

Y.EDDA DE CASTRO BRÄSCHER GOULART

O. PIANO: DE ANÍBAL MACHADO - GÊNESE DO
CONTO E VARIAÇÕES

*Dissertação de mestrado: submetido à
Universidade Federal de Santa Catari-
na. Departamento de Língua e Litera-
tura Vernácula. Curso de Pós-Gradua-
ção em Letras - Literatura Brasileira.*

ORIENTADOR: PROF. DR. RAUL ANTELO

Florianópolis

1985

Agradecimentos.

ã Universidade Federal de Santa Catarina

Aos membros da Banca Examinadora.

Aos professores do Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira que, através de seus cursos e palestras, possibilitaram-me a visão de um novo horizonte cultural.

Ao Sr. Dr. Antero Nercolini, que na situação de Secretário de Estado, na Secretaria Estadual de Educação, me concedeu a licença necessária para a concretização desta dissertação.

Ao Sr. Dr. Antônio Osvaldo Conci, digníssimo Diretor da Assessoria Jurídica da Secretaria de Estado da Educação e Presidente do Conselho Estadual de Educação que com apoio e compreensão me concedeu tempo disponível para a conclusão deste trabalho.

Aos amigos, pelo incentivo e confiança.

Ao Criador de toda ciência, pela oportunidade que me concedeu de mais uma etapa vencida a caminho das verdades universais.

Agradecimentos especiais

Para

Remi

Remi Jr., Maristela e
Heloísa

pelo carinho, estímulo e compreensão.

Ao Professor Dr. Raul H. Antelo, cuja orientação considero um privilégio pelo exemplo de sua capacidade, dedicação, persistência e alto espírito ético.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a estabelecer o proto-texto do conto "O piano" de Aníbal Machado.

Para atingir tal objetivo, recorreremos a algumas orientações específicas da moderna crítica genética, e à abordagem semiótica dos textos, uma vez que os pressupostos teóricos de uma leitura de gênese são idênticos aos das análises dos textos publicados.

Além disto, da classificação e decifração do material rejeitado ou seja, manuscritos, rascunhos e projetos, nasceu a necessidade de uma leitura psicanalítica sem preocupação com a ordenação cronológica ou causal dos documentos, levando em consideração as reformulações, recorrências, atos falhos do autor aliados à escolha, consciente da forma discursiva e da poética surrealista.

Em consequência desta leitura e da abordagem semiológica ficou comprovada a existência de dois projetos: um estético atualizado nos textos editados e outro ideológico com forte comprometimento social, compondo ambos um conjunto sistêmico aberto e atemporal que estruturado se constitui no proto-texto que nos propusemos a estabelecer.

A crítica genética, a abordagem semiológica e a leitura psicanalítica nos permitiram ainda comprovar em nível mais abrangente, a tônica modernizante que perpassa a obra de Aníbal Machado, um autor em conflito entre a memória e o impulso de um espírito inovador, comprometido com seu tempo e projetando-se para um futuro ilimitado.

RESUMÉ

Le présent travail a le propos d'établir l'avant-texte du conte de l'écrivain Anibal Machado "Le piano".

Pour atteindre un tel but nous avons fait appel à une orientation spécifique de la moderne critique littéraire génétique et à l'abordage semiologique des textes une fois que les pré-supposés théoriques d'une lecture de genèse sont identiques à ceux des analyses des textes publiés. De plus, la classification et le déchiffrement des matériaux rejetés, c'est à dire, les manuscrits, les brouillons et les projets, on fait naître le besoin d'une lecture psychanalytique sans préoccupation d'ordre chronologique ou causale des documents, en considérant les réfections, le rappel des actes manqués de l'écrivain combinés avec le choix consistant de la forme discursive et de la poétique surréaliste.

Par conséquence de cette lecture et de l'entreprise sémiologique, on a pu confirmer l'existence de deux projets: l'un esthétique perfectionné dans les textes publiés et l'autre idéologique avec un fort engagement social, les deux projets formant un ensemble systématique ouvert et hors du temps duquel la structure devient l'avant-texte que nous nous proposons établir.

La critique génétique, l'abord semiologique et la lecture psychanalytique nous ont permis la vérification sur un niveau plus ample de l'accent modernisant qui marque l'oeuvre de Anibal Machado, lui un écrivain dans un combat entre la mémoire et l'élan d'un esprit rénovateur propre de son époque et s'en allant vers un future illimité.

SUMÁRIO

	<u>Página</u>
1. Para uma definição metodológica	1
2. A pré-história textual: "O homem e seu capote"	18
3. O manuscrito	39
4. O Piano: projeto e roteiro.....	48
5. O Piano: de Vila Feliz a Histórias Reunidas	90
6. O Piano: a adaptação radiofônica de Alphonsus de Guimaraens..	109
7. APÊNDICE:	135
7.1. Manuscrito Original.....	136
7.2. Projeto cinematográfico	144
7.3. Roteiro cinematográfico	147
7.4. Versão radiofônica	164
7.5. Fortuna crítica	179
8. BIBLIOGRAFIA	195
8.1. Do autor	195
8.2. Sobre o autor	195
8.3. Sobre o conto	196
8.4. Teórica	198
8.4.1. Teoria proto-textual	198
8.4.2. Teoria intertextual	199
8.4.3. Teoria da Comunicação de Massa	199
8.4.4. Modernismo	202
8.4.5. Outros	204

1. Para uma definição metodológica

"Dentro mesmo da opacidade do irracional, colocar a mina que vai explodir e alargar a área a ser iluminada."

(Cadernos de João - Aníbal Machado)

O objeto desta dissertação é "O piano" de Aníbal Machado, sua gênese, sua composição, vale dizer o estudo do conjunto de estados de texto que, de acordo com Jean Bellemin Noél; denominaríamos, de proto-textual.

Discernir e entender o processo de criação literária equivale a todo desejo de mergulhar profundamente na origem das coisas a fim de responder a questões que venham elucidar os mistérios de toda e qualquer gênese.

Nossa hipótese, portanto, é a de estabelecer a coerência interna de uma estrutura narrativa que se difunde em variada sorte de documentos de redação, às vezes, incompletos e trancos mas que, no entanto, nos revelam o fio condutor de um projeto literário.

Os estudiosos da crítica genética comparam o estudo do processo de criação literária ao trabalho do arqueólogo, uma vez que consideram os dados que cercam o texto como um solo onde se podem encontrar elementos que venham comprovar o trabalho analítico do enunciado textual definitivo ou ideal (1).

O proto-textual seria, assim, o conjunto daqueles dados que serão trabalhados, reconstruídos pelo crítico genético. Disso se conclui que o proto-textual "não existe fora do discurso crítico que o produz, dando-lhe relevo sobre os rascunhos, que o talha ao mesmo tempo em que o analisa" (2).

A possibilidade desta desmontagem e reconstrução dos dados ou "documentos literários" (conforme Noél), vem comprovar a noção de artesanato para o processo da criação literária. — esse artesanato, — que Mário de Andrade entendia ser o conjunto de conhecimentos práticos, com que o artista move o material. Na verdade, há muito está abandonada a idéia da musa inspiradora que levaria o autor a criar sob determinadas circunstâncias.

Antes, se constata a exaustiva elaboração artesanal movendo mecanismos vários ou técnicas poéticas experimentadas e observadas nos "documentos literários" que cercam o texto base. Tais documentos são os rascunhos, os manuscritos, as anotações várias, os esquemas etc.

Diante da oportunidade única de contar com tais documentos que cercam o conto "O piano" de Aníbal Machado, este trabalho deverá apoiar-se nas hipóteses sugeridas por Jean Bellemin Noël e Philippe Willemart.

Será um trabalho de classificação e decifração dos textos prévios, buscando detectar o passado histórico da obra. O que se nos afigura importante, na busca da gênese de "O piano", é a comprovação da análise crítica do conto, o que a torna "mais científica e segura" (3). Assim sendo, nos documentos analisados, encontraremos justificativas para a técnica utilizada na montagem ficcional, para a escolha dos nomes dos personagens, para a característica artesanal do autor, para a evolução da linguagem, e para o reaproveitamento do tema evoluindo do conto "O homem e seu capote" para "O piano", bem como, indícios das primeiras intenções do autor quanto ao gênero da obra.

O exame dos materiais que passaremos a analisar constitui um precioso depósito que equivale, segundo Noël, ao "privilégio de possuir um traço quase vivo, superior a um retrato e a um objeto familiar, pois o manuscrito é mais ou menos como uma parcela do próprio ser" (4).

O nosso trabalho se propõe a classificar e decifrar, com a emoção do arqueólogo diante da história contida nas mãos, os "documentos literários de Aníbal" cuja autenticidade é indubitável uma vez que conservada e cedida ao Professor Raul Antelo pela própria família.

Inicialmente, apresenta-se a necessidade de classificação dos "documentos históricos" que temos em mãos.

Segundo uma análise prévia destes documentos, nos deparamos com o conto "O homem e seu capote" cujo tema evolui dando origem ao conto "O piano".

Para efeitos de análise, a escolha recai sobre a primeira edição do conto, que faz parte do livro Vila Feliz, publicado em 1944, e que será o nosso texto base para o estabelecimento do proto-texto de "O piano". A segunda edição, publicada em 1959, com o título

Histórias reunidas, se constitui no texto ideal, uma vez que foi a última revisada pelo autor, o que lhe dá um caráter definitivo (5).

Assim sendo, o primeiro elemento do conjunto proto-textual de "O piano", é o conto "O homem e seu capote", que na verdade, é um capítulo do livro João Ternura. Os motivos da exclusão deste capítulo do livro, por parte de seu autor, não estão objetivamente justificados pelos seus estudiosos. Há opiniões de que o capítulo tenha sido excluído justamente para que o tema fosse reaproveitado ou por ter sido considerado excessivo. Foi editado, como apêndice do romance, em 1965.

Analisado, comprova o caráter de capítulo de João Ternura, e revela um alto grau de ambigüidade e intertextualidade que garantem sua autonomia como conto.

No texto, o retorno do reprimido, demonstra a imaturidade e a não assimilação dos novos conceitos econômicos e culturais, bem como a situação dependente do país impossibilitado de sacudir a espoliação estrangeira de suas riquezas e de sua cultura, fato, aliás, constante na história brasileira.

O tema é retomado em "O piano", sem a caracterização do anti-herói descomprometido e anômalo, cuja malícia e infortúnios o colocam na linhagem de Quixote e Carlitos.

O personagem ainda é anti-herói, uma vez que desprovido de super qualificações. Tende, no entanto, mais para o trágico, numa coerente preparação para a problemática insólita do tema.

Assim sendo, as linhas temáticas desenvolvidas a partir de "O capote" e que evoluem, em "O piano" de uma forma mais afinada com o cotidiano nacional, são, exatamente, o destaque dos objetos que oscilam entre o seu valor denotativo e sua polissemia: a tradição européia que ambos representam — a influência desta cultura, a evolução da sociedade industrial, a decadência da burguesia, a valorização das características culturais brasileiras, a ocupação do espaço da modernidade que se quer implantar e a constatação final do retorno do que se quer reprimir.

Além disto, as duas narrativas apóiam o seu suporte ficcional na utilização da imagística insólita, da técnica surreal, elementos que, presentes em "O capote", crescem magistralmente em "O piano".

A construção dos enunciados narrativos em ambos os contos é despretenhiosa e natural. Confrontando as variantes textuais de "O piano" (versão 1944 de Vila Feliz- versão 1959 de Histórias Reunidas) revela-se a evolução da linguagem da primeira para a segunda edição, fato que pretendemos comprovar entre outros recursos através de um trabalho de cotejo pormenorizado entre versões.

O trabalho artesanal, apontado pela crítica sobre a obra de Aníbal é aqui comprovado de forma científica e segura através da crítica genética de "O piano".

A utilização clara da linguagem estabelece consequências tais como: valorização da expressão coloquial brasileira, embora a análise das variantes acuse algum lusitanismo; um bem elaborado jogo entre as construções frasais que estabelece ambigüidades através de significantes aparentemente comuns; aceleração do tempo narrativo através de uma dialogação intensa que torna o texto facilmente adaptável a outros meios de divulgação tais como teatro, cinema, rádio-novela, enfim, meios de comunicação massiva que não estavam fora dos planos do autor, conforme esperamos demonstrar.

Analisados todos estes elementos constantes da estrutura dos dois textos, que serão apontados neste trabalho, poderemos comprovar a hipótese de reaproveitamento do tema de "O homem e seu capote" para "O piano", bem como conseguiremos uma delimitação clara dos mecanismos envolvidos na passagem de um texto para o outro.

Esta passagem envolve um segundo dado, conforme nossa classificação dos documentos a reproduzir e apresentar na gênese de "O piano".

O primeiro manuscrito posterior a "O homem e seu capote" é um manuscrito incompleto e sem data, datilografado, considerado um estado original que se apresenta preparatório para a primeira edição da obra (6).

Apesar da não datação do original, através do levantamento das variantes pelo processo de confronto, entre os dois estados, (o manuscrito datilografado e a edição de Vila Feliz) pode-se constatar ser aquele anterior à primeira edição, uma vez que desta última constam as correções feitas pelo autor, de próprio punho, no documento original, conforme será demonstrado posteriormente.

A abordagem crítica deste original comprovará que as alterações efetuadas pelo autor limitam-se à inserção de significantes enfáticos, ou inversão nos elementos da frase, substituição de expressões, correções ortográficas, eliminação de palavras, mudança de pontuação, indicações de fala de personagens, complementação de frases, alterando (mesmo que levemente) algumas intenções semânticas e estéticas com a finalidade de atingir uma maior clareza e concisão, não interferindo na intenção temática e ideológica do texto. Assim sendo, o discurso permanece inalterado na sua unidade.

Na reprodução do conjunto proto-textual estará anexado aquele documento como apêndice do trabalho, para uma melhor compreensão do papel que ele representa na análise genética da obra.

Convém não esquecer que o proto-texto nunca se dá antes da leitura: ele depende de uma operação crítica (7). É essa operação a que integra o terceiro elemento ao sistema proto-textual de "O piano".

Do conjunto que temos em mãos, o terceiro elemento a ser apresentado, é um projeto para adaptação do conto à técnica cinematográfica. Concretamente a pesquisa constatou ser este documento posterior à publicação do conto, porém pretendemos comprovar, pela leitura psicanalítica do conjunto, que não só este documento, como também o manuscrito - roteiro fazem parte do sistema evolutivo da obra, que para nós dá a conhecer um "homem e o conjunto de suas obras" (8).

Na verdade, do estudo de todos os elementos que temos em mãos ficou muito evidente uma linhagem que nos permite ler em continuidade todos os textos, sem ordem cronológica ou sequencial. Convém dizer que esta observação vem de encontro a uma afirmação de Noël que considera o conjunto proto-textual como não finito, uma vez que trabalha com as categorias do inconsciente não limitado ao tempo nem à lógica.

Para maior clareza citemos textualmente: "Proto-texto é o conjunto dos enunciados que o escritor coloca por escrito no marco de um certo projeto do qual tivemos conhecimento inicial na forma em que foi liberado ao público. Portanto, designamos textual, o campo fechado em que uma leitura reencontra uma escritura, para fazê-lo significar em suas virtualidades imprevistas e imprevisíveis fora de todo querer dizer do autor - de toda pressão da historicidade social e biográfica" (9).

A nossa leitura portanto, é que será responsável pelo estabelecimento do proto-texto de "O piano", interpretando as colocações críticas sob o ponto de vista psicanalítico. Demonstraremos que, embora haja nesta teoria ainda "balbuciante" como diz Noël, afirmações outras que limitam o proto-texto aos enunciados anteriores ao texto definitivo, ou que fazem parte do seu passado, existe a possibilidade de estabelecer um conjunto sistêmico independente de limitações temporais.

O que se nos afigura de vital importância é a comprovação da lógica deste conjunto como uma unidade textual ou um projeto que se realiza em várias etapas ou versões, despreocupada com a atualização impressa da obra, projeto, no entanto, não totalmente consciente por parte do autor, mas que é "estabelecido" pelo crítico-genético.

Da abordagem crítica que fizemos do conto "O homem e seu capote", do original para a primeira edição, e do texto definitivo de "O piano" pudemos constatar uma evolução temática coerente e fiel aos propósitos do autor. A evidência destes propósitos pode ser comprovada não só pelo exame dos textos em questão, como também por um olhar que ora avança, ora retrocede no tempo, englobando numa só leitura, um período que poderíamos situar entre 1930 e 1946, ou seja de João Ternura à "Agonia das casas" (10).

Uma recuperação histórica deste período vai demonstrar determinantes sociais e políticas, e plena efervescência da segunda guerra mundial.

Como consequência da guerra, o surto industrial que desde o começo do século exige revisão de posições da estrutura social; atinge todos os campos da cultura. A influência estrangeira, começa a ser exercida pelos Estados Unidos, substituindo o prestígio da Europa, causando maiores transtornos uma vez que as tradições culturais do Brasil provinham de regiões européias - Portugal, França, Inglaterra.

A destruição de antigos valores é equivalente à destruição da mentalidade agrícola, das características do urbanismo, do "status" da burguesia.

Ao olhar atento do autor não escapam as consequências desta ebulição e toda sua obra reflete uma preocupação intensa em face do caráter destrutivo do progresso da técnica e da modernização da sociedade.

Em "A modernidade", Walter Benjamin citando Baudelaire, destaca essa característica da arte contemporânea: 'Seja qual for o partido a que se pertença' escreveu Baudelaire em 1851, 'é impossível não ficar emocionado com o espetáculo desta população doente, que engole a poeira das fábricas, que inala partículas de algodão, que deixa penetrar seus tecidos pelo alvaiade, pelo mercúrio e por todos os venenos necessários à realização das obras-primas... (11).

Desta visão panorâmica da época, percebemos pela abordagem dos textos em mãos, que neste conjunto de documentos que cercam "O piano", há evidente e fundamental intertextualidade. Na verdade, os textos estabelecem uma verdadeira "rede de conexões, de relações com outros textos literários, bem como com o texto da História e da Sociedade; mais ainda com uma rede de conexões internas (relações entre enunciados dentro do próprio texto)" (12).

A abordagem intertextual portanto se impõe na análise da obra, definindo inclusive um projeto ideológico cuja tessitura comprova ainda mais o estabelecimento do conjunto unitário que tentamos estabelecer.

Ainda da visão sintética das teorias, elaborada por Edda A. Ferreira, escolhemos a análise polissêmica dos textos, que revela uma outra característica determinante da análise textual: sua ambigüidade. Também daí surgem linhas de ação capazes de definir o projeto estético que recupera o capote e o piano para os postulados da estética realista.

Portanto, nas realizações textuais que temos em mãos são avaliados os níveis de intertextualidade e de ambigüidade. Conseguimos perceber que cada um desses níveis determina um projeto. Por exemplo: "O capote" e "O piano" são realizações intertextuais com forte car-

ga polissêmica, definindo uma obra empenhadamente modernista. Os manuscritos e rascunhos, que representam as tentativas de adaptação carregam mais fortemente na intertextualidade com a história e a sociedade, em prejuízo do projeto estético.

Na verdade cada texto carrega em si a sua própria realização. Cada texto pode ser lido em si mesmo, como um projeto em separado, uma vez que se sabe que não se trata na verdade de um conjunto determinado previamente pelo autor. Philippe Willemart, prefere que a leitura do imperfeito do texto (rascunhos, manuscritos etc.) seja vista como um "jogo de escritura onde é preciso entender (o texto) 'littéralement et dans tout les sens' seguindo o conselho de Rimband a sua mãe" (13). Aqui os fundamentos teóricos da crítica genética se cruzariam com as idéias das várias correntes teóricas que vêem o texto como uma concepção dialética. Para Umberto Eco, a obra literária é um efeito que contém em si um processo, diferente da sócio-crítica francesa que privilegia o efeito. Eco insiste, precisamente, no processo da obra vista não como obra finita, mas aberta. Este caráter não finito da obra, é que nos sustenta, na hipótese do estabelecimento de um conjunto proto-textual que nós estabelecemos, através de um olhar retrospectivo, uma vez que para o autor o imperfeito do texto representou não um projeto consciente, mas tentativas singulares que não conseguiram "escapar" da germinação inconsciente, altamente ligada à história e à sociedade de seu tempo. O caráter inconsciente, no entanto, não significa que aceitemos a inspiração poética. O texto é algo que se trabalha como afirma Barthes, porém, é necessário lembrar, como aponta Willemart - que a linguagem e a cultura, através da escritura se impõem e co-dirigem a organização do texto (14).

O crítico - genético na verdade, ao estabelecer o conjunto proto-textual, segue uma lógica que se insere nos textos e que os organiza num processo sistêmico. Mme. Genette, apesar de todos os questionamentos em torno da eficiência da crítica genética, nos fornece duas claras colocações que muito nos interessam: ela define o estudo dos manuscritos como aquele a partir do qual é preciso reler uma obra. "É à sua luz - afirma - que se esclarece o papel do ambiente psico-sócio-cultural e não o inverso" (15); e também, citando Laurent Henny, "se todo texto se refere implicitamente aos textos, é primeiro de um ponto de vista genético que a obra literária tem parte ligada com a intertextualidade" (16). Tais afirmações vêm de encontro às conclusões a que chegamos confirmando a competência da análise baseada na carga intertextual dos textos.

Convém citar, ainda no suporte teórico deste trabalho, mais um elemento capaz de justificar a lógica interna que conduziu a nossa leitura para o estabelecimento do conjunto proto-textual: a poética do autor se definindo em função de uma possível abertura a outros gêneros. Não nos é desconhecido o interesse de Aníbal pelo cinema. A conferência sobre "A influência do cinema na vida moderna" (17) proferida no Instituto Brasil - Estados Unidos e que se constituiu em seu primeiro livro, nos dá bem a medida deste interesse. Assim sendo, da análise simultânea que fizemos dos textos, na situação privilegiada do olhar retrospectivo, pudemos observar que "O piano" contém a viabilidade intencional ou inconsciente de ser adaptado ao gênero teatral e cinematográfico, o que realmente aconteceu. Como peça teatral, valeu ao autor o prêmio Cláudio de Souza, da Academia Brasileira de Letras. A adaptação cinematográfica, da qual possuímos o manuscrito - roteiro, não chegou a atualizar-se, porém o que nos importa é o reconhecimento da intenção que este roteiro representa, confirmando a hipótese de um projeto anterior ao documento e facilmente visível no conto. A respeito desta intenção, Elza Miné de Rocha e Silva, também ressalta a poética de outras obras orientada para o ideal da linguagem cinematográfica. Descrevendo a construção lírica de João Ternura, assim se expressa a ensaísta: "As frases curtas que montam ambientação e passos de sequência a produzir-se, como no parágrafo inicial da parte "De Quem o Soco?" (João Ternura) ou do conto "O piano", lembram ainda instruções de um script cinematográfico" (18).

Convém acrescentar que faz parte desta poética intencional do conto, a dialogação intensa, a ação acelerada, a quase nula presença do narrador e o conseqüente domínio da trama na mão dos personagens. Além disto, a descrição surreal dos cenários externos — o enterro e o afogamento do "piano", — oferecendo possibilidades de cenas com fortíssimos contrastes de luz e cor.

Portanto, da pesquisa simultânea dos documentos originais, manuscritos e edições finais, no que se refere à análise de fundo e forma, chegamos à conclusão de que há uma coerência ou uma lógica interna capaz de detectar, a partir de documentos incompletos e sem data, o fio condutor de uma estrutura narrativa capaz de estabelecer um conjunto proto-textual, sempre levando em consideração, uma leitura psicanalítica comprovada pela análise de um trabalho artesanal, não subordinado à temporalidade ou à causalidade. Desta análise dos

manuscritos e rascunhos de "O piano" comprovamos de acordo com Noël, que eles deixam perceber as intenções do autor e indicam "uma evolução, sugerem o sentido de um projeto pelo fato de trazerem à luz as renúncias, as reorientações, a maneira pela qual pareceu necessário ou preferível retificar um itinerário. A procura do "melhor estado do texto" é reveladora daquilo que o autor investia em seu escrito" (19).

Diante das diversas versões do conto de Aníbal Machado, podemos, portanto, avaliar não só seu decantado trabalho artesanal, ou o seu febril desejo de permanência, mas, além disso, se revela uma lucidez impressionante em relação ao seu tempo e a um futuro previsível. O que Aníbal investiu na sua obra foi a ideologia da força viva dos seus escritos ultrapassando o seu tempo e vencendo seus conflitos entre o apego às tradições e a consciência das transformações.

Do estudo teórico, o que se deve ressaltar é que a metodologia que escolhemos é ainda "tateante"; é um esboço de método, para Mme. Genette, e para Willemart, "simples proposta, ou melhor, uma ficção, isto é, uma história realista, fantasiada ou maravilhosa que explica de uma forma 'objetiva', imaginária ou encantada fatos literários para o leitor" (20).

O que sabemos é que através desta teoria ainda criança retiramos elementos constitutivos da estrutura narrativa de "O piano" que puderam ser concretamente comprovados nos documentos em mão, justificando muitas vezes sua atualização em um contexto mais abrangente, o que nos permitiu apresentá-los, isto é, increvê-los na história do modernismo, de Aníbal Machado, de João Ternura e seus contos, sua origem e seus efeitos (21).

Convém, portanto, retomar a caminhada, cujos primeiros passos iniciamos na classificação e apresentação dos documentos que enfatizaram o projeto estético-literário — o deslizamento temático de "O capote" para "O piano" — fato que será melhor observado nos capítulos que analisam detidamente os dois contos.

Temos falado muito em apresentação dos rascunhos, usando a terminologia de Noël. É importante que se torne claro o objetivo de apresentar os documentos que cercam um texto definitivo. Segundo

Noël, o crítico que os apresenta tem por objetivo ajudar a conhecer o sentido e os modos de uma obra: "entendamos por esta palavra um homem e o conjunto de suas obras. O espaço da apresentação é composto de três dimensões: "o homem, como valor é história, a obra como situada em uma história geral e literária, o discurso, como conteúdo e forma, sentido e estilo" (22).

O objetivo deste trabalho é exatamente, através da apresentação dos rascunhos, esclarecer ou satisfazer o questionamento que os manuscritos e rascunhos levantaram em razão de sua simples existência.

