobre que o passado se encontrava apenas em sua memória.

O sentido da visão, outra vez, propicia o resgate do passado quando ele olha para os seios de Duília e relembra como eram antigamente: “José Maria pousou o olhar no colo murcho, local do memorável acontecimento. Aquilo que ali estava poderia ser a mãe de Duília, da Duília que ele trazia na memória; jamais a própria” (MACHADO, 1997, p. 54). José Maria depara-se com a aparência envelhecida de Duília, oposta à de sua imaginação. Nesse instante, ele é tomado por um sentimento de revolta e chega até mesmo a sentir vontade de bater naquela mulher, por não aceitar o envelhecimento de seu antigo amor, tanto que o narrador onisciente revela o desprezo de José Maria por ela no seguinte trecho: “Teve ímpeto de espancá-la, destruir aquele corpo que ousara ter sido o de Duília. Desse corpo de que só vira um trecho, num relâmpago de esplendor...” (MACHADO, 1997, p. 54).

No episódio do reencontro, verificamos a presença de outro componente sinestésico – além da visão, sentido predominante no conto – percebe-se a relevância da audição, pois, apesar da perturbação em que ele se encontra naquele momento, quando José Maria ouve a voz de Duília, ambos são envolvidos por um sentimento antigo que ressurge naquele instante:

Ao ouvir a voz mansa, José Maria enterneceu-se. Sentia-lhe no timbre a ressonância musical da antiga. Sentou-se de novo; e fechando o rosto com suas mãos, caiu no pranto. Achou-se ridículo, pediu desculpas. Duília, compassiva, tomou-lhe a mão, procurou consolá-lo. Um sentimento comum aproximava-os (MACHADO, 1997, p. 55).

A agressividade do personagem diante da realidade totalmente oposta daquela que idealizou, logo é aplacada pela voz de Duília que, ao chamá-lo pelo nome, restitui-lhe o bom-senso. Nesse momento, finalmente, o protagonista constata que é impossível reviver o passado da forma que ele imaginava. No entanto, no decorrer da trama, a memória involuntária dos sentidos lhe permite experimentar a mesma sensação que viveu no passado em cada cena de rememoração, pois, em diversas passagens do conto, encontramos registros de sensações e emoções que ressurgem, no presente da narrativa, a partir de um passado remoto ressignificado pelas sinestésias.

A narrativa “A morte da porta-estandarte”, que, inclusive, dá título à uma das antologias dos contos de Aníbal Machado, relata a história de um crime passional. Tomado pelo ciúme, um personagem, referido pelo narrador como “o negro”, está assistindo ao desfile de carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro, e aguardando passar a escola cuja porta-estandarte é a sua amada Rosinha. Durante o tempo de espera, ele começa a imaginar outros homens vendo-

a dançar e a cobiçando, e em seus devaneios, chega até mesmo a duvidar dos sentimentos dela por ele. O homem se entristece e caminha sem direção, e, perdido em meio a pensamentos danosos, afasta-se da multidão. Logo em seguida, uma jovem morre, e descobrem que a moça encontrada morta é Rosinha, e que o suposto assassino é o namorado de Rosinha.

Segundo a crítica, esse conto representa um dos melhores momentos da literatura brasileira e está presente em diversas coletâneas, tanto em compilações da produção do autor quanto em seleções do gênero. O crítico literário Renard Perez faz o seguinte comentário a respeito do conto: “[Aníbal Machado] escreveu ‘A morte da Porta-estandarte’, publicado pela primeira vez no Boletim de Ariel e considerado um dos grandes momentos do conto brasileiro” (PEREZ, 1960, p. 24).

Inicialmente, vemos o homem à espera da passagem de sua amada Rosinha, como porta-estandarte de uma escola de samba durante o desfile de carnaval. Nesse instante o conflito interior do personagem é estabelecido e o seu ciúme começa a aflorar, mesmo antes da passagem da escola. O narrador evidencia a introspecção do protagonista ao delinear a cena em que ele está entre uma multidão em uma festa de carnaval, mas se encontra solitário envolvido em um turbilhão de emoções e pensamentos contraditórios, tanto que a sua angústia é manifestada e percebida publicamente: “Todos percebem que ele está desassossegado, que uma paixão o está queimando por dentro. Mas só pelo olhar se pode ler a alma dele, porque, em tudo mais, o preto se conserva misterioso, fechado em sua própria pele, como numa caixa de ébano” (MACHADO, 1997, p. 223).

Durante o desfile da escola de samba, o namorado se mistura à multidão, enquanto espera a passagem do bloco em que Rosinha está, porém, seu pensamento está voltado apenas para a moça. Em meio a uma confusão de ideias, o ciúme do protagonista atinge grau máximo quando ele repara a alegria do povo em festa, a visão da praça, a profusão de cores das fantasias aliada ao ruído da bateria da escola de samba, mas é tomado por um sentimento de raiva e, em seu delírio, imagina os homens olhando e desejando sua mulher. Para ele, a praça que reúne o povo festivo não é um lugar de alegria, segundo podemos constatar no seguinte fragmento:

Ó Praça Onze, ardente e tenebrosa, haverá ponto no Brasil em que, por esta noite sem fim, haja mais vida explodindo, mais movimento e tumulto humano, do que nesse aquário reboante e multicolor em que as casas, as pontes, as árvores, os postes parecem tremer e dançar em convivência com as criaturas, e a convite de um Deus obscuro que convocou a todos pela voz desse clarim de fim do mundo? ... (MACHADO, 1997, p. 224)

A narrativa possui um ritmo acelerado, o enredo se dá em único cenário, a Praça Onze, e em uma única noite de Carnaval. Esta característica se liga a aspectos da teoria do conto no qual Cortázar declara que: “O tempo e o espaço do conto têm de estar condensados (...)” (CORTÁZAR, 2006, p. 152).

O namorado de Rosinha não aceita o fato de ela desfilar como porta-estandarte no carnaval e sofre por sentir-se contrariado pela amada, de tal maneira que chega a torcer para que aconteça algum imprevisto que a impeça de participar da festa: “Entretanto, não seria mal que caísse uma tempestade. Ao menos assim, Rosinha deixaria de vir à frente do cordão.... Oh! Como gostaria, como estava torcendo por um temporal que estragasse o vestido dela! ” (MACHADO, 1997, p. 226). É interessante destacar a independência e a força de Rosinha, que o ignora ao não ceder às vontades do homem que a enxerga como objeto de posse. O homem é dominado por um intenso orgulho masculino e não sabe lidar com o sofrimento gerado por seu extremo ciúme: “Nunca viu tanta dor de corno. Não nasceu para isso, nem tem vocação para sofrer” (MACHADO, 1997, p. 227). Assim, em sua concepção, era necessário tomar uma atitude que colocasse fim a sua aflição.

Enquanto os turistas contemplam o espetáculo do carnaval e todos aproveitam o evento festivo, um tumulto é instaurado no fundo da praça, até que irrompe a notícia da morte de uma moça, dando início a um alvoroço de mães que supõem que suas filhas possam estar mortas, e um novo som sobressai em meio à euforia da festa: “A animação da Praça é atravessada agora pelo grito das mães aflitas” (MACHADO, 1997, p. 228).

Uma das mães desesperadas chega até mesmo a imaginar a filha assassinada pelo namorado com um tiro no peito, que se assemelha a uma rosa no seio esquerdo, segundo a mãe, os seios grandes da filha chamavam a atenção e despertavam ciúme. O valor dessa cena é destacado na tese de Teixeira (2011, p. 152), uma vez que, segundo ele, sustenta a temática em torno dos crimes passionais. É interessante mencionar a concepção do pesquisador em relação à rosa e à cor vermelha. Conforme Teixeira (2011):

Os grandes seios de Odete, símbolo do erotismo na cena, ganha destaque na narrativa. Na imaginação da mãe, é justamente deles que surge uma flor vermelha. A flor, metáfora recorrente do órgão sexual feminino, aparece no conto de várias formas. A sua utilização no carnaval alimenta o fetiche. Na cena abordada, é evidentemente uma caracterização do sangue que emerge do corpo. Tomando os seios de Odete como alegoria do erotismo do Carnaval é possível associar a flor surgida à morte de Rosinha. Em meio ao carnaval uma porta-estandarte é assassinada e dos seios de Odete surge uma flor de sangue. Dentro da alegria do carnaval está a notícia da morte, do mesmo modo que a visão dos seios cobiçados de Odete se depara com a cor vermelha (TEIXEIRA, 2011, p. 152).

O narrador exhibe a emoção e o conflito vivido pelo protagonista nos momentos que antecedem à morte da porta-estandarte. A narrativa é centrada nas reflexões e atitudes do personagem motivado por um extremo sentimento de ciúme que, aparentemente, o faz assassinar a sua amada. O desfecho trágico se concretiza na parte final do conto, no episódio em que o namorado está curvado diante do corpo de sua amada Rosinha, visivelmente transtornado e proferindo palavras desconexas, mas assegurado de que agora ela não mais irá participar do desfile da escola de samba. A obra aborda o ciúme em um contexto de Carnaval, ou seja, uma temática universal e um enredo popular no Brasil, o que remete ao conceito de Cortázar (2006) concernente ao aspecto significativo do conto aliado ao tratamento literário que é dado ao tema, sendo capaz de sintetizar não apenas tempo e espaço, mas também uma cultura, tendo em vista que torna possível que um simples fato real ou fictício “se converta no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica” (CORTÁZAR, 2006, p. 153).

O conflito do conto é instaurado por um narrador onisciente que, logo no início da narrativa, apresenta a razão pela qual o namorado da Rosinha está angustiado e também dá indícios da intenção do protagonista ao referir-se à culminância do festival. Pode-se dizer que o narrador desempenha o papel de observador quando descreve o lugar e comenta a respeito das situações e do comportamento das personagens, em especial o do homem enciumado; mas também se revela um narrador onisciente quando permite conhecer as reflexões dos personagens da trama, sobretudo do protagonista, a ponto de interferir em seus pensamentos e emitir julgamento: “O que o está torturando é a ideia de que a presença dela deixará a todos de cabeça virada, e será a hora culminante da noite. [...] Ah, negro, não deixes a alegria morrer... É a imagem da outra que não tira do pensamento, que não lhe deixa ver mais nada” (MACHADO, 1997, p. 223). A atuação desse tipo de narrador onisciente intruso é descrito por Salvatore D’Onofrio (1995) como aquele que “(...) volta e meia interrompe a narração dos fatos ou a descrição de personagens e ambientes para tecer considerações e emitir julgamentos de valor” (D’ONOFRIO, 1995, p. 60).

As reflexões do protagonista se referem ao presente da narrativa durante a festa de carnaval. No entanto, há momentos em que o tempo psicológico se apresenta através das lembranças que fazem referência ao seu passado:

Nunca foi assim. No futebol, no trabalho, nas greves, nas festas, era sempre o mais animado. Foi de certo tempo pra cá que uma coisa profunda e estranha começou a bulir e crescer dentro de seu peito, uma influência má que parecia

nascer, que absurdo! do corpo de Rosinha, como se esta tivesse alguma culpa (MACHADO, 1997, p. 226).

Os pensamentos do personagem transitam no tempo e indicam o conflito que ele vivencia, embora não haja evidências na narrativa que indiquem um motivo concreto para o seu ciúme, apenas que se trata de suspeitas que comumente povoam a mente de um homem possessivo. A partir desse contexto, podemos afirmar que o conto é uma profusão de sinestésias, no qual atuam, sobretudo, dois sentidos: a visão (das múltiplas cores das fantasias de carnaval e, no final, do sangue da moça assassinada), e a audição (da bateria da escola de samba e do samba-enredo). Desse modo, é pertinente destacar que os elementos sinestésicos incidem de forma simultânea na narrativa e não de maneira isolada, uma vez que o enredo se dá em meio a um desfile de carnaval, no qual sons e cores se misturam. Nesse sentido, ressaltamos a sua relevância para o tipo de enfoque dado aqui, pois revela que, para além do ciúme da personagem, as sinestésias potencializam tal sentimento, tendo em vista a multiplicidade de cores das escolas de samba e o barulho da bateria que se ligam à própria memória do personagem sobre os acontecimentos.

No conto, a memória involuntária está diretamente ligada ao registro de sensações do protagonista, uma vez que suas emoções são a floradas a partir do efeito das sinestésias, nas quais não está envolvido nenhum tipo de esforço intelectual. Como na cena da *madeleine*, a sensação que lhe vem provoca nele “um prazer delicioso, isolado (...)” (PROUST, 1948, p. 45). Já para o namorado de Rosinha, são as cores e as músicas carnavalescas que provocavam inquietações em seu íntimo, fazendo-o lembrar de sua amada Rosinha no iminente fim desse amor, uma vez que pretendia matá-la:

Alguns trechos de sambas e marchas lhe chegam aos ouvidos, pousam-lhe na alma: *o nosso amor foi uma chama... Agora é cinza, tudo acabado e nada mais... Tudo acabado, tudo tristeza, caramba!... Cabrochas que fogem, leitões vazios, desgraças. Nunca se viu tanta dor de corno. Não nasceu para isso, nem tem vocação para sofrer. Os sambas o incomodam* (MACHADO, 1997, p. 227).

Em outras passagens do conto observamos o barulho do carnaval como agente perturbador da mente do personagem: “O céu baixo absorvia as vozes dos cantos e o som em fusão de centenas de pandeiros, de cuícas gemendo e de tamborins metralhando. O negro, indiferente à alegria dos outros, estava com o coração batendo, à espera. Só depois que Rosinha chegasse começaria o Carnaval” (MACHADO, 1997, p. 224). Além disso, os instrumentos musicais o deixavam nervoso, pois traziam à tona profundos sentimentos: “O grito dos clarins

lhe produz um estremecimento nos músculos e um estado de nostalgia vaga, de heroísmo sem aplicação” (MACHADO, 1997, p. 224).

A evolução da escola de samba se mistura aos pensamentos do personagem, às cores do estandarte e aos sons da festa e, mais uma vez, são responsáveis pela intensificação das emoções do protagonista à espera de Rosinha, sentimento que se verifica no trecho que descreve a aproximação da escola na qual ela era porta-estandarte:

Vem crescendo agora um baticum medonho de tambores. Um bloco formidável se anuncia. O negro amoroso interpreta os sinais semafóricos do estandarte que está entrando pelo lado da Praça da República. O negro fura a massa, coloca a sua figura enorme em situação de poder ficar bem perto. Apura o ouvido para saber se é o canto do seu cordão. A barulheira é grande. Algumas notas são do hino... Sente um arrepio. Ela virá com aquele vestido? Se entristece mais, à medida que a mulata se vem aproximando numa onda de glória, entre alas do povo [...]. O gemido cavernoso de uma cuíca próxima ressoa-lhe fundo no coração. – Cuíca de mau agouro, vai roncar no inferno... Será ela, meu Deus! ... (MACHADO, 1997, p. 225).

O carnaval é uma festa que, geralmente, é caracterizada pela alegria e pela diversão. Entretanto, nesse conto, especificamente, acontece uma alteração dessa ordem social, pois para o personagem, que ardia em ciúmes pela namorada, a festa representava um momento de angústia e sofrimento. Esse conto de Aníbal Machado, além de ser considerado uma obra-prima do conto brasileiro, apresenta uma riqueza de sinestésias que compõem uma fonte importante para o presente estudo, uma vez que os aspectos referentes às sinestésias, identificados na narrativa, revelam que as experiências sensoriais proporcionadas, predominantemente, pela visão e pela audição, estão indissociavelmente ligadas aos acontecimentos e às lembranças do protagonista.

O conto “O piano” foi um dos selecionados para compor o *corpus* dessa pesquisa em virtude das diversas evidências que o relacionam à memória dos sentidos e ao apego ao passado, tendo em vista que relata a história de uma família em decadência financeira, que precisa desfazer-se de um piano, um bem material do qual relutam em abrir mão, uma vez que o objeto pertence à família há várias gerações. Apesar de todo o apreço, eles precisam do dinheiro para comprar o enxoval da filha que está prestes a se casar, e também devido à falta de espaço na casa, já que o piano ocupa o lugar que será transformado no quarto do futuro casal. O anúncio de venda do piano é feito e a família passa a receber inúmeras pessoas interessadas em comprá-lo. Contudo, os possíveis compradores desvalorizam o objeto, alegando que ele é muito velho: “– Ih, mamãe, mas está todo estragado... A senhora levantou-se, olhou para as teclas

descascadas. Escandalizou-se. Pegou a filha e retirou-se resmungando: – Andar tanto para ver uma porcaria dessas ...” (MACHADO, 2001, p. 204).

O personagem principal, João de Oliveira, fica ressentido por tamanha desvalorização e deseja apenas que o piano seja tratado com mais respeito. Na esperança de deixá-lo em família, oferece-o a um parente, mas não obtém êxito. Diante da situação, ele toma uma decisão radical e decide atirá-lo ao mar, mas até mesmo para isso encontra inúmeras dificuldades, pois tal atitude a todos parecia um crime. Mesmo sem concordarem com essa atitude radical, ninguém aceitava o piano, nem mesmo de graça: “– Está vendo, Rosália! Nem dado querem saber do nosso piano, nem dado!” (MACHADO, 2001, p. 211). Entristecido diante da constatação de que ninguém mais, além dele mesmo, daria a devida importância ao instrumento, João de Oliveira encontra uma solução drástica para o conflito, a decisão de lançá-lo ao mar, o que lhe causou problemas logo em seguida, pois foi intimado a comparecer ao distrito policial, sob a suspeita de que, dentro do piano, pudesse haver uma rádio clandestina da qual ele estaria tentando se livrar, além de ter que dar satisfações à Capitania dos Portos.

O conto finaliza de forma irônica, pois, após tantas adversidades, o noivo de sua filha demonstrou gosto pelo piano, uma vez que o som do instrumento era agradável aos seus ouvidos, já que ele trabalhava em meio a tanto barulho na artilharia: “Eu sou louco por piano, confessa-lhe o noivo. Vocês não imaginam como a música me descansa. Tiro de canhão, toque de corneta, vozes de comando... isso acaba arrebetando os ouvidos... já não agüento (sic) mais!” (MACHADO, 2001, p. 221). Para surpresa de todos, o noivo percebe a falta do piano e questiona onde irão colocar o novo instrumento, pressupondo que o antigo instrumento foi retirado para ser substituído. Além disso, o tão esperado comprador para o antigo piano surgiu, tardiamente.

A história é narrada a partir do ponto de vista de um narrador onisciente que, segundo Gancho (2002), “não apenas narra o que se passa com os personagens, mas também o que sentem; em outras palavras, ele sabe mais que os personagens” (GANCHO, 2002 p. 27). A onisciência do narrador de “O piano” pode ser verificada no fragmento: “A discussão pela conquista do piano lisonjeava os Oliveiras. Entretanto, acharam prudente pôr termo ao mal-entendido, oferecendo café e sorrindo a todos” (MACHADO, 2001, p. 204).

No desenrolar do enredo, o narrador apresenta as demais personagens, porém, não dá detalhes de seus traços físicos ou psicológicos; as descrições dão maior enfoque ao piano, o que confirma a sua relevância na trama. Além disso, o narrador menciona alguns lugares, tais como: Praia do Pinto, Latolândia e as areias do Leblon, permitindo identificar que o espaço da

narrativa é a cidade do Rio de Janeiro e que eles moram em um bairro próximo da praia: “a casa ficava a três quarteirões da praia” (MACHADO, 2001, p. 211). A residência da família Oliveira é descrita como pequena e modesta: “(...) a nossa casinha é uma casca de noz” (MACHADO, 2001, p. 210). Em outro trecho, Rosália a compara a uma caixa de fósforo, porém ela constitui um espaço relevante na narrativa, visto que estabelece o motivo pelo qual eles precisam desfazer-se do piano e, portanto, determina o conflito da trama.

De modo estrutural, o conto está dividido em quatro fases: a confirmação da impossibilidade de se manter um piano em numa casa pequena e a decisão de desfazer-se dele; a vinda de possíveis compradores para ver o objeto e a recusa dos parentes em recebê-lo como doação; a condução do piano até a praia e seu arremesso ao mar; e a reação do noivo e o comportamento de João Oliveira ao rever o judeu que pretendia comprar o piano. A forma pela qual a narrativa é desenvolvida demonstra a concentração das ações, aspecto característico do conto, no qual Cortázar chama de intensidade ao referir-se aos “excessos” que precisam ser eliminados pelo contista, tendo em vista que eles podem desviar a atenção do leitor do que é primordial: “O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige” (CORTÁZAR, 2006, p. 157). Sob tal aspecto, destacamos a natureza sucinta desse conto em conformidade também com as considerações de Moisés (2006) a respeito da teoria do gênero, no que se refere à sua brevidade:

A existência de uma única ação, ou conflito, ou ainda uma única “história” ou “enredo”, está intimamente relacionada com a concentração de efeitos e de pormenores: o conto aborrece as digressões, as divagações, os excessos. Ao contrário: cada palavra ou frase há de ter sua razão de ser na economia global da narrativa (MOISÉS, 2006, p. 41).

Nesse conto, notadamente, o enredo gira em torno de apenas um conflito vivido por João de Oliveira, isto é, a trama se desenrola a partir de um único problema: despojar-se do piano. Assim, constatamos a centralização das ações, uma vez que a narrativa praticamente não se desvia do acontecimento principal. Esse aspecto pode ser vinculado ao conceito de Moisés (2006) a respeito da etimologia do conto, na qual ele aponta para uma aproximação entre o gênero narrativo e o gênero dramático:

O conto está etimologicamente preso à linguagem teatral “drama” significava “ação”. (...) O conto é, pois, uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma *unidade dramática*, uma *célula dramática*, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação (MOISÉS, 2006, p. 40, grifos do autor).

Outra particularidade desse conto, que amplia a sua correlação com a arte dramática, é o emprego constante do discurso direto, um aspecto destacado por Moisés: “Dentre os componentes da linguagem do conto, o diálogo, sendo o mais importante. (...) O conto, por seu estofamento dramático, deve ser, tanto quanto possível, dialogado” (2006, p. 54). De tal modo, apreendemos que, a partir da voz do protagonista e de outras personagens, é que os pensamentos e emoções são revelados na trama.

Durante o século XIX, o piano foi considerado um instrumento musical que significava luxo e riqueza, por ser um aparelho caro e refinado que apenas pessoas que dispõem de boas condições financeiras e uma casa ampla poderiam ter. No conto, o piano simboliza o passado próspero e a descendência nobre da família, mas que não existe mais, tanto que até mesmo o piano é depreciado em relação à vitrola: “Tão silencioso, atalhou a mãe. Tu mesma o abandonaste. Vives na vitrola” (MACHADO, 2001, p. 206). Assim, é evidenciado que, apesar de o instrumento representar o passado, as memórias e a tradição, com a chegada de uma máquina mais moderna, ele é prontamente substituído. Este evento sugere o posicionamento crítico do autor perante a modernização em detrimento à tradição.

É pertinente avaliar a relação estabelecida entre as personagens da trama, uma vez que elas são significativas para o enredo, conforme a concepção de Gancho (2002):

Bichos, homens ou coisas, os personagens se definem no enredo pelo que fazem ou dizem, e, pelo julgamento que fazem dele o narrador e os outros personagens. De acordo com estas diretrizes podemos identificar-lhes os caracteres ou características, estejam eles condensados em trechos descritivos ou dispersos na história (GANCHO, 2002, p. 14).

Desse modo, verificamos que há uma interessante contradição entre o protagonista João de Oliveira e a personagem Sarita, tendo em vista que ele é extremamente apegado ao passado, tanto que deseja preservar o piano nem que seja doando-o a familiares, ao contrário de sua filha, que prefere a vitrola e mantém-se focada no futuro. Tal condição é evidenciada na seguinte passagem:

– Vem, Sarita. Aquele trecho de Chopin, vês se te recordas. – Ah, papai, é impossível; para se tocar nele é uma desgraça. Não dá mais nada. – Não fales assim, sussurrou Rosália. Não vês como anda teu pai... Toda vez que o olhar de Sarita pousava sobre o piano, transformava-o em uma cama de casal em que ela se revia abraçada ao seu tenente de artilharia (MACHADO, 2001, p. 209).

É marcante a dificuldade de se desvencilhar do instrumento musical quando o protagonista João Oliveira declara à sua esposa Rosália: “– Você já reparou, Rosália, como a gente custa a se desembaraçar das coisas antigas? Como elas se agarram?” (MACHADO, 2001,

p. 220). Embora o velho piano não possua um alto valor financeiro, é uma peça importante para a família. Devido ao teor memorialístico da narrativa, acreditamos na possibilidade de investigar as sensações das personagens provocadas pelos sons do piano ligadas à memória auditiva, que estão diretamente relacionadas à memória involuntária.

Na consagrada passagem do bolinho molhado no chá, na obra de Marcel Proust, constata-se que a recuperação do passado se torna possível por meio da mesma sensação revivida no presente. Em “O piano”, as evocações são proporcionadas através da audição, isto é, pelas notas musicais que o instrumento emite. É possível reconhecer as evocações do passado e as recordações relacionadas às sinestésias através das demonstrações de sentimento em relação ao objeto, evidenciadas no seguinte fragmento: “– Ah, é um amor de piano! Parece até que só de olhar para ele a gente ouve música, resumiu Oliveira, acariciando-lhe a caixa de carvalho” (MACHADO, 2001, p. 203).

Ademais, destacamos que as recordações de João de Oliveira são totalmente casuais, visto que ele resgata o passado ao olhar, tocar e ouvir o som do antigo piano. Nesse sentido, como a própria expressão sugere, a memória involuntária não é ativada pela livre vontade do indivíduo, isto é, não depende da consciência do sujeito. O caráter ocasional da memória involuntária é evidente nesse fragmento de *No caminho de Swann*:

Acho muito razoável a crença céltica¹⁰ de que as almas daqueles a quem perdemos se acham cativas em algum ser inferior, em um animal, um vegetal, uma coisa inanimada, efetivamente perdidas para nós até o dia, que para muitos nunca chega, em que nos sucede passar por perto da árvore, entrar na posse do objeto que lhe serve de prisão. Então elas palpitam, nos chamam, e, logo que as reconhecemos, está quebrado o encanto. Libertadas por nós, venceram a morte e voltam a viver conosco. É assim com nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca (PROUST, 2006, p. 43).

Na analogia feita por Proust entre a crença céltica e a evocação, o autor menciona que “as almas palpitam, nos chamam”, ou seja, a memória involuntária também é subordinada a um princípio sensível. Portanto, os elementos sinestésicos ligados à visão, à audição e até mesmo ao olfato, presentes na narrativa, reforçam o valor sentimental do objeto que representa o passado da família e denunciam o clima de pesar diante da difícil decisão de vendê-lo:

¹⁰ Conforme nota de rodapé do E-book de *No caminho de Swann* (2006), esta crença é mencionada em outras obras que Proust conhecia.