Descobrimos dois projetos diferentes na elaboração do conto: um projeto estético já apresentado e que será posteriormente devidamente analisado e um projeto ideológico, preponderantemente intertextual como já frisamos, dando vazão de forma mais evidente às preocupações de um autor arguto e observador, ou seja, um autor profundamente engajado no seu tempo.

Deste segundo projeto que consideramos parte do conjunto proto-textual, temos como primeiro elemento, um esquema ou rascunho de próprio punho do autor que nos fornece indicações sobre a ambientação, personagens, espaço, situação. A possibilidade de contar com este dado nos infunde profundo respeito, uma vez que nos permite tocar, por assim dizer, o momento exato em que um projeto se inicia, uma intenção se esboça revelando o nascimento de um trabalho ainda em semente, e portanto humanizando a imagem do artista.

Através deste rascunho, se podem perceber os fios da tessitura narrativa sendo mais concretamente desenredados a fim de serem substituídos pela fascinante linguagem visual. É claro que tal afirmação se deve à possibilidade de observar o desenvolvimento do manuscrito - roteiro que obedece em parte ao esboço.

O rascunho revela, ainda, uma certa imperfeição, uma certa indecisão nos detalhes, mas uma firme determinação nas linhas gerais.

Os personagens terão sua trajetória garantida no que se refere à proposta de ambientação, situação econômica e social.

São dois os esboços iniciais: um deles desenvolve a situação proposta desde o início através do diálogo, que parece ser uma característica constante na poética do autor.

Esta dialogação constante revela dois fatores principais: o permanente objetivo de Aníbal Machado de servir-se dos meios de comunicação de massa para atingir o seu público e um segundo objetivo que parece ser o desejo de atingir a língua(gem) brasileira nas suas formas orais de articulação, fazendo que se entrecruzem nos seus textos a oralidade e a literariedade, revelando a poética modernista.

Estes dois fatores, que são de ordem artesanal, isto é, referidos às técnicas ficcionais para elaboração da obra, podem ser acrescidos de um fator psicológico, revelador da personalidade do autor, ou seja, seu permanente desejo de comunicar-se, trocar idéias, aprofundar-se nos problemas sociais e existenciais.

A análise mais detalhada do rascunho se fará posteriormente, bem como constará do apêndice deste trabalho, em reprodução literal, para uma melhor compreensão dos leitores.

A seguir, contamos com o manuscrito - roteiro, que busca desenvolver as diretrizes traçadas no esboço. Como os outros manuscritos e rascunhos, apresenta-se incompleto e sem data. Somente o trabalho de análise e principalmente de levantamento das variantes, conseguiu dar ao conjunto uma certa sequência, a cuja arbitrariedade não nos submetemos para o estabelecimento do sistema proto-textual, mas sim para acompanhar o percurso narrativo cuja coerência interna nos levou a considerar o ângulo da intemporalidade, preferindo estabelecer o conjunto a partir da construção temática e formal da obra.

A estrutura deste manuscrito - roteiro, fragmentado em cenas é vacilante, porém, já contém a sua localização no tempo, no espaço e também a ação. Por ser incompleto nós o "pegamos" já em movimento, o que não é novidade mesmo nos textos completos de Aníbal. Contém, ainda, as indicações para a utilização da câmera, o aproveitamento dos ângulos; serve-se das técnicas cinematográficas para enfatizar elementos a destacar, ou tornar concreta a subjetividade dos personagens. Também este manuscrito será não só reproduzido, no apêndice deste trabalho, como também analisado em seu cruzamento com as demais versões.

Finalmente, apresentaremos uma adaptação do conto, para o rádio, de autoria de Alphonsus de Guimaraens Filho, feita a partir da primeira edição da obra.

Nessa versão, da qual Aníbal Machado participou, comprovamos a intenção legitimadora do movimento modernista, empenhado em objetivos díspares. De um lado, a autonomia do trabalho artístico; de outro, a institucionalização e difusão dos produtos culturais. É nesse sentido que Aníbal tenta atingir um público cada vez maior. A rádio-novela representou, na época, o que a telenovela é hoje. O manuscrito radiofônico nos revela que a adaptação foi feita pelo poeta Alphonsus de Guimaraens Filho, com o auxílio do autor e de Paulo Mendes Campos. Dois escritores e um poeta tentando, há quarenta anos o que até hoje a crítica literária condena: a adaptação de obras literárias para o veículo de comunicação de massa. Na análise deste documento procuramos avaliar os prós e contras desta experimentação. No caso de "O piano", como salientamos, o caminho já estava preparado, revelando a intenção desta "transsubstanciação", no dizer de Comparato (23), tentada sob a visão de um poeta. Somente a análise e o trabalho de confronto com a primeira edição de onde eles partiram, nos poderão revelar até que ponto houve recriação do conto original ou simples perda do conteúdo narrativo.

Este tipo de análise, levando em consideração as diversas opiniões dos críticos de comunicação de massa, é na verdade, um terreno altamente polêmico, sendo que há aqueles estudiosos da indústria cultural que a atacam com muito vigor e até radicalmente como Theodor Adorno, Mc Donald, e os que vêm neste tipo de comunicação não só possibilidades artístico-culturais, mas também, compreendem sua inevitabilidade como é o caso de Umberto Eco, Jaime Rest, Gramsci, Enzensberger, e entre os críticos nacionais, Muniz Sodré e Décio Pignatari.

As críticas mais violentas e generalizadas são as que se referem às adaptações de obras literárias (ou de elite), para os meios de comunicação massiva (o que se apresenta já inicialmente, como um problema da divisão de classes). A conseqüente evolução, e o avanço tecnológico dos meios de comunicação, bem como a imensa rede de conexões que se estabeleceram entre eles, amenizou de certa forma, a crítica no que se relaciona aos textos criados especificamente para os veículos de massa.

Cresce atualmente a consciência de que a comunicação massiva ou indústria cultural, (como a desejam alguns críticos) veio para ficar e mais do que isso, se prevê que muito está por vir, basta que se perceba o avanço da informática e da computação.

Assim sendo, torna-se necessário que sejam revistos conceitos de arte, ética e estética e no que se refere a texto sejam estudados os textos de arte massiva não como formas literárias mas como produtos específicos para um novo tipo de arte ou um novo tipo de gênero.

Esta conscientização e esta visão não faltou a Aníbal Machado há mais de quarenta anos atrás, o que nos proporcionou a possibilidade de analisar ainda no estabelecimento do sistema proto-textual, uma adaptação de "O piano" destinada à conquista de um público não-leitor.

- (1) - "Reproduire le manuscrit, presenter les brouillons, établir un avant - texte". Littérature, 28, Paris, dez. 1977, p. 3-39. J. B. Noël definira o texto previo ou proto-texto em Le texte et l'avant texte. Les brouillons d'un poème de Milosz. Paris, Larousse, 1972. Há, em português, uma breve exposição das relações entre proto-texto e inconsciente em seu Psicanálise e literatura. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo, Cultrix, 1983.
- (2) NOËL, Jean Bellemin. "Reproduire le manuscrit, presenter les brouillons, établir un avant-texte", op. cit. p. 8.
- Cada obra renasce em sua leitura e a história de um texto é também a história das maneiras de ler. Gérard Genette, apoiado no Borges de "Pierre Ménard, autor do Quixote", entende o trabalho textual como captura de uma escritura fugitiva.
- (3) WILLEMART, Philippe. "O proto-texto: edição crítica e gênese do texto". Folhetim. Folha de São Paulo, 29 abr. 1984.
- (4) NOËL, Jean Bellemin. "Reproduire le manuscrit. presenter les brouillons, établir un avant - texte". Littérature, 28, Paris, dez. 1977. p. 10.
- (5) LAUFER, Roger. Introdução à Textologia. São Paulo. Perspectiva, 1980, pp. 7-35.
- (6) Idem, idem.
- (7) NOËL, Jean Bellemin. "Avant - texte et lecture Psychanalytique". Avant - texte, texte, après-texte. Paris. CNRS, Bucarest. Akademiai Kiadó, 1982.
- (8) Idem. "Reproduire le manuscrit, presenter les brouillons, établir un avant - texte", op. cit. p. 5.
- (9) Idem. "Avant - texte et lecture psychanalytique". Avant-texte, texte, après-texte. op. cit. p. 163.
- (10) MACHADO, Aníbal. "Agonia das casas". Letras e Arte. A Manhã. Rio de Janeiro, 18 ago. 1946.

- (11) - BENJAMIN, Walter. "A modernidade". Vanguarda e Modernidade. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1971, p. 7-39.
- (12) - FERREIRA, Edda Arzua. "Visão sintética das teorias e relações entre as correntes teóricas". O Texto Literário. A prática da interpretação. Florianópolis. Lunardelli, UFSC, 1983. pp.29/34.
- (13) - WILLEMART; Philippe. "O proto-texto: edição crítica e gênese do texto". Folhetim. Folha de São Paulo. São Paulo, 29 abr. 1984. p. 5.
- (14) - Idem, ibidem, p. 5
- (15) - GENETTE. Raymonde Debray. "Génétiq^{ue} et poétique: esquisse de méthode", Littérature, 28, Paris, dez. 1977, p. 25.
- (16) - Idem, ibidem, p. 26.
- (17) - MACHADO, Aníbal. A influência do cinema na vida moderna. Rio de Janeiro. Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos, Lições da vida americana, 1941.
- (18) - SILVA, Elza Miné de Rocha. "Um vigoroso agente da modernidade". Suplemento Literário. Minas Gerais. Belo Horizonte. 28 jan 1984.
- (19) - NOËL, Jean Bellemin. "Reproduire le manuscrit, presenter les brouillons, établir un avant-texte", op. cit. p. 5.
- (20) - WILLEMART, Philippe. "Ainda o proto-texto - argumentos para um novo campo de pesquisa". Folhetim. Folha de São Paulo. São Paulo. 24 jun. 1948, p. 10.
- (21) - Cfr. NOËL, Jean Bellemin "Reproduire le manuscrit, presenter les brouillons, établir un avant-texte. op. cit., p. 5
- (22) - Idem, ibidem, op. cit. p. 5.
- (23) - COMPARATO, Doc. Roteiro - arte e técnica de escrever para cinema e televisão, Rio de Janeiro, Nórdica, 1983, p. 216.

2. A história textual - O Homem e seu Capote

"As mesquinhas e absurdos do mundo onde se desenrola a existência podem apenas torná-lo ridículo ou cômico aos olhos daquele que aspira ao infinito".

(O Surrealismo - Yves Duplessis)

A interpretação modernista do caráter do homem brasileiro, estabeleceu características marcantes delineando personagens parodísticos e carnavalescos que vieram a constituir o anti-herói como parâmetro para a definição generalizada do homem comum.

Macunaíma, Serafim Ponte Grande e João Ternura representam na ficção moderna, a visão sintetizada de seus criadores, ao tentar de linear a psicologia, a personalidade e o tipo físico brasileiro(1).

Servindo-se da liberdade de experimentação trazida pela estética modernista, que favorecia a representação do grotesco e a ruptura com o estabelecido, Mário, Oswald e Aníbal imprimiram a imagem do anti-herói nacional, cujo antecedente remoto é o personagem de Cervantes.

D. Quixote é a paródia do cavaleiro perfeito da sociedade medieval. Na sociedade industrial, sob a égide da técnica e da visualização, Carlitos parodia o bom burguês, herói da rotina e do anonimato.

E é no espaço comum deste anonimato, da ingenuidade, da busca da aventura e do heroísmo, na mescla da malícia e da inocência, da maldade original e da complacência, que se encontram os anti-heróis nacionais e os europeus.

Há ainda entre eles a identificação da angústia gerada pelos impecilhos da rotina, em busca da condição de herói privilegiado e perfeito.

Ternura seria a versão brasileira ou o parente próximo de Quixote e Carlitos. Conhecedor dos dois heróis europeus, Aníbal estabeleceu entre ambos laços de parentesco: "Sem ser substancialmente parecido com D. Quixote, Carlitos pertence à mesma família"(2).

A relação entre ambos se baseia no heroísmo da luta contra a injustiça e a mesma convivência na solidão.

No caso de Quixote, o heroísmo é sustentado idealisticamente, enquanto Carlitos, produto da sociedade moderna pratica o heroísmo

involuntário questão de sobrevivência. Ambos desmascaram os poderosos e denunciam a presença anônima da massa na sua "busca permanente mas sempre mal sucedida de amor e liberdade" (3).

Menos inocente e mais malicioso, Macunaíma apresenta alguns traços comuns aos heróis europeus. Sua intenção modernizadora, ao dominar o espaço do personagem nacional, faz com que utilize todas as armas com que foi dotado pelo seu criador e pela natureza brasileira.

A busca do muiiraquitã, é a busca do escudo milagroso que a esperteza nacional lhe concedeu. O contato com a civilização da máquina desequilibrará seu conhecimento nativo e ingênuo e seu heroísmo nasce das lutas em que se empenha contra uma cultura que lhe é visceralmente contrária.

Os elementos que o caracterizam são idênticos àqueles definidores do espírito heróico de Quixote e Carlitos. Sua busca é que difere, pois busca antes sua própria identidade, baseando-se na tradição nativa que não possui a sustentação cultural da tradição européia.

No caso de João Ternura que nos parece mais próximo do brasileiro comum do que Macunaíma que transita na intemporalidade, na desgeograficação e na lenda do homem primitivo, a deriva é relacionada à estrutura da sociedade industrial — é busca de status econômico e social.

O personagem de Aníbal Machado, condensa em si as características do brasileiro anônimo, que vive num país cuja cultura oscila entre a imitação e a procura de uma identidade nacional.

Nestas circunstâncias, João Ternura pode ser interpretado como a visão nacionalista do seu autor, a partir da experiência vital do personagem que assume a mascarada, a malandragem, a malícia a fim de fugir da massificação a que o reduz a sociedade moderna.

Além deste nível, numa visão mais abrangente, poderíamos ver nesse novo Macunaíma, o brasileiro deserdado diante das nações imperialistas que extraem benefícios econômicos da espoliação neocolonial.

Na verdade, a situação político-econômica, com o desenvolvimento da era industrial gerou a sociedade de consumo e o homem unidimensional ou enfeitado na aparência burguesa, quanto anulado em sua reificação.

Assim sendo, a trajetória do personagem João Ternura, exterioriza a angústia nacional ante a aceleração de um progresso, que embora benéfico para certos setores sociais, implanta um capitalismo desenfreado que sufoca e transforma as tradições agrícolas e pacatas do povo brasileiro (4). A sociedade em seu conjunto, vê-se pois, lançada num mundo de trocas controlado pelo pseudo favorecedor estrangeiro.

Da mesma forma que Macunaíma e Serafim, Ternura traduz a perplexidade do brasileiro que não é peça nem dono do poder representado pela máquina.

Marginalizado, sai em busca de si mesmo querendo sempre ser o outro, aquele que critica, que o devora, mas que o fascina porque detém o poder.

A interpretação estética desta angústia ou desta perplexidade, vai criar um personagem, que para Aníbal Machado, admirador de Carlitos, é ao mesmo tempo "o inesquecível vagabundo" e "o homem que a desumanidade do regime capitalista não conseguiu destituir da faculdade do sonho", e que significa também o protesto solitário da fome e da ternura decepcionada ante a brutalidade e as convenções dos tempos modernos" (5).

Numa outra definição sobre Carlitos, Aníbal parece definir Ternura: "É o destino que lhe prepara ciladas maliciosas, pretendendo esmagá-lo, mas ele não toma conhecimento dessa fatalidade, luta o quanto pode contra o obstáculo imediato, e prossegue sorrindo sem se dar conta de que está ferido. Não pode combater o dragão, nem discernir bem se é um espantalho ou o que seja, sabe entretanto desembaraçar-se dele por um prodígio de recursos numa sucessão maravilhosa de cabriolas e bufonarias. Se houvesse um processo da sociedade contra Carlitos, poderia este alegar: Mas eu não faço nada de extraordinário; saio às ruas e as coisas acontecem, a vida é que está atrapalhando a minha vida" (6).

É o que João Ternura poderia dizer no conto "O homem e o seu capote", publicado como fragmento do romance João Ternura, em 1940, e mais tarde incluído como apêndice à segunda edição da obra. Percebe-se claramente que a narrativa faz parte da estrutura do romance. Como em todo o livro, o fragmento narra as vicissitudes de João Ternura na tentativa de conviver com a sociedade capitalista e industrial (7).

A situação proposta é a de um envoltório artificial, ou seja, um capote estrangeiro, londrino, que estabelece desde o início uma situação de oposições, um jogo de contrastes que realiza a nível da realidade a contradição maior da luta entre a metrópole e a colônia, a sociedade industrial e a agrária, a tradição e o moderno, o nativo e o alienígena.

A narrativa salienta a ambiência do homem comum brasileiro, o homem urbano diante da influência estrangeira e das transformações trazidas pela máquina, fator todo poderoso da sociedade industrial.

Destituído deste poder moderno e importado, o personagem se reveste de um capote ofertado por um primo rico inglês. É um aparato que se revela desde o início, contraditório, complexo e alienante.

Começam a surgir as oposições: o clima, as diferenças de classes, a assimilação da cultura alienígena, o progresso tecnológico, o despreparo do brasileiro, o subdesenvolvimento, e no campo artístico e literário — o academismo e o modernismo.

A arte de Aníbal Machado, vem manifestar esteticamente neste conto, de maneira sutil, toda esta problemática do século XX, que consistiu na adaptação do país às transformações do pós guerra introduzindo-o no mundo da técnica, que incentivou e inspirou a nova estética com enfoque nativo.

Servindo-se de um objeto banal de uso cotidiano, o capote fornece-lhe conotações densas e múltiplas, capazes de assegurar na ambigüidade do termo, o valor permanente e sempre atualizado da obra.

O termo capote, torna-se polissêmico desde o primeiro parágrafo, estabelecendo-se ex-abrupto, o clima ambíguo e estranho, ne

o uso do vocativo, recurso utilizado em muitos de seus contos.

"Capote, neblina vem escorrendo, eu vou te vestir..." (8).

Pode-se perceber, de início, a intenção do autor de jogar com as emoções do leitor que se vê diante de uma situação inusitada. A ação é estabelecida de imediato e ao nível lingüístico o jogo repousa na contradição entre o sentido denotativo do termo capote e o uso do vocativo, que promove o objeto à categoria de interlocutor vivo, personagem que, no decorrer da narrativa, será participante da ação, agente transformador da realidade, espaço ficcional capaz de gerar circunstâncias inusitadas, sendo portanto o fio condutor da narrativa.

Esta condição permanente do capote oscilando entre a categoria de ser vivo e a de objeto inanimado, concretiza a idéia de jogo e ambigüidade que passa do nível da palavra capote para o texto todo.

Além disto, o parágrafo realiza uma das grandes linhas constantes da obra de Aníbal Machado: a poética da vivificação das coisas inanimadas, ou seja, a utilização da prosopopéia (9).

Assim sendo, o capote, ser vivo e objeto de uso é, ao mesmo tempo, personagem e espaço. Como personagem, possui biografia própria, influencia e transforma a vida de João Ternura.

Como espaço, cria um ambiente ficcional ideal, protetor, responsável pelo respeito e pelo poder que confere ao personagem. "E como duvidar do seu poder? perguntava João Ternura a si mesmo; quem é que começou a receber cumprimentos de antigos conhecidos? quem é que já entra nas festas sem apresentar ingressos? quem é que passou no portão abraçado à filha do ricoço?" (10).

Ainda como espaço, o capote constrói uma nova realidade, na qual o personagem encontra a felicidade, alegria equívoca do mundo surreal e mágico.

"E quando o vestia, era como se entrasse num banho tépido. Sentia-se mesmo meio cretino, mas com tais sintomas de bem-estar, que seu único desejo era que o termômetro não passasse de vinte e

cinco graus, limite máximo para seu uniforme de felicidade. Acima desta temperatura, Ternura quase não existia. Sentia-se mal quando fora do seu sobretudo, separado dele suportando esta vida. Capote mágico!.. (11).

Como se pode perceber, o capote representa desta forma, um segundo espaço ficcional dentro da narrativa. É o espaço do sonho, da farsa, da imaginação, da mascarada. O estilo carnavalesco, explorado pelo Modernismo encontra-se aqui delineado pela situação provisória conferida pela nova vestimenta.

Neste mesmo parágrafo, uma outra característica é acrescentada ao capote, característica esta que produz, o que os formalistas russos chamariam de estranhamento.

"Ele olhava para o tempo e ia colocando o aparelho" (12).

Falávamos no início da análise que o clima de ambigüidade se estabelece ex-abrupto pelas conotações imediatas, desde a primeira alínea, que são colocadas sobre o termo capote. A este clima, soma-se a sensação de estranhamento diante do termo aparelho — que remete à outra constante da obra de Aníbal, ou à outra preocupação, qual seja a de introduzir em sua obra, a poética do modernismo que buscava retratar os fatos histórico-sociais determinantes das transformações ocorridas com a expansão industrial.

O termo aparelho, aplicado ao capote vem realizar magistralmente, aquela poética. Nela podemos ver não só o estabelecimento da sociedade industrial como também a realização, a nível do discurso de uma coerente e vertiginosa aceleração que pauta a ação narrativa.

A sociedade é uma máquina, e no convívio diário é necessário revestir-se de um aparelho, ou seja, de todo um aparato que torne possível ascender ao direito da individualidade, ao respeito e ao poder (13).

O termo aparelho, vem conotar uma rede de associações que culminam no reconhecimento do ambiente opressivo e desumano da organização capitalista das sociedades industriais.

Portanto, em relação ao termo, duas linhas de interpretação prevalecem: uma de sentido econômico, (aparelho = industrialização

modernizadora) outra de caráter ético (aparelho = artifício insólito).

Assim sendo, a estética da modernidade, que busca assimilar a técnica, o movimento, a velocidade, se mescla numa realização intertextual com o texto medievo, revivendo as formas simples da fábula, dos contos maravilhosos e fantásticos.

O surrealismo de Aníbal e o conhecimento da cultura tradicional europeia, evoca o caráter ético, numa atualização da vara de condão. A Cinderela das narrativas pré-modernas é substituída pela máquina robotizada a ponto de anunciar os heróis pós-modernos de "Guerra nas Estrelas", e outros extra-terrestres, seres com poderes mentais super desenvolvidos que realizam milagres de transformação e dominação da natureza e do cosmos.

Tais como aqueles, o recurso fantástico que caracteriza o capote, nos instiga a investigar as associações ou a intertextualidade com as formas simples, além daquelas que provocam o deslizamento do sentido ético para o econômico, modernismo versus academismo, arte versus máquina.

Assim, a criança que foi Aníbal Machado, depois admirador adulto da cultura europeia, notadamente francesa e inglesa, trazia por certo, registradas na memória as histórias de países distantes, onde tudo é possível através de um aparelho mágico — a vara de condão.

E é justamente este recurso fantástico conferido ao capote que vai realizar a evasão de Ternura, eliminando suas limitações e ampliando seus espaços.

O ambiente mágico que se estabelece é o seguinte: o capote animado, transformado em ser vivo, interlocutor, faz o papel de fada madrinha e vara de condão.

A magia do capote está fundamentada na sua função artística de ser vivo e na sua condição de aparelho, que oferece a João Ternura, os elementos exteriores como aqueles oferecidos a Cinderela através da vara de condão: o aparato necessário para a convivência com a sociedade; aquele que abre todas as portas, que transforma a criada em princesa, o sapo em príncipe formoso, o desprezo em honrarias.

São condições externas ao personagem, condições capazes de levar ao encontro da felicidade. No caso do capote, é clara a alusão ao "uniforme de felicidade", crítica ao padronizado e à produção em massa. O anonimato de João Ternura se deve a sua marginalização devida à ausência do poder aquisitivo que o torne igual aos donos do poder.

Magia ou carnavalização? A transformação apenas aparente pode ser considerada sob estes dois aspectos. Segundo Benedito Nunes, "o carnaval introduz um tempo de expansão coletiva niveladora, anti-hierárquica, tempo da mistura dos valores, da quebra do status e da reversão dos papéis sociais - o plebeu como príncipe, o clérigo como plebeu, o príncipe como bobo; tempo ainda da sobreposição de máscaras, da contrafação e do disfarce, da confusão entre realidade e aparência..." (14).

Ainda aqui, Aníbal serve-se das técnicas modernistas, que descobriram na valorização do carnaval um estilo próprio, princípio gerador da cultura do anti-herói.

De outro lado, se optarmos pela magia contida nos aparatos, no caso — o capote — sugerido como aparelho transformador da realidade, vamos reencontrar a idéia do relacionamento entre arte e máquina. Estes elementos da cultura indicam o posicionamento do homem diante da natureza, que busca imitar e transformar.

Além destas interpretações centrais e nucleares, outras associações podem ser estabelecidas em relação à polissemia do termo capote. De forma mais generalizada: ficção x realidade, cosmopolitismo x provincianismo, indivíduo x coletivo, riqueza x pobreza.

Como se pode observar, a maestria de Aníbal, se atualiza nesta capacidade de extrair de uma situação comum, de um objeto qualquer, conotações que se dilatam.

São polissemias surpreendentes pela banalidade denotativa inicial, da qual alçam vãos significações profundas, criando ambiguidades e intertextualidades no interior do próprio texto e com o contexto histórico-social, local e universal.

Em "Prefácio Para Os Russos", é o próprio Aníbal que chama a atenção para as associações literárias: "Em toda literatura, tal como no folclore dos povos do mesmo nível cultural, há um subsolo

humano comum onde a criação artística mergulha suas raízes à procura do alimento vitalizante" (15).

Portanto, ao abrir este leque associativo, no que se refere ao contexto literário universal, é impossível não evocar outro capote não menos famoso, o de Nicolás Gógol.

Os dois contos, quando aproximados demonstram realizações diversas. Porém, em ambos os casos, eles representam uma passagem modernizadora. No caso de Aníbal Machado, porém, o símbolo do capote é bem mais complexo e ambicioso.

O capote de Gógol, permanece a nível denotativo, no âmbito do real, não assumindo as proporções conotativas do conto de Aníbal. As transformações ocorridas por causa do capote em Gógol, acentuam ainda mais a ínfima condição de vida e o anonimato do personagem.

A posse do capote para Akaki Akakievich, representa renúncias ao trivial. A força do cotidiano, da rotina, da condição medíocre do personagem, é fortalecida pela descrição das dificuldades a superar na conquista do agasalho que desempenhará a função que lhe é própria, e que apenas circunstancialmente, transforma, como elemento de aparente progresso econômico, o descaso com que é tratado o personagem.

Não há, no conto de Gógol, o sonho, a compensação, a fuga, a magia que é concedida a Ternura. A descrição crua da realidade, a maneira como é visto e tratado um anônimo funcionário público pelos donos do poder, implica na crítica das estruturas sociais e do funcionamento das funções burocráticas do governo. O que vem de encontro ao pensamento de Aníbal, que vê "no povo e na terra, fontes de fermentação da literatura russa" (16).

A única compensação permitida ao personagem vem em forma da sublimação: "Em troca se nutriu espiritualmente acariciando em sua alma a eterna idéia do capote" (17).

A expectativa ante o novo capote foi como chama que por breve espaço de tempo lhe ilumina a vida e quase transforma a mediocridade e a solidão, tema subjacente à narrativa, no âmbito individual.

"A partir daquele momento, sua vida ganhou plenitude e riqueza; era como se houvesse se casado, como se outra pessoa estivesse sempre em presença dele, como se já não fosse solitário e como se uma querida companheira se houvesse declarado disposta a peregrinar com ele durante toda a vida; e esta companheira não era outra senão... nosso capote, bem revestido de um forro indestrutível" (18).

A quase transformação chega para Akaki por antecipação. Ele ganha forças já no processo imaginativo. A solidão e o desprezo dos colegas, com a chegada do novo capote, se amenizam por algumas horas, porém a alegria esquivada é brusca e arrebatada, quando depois da primeira festa para a qual é convidado, Akaki é assaltado e levam-lhe o capote, único acontecimento insólito de sua vida.

"Akaki foi um ser que sofreu com paciência as brincadeiras dos seus colegas de oficina, que morreu sem haver realizado jamais nenhum fato extraordinário, e que no entanto, ainda que ao fim dos seus dias, recebeu a visita de um hóspede em forma de capote, o qual animou sua vida miserável" (19).

Inexistem no capote de Gogol, aquelas qualidades atribuídas ao capote de Aníbal, que o tornam mais polissêmico e complexo. A técnica da vivificação, traço marcante em Aníbal, a magia conferida ao capote, sua metamorfose entre o bem e o mal, a condição de personagem e espaço, a relação entre arte e máquina e a carnavalização fazem da narrativa de Aníbal uma construção lúdica das oposições entre o real e a ficção.

Através dos enunciados narrativos, o autor vai criando duas realidades: uma ficção dentro da outra, ambas perfeitamente verossímeis com a situação proposta.

A intertextualidade com o conto de Gogol, se realiza na tônica modernizante dos dois contos que abordam a temática do oprimido em relação ao poder hierárquico e tecnocrata da sociedade, a organização desta, ao surgimento do homem comum como personagem, gerando o anti-herói - ou no dizer de Aristóteles, os piores, personagens desprovidos de poder.

Além destas associações, a leitura de ambos os contos, constata a valoração do homem, contida apenas no aparato que o envolve,

bem como o retorno da tradição (memória, idéias etc), que Aníbal registrou em "O homem e seu capote" e em "O piano".

A força narrativa do capote de Aníbal, encontra-se principalmente no seu animismo. Possui qualidades e sentimentos que o tornam elemento independente do personagem, disputando com este a ação narrativa de igual para igual.

O capote de Aníbal é mágico, possui "altura moral" e biografia; é hostil e capaz de trair, é cruel; possui alma e espírito mau; é mesquinho. Representa a polêmica arte x máquina e acaba retornando de forma a evocar sentimentos de vingança, revelando poderes mesmo em estado denotativo: "Ouvem-se vozes no meio da confusão. - Que é do capote?... Ele tinha um capote... Ele furtou também um capote... Pega o ladrão'..." (20).

Em Gogol a ambiência ficcional é única. Fica claro que o capote não é o elemento gerador das transformações, e sim a expectativa do personagem em relação a ele. Há uma pequena inversão na fantasia ou no sobrenatural quando o retorno é proposto através de um fantasma que rouba capotes nas madrugadas frias de S. Petersburgo.

Porém, até mesmo esta incursão no mundo do sobrenatural é vacilante, estabelecendo uma ambigüidade entre o real e o irreal, de vida à associação final no conto, em que o fantasma e o funcionário que substituiu Akaki na repartição se confundem.

"... no dia seguinte outro empregado ocupou o lugar do extinto. Era muito mais alto que este e não traçava letras tão direitas ao copiar documento" (21).

E ao final da narrativa: "Porém este fantasma era muito maior e usava um bigode formidável. Parecia dirigir-se a grandes passos ao poente de Obrujev e desapareceu um momento depois nas trevas da noite" (22).

O que se percebe é a volta do personagem, não possuindo o capote nenhuma identidade particularizante.

O capote em Aníbal é personagem e espaço ficcional.

Em Gogol é projeção mental do personagem, depende das emoções

deste ~~aspecto~~ ~~essencialmente~~ ~~apagar~~ as diferenças reais, porém sempre a função que lhe é própria.

Além da associação a nível literário universal, são evidentes as conotações do conto de Aníbal com o universo histórico-social. A crítica e a denúncia do domínio econômico que a Inglaterra exerce sobre o Brasil à época da criação da obra de Aníbal, são inseridas no universo de J. Ternura (23).

O capote e o aparelho inglês poderoso e mágico, numa clara alusão ao poder econômico e à força da cultura estrangeira, combinando atributos industriais aos lendários, bem como é mencionada, sutilmente a organização política inglesa - uma vez que o capote possui "attura potnã e é insigne".

"Uma coisa só vestida pelos donos do mundo" (24).

A situação de oposições e o jogo de contrastes estabelecidos desde o início como salientamos anteriormente, chegam ao clímax ante as incompatibilidades entre os dois países, quando o capote assume, da mesma forma que os contos maravilhosos, o outro lado do poder - o lado do mal, da bruxaria e passa a ameaçar o herói. É um demônio que o "incomoda", o "tiraniza" e lhe é "pesado" e "hostil".

"O capote que tanto o amparava ou fingia ampará-lo no começo, parecia ter feito tudo por tornar mais cruel aquele momento de traição de maldade" (25).

Capote, muiraquitã, vara de condão. A posse do aparato não garante a posse permanente da felicidade e do poder, pois o conflito entre o bem e o mal é condição da existência. As propriedades mágico-transformadoras dos engenhos, contêm também as propriedades submissas que vão à tona sob certas circunstâncias.

Tais propriedades são constantes nos mitos universais, com os quais é estabelecida nova intertextualidade. Desde a mitologia grega e latina, passando pela literatura medieval até João Ternura e Macunaíma há condicionamentos especiais para o uso de tais aparatos ou a conservação dos amuletos.

Esses condicionamentos geralmente se baseiam na nobreza de caráter física, na pureza de sentimentos e são concedi-

dos a heróis cuja predestinação é marcada desde o nascimento.

Nascer predestinado, de certa forma, é nascer para a vitória, para o poder e para o sucesso.

Até mesmo os anti-heróis da modernidade, como críticos das diferenças sociais, vítimas das estruturas do poder, permanecem como detentores de qualidades especiais que os distinguem da massa,

Macunaíma nasce no fundo do mato-virgem, já herói da nossa gente. Cercado do ambiente notívago e misterioso da floresta, contradiz a forma do herói tradicional, "nascendo preto e feio" (26).

Nasce estilizando as estruturas convencionais da narrativa e da imitação estrangeira. É o primeiro monarca do Brasil literário - só não consegue romper com a atração do nativo em relação à aspiração da nobreza. (27).

De João Ternura já se espera mais: além do desejo monárquico de um primogênito à maneira dos grandes heróis - "Camões, Cromwell, Pedro, o Grande, Pascal, Washington, Lincoln, Wagner, José Bonifácio, Pasteur, Goethe, Filipe II e Napoleão" - a evocação da alegoria de Natal registra a pretensão do nascimento de um ser divino.

Ternura nasce na noite de Natal. Presentes ao grande acontecimento os animais da Gruta de Belém, a mencionada estrela dos reis magos representados pelas tias, e a visitação respeitosa dos colonos numa falsa adoração. É a chegada de um predestinado que passa pela vida em busca do velocino de ouro, que lhe vem em forma de capote. Porém como nasce no século da racionalização e da máquina vê diluídas suas esperanças e seu encontro com a magia e com o amuleto é tão fortuito que mesmo a nível de discurso, o episódio desse encontro é expurgado da história de sua vida.

Em "João Ternura", Aníbal ao rejeitar o capítulo do encontro do herói com a felicidade e o poder, ou seja o fragmento "O homem e seu capote", ratifica a idéia da inutilidade do sonho e da magia no século da robotização.

Evocando Baudelaire, podemos dizer que João Ternura é o herói moderno, cuja predestinação representa ruptura dos moldes tradicionais e cujos atos heróicos se resumem na luta pela sobrevivên

cia (28).

O aparelho em forma de agasalho, proteção, envoltório, objeto mágico que possibilita o alcance dos objetos do homem robotizado, evoca a idéia do homem máquina, já defendida por La Mettrie, no século XVIII (29). Embora a partir de um estudo da anatomia, a idéia se amplia e se transforma em estilo de vida, no século XX. O homem é uma máquina perfeita, que funciona estimulada pela produção e pelo consumo.

Percebe-se ao final de "O capote" o tão famoso artesanato de Aníbal na montagem das estruturas narrativas.

Ternura acochado pela maldade do capote, maldade que chega ao "requinte", volta ao seu quarto - seu habitat natural - para ver-se livre do aparato que o envolve. A estrutura narrativa é desconstruída com ampla competência do autor quando o espaço ficcional é alterado pela volta do capote ao estado denotativo: "Também já faltava pouco para chegar. Subiu a escada suando e soltou o sobretudo no catre. Ficou olhando para ele alguns momentos. Estava amolecido, inerte... - Esquisito - pensou João Ternura. - Perdeu o poder de oposição. Ficou bambo, bambo... não faz mais nada..." (30).

Ao retornar ao seu espaço real, Ternura sai do sonho, do mundo surreal do capote animado. Este retoma o seu sentido denotativo, demonstrando sempre a extrema coerência entre os níveis léxico e semântico.

O autor desfaz o sonho do herói ao mesmo tempo que desmonta o estilo surreal aliando este desmonte ao cansaço e à desilusão de Ternura.

É então que o personagem, retomando com "alívio" sua realidade, recompõe sua imagem à Carlitos: "Atravessou o jardim, sentiu sede tirou uma uva à porta de uma casa de frutas saiu andando com vontade de correr, de voar. Ia voltar à vida antiga, verdadeira" (31).

E como outros personagens de Aníbal, não se livra de seus conflitos. O capote retorna na voz da multidão: "Que é do capote?... Ele tinha um capote... Ladrão... Pega o ladrão" (32).

É o preconceito contido no incosciente social pré-julgando pela aparência o status do personagem. O aparato reprimido, construído como segundo espaço ficcional do personagem, invade o primeiro nível da ficção - isto é, a realidade de João Ternura.

O final do conto coincidindo com a perda da capacidade de sonho do personagem, responsável pelo animismo do capote, corresponde claramente à desmontagem da estrutura narrativa. É a descida de um nível para outro, mas a conclusão ainda não se dá ao final do conto.

O fantasma que persegue Ternura não se desfaz, evidenciando outra característica do autor - o desejo de continuidade, ou a possibilidade de retorno de um tema obsessivo.

No caso em questão, ressurgente recorrente, a consciência das mudanças estimuladoras da poética modernista.

Assim sendo, a volta do capote como uma condenação coletiva, provoca a abertura para o retorno do tema, o que realmente acontece em "O piano".

É a tradição em forma de aparelho, perfeição da técnica, representação de status, influência da cultura clássica europeia, aparato difícil de ser rejeitado.

Assim sendo, diante de tal rejeição, o aparato vai lenta e gradualmente crescendo na mente de Aníbal, e o fio narrativo de "O capote", se prolonga nos contrapontos: antigo x moderno, arte x máquina, provincianismo x cosmopolitismo e se atualizam com maior força criativa em "O piano".

N O T A S:

(1) Em relação à mentalidade e à psicologia do povo brasileiro, convém citar uma análise de Fernando de Azevedo. O sociólogo agrupa as características do brasileiro em "três grandes categorias: o predomínio do afetivo, do irracional, do místico, acompanhado de uma sensibilidade delicada e excitável, tem como contrapartida a ausência do espírito positivo, de objetividade e de exatidão; daí decorrem a imprevidência, a dissipação, provenientes da falta de interesse pelas questões econômicas e, principalmente, uma resignação fatalista que não exclui a capacidade de fazer grandes esforços; de realizar uma ação impulsiva, acompanhada por uma falta de constância e de espírito de continuidade". Cfr. AZEVEDO, Fernando. A cultura brasileira. 4^a ed. São Paulo, 1964, pp. 203-237. (primeira parte - cap. V)

(2) MACHADO, Aníbal. "D. Quixote e Carlitos" Apud ANTELO, Raul. Aníbal Machado: a erosão da pedra. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina. 1983. p. 89.

(3) Idem, op. cit. p. 89.

(4) "Foi em 1936 que a produção industrial (8 bilhões de cruzeiros) superou a produção agrícola (6 bilhões e 200 milhões de cruzeiros)". Cfr. AZEVEDO, Fernando. A cultura brasileira. 4^a ed. São Paulo, p. 114, (primeira parte - cap. III).

Encontramos também:

"Em 1928, pela primeira vez, a renda industrial supera a da lavoura". Cfr. CARONE, Edgard. A primeira República. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1969, p. 147.

(5) MACHADO, Aníbal. "Carlitos". Apud ANTELO, Raul, Aníbal Machado: a erosão da pedra. op. cit. p. 73.

(6) Idem op. cit. p. 73

- (7) MACHADO, Aníbal. "O Homem e seu Capote". João Ternura. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.
- (8) Idem op. cit p. 225
- (9) A personificação de ambiente e de elementos naturais prevê a tela da tapeçaria sobre a qual o enredo é bordado. As coisas se tornam mais vivas: telegrama é fruto ou borboleta, chapéu e menino e gravatas são serpentes" Cfr. DEAN. Maria Angélica Lopes' "Metáfora e Prosopopéia. O Universo Animado de Aníbal Machado". Lu so Brazilian Review, v. 19. nº 1, verão 82 p. 93
- (10) MACHADO, Aníbal. "O Homem e seu Capote". João Ternura, op. cit p. 225.
- (11) Idem op. cit p. 226
- (12) Idem op. cit p. 225
- (13) "Aparato" (do latim parare: preparar, situar, ficar) provém do substantivo latino apparatus - us e começa a ser usado no século XV. De appariculo (vindo de apparicare e este, por sua vez, de apparare, "vir receber alguma coisa", encaixar, colocar lado a lado) temos, a partir do 1600, aparelho. Cfr. COROMINAS, Joan-Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana. 3ª ed. Madrid, Gredos, 1976, e FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda - Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1975.
- O povo brasileiro "é facilmente impressionável e se deixa encantar pela forma, pelo aparato externo, o que naturalmente repercute nas realizações arquitetônicas." Cfr. BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 24.

- (14) NUNES, Benedito. "Cultura e Ficção: a interiorização do carnaval na literatura moderna". Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, a. 18, nº 895, 22 set, 1974.
- (15) MACHADO, Aníbal. "Prefácio para os Russos". Apud ANTELO, Raul op. cit p. 139.
- (16) Idem op. cit p. 141
- (17) GOGOL, Nicolás. "El Abrigo", Diario de un Loco. Santiago do Chile, Editora Nacional Gabriela Mistral, 1973. p. 27.
- (18) Idem op. cit p. 27
- (19) Idem op. cit p. 44
- (20) MACHADO, Aníbal. "O Homem e seu Capote". João Ternura. op. cit, p. 230.
- (21) GOGOL, Nicolas. "El Abrigo". Diario de un Loco. op. cit p. 45.
- (22) Idem op. cit p. 50
- (23) "A Inglaterra e a França eram os países que possuíam maiores capitais e interesses no país. Daí o combate contra o domínio estrangeiro significar fundamentalmente luta contra eles. Rui Barbosa, querendo prescindir do dinheiro estrangeiro; a campanha contra o monopólio da S. Paulo Railway, iniciada pelo senador Alfredo Ellis (1903); os ataques de Alberto Tórres (1915) contra a espoliação de que éramos vítimas, e a programação antiimperialista do jovem Partido Comunista (1922) representam algumas fases dessa luta". Cfr. CARONE, Edgard. A Primeira República. São Paulo. Difusão Européia do Livro, 1969. p. 158.

Ainda sobre o assunto: José d'Assis Brasil denuncia, que "Ninguém ignora que a manufatura, o comércio, e o banco, êsses três grandes departamentos da atividade humana, estão no Brasil na mão do elemento estrangeiro, e que a agricultura, que é ainda quase toda brasileira, já vai caindo na mão desses nossos senhores" (...)

"Sentimo-nos peados pelo monopólio estrangeiro que nos comprime por todos os lados". (...)

"Urge para o nosso progresso e dignidade, que deixemos definitivamente de ser colônia européia". Cfr. BRASIL, José d'Assis. "O atentado de 5 de novembro de 1897 contra o Presidente da República", in CARONE, Edgard. op. cit. p. 158.

(24) MACHADO, Aníbal "O Homem e seu Capote"; João Ternura, op. cit. p. 225.

(25) Idem op. cit. p. 227.

(26) ANDRADE, Mário. Macunaíma o herói da nossa gente. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo, Livraria de Ciências e Tecnologia, Secretaria de Cultura, 1978 p. 7.

(27) Idem op. cit. p. 22.

(28) BENJAMIN, Walter. "A modernidade" VÁRIOS AUTORES. Vanguarda e Modernidade. Rio de Janeiro, Tempo brasileiro, 1971.

(29) METTRIE, Julien Offray de La. El Hombre Máquina. Trad. Angel J. Cappelletti. 2^a ed., Buenos Aires, Editora Universitaria de Buenos Aires, 1962.

(30) MACHADO, Aníbal. "O Homem e seu Capote". João Ternura op. cit. p. 229.

(31) Idem

op. cit. p. 229

(32) Idem

op. cit. p. 230

3. 0 manuscrito

"Ele atesta uma paternidade. É a prova e o traço de grandeza. Requer respeito, incita à adoração. Monumento que é preciso conservar em consideração ao caráter único, ao valor histórico de um êxito".

(Reproduire le manuscrit, presenter les brouillons, établir un avant) "texte - Jean Bellemin Noël.

O episódio do capote, na vida de João Ternura é um episódio rejeitado pelo autor. Alguns críticos consideram que Aníbal o tenha julgado desnecessário ou reservado o tema para um melhor aproveitamento

O que teria levado o autor a substituir o capote por um piano? Da análise dos dois contos a nível de texto, poderíamos levantar duas hipóteses: a primeira pelo desejo de reaproveitamento do tema que é preocupação recorrente em Aníbal, - necessidade de sufocar o passado, desapegar-se e o seu inevitável retorno.

A segunda, a necessidade de assumir a modernidade que exige uma revisão dos valores culturais pré-estabelecidos, quase todos impostos pela história colonial do país, modernidade essa que se fundamenta na destruição.

No primeiro caso, o reaproveitamento do tema estaria realizando uma catarse individual do autor. O piano, na verdade, usado como metáfora da condição social, realiza melhor que um capote a imagem do lar, do clã familiar. As tentativas infrutíferas de conservar o piano em família ou a vivificação do objeto considerado um parente, refazem um passado também irrecuperável. A necessidade de desfazer-se deste "ser" querido de maneira brutal estabelece paralelos de comparação diante dos valores perdidos, ou a serem substituídos. Lendo a "Autobiografia", sabemos que havia um piano, que soava em Sabará, cenário da infância e mais tarde outro (ou o mesmo?), ficaria relegado a um vão de escada da Visconde de Pirajá, por não encontrar quem o executasse, como lembra a irmã do autor Lúcia Machado de Almeida.(1)

Desta forma, o piano ocupa um espaço que se refere ao passado de Aníbal e das famílias mineiras, espaço que o autor conscientemente deseja ocupar com os valores da modernidade.

Parece-nos que o piano substituindo um capote, abrange muito mais o universo que pertence às lembranças e que precisa ser reprimido, representando de maneira marcante os conceitos familiares altamente envolvidos pela figura materna.

O manuscrito - original, segundo elemento do sistema proto-textual, analisado nesta etapa do trabalho, como os outros manuscritos que temos em mãos, é incompleto e sem data. A conclusão de que se trata do original para a impressão da obra, nos veio confirmada

pelo trabalho de confronto entre versões. Através da pesquisa percebemos que esta forma se define como anterior à primeira edição, uma vez que da publicação em Vila Feliz, 1944, constam as correções feitas no manuscrito, de próprio punho do autor.

O fragmento deste original que temos em mãos, começa no (parágrafo 77) da primeira edição, contendo dez páginas. Tem seu início já na visitação dos pretendentes ao piano e termina com a interrupção da polícia no cortejo que acompanha o piano ao seu sepultamento. (parágrafo 108). A análise da trama narrativa será melhor desenvolvida nos capítulos posteriores.

As correções feitas pelo autor revelam numa primeira abordagem, a preocupação tantas vezes apontada, de apuro linguístico; porém, desta vez, palavras e até orações inteiras são suprimidas ou acrescentadas, o que há de conter significações profundas.

Diante do cotejo entre o manuscrito original e o estado da primeira edição (2) podem ser percebidas diferenças ortográficas. A ortografia do manuscrito obedece a uma norma mais antiga; na primeira edição a ortografia se apresenta mais atualizada, com exceção da acentuação gráfica, que conservaremos no original sempre que exemplos sejam citados. As alterações de acentuação são duvidosas, porque podem ser fruto de erros datilográficos.(3)

Porém, há duas modificações significativas - a rejeição de uma oração-:

original	(87) a dignidade do aspêto, comunicava-se com
	a alma dele. Três
primeira edição	(88) a dignidade de aspecto, confidenciava-
	lhe coisas. Três.

A substituição da primeira forma, parece-nos significar mais que uma simples correção linguística. Da comparação entre literatura e psicanálise, analisada por Jean Bellemin Noel, retiramos uma proposição atribuída a Jacques Lacan, segundo a qual, "o Inconsciente é o discurso do Outro", o que permite pensar que o sujeito se constitui como discurso alterado, deslocado (4).

Na verdade, esta proposição se refere às preocupações de Freud em relação "aos efeitos do inconsciente no discurso", estudo desenvolvido a partir do volume VI das Obras Completas, A Psicopatolo-

gia da Vida Cotidiana. (5)

Pela observação do enunciado rejeitado no exemplo acima, parece-nos que a correção, sendo um ato consciente, procurou amenizar um dado que poderia ser interpretado como a manifestação do indesejado. E o que é o indesejado da "comunicação de uma alma"? Talvez a conotação espiritualista da situação, conotação que desaparece no apelo à prosopopéia: o piano é agora confidente e, se ouve, poderá aconselhar Oliveira e ajudá-lo a resolver o problema. Trata-se de saída mágica semelhante à deposição que Ataxerxes realiza no famoso telegrama. O objeto investe-se de aura.

A assertiva original se referia muito mais profundamente à existência do mundo espiritual do que a fé católica, familiar e mineira, permitia.

Assim sendo, o primeiro é um discurso do outro, do inconsciente do texto que busca uma supra-realidade mística canalizada como escolha poética no surrealismo.

A segunda modificação é de acréscimo:

original: (...) "e corria a mão pelas cordas."

primeira edição (...) "e corria a mão pelas cordas provocando-lhe os últimos estertores."

Aqui se percebe uma intenção realmente estética, reforço da idéia de sofrimento, ratificando a imagem da morte e realçando o ritual do enterro do piano - pessoa da família.

A dor do desapego, da substituição do passado, para Oliveira, é transsubstanciada pelo piano que reage com os estertores da morte.

Mais uma vez, o autor apela à prosopopéia: aqui o piano define e agoniza.

Há outras correções, acréscimos e substituições que respondem à clareza, atualização e apuro da linguagem, porém chama-nos a atenção um erro de concordância gramatical que se repete na elaboração do projeto para a adaptação cinematográfica. Este erro é uma insistência de feminização que nos manuscrito-projeto, se refere aos filhos de Oliveira:

"Tem duas filhas: Sara e um garoto de dez anos, de temperamento rebelde."

No original, apesar da revisão do autor, escapou-lhe também, um erro de concordância que passou para a primeira edição, na fala da personagem, esposa de um parente de Oliveira, a quem ele quer dar o piano:

- Esperem mais alguns dias, o Messias está providenciando. Estamos contentíssimas, só pensamos nele, Rosália.

Nos dois casos, o erro de concordância se constitui no que Noel, interpretando Freud, chama de lapsos. O caso da falha gramatical, que passou despercebida para Aníbal, já seria o que, no estudo de Freud, se denomina lapso, "um intruso que 'traduz-trai' um desejo, um conflito, uma angústia indizíveis (6).

Inicialmente, tentávamos compreender a causa da substituição do capote por um piano, em outras palavras, porque a atenção se desloca do espaço aberto da rua, onde circulam os capotes, para a retração do lar, onde se encontra o piano. A análise da obra e da personalidade de Aníbal, bem como da época de transformações que assistiu com conseqüente preocupação, a correlação entre a tradição/piano/família e figura materna poderiam, baseados na idéia de o texto ser um sintoma do inconsciente, responder pela feminização recorrente e inadequada dos enunciados que registramos na elaboração do sistema proto-textual de "O piano". No discurso do outro, é a Mãe que impera e, em conseqüência, o sujeito não se realiza, preso que está ao retorno fantasmático do passado. (7)

Além destes detalhes que nos pareceram relevantes, convém assinalar, que outras correções foram feitas pelo autor, que se referem mais ao intuito de enfatizar frases, uma vez que são inseridos significantes que acentuam com maior força a situação proposta no período.