De repente toda a sala ficou suspensa às notas que a mocinha tirava do teclado. Sons desafinados, metálicos, horrorosos. Era a prova. A recém-chegada fez uma careta, apertou a mão da menina; mostrando-se mais tolerante, a dama perfumada mandava um olhar indulgente para a velha caixa de música. Os Oliveiras procuravam ler com ansiedade na fisionomia dos outros. O judeu conservava-se impassível. Às vezes, todos se entendiam pelos olhos. (...) Era como o julgamento do piano. A moça continuava a tocar, como se o estivesse pondo em confissão. Falhavam as notas, algumas teclas não existiam, outras se apresentavam descorticadas. [...] João de Oliveira suportava tudo calado. Era como se fossem para si as ofensas ao velho móvel. Sentia-se, todavia, na obrigação de declarar que se tratava de uma relíquia de família (MACHADO, 2001, p. 204 -205).

O personagem sofre ao perceber o desdém dos prováveis compradores ao seu precioso piano. Contudo, se sente reconfortado quando soube que o judeu retornou para rever o piano, esse episódio revela o extremo apreço pelo objeto e o desejo de que fosse valorizado: “João de Oliveira comoveu-se. Já não fazia questão do preço. Queria apenas que seu piano fosse tratado com certa atenção. Ao menos isso. Podia não valer muito dinheiro, mas merecia consideração especial” (MACHADO, 2001, p. 207). É evidente, na narrativa, que o extremo apreço pelo piano representa a herança de seu passado: “João de Oliveira tomava as dores pelo seu piano. Desde que recebera aquela herança de família, guardava-a com cuidado, sem pensar que seria forçado, num momento extremo como esse, a abrir mão dele. Ninguém, entretanto, queria reconhecer-lhe o valor. Ninguém!” (MACHADO, 2001, p. 208). A relação afetiva do personagem com o piano é declarada pelo narrador, tendo em vista a importância do instrumento para a história da família e seu elevado valor sentimental, uma vez que representa uma época em que eles não enfrentavam dificuldades financeiras, além de simbolizar os laços afetivos e perpetuar a memória de seus entes queridos, por isso é muito difícil para João de Oliveira abrir mão do piano, pois seria permitir que as tradições de sua família se perdessem:

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. Sentava-se perto dele, gozava-lhe os últimos momentos, apreciava-lhe a dignidade do aspecto, confienciava-lhe coisas. Três gerações tocaram ali. A quanta gente fez sonhar, fez dançar! Tudo passava. O piano ficava. O único objeto que falava da presença dos antepassados. Meio eterno. Ele e o oratório (MACHADO, 2001, p. 209).

No conto, o piano exerce uma espécie de registro, um símbolo do passado, que detém o poder de manter presentes os antepassados do protagonista, o que explica seu conflito diante da necessidade de desfazer-se dele. Entretanto, na parte da final da narrativa, o desfecho magistral e, de certa forma, lírico, é estabelecido a partir da decisão de João de Oliveira em lançar o piano ao mar, o que admite a interpretação de que tal atitude opere como uma tentativa desesperada

de preservar as memórias da família e no fundo do mar o objetivo as manteriam resguardadas para sempre.

Ao se analisar o desfecho pelo viés da memória involuntária, atenta-se que, durante o trajeto até o mar, onde pretendia lançar o antigo piano, a relação de afeto com o objeto é revelada pelo narrador através do contato tátil e visual, pois se manifesta ali um gesto de carinho do protagonista que traz à tona lembranças do passado:

E pondo a mão sobre o seu piano como quem acaricia a testa de um amigo morto, comoveu-se, começou a discorrer sobre a vida dele: (...) – É uma peça antiga, das mais antigas que existem. Tinha sido de seus avós, gente que prestara serviço ao Império. Ficou a contemplá-lo. (...) – Bom piano, podem acreditar. Músicos famosos tocaram nele. Diziam que para Chopin não havia igual. Mas o que vale isso? Ninguém o aprecia mais... Os tempos estão mudados (MACHADO, 2001, p. 216).

A solução para o conflito na trama sugere que João de Oliveira, ao jogar o piano nas profundezas do mar, de certa maneira, age com o intuito de preservar as memórias de sua família. Contudo, o protagonista guardará um sentimento de culpa em virtude de ter se desfeito do instrumento musical de forma precipitada, ao considerar a afeição do noivo pelo objeto e o ressurgimento do personagem que pretendia comprá-lo. Nesse conto, a memória involuntária é aguçada, sobretudo, pelo sentido da audição, nos episódios que comprovam as recordações do protagonista que ligam o piano ao passado de sua família.

O conto “O ascensorista” também apresenta componentes em seu enredo que permitem estabelecer relação com a teoria da memória dos sentidos, tendo em vista as recordações do passado ativadas a partir das sinestésias presentes no conto que traz como protagonista a figura do ascensorista de um edifício chamado *Lua Nova*.

A narrativa se desenvolve através de um narrador-protagonista, identificado como um ascensorista paralítico. O homem, que se chama Luís, cometeu um assassinato no passado e revela ter fugido da Justiça e ter refeito sua vida através do trabalho como cabineiro. O narrador relata o cotidiano e até mesmo detalhes da vida pessoal dos moradores do prédio, revelando suas impressões a respeito deles, chamando-os de distraídos e indecisos, afirmando até que comem demais. Ele reflete sobre seu dia-a-dia e questiona-se quanto à sua sina de ficar subindo e descendo pelo elevador até o fim de seus dias. Sobre sua paralisia, ele diz a todos que sofreu um acidente de trem, para não precisar revelar o crime que cometera. Apesar de declarar que não sente remorso, ele evita pensar no passado, mas personagens como Dr. Muniz, Valentina e Jovita surgem em seu caminho, fazendo-o rememorar esses fatos. Um dia, o síndico lhe revela que o seu crime é fato conhecido, ele fica sente-se perturbado, mas logo aliviado, e anima-se

ao considerar que há nove anos o prédio o recebeu como ascensorista e agora o aceita, mesmo conhecendo esse grave episódio ocorrido antes de começar a trabalhar ali.

É um conto extenso, no qual o narrador registra os fatos a partir de seus próprios pensamentos e percepções, semelhantemente a um diário, ele registra suas observações a respeito dos demais personagens, fala de si mesmo e do ambiente em que se dão os acontecimentos, porém, ele não fornece as datas precisas dos fatos. No entanto, é possível identificar momentos distintos da vida do protagonista: o passado antes de sua chegada ao edifício e o tempo decorrido de nove anos em que ali trabalha.

O narrador, ao mencionar as situações que envolvem outras pessoas, moradores e visitantes do prédio, também revela suas próprias sensações e torna evidente a necessidade de manter-se escondido. Luís utiliza muletas e mente sobre a causa de sua deformidade, mas é possível inferir que seja em consequência do crime que cometera, à beira do rio Tocantins, que, aliás, é o motivo de sua fuga e da vida anônima como cabineiro de um arranha-céu. Assim, o edifício *Lua Nova* funciona como um esconderijo, visto que o narrador utiliza a expressão “mundo lá fora” para referir-se a outros lugares. Além disso, ele revela que sua única distração em seu seguro abrigo é analisar os indivíduos que o frequentam, pois são os passageiros do elevador que trazem algum tipo de novidade para sua vida enfadonha:

Estive fazendo os cálculos: com mais de oito anos de serviço, já passei cerca de vinte mil horas encurralado neste túnel. É duro! Sobretudo no verão, com um ventilador que só funciona quando quer. O passarinho na gaiola tem, pelo menos, a paisagem para contemplar. E nós? O que distrai mesmo são os passageiros de alguns segundos. Trazem no rosto os reflexos do mundo lá fora. Por incrível que pareça, esses passageiros aumentam o espaço da cabina. Sobem e descem com a marca de suas paixões, só faltam dizer o que fizeram, o que vão fazer. Quando os homens não falam nem gesticulam (há um minuto de silêncio quando usam o elevador), a alma deles parece que aflui mais depressa à flor da pele (MACHADO, 1997, p. 71).

O edifício *Lua Nova* desempenha um papel específico na narrativa na medida em que funciona como um pequeno universo, no qual todos que o frequentam simbolizam diferentes tipos da sociedade. Assim, as ações do presente da narrativa ocorrem em um único espaço, onde sabemos que o personagem habita o terraço, lugar onde plantou um coqueirinho e do qual costuma contemplar a cidade, sentir o vento e tocar seu violão. O espaço restrito é uma característica específica do gênero conto, apontada pelo teórico Massaud Moisés (2006):

Começando pela noção de espaço, verificamos que o lugar onde as personagens circulam, é sempre no âmbito restrito. No geral, uma rua, uma casa, e, mesmo, um quarto de dormir ou sala de estar basta para que o enredo se organize. Raramente os protagonistas se movimentam para outros lugares (MOISÉS, 2006, p. 43).

Essa premissa é facilmente identificada em “O ascensorista”, visto que raras vezes ele ausentou-se do prédio. Na verdade, o narrador-protagonista revela ter saído apenas duas vezes, quando precisou ir à delegacia para dar seu depoimento sobre uma morte ocorrida no prédio e, outra vez, para visitar a construção de um arranha-céu. Contudo, é pertinente observar que, embora o espaço seja limitado, o personagem não necessita sair do prédio para que seja capaz de desvendar os enigmas da vida, uma vez que o mundo se revela a ele através das pessoas com quem ele convive, como podemos comprovar no trecho a seguir:

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. Que é afinal o *Lua Nova*, que é o *Edifício Esplendor*, que são esses novos e altíssimos prédios que nos fecham a vista às colinas da paisagem, senão o local – arena do monstruoso espetáculo da luta pela vida? A mim, ascensorista, só cabe transportar os figurantes às suas células de trabalho. De tanto fazê-los subir e descer, alguma coisa vou descobrindo em cada um: a cupidez, a voracidade, o ridículo, os sofrimentos... – traços que deixam transparecer aos poucos, e que nem por isso me fazem amá-los menos (MACHADO, 1997, p. 89; grifo do autor).

Através do cargo que ocupa, o ascensorista convive com pessoas que circulam pelo prédio e registra algumas situações que têm ligação com o seu passado. As exposições das demais personagens são significativas no conto, pois, ao fazer referências à Dr. Muniz, Valentina e Jovita, o narrador-protagonista revela seu passado pouco conhecido. Desse modo, verificamos que o conto possui aspectos relevantes para o estudo memorialístico, no que se refere aos episódios vinculados à memória involuntária que surgem, levando em consideração o encontro com pessoas que o faziam reviver um passado que ele desejava esquecer, como descrito no seguinte segmento: “Não me agrada lembrar o passado. Talvez tenha razões para isso” (MACHADO, 1997, p. 78).

O conto não é constituído apenas pelo relato das situações e descrição de pessoas, mas também de reflexões e recordações do passado do protagonista, através desses relatos é possível traçar sua trajetória à medida que vem à tona acontecimentos antigos que o deixam transtornado. Levando em consideração a descrição da cena da obra de Proust, descrita por Figueiredo (2017), é possível verificar a atuação da memória através das sinestésias:

No último volume, O tempo redescoberto, há outros momentos sensoriais desencadeadores da memória, estas epifanias que pontuam o reencontro do tempo perdido: ao tropeçar nas pedras irregulares do calçamento do pátio da casa dos Guermantes, é Veneza que volta à sua memória; o som da colher batendo no prato evoca o barulho do trem e o guardanapo engomado na boca remete à sua estada na cidade de Balbec. Em resumo, as estadas em três

idades – Combray, Veneza, Balbec - voltam à tona e provocam no narrador uma intensa felicidade (FIGUEIREDO, 2017, p. 67).

Nesse contexto, verificamos que as evocações podem emergir a partir de uma variedade de associações sinestésicas que, no caso do conto de Aníbal Machado, a recordação se dá, também, através do sentido da audição, uma vez que ao ouvir o nome do rio Tocantins, o protagonista, instantaneamente, é tomado por um sentimento de aflição:

E por que me vem isso a lembrança? Talvez porque ouvi ontem, de novo, a palavra “Tocantins”. Espero não estar delirando, e que haja alguém ou alguma firma neste prédio a ocupar-se realmente com coisas desse rio. Foi nas margens dele que matei um homem. Ou melhor, um homem ali se matou por minhas mãos, morreu por meu intermédio... O pior dos homens! (MACHADO, 1997, p. 88).

O conto é repleto de manifestações que permitem a associação da memória a impressões sinestésicas, tanto que, em outro trecho da narrativa, novamente ocorre a rememoração acionada pelo som da mesma palavra: “Eu disse que não, mas a expressão de meu rosto, a minha própria voz alterada me desmentiam. Lembrei-me então que não era delírio quando ouvia, em ocasiões diferentes, a palavra Tocantins. Meio confuso, silencieei. O síndico notara-me a perturbação” (MACHADO, 1997, p. 95).

O episódio traumático circunda sua mente em diversas passagens da trama. Muitas recordações do protagonista são despertadas de forma involuntária através da visão, uma vez que, em seu ofício como ascensorista, Luís reencontra pessoas conhecidas. A primeira pessoa a lhe proporcionar um retorno à sua existência anterior é uma mulher chamada Jovita, descrita como uma pessoa de aparência excêntrica, que pega o elevador rumo ao décimo andar. Luís olha para ela e a enxerga como um fantasma. Além disso, lembra-se que a conheceu há trinta anos numa festa de carnaval, no clube *Democráticos*, enquanto ela fazia uma reportagem para um jornal importante. O narrador menciona o nome da mulher, o local em que eles se conheceram e, inclusive, outros detalhes de sua vida. Contudo não aponta o nome do jornal no qual ela trabalhava e nem a relação entre ambos.

Tal circunstância pode ser vista como um indício do desejo do protagonista em esconder indivíduos e eventos referentes à sua vida pregressa. Percebemos que, no seguinte trecho, ocorre uma conexão entre o passado e o presente, através da memória involuntária exposta às sinestésias ligadas à visão e ao olfato:

Às vezes me acontece conduzir espectros do passado. Esta mulher gorda, amulatada e coberta de jóias (sic), pode não ser um espectro para os que a viram descer do décimo; para mim, é. Deve ter vindo do Instituto de Beleza, pois cheira a loção fina e tem o cabelo loiro recente. Se não me engano,

chamava-se Jovita. Conheci-a há mais de trinta anos, quando eu fazia a reportagem carnavalesca nos “Democráticos”. [...] Será que ela me considera também espectro do passado? Pelo modo com que evitou o meu olhar e pela pressa de sair, não tenho dúvida de que também me reconheceu (MACHADO, 1997, p. 75).