Vale demonstrar, o trabalho de cotejo entre as duas versões para uma melhor observação, o primeiro exemplo se refere ao original e o segundo à primeira edição com a correção do autor; (a numeração corresponde à divisão dos parágrafos). Serão conservadas a acentuação e a ortografia do manuscrito.

- (79) e (...) dona Rosalia
 (79) e mais dona Rosalia
- (82) marido, Rosalia perdera as
 (83) marido, perdera Rosalia as
- (87) aspêto, comunicava-se com a alma dele. Tres
 (88) aspecto, conficenciava-lhe coisas. Três
- (102) disposta a arrumar
 (107) disposta já a arrumar
- (106) quer, Messias, ficar com ele? Do
 (115) quer, Messias? Do
- (123) está fazendo? 0
 (135) está fazendo? interrogou Rosalia, pressentindo-lhe o gesto. 0
- (132) respondeu friamente Oliveira
 (147) respondeu ironicamente Oliveira
- (133) onde leva-lo? E
 (148) onde levã-lo também? E
- (137) nada que vai acontecer
 (152) nada do que vai acontecer
- (146) entrassem os mais fortes primeiro
 (162) entrassem primeiro os mais fortes
- (156) vinha embicado para
 (174) vinha voltado para
- (162) porque não vendes?
 (181) por que não o vendes
- (166) pelas cordas. Uma
 (185) pelas cordas, provocando-lhe os últimos estertores. Uma

A possibilidade de possuir os manuscritos originais de uma obra e acompanhar o trabalho artesanal em busca da palavra adequada,

da construção mais estética, do efeito apropriado, proporciona ao crítico genético e oportunidade não só de captar um momento único na vida do autor, do homem trabalhando, o que equivale à recuperação de um tempo já passado, bem como permite que outros desfrutem dessa mesma possibilidade.

Além disto, os manuscritos e rascunhos carregam, além da humanização da figura mítica de um autor, através do material rejeitado e substituído, toda a configuração da ideologia de uma época, e das relações entre a obra e seu contexto político e sócio-cultural.(8)

Assim, o estabelecimento do proto-texto, deriva da observação semiótica e psicanalítica de um tempo recuperado e atualizado, que se preocupa em apresentar uma intenção que nem sempre está totalmente presente no texto definitivo.

O sistema proto-textual de "O piano", por nós estabelecido, partiu da confirmação de que as várias versões que possuímos são responsáveis pela elaboração estética final do conto, sendo irrelevantes sua cronologia e suas variantes formais.

Estas várias versões, ilustrando as unidades redacionais do conto (unidade redacional: conjunto de palavras ou frases que ocupam um espaço definido nas folhas do manuscrito e que revelam ter sido escritas de um só ímpeto, visando a modificação de texto anterior) descortinam as camadas do texto. Só quando estudamos as unidades textuais é que atendemos a sua organização interna independente do processo de escrita. Tais unidades textuais, além dos esclarecimentos extra-textuais, vieram organizar o proto-texto de "O piano" (9).

- (1) MACHADO, Aníbal. "Auto-Biografia". Apud ANTELO, Raul, Aníbal Machado: a erosão da pedra. Florianópolis. Universidade Federal de Santa Catarina. 1983. p. 36 (tese de concurso).
- (2) LAUFER, Roger. Introdução à textologia. Trad. Leda Tenório da Motta. São Paulo. Perspectiva, 1980. p. 12/40.
- (3) A atual ortografia da língua portuguesa foi aprovada unanimemente pela Academia Brasileira de Letras, na Sessão de 12 de agosto de 1943, e a 18 de dezembro de 1971 - lei nº 5765 alterações na acentuação. Cfr. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, Novo Dicionário da Língua Portuguesa, 1ª edição. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975. p. VIII.
- (4) NOËL, Jean Bellemin. Psicanálise e Literatura. Trad. Álvaro Lorenzini e Sandra Nitrini. São Paulo. Cultrix, 1983. p. 28.
- (5) Freud escreveu dois livros que tratam do inconsciente no discurso. O primeiro é A Psicopatologia da Vida Cotidiana, (Vol. VI), 1901 e Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente, (Vol. VIII), 1905, Cfr. NOËL, Jean Bellemin. Psicanálise e Literatura, op. cit. p. 28
- (6) "A cada vez, é realmente o Outro no meu discurso interior ou expresso que diz a verdade de meu desejo, aproveitando a possibilidade oferecida pelo significante de cometer um deslize (é o primeiro sentido de lapsus) e o fato de que estes exemplos (...) sejam tomados do registro do pré-consciente - isto é, ao que está momentaneamente fora do campo da consciência, mas podendo voltar - não muda o caso em nada." Cfr. NOËL, Jean Bellemin. Psicanálise e Literatura, op. cit. p. 29.
- (7) (...), "não parece ousado supor que as representações artísticas primordiais partem da consideração e da reprodução mimética do corpo humano - essencialmente feminino, não tanto porque uma situação ideológica de fato privilegia um ponto de vista masculino, mas porque o primeiro objeto de adoração para todos é a mãe: presença da morfologia sob o olhar, da voz para o ouvido, da carne e da pele para o tato. Deste prazer plástico, pudemos tirar por analogia cânones de beleza linguística ou discursiva. Cfr. NOËL, Jean Bellemin. Psicanálise e Literatura. op. cit. p. 37

(8) Não é ocioso esclarecer que entendemos, com Noël, que:

- "- o manuscrito é um conjunto de suportes materiais que sustentam o texto, os quais são fixados - reproduzidos por um conservante para assegurar a autenticidade de um escrito e fazer dele objeto de um culto;
- os rascunhos são o conjunto dos documentos que serviram para a redação de uma obra, transcritos - apresentados por um historiador de literatura, tendo em vista reconstituir a pré-história desta realização, tanto do ponto de vista formal, quanto do ponto de vista dos conteúdos;
- um proto-texto é uma certa reconstrução daquilo que precedeu um texto, estabelecida por um crítico, com a ajuda de um método específico, para fazer o objeto de uma leitura, com continuidade com o dado definitivo." Cfr. NOËL, Jean Bellemin. "Reproduire le manuscrit, presenter les brouillons et établir un avant-texte." Littérature, 28, dez. 1977, p. 9.

(9) Idem, op. cit. p. 12.

4. O Piano: projeto e roteiro

*Cadáver de coisa, sombra de objeto...
De que nicho, colo ou paisagem te exilei?
Se te ponho em confissão, nunca respondes.
Se te pego as mãos, deixas-te levar.
Ó coisa que não participa nem cintila;
coisa que me despreza
Exilado objeto, ao barranco te atiro.
Para que te juntes aos teus, atiro-te ao
mar.*

(Cadernos de João - Aníbal Machado)

O conto "O piano", de Aníbal M. Machado, foi editado pela primeira vez em 1944 no livro Vila Feliz.

Segundo os analistas, seu tema é o reaproveitamento de "O homem e seu capote", editado como apêndice do livro João Ternura (1).

Na verdade, as duas narrativas refletem as conseqüências das transformações ocorridas no intervalo de tempo que corresponde ao crescimento da sociedade industrial e à segunda guerra mundial.

Com a aceleração do progresso tecnológico, modificou-se a paisagem urbana e as grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo, assistiram à invasão dos arranha-céus, erguendo-se nos bairros sobre os escombros das velhas casas (2).

Era um novo estilo de vida, novos valores, uma outra forma de burguesia apegando-se à modernização para não sucumbir ao vendaval do capitalismo. Famílias tradicionais trocavam suas casas por apartamentos, assegurando na venda a manutenção do seu status social e econômico.

Em adição ao velho, uma nova sociedade lutava para se estruturar, embora de maneira dolorosa, sob os princípios da destruição e rejeição do antigo.

Pela observação exaustiva da obra de Aníbal, percebe-se uma angustiosa preocupação e dificuldade de assistir a esta destruição, o que revela o alto nível intertextual desta obra com as séries histórica e social (3).

Na verdade, no campo artístico, apesar do repúdio ao tradicional, a nova estética carrega o ideal de construção da nacionalidade. É o abandono da imitação, a aceitação da natureza selvagem, do sertão despojado, do herói brasileiro, inculto e natural, da língua(gem) brasileira com seu colorido coloquial; é a constatação de uma nova ordem estabelecida pela força e velocidade da máquina.

"O homem e seu capote" e "O piano" são, portanto, narrativas que buscam refletir os problemas da série social. A identificação temática entre ambas nasce da tensão emocional do seu autor, cuja formação acadêmica assiste à derrocada de valores tidos como certos

e universais.

Porém seu espírito culto e cosmopolita aceita com entusiasmo a nova estética à qual imprime o equilíbrio e a moderação evitando-lhe os excessos.

As duas narrativas demonstram uma perplexa curiosidade diante do duplo poder da máquina: "Mas as máquinas que exortam e anunciam não conseguem atenuar o efeito das máquinas que destroem"(4).

Em "O homem e seu capote", a visão bem humorada e surrealista de Aníbal, demonstra claramente este duplo poder — construção/destruição — criando uma narrativa com alta dose de ambigüidade, valendo-se de variados recursos que a afastam de uma mimética representação do real.

Nesta narrativa, o valor do tradicional e da influência cultural estrangeira, é representado por um capote de origem londrina aparato de idéias e conceitos que envolvem o brasileiro comum impedindo sua realização dentro de autênticos conceitos nacionais.

Em "O piano", entretanto, o mesmo aparato tradicional retorna sob forma de um "velho" piano que ocupa o espaço disputado pela modernidade.

A tensão entre o antigo e o novo polariza o tecido narrativo, através de recursos de estranhamento, de utilização do insólito, do absurdo cotidiano, da ambiência surreal, de tal sorte que a estrutura narrativa, aparentemente simples, se transforma numa estrutura complexa com alto valor artístico literário.

O conto se desenvolve, portanto, a partir do reaproveitamento do tema do retorno, que do ponto de vista psicanalítico representa um desejo de continuidade, de permanência, observado como linha recorrente que perpassa toda a obra do autor.

A atualização deste desejo se pode observar em todos os níveis da criação literária de Aníbal, e é responsável pela adoção de técnicas narrativas bem como pela escolha dos temas que apoiados, na clareza da linguagem, denotam a consciência de uma supra realidade ou de uma busca em relação à brevidade da existência.

Além disto, do ponto de vista da praxis literária, se comprova a angústia do autor diante da diluição, do esquecimento, na hesitação de publicar a sua obra, e no trabalho artesanal de revisão e atualização dos textos. No caso de João Ternura, a obra sobreviveu ao autor, e a edição póstuma se confunde com a história do seu criador. É como se João Ternura lhe pregasse uma de suas brincadeiras irrefletidas.

No caso de "O piano", o desejo de reforçar o tema que pode ser considerado um tema de importância vital ou existencial de Aníbal — o retorno — que se esboça com o capote transformado em inimigo, perseguidor, vem gerar um conto que de estado em estado é revisto, aprimorado e atualizado de próprio punho pelo autor.

Na verdade, o tema é retomado e transformado na matriz geradora de uma construção narrativa eivada de surpresas e de situações discursivas que evocam a realidade histórico-social do país e a supra realidade da série ficcional através do jogo entre o signifi-
cante e o significado, o dito e o não-dito, a denotação e a conotação, o objeto vivificado e o homem reificado.

É a tentativa do autor de encontrar o seu espaço ideal, a sua realidade imperecível, o ponto de encontro entre o corpo e a alma, a integração entre passado/presente, matéria/espírito, homem/natureza, vida/morte.

Para tentar esta integração, Aníbal serve-se no conto, como em toda a sua obra de ferramentas de trabalho, além dos jogos de oposições citados. Uma delas é uma poética que vem a calhar — o surrealismo — que além de abrir caminhos para um "futuro ilimitado", (5) "atribui ao sonho uma importância maior que a vigília, sob o duplo ponto de vista psicológico e metafísico" (6).

Em o capote, João Ternura, só se realiza no espaço idealizado do sonho, da imaginação que o protege de uma realidade não desejada ou insatisfatória.

E é entre o sonho e a realidade que Oliveira, resolve seu problema de espaço, em "O piano", problema aliás, que numa primeira instância reflete a situação da burguesia brasileira tradicional, prestes a perder seu status na sociedade em função das transformações

sociais já citadas.

Na verdade, ao artista engajado, a ideologia social não permite ocupar-se apenas da penetração de si mesmo, como o desejaria o precursor do surrealismo Gerárd de Nerval (7).

Citando o próprio Aníbal: "O principal da vida de um escritor é o constante esforço do espírito e da vontade no sentido de organizar o destino sob o fogo dos acontecimentos, no jôgo arbitrário dos acasos; o principal é essa integração do indivíduo apanhado em sua solidão inicial, às forças sociais e ao sentido geral do universo"(8).

E é sob o jogo das circunstâncias adversas que o autor procura integrar a solidão de Oliveira, às voltas com seu problema familiar, inserindo-o no panorama social de seu país e de um universo de após guerra.

O problema, aparentemente corriqueiro e pessoal, a nível de discurso se traduz pela iminente necessidade de espaço para abrigar a filha Sara, que deseja casar-se.

A pequena casa dos Oliveira, não possibilita a presença de Sara e Luís, uma vez que o único espaço que lhes seria próprio é ocupado por um velho piano.

A situação assim delineada já define a oposição entre o antigo e o moderno. Custear o enxoval de Sara e alojar o futuro casal significa para os Oliveira desfazer-se do piano e com ele despojar-se de seu passado e integrar-se aos novos tempos.

Nesta altura da análise, convém lembrar que a desacomodação do antigo e a ebulição da nova sociedade, polariza a atenção do autor.

A paisagem urbana do Rio de Janeiro se modifica, mudando o aspecto familiar da cidade para uma standardização em massa. O espaço é verticalizado e esmaga de certa forma não só as casas como torna insignificantes as características pessoais e familiares. A despersonalização é a consequência que ameaça as famílias tradicionais cujo endereço deixa de ser histórico e é dividido com qualquer estrangeiro ou qualquer um que possua o poder do consumo.

Em "O piano" o problema desta desacomodação está apenas sugerido pela busca de espaço, e pela constatação que só o sacrifício da tradição pode resolvê-lo.

O problema pessoal dos Oliveira é projetado na série social, por Rosália que num assomo de impaciência qualifica sua casa de "caixa de fósforos" e chega à conclusão que o piano terá de ser sacrificado de qualquer maneira, para dar espaço. "Onde iremos alojar o casal? Nossa Senhora! Todo mundo hoje quer espaço, precisa de espaço!..." (9)

Essa busca de espaço, embora seja o motivo que exige o sacrifício do piano, a nível discursivo cede lugar a um projeto estético que faz do piano o personagem principal do conto.

O olhar retrospectivo permite no entanto, perceber pela análise de documentos históricos deixados pelo autor, que nem tudo foi dito no conto.

O apuro estético não lhe permitiu destacar com maior ênfase o projeto ideológico, a abordagem social, que é retomada na tentativa de atingir um público maior, adaptando o conto a um roteiro cinematográfico.

Não é desconhecido o interesse de Aníbal pelo mais moderno meio de expressão artística.

Substituir a forma tradicional do conto, por uma forma moderna e com o alcance do cinema, seria corroborar a substituição do antigo em todos os níveis, penetrando até o âmago, a nova estrutura social.

A tentativa resulta frustrada, uma vez que na passagem da forma literária para a forma cinematográfica, o projeto estético se dilui e a preocupação naturalista faz do texto uma mimética representação cotidiana.

No entanto, o que convém ressaltar, é que do exame destes documentos se pode concluir hipoteticamente, que o projeto cinematográfico sobre o tema que motivou "O piano", e que só se atualizou nos manuscritos, da década de 50 já existia potencialmente na intenção do autor.

Melhor dizendo, o manuscrito em que Aníbal Machado tenta adaptar "O piano" ao cinema não é o primeiro retorno do texto. Ele "volta", pouco antes de 1959 na versão teatral, premiada pela Academia Brasileira de Letras. Ainda nos anos 50 (o manuscrito não tem data, mas certas palavras permitem situá-lo nesses anos - "biquini" e "quitchinete" por exemplo) (10) ele se preocupa com a ampliação do mercado; é a fase patética da vanguarda modernista. Mas mesmo posterior, esse estado do texto integra-se ao sistema proto-textual, na medida em que trabalhar com o texto-prévio equivale a "ler em continuidade com o texto, sem prerrogativas de nenhuma espécie, o conjunto das formulações que, a título de possíveis, fazem parte de um trabalho específico de escritura" (11). Esse conjunto discursivo funciona, na opinião de J. B. Noel, como um corpo de associações do autor, homólogas às que o paciente realiza no espaço terapêutico. Mesmo sem a intencionalidade de "cura" presente na terapia, se aceitarmos essa condição associativa das múltiplas versões, devemos ainda aceitar que elas se dão a nível inconsciente e que, em consequência, "elas não têm história", uma vez que o que caracteriza o inconsciente e, precisamente, a sua atemporalidade e a sua ahistoricidade (12).

Desta maneira, é lícito observar certa latência de "conteúdos" já a partir da primeira manifestação do *piano*, ainda na forma de *capoté*. Por condensação ou deslocamento, — os mecanismos do processo primário — a imagem retorna nas várias versões narrativas que, embora possam ser consideradas excelentes elaborações da pulsão de escritura, deixam seu autor insatisfeito. Cabe, então, lembrar que as constantes correções de um texto que não satisfazem "formalmente" só se esgotarão no momento em que o novo "conteúdo" ganhar existência real. Mas, nesse "momento", também a antiga forma terá se modificado e revelado a íntima associação entre matéria e expressão.

Na elaboração do conto, o projeto ideológico se desviou em benefício da ficção, porém permaneceu como carga polissêmica, fazendo parte do não-dito.

Na verdade, o entrelaçamento entre os textos examinados é tão bem urdido, que se poderia levantar a hipótese da gênese de "O piano", a partir do rascunho - roteiro se não subéssemos, por depoimento em entrevista, de Maria Clara Machado, filha do autor, que Aníbal tentou adaptar o conto ao cinema após a edição de *Histórias Reunidas* (13).

Além destes documentos, há ainda um prolongamento do tema em questão, na crônica, " Agonia das casas" que comprova a preocupação do autor com a situação da burguesia decadente e as consequências da transformação urbana no Rio de Janeiro. A crônica é de 1946, e nela Aníbal previne uma invasão em massa, esboçando uma visão surreal e fantástica de arranha-céus com conotação de verdadeira batalha: "As massas de arranha-céus avançam sobre o bairro desprevenido. Moradores assustados sobem o morro e espiam. A ameaça vem vindo próxima. Olham depois para trás, para o bairro querido: antes de dissolver-se já ele perdeu a tranquilidade. E vai agora perdendo as características" (14).

Assim sendo, como se pode constatar, sem preocupação histórica há uma unidade temática entre os diversos documentos, que reflete continuidade desde o fragmentário João Ternura até "Agonia das casas" (15). Seriam associações do autor em torno da sua visão de uma época que poderíamos datar entre 1930 a 1946.

Entre estas, "O piano", consegue evadir-se do real cotidiano, transformando-se num caso especial.

Num primeiro nível, o problema de espaço e de poder aquisitivo dos Oliveira parece levar o tema para a mesma linha de discussão que perpassa João Ternura, "Agonia das casas" e os roteiros cinematográficos: ora a oposição antigo/moderno, ora o problema econômico/social.

No entanto, como que acionada por estes elementos a presença de um velho piano, símbolo da tradição, garantia de nobreza, testemunha silenciosa de toda uma estrutura social que então ruía, vai crescendo e ocupando também o espaço de uma narrativa que se propõe moderna e realista.

O que se percebe claramente é que o leque de associações do autor entre a ficção e a realidade se abre em dois projetos; um estético que se atualiza em "O piano" e um ideológico que se propõe ao prolongamento da visão socialista da época. Esta versão se mostra recorrente neste conjunto de textos perseguindo uma linha temática que se concretiza poeticamente com o capote e o piano, mas que não se define quando tenta projetar-se sob formas mais modernas e menos elitistas.

Assim sendo, o projeto ideológico do autor, insistindo no tema conflitante novo/velho e sobretudo no determinismo econômico revela que o piano não conseguiu refletir o problema de forma mais ampla

como ele o desejaria. A tentativa se fará portanto através do cinema, que ele considera um "novo e maior poder de expressão" (16).

A adaptação do texto literário a um meio de expressão de maior contato com o público já fora tentada através do teatro como se disse anteriormente.

Porém a grande ambição de Aníbal é o cinema, um "enorme acontecimento para a humanidade: (...) um novo meio de expressão que vinha pôr nas mãos dela o instrumento capaz de distraí-la, exaltá-la, instruí-la, ensiná-la a conhecer-se a si mesma, a se vêr" (17). Já na ocasião da conferência sobre cinema realizada em 1941, verificamos a admiração do autor pelo novo meio de expressão e a consciência do seu alcance. Um conjunto de fatores — a insistência temática perseguida desde a criação de João Ternura, contida em "O Capote", desenvolvida em "O piano" e retomada de forma mais naturalista no manuscrito — roteiro cinematográfico, além da manifesta admiração e análise de "uma arte destinada principalmente às massas" (18) — leva a concluir claramente que "O piano" e suas versões são produto de germinação mental simultâneas. Como anota no seu Diário inédito "todo escritor tem uma só obra, que pode ser distribuída em vários livros, o resto são derivados dela".

Além disto, relendo a conferência de 1941, vamos encontrar uma outra afirmação do autor que comprova a nossa tese, de unidade dos textos analisados dos quais ressalta o desejo de registrar as transformações da evolução industrial. Diz Aníbal: "A era industrial ia utilizar um invento adequado a traduzir o seu dinamismo." (19). Não é outro o tema das múltiplas versões de o piano, senão as transformações, o ritmo, as conseqüências da era industrial.

Por este motivo, consideramos adequado, alargar o conceito de proto-texto de J. Bellemin - NBel, apoiados na sua comparação entre literatura e psicanálise (20).

Entre o sonho e a criação literária há parâmetros indiscutíveis. O sonho é atemporal e ahistórico até o momento em que é reorganizado no discurso que o relata.

A criação literária, da qual fazem parte os rascunhos, projetos, manuscritos do autor também pode ser reorganizada no texto prévio.

A possibilidade de reitura em continuidade das múltiplas versões, nos leva a analisar estas variantes como parte de um sistema, um conjunto capaz de fornecer uma textura lógica, mesmo que atemporal.

Portanto, consideremos que do proto-texto, estabelecido pelo critério genético, podem fazer parte documentos posteriores ao texto definitivo, mas que comprovadamente se integram na elaboração inconsciente do autor.

É importante, a esta altura da pesquisa analisar um manuscrito — projeto do autor — para adaptação cinematográfica, que nos ilumina sobre a força energética que se pode observar na elaboração do conto, bem como acentua, de forma mais ampla, o conflito novo/velho, representado no caso, pela ruína das casas (21).

Trata-se de um projeto, que busca desenvolver a abordagem social uma vez que a tessitura de "O piano", se compromete com maior destaque no problema emocional dos Oliveira. O projeto — manuscrito está contido num caderno pequeno espiral e ocupa duas páginas, desdobrando-se em duas tentativas. Na capa dura que envolve o caderno está o título "'O piano'/(notas)/(cenário para cinema)" (21). Transcrevo, para melhor compreensão do processo de unidade textual, esse documento:

- a) "Você gostaria se eu vendesse a sua máquina de costura?
Oliveira entra quando o rádio toca qualquer banalidade musical; ou conta uma rádio-novela. Irritado, desliga o rádio e põe-se a tocar no piano uma valsa antiga.
Oliveira, pela manhã, toma a lição do menino que está quase invisível entre os galhos da árvore".
- b) "Oliveira, homem de seus cinquenta cujos antepassados homens pertenciam à melhor sociedade no tempo do segundo reinado é hoje funcionário público letra m. Mora numa casinha modesta, não muito longe da praia. Atrás da casa, pequeno pátio onde se ergue uma árvore secular. Tem duas filhas: Sarita de 21 anos e um garoto de 10 anos, temperamento rebelde".

Percebe-se a indefinição e a imperfeição de um primeiro esboço, embora o embrião delate as recorrências temáticas de "O homem

e seu capote" e de "O piano".

Em relação ao conto, o esboço - embora posterior - expressa uma ambiência que está apenas subentendida, uma vez que não há uma descrição de cenário que se vai delineando por alusões. Quando nos deparamos com este projeto é que é concretizada a imagem que se faz por dedução através das pistas" fornecidas na narrativa.

O projeto - manuscrito ratifica portanto a situação desenvolvida no conto. As alterações de personagens no que se refere à mudança de nomes, se dará no manuscrito - roteiro, onde serão superados também em número os personagens do conto. Assim no que se refere aos personagens, o conto se desenvolve em torno de três figuras principais - João de Oliveira, Rosália e Sara e outros apenas mencionados, além do personagem principalíssimo - o piano.

A situação proposta, continua a mesma e se desenvolve através da problemática do personagem João de Oliveira diante do casamento de sua filha Sara.

A pequena casa dos Oliveira, exige a busca de espaço para os noivos Sara e Roberto. O avanço imobiliário e suas consequências são o teor deste manuscrito - roteiro. A trajetória dos noivos em busca de casa para morar e a preocupação de Oliveira e Rosália, devido à vizinhança dos arranha-céus, bem como a difícil aquisição de um apartamento, constituem a base da estrutura narrativa.

Aqui, vale a pena registrar duas anotações. De um lado, o espaço em que a ação se desenvolve, descrito desde o projeto - "casinha modesta, não muito longe da praia. Atrás da casa, pequeno pátio onde se ergue uma árvore quase secular" - em tudo coincidente com as casas agônicas da crônica de 1946: "Casa humilde em bairro valorizado tem os dias contados. Sempre que a verdes rezai pela pobrezinha. Casas assim são carniça de corretor. Eu queria pedir um pouco de ternura para ela; ternura também para as árvores que as cercam solidárias com a sua desgraça" (22).