Outra visita que aparece no edifício *Lua Nova* e provoca a lembrança do narrador é o médico cirurgião que entra no elevador com destino ao sétimo andar. O narrador não esclarece a razão da presença do médico no prédio. Porém, indica que ambos foram colegas no curso de Medicina, lembrando que, na época, ele tinha uma cicatriz e que era conhecido por um apelido. O comportamento do médico demonstra que ele não reconheceu o ex-colega. No entanto, o ascensorista, ao vê-lo, já o identifica:

Ou estou muito enganado ou aquele senhor elegante que deixei no sétimo andar é o Dr. Muniz, famoso cirurgião. O rosto confere com as fotografias que costumam sair nos jornais, e com a sua cara na televisão. Eu me lembro perfeitamente daquela cicatriz no lado esquerdo da boca. Quando entrou e disse: “–Sétimo, faz favor”, era quase a mesma voz de antigamente, um tanto rouca pela idade, ligeiramente modificada pelo tom de importância social. Estava longe de adivinhar quem era o seu cabineiro do momento. Foi um mau colega. Tinha o apelido de Tico. Devia ter achado esquisito o olhar que lhe mandei – pois eu só via nele o Tico –, enquanto o dele para mim, um tanto irritado, era o do próprio Professor Muniz (MACHADO, 1997, p. 78).

Ainda há uma terceira visita bastante perturbadora para a memória do protagonista: Valentina. Ao deparar-se com ela, o ascensorista rememora fatos que desejava esquecer. Ele descreve-a como uma mulher envelhecida, mas que fora atraente na juventude, apesar de ter sido uma mulher interesseira que perseguia homens ricos e importantes. Luís revela ter informações da vida dela, que é de completa decadência. Através do relato, é possível inferir que Valentina não gostou de revê-lo, pois prefere não entrar no elevador conduzido pelo ascensorista:

Sempre que posso, evito pensar no passado. No entanto, pedaços dele quase sempre me refluem à memória, quando não vêm subir comigo, de elevador. Um desses pedaços despreendeu-se hoje do passado, na pessoa de Valentina, que eu levei ao sexto pavimento. Sim, Valentina. Em carne e osso. [...] Ao avistar-me no elevador, não me reconheceu, ou fez que não. Razões há para isso. Nós ambos temos algo a esquecer. Sobretudo ela, na piedosa tarefa a que está dedicando os derradeiros anos de sua vida. Ao deparar comigo quando ia tomar o elevador, preferiu esperar pelo outro. Foi melhor assim... (MACHADO, 1997, p. 93-94).

As imagens invadem sua memória e permitem avaliar que, apesar de o narrador-protagonista fazer referências a indivíduos que têm relação com o seu passado, deixa claro que ele não quer ser reconhecido, pelo contrário, deseja ser esquecido. Entretanto, não menciona

detalhes que possam revelar como foi sua vida anterior, nem mesmo os pormenores referentes ao assassinato que demonstra ter cometido, também não explica as razões que motivaram o crime. O não esclarecimento desses detalhes dá margem à reflexão de que a paralisia de sua perna por si já traz lembranças doloridas: “Para que revelar o segredo da minha perna paralítica, e a história da virada brusca do destino que deu comigo numa cabina de ascensorista? Eu nem aqui estaria se confessasse o crime. E os homens não compreenderiam. Vou, portanto, rasgar esta página” (MACHADO, 1997, p. 88).

Os registros de Luís demonstram o drama vivenciado por ele, que é o de esconder um fato do passado. Apesar disso, no decorrer da narrativa, ele desvela a solidão e a angústia que sente ao tentar evitar a recordação dolorosa, buscando em atividades rotineiras esquecer a dor que carrega em seu íntimo. Tal sofrimento é percebido no instante em que ele dá ênfase aos seus sentimentos:

Horrível é quando nos foge por momentos o gosto de viver, e no espaço vazio cresce inesperado remorso. Quantas vezes tem subido à superfície de meu ser o que eu pensava já houvesse sido expelido da memória! Deixar que o melhor da vida se sacrifique por uma obsessão, é absurdo. Será isso o famoso castigo? Mas em meu íntimo não vejo como possa ter remorso. Agi como qualquer o faria, as circunstâncias me ajudaram. Por que me invade às vezes esta sombra? O jeito é praticar coisas simples: irrigar plantas, limpar algum objeto, apanhar pessoas no saguão, distribuí-las nos pavimentos, e vice-versa. Achar prazer nas coisas bem cotidianas, bem imediatas, é dificultar o espírito nas incursões a lugares onde só reina mal-estar e asfixia (MACHADO, 1997, p. 74).

Os comentários do ascensorista permitem caracterizá-lo como um sujeito analítico cujas opiniões podem ser interpretadas como críticas ao comportamento de diversas esferas da sociedade, visto que ele exhibe cenas comuns da rotina das datilógrafas; dos médicos; dos dentistas; advogados; dos alfaiates; dos corretores de imóveis; das estudantes da escola de canto; das freguesas do Instituto de Beleza; expõe a mulher que trai o marido; dentre outras situações inusitadas de indivíduos que circulam pelo edifício e são observadas por ele. Dessa maneira, identificamos que Luís toma nota dos acontecimentos, como se faz em um diário, porém, ele coloca em evidência a rotina de outras pessoas ao invés da sua, o que pode ser visto como mais um artifício a fim de ocultar o seu passado. Ainda assim, ele não consegue impedir que a sua memória, involuntariamente, resgate lembranças indesejáveis e o façam reviver as circunstâncias do passado.

Em “O desfile dos chapéus”, um conto de aspecto surrealista, o narrador-protagonista, aparentemente já morto, faz uma retrospectiva de sua vida. Tal aspecto liga a temática do conto aos aspectos memorialísticos, ainda que se trate de uma narrativa meramente ficcional. É

pertinente reportarmo-nos aos conceitos teóricos a respeito da ambiguidade entre memória e ficção, uma vez que o discurso ficcional se relaciona com as verdades da natureza humana e a memória surge enquanto forma de representação. Embora esse seja um assunto complexo no âmbito da teoria literária, tendo em vista a divergência entre os estudiosos, destacamos, inicialmente, o conceito de Lejeune (2008) a respeito da memória: “Sabe-se que ela é uma construção imaginária, ainda que seja pelas escolhas que faz, sem falar de tudo que inventa” (LEJEUNE, 2008, p. 105). Nesta perspectiva, o teórico francês cunhou o termo “pacto autobiográfico” para referir-se ao contrato estabelecido entre o autor e o leitor, ou seja, que o texto memorialístico deve deixar pistas que permitam ao leitor ligar o narrador ao autor da narrativa. O acordo entre escritor e leitor também é mencionado por Ricoeur, a fim de esclarecer a imprecisão existente entre a narrativa ficcional e factual: “Distinguem-se pela natureza do pacto implícito ocorrido entre escritor e seu leitor” (RICOEUR, 2007, p. 274). Por fim, Rildo Cosson (2001), igualmente alude a um compromisso narrativo entre escritor e leitor ao referir-se à possível diferenciação entre ambos os tipos de narrativa. Vejamos: “A fronteira entre as narrativas factuais e as narrativas ficcionais, portanto, depende de um contrato narrativo entre leitores e escritores que os guia através dos textos” (COSSON, 2001, p. 26). Por fim, trazemos a concepção de Gotlib (1985), a fim de esclarecer que o discurso ficcional não apresenta limites precisos entre o que é realidade ou não:

A essa altura, não importa averiguar se há *verdade* ou *falsidade*: o que existe já é ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo. Há naturalmente, graus de proximidade ou afastamento do real. Há textos que têm a *intenção* de registrar com mais fidelidade a realidade nossa. Mas a questão não é tão simples assim. Trata-se de registrar *qual* realidade nossa? A nossa cotidiana, do dia-a-dia? Ou a nossa fantasiada? Ou ainda: a realidade contada literariamente, justamente por isto, por usar recursos literários segundo as intenções do autor, sejam estas conseguir maior ou menor fidelidade, não seria já uma invenção? Não seria já produto de um autor que as elabora enquanto tal? (GOTLIB, 1985, p. 12; grifos da autora).

Assim, constatamos a possibilidade de o texto ficcional abarcar a memória enquanto discurso narrativo de acordo com a forma com que os arranjos discursivos são efetivados na trama. No conto “O desfile dos chapéus” o sonho, o “não-real”, é o estímulo para refletir sobre a realidade. O homem afirma estar sonhando, mas o sonho é tão verdadeiro que o faz duvidar se era mesmo um sonho ou se estava tendo uma visão das imagens num estado de vigília: “(...) O comparecimento de todos os chapéus de minha vida – os que tive e usei – não posso precisar se começou no sonho e aí terminou, ou se no sonho teve início e prosseguiu no estado de vigília” (MACHADO, 1997, p. 99). Desse modo, as narrativas de Aníbal Machado e de Marcel Proust

apresentam um ponto de aproximação, no sentido de que tanto no conto como no romance os narradores entram em contato com o passado através de uma experiência que envolve o mundo dos sonhos. Em *No caminho de Swann*, o narrador de Proust relata a sua experiência:

Ou então, enquanto dormia, retrocedera sem esforço (sic) a uma época para sempre transcorrida da minha primitiva existência, tornando a encontrar alguns dos meus terrores infantis, com medo de que meu tio-avô me puxasse os cachos e que se dissipara no dia – início para mim de uma nova era – em que nos haviam cortado. (...) em todo caso, como medida de precaução, envolvia a cabeça com o travesseiro antes de regressar ao mundo dos sonhos (PROUST, 1948, p. 12).

Outro aspecto marcante no conto é a personificação, já que os chapéus e os demais objetos têm atitudes idênticas a dos seres humanos. Nessa lógica, verificamos que o narrador estabelece uma alteração da ordem existencial, uma vez que os homens estão mortos e os chapéus vivos, num espaço completamente insólito e descrito pelo narrador-protagonista com certo estranhamento ao referir-se aos acontecimentos. Em seu sonho ou devaneio, ele avista uma piscina que se assemelha a um túmulo, evidenciando a relação com a morte e sugerindo que ela estava à sua espera, como podemos verificar no seguinte trecho:

Eu vagava numa paisagem fora de uso, com massas de sombra e árvores despidas (...). Ao fundo, colunatas e uma estátua de mármore num espaço desolado como nos primeiros quadros de Chirico. Ao lado, como sempre, uma piscina – piscina que se coloca freqüentemente (sic) no teatro dos meus sonhos, tal um túmulo aberto à minha espera. Várias crianças já mortas e esbranquiçadas retirei dela... Passeava então distraído. A campina era florida. Não sei bem se campina corredor de casarão colonial ou praça pública, pois o cenário mudava sempre, posto que sempre fosse a mesma atmosfera (MACHADO, 1997, p.99-100).

Diante da situação tão misteriosa, ele descreve a sensação de que algo estava sendo preparado e que apenas ele estivesse alheio aos acontecimentos, buscou por informações, mas além de somente um de seus ancestrais aparecer para ele, este ainda não lhe forneceu nenhuma explicação. O estranho sentimento de algo conspirando contra ele e a piscina fitando-o a todo instante lembrava-o que a morte o aguardava:

Eu procurava informações debaixo das pedras, atrás das colunas, no alto das árvores. Queria saber onde se conspirava contra mim. E como ventasse de maneira esquisita, pareceu-me que qualquer resolução já havia sido tomada, tanto assim que um de meus antepassados vinha chegando, ouvindo-se bem os seus passos. Ao percebê-lo, reclamei que nada mais eu tinha com ele, que a vida agora era outra coisa; que até faria melhor se voltasse para o túmulo donde não devera nunca ter saído. Só passou minha aflição quando o vi retirar-se resmungando... Devia estar ressentido com minhas palavras, mas que fazer? A piscina me olhava sem parar. A luz baixou até mudar de substância e confundir-se com a do silêncio. Tudo estava preparado para alguma coisa (MACHADO, 1997, p. 100).

Após a inusitada experiência, tem início o desfile dos chapéus, ou seja, o surgimento de cada chapéu que lhe pertencera no decurso de sua vida e, a partir daí, verificamos que estes acessórios tipicamente masculinos servem como metáfora não apenas das fases da vida do protagonista, mas também das ideologias que o nortearam em sua trajetória. O narrador começa a revelar as experiências vividas por ele desde a infância até a idade adulta e delinea a relação estabelecida entre os estágios de vida e os chapéus de sua existência: “Ah! Chapéus... com as cicatrizes do vento, do suor, das chuvas, das lágrimas! ... Aquele furado, que vem oscilando como um bêbado, cheguei a estendê-lo a um rico, numa tarde de chuva” (MACHADO, 1997, p. 103). Assim, constatamos que o narrador não concebe os chapéus como um mero objeto de adorno, pois, segundo sua concepção, os chapéus possuem a capacidade de influenciar a existência do homem, além de incorporar as características de seu dono após algum tempo de uso:

Eu sabia que das peças de indumentária o chapéu é a que mais transforma a figura do homem, a que mais de perto priva de sua intimidade - consequência da vizinhança próxima do cérebro, do qual absorve as irradiações. Enquanto novo, é um protetor, se não elemento decorativo; depois de usado, vira documento moral (MACHADO, 1997, p. 99).