Neste caso, entrelaça-se o diálogo entre versões. No esquema há ainda uma árvore secular em pé; no conto, uma máquina degradada, que sugere aspectos mórbidos: "João de Oliveira pediu à mulher e à filha que o despissem das peças que podiam ser aproveitadas. Foram retirados os catiçais de bronze. Arrancaram-se depois os pedais e ornatos de metal. Em seguida, a tampa de carvalho" (23).

Apesar da resistência do carvalho no piano - caixão; este tem suas condições de permanência tão provisórias quanto a árvore secular ameaçada pelos arranha-céus, uma vez que na crônica sobre as casas já é inútil semear até mesmo um mamoeiro." As casas achatam-se previamente esmagadas. Nem cria ou plantação de terreno valem a pena agora com mais sete luas eles chegarão às nossas portas (24).

A iminência do perigo a que estão expostos paralelísticamente, a tradição e o elemento natural, reforça a idéia da formação clássica do autor, cujo inconsciente revela que o moderno agride o estabelecido. Além disso os enunciados narrativos na crônica, nos manuscritos ou no conto, registram um tom de lamentação e advertência diante da ameaça da substituição inexorável.

Toda a ambiência natural, da qual a morte é elemento integrante, é chamada a compor a imagística do autor diante da nova realidade.

Os elementos naturais mesclando-se na narrativa, dão origem também aos nomes dos personagens, principalmente aqueles ameaçados de substituição. Aliás, duas hipóteses podem ser comprovadas em relação aos personagens; uma, no âmbito da construção ficcional da narrativa, outra mais próxima da realidade.

A primeira alternativa, embora a nível de ficção, pode ser comprovada pelo exame da origem dos nomes dos personagens que representam o velho, a tradição - Oliveira e Rosália. A alusão à origem vegetal se justifica quando se percebe que há uma incidência na alusão ao piano protegido por uma tampa de carvalho, enquanto no pátio da casa dos Oliveira se ergue uma árvore secular.

Oliveira tem sua origem vegetal evidente, enquanto Rosália se associa à rosa ou roseira, ambos numa clara referência à conservação dos quintais e jardins.

Quanto à segunda alternativa, digo estar mais ao nível da biografia do autor porque é facilmente comprovável, a partir da dedicatória do conto, que pesquisada, leva à associação da nomenclatura dos personagens com o nome da escritora argentina Maria Rosa Oliver, que veio ao Brasil em 1942 e levada por amigos, desfrutou da famosa hospitalidade de Aníbal Machado, cujas reuniões descreve em seus livros Mi fé es el hombre, e Mundo, mi casa (25).

A segunda nota digna de destaque é um lapso a respeito da constituição familiar. Aníbal escreve que Oliveira tem *duas filhas* - Sarita e um garoto. A feminização do menino trai a intenção de mostrar uma família condenada a não se reproduzir, ou antes, podem do gerar o novo somente a partir da colaboração de fora.

A geração do novo a partir de elemento de fora da família, e mais particularmente, através do casamento, demonstra que haverá nes ta substituição velho/novo, mais um processo de assimilação recíproca do que transformação. Fica evidente que para Aníbal, a introdução do moderno deverá ser gradativa e ocorrer de forma natural. Uma nova estrutura social se implantando pela destruição pura e simples dos valores tradicionais, substituindo-os pela força da máquina e do capital, não é só dolorosa mas aterradora, pelas circunstâncias que cria e pelas consequências inevitáveis.

O despojamento brutal da tradição, como é o caso do afogamento do piano, ou do revestimento superficial de um capote importado ou ainda a substituição das velhas casas, além de trazer sofrimento pode descaracterizar a estrutura social.

Há extrema coerência entre Aníbal ficcionista e Aníbal crítico de arte. A coincidência de pensamentos revela uma visão de mundo consistente e uma autêntica preocupação diante dos acontecimentos que presencia. Em ensaio sobre Walt Whitman - "O canto da Vida" - vamos encontrar: "Diante de tal mundo em construção, o espírito de um poeta poderia revoltar-se ou, então, retrair-se presa de pânico, até o asilo de sombra e mistério a que se recolheu Edgard Poe. Porque a massa de um edifício lança também sombras"(26).

E mais adiante no mesmo ensaio: "A América que conheceu, foi a da ascensão feliz do capitalismo. Hoje também lá, como no mundo inteiro, as contradições sociais inquietam as massas, negando ao homem as principais condições de ser feliz" (27).

João de Oliveira, personagem prosaico é massa e se projeta como modelo, saindo do particular para o universal, uma vez que representa todos os Joãos, que lutam para manter a dignidade e a individualidade ameaçada pelo poder avassalador do consumo, marca registrada da sociedade industrial.

O manuscrito - roteiro cinematográfico, procura realizar um dos grandes sonhos modernos de Aníbal, que avalia o "seu poder de linguagem universal" (28).

É pois, através de um recurso técnico-cinematográfico que começa a nascer e crescer diante de nossos olhos, um percurso paralelo àquele que é o tema principal do conto, e que tenta referir-se mais ao contexto social, utilizando-se no entanto da imagem do piano.

Essa imagem, usada como símbolo de todos os valores a serem substituídos vai crescendo fantasmaticamente, através de dezenove enunciados intercalados e descontínuos no interior da narrativa, (29) e se apoderando visualmente da mente do autor, o que já constitui uma encenação surreal, bem como atualiza uma das linhas constantes (já citada) de sua obra: a dificuldade de desvencilhar-se do antigo, do acadêmico, do tradicional, atração - repulsa que pode ser interpretada como retorno do reprimido.

O significado da visão do piano se atualiza através de um novo código, próprio da modernidade - o close up, recurso cinematográfico capaz de registrar os pensamentos obsessivos em todos os ângulos e nuances, um recurso autenticamente cubista.

Aníbal, valendo-se da força da imagem estática e silenciosa, enfocada subjetivamente pelos personagens, na verdade se engaja no cinema de vanguarda, tentando uma praxis que já conhecia em detalhes como demonstra a conferência de 1941. A experiência de adaptação do conto ao cinema procura servir-se das descobertas técnicas ali mencionadas, ou seja "a mobilidade da câmera o que permitia colocá-la em diversos ângulos de tomada de vista; aumentava-se arbitrariamente uma imagem, fazendo com que ela ocupasse a tela inteira de modo a dar todo o seu poder expressivo e dramático, indo a objetiva descobrir no íntimo das coisas o seu invisível movimento molecular; recorria-se à super-impressão para sugerir as evocações do sonho ou a simultaneidade dos estados da alma, cinematografando-se duas cenas na mesma película, espécie de contraponto visual; da câmera lenta que decompunha o movimento, se faz um incomparável auxiliar das pesquisas científicas: o *acelerado*, o *panorama*, o *flou*, a *deformação* são outros tantos recursos no manejo da máquina e no tratamento da película que tornaram o cinema capaz de nos dar um outro sentido do real, as imagens da vida e do movimento, através de um novo sistema de visão" (30).

Por meio de algumas destas técnicas, indicadas no manuscrito - roteiro, e de enunciados frasais, torna-se evidente que o piano, o antigo, está sendo obstáculo ao estabelecimento do novo. Está implícita a idéia de que uma ruptura com o antigo é difícil porque o novo não é completamente independente, é ainda uma esperança, uma irrealização.

No conto, o projeto estético construído, faz com que o piano vivificado seja o destaque narrativo, sobrepujando a preocupação do autor com a destruição do passado e a busca de um novo espaço, fatos que buscam firmar-se no manuscrito - roteiro.

Neste documento, o objeto perde a magia da vivificação e sua força se dilui enquanto personagem, porém se faz presente, mesmo como imagem muda e permanente.

Silencioso e presente, enquadrado em close up na mente do autor, o piano procura retomar a ambiência surreal do conto, porém o apelo do cotidiano não permite que o objeto - símbolo assuma as proporções obtidas na narrativa.

Convém dizer, que a dialogação intensa do conto, a força visual dos cenários, o desencadeamento de uma ação contínua, a introdução abrupta de narrativa já denunciam a intenção do script - ou a encenação oral e visual. Esta observação reforça a hipótese da inclusão dos manuscritos no sistema proto-textual, uma vez, que tal um quebra-cabeça as peças que possuímos podem, ser colocadas antes ou depois do texto definitivo, sem dano algum de significação.

Da análise de "O piano" concluímos ser um conto editado na forma convencional. Obedece aparentemente às normas literárias tradicionais, reservando-se a ruptura, o insólito, o surreal, o não dito, ao nível profundo da narrativa. Isto é o que fascina em Aníbal, o nível discursivo está sempre impregnado de vida. O leitor descerra a cortina da representação, no momento da leitura inicialmente trivial e cotidiana.

A forma tradicional do conto e o discurso moderno, eivado de técnicas renovadoras, revelam as oposições em que se debate o autor: passado e presente, antigo e moderno, formação acadêmica e espírito de renovação, como já se ressaltou.

Na história pessoal, a imagem da irmã, estudando no velho piano em Sabará, sob o olhar implacável da preceptora alemã que lhes substitui o carinho materno pela educação prussiana. "A casa perdeu subitamente o encanto, a vida ficou triste. Minha irmã ao piano chorava aos pitos da severa educadora" (31). É ainda, a associação literária ou a intertextualidade afetiva com as imagens recorrentes do piano no primo Murilo Mendes que chora entre outras imagens, a perda da mãe pianista: "Mamãe vestida de rendas/tocava piano no caos/ uma noite abriu asas/ cansada de tanto som,/equilibrou-se no azul,/ de tonta não mais olhou/para mim, para ninguém!!! (32).

E mais ainda, é o aparato obrigatório da família tradicional brasileira estimulando a genialidade dos pequenos "mozarts" nacionais. A obsessão do piano ocupando o espaço nobre das casas brasileiras - a pianolatria - é também alvo das crônicas de Mário de Andrade, no *Diário Nacional* (33).

Portanto, a temática do piano como representação do status burguês não é acidental nem aleatória. Ela faz parte do inconsciente de Aníbal e da tradição cultural nacional. É sinal de habitus de classe (34) e abrir mão desta condição é tão doloroso quanto absurdo. De certa forma, a presença de um piano é quase um brasão que identifica a nobreza da família.

Está definido o elemento de tensão que conduzirá o fio narrativo de "O piano". Permanece a temática do capote ou do poder da sociedade mecanizada no que se refere à necessidade de destruição do passado em busca do novo espaço. Essa busca constitui a motivação para a crítica social no manuscrito - roteiro, porém no conto o destino do piano ocupa o espaço da trajetória narrativa.

De certa forma, a única solução possível para que o casamento de Sara se realize já está definida no conto. Na tentativa de adaptação ao cinema, o autor como que volta a buscar uma solução, busca que deveria ser anterior àquela relatada no conto.

Assim sendo, mais uma vez se pode constatar que a construção narrativa do manuscrito - roteiro poderia preceder naturalmente o estado definitivo do texto editado do conto, expressando a gradação lógica - problema/solução. No entanto, o que se observa é o contrário.

Se colocamos o manuscrito - roteiro em ordem antecedente ao conto, vamos perceber a continuidade temática através do percurso dos personagens. Se o colocarmos posteriormente, a solução encontrada em "O piano" volta ao nível de problema ainda não resolvido concretamente, mas retornando ao inconsciente do leitor pelo enfoque do objeto, e pela trajetória dos noivos.

Senão, vejamos: há no manuscrito - roteiro uma busca exaustiva de apartamento para o jovem casal, sempre com a forte insinuação visual do piano.

No estado definitivo, "O piano", começa com a tentativa de solucionar o problema de busca de espaço. No manuscrito - roteiro a solução, colocada em prática no conto, é sugerida através da técnica cinematográfica e dos enunciados fraseológicos, acentuando a importância da ocupação espacial pelo objeto em questão.

A ação, em "O piano", é desencadeada de forma a parecer que o início é uma sequência narrativa, o que permite a leitura em continuidade, pré-requisito para a sistematização do conjunto proto-textual, e que atrai a lembrança do manuscrito - projeto, e do manuscrito - roteiro.

A sensação que oferece tal técnica é a de abertura da cortina de um palco.

A imagística paira sobre o texto escrito e as figuras humanas são vivas e coloridas, provocando uma relação de empatia que faz o leitor participar da intimidade e da problemática de Oliveira.

E a solução é que a tradição seja sacrificada, através da substituição piano/noivo, tensão que repousa sobre a disputa do elemento espacial, consequência das exigências modernizantes das novas estruturas urbanísticas e sociais.

Diante da única alternativa possível, o piano é preparado para o sacrifício.

A saída do piano, início do desequilíbrio narrativo representa a gradativa elevação do nível do cotidiano para a elaboração artística no plano surreal e insólito em que se atualiza ou se instala o clímax do conto.

É então que entram em equação outros elementos da técnica narrativa - cinematográfica de Aníbal, fazendo com que um objeto se transforme num passe de mágica, através da vivificação e do jogo de palavras, em um ser vivo, humano, amado, cuja velhice é tratada com carinhoso respeito: "Três dias depois o velho piano amanhecera engalanado de flores para o sacrifício, e a casa preparada para a recepção dos pretendentes" (35).

Entre os candidatos que aparecem para a apreciação do objeto, todos fazem questão de demonstrar que preferem coisa moderna. O desgaste, a antiguidade do objeto são ridicularizados: "-Ih, mamãe, mas está todo estragado" - "Andar tanto para ver uma porcaria destas!..." (36).

A rejeição do desejo de posse que motivou o assédio dos pretendentes em relação ao objeto, estabelece uma relação intertextual de contraponto com a Odisséia, na situação que expõe Penélope ao desejo dos pretendentes.

Tal construção comprova uma importante recorrência em Aníbal, recorrência que demonstra a utilização da liberdade de experimentação, trazida pela estética moderna e que possibilitou o relato de vidas comuns ou o nascimento do anti-herói, bem como a utilização do gênero anti-heróico como representação verossímil do realismo social; com a conseqüente valorização do cotidiano, o que denuncia características pessoais do autor - a visão humanística e a consciência social.

Já no ensaio de Baudelaire, o herói das grandes cidades, é aquele que sai do nível das epopéias, para o relato da crônica, nas páginas do jornal (37).

O piano é Penélope ao contrário. É o assédio dos pretendentes, porém sem o desejo de posse, que é substituído pela ridicularização. Tal fato faz parte da construção narrativa, que institui a comichade pela paródia e procura substituir o antigo pelo moderno, substituição que se dará portanto em todos os níveis: estético, histórico, social, político, econômico e individual.

No texto definitivo o que se lê, é a evidente necessidade de modernização acompanhada da conseqüente dificuldade de despojamento dos valores do passado, com sua carga de conceitos, estilos artís-

ticos e de vida, crenças e mitos:

- "Você já reparou, Rosália, como a gente custa a se desembaraçar das coisas antigas?
Como elas agarram?
- "Não sô as coisas antigas, ponderou Rosalia. Também as velhas idéias" (38).

Neste diálogo se pode observar, expresso com clareza, o tema simbolizado por um capote londrino e um velho piano.

A tentativa desesperada de João Ternura para desfazer-se do aparato inadequado que o reveste e que pode ser interpretado como influências tradicionais impostas pela família, pela religião, pela escola, pela sociedade nos diversos níveis da cultura, reaparece na mesma tentativa de João de Oliveira, quando da necessidade de desfazer-se do seu piano e, com ele de todo um estilo de vida.

A decadência da classe média tradicional, se constata, pelo despojamento dos bens de família, e dos valores clássicos: "Tudo passava. O piano ficava. O único objeto que falava da presença dos antepassados, meio eterno. Ele e o oratório" (39).

No entanto, a sociedade moderna exige a dessacralização dos conceitos; o espírito de substituição sobrepuja a perenidade, o utilitário consumível substitui ou tem primazia sobre o valor artístico.

A crítica consciente de Aníbal é de certa forma profetizante em relação às transformações trazidas pelo novo século.

Afastando-se da pura utilização da imagem do piano, o autor torna o termo polissêmico pela simbologia com que o reveste.

O piano não é apenas uma representação da cultura tradicional, o que seria óbvio; ele assume uma carga semântica dependente do ponto de vista de cada personagem.

Para Oliveira ele é um antepassado ilustre; para Sara é cama de casal; para Rosalia representa o enxoval da filha; para o narrador, é enfim, a morte, o sepultamento de uma época, de uma estrutura social. É um corpo morto ocupando um espaço solicitado, difícil de ser substituído até para guardar-lhe o cadáver.

Além destas associações, sabemos que uma das preocupações resultantes da época e que pode ser considerada como recorrência estética na obra de Aníbal é a máquina, consequência da sociedade industrial.

Em "O capote", este chega a transformar-se em "aparelho". Compreendido no sentido de aparato ou seja toda uma preparação para o convívio em sociedade na busca de status, o piano que já é aparelho sofisticado, adquire também o poder de aparato garantindo "a diferença" social.

Desfazer-se dele é aceitar obrigatoriamente a descida na escala social, condição imposta pela nova sociedade mecanizada. A oscilação entre o progresso gerado por estas novas circunstâncias, e o gradativo abandono das tradições, acentuam as ansiedades conscientes do duplo poder da máquina: construção x destruição, já mencionado anteriormente o que traduz a base narrativa do conto (40). Este duplo poder se complementa com um terceiro movimento: a substituição. O destruído será "construído" sob novas formas, portanto será substituído. No caso do piano, ele será substituído por um ser humano. A técnica da vivificação do objeto vai estabelecendo a possibilidade dessa substituição.

O objeto é um ser vivo e seu desaparecimento dará lugar a uma nova vida. Está implícita a evolução natural dos seres que culmina na morte e se realiza na reorganização da vida. O homem que substitui o objeto, o noivo de Sara, também assume características de objeto desde o momento em que é o instrumento útil de renovação e de geração de novos valores.

O jogo, objeto/ser vivo/objeto, garante as ambiguidades do texto, fornecendo elementos artísticos insólitos que fogem da representação pura e simples da nova realidade.

Assim sendo, as rupturas da vida tradicional, são sentidas pela sociedade que não se adapta com a mesma rapidez com que as máquinas geram bens consumíveis e arranha-céus.

A moldura de tradição que cerca a vida de João de Oliveira e sua família, se expressa através de elementos clássicos: casa com quintal, antepassados ilustres, piano, árvore secular, elementos só realçados no manuscrito - projeto.

A oralidade contida no texto é ingênua e muito denotativa, o que comprova a idéia de que a técnica ficcional de Aníbal repousa mais sobre o não-dito do que propriamente sobre a palavra. A carga semântica dos significantes provoca uma sensação muito forte do invisível, ou seja o uso da sinestesia.

Ao nível da linguagem a precisão é necessária devido às associações que se verificam a nível semântico. É, portanto, um jogo muito elaborado onde cada peça (ou significante) é responsável pelo efeito desejado.

Assim sendo, os personagens também são comuns, não possuem a mesma sensação de estranhamento que Ternura evoca. Este recurso fica por conta da situação insólita que a eles se propõe, fornecendo a complexidade necessária ao enunciado narrativo.

João de Oliveira, principalmente, é o anti-herói, menos anômado que Ternura; porém através da problemática que enfrenta, sai do cotidiano e vive uma função heróica e dramática, percurso que divide com a vítima - o piano vivificado.

A dramaticidade deste percurso, com o sacrifício do piano sob circunstâncias inusitadas, inspirou o ensaio: "A Paixão Segundo Aníbal Machado", onde a trajetória do piano é comparada ao drama do calvário. A hipótese repousa na associação que o ensaísta faz dos nomes dos personagens e nomenclatura bíblica (41).

Tal hipótese consegue realmente, base na análise semiológica do texto, quando esta análise leva apenas o texto em consideração.

No entanto, a crítica genética que orienta o nosso trabalho, embora limitando o campo da leitura ambígua e o nível ficcional, nos permite uma análise documentada e segura dos mesmos elementos.

Na verdade, o nome dos personagens principais, responsáveis pelo fio da tessitura narrativa, são inspirados por Maria Rosa Oliver, escritora argentina, a quem o conto é dedicado, referência que já fizemos anteriormente.

Ainda na leitura em continuidade dos texto definitivo e documentos literários, alguns personagens são acrescentados como Zequinha, filho mais novo de Oliveira. Luís o noivo de Sara passa a

chamar-se Roberto e caracteriza-se no texto definitivo com um personagem apenas mencionado, com uma entrada no final do conto, com a função de reforçar a idéia do retorno do piano, ou seja da influência do antigo.

Como o capote, o piano toma o espaço da narrativa. A pequena casa só consegue conter: Oliveira, Rosária, Sara e o piano.

Os demais personagens são ocasionais, entram e saem e são aspirantes à modernidade que ainda não tem espaço no cenário.

O piano só cederá lugar ao moderno, ao noivo de Sara, à formação espacial da nova sociedade, através do novo casal, depois de morto e sepultado.

E é a um verdadeiro enterro o que se assiste, com saída, cortejo e trajeto na descrição da única alternativa encontrada por João de Oliveira: jogá-lo ao mar.

Forte elemento natural - o mar - talvez seja o único a conter a tradição, não só pela sua magnitude perene como pelo jogo permanente das marés, símbolo da possibilidade do retorno.

Assim sendo, diante da impossibilidade de desfazer-se do objeto, o autor recorre ao incomum, ao estranho, numa solução grandiloquente: somente o mar, elemento que o fascina, é merecedor de conter a carga histórica de sua família e da sociedade que se finda: "-Atirá-lo ao mar?!..." - Sim, mulher. Vou atirá-lo ao mar..."(42).

A força do elemento natural e a solução insólita utilizada, fornecem uma saída equivalente à dolorosa necessidade de substituir o passado. Esta necessidade, como já dissemos, constrói também uma trajetória dramática para os personagens em busca de adaptação aos novos tempos.

E o piano começa a assumir características humanas - a vivificação. Como ser vivo, membro da família, reforça esta dramaticidade e prepara o desenlace ou o desequilíbrio da construção narrativa. Seu estado é de "tranquilidade e imponência" (43) - dignidade diante do sofrimento, conferida a seres superiores.

A força do destino, a singularidade do martírio, o tom heróico do desenlace, de certa forma, associam o novo personagem aos heróis clássicos, e o texto recria neste ponto, ou permite uma associação com as odisséias fabulares.

Assim sendo, também a nível de discurso se registra a oscilação entre o antigo e o moderno, a nosso ver, a tônica maior que paira sobre a obra de Aníbal.

O piano como parte da família, provoca angústia e ansiedade, ante a problemática resolução do seu afastamento - o sofrimento dos personagens é real e reflete o sofrimento universal diante do abandono, da separação, da ausência de defesa, da aniquilação total.

Rosália se horroriza ante a decisão de Oliveira. Afinal, o piano é parte da família. Desfazer-se dele de forma brutal, parece-lhe traição: "Olhe como está sem saber nada do que vai acontecer. Há quase vinte anos ali, naquele canto, sem fazer mal a ninguém (44).

Tais termos reforçam a idéia de inércia do passado diante da necessidade de adequação à nova realidade.

E como é de um ser vivo que se está tratando, a inércia se perpetua na morte, enquanto nas preparações para o enterro, se condensam as atividades lentas, que retardam o momento decisivo da separação.

"Faziam-se os aprestos para o saimento. João de Oliveira pediu à mulher e à filha que o despissem das peças que podiam ser aproveitadas. Foram retirados os castiçais de bronze. Arrancaram-se depois os pedais e ornatos de metal. Em seguida a tampa de carvalho" (45).

É digno de nota o recurso altamente econômico com que Aníbal produz o efeito poético polissêmico. Basta trocar uma *saída* por um *saimento*, que evoca o funeral mas também o atrevimento do piano protagonista; e aludir a uma ambígua *tampa de carvalho* para se montar a cena equívoca do remate/enterro (46).

Assim, todo o trajeto entre a casa de Oliveira e o mar, as murmurações dos transeuntes diante do original enterro do piano, e o desaparecimento nas águas, não encerram a narrativa como seria de se esperar.

As cenas do "afogamento" são descritas por Oliveira ao modo surrealista, como num processo alucinatório de grande força visual (47) que lembra o "Sonho" do pintor tchecoslovaco Musika, a "Nave dos não nascidos" do francês Raoul Zarróuk ou as imagens "Debaixo d'água" do polonês Jerzi Thorzenski (48).

Na verdade tais cenas são descritas duas vezes. A primeira elaboração do afogamento é, pois, onírica: "...Despertou logo em seguida. E começou a contar à mulher que ouvira o próprio piano repetir tudo o que se havia tocado nêle...Mas com muito mais alma!

- Uma porção de mãos, Rosália... Mãos diferentes, de diversas mulheres. As de minha avó, as de minha mãe; as tuas; as de minhas tias, as de Sara. Mais de vinte anos, mais de cem dedos brancos ferindo o teclado. Nunca ouvi músicas tão bonitas. Uma coisa sublime, Rosalia. Certos acordes as mãos mortas tiravam melhor que as vivas. Muitas moças de outras gerações estavam atrás a ouvir. Perto, nossos parentes se namoravam, pediam-se em casamento. Não sei por que, todos olhavam para mim com certo desprêzo. De repente, os dedos se retiraram; ouviu-se a Marcha Fúnebre; o piano se fechou a si mesmo... tomou a enxurrada... deslizou para o oceano... eu gritei... já era tarde, não me atendeu mais. Parece que partiu ressentido, Rosália!.. E me deixou na rua, só, com vontade de soluçar" (3).

Mais tarde, Oliveira vive a premonição sonhada: "- O nosso piano nunca mais voltará, Rosália!...

- Claro que não, foi para isso mesmo que o atiraste ao mar...

- Eu vi as ondas engolirem-no...

- ... êle ainda voltou à tona duas vêzes!

.....

- mas, nessa hora, eu percebi claramente que êle executava a Marcha Fúnebre.

- Isso foi no teu sonho desta noite, lembrou Rosália" (49).

Alucinação, sonho, realidade se confundem refletindo todo o difícil processo de separação, de transformação:

"- Não, foi ali no mar, agora há pouco, à luz do dia... Tu não ouviste também Sara? Depois... depois... uma espumaram da horrível cobriu-o todo" (50).

-A construção da angústia em que se debate Oliveira projetando-se do sonho para a realidade, realiza a praxis surrealista, que busca concluir ser "o mundo do sonho e o mundo real apenas um" (51).