O narrador acredita que seus chapéus sejam um tipo de extensão da sua personalidade, confirmando que tais objetos o fazem lembrar fatos de sua vida pretérita: “Cada um de nós se inscreve nos objetos que usa. Estou também nos meus chapéus. E os meus, antigos, estão compondo numa só imagem as diversas imagens do homem que ora assiste à passagem deles” (MACHADO, 1997, p. 104). O primeiro a surgir foi usado na sua adolescência, um chapéu que continha as características específicas desse momento da vida, tais como a rebeldia e a ousadia. Em seguida, surgiu o chapéu de feltro sovado, que o aconselhou e salvou-lhe a vida, depois outro que correspondia a uma fase bastante criativa do narrador e, assim sucessivamente, o passado do personagem é revelado à medida que surgem diante de seus olhos os chapéus que usara ao longo de sua vida e que lhe fazem recordar diversos momentos de sua história como se fosse um filme: “Atrás do primeiro, outros iam aparecendo e desmontando o meu passado” (MACHADO, 1997, p. 101). Podemos, portanto, afirmar que, através da visão dos chapéus, é possível o resgate das memórias do protagonista. A partir desse contexto, é possível estabelecer uma relação sinestésica ligada à visualização dos chapéus, ainda que em sonho, com as memórias do narrador tendo em vista que o retorno ao passado é permitido a partir da visão dos

chapéus; ele visualiza o “ligeiro” chapéu e revive a sua adolescência, depois vê o chapéu de feltro e rememora um momento de desespero, quando o narrador tentou o suicídio:

Foi quando passou o primeiro chapéu, ligeiro como um ratinho. Estranhei-lhe a ligeireza, quando é sabido que os fantasmas caminham devagar e que as coisas do passado reaparecem lentamente como as cidades exumadas, e as velhas recordações. [...] Não foi com certeza o primeiro que ganhei, mas era dos mais antigos. Usei-o até o fim, na fase capital da adolescência quando a cabeça que cobria abrigava idéias (sic) confusas, que me perturbavam. Lembra-me de que não o havia tirado para ninguém. Eu era então ousado e rebelde, e a vida parecia intacta ainda, pronta a ser oferecida. Atrás do primeiro, outros chapéus iam aparecendo e desmontando meu passado. Com um deles enterrado até as orelhas – aquele de feltro sovado que lá vai rolando atrás do veículo – andei pensando dias e noites numa solução que afinal tomei, porque o barranco era alto e me faltou coragem (MACHADO, 1997, p. 100-101).

Dessa forma, diversos momentos de sua trajetória de vida são apresentados um a um ao leitor, fazendo-o questionar o motivo da exposição de sua história: “Não conseguia mesmo saber se era com espírito cordial que faziam essa exibição retrospectiva, ou se vinham com ar de sarcasmo ridicularizar um passado que afinal nem valeu a pena” (MACHADO, 1997, p. 101-102). O passado do personagem vai sendo desvelado à medida que os chapéus vão desfilando um a um. Nesse momento da narrativa, o leitor ainda não tem ideia do desfecho da trama, aspecto este que pode ser relacionado com a tensão narrativa, à qual Cortázar se refere ao esclarecer que: “É uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor vai se aproximando lentamente do que conta. Ainda estamos muito longe de saber o que vai ocorrer no conto, e, entretanto, não nos podemos subtrair à sua atmosfera” (CORTÁZAR, 2006, p. 158).

A manifestação da memória involuntária permeia todo o conto por meio de elementos sinestésicos ligados à visão, uma vez que o narrador, ao vislumbrar o desfile dos chapéus, tem recordações de acontecimentos de sua vida e resgata emoções por ele vividas em diferentes períodos de sua existência. Pode-se afirmar então que os chapéus funcionam como metáfora de seu passado: “Chapéus dos maus e bons momentos, refazendo a história de uma vida revogada...” (MACHADO, 1997, p. 103).

A contemplação dos movimentos dos chapéus provoca a memória do protagonista, indicando que eles não surgem de forma gratuita, ao contrário, seu comportamento indica que a intenção é justamente estimular a mente do narrador a resgatar sua história e encorajá-lo a refletir a respeito de sua própria existência, já que os objetos brincam e zombam dele, provocando-o: “Certos movimentos me fizeram suspeitar que outra vez os velhos chapéus

começavam a zombar de mim. Pelo menos, brincando estavam. Debaixo de cada um se colocava uma imagem de minha figura segundo as metamorfoses da idade” (MACHADO, 1997, p.103).

O apelo sinestésico é bastante significativo nesse conto, pois é por meio do contato visual que se estabelece uma ponte entre o passado e o presente. Em outras palavras, o narrador experimenta uma espécie de mergulho em seu passado oportunizado pela contemplação de seus chapéus. A partir do efeito sinestésico, o narrador recorda-se de vários momentos de sua vida, até mesmo de instantes singelos que, geralmente, permanecem adormecidos na memória:

[...] Eu aflito, ridículo, querendo chorar, pondo de novo o chapéu para outras partidas; saudando os amigos; parado na esquina, como um basbaque; na praça, caminhando para o encontro proibido; querendo entrar nas festas; nos enterros; sonhando nos bancos; esperando a moça; eu, envaidecido a dizer e ouvir bobagens; com o chapéu do conflito, com o chapéu que enchi frutas, com o chapéu com que fui vaiado... chapéus da adolescência e da maioridade, variações de meu ser moral e histórico, desdobramentos esquecidos de minha figura... (MACHADO, 1997, p. 103-104).

A realidade e a fantasia se intercalam e a conexão entre o passado e presente ocorre por meio da imagem de outros objetos pessoais que também servem de mensageiros do passado. O uso de termos com sentido negativo, tais como: “detritos”; “velhos”; “sujos”; “usadas”; “vergonhosas”; “gosma”; e “pútrido” sugere que se trata de lembranças indesejáveis que vêm à tona ao serem avistados pelo narrador: “Um mar, um mar escondido na neblina desde o princípio, começa a subir lentamente. E à superfície afloram detritos do passado, velhos sapatos, roupas usadas. Coisas sujas, vergonhosas coisas vêm chegando de mais longe na água de gosma e pútridos reflexos” (MACHADO, 1997, p. 105).

Desse modo, apreende-se que o passado do narrador-protagonista é revisitado por intermédio da memória dos sentidos no que se refere, exclusivamente, à visão dos chapéus que, por sua vez, fazem com que ele compreenda sua própria história com maior clareza. Constatamos, assim, a possibilidade de confrontar os episódios da trama com a teoria da memória involuntária, uma vez que os chapéus operam como uma alegoria do passado, além da verificação de ocorrências de sinestésias na trama capazes de estabelecer ligação com o passado do narrador-protagonista.

3.2. Vento e memória

“A chama do pavio tanto depende do azeite que a alimenta quanto do vento que pode apagá-la”.

(Aníbal Machado)

A presença do vento é um elemento recorrente nas narrativas de Aníbal Machado, podendo, inclusive, ser interpretado a partir de diversas vertentes. Buscamos, neste tópico, avaliar a importância do vento nos contos selecionados para o *corpus* da pesquisa, em episódios nos quais sua ocorrência está ligada a algum traço de reminiscência ou associação à passagem do tempo.

Pode-se dizer que a temática do vento é clássica e já foi explorado por escritores como Homero, Oscar Wilde, Erico Veríssimo, Augusto Meyer, dentre outros, na literatura ocidental. Contudo, é intrigante sua atuação e recorrência nos contos de Aníbal Machado, considerando as diversas referências encontradas em suas produções. Em especial, destaca-se o conto “O iniciado do vento”, no qual esse elemento da natureza é o principal fator que desencadeia o desenrolar da história. Além disso, o vento surge igualmente em outras tramas do autor, tais como: arrancando chapéus da cabeça, em “O desfile dos chapéus”; como metáfora do mistério, em “Tati, a garota”; soprando com força no terraço do prédio onde trabalha o protagonista, em “O ascensorista”; ou espalhando folhas manuscritas, como no conto “O telegrama de Ataxerxes”. Contudo, aqui destacaremos e investigaremos, especificamente, os contos cuja presença constante do vento está diretamente relacionada às manifestações da memória. Assim, é pertinente mencionar que as narrativas supracitadas, “Tati, a garota” e “Telegrama de Ataxerxes”, não fazem parte do *corpus* da pesquisa, uma vez que a ocorrência do vento ou da memória dos sentidos, neles, é acidental e episódica, não sendo, portanto, o mote principal de seus enredos.

A fim de investigar mais detidamente a relação existente entre o vento e as evocações do passado, destacamos os seguintes contos: “O iniciado do vento”; “O desfile dos chapéus”; “O ascensorista”; além de alusões eventuais nos contos “Viagem aos seios de Duília”; “A morte da porta-estandarte”; e “O piano”.

O vento é um elemento extremamente significativo no conto “O iniciado do vento”. A narrativa retrata a história de José Roberto, um engenheiro enviado para uma cidade do interior, conhecida como “a capital do vento”, com o objetivo de construir uma ponte. Lá chegando,

conhece um menino que, depois, desaparece misteriosamente. José Roberto é tido como o principal suspeito do desaparecimento do menino, que era uma espécie de guia turístico, por isso o engenheiro volta à cidade para prestar depoimento ao juiz sobre o caso e, assim, relatar a história, sendo sua narrativa um testemunho de defesa.

Em relação à cidade, Teixeira (2011, p. 188) menciona, em sua tese, a declaração de Maria Clara Machado, filha do escritor, na qual ela revela que o vento da cidade de Vassouras o inspirou na produção desse conto. Além disso, ele aponta que a cidade de Aiuruoca, em Minas Gerais, lugar onde o autor viveu por um ano, também serviu de inspiração para a construção da narrativa. Assim, julgo pertinente referir, aqui, o conceito de Rildo Cosson (2001) sobre a improbabilidade de se encontrar uma obra literária puramente ficcional ou factual, se levarmos em consideração que fato e ficção se entrecruzam no texto literário:

Neste sentido, afirma-se não apenas que a linguagem jamais é transparente em relação ao mundo, como também que o mundo, tal como o significamos, não passa de um texto culturalmente construído. Não há, pois, como escapar da linguagem que nos mantém prisioneiros dos discursos e da textualidade com que emprestamos sentido ao que somos e ao que experimentamos. É essa constatação que leva à recusa da fronteira entre a narrativa factual e a narrativa ficcional, posto que os fatos são também uma ficção no sentido de que eles são construídos pela interação entre linguagem, experiência e memória (COSSON, 2001, p. 23).

As ações se desenrolam a partir de um narrador-observador, em terceira pessoa, que apresenta os primeiros aspectos da personalidade do personagem José Roberto, bem como dos habitantes da cidadezinha. Inicialmente, não fornece maiores informações sobre o menino Zeca da Curva, mas mescla os tempos passado e presente nas reflexões realizadas pelo engenheiro, considerando o presente caracterizado pelo retorno do engenheiro à cidade e o passado ao referir-se à época em que visitou a cidade e manteve contato com o garoto.

O conto pode ser dividido em três momentos marcantes. Primeiramente, o narrador sintetiza a viagem de trem de José Roberto até sua chegada à cidade, o relato dos primeiros dias dele no local e os instantes antes de seu depoimento no Fórum. O segundo momento, crucial para o desenrolar da ação, ocorre justamente quando o engenheiro dá seu detalhado depoimento ao juiz, e que equivale ao clímax do conto; e o terceiro (o desfecho), atrelado ao depoimento, destaca a imprevisibilidade do próprio vento, que toma conta da sala de audiência e espalha as folhas do processo, fazendo pressupor – e concluir-se –, diante do inusitado da ocorrência que, possuindo “vida própria”, o vento, e não o engenheiro, é que foi responsável pelo desaparecimento do menino.

No início do conto, o narrador expõe a personalidade de José Roberto e faz comentários sobre o comportamento dos habitantes da cidade, mas fornece poucas informações sobre Zeca da Curva. Contudo, observa-se que o narrador onisciente, “conhecendo” os pensamentos do engenheiro, traz à tona suas lembranças e inquietações, além de oferecer informações a respeito de seu trabalho enquanto construía a ponte, bem como as experiências vividas com o menino, manifestando suas sensações e lembranças através da associação estabelecida com o vento, como é possível averiguar no trecho em que o engenheiro conta que o menino lhe arranhou um cavalo para que apreciasse a “atração turística” da cidade:

A associação de cavalo e vento me exaltara subitamente. Parecia resgatar em mim todos os males que a fadiga acumulara. Eu falo em cansaço, mas não era só isso. A imagem de cinco operários mortos sendo retirados do fundo da ensecadeira quando faltou a bomba-de-ar também não me saía da lembrança (MACHADO, 2001, p. 30).

Nesse conto, a atuação do vento é vista como impulsionadora ou motivadora das reminiscências dos personagens, como demonstra o seguinte excerto: “O vento corria forte. Mas o engenheiro evitava qualquer pensamento ou evocação que não se prendesse à sua defesa” (MACHADO, 2001, p. 19). Assim, percebe-se uma relação de proximidade entre a ficção de Aníbal Machado e algumas narrativas essencialmente memorialísticas. Por exemplo, no estudo de Paulo Bungart Neto (2014) sobre as memórias de Augusto Meyer, o pesquisador destaca a constância do vento na obra do escritor gaúcho, ressaltando sua presença como um claro elemento sinestésico capaz de desencadear a memória de forma involuntária, como podemos verificar na seguinte passagem:

O vento e a recordação que ele suscita coadunam-se, enfim, na mesma subitaneidade. Após o primeiro acesso involuntário, descrito em “Cerro d’Árvore”, o memorialista, recorrendo ao auxílio dos sentidos, consegue delinear o contexto no qual o vento surgia como ameaça a sua pacata infância (BUNGART NETO, 2014, p. 372).

A intromissão do vento nos momentos de reflexão de José Roberto pode ser averiguada através da analogia entre as ocorrências do vento concomitantemente com momentos reflexivos do personagem, em que ambos sobrevêm com tamanha intensidade e de forma involuntária. De igual maneira, o vento opera uma mudança em José Roberto, forçando-o a se lembrar de acontecimentos que ele deseja esquecer, pensamentos ruins que lhe advém, à noite, com tamanha força que lhe impede de dormir, tanto que o engenheiro admite: “Enquanto fazia essas amargas reflexões, o vento não cessava um minuto de empurrar as venezianas, como que

forçando a entrada. Pelo que dele escapava nas frestas – lâminas e frias, finas – podia o engenheiro imaginar-lhe o ímpeto veloz e a noturna impaciência” (MACHADO, 2001, p. 19).

O vento surge na trama como o responsável pela inquietação dos pensamentos de José Roberto, pois, ao retornar para a cidade a fim de defender-se de uma acusação, chega a admitir que o vento perturba sua mente: “É possível, Sr. Juiz, que eu exagerasse, que visse vento em tudo. Trazia a imaginação livre e os nervos um pouco desgovernados pelo cansaço” (MACHADO, 2001, p.29). A ocorrência do vento ligado a aspectos capazes de despertar sensações no personagem no conto de Aníbal Machado é citada na pesquisa de Bungart Neto (2014): “No decorrer do depoimento do acusado, o leitor constata sua fascinação pela força do vento, a mesma presente na memorialística do escritor gaúcho [Augusto Meyer]”. Por isso, o engenheiro admite, “(...) diante do juiz do caso, que o vento contribuía decisivamente para as expansões fantasiosas de sua imaginação” (BUNGART NETO, 2014, p. 378-379).

O protagonista indica, portanto, a chegada do vento como algo repentino e invasivo, ainda que cordial, algo mal recebido por ele próprio, já que a sua presença lhe causava um incômodo indefinido. Tal constatação sugere que desmedida intolerância se deve ao fato de o vento ser, nesse caso, o agente de más recordações:

A cidade ia dentro em pouco receber o vento; o sintoma era aquela súbita imobilidade e anemia no céu. 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 (MACHADO, 2001, p. 24).

Podemos apontar, ainda, outro indicativo de que os episódios ligados ao vento resgatavam recordações ruins e perturbavam José Roberto, pois, ao fazê-lo se lembrar do sumiço do garoto, o engenheiro se recordava também que, em sua primeira visita à cidade, estava ansioso para conhecer o famoso vento, tanto que ao desembarcar foi logo perguntando por ele. Como não estava ventando naquele momento, procurou vestígios de sua ocorrência, o que pode sugerir que o vento apenas passou a ter uma feição negativa para ele após o incidente com o menino, tendo em vista que, antes desse episódio, ele ansiava por esse contato com o vento local.

Durante a subida não pensava em outra coisa. Tanto que ao desembarcar, ainda um pouco atordoado, interpelei logo o primeiro sujeito que se aproximou: - Onde está o vento? [...] Procurei os vestígios [...] Não me enganara. Era pois este lugar a capital do vento. Ou pelo menos, uma cidade ventada. Enchi-me de alegria, vendo confirmar-se minha expectativa (MACHADO, 2001, p. 28-29).

Verifica-se, assim, a ação sinestésica do vento à medida que o fenômeno exerce um efeito perturbador sobre o engenheiro, até mesmo durante o sono, operando-se o fenômeno sobretudo através da audição: “até mesmo durante o sono: [...] Foi um sono espesso, profundo, interrompido às vezes pelo barulho de uma ventania, que eu não saiba bem se era do sonho – pois ventava também dentro do meu sonho” (MACHADO, 2001, p. 30). Se partirmos do pressuposto de que o vento era um agente desconcertante, que lhe provoca memórias indesejáveis, é possível sugerir que esse vento operava como uma espécie de propulsor de sua remissão, tendo em vista que, após a noite de ventania que lhe importunou o sono, o mesmo também lhe concede tranquilidade posteriormente, como apontado no trecho:

– Ah sim! No dia seguinte, cedo, me levantei. Não era o engenheiro fatigado da véspera; era um homem despreocupado à espera de um menino com um cavalo. [...]. À porta do hotel uma onda de bem-estar fazia de mim o homem mais feliz do mundo, mas sem a recordação das canseiras e problemas da construção, e já na sua imponência de coisa concluída, útil a toda região. A imagem da ponte completava a minha felicidade. Foi quando apareceu o menino (MACHADO, 2001, p. 31).

A percepção do caráter benevolente do vento é confirmada a partir do excerto que evidencia sua importância para os moradores da cidade, quando o menino descreve ao engenheiro que o vento espantou a fumaça que certa vez castigou a cidade: “Contou que uma vez tinha acontecido um incêndio horroroso na fábrica, a fumaça cobrira tudo, até parecia noite, depois que veio o vento a cidade amanheceu de novo” (MACHADO, 2001, p. 31).

A relação entre o tema do vento e a evocação memorialística na obra de Aníbal Machado, especificamente no conto “O iniciado do vento”, é claramente constatada no fragmento em que José Roberto faz uma declaração a respeito do vento motivando nele recordações da infância, anteriormente adormecidas: “E à medida que aumentava de velocidade, ia mostrando uma qualidade diferente daqueles que correm em outros lugares. Parecia soprar da minha infância, trazendo o que havia de melhor e de mais antigo no espaço” (MACHADO, 2001, p. 32).

Para o engenheiro atormentado por suas lembranças, o menino Zeca da Curva passou a ser o prenúncio do vento, pois ele é que lhe apresentara o vento remissório, aquele que ao mesmo tempo provoca lembranças e também as restabelece. Tal aspecto é evidente quando José Roberto insinua que o vento transformava a feição do que ele vivia em seu íntimo, ao ponto de até mesmo ficar obstinado por ele:

Meu primeiro contato com aquele vento deixou-me o coração preparado para uma aventura maior. Não se pode dizer, Sr. Juiz, que eu já estivesse dominado por ele, mas dormi com seu rumor nos ouvidos, por que não dizer na alma.

Com o vento e também com a paisagem que ele transfigurava. Durante dias e dias foi a minha obsessão. Nem cheguei a retirar da mala livros de leitura com que pretendia encher o tempo. 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 uma promessa de vento (MACHADO, 2001, p. 32-33).

De fato, o vento é o elemento que dá vida ao lugarejo e José Roberto, guiado pelo garoto Zeca da Curva, se envolve de tal maneira com o vento que sentia falta dele: “Circunvaguei a vista. Tudo parecia mesmo fotografia. Ar parado, árvores imóveis, inalterável ainda a faixa de fumaça” (MACHADO, 2001, p. 37). Um vento especial que, quando ocorria, transformava tudo aquilo com o qual mantinha contato: “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” (MACHADO, 2001, p. 38). O vento, através dos sentidos, do contato com sua pele (tato), exerce certo efeito sobre ele, provocando-lhe sensações: “Fui tomado de um sentimento estranho: senti-me rebaixado perante mim mesmo” (MACHADO, 2001, p. 42).

O vento era desconcertante e afetava o engenheiro de tal modo que ele reprimia essas sensações e se recusava a abandonar a realidade lógica. Essa questão é apontada no estudo de Marcos Vinícius Teixeira: “Enquanto o menino abre os braços disposto a seguir com o vento, José Roberto faz o movimento contrário se agarrando a uma árvore, prendendo-se à terra e, assim, à racionalidade” (TEIXEIRA, 2011, p. 197). Leiamos ainda:

- Ele tem doze anos! disse comigo, tentando anular meu despeito. As rajadas aumentavam empurrando-me para o espaço, como que me desafiando a imitar a proeza do pequeno companheiro. Não. Eu, não! Sou engenheiro, não sou criança! Construo pontes, tenho os pés fincados na terra... Loucura, querer emular-me com o garoto, disputar com ele os mesmos direitos perante o vento. Tratei de sair dali. Amanhã, pensei, amanhã saberei onde o largou a ventania (MACHADO, 2001, p. 43).

O vento, portanto, agindo como motivador de sentimentos íntimos vivenciados por José Roberto, transfigura sua própria postura anteriormente “racional”, uma vez que, conforme ele próprio admite, tratava-se de um engenheiro com “os pés fincados na terra”. Sua transformação é profunda, pois, no fim de seu depoimento, chega a reconhecer o domínio exercido pelo vento e como os episódios vividos alteraram sua vida para sempre:

Eu queria com isso, Sr. Juiz, explicar a influência exagerada que ele exerceu em mim e no menino. Não nego certa conveniência de minha parte. Fizemos dele um emprego abusivo, confesso. O que começou em brincadeira acabou em revelação. Eu não podia prever tal desfecho (MACHADO, 2001, p. 44).

Em seu depoimento como réu, José Roberto remete ao menino Zeca da Curva como parte de sua lembrança, e a narrativa como um todo retrata a introspecção do engenheiro, que estabelece uma espécie de retorno ao passado. Contudo, nesse conto, o julgamento do engenheiro e o fato de ele relembrar acontecimentos por intermédio da ação do vento, funcionam não como uma forma de reviver o passado, mas para que este seja repensado e, assim, reconstituir-se através dessas lembranças. Ainda que em seu íntimo houvesse resistência, ele chega a admitir a explícita atuação do vento, até mesmo a ponto de emocioná-lo:

Não longe, a caminho do hotel, o engenheiro contemplava aquilo e se emocionava. Queria resistir, manter-se impassível. Lembrou-se da recomendação paterna (“não se perder em devaneios”, “tratar só com a realidade”). Como, porém, recusar a evidência do que estava acontecendo? Não precisava que o vento viesse assim tão estabonado, pensou. Mas que maravilha! Será que ninguém percebia? (MACHADO, 2001, p. 46).

De acordo com Bungart Neto (2014, p. 380), o vento tem o dom de despertar memórias adormecidas no inconsciente e, ao estabelecer uma analogia entre o conto de Aníbal e a memorialística de Meyer, destaca a capacidade do vento em despertar lembranças e sensações através do forte apelo aos sentidos. Para o professor e pesquisador, a relação de semelhança entre as narrativas é evidente:

Em ambas as obras, ele é sinônimo de fascínio e surpresa, e assombro humano diante da incontrolável e imprevisível força da natureza, simbolizada pelo vento. Ambas respiram a mesma atmosfera, ou melhor, sentem a “presença” do mesmo “vento”, o mesmo deslumbramento-terror-mistério por este impiedoso “batismo de orgulho” (BUNGART NETO, 2014, p. 381).

O conto é permeado pela fantasia, uma característica a ser destacada, de modo geral, na obra do autor. Nesse conto, o vento é como a personificação da natureza, sendo capaz de também agir como um ser humano, quebrando uma vidraça do prédio depois de entrar no quarto do acusado, fazendo “tudo vibrar”, além de outras características humanas atribuídas ao vento: “Corria de um lado para o outro, empurrava tudo que era porta e janela. Acho que nem sabia bem o que queria. Fiquei o tempo todo espiando pelo buraco da fechadura; a língua dele entrava no meu olho” (MACHADO, 2001, p. 34).

Um conto repleto de simbologia e força poética, no qual a ponte¹¹ do engenheiro serve de metáfora da tentativa de atrelar realidade e imaginação. A investigação do conto revela a presença de aspectos sinestésicos, principalmente, nesse caso, o tato e a audição, que despertam

¹¹ Sobre esse aspecto, destacamos a concepção de Marcos Vinícius Teixeira (2011, p. 190), na qual a ponte é aludida como uma metáfora que simboliza a chegada da modernidade à cidadezinha. Inclusive o engenheiro se orgulha de ter colaborado com o desenvolvimento local: “E era uma bela ponte, ele próprio o reconhecia. Gente e mercadorias já deviam estar transitando entre as duas margens” (MACHADO, 2001, p. 16).

lembranças inconscientes a partir da ocorrência do vento, uma vez que ele pode ser ouvido ou até sentido na pele, sobretudo em dias de chuva, temporal ou vendaval.

Em “O desfile dos chapéus”, o fenômeno da natureza também atua como um elemento importante na narrativa, uma vez que a sua ação é o fator inicial da trama. O narrador de antemão esclarece que irá relatar um sonho e busca explicação a partir da evocação de uma lenda tibetana, que havia lido, na qual o vento é o causador de uma situação semelhante, uma ali surgindo para dar vida ao chapéu:

A recordação de uma lenda tibetana de um chapéu que o vento arrancara a alguém e projetara para longe, numa campina, onde o deixaram ficar, aí se transformando num ser vivo e demoníaco – essa recordação de antiga leitura teria também influído como “conteúdo latente” do sonho que se vai referir (MACHADO, 1997, p. 99).

Na narrativa, o vento comparece justamente nas ocasiões relacionadas às reminiscências, como pode ser verificado no trecho em que o narrador relata pormenores de seu sonho e menciona sua presença na ocasião em que ele reencontra seus ancestrais. Aliás, é perceptível a profunda inquietação do personagem ao ser revisitado por seu passado, como podemos verificar no seguinte fragmento:

(...) E como se ventasse de maneira esquisita, pareceu-me que qualquer resolução já havia sido tomada, tanto assim que um dos meus antepassados vinha chegando, ouvindo-se bem os seus passos. Ao percebê-lo reclamei que nada mais eu tinha com ele, que a vida agora era outra coisa; que até faria melhor se voltasse para o túmulo donde não devera nunca ter saído. Só passou minha aflição quando o vi retirar-se resmungando... Devia estar ressentido com minhas palavras, mas que fazer? (MACHADO, 1997, p. 100).