No caso do sonho de Oliveira e sua projeção real, o autor realiza claramente ou adere à tese de que a chave do comportamento consciente estaria no sonho, ou ainda, que pode ser o sonho a busca das soluções ou a resposta fundamental ao seu problema, pesquisado e resolvido antes de sua execução, no sonho (52). Desta forma, o autor procura criar, na verdade, uma supra-realidade "ou seja, um espaço ideal onde o piano será "uma coisa solta no mundo cheio de vida, de orgulho..." (53).

A intenção cinematográfica que há de gerar o roteiro cinematográfico estaria aqui plenamente realizada pela grandiosidade da descrição. No manuscrito nenhuma visão será mais forte que o enfoque silencioso da câmera, somado aos enunciados narrativos intercalados.

Em "O piano", os recursos técnicos da narrativa, apoiados na ambiência surreal, na vivificação do piano, no insólito da situação, na irreverência como solução de revolta e crítica à nova estrutura social, criam um desenlace visualmente grandioso em contraste com a utilização de uma forma dialógica comum.

A soma da angústia do personagem Oliveira, mais o "saimento" do piano, e o "afogamento" no mar, resulta numa emoção sensorial quase auditiva. Falei anteriormente da técnica do não-dito em Aníbal, e sim do pressentido, do evocado pelo jogo de oposições, pela forma, pelo significante comum.

Nesta sequência narrativa da morte do piano, a sensação de uma sinfonia invisível vai crescendo na imaginação do leitor, e é reforçada pela imaginação de Oliveira que "ouve" a Marcha Fúnebre e "vê" o piano "fechar-se a si mesmo ao ser engolido pelas águas" (54).

O "crescendum" da imagem dá idéia do "crescendum" sonoro, até o clímax ou o desenlace, e também como na sinfonia, ora decresce e amaina na atitude de Oliveira ante o irremediável: "E ficou conjecturando:

- "deve estar longe a estas horas. Sempre debaixo das águas ... Passando por coisas estranhas. Destroços de navios... submarinos... peixes.

Um móvel que nunca saiu desta sala...

Daqui a anos vai dar nalguma ilha. E quando Sara, Rosalia e eu estivermos mortos, êle andarã ainda recordando as músicas antigas. Em que mar, em que costa? (55).

É o espaço idealizado, o espaço do sonho, sem tempo, sem contingências físicas, sem ordem pré-estabelecida.

A cena submersa imaginada, coincide também com a plastica surrealista citada anteriormente (56).

Pode ser redundante, porém é oportuno falar na magia de Aníbal, que é a magia que o surrealismo oferece na tentativa ou na possibilidade de "abrir um futuro ilimitado" (57).

Não é novidade também entre os estudiosos de Aníbal, que "abrir um futuro ilimitado" é uma recorrência muito forte entre as tantas recorrências que tentamos levantar.

Em toda sua obra o que se observa é a fuga do desenlace total, a fuga do nada. Ternura não morre, paira sobre a cidade do Rio de Janeiro: "De olhos abertos por alguns anos. Abertos, mas sem direito à vida! Sô para espiar!.." (58). Ternura é apenas um olho que espia.

Além deste desejo insaciável de perpetuação, de consciência do retorno de todas as coisas, de busca do sentido da vida, há ainda em Aníbal a consciência do invisível, do sobrenatural, da supra existência. O surrealismo em Aníbal é uma consequência do seu modo de ser mais do que uma técnica de ruptura premeditada.

Vale citar em relação a estes achados em Aníbal, uma observação de Gerard Durozoi e Bernard Lecherbonnier a respeito de "O surrealismo e a tradição esotérica".

Falando na exploração dos recursos fornecidos pelas "*ciências ocultas*", a alquimia e o gnosticismo, dizem os ensaístas:

"Os surrealistas não deixarão de explorar em todas estas direções, o que dá um aspecto esotérico e gnóstico à sua aproximação do mundo.

Na medida em que tendem para um saber absoluto, que permite decifrar as misteriosas relações do homem e do universo, na medida em que colocam o conhecimento intuitivo bem além do raciocínio discursivo e em que procuram, numa espécie de iluminação, uma *vidência* no outro mundo, quer dizer, o desejo de ultrapassar este mundo atual, medíocre e limitado para aperceber nesta vidência o estado original de homem, os surrealistas serão "gnósticos" tanto mais que farão apelo

igualmente aos símbolos, aos mitos, às analogias, ao conhecimento subjetivo e à experiência vivida.

E é neste conhecimento absoluto, nesta atuação para o Ponto Supremo, que tanto o surrealista como o gnóstico encontrará a sua salvação. (mas, evidentemente uma salvação diferente). (59).

Podem ser perfeitamente associados o conteúdo do citado ensaio sobre o surrealismo e a afirmação de Aníbal nas páginas do "Diário":

"Nossa vida subterrânea parece estar sempre à espera de um grande e único momento que virá justificá-la toda, de súbito".

No conto "O piano" de maneira especial, através da perplexidade de Oliveira que se vê oscilando entre dois mundos, além da consciência social que assiste às transformações da época, e documenta a situação da burguesia decadente, o que se percebe - exatamente através da técnica surrealista, é esse desejo de transcendência, de retorno. Aníbal permanece em outras vidas, inconformado com a humana limitação. Como anota nos cadernos de João: "Dar tudo por terminado? Acabar? Pois se foi ontem mesmo, não fazem nem cem anos que eu nasci! Então era só isso?"

Em relação a si mesmo, perplexidade; em relação aos seus personagens, o futuro ilimitado de um piano viajando milhas, indo até os mares do sul.

O surrealismo, para o autor, oferece a solução de continuidade, de liberdade. A consciência, é aplacada pela imaginação de um ser que permanece vivo, que se torna parte do todo, invulnerável, transcendente.

É ele Oliveira, que foi sacrificado, abandonado.

É Oliveira que se vê premido pelas contingências físicas. O piano é "uma coisa que ressoa, abraçado por todas as águas e pode ir para qualquer direção" (60).

Aníbal Machado, esse "mágico não sindicalizado" (no dizer de Carlos Drummond de Andrade) apaga constantemente os limites entre sonho e realidade a ponto tal que dele próprio não sabemos se morreu ou cometeu mais uma de suas mágicas, como nos diz o amigo e poeta.

Poucas vezes uma teoria se adequou melhor a seu objeto como, de forma espontânea e natural, a visão surrealista se adapta ao "Oipiano".

Lembre-se que Ternura é o primitivo que não se conhecendo, sai à sua procura; Oliveira, por sua vez, seria a contrafação: ele é o homem atual que se perdeu. Retomando Durozoi e Lecherbonnier, Aníbal Machado, agente consequente de modernidade (como quer Elza Miné) busca reencontrar-se, reconhecer-se e tomar consciência de si próprio no abismo de suas contradições. (61)

(1) Os primeiros analistas a destacar a semelhança estrutural entre o "O homem e seu capote" e "O piano", foram Carlos Drummond de Andrade e Cavalcanti Proença. Cfr. nota da Livraria José Olympio Editora, in João Ternura, Rio de Janeiro, 1965.

(2) A ruína, o escombros, o sepultamento do passado, constituem na verdade, a base temática do conjunto proto-textual estabelecido neste trabalho, e que se constitui na principal constante da obra do autor, desde João Ternura até "Agonia das casas", crônica editada no suplemento Letras e Artes do jornal A Manhã, Rio de Janeiro, 1946 e mostrando-se como pensamento filosófico em Cadernos de João, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1957.

A pertinência desta preocupação pode ser constatada, pela análise da nova representação urbana das cidades modernas e que se baseiam na "destruição da estrutura urbana pré-existente, na legitimação da sociedade mecanizada, na densidade do conglomerado urbano, na coerção para o bem estar".

Na Europa, a partir da década de 60 do Século XVIII, há dois fatores predominantes que determinam o surgimento das cidades concebidas como máquinas: é o processo de industrialização e um progressivo aumento da população.

"O surgimento da cidade moderna tem lugar durante o processo da Revolução Industrial, a nova cidade tem qualidades diferentes dos sistemas urbanos anteriores, especialmente nas áreas onde o capitalismo industrial adquire características predominantes; em primeiro lugar nas cidades inglesas, logo na França e Alemanha, durante os séculos XVIII e XIX. Outras regiões, que intervêm tardiamente neste processo, apesar de manter intactos seus sistemas urbanos, estarão determinadas em sua relação econômica, cultural e política por aquelas". Cfr. SATO, Alberto. "Origens de uma ciudad distinta" in Ciudad y utopia. Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1981. pp. 8-10.

"Charles Edouard Jeanneret Le Corbusier (1887-1965) pertenceu à geração dos mestres da arquitetura moderna. Seu projeto denominado Ville Radieuse foi demonstrado por ele mesmo, em 1929, nos países sul americanos. São propostas de reorganização urbana, expostas em Buenos Aires, Rio de Janeiro e São Paulo, com a esperança de implantar novas estruturas sociais, novas mentalidades". Cfr. SATO, Alberto. "La Ciudad contemporânea de Le Corbusier", op. cit. p. 89.

- (3) No Brasil a arrancada industrial se dá a partir do início do século XX. Rio de Janeiro e São Paulo são as primeiras cidades brasileiras a assistir a destruição e a substituição do seu cenário urbano.

"O fenômeno mais importante que deve ser ressaltado a esse respeito é o extraordinário crescimento das cidades, cuja população não raro duplica ou mesmo triplica num espaço de dez ou vinte anos. Sem dúvida alguma São Paulo mais conhecido e estudado: em 1870, não passava de uma grande aldeia de 30.000 almas; meio século depois, era uma cidade de 500.000 hab.; hoje (1969) é uma grande metrópole que conta, incluindo a periferia, com mais de quatro milhões de pessoas." Cfr. BRUAND, Yves "Condições Econômicas e Sociais". Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 19..

"A reviravolta decisiva, que coincide com a aceleração da revolução industrial do país, ocorre na década de 30. Tem então início a era dos grandes edifícios de apartamentos e escritórios, que substituíram no centro das cidades, o sobrado residencial e as construções de maior porte (estas, bem mais recentes) geralmente destinadas a fins comerciais)". Cfr. BRUAND, Yves. op. cit. p. 20.

Foi em 1936 que a produção industrial (8 bilhões de cruzeiros) superou a produção agrícola (6 bilhões e 200 milhões de cruzeiros) Cfr. AZEVEDO, Fernando de. A cultura brasileira. 4ª edição, 1964, p. 114 (1ª parte, cap. II).

- (4) MACHADO, Aníbal. "As crianças de França", Apud ANTELO, Raul. Aníbal Machado: a erosão da pedra. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1983, p. 286 (tese de concurso).

- (5) DUROZOL, Gérard e LECHERBONNIER, Bernard. Trad. Eugênia M. Aguiar e Silva. O surrealismo. Coimbra, Almedina, 1972. p. 14.

- (6) "O surrealismo teve, pois, a originalidade de reabilitar o sonho e atribuir-lhe uma importância tão grande, talvez maior que a vigília, sob o duplo ponto de vista psicológico e metafísico". Cfr. DUPLESSIS, Yves. O surrealismo, trad. Piêrre Santos, São Paulo, Difusão Europeia do livro, 1963, p. 38.

- (7) Para Gêrard Neval, o sonho permite a penetração em si mesmo e consequente acesso ao supremo conhecimento. Cfr. DUPLESSIS, Yves, op. cit. p. 36.
- (8) MACHADO, Aníbal. "Auto-biografia". Apud ANTELO, Raul. Aníbal Machado: a erosão da pedra, op. cit. p. 34
- (9) MACHADO, Aníbal. "O piano". Histórias Reunidas, Rio de Janeiro, José Olympio, 1959, p. 232.
- (10) Em 6 de julho de 1946, o Samedi Soir usa a expressão "biquinizar o mercado paralelo", i.e., pulverizá-lo como o ilhote de Biquini, Cfr. GILBERT, Pierre, Dictionnaire des mots nouveaux, Paris, Hachette, Tchou, 1971
- Biquini - Do top. Bikini, ilha do Oceano Pacífico, onde em 1946 se realizaram experiências com bombas atômicas, que a tornaram conhecida - S.m. 1. Maiô q.v. de duas peças de dimensões bastante reduzidas. 2. Calcinha que parte dos quadris. Cfr. Novo Dicionário Aurélio. 1ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975.
- (11) NOËL, Jean Bellémin. "Avant-texte et lecture psychanalytique". VÁRIOS AUTORES, Avant-texte, texte, après-texte, Paris, CNRS, Budapest, Akademiai Kiadó, 1982.
- (12) Freud apresenta a idéia da falta de história no inconsciente em várias passagens de sua obra, entre outras, em A interpretação dos sonhos. Cfr. FREUD, Sigmund. Obras Completas Interpretação dos Sonhos I e II, Rio de Janeiro, Imago, 1980.
- (13) MACHADO, Maria Clara. "Ele tinha uma paixão por cinema. No fim da vida já ia fazer uma adaptação de "O piano" e de "O telegrama de Ataxerxes" para o cinema. Eu não gostei dos filmes que já fizeram baseados nos contos. Cfr. FONSECA, Maria Augusta Bernardes, Vento, gesto e movimento - A poética de Aníbal Machado, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1984, p. 186. (tese de doutoramento).
- (14) - MACHADO, Aníbal. "Agonia das casas", Letras e Artes, A Manhã, Rio de Janeiro, 18 ago. 1946.

- (15) Idem, op. cit. 18 ago. 1946.
- (16) MACHADO, Aníbal. O cinema e sua influência na vida moderna. Rio de Janeiro, Instituto Cultural Brasil Estados Unidos, Lições da Vida Americana, p. 18.
- (17) Idem, op. cit. p. 17.
- (18) Idem, op. cit. p. 14.
- (19) "A era industrial ia utilizar um invento adequado a traduzir o seu dinamismo. A primeira película que representava a saída dos operários das Usinas Lumière, parecia o símbolo de uma arte destinada principalmente às massas". Cfr. MACHADO, Aníbal. op.cit. p. 14.
- (20) NOËL, Jean Bellemín. "Ler o Inconsciente", Psicanálise e Literatura, trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini, São Paulo, Cultrix, 1983, pp. 23-7.
- (21) O Caderno que contém o manuscrito - projeto, é um caderno espiral de capa dura, cinza, com folhas sem pauta, de dimensões 23X16 cm. A cor amarelecida das folhas demonstra a antiguidade do objeto. Das dezenove páginas, apenas três estão utilizadas.
- Na primeira página do caderno nos deparamos com um endereço significativo - o de Grande Otelo - ator já consagrado no cinema nacional:
- "Grande Otelo - Av. São Sebastião, 44, apto. 101, Urca 460942."
- Também:
- "Erivelto Martins (sambista) R. Joaquim Caetano nº 3 - Urca 268732.
- Além destes endereços, estão relacionados os personagens principais do "Telegrama de Ataxerxes".
- Personagens principais:
- Ataxerxes
 Esmeralda (?) sua mulher
 Juanita - sua família
 Miguel Zamboni - dono da Pensão Estrela do Sul
 D. Cacilda - mulher de Miguel
 'Pedra Grande' - a fazenda."

Há mais dois endereços: "Nimã(?) - 379416 C.da Manhã" e outro ilegível.

No verso da primeira página, há também uma anotação ilegível, escrita levemente, da qual se entende apenas "aquela virtude de que Deus se ..."

Na segunda e terceira páginas, as duas tentativas de projeto para o roteiro cinematográfico, já transcritos no corpo da análise, e parte do apêndice do trabalho.

As demais páginas permaneceram em branco, com exceção da penúltima onde estão relacionadas algumas despesas pessoais do autor:

240,00	- Cachecol (4)
180,00	- livros
470,00	- livros francêss
180,00	- toalhas
320,00	- casaco Selma
100,00	- restaurante
<u>150,00</u>	- taxi, etc.
1.640,00	

- (22) MACHADO, Aníbal. "Agonia das casas". op. cit. 18 ago. 1946.
- (23) Idem, "O piano". Histórias Reunidas. op. cit. p. 240.
- (24) Idem, "Agonia das casas". op. cit. 18 ago. 1946.
- (25) Maria Rosa Oliver, nasceu em 1900 e faleceu em 1980. Pertenceu ao Conselho de redação da Revista Sur e Latitud, das quais Aníbal possuía exemplares. Publicou Geografia infantil da Argentina, La vida cotidiana, Mundo, mi casa, Mi fê es el hombre, Lo que sabemos, hablamos, livro sobre sua viagem à China, comentado por Astrogildo Pereira em Crítica Impura, Rio 1963 (p. 181-187). Oswald de Andrade cita Maria Rosa em "Sol da meia noite", crônica no livro Ponta de Lança. Maria Rosa foi vítima de paralisia infantil. Vem ao Brasil em 1942, visitando o Paraná, São Paulo e Rio de Janeiro. Em São Paulo se encontra com Mário de Andrade, mencionado em seu livro Mi fê es el hombre (p. 67), como escritor, sociólogo e crítico, "promotor de la famosa Semana de Arte de San Pablo." No Rio de Janeiro, convive com Vinícius de Moraes com quem "comentaba las noticias (era crítico de cine), hablaba-

mos de poesía y literatura (particularmente inglesa había sido becado en Oxford), cantaba sambas con ritmo endiablado y voz cautivante, traducimos su poema "A mulher que passa" para el número dedicado a la literatura del Brasil que Sur me pidió por telegrama" (pg. 76).

Aliás, vale anotar, que Maria Rosa faz menção à filha de Vinicius, Tati, que nos evoca o conto "Tati, a garota", de Aníbal M. Machado.

Assim ela se expressa: "Así tardé um poco en conocer a la inteligente y encantadora Tati, luego una de mis mejores amigas brasileñas."

Quanto à visita a Aníbal Machado é descrita por Maria Rosa neste mesmo livro (p. 83):

"En medio de um jardim estaba también la casa más de puertas abiertas que me ha sido dado frecuentar: la de Anibal Machado.

"Situada em Ipanema, barrio residencial de Rio de Janeiro, la casa está lo bastante lejos del centro para parecer de campo y lo suficientemente cerca para que lleguen ahí sin dificultad las muchas personas a quienes atrae el magnetismo de su dueño. Agil, analítica y a veces satírica, muchos comparaban la inteligencia de Machado con la de Gide, pero creo que esta asociación se debía en parte a la cara enjuta y los ojos chicos de mirada penetrante, comunes en ambos. Descartada esa similitud tan infima que a muchos les pasaba inadvertida, no había ninguna otra: Machado, de altura menor que mediana, era delgado, movedizo y cuando salía cubria su calva con una buena vasca que le daba un aire muy juvenil. Además, la gran diferencia con Gide consistía en que su ambiente vital era lo opuesto a la austeridad puritana, es decir, a la hipocresía."

"Rodeado de una numerosa familia en que predominaban la mujer y las hijas, Aníbal Machado nada tenía de patriarca y, buscado por los estudiantes, jamás hablaba en profesor."

"En aquellos interiores, que asocio en mi imaginación con esas jaulas inmensas donde vuelan y conviven, pajaros de diversas especies, la gente iba y venía, conversaba quietamente vaso en mano, cantaba las canciones en boja o bailava danzas populares según le diera la gana. En realidad todos, aun los que muy gideanamente barajaban ideas sobre literatura, estaban en una corriente ambiental que, como las acuáticas, jun-

taba, arremolinaba o arrastaba a los que en sua linea flo-
taban. Tanto la alegria como la mesura, que evitava toda cha-
bacaneria, eran esenciales em aquellas reuniones domingueras
cujo tono, a mi parecer, sólo puede darse en el Brasil." Cfr.
OLIVER, Maria Rosa. Mi fé es el hombre. Buenos Aires, Car-
los Lohlé, 1981. p. 83.

Em seu primeiro livro, dos três que compõem sua trilogia me-
morialista Mundo, mi casa, La vida cotidiana e Mi fé es
el hombre, Maria Rosa descrevendo o período em que a parali-
sia infantil a manteve de cama, menciona uma amiga de infân-
cia que lhe fazia companhia frequentemente: Sarita.

Segundo nos parece, está aí a terceira personagem chave do
conto "O piano", aquela que possibilitaria a substituição do
antigo pelo moderno.

Além destas anotações, a visita de Maria Rosa Oliver a Aníbal,
está registrada também por Carlos Drummond de Andrade, em
crônicas: "Lembro-me, já mais recentemente, da visita de Ma-
ria Rosa Oliver, a escritora argentina que parou entre dois
aviões e que, não podendo andar, lá apareceu carregada, como
uma criança que quase era, nos braços de um dos amigos". Cfr.
ANDRADE, Carlos Drummond de. "Ontem em casa de Aníbal", Lei-
tura, Rio de Janeiro, 1945.

Consideramos enriquecedor mencionar também, a participação
de Maria Rosa Oliver na organização de um número da revista
Sur em homenagem ao Brasil, editada em 30 de setembro de 1942
(Ano XII) Buenos Aires, "en la Imprenta López Peru 66, Buenos Aires."

Neste número, além da tradução do poema de Vinícius de Mo-
raes "A mulher que passa", há também na tradução de um poema
de Aníbal Machado: "Sonho", que por ser ainda inédito, julgo
oportuno transcrever, na ortografia original:

"SONHO"

Eu vi, eu vi num só instante
O mundo novo se anunciar.

A cólera dos deuses já tinha passado
Como a trovada que se recolhe aos longes da montanha.

Apenas alguns mortos ainda se lamentavam
Que tinha sido horror e crime o que fizeram
E depressa na noite escura se apagaram.

Então o novo mundo eu vi se anunciar:

Vi tripulantes de grandes navios
 Levando mercadorias aos portos
 Aos abertos portos da terra inteira.
 Vi as mulheres enfim desalgemadas
 Prometer novos, melhores frutos.
 Vi destruídas cidades em festa,
 O pastor de novo errando nos vales,
 Vi aldeias dentro da noite sonhando,
 Vi subir dos tetos adormecidos
 O relento do amor.

E vi os campos esperando as searas,
 Vi nas longas praias
 Crianças luminosas
 Ao sol de sempre correndo.

Vi Prometeu fora do rochedo
 De novo a insistir com os homens
 Que reconquistem o futuro
 E retomem a terra nas mãos
 Para nova tentativa,
 Para outra experiência.

Prometeu a gritar ainda que a vida vale a pena...

E ninguém mais se lembrava, ninguém
 Da antiga e tenebrosa destruição.

E vi a vida recomeçar
 Como si não tivesse havido nada.

Pão e água. E asas e dança.

E liberdade.

Pão e amor para todas as criaturas.

Vi a alegria cantar
 Na imprevista madrugada.

Vi enfim os deuses apaziguados.

Petrificado parei.

E fechei os olhos

Para que nunca mais
 O inacreditável mundo
 Fugisse do olhar.

(pp. 38/40)

E na tradução (Presumivelmente da própria Maria Rosa Oliver):

SUEÑO

Yo vi, yo vi en un solo instante
El mundo nuevo que se anunciaba.

La cólera de los dioses ya había pasado
Como el tronar que se retira en las lejanías de la montaña.

Apenas algunos muertos seguían lamentándose
De que fué horror y crimen lo que hicieron,
Pero luego en la noche oscura se apagaron.

Entonces, ví anunciarse un nuevo mundo:

Vi tripulantes de grandes navíos
Llevando mercaderías a los puertos
A los abiertos puertos de la tierra entera.

Vi las mujeres, al fin, desencadenadas
Prometer frutos nuevos y mejores.

Vi destruídas ciudades en fiesta,
Al pastor de nuevo errando por los valles.

Vi aldeas soñando dentro de la noche.

Vi subir de los techos adormecidos
El relente del amor.

Y vi los campos esperando las cosechias.

Vi en las largas playas

Niños luminosos

Corriendo en el sol de siempre.

Vi a Prometeo fuera de su roca

Insistiendo de nuevo con los hombres

Para que reconquisten el futuro

Y tomen la tierra en las manos

Para una nueva tentativa,

Para otra experiencia.

Prometeo gritaba todavía que la vida vale la pena.

Y nadie más se acordaba, nadie

De la antigua y tenebrosa destrucción.

Y vi que recomenzaba la vida

Como si nada hubiese sucedido.

Pan y agua. Y alas y danza

Y libertad.

Pan y amor para todas las criaturas.

Vi a la alegría cantar
En la impaciente madrugada.

Vi en fin a los diczes apaciguados.

Me paré petrificado
Y cerré los ojos

Para que nunca más
Huyese de ellos

El mundo increíble.

(pp. 39-41)

Nesta edição da revista Sur, em homenagem ao Brasil, e segundo consta, organizada por Maria Rosa Oliver, estão traduzidos além de Aníbal os seguintes autores brasileiros: Manuel Bandeira, Jorge Amado, Vinicius de Moraes, Mário de Andrade, Ribeiro Couto, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Adalgisa Nery, Raquel de Queiroz, Ruben Navarra, Marques Rebelo, Ruben Braga.

Como se vê, a autora argentina pode ser considerada divulgadora da literatura nacional, o que justifica por si só, a dedicatória do conto "O piano", de Aníbal Machado.

- (26) MACHADO, Aníbal. "Walt Whitman. O Cantor da vida". Apud ANTELLO, Raul, op. cit. p. 127.
- (27) Idem, op. cit. p. 129.
- (28) MACHADO, Aníbal. O cinema e sua influência na vida moderna. op. cit. p. 15.
- (29) O piano adquire grande força visual e temática a partir de dezenove enunciados narrativos e direcionamentos da câmera, conforme se pode observar no exame do manuscrito roteiro do autor, que consta do apêndice deste trabalho. Este documento literário, faz parte do conjunto proto-textual que estabelecemos, e fornece indicações técnicas de filmagem procurando realizar a paixão de Aníbal pelo cinema. Aliás, em relação a isto, o escritor estréia em livro justamente sobre o assunto com: O cinema e sua influência na vida moderna, pronunciada a 6 de fevereiro de 1941, no auditório da Associação Brasileira de Imprensa.

A tentativa resultou frustrada - e em resposta a Jorge de Aquino Filho, no suplemento literário de Minas Gerais de 28/01/84 - Maria Clara Machado, satisfazendo a melhor definição de Anibal, solicitada pelo entrevistador, responde diretamente - "No cineasta frustrado. Morrer sem fazer um filme o entristecia muito. Era esse seu maior desejo na vida."