Na verdade, não é fácil ter a vida toda exposta, por isso é compreensível a frustração com que o narrador se refere aos seus antepassados, pois, além de sua aparição ter provocado certo desconforto, demonstrou ser totalmente ineficaz em elucidar o conflito em que o personagem se encontrava. Assim, observamos a atuação do vento como um elemento significativo na trama, uma vez que o escritor revela o passado do narrador-protagonista através dos chapéus de cada fase de sua vida, especialmente em episódios ligados às evocações, tendo em vista que o elemento chega a agir em cumplicidade com os chapéus do passado do protagonista:

(...) Mas outros estavam surgindo. Passavam perto, davam uma voltinha. Havia um vento de combinação com eles, que soprava sem direção certa, empurrando-os ou recolhendo-os. Cada qual tentava mostrar um trecho de biografia, um momento do que por mim fora pensado ou vivido (MACHADO, 1997, p. 101).

No fragmento supracitado, notadamente, observamos a coparticipação do vento no evento de exibição biográfica dos chapéus, tanto que o vento controlava os movimentos dos objetos, ou seja, os chapéus do passado eram conduzidos, apareciam ou iam embora, conforme o soprar do vento. É evidente que nesse conto os chapéus são objetos animados que representam o passado do narrador. Contudo, é pertinente destacar que os chapéus surgem diante dos olhos do personagem e trazem à tona as marcas do passado, deixadas pelo vento que, aqui, é metaforizado como a expressão da dor e do sofrimento: “Ah! Chapéus... com as cicatrizes do vento (...)” (MACHADO, 1997, p. 103). Tendo em vista que os chapéus possuem a capacidade de integrar particularidades de quem o possui e que cicatrizes são decorrentes de lesões, apreendemos que o narrador, ao apresentar um chapéu do passado com vestígios de machucados, denota o vento como um símbolo dos infortúnios e decepções vivenciados ao longo da vida, tanto que até mesmo o acessório utilizado por ele carrega as marcas de suas desilusões.

Em seguida, o aparecimento de outro chapéu, impulsionado pelo vento, é, outra vez, responsável por evocar lembranças de um período especial de sua existência, tempo da juventude em que ele irradiava criatividade e entusiasmo, um estágio de sua vida que ainda não era afetado por imposições sociais do mundo:

Deram-me outro chapéu, e é esse que vem se aproximando com movimento de dança, enfunado como vela que impele os barcos. Debaixo dele é que te pude apreciar melhor, sombra enorme do mundo. Sob suas abas meus olhos se dilataram de espanto, minando uma água que era resina do íntimo fervor. A cabeça que ele então abrigava acendia-se como lâmpada que via sem ser vista. (Foi no tempo em que era fácil conversar com as pedras, ouvir as árvores, privar com os rios, os animais, o vento – tempo em que as imagens do mundo se descobriram pela primeira vez. Inauguração do universo!... Eu ainda nem sabia a linguagem dos homens!). Esse chapéu presidira o meu casamento com as coisas (MACHADO, 1997, p. 101).

A menção ao vento pode ser evidenciada no início do fragmento supracitado, na descrição do surgimento do chapéu, pois relata que ele veio “(...) enfunado como vela que impele os barcos”, isto é, com uma aparência inflada e análoga a uma vela de uma embarcação movida pelo vento. Além disso, a presença do vento é novamente marcada na parte do trecho em que o narrador faz referência ao passado, à época na qual ele mantinha maior convivência com os elementos da natureza, dentre eles, o vento. Deste modo, a narrativa dialoga com a concepção de Bungart Neto (2014) que, em sua pesquisa sobre Meyer, relaciona as manifestações do vento às reminiscências do memorialista: “O vento acode à memória

adormecida e desperta a imagem esquecida que aflora então, de forma sublime (...)” (BUNGART NETO, 2014, p. 373).

Nessa narrativa de Aníbal o vento funciona como um elemento propulsor para o significado da existência dos chapéus, pois cada um deles entra em cena com a intenção de fazer emergir o passado do narrador, que está ali como espectador, já que se trata de um desfile. A retrospectiva de vida do personagem acontece após a sua morte, ainda que em sonho, proporcionada pela visão dos chapéus de sua vida, sugerindo que, após o narrador “fazer as pazes” com o seu passado, ele pôde, enfim, viver o presente:

É tempo, chapéus, de fechar-se o ciclo da estupidez, tempo também de o “eu”, cabina infecta, libertar-se das insignificâncias que tiranizam a criatura. Quem quiser salvar-se, destrua antes seu inimigo privativo, esqueça de si mesmo. Chapéus, a vida começa enfim a valer a pena! (MACHADO, 1997, p. 103).

Dessa maneira, é possível avaliar que a narrativa surrealista de Aníbal Machado também se aproxima de elementos memorialísticos, tendo em vista o papel do vento em relação aos eventos ligados às lembranças, possibilitando relacionar tal aspecto a outros contos do autor.

De forma semelhante aos outros contos aludidos, a narrativa “O ascensorista” apresenta a ação bastante definida do vento em certos episódios, tendo em vista que o vento é percebido de forma negativa pelo ascensorista. Nesse sentido, observamos que o narrador revela gostar do local em que mora, mas demonstra profundo incômodo em relação ao vento do terraço, pelo fato de que ele é capaz de reativar lembranças que estavam adormecidas na memória de Luís. A relação que o vento estabelece com o passado de quem o evoca é, do ponto de vista teórico, percebida e ressaltada pelo estudo de Bungart Neto (2014) por meio da seguinte constatação:

Em certas ocasiões, essas “associações estimulantes” surgem na forma de impressões que repentinamente se insinuam à consciência na esperança de, passando por uma espécie de filtro da memória, serem selecionadas como imagens que daí por diante comporão o “tecido” de sua lembrança (...) (BUNGART NETO, 2014, p. 369).

A ação do vento está ligada a lembranças ruins que assombram a memória do protagonista: “Moro só no terraço. (...) É agradável, mas venta forte aqui em cima. Quantas vezes o meu chapéu foi parar lá embaixo, no asfalto da Avenida” (MACHADO, 1997, p. 72). Para ele, o vento é um elemento inoportuno, tendo em vista o uso do adjetivo “agradável” para referir-se ao terraço, seguido de uma conjunção adversativa, indicando de forma clara o seu incômodo com o vento, pois declara que o local é aconchegante, mas apresenta um único problema: o vento forte. Além disso, o elemento da natureza gera transtorno ao ascensorista

quando lança seu chapéu na avenida, um contratempo considerável para quem não costuma sair nem mesmo das imediações do edifício.

É interessante destacar que o narrador ascensorista relaciona o vento com a passagem do tempo, esse tempo que não para de passar e deixar tudo para trás, dado que este era o intuito de Luís: fugir de seu passado e esquecê-lo. A associação entre o vento e o tempo está vinculada ao seu desejo de esquecimento, tendo em vista que, geralmente, é conferido ao tempo a função de grande atenuador dos impasses da vida e a ideia de que tudo ficará melhor conforme a sua transcorrência. Verifica-se que o ascensorista sente prazer em sentir o decurso do tempo, o que lhe aflige é o vento inconveniente que, ao soprar no terraço, provoca-lhe a má recordação do crime que cometera no passado:

O terraço, cá em cima, nas horas de folga, é ponto ideal para sentir o tempo passar. Venta muito. Não sei por que, misturo a passagem de tempo com a do vento. Melhor do que recordar é esquecer e olhar para frente. Por que fui lembrar-me agora do que ninguém sabe e jamais saberá? Escondi um fato importante de minha vida, e tão bem escondido ficou, que durante meses e anos adormeceu no fundo da memória (MACHADO, 1997, p. 88).

Em razão disso, reiteradamente, constatamos nesse conto a presença do vento inteiramente ligada aos eventos em que há evocações do passado da personagem, ou seja, a narrativa também denota a manifestação do vento como um agente motivador de reminiscências e emoções na obra de Aníbal Machado.

No enredo do conto “Viagem aos seios de Duília”, do mesmo modo, é possível encontrar passagens nas quais a memória é resgatada através da atuação do vento, embora seja fundamental destacar que a sua influência não é tida como o elemento principal da trama como é, por exemplo, em “O iniciado do vento”. No entanto, é possível perceber sua ação determinante em episódios nos quais há evocações do passado.

A construção do conto se dá a partir da oscilação entre a realidade do presente e a idealização de sua adolescência no passado. O narrador indica que José Maria é um homem preso a esse passado, uma vez que são acentuados na narrativa a frustração e o deslocamento do personagem em relação ao tempo presente, como evidenciado no trecho: “Disponível, sem jeito para viver o presente, compreendeu que despertara com muitos anos de atraso nos dias de hoje. Não encontraria mais caminhos no futuro, nem havia mais futuro nenhum. Chegara ao fim da pista” (MACHADO, 1997, p. 42). Assim, verificamos que o interesse do personagem está voltado tão-somente para o que ocorreu em seu passado longínquo.

A forma com que o vento é abordado na trama revela sua ligação com as lembranças do personagem, pois o elemento da natureza aparece, especialmente, em episódios em que há

algum tipo de evocação. Tendo em vista que José Maria apresenta grande dificuldade em desapegar-se de sua antiga vida, pode-se dizer que é possível identificar na narrativa o seu extremo apego ao tempo que já passou a partir da atuação do vento: “Durante a subida [ao bonde], a brisa fresca fê-lo sentir a falta do chapéu. Via-se como que despido” (MACHADO, 1997, p. 52). Nesse fragmento, a presença do vento é sugerida através do vocábulo “brisa”, que evidencia sua sensação de ausência do chapéu que costumava usar antes da aposentadoria. O vento traz à tona um sentimento que liga o presente do personagem ao seu passado, já que é referente a um antigo hábito que ele pretendia modificar: “Ia experimentar a cidade, andar sem destino. E sem chapéu. A ausência do chapéu seria a primeira mudança exterior em seus hábitos, um começo de libertação” (MACHADO, 1997, p. 51).

A manifestação do vento, outra vez designado como brisa, pode ser observada também no episódio em que José Maria retorna ao local de seu primeiro encontro com Duília. Nesta cena, a brisa balança os galhos da árvore “de seu passado” no instante da evocação, como podemos verificar a seguir: “A brisa agitava as folhas da única árvore gotejante. Tinha sido ali” (MACHADO, 1997, p. 50). A busca obstinada de José Maria em revisitar um passado que só existia dentro de si, inevitavelmente, rendeu-lhe apenas desilusão e sofrimento.

Já o conto “A morte da porta-estandarte” é composto por um narrador onisciente que revela o estado psicológico do personagem principal e as atitudes dos foliões, além de registrar o ponto de vista de outras personagens. Pode-se dizer que o ritmo do conto é acelerado, tendo em vista o período curto em que a narrativa se desenvolve, uma vez que a trama se passa em uma única noite e o espaço reduzido à Praça Onze, local onde ocorre a festa de Carnaval. Assim, o conto ajusta-se à concepção de Cortázar (2006), que declara: “O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário. (...) O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados (...)” (CORTÁZAR, 2006, p. 152).

Em relação ao vento, afirmamos que aqui é um elemento secundário, que surge apenas no final da narrativa, deixando, porém, sua profunda “marca”, pois aparece num momento bastante significativo, no desfecho da trama. O protagonista, nomeado apenas como “o negro”, parece delirar e não ter consciência de seu ato, após cometer o crime de assassinato e já debruçado sobre o corpo da amada, encontra-se transtornado e começa a sussurrar palavras sem sentido. Em meio à sua confusão emocional, ele imagina que, com a consumação da morte de Rosinha, apenas ele irá possuí-la - exatamente nesse instante inicia-se a ventania: “[...] O céu baixou, se abriu... Esse temporal assim é bom, porque Rosinha não sai. Tenham paciência...

Largar Rosinha ali ele não larga não... Não! E esses tambores? Ui... que ventania...” (MACHADO, 1997, p. 233).

Na perspectiva de investigar a ação do vento na narrativa, verificamos que sua ocorrência é pontual e emblemática, uma vez que o narrador menciona a ventania no instante da constatação da morte da vítima, ocasião em que o vento parece interagir com os tambores da bateria da escola de samba, atuando em perfeita sintonia numa espécie de ritual fúnebre da porta-estandarte.

Do mesmo modo, na narrativa “O piano”, o vento aparece de maneira episódica e não como um componente fundamental do enredo. No entanto, é relevante destacar sua presença marcante em episódios intensos, em que há sugestivas associações com o passado do protagonista. O excessivo apego de João de Oliveira ao instrumento musical que passou de geração em geração e que simboliza o período áureo da sua família evidencia o teor memorialístico da narrativa. O conflito se dá à medida que eles precisam se desfazer do piano, e o protagonista, ainda que a contragosto, decide lançá-lo ao mar, com a dificuldade de transportá-lo até à costa, resolvendo deixá-lo na rua e continuar no dia seguinte. Contudo, o vento surge durante a madrugada chuvosa, e juntos formam uma tempestade, que se impõe como uma metáfora a acusar a consciência de João e de sua esposa Rosália pelo que fizeram ao tão antigo piano. Nesse contexto, verificamos que a atuação do vento acontece em uma situação bastante expressiva, marcada pelo sentimento de culpa que João e sua esposa carregam por ter deixado o objeto de família ao relento, sendo ambos, chuva e vento, os responsáveis por despertá-los e fazê-los sentir remorso quanto a sua atitude em relação ao instrumento:

Pela madrugada, João de Oliveira e a mulher acordaram ao barulho forte da chuva. Vento e chuva juntando-se ao rugido da ressaca. Acenderam a luz. Entreolharam-se. - Eu estava pensando nele, Rosália... - Eu também, João... O pobrezinho! Desabrigado, apanhando chuva... Com esse frio! - E as águas a entrarem pela máquina, a estragarem tudo... a camurça, as cordas... que coisa horrível, hein, Rosália? - Afinal, foi uma ingratidão o que fizemos, João. - Não quero nem pensar, Rosália... O vento fustigava as frondes que os relâmpagos descobriram. João de Oliveira adormeceu de novo num sono agitado. Despertou logo em seguida. E começou a contar à mulher que ouvira o próprio piano repetir tudo que havia tocado nele... Mas com muito mais alma!... (MACHADO, 2001, p. 217).