Para melhor efeito de observação, salientamos os enunciados narrativos e as indicações para filmagem; forma pela qual Anibal procura adaptar o conto ao cinema:

1. "Continua a ouvir-se a escala enervando tocada ao piano".
2. "A câmera atravessa a sala de jantar, onde focaliza algumas fotografias de severos antepassados do casal Oliveira, e entra na estreita saleta onde, em grande plano, enquadra as mãos de Sara, a filha do casal, indo e vindo no teclado gasto do piano".
3. "Que faz a Sarita que não muda de exercício?... Isso até estraga o piano!"
4. "O piano é que paga, não é? - diz Oliveira.
5. "Ouve-se ainda mais amortecida a escala tocada ao piano".
6. "Interrompe-se neste momento o som obsessivo do piano".
7. "O garoto: - Você também já vinha me chateando o tempo todo com o piano".
8. "Oliveira, dirigindo-se ao garoto: - O piano não amola ninguém, meu filho."
9. "Entra na saleta onde encontra Oliveira que retira um pedaço de vidro de cima do piano e agora, com o lenço, procura dar brilho ao verniz da madeira."
10. "- Oh, cupim não entra aqui! Isso é piano de raça..."
11. "Toda pronta Sarita sai do seu minúsculo quarto que é também o de seu irmão Zequinha, e procura dar um arranjo na saleta, também apertada, onde estão o piano, poucas cadeiras e um sofá."
12. "I (indicação para câmera) A câmera, do ponto de vista subjetivo de Sarita, enquadra o piano."
13. "- Nada de piano, diz Roberto. Basta o de teu pai."
14. "- Deixa sossegado o piano de papai."
15. "As duas emudecem e ficam a olhar significativamente para o piano."

16. "O piano é enquadrado ora do ponto de vista de Sarita, ora do ângulo em que se encontra Rosália."

17. "A sua imagem, em grande plano, insiste, dando a impressão de obstáculo ao sonho de Sarita, até fundir-se em..."

18. "(1) Oliveira despede-se e sai:

Ao atravessar a saleta de visita, dá uma olhada ao piano."

19. "Roberto e Sarita chegam à porta da casa. O noivo se despede beijando o rosto de Sarita e esta entra. Está desanimada, seu andar é cambaleante. Atravessa a saleta onde se acha o piano. Olha para ele com uma expressão reticente." Cfr. MACHADO, Aníbal. Manuscrito roteiro-cinematográfico. (col. Raul Antelo).

(30) MACHADO, Aníbal. O cinema e sua influência na vida moderna. op. cit. p. 17.

(31) Idem, "Auto-biografia". Apud ANTELO, Raul. Aníbal Machado: a erosão da pedra. op. cit. p. 34.

(32) Idem, op. cit. p. 28.

(33) A respeito da "pianolatria" brasileira, termo com que Mário de Andrade denominou a quase obrigatoriedade das famílias burguesas, de incentivar os filhos ao estudo do piano, citamos:

"A menina principiou estudando piano como toda a gente e tinha muitas facilidades entre as quais ouvido e mimetismo."

"Foi então que uma sociedade de beneficência se lembrou de incentivar a pianolatria brasileira, instituindo concursos para meninos-prodígios". Cfr. ANDRADE, Mário. "Arte em São Paulo". "Taxi e Crônicas no Diário Nacional", (org. Telê Porto Ancona Lopez), São Paulo, Duas Cidades, 1976, p. 75.

(34) Pierre Bourdieu denomina habitus, as marcas de distinção que são produzidas pelo meio mas também produtoras de diferenciações simbólicas, não materiais, marcas adquiridas, porém incorporadas. Cfr. BOURDIEU, Pierre. "Campo do poder, campo intelectual, e habitus de classe." A economia das trovas simbólicas. trad. Sérgio Miceli, São Paulo, Perspectiva, São Paulo, 1982.

(35) MACHADO, Aníbal. "O piano", op. cit. p. 229.

- (36) Idem; op. cit. p. 229.
- (37) Em relação ao herói moderno assim se expressa Baudelaire(...) "Mas existem temas da vida privada muito mais heróicos. O espetáculo da vida mundana e de milhares de existências desordenadas; vivendo nos submundos de uma grande cidade - dos criminosos e das prostitutas - A Gazette des Tribunaux e o Moniteur provam que apenas precisamos abrir os olhos para reconhecer o heroísmo que possuímos". Apud BENJAMIN, Walter. "A modernidade" Vanguarda e Modernidade. VÁRIOS AUTORES, Rio de Janeiro, Tempo brasileiro, 1971, p. 18.
- (38) MACHADO, Aníbal. "O piano", op. cit. p. 248.
- (39) Idem, op. cit. p. 235.
- (40) MACHADO, Aníbal. "As crianças de França". Apud ANTELO, Raul, op. cit. p. 286.
- (41) BRUNETI, Almir de Campos. A paixão segundo Aníbal Machado. UCLA, New Orleans, Tulane University, 1972.
- (42) MACHADO, Aníbal. "O piano", op. cit. p. 238.
- (43) Idem, op. cit. p. 240.
- (44) Idem, op. cit. p. 240.
- (45) Idem, op. cit. p. 240
- (46) Até a palavra apresto reforça a de saimento. Ora sendo um derivado de praestare (sair diante) ora um sinônimo de apetrecho, vale dizer, filiado a protrahere (fazer sair, revelar). Nos dois casos estabelece-se o vínculo etmológico. Cfr. COROMINAS, J. Breve Dicionário de la Lengua Castellana, Gredos, 1976.
- (47) MACHADO, Aníbal. "O piano", op. cit. pp. 245-247.
- (48) Essas obras integraram a exposição "Surrealismo e arte fantástica". Cfr. Surrealismo e Arte Fantástica, Prefácio Félix Labisse, São Paulo, Fundação Bienal, 1965 (catálogo da VIII Bienal de São Paulo.)
- (49) MACHADO, Aníbal. "O piano", op. cit. p. 247.

- (50) Idem, op. cit. p. 247.
- (51) DUROZOI, Gérard e LECHERBONNIER, Bernard. trad. Eugênia M. Aguiar e Silva. O Surrealismo, op. cit. 141.
- (52) Idem, op. cit. p. 137.
- (53) MACHADO, Aníbal. "O piano", op. cit. p. 250.
- (54) A exposição de Aníbal sobre a construção de um filme, corrobora esta sensação e comprova mais uma vez a intenção cinematográfica da construção narrativa de "O piano", bem como o entrelaçamento deste texto com os documentos literários. Na conferência "O cinema e sua influência na vida moderna", em 1941, vamos encontrar conceitos de Moussinac sobre a montagem dos filmes, citados por Aníbal, que conclui: "Verifica-se assim que a construção de um filme se assemelha a composição sinfônica, tal a analogia entre o ritmo musical e o ritmo cinemático. Cfr. MACHADO, Aníbal. Influência do cinema na vida moderna, op. cit. p. 17.
- (55) MACHADO, Aníbal, "O piano", op. cit. p. 247.
- (56) Surrealismo e arte fantástica. Prefácio Félix Labisse. São Paulo, Fundação Bienal, 1965 (catálogo da VII Bienal de São Paulo).
- (57) DUROZOI, Gérard e LECHERBONNIER, Bernard. trad. Eugênia M. Aguiar e Silva. O surrealismo, op. cit. p. 14.
- (58) MACHADO, Aníbal. João Ternura. Rio de Janeiro, José Olympio, p. 222
- (59) DUROZOI, Gérard e LECHERBONNIER, Bernard. trad. Eugênia M. Aguiar e Silva, O surrealismo, op. cit. p. 15.
- (60) MACHADO, Aníbal. "O piano", op. cit. p. 250.
- (61) DUROZOI, Gérard e LECHERBONNIER, Bernard. trad. Eugênia M. Aguiar e Silva, O surrealismo, op. cit. p. 14

5. O Piano: de Vila Feliz a Histórias Reunidas

"Depressa, poeta. Chegou o momento fonético. Convoca os teus circunflexos, que os gramáticos estão na porta cobrando os sinais diacríticos..."

(Cadernos de João - Aníbal Machado)

Para o estabelecimento do conjunto proto-textual do conto "O Piano" comparamos os diversos documentos literários em mãos, tais como - "O homem e seu capote", apêndice do livro João Ternura, o manuscrito original para impressão do estado de primeira edição, incompleto e sem data, datilografado e corrigido à mão pelo próprio autor; o projeto, também escrito à mão contendo as indicações gerais para um roteiro cinematográfico; o manuscrito - roteiro, datilografado, incompleto e sem data, que busca adaptar o texto ao cinema; e, finalmente, um manuscrito, ainda datilografado, para adaptação radiofônica.

Desta comparação realizada em todos os níveis da análise, desde o acompanhamento do fio temático, das técnicas de composição das várias versões, até o nível discursivo, faz parte este trabalho de confronto entre os textos, a fim de localizar as variantes.

A finalidade do nível comparativo do trabalho, que de início buscava constatar a sistematização do conjunto que comprovaria a gênese textual d'O Piano, nos levou também a outras descobertas e confirmações.

Observamos que tais variações ocorrem não só como resultado de duas características básicas do autor (apontadas por alguns críticos, entre eles, Cavalcanti Proença, ao falar tanto do "perfeito domínio da linguagem" (1), de Aníbal, quanto da recorrente necessidade de transcendência, que emana da sua obra), mas também para cumprir objetivos que se tornam óbvios no decorrer da análise: suprimir a indefinição, aproximar-se da linguagem oral, atualizar a narrativa, incorporar a cotidianidade.

Neste afã de buscar a precisão e a simplificação da linguagem, o autor é reconhecido como verdadeiro artesão, a builar detidamente a sua obra.

Escolhemos como texto - base, a primeira edição do conto no livro Vila Feliz, 1944 (2), e como texto ideal o estado de segunda edição (3), no livro Histórias Reunidas, 1959, (4) por ter sido esta edição, a última revista em vida pelo autor, que representa portanto sua vontade definitiva.

Ainda, deste trabalho de cotejo, chegamos também à possibilidade de datar um original datilografado e revisado à mão pelo

próprio Aníbal, o texto, incompleto e sem data, não poderia ser situado a não ser por este processo comparativo, que nos demonstrou ser anterior à primeira edição, uma vez que dela constam as correções observadas no documento original. Deve ser interpretado em consequência, como o manuscrito original da obra.

Além destas descobertas e constatações, a nível de discurso, as variantes entre versões nos levam às seguintes conclusões: as variantes de ordem morfológica se apresentam principalmente na supressão e substituição de advérbios, pronomes, artigos indefinidos, bem como alteração de tempos verbais.

O que se percebe também é que na intenção de combater a redundância em busca da simplificação e da precisão, ocorre, muitas vezes, o contrário. Daí encontrarmos na segunda edição acréscimos de frases e expressões nos reordenamentos sintáticos que ora são devidos à inversão de elementos, ora à supressão ou transformação global dos enunciados.

De qualquer forma, o que se torna evidente é a substituição da indefinição do texto da primeira edição para a objetividade e precisão do texto da segunda edição.

Os artigos indefinidos substituídos pelos definidos nos dão bem a medida desta intenção.

Por exemplo:

(19) como um julgamento

(20) como o julgamento

Como agentes de indefinição, formas verbais no pretérito imperfeito ou mais-que-perfeito recebem as desinências mais objetivas do presente ou pretérito perfeito, como se vê ao passar de

(18) todos. Dirigira-se à moça em seguida

para (19) todos. A moça dirigiu-se em seguida.

Observa-se, no entanto, que apesar do esforço do autor por buscar aproximar-se da linguagem oral, muitas vezes nesta busca

vai ao encontro de lusitanismos como nos casos dos verbos no infinitivo precedidos por preposição:

(222) estavam ao lado ouvindo. Perto

(223) estavam atrás a ouvir. Perto

É, no entanto, na questão pronominal que se percebe a preocupação de eliminar o lusitanismo do uso do pronome oblíquo lhe, bem como do uso exagerado de pronomes pessoais, o que resulta numa maior simplificação da linguagem.

(83) atenuar-lhe o sofrimento. Quantos

(83) atenuar o aborrecimento. Quantos.

A substituição do substantivo sofrimento pelo substantivo aborrecimento, parece já buscar a aproximação de uma linguagem mais chã, menos dramática, mais ao nível da modernidade.

(129) se lhe alcançarem

(129) se (...) alcançarem

Curiosamente vamos encontrar no parágrafo:

(288) se (...) distinguiam na

(290) se lhes distinguiam na.

Da mesma forma, substituindo a próclise pela ênclise, Aníbal confunde nossa afirmação de busca da aproximação da linguagem oral, quando usando os pronomes encliticamente reforça a literariedade da narrativa, distanciando-se novamente. O uso oral da linguagem até os nossos dias consagrou as formas proclíticas como se encontravam na primeira edição.

(18) dos outros. O judeu se conservava impassível

(19) dos outros. O judeu conservava-se impassível.

(69) Oliveira se comoveu. Já

(70) Oliveira comoveu-se. Já.

(145) portugueses se adiantou para

(145) portugueses adiantou-se para.

Também há contradições na busca pela precisão e pela simplicidade, nas construções sintáticas. Em cinco parágrafos, frases são acrescidas ao texto. São frases enfáticas e explicativas.

(141) João! (...) não

(141) João! Que crueldade! não

(222) se havia tocado nele ... § Uma

(222) se havia tocado nele ... Mas com muito mais alma § Uma

(231) Geral (...) § Ele

(233) geral. Entrou em casa § Ele.

Quase em igual número de parágrafos em que frases são acrescidas ao texto, outras tantas são suprimidas, numa proporção de cinco a quatro parágrafos.

(128) geral. Amanheceu com raiva do piano e da vida. Saiu

(128) geral. (...) ; Saiu

(232) definitivamente! exclamou ao entrar § Vai

(234) definitivamente! (...) Vai

(194) ou nunca! respondeu Oliveira. Ele

(194) ou nunca! (...) Ele.

Nos dois últimos exemplos ocorre mais uma vez o desejo de desmistificação da narrativa; de tentativa de aproximar-se da realidade eliminando do diálogo a presença do narrador. O ambiente ficcional estabelecido pela linguagem literária assume ou se adapta melhor à oralidade e à linguagem teatral.

Porém é no reordenamento sintático realizado em todo percurso narrativo que se percebe a inquietação do autor e seu permanente desejo de perseguir a contemporaneidade, pela atualização e correção da linguagem.

Em quarenta e três parágrafos as alterações sintáticas vão desde a simples inversão de elementos:

"(2) respondeu a voz da mulher lá de cima

(2) respondeu lá de cima a voz da mulher

até a transformação global de elementos, provocando mesmo alterações semânticas:

(18) prudente desmanchá-lo oferecendo

(18) prudente pôr termo ao mal entendido, oferecendo

(24) calado. Não era a ele a ofensa, era ao

(25) calado. Era como se fossem para si as ofensas ao

(117) espaço. É uma luta por falta de espaço!

(117) espaço. É um desespêro essa falta de espaço!

No último caso a construção sintática remete a uma situação ativa, uma atitude de inconformação, uma expectativa enfim. No segundo item, a falta de espaço é emocionalizada e traduz exatamente o contrário: a passividade, a desesperança. Tal situação é, evidentemente, um sinal de modernidade.

Em toda a obra de Aníbal a modernidade está revestida desta característica: o novo substituindo o antigo traz o confinamento, a promiscuidade, a destruição (5).

No texto do manuscrito - roteiro, parte do conjunto prototextual de "O Piano", a preocupação pela falta de espaço, é o tema principal da narrativa.

Os apartamentos substituindo as velhas casas com quintal são o exemplo de uma busca de espaço que parece dolorosa para o autor.

E vai evoluindo a prosa de Aníbal, de forma a se encontrarem em parágrafos posteriores, na primeira edição, a idéia de possibilidade, de atividade, de esperança e, na segunda edição, o amadurecimento com conseqüentes: desilusão, conformismo e desdém.

Na simples substituição do adjetivo toda a conotação do homem contemporâneo impotente diante da organização social, do aumento populacional, do crescimento das cidades dos João-ninguêns, da vida: como diria... João Ternura, João de Oliveira, Ataxerxes etc.

(199) Loucura? volveu João de Oliveira exaltado, olhando

(199) Loucura, não é? volveu João de Oliveira sarcástico, olhando.

Ainda neste reordenamento sintático, na transformação global da frase, a conotação semântica é enriquecida pela afetividade de João de Oliveira crescendo da primeira para a segunda edição:

(202) E colocando a mão sobre o seu piano como sobre a testa de

(203) E pondo a mão sobre o seu piano como quem acaricia a testa de

O que se pode concluir do exposto é, em primeiro lugar, aquela característica básica do autor Aníbal Machado, tantas vezes apontada pelos críticos: o seu cuidado no cultivo da linguagem que ele pretende vivificar a cada passo, para que não se estratifique no tempo e na palavra impressa.

Talvez daí o seu interesse pela linguagem oral do teatro, do cinema e do rádio para os quais foram adaptadas muitas de suas criações.

O conto "O Piano", vencedor do prêmio de teatro da Academia de Letras, foi também adaptado para a novela de rádio pelo poeta Alphon sus de Guimarães Filho, manuscrito que consta do apêndice deste trabalho. "A ânsia de perfeição de Aníbal é tão violenta que agora mesmo quando ele acaba de ganhar o prêmio de teatro da Academia de Letras, com uma peça tirada do seu conto "O Piano", está ameaçado de ganhar o prêmio só pela metade. É que achou muito fraca a primeira parte..." - registra sua amiga e secretária, Eneida (6).

O desejo incontido do autor de não deixar morrer a sua obra, seja pelo acompanhamento de sua evolução, seja pela vivificação através da linguagem oral é um mecanismo ou uma poética perfeitamente assimilada e transparente na temática, na elaboração formal e ao nível lingüístico, o que só os grandes autores são capazes de fazer.

Esta coêrencia entre linguagem, tema, ou fundo e forma é que impressiona em Aníbal. Ela é tão clara, tão evidente, tão transparente que choca pela sua beleza elevando a temática da cotidianidade ao nível da grandeza da obra de arte.

Da análise de apenas um conto como "O Piano", em duas de suas edições, se percebe a dupla identidade do autor, dividido entre dois tempos: o antigo e o moderno; entre dois movimentos artísticos: o clássico e o moderno; entre dois mundos: o real e suprarreal; entre duas condições: o ateísmo e a religião; duplo que ele mesmo reconhece: "Meu duplo é insuportável. Vem sempre brigar comigo. Quando não é para brigar, é para zombar. Se boto asas ele acrescenta um

"...no momento em que pretendo ensaiar o voo, ele me obriga a rastejar" (7).

O debate constante destas oposições e de tantas mais que se percebe nas linhas e entrelinhas de Aníbal, é um movimento interior de busca permanente da perfeição e da verdade. Em toda sua obra, em todos os seus atos, esta insatisfação com o presente, com o concluído transparece no desejo de prolongamento, de protelação: "Vivo assim amontoado, renovando, corrigindo, experimentando, caindo e me aprumando.

Assim não chegará jamais o dia da minha inauguração. Pois o meu pavor é a viagem concluída, a coisa acabada..." (8).

Convém ressaltar que este desejo de permanência define uma poética responsável pela unidade do conjunto que compõe a elaboração de um único conto, a cujas várias versões tentou dar novas fachadas, novas formas, burilando e atualizando como tentamos demonstrar.

A comparação entre estas versões, o estudo de suas formas, a análise de suas transformações compõem o conjunto proto-textual histórico porém contínuo que é o material desta tese.

Explica-se, portanto, por todos os dados que levantamos, e que o próprio autor afirma, a razão das correções do estado de primeira edição (texto base) para o estado de segunda edição (texto ideal), como segue:

CLASSIFICAÇÃO DAS VARIANTES DA PRIMEIRA PARA A SEGUNDA EDIÇÃO.

MORFOLOGIA

1. Adjetivo

1.1. Catálise do adjetivo

(11) depois amanhecera (...) o piano engalanado

(11) depois o velho piano amanheceu engalanado

(88) ao seu piano. Sentava-se

(89) ao seu velho móvel. Sentava-se

1.2. Substituição de adjetivo

(199) volveu João de Oliveira exaltado, olhando

(199) volveu João de Oliveira exaltado, olhando

2. Artigo2.1. Substituição do indefinido pelo definido

(19) como um julgamento

(20) como o julgamento

(19) era um pronunciamento

(19) era o pronunciamento

(26) silêncio logo perfurado por uma pergunta

(27) silêncio perfurado logo pela pergunta

3. Advérbio3.1. Catálise

(202) João de Oliveira dava (...) explicações

(203) João de Oliveira dava agora explicações

(125) atrapalhar (...) minha vida

(125) atrapalhar a minha vida

3.2. Supressão

(146) ainda tão perfeito!

(146) ainda (...) perfeito!

(88) ver uma pessoa

(89) ver (...) pessoa

(92) piano, transformava-se este em uma cama

(93) piano, transformava-o em (...) cama

(148) ser uma realidade

(148) ser (...) realidade

(254) papéis de uma pasta

(256) papéis da pasta

(168) gritava energicamente João de Oliveira

(168) gritava (...) João de Oliveira

(202) Agora a procissão parou

(203) (...) A procissão parou

(211) não era mais permitido

(212) não era (...) permitido

3.3. Substituição

(222) estavam ao lado ouvindo. Perto,

(223) estavam atrás, a ouvir. Perto,

(227) suspenso. Era perto do piano que dormia sempre. Foi

(229) suspenso; dormia sempre debaixo daquele piano. Foi

4. Pronome

4.1. Supressão

(3) saiu se rindo

(3) saiu (...) rindo

(17) que eu queria

(17) que (...) queria

(62) ontem § Eles disseram alguma

(63) ontem § (...) Disseram alguma

(71) móveis § Ele deixou endereço

(71) móveis § (...) Deixou endereço

(74) estrangeiro que queria saber se ele era novo.

(74) estrangeiro (...) queria saber se (...) era novo.

(83) atenuar-lhe o sofrimento § Quantos

(83) atenuar (...) o aborrecimento § Quantos

(121) compreendendo § Você está vendo, Rosália:

(121) compreendendo § (...) Está vendo, Rosália!

(124) de vende-lo a alguém por

(124) de vendê-lo (...) por

- (129) senti... seu cheiro e o seu barulho.
 (129) se sentia apenas o (...) cheiro e o (...) barulho.
 (129) se lhe alcançarem
 (129) se (...) alcançarem
 (152) como ele está
 (152) como (...) está

- (222) oceano... Eu gritei para ele... mas
 (223) oceano... eu gritei (...) ... mas

4.2. Inclusão de pronome

- (288) se (...) distinguiam na
 (290) se (...) distinguiam na

4.3. Substituição da próclise por ênclise (v.v.)

- (18) dos outros. O judeu se conservava impassível
 (19) dos outros. O judeu conservava-se impassível

 (69) Oliveira se comoveu. Já
 (70) Oliveira comoveu-se. Já

 (79) que apareceu na quarta-feira seguinte, fez-lhe tantos
 (79) que apareceu na quarta-feira, (...) e lhe fêz tantos

 (145) portugueses se adiantou para
 (145) portugueses adiantou-se para

4.4. Substituição do pronome reto pelo oblíquo

- (24) calado. Não era a ele a ofensa era ao
 (25) calado. Era como se fossem para si as ofensas ao

4.5. Substituição oblíquo reflexivo/oblíquo

- (92) piano, transformava-se este em uma cama
 (93) piano, transformava-o em (...)cama.

4.6. Substituição do pronome pelo nome (v.v.)

- (130) piano. Eles o acharam
 (130) piano. Os carregadores acharam

- (148) olhando para ele, hipnotizado
 (148) olhando para o móvel, hipnotizado

- (214) Ficara ele na rua,
 (215) Ficara o móvel na rua

- (61) e... muito para o piano. E
 (62) e... muito para ele. E

5. Preposição

5.1. Substituição

- (4) dado e vendê-lo depois por
 (4) dado para depois vendê-lo por

- (16) tempo para a família
 (16) tempo de a família

- (26) silencio logo perfurado por uma pergunta
 (27) silêncio perfurado logo pela pergunta

- (100) parentes da Tijuca
 (101) parentes na Tijuca

- (106) não ficarás zangado em ires para a casa
 (106) não ficarás constrangido na casa

- (156) negrinhos em incursões pelos bairros
 (156) negrinhos para incursões nos bairros

- (202) para a qual não devia explicações a ninguém.
 (203) de que não tinha que dar satisfação a ninguém.

- (215) havia § De madrugada
 (216) havia § Pela madrugada

6. Conjunção

6.1. Catálise

- (44) casamento § (...) Eles estão

- (45) casamento § Mas eles estão
 (61) muito para o piano. E (...) o
 (62) muito para ele. E também o

7. Verbo

7.1. Alteração de tempos verbais

- (18) todos. Dirigira-se a moça em seguida
 (19) todos. A moça dirigiu-se em seguida
 (18) dos outros: O judeu se conservava impassível
 (19) dos outros. O judeu conserva-se impassível

 (31) piano? perguntou-se Oliveira
 (32) piano? perguntava a si mesmo, Oliveira. Evasivo

 (61) que viera pessoalmente e...
 (62) que veio pessoalmente e...

 (135) que é que você está fazendo João?
 (135) que é que você vai fazer, João?

 (156) ora pedindo tostão
 (156) ora a pedir tostão

 (222) estavam ao lado ouvindo. Perto
 (223) estavam atrás, a ouvir. Perto

 (277) Sarita abriu o sorriso com que costumava receber o
 tenente que agora entrava. Correu a abraçá-lo
 (279) Sarita vê entrar o tenente e corre a abraçá-lo

7.2. Substituição de gerúndio por adjetivo

- (19) Havia um riso correndo pela sala.
 (20) Havia como que um riso difuso pela sala.