Após a noite conturbada, João saiu para consumir o seu plano de, enfim, livrar-se do piano, que, embora estimado por ele, não tinha mais espaço em sua casa e, por conseguinte, nem em sua vida. Assim, o narrador, outra vez, assinala a presença marcante do vento como elemento significativo em uma ocasião extremamente triste e difícil para o protagonista - o

momento preciso do lançamento do piano ao mar: “O vento agitava a bandeira vermelha do posto e o oceano rumorejava como se fizesse a digestão do temporal da noite” (MACHADO, 2001, p. 218). No fragmento, observamos que o vento está diretamente ligado ao desfecho da trama, pois, semelhantemente à narrativa “A morte da porta-estandarte”, em “O piano” o narrador consolida a trama a partir da ação intempestiva do vento.

Diante da investigação dos contos que foram escolhidos para o presente estudo, constatamos que o vento é um elemento recorrente nas narrativas de Aníbal Machado. Nesse aspecto, podemos dizer que, em alguns contos, o fenômeno é trabalhado com maior profundidade pelo autor, como por exemplo, em “O iniciado do vento”, no qual o vento é determinante do conflito da trama. Também vimos a sua importância, em menor intensidade, mas igualmente significativa, em contos como “O ascensorista”, uma vez que sua chegada inesperada constitui o gatilho que suscita as recordações de Luís, sendo até mesmo associado à passagem do tempo.

A investigação das manifestações do vento em “Viagem aos seios de Duília”; “A morte da porta-estandarte”; e “O piano” permitiu constatar que esse fenômeno da natureza comparece de forma constante nas obras de Aníbal Machado e, ainda que de forma episódica, contém alto teor simbólico, sobretudo, em situações ligadas às reminiscências ou de forte apelo emocional. Igualmente verificamos que as narrativas “A morte da porta-estandarte” e “O piano” apresentam similaridades no que se refere às circunstâncias da ocorrência do vento, visto que, em ambas, o vento está presente nos parágrafos finais da trama, como uma espécie de artifício poético utilizado no desfecho da narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos de Aníbal Machado escolhidos para compor o *corpus* desta dissertação possibilitaram a constatação da relação que as sinestésias e o vento estabelecem no processo de rememoração de seus personagens e/ou narradores. Além disso, verificamos como ocorre a aproximação entre narrativas ficcionais com textos memorialísticos por meio de impressões sensoriais reforçadas nos contos, nos quais foram identificadas passagens que demonstram a ocorrência de sensações e lembranças involuntárias a partir de conexões sinestésicas como: ver, sentir, cheirar, ouvir. Assim, julgamos ter esclarecido e demonstrado, através da análise de narrativas de Aníbal Machado, como alguns conceitos referentes às manifestações sensoriais ligadas a evocações podem contribuir para a compreensão de aspectos relativos à teoria da memória involuntária.

As obras de Aníbal Machado são amplamente investigadas e submetidas a diferentes verificações teóricas, mas não encontramos trabalhos acadêmicos realizados sobre o autor sob o enfoque da memória involuntária. De tal modo, o principal interesse deste estudo foi investigar suas narrativas pelo viés memorialístico.

Ao iniciarmos a pesquisa e começar a busca por componentes do *corpus* que se relacionam com os aspectos da memória, logo verificamos não somente a presença constante do vento nas narrativas do contista, mas também a abundância de elementos sinestésicos que permeiam seus enredos, sobretudo em cenas em que há rememoração. Assim, verificamos que nossa expectativa inicial seria confirmada na medida em que identificamos diversas ocorrências da memória involuntária nos seis contos de Aníbal Machado escolhidos para análise. Nesta perspectiva, acreditamos que a proposição primordial da dissertação foi alcançada, visto que os textos ficcionais foram investigados sob a abordagem memorialística, na qual foram avaliados inúmeros episódios em que a memória involuntária é acionada por meio da memória dos sentidos, ou seja, eventos nos quais as sinestésias atuam como gatilhos que possibilitam o acesso ao passado das personagens. Além disso, constatamos o efeito sinestésico do vento, que opera na narrativa como um fenômeno oportuno e frequente, inclusive, em cenas ligadas à recordação dos personagens, como por exemplo, o vento que evoca a lembranças do passado de Luiz, o ascensorista.

No primeiro capítulo, traçamos um perfil do autor ao apresentar sua trajetória enquanto agitador cultural de sua época, um intelectual designado pela qualidade de grande incentivador da arte e da cultura, considerando a sua circulação além do âmbito da literatura, pois ele também contribuiu para as áreas do teatro, cinema e pintura. Sua colaboração pode ser demonstrada

através de textos críticos sobre o escritor, bem como por suas próprias narrativas, repletas de componentes que permitiram realizar adaptações para o cinema e o teatro, como nos contos “Tati, a garota”, “O iniciado do vento”, “Viagem aos seios de Duília” e “O piano”.

Trouxemos, no segundo capítulo, importantes conceitos teóricos que ajudam a reconhecer e identificar os indícios memorialísticos presentes nos textos de Aníbal Machado; compreender definições e particularidades relativas ao gênero conto e esclarecer fundamentos a respeito do sentido da narrativa factual e ficcional; além de estabelecer discussão de pontos teóricos relevantes tanto para o âmbito da literatura em geral, quanto para os estudos sobre o autor mineiro.

A análise do *corpus* está presente no terceiro capítulo, no qual estabelecemos relação entre a teoria da memória e os textos ficcionais de Aníbal Machado, evidenciando episódios em que as sinestésias atuam no resgate da memória dos personagens. As particularidades das obras do escritor que encontram afinidade com a teoria da memória involuntária confirmam a ocorrência de vários aspectos ligados à memória através dos efeitos sinestésicos disseminados ao longo das narrativas, conforme vimos no item 3.1, no qual verificamos diversas circunstâncias, tais como em “A morte da porta-estandarte”, por meio da variedade de cores e do som da bateria da escola de samba; a paisagem que reaviva as lembranças de José Maria em “Viagem aos seios de Duília”; além de outros momentos que foram delineados no decorrer da análise para comprovar a vinculação dos textos do autor à teoria da memória. Além disso, verificamos o ajustamento das narrativas às características do gênero, previstas na teoria do conto por diferentes teóricos, visto que o contista mineiro consegue retratar, de forma concisa, sujeitos comuns que vivem situações cotidianas, sem excessos que venham a prejudicar o andamento da narrativa.

A pesquisa se desenvolveu, predominantemente, de forma bibliográfica mediante a investigação dos textos literários; do levantamento de dados a respeito do autor a partir de sua fortuna crítica e acadêmica e das contribuições teórico-críticas de estudiosos que se debruçam sobre questões pertinentes para a análise desse objeto de estudo. Tendo em vista a linguagem e os elementos dos textos do escritor, percebemos que a pesquisa poderia ser realizada de forma mais ampla no que se refere à bibliografia, pois poderíamos abarcar outros teóricos ou, até mesmo, outras obras do escritor mineiro. Entretanto, as discussões se desenvolveram por meio de um recorte necessário, mas que permitem eventuais desdobramentos e aprofundamento futuro.

No decorrer das etapas da realização desse estudo, exploramos os textos do autor em uma efetiva busca pelas manifestações involuntárias da memória, e percorremos caminhos que nos levaram a encontrar preciosas informações que permitiram conhecer mais de perto a figura de Aníbal Machado como homem e como artista sempre preocupado com a precisão vocabular e em produzir narrativas que expressam os mais profundos conflitos e sentimentos do ser humano. Desse modo, podemos dizer que, ao contrário do personagem José Maria, que se sentiu decepcionado ao chegar ao seu destino, concluimos com êxito o nosso trabalho, pois conseguimos contemplar de forma satisfatória a investigação proposta e esperamos que a dissertação possibilite difundir ainda mais as obras deste grande contista brasileiro.

REFERÊNCIAS

Do corpus

MACHADO, Aníbal. A morte da porta-estandarte. In: *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias*. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 223-233.

MACHADO, Aníbal. O ascensorista. In: *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias*. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 69-98.

MACHADO, Aníbal. O desfile dos chapéus. In: *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias*. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 99-105.

MACHADO, Aníbal. O iniciado do vento. In: *Os melhores contos de Aníbal Machado*. Sel. Antonio Dimas. 7 ed. São Paulo: Global, 2001, p. 15-47.

MACHADO, Aníbal. O piano. In: *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias*. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 181-199.

MACHADO, Aníbal. Viagem aos seios de Duília. In: *Os melhores contos de Aníbal Machado*. Sel. Antonio Dimas. 7 ed. São Paulo: Global, 2001, p. 49-70.

Outras obras de Aníbal Machado

MACHADO, Aníbal. *A arte de viver e outras artes: Cadernos de João, ensaios, crítica dispersa, auto-retratos*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994.

MACHADO, Aníbal. *Cadernos de João*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987.

Gerais

ANDRADE, Carlos Drummond de. Ontem, em casa de Aníbal. In: *Auto-retrato e outras crônicas*. Rio de Janeiro: Record, 1989, p. 29.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Balada em prosa de Aníbal Machado. In: MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias*. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. xi-xii.

BARBOSA, Almiro Rolmes e CAVALHEIRO, Edgard. Aníbal M. Machado. In: *As obras-primas do conto brasileiro*. 5 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1954, p. 43-44.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 37.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 7-22.

BUNGART NETO, Paulo. Reflexos de *A la recherche du temps perdu* em *Segredos da infância* e em *No tempo da flor: a memória involuntária* em Augusto Meyer, “o iniciado do vento”. In: *Augusto Meyer proustiano: a reinvenção memorialística do eu*. Campo Grande / Dourados: Ed. UFMS / Ed. UFGD, 2014, p. 359-394.

BUNGART NETO, Paulo. O reconhecimento tardio da autobiografia como gênero legítimo: Philippe Lejeune e seu “exército de um homem só”. In: BUNGART NETO, Paulo; PINHEIRO, Alexandra Santos (Orgs.). *Estudos culturais e contemporaneidade: literatura, história e memória*. Dourados: Editora UFGD, 2012, p. 161-180.

CAMPOS, Mendes Paulo. Aníbal e o partido da vida. In: MACHADO, Aníbal. *A arte de viver e outras artes: Cadernos de João, ensaios, crítica dispersa, auto-retratos*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994, p. xii.

CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 4 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 169-191.

CARPEAUX, Otto Maria. Presença de Aníbal. In: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. p. xv-xxiv.

COELHO, Márcia Azevedo. *Entre a pedra e o vento: uma análise dos contos de Aníbal Machado*. São Paulo: Universidade de São Paulo. (Tese em Filosofia, Letras e Ciências Humanas), 2009, 208 p.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 147-163.

COSSON, Rildo. Narrativa ficcional / Narrativa factual: anotações sobre fronteiras discursivas. In: *Literatura Comparada: interfaces e transições*. (Org.): SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. Campo Grande: UCDB/UFMS, 2001, p. 21-28.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

CUNHA, Fausto. Aníbal, o bom. In: *Seleção em prosa e verso de Aníbal M. Machado*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974, p. x – xiii.

CUNHA, Fausto. Aníbal Machado entre a poesia e a prosa. In: *Seleção em prosa e verso de Aníbal M. Machado*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974, p. 131 – 138.

D’ONOFRIO, Salvatore. Elementos estruturais da narrativa. In: *Teoria do texto I: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995, p.60.

- FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção e memória. In: PALMERO, Gonzáles, Elena e COSER Stelamaris (Orgs.). *Em torno da memória: conceitos e relações*. Porto Alegre: Editora Letra1, 2017, p. 65-73.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- GOTLIB, Nádya Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- KONDER, Leandro. Lembranças de uma casa de Ipanema. In: MACHADO, Aníbal. *A arte de viver e outras artes: Cadernos de João, ensaios, crítica dispersa, auto-retratos*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994, p. xviii- xix.
- LACERDA, Andréa Maria de Araújo. *O espaço ficcional em contos de Aníbal Machado*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba. (Tese em Letras, Literatura e Cultura), 2013, 187 p.
- LINHARES, Temístocles. Entre o regionalismo e o neo-realismo. In: *História crítica do romance brasileiro*. São Paulo: Ed. USP, 1987. p. 28- 29.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes.
- MACHADO, Maria Clara. *Eu e o teatro*. Rio de Janeiro: Agir, 1991.
- MOISÉS, Massaud. O conto. In: *A criação literária: Prosa I*. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PEREZ, Renard. Aníbal Machado: vida e obra. In: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965, p. xv-xxxv.
- PEREZ, Renard. *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1960.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Introdução: os balões cativos. In: MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias*. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. xiii- xxxii.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Porto Alegre: Editora Globo, 1948. Trad. Mario Quintana.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. 3 ed. São Paulo: Globo, 2006 (E-book. Revisão: Olgária Chaim Féres Matos). Trad. Mario Quintana.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François et al. Campinas: Unicamp, 2007, p.
- SILVA, Elza Miné da Rocha e (Seleção de textos). *Aníbal Machado*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- TEIXEIRA, Marcos Vinícius. *Aníbal Machado: um escritor em preparativos*. São Paulo: Universidade de São Paulo. (Tese em Literatura Brasileira), 2011, 313 p.

VALE, Luíza Vilma Pires. *Concepções estéticas em Aníbal Machado: a originalidade criadora em seus contos*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (Tese em Letras), 2011, 246 p.

WEG, Rosana Morais. *Caos e catástrofe na obra de Aníbal Machado*. São Paulo: Universidade de São Paulo. (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira), São Paulo, 1997, 164 p.

WHATELY, Celina. (Org.). *Visconde de Pirajá 487: as domingueiras de Aníbal Machado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.