8. Frase

8.1. Catálise

- (141) João! (...) Não
 (141) João! Que crueldade! Não

- (222) se havia tocado nele... § Uma
 (222) se havia tocado nele... Mas com muito mais almas! § Uma
- (231) geral. (...) § Ele
 (233) geral. Entrou em casa. § Ele
- (276) que parece, replicou o outro. Sarita
 (278) que parece (...) Bem. Não estou aqui para discutir to-
 lices. Compareça amanhã à Capitania do Pôrto.
 Treze horas em ponto. Retirou-se. Sarita.
- (283) descansa os ouvidos. Tiro de canhão, sempre tiro de
 canhão, (...) isso acaba aborrecendo a gente, Sara
 (285) descansa (...) Tiro de canhão (...) toque de corneta,
 vozes de comando... isso arrebetando os ouvidos...
 Já não aguenta mais! Sara
- (277) (...) Sarita abriu o sorriso... Correu a abraçá-lo
 (279) Retirou-se. Sarita... Corre a abraçá-lo.

8.2. Supressão

- (128) geral. Amanheceu com raiva do piano e da vida. Saiu
 (128) geral. (...). Saiu
- (194) ou nunca! respondeu Oliveira. Ele
 (194) ou nunca! (...) Ele
- (232) definitivamente! exclamou ao entrar § Vai
 (234) definitivamente! (...) § Vai
- (276) que parece, replicou o outro
 (278) que parece (...)

8.3. Sintaxe

Reordenamento sintático

8.3.1. por inversão de elementos

- (2) respondeu a voz da mulher lá de cima.
 (2) respondeu lá de cima a voz da mulher.
- (11) depois amanhecera (...) o piano engalanado
 (11) depois o velho piano amanheceu engalanado (afetividade e)

- (18) todos, Dirigiu-se a moça em seguida
- (19) todos. A moça dirigiu-se em seguida
- (26) silencio logo perfurado por uma pergunta
- (27) silêncio perfurado logo pela pergunta

8.3.2. por supressão de elementos

- (70) véspera. § Aquele homem devia ser
- (70) véspera. (...) Devia ser
- (283) descansa os ouvidos. Tiro de canhão; sempre tiro de canhão (...) isso acaba aborrecendo a gente (...) Sara
- (285) descansa (...) Tiro de canhão, (...) toque de corneta, vozes de comando... isso acaba arrebetando os ouvidos. Já ~~está~~ aguento mais! Sara

8.3.3. por transformação global

- (18) prudente desmanchá-la oferecendo
- (18) prudente pôr termo ao mal entendido, oferecendo
- (19) um riso correndo pela sala
- (20) um riso difuso pela sala
- (24) calado. Não era a ele a ofensa, era ao
- (25) calado. Era como se fossem para si as ofensas ao
- (36) disse que depois ia ver e
- (37) disse que ia pensar, e
- (42) empréstimo. § Mas teu ordenado não dá para desconto em folha § Adiaremos
- (43) empréstimo. § Como? Se teu ordenado não dá pra nada? § Adiaremos
- (76) idade do piano, foi indo embora sem
- (76) idade do objeto, tratou de voltar sem
- (77) pensava que se tratava de coisa moderna
- (77) pensava que fôsse coisa moderna
- (79) Rosália, estavam praticando um crime
- (79) Rosália, cometiam um crime

- (83) atenuar-lhe o sofrimento § Quantos
 (83) atenuar o aborrecimento. § Quantos
- (88) ao seu piano. Sentava-se
 (88) ao seu velho móvel. Sentava-se
 (88) o único móvel que
 (88) o único objeto que
- (92) Sarita tombava sobre o piano transforma-se este em uma
 cama
 (93) Sarita pousava sobre o piano, transformava-o em cama
- (98) piano!... § Vender não vendo, gritou
 (99) piano!... § Não vou vendê-lo mais, gritou
- (104) mulher: Ora veja! Pensou
 (105) mulher: Veja sô! Pensou
- (106) não ficarás zangado em ires para a casa
 (106) não ficarás constrangido na casa
- (117) espaço. É uma luta por falta de espaço!
 (117) espaço. É um desespero essa falta de espaço!
- (129) praia. De suas janelas não era visível o mar, mas sen
 tia-se ali o seu cheiro e o seu barulho
 (129) praia. Dali não era visível o mar, de que se sentia
 apenas o cheiro e o barulho.
- (130) piano. Eles o acharam grande (...)
 (130) piano. Os carregadores acharam que era grande demais
 (130) filha ficaram suspensas. A mulher
 (130) filha tomaram-se de espanto. A mulher
- (131) perguntou: § Achou comprador?
 (131) perguntou: § Encontrou comprador?
- (135) que é que você está fazendo, João?
 (135) que é que você vai fazer, João?
- (156) cartazes ã porta dos cinemas, ora rolando nas
 (156) cartazes de cinemas, ora se espojando nas

- (168) gritava energicamente João de Oliveira em atitude de
 (168) gritava (...) João de Oliveira num assomo de
- (171) Compreendendo que era alguma coisa que ia ser destruída, tomaram-se
 (171) Compreendendo que iam dar sumiço a uma coisa respeitável, tomaram-se
- (172) gente as moças se espantavam:
 (172) gente os moradores se espantavam
- (182) olha lá... o mar...
 (182) olha lá... ao mar...
- (199) Loucura? voltou João de Oliveira exaltado, olhando
 (199) Loucura, não é? voltou João de Oliveira sarcástico, olhando
- (202) para a qual não devia explicações a ninguém
 (203) de que não tinha que dar satisfação a ninguém.
 (202) E colocando a mão sobre o seu piano como sobre a testa de
 (203) E pondo a mão sobre o seu piano como quem acaricia a testa de
- (205) quer. Só há essa saída \$ E
 (206) quer. Não há outra solução \$ E
- (221) que ouvira o piano tocar tudo
 (222) que ouvira o próprio piano repetir tudo
- (222) estavam ao lado ouvindo. Perto
 (223) estavam atrás a ouvir. Perto
 (222) Rosália!... Eu fiquei na rua,
 (223) Rosália!... E me deixou na rua,
- (227) suspenso. Era perto do piano que dormia sempre. Foi
 (229) suspenso; dormia sempre debaixo daquele piano. Foi
- (243) equilibrado do meu bairro... mas
 (245) equilibrado do meu quarteirão... mas

- (247) músicas. Lá de casa. Em
 (249) músicas antigas. Em
- (254) dormiu. Soou de
 (256) dormiu. Tocou de
- (277) Sarita abriu o sorriso com que costumava receber o tenente que agora entrava. Correu a abraçá-lo
 (279) Sarita vê entrar o tenente e corre a abraçá-lo
- (281) vão adquirir um outro?
 (283) vão comprar outro?
- (283) descansa os ouvidos. Tiro de canhão, sempre tiro de canhão, isso acaba aborrecendo a gente. Sara
 (285) descansa. Tiro de canhão, toque de corneta, vozes de comando... isso acaba arrebetando os ouvidos... Já não aguento mais! Sara

9. Atualização referencial

- 9.1. (29) mente. § Cinco contos, respondeu
 (30) mente. § Quinze mil cruzeiros, respondeu
- (248) quase vinte anos
 (250) quase trinta anos

10. Número

10.1. Substituição do plural pelo singular e (v.v.)

- (145) portugueses se adiantou para que os desculpasse
 (145) portugueses adiantou-se para que o desculpasse
- (204) que prestara serviços ao Império
 (204) que prestara serviço ao Império
- (48) e mais alguma roupinha indispensável
 (46) e mais algumas roupinhas indispensáveis

NOTAS DESTE CAPÍTULO

1. PROENÇA, M. Cavalcanti. "Os balões cativos". Estudos literários. Rio de Janeiro, José Olympio, 1971, p. 504.
2. MACHADO, Aníbal. "O piano", Vila feliz, Rio de Janeiro, José Olympio, 1944.
3. LAUFER, Roger, Introdução à textologia, trad. Leda Tenório da Motta, São Paulo, Perspectiva, 1980, p. 12-40
4. Idem, Histórias Reunidas. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959.
5. Idem, "Ladeira das interrogações", Cadernos de João, 2. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 53.
6. ENEIDA, "Um livro de Aníbal M. Machado". Letras e Artes. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 11 out. 1959.
7. MACHADO, Aníbal. "O terceiro". Cadernos de João, 2. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. p. 43.
8. Idem, "Homem em preparativos". Cadernos de João, op. cit. p. 51

6. 0 Piano: adaptação radiofônica de Alphonsus
de Guimarães.

*"Que em tua cabeça as idéias não se
imobilizem nunca em arranjos de mu-
seu, mas fermentem para novas meta-
morfoses. Chegarás assim à maturi-
dade, ainda com direito aos últimos
fulgores da vida."*

(Cadernos de João - Aníbal Machado)

No capítulo dedicado à análise da evolução de "O piano", demonstramos que a adaptação cinematográfica do conto, fazia parte das intenções do autor. Chegamos a esta conclusão pelo exame exaustivo das técnicas utilizadas na construção narrativa, abrangendo fundo e forma.

Desde "O homem e seu capote", o manuscrito-original, o texto literário definitivo e suas várias versões contêm elementos a nível de estrutura simples e profunda, adaptáveis à encenação e à representação.

Para relembrar, entre estes elementos o nível discursivo, a dialogação intensa, o desencadeamento de uma ação dinâmica e descrições de cenário com constantes insinuações sinestésicas.

Por exemplo, da casa dos Oliveira, o mar não era visível, "mas sentia-se ali o seu cheiro e o seu barulho"; entre os carregadores do piano, havia um "preto maltrapilho".

Há também, "uma senhora de idade cheirando a defunto rico" e "há quasi vinte anos" o piano está "ali naquele canto sem fazer mal a ninguém" (1).

A referência temporal confirma a força visual do objeto, que na passagem para a segunda edição é destacada pelo próprio autor quando aumenta de vinte para trinta anos a permanência do piano, o que evidencia não só o vigor imagético, como também torna mais difícil a separação do objeto, aumentando o peso da tradição.

Ainda examinando a valoração dada à sinestesia, com especial atenção à imagem, (2) logo aos primeiros parágrafos do conto vamos encontrar o piano "engalanado de flores para o sacrifício". As cenas do "saimento", do "cortejo" e do abandono na avenida com conseqüente temporal noturno, prenunciam já o clímax visual do afogamento do piano. O elemento sonoro está também sempre indicado a nível discursivo: ora são "os sons desafinados, metálicos, horrorosos, ora o latido da cachorrinha, ora o barulho da ressaca marinha ou "os baques exalando gemidos", reação do piano ao ser carregado, e ainda os meninos correndo "a mão pelas cordas, provocando-lhe os últimos estertores" (3).

A visualidade e a sonorização do conto culminam na cena apoteótica do afogamento no mar embravecido, quando cores e sons se misturam em claro/escuros e altos/baixos acompanhando o forte embalo marítimo. A espumarada que envolve o piano, confunde seu próprio som com o som da "Marcha Fúnebre" e decrescem na descida silenciosa das lágrimas de Oliveira. Está magnificamente preparada a forma literária para transformar-se também, como tudo que Aníbal toca, em novas formas em outras opções, verdadeiro alquimista desejoso sempre de testar todos os caminhos.

Neste sentido, Aníbal realmente transcendeu ao seu tempo. Tentou além da versão teatral a adaptação cinematográfica com técnicas impossíveis para os recursos do cinema nacional da época. Como foi demonstrado, a tentativa não resultou favorável, e a versão mostrou-se pobre em relação à forma literária tradicional.

Porém, anterior a estas tentativas, um outro meio de expressão artística foi experimentado. "O piano" é adaptado à rádio-novela.

Aníbal tenta adequar seu programa participativo à participação em um programa e, consciente das virtualidades plásticas e visuais do relato empreende a adaptação ao rádio. Trata-se de uma potenciação do texto — um texto em segundo grau — que, no entanto, sofre, aos olhos da cultura letrada, um rebaixamento. E aqui se coloca a polêmica, entre a chamada "cultura de elite" e a "cultura de massa", que por anos tem se estendido entre os críticos, sociólogos, psicólogos que tentam analisar as transformações sofridas pela humanidade, nos vários campos da cultura. Há, de um lado, os apocalípticos que olham os novos fenômenos com resistência ou até espanto. Borges, por exemplo, disse em depoimento público no MASP (agosto 1984) não alimentar preconceito contra o rádio ou o jornal, embora alimentem o nacionalismo que é o maior mal da cultura contemporânea. Previne, porém, que se pode falar de "livro sagrado" mas nunca de jornal ou rádio sagrados. Seria uma heresia. De outro lado, há os integrados à cultura de massa, predominantemente oral.

Segundo Jaime Rest, "o denominador comum das mudanças que se operam na humanidade consiste numa vasta maré de democratização, que vai cobrando ímpeto no mundo moderno e cuja consequência mais significativa (ainda que às vezes epidérmica) é o acesso dos estratos mais populosos da comunidade a benefícios que anteriormente se reservavam

a círculos egrégios". Em seu estudo sobre a cultura de massa, Rest, faz uma síntese de estudos prós e contras àquela cultura, demonstrando que os problemas em torno do assunto são inúmeros e devem ser tratados com a devida seriedade e atenção. (4).

Além de Jaime Rest, outros críticos e estudiosos do assunto se referiram às problemáticas suscitadas pela "cultura de massa" em oposição à "cultura elevada" e que serão oportunamente mencionados, no decorrer da análise.

O que nos importa salientar diante destas polêmicas, geralmente acirradas, entre os críticos literários, e demais estudiosos do assunto, é a corajosa iniciativa de Aníbal Machado, nos anos posteriores à segunda guerra mundial. Na verdade, tais experiências revelam um espírito ao mesmo tempo aventureiro e científico se pensarmos nas várias formas de experimentação e utilização de novos meios de expressão. É aqui que se revela o caráter modernista de Aníbal Machado.

A novela de rádio foi a forma mais popular de representação antes da televisão. O recurso da comunicação massiva tinha para o modernismo a função de divulgar a obra artística, aliás como gradativamente foram os pós-modernistas, servindo-se também do alcance da televisão, do disco e do rádio, para divulgarem suas obras. Já é possível assistir a uma entrevista de Carlos Drummond de Andrade, anunciando o nome do seu último livro, ou de Jorge Amado, ou ainda Ferreira Gullar e tantos outros.

No entanto, há mais de quarenta anos atrás, a tentativa de Aníbal nos parece precursora e corajosa, além de revelar sua larga visão de mundo.

Vale dizer, que esta tentativa sintoniza com certos espíritos ousados da vanguarda européia. É bom lembrar que importantes escritores estrangeiros adaptaram seus textos ou escreveram peças para o rádio. A primeira experiência data de 1925, trata-se da obra de Charles Kingsley - Westward Ho! Dois anos depois Joseph Conrad apresenta - Lord Jim. Na década de 30, sendo o meio ainda imaturo, existe uma certa resistência a transformar o rádio num gueto intelectual - "the verb 'to broadcast' means to disseminate widely; and it seemed to many people that to confine the best in radio to one exclusive wave-

length could only result in disseminating it most narrowly". (5)

Talvez seja por isto que a imagem ousada do aborto é censurada quando T. S. Elliot, programa em 1938; The Waste Land, pela B.B.C.

Em decorrência da guerra, quando muitos escritores se engajam na propaganda bélica, diante de dificuldades de representação teatral, a rádio-novela vem substituir o teatro nacional inglês. Os poetas entram na B.B.C.: Terence Tiller, Howard Nowly, Joe Burroughs, R.D. Smith. Em 1937 Dylan Thomas entra no serviço latino- americano da emissora inglesa. Nela adaptou e representou uma lenda norueguesa, O gigante sem coração, O paraíso perdido, e Comus de Milton; Satiricon de Petronio (Trimalchio's Feast) e peças de Aristófanes. O texto de Under Milkwood recolhe esta experiência. Ainda houve outros escritores atraídos pelo meio, como Samuel Becket - "All that fall" (1957), "Embers" (1959), "Words and music" (1962), "Cascando" (1964), "Textes for nothing" (1975), "Rough for rádio" (1976), "For to end yet again" (1976); Harold Pinter - "A slight ache" (1959), "A night out" (1960), "The Dwarfs" (1960), "The Caretaker" (1962), "The Examination" (1962), Sketches (1964), "Tea Party" (1964), "Landscape" (1968) "Mac" (1968) e "Monologue" (1975). Tom Stoppard - "Rosemcrantz and Guildenstern are dead" (1978); Herbert Read - "Aristoteles' Mother" (diálogo); V.S. Pritchett adaptou "The gambler" de Dostoiewski, e Tuzguenev.

No rádio inglês uma das figuras que mais se destacou na produção de rádio-novelas foi, Louis MacNeice, escrevendo dramas populares, histórias e retratos (um Cristovão Colombo contemporâneo ao de Paul Claudel) sátiras, contos folclóricos e adaptações de clássicos universais (O asno de ouro, Fausto, Eros e Psychê e Alexandre Nevsky) todas durante a década de 45 a 55.

Além destes, podemos citar ainda outros escritores que produziram textos para o rádio: Joe Orton, Dino Buzzati e Pirandello, italianos. ("Assim é se lhe parece" que está, no momento, sendo encenada no Rio, sob a direção de Paulo Betti).

A produção cultural radiofônica, na América do Sul, pode ser exemplificada com o início do rádio por volta dos anos 20, na Argentina. Na fase que pode ser considerada experimental, ou seja, por

volta de 1925, a C.O.X. Rádio Cultura de Buenos Aires, realiza transmissões de recitais poéticos dos escritores da vanguarda, com trabalhos de Jorge Luís Borges, Olivério Gironde, Leopoldo Marechal, Ricardo Güiraldes, Nicolas Olivari, para citar alguns.

O que se percebe é que a distribuição cultural, mais equilibrada na Inglaterra, fez com que os intelectuais se aproximassem do meio ao passo que, na América Latina, os programas de auditório, de músicas, de passatempo, etc., logo expulsaram os poucos escritores que tinham se interessado pelo rádio. Preconceituosos, eles temiam a kitchização de suas criações.

Entretanto e apesar do improvisado e da falta de uma teoria sobre o meio é possível afirmar que já por volta de 1930, existia uma incipiente gramática radiofônica, composta de fade in/out e cross-fade. (6)

A trilha sonora ou fundo musical anteriormente utilizava a orquestra ao vivo, devido à insuficiência técnica. Na adaptação de "O piano", a evolução da técnica já permitiu uma utilização da gravação musical, sendo portanto, mais sofisticada - já se podia contar, também, com mais alguns termos tais como: Back-Ground, Descer Back-Ground ou Cortar Back-Ground. A terminologia combinando termos nacionais e estrangeiros ou seja português/inglês revela a insegurança do setor, que se propõe ainda como imitativo, sem independência técnica.

Apesar da ousada tentativa de adaptação do conto ao meio massivo, se percebe que as dificuldades do meio intimidam os adaptadores, que se limitam a aceitar as imposições da técnica, prendendo-se de forma visível à especificidade literária.

Retomando as análises realizadas até aqui, lembramos entre outras, algumas das principais recorrências no conjunto proto-textual de "O piano", ou seja: a consciente preocupação de Aníbal diante do avanço da técnica, do poder da máquina, das rupturas introduzidas pelas vanguardas modernistas. Percebemos e registramos também as oposições em que se debatia seu espírito, a ponto de se reconhecer o outro Aníbal, nas estruturas profundas da sua obra.

No documento que vamos analisar neste capítulo, como nos anteriores, também não há data, embora esteja completo e seja possível dizer que é uma adaptação da primeira edição, conclusão baseada sempre no confronto entre versões.

Porém, não encontramos justificativas para esta experiência na história crítica de sua obra. As recorrências a que aludimos anteriormente é que parecem responder à curiosidade gerada por esta adaptação radiofônica (as mesmas responsáveis pelo fio condutor capaz de gerar um sistema unitário, que é o corpo proto-textual por nós estabelecido).

A consciência do poder da máquina, a visão profética de uma nova sociedade com múltiplas e variadas formas de expressão, o espírito aventureiro talvez respondam a nossa perplexidade (7).

Na verdade, a alfabetização, o acesso ao consumo, a industrialização, o aumento populacional entre outros fatores, seriam fatalmente agentes de ruptura em muitos campos da atividade humana, no caso, também das formas usuais de expressão artística.

Essas circunstâncias seriam definidas, mais tarde, por Muniz Sodré: "a literatura de massa, em suas variadas manifestações, não é fruto da incapacidade deste ou daquele escritor para produzir algo de mais elevado, ou da habilidade deste ou daquele empresário para ganhar mais dinheiro; é, isto sim, resultado de exigências geradas pela sociedade moderna, e, digamos de passagem, não apenas em sua forma capitalista. De minha parte, creio que ela responde a certas necessidades psicológicas de um tipo de público que nasceu e se formou com a grande cidade e com tudo aquilo que ela implica"(8).

Arguto observador da realidade, Aníbal resolve atingir este novo público, agora através do rádio. O piano é então adaptado à rádio-novela, porém com detalhe muito importante: a adaptação é feita por Alphonsus de Guimaraens Filho, um poeta, com a participação de Paulo Mendes Campos e o próprio Aníbal. Um poeta e dois escritores talvez na tentativa de não romper demasiadamente com a forma literária. A versão é baseada na primeira edição, uma vez que a análise do nível discursivo revela a utilização dos mesmos diálogos que na segunda edição se apresentam alterados, conforme demonstramos no confronto das variantes. Disto inferimos que a transmissão se deu na década de 1945 a 1955.

Como a adaptação se dá para uma técnica específica, o manuscrito - radiofônico contém indicações para a sonorização que no caso da música de fundo é determinada como - Back-Ground - ou seja, Trilha Sonora, e os demais sons sugerindo: portas que se abrem e fecham, pessoas que entram e saem, indicações aos personagens entre parênteses, como: (chorando) ou (com ironia), etc.

O som musical que no gênero da representação oral faz parte do discurso, uma vez que acentua situações dramáticas ou evoca sentimentos românticos ou ainda, indica situações tensas e misteriosas, enfim, substituindo elementos do nível narrativo, revela a formação clássica dos roteiristas, uma vez que o fundo musical é a valsa número um de Chopin, assim indicada no script - "Vitor - 18383A - 18383B", e substituída por - "Vitor - 14288A - "Grande Polonaise" de Chopin e pela Valsa do Adeus (Chopin, opus 69 n.1), quando o piano é retirado da casa dos Oliveira.

Além destas, as outras músicas indicadas no script são reveladoras do tom acadêmico dado à realização radiofônica e são por exemplo: "Postuma", "Perpetuum Mobile", "Marcha Fúnebre", "Pastorale", "Night on the Bare Mountain" (Uma noite no Monte Calvo de Mussorgski que foi adaptada, sinfonicamente, por Rimsky-Korsakoff). A verdade é que algumas indicações de disco, não revelam que música seja, uma vez que são numéricas, porém, elas não representam a maioria das indicações sonoplásticas. (9)

Na análise de "O homem e seu capote", e "O piano", bem como dos outros textos do conjunto proto-textual falamos da dialogação intensa, com conseqüente desencadeamento da ação desde os primeiros parágrafos. O estilo revelador da intenção cinematográfica e teatral do autor, facilitou também a adaptação ao rádio. Percebe-se que ao se sucederem os diálogos diretos, a adaptação radiofônica os utiliza na íntegra.

Por exemplo: primeira edição - "Rosália! gritava João de Oliveira. Toquei para fora o homem!... Insolente! Veio dizer que não valia nem quinhentos cruzeiros.
- O concerto? respondeu a voz de mulher lá de cima.
- Não: o piano! E ainda saiu se rindo..."

Versão radiofônica: - "Rosália! Toquei para fora o homem! Insolente! Veio dizer que não valia nem quinhentos cruzeiros."

- Rosalia: O concerto?
- João : Não. O piano! E ainda saiu se rindo."

Do enunciado narrativo para a linguagem oral, as transformações mais constantes serão aquelas que se referem à presença do narrador. Quando indispensável, esta fala é substituída pela narração do locutor. Este é um dos elementos específicos do gênero; esta substituição tem as suas consequências: introduz no conto a visão subjetiva do adaptador, no caso, Alphonsus de Guimaraens. É na fala do locutor que se apreende o comentário do poeta que interfere e conduz o discurso, conferindo sua interpretação aos fatos. Esta interpretação, através da voz do locutor, corresponderia, no caso da adaptação cinematográfica, à interpretação do ponto de vista do diretor do filme ao escolher ângulos, objetos, acontecimentos a fim de acentuar detalhes que lhe parecem relevantes.

É exatamente este, entre outros detalhes, que é apontado como negativo nas adaptações de uma cultura de elite para a cultura de massa. A interferência de novas visões, chamadas manipuladoras, sobre o texto original, acabaria por descaracterizar a intenção original do autor. O locutor e o diretor substituem de certa forma não o autor, mas o narrador da forma literária.

Veja-se que o recurso postigo da narração na rádio-novela ofereceu a saída técnica ao distanciamento do teatro de Brecht (10).

No caso de "O piano", o locutor, na verdade, é a interpretação de Alphonsus de Guimaraens, auxiliado por Paulo Mendes Campos e o próprio Aníbal. Já vimos como a trilha sonora revela uma visão acadêmica da obra. É verdade que mesmo a forma literária, não foge do clássico, a não ser pela linha temática que busca refletir através da paródia e da ironia as vicissitudes do anti-herói. A poética modernizante estará, assim, mais centrada nos personagens do que na forma do conto.

A adaptação para a nova forma acentua ainda mais esta característica, uma vez que o desenrolar da trama está mais fortemente na mão dos personagens. Talvez, temendo a diluição da obra, os autores tenham tentado, através da música, da utilização integral dos diálogos e da interferência do locutor (note-se que a adaptação é realizada, não por um técnico do meio, mas por três literatos), a utilização do veículo sem transformações radicais na obra.

Há cinco interferências do locutor, sendo que a maioria, resume as situações narradas no conto. A primeira intervenção é um enunciado próprio de Alphonsus de Guimaraens e denuncia de início a dificuldade de mudança de gênero: "Aqui se conta a história de um piano. Seria ingenuidade explicar uma história que se explica por si mesma". O recurso paradoxal à negação do meio e suas potencialidades ("eu sei mas mesmo assim...") parece confirmar o clássico axioma de que o meio é a mensagem. Baseado nesse princípio de McLuhan, diz Pignatari que não se pode separar o discurso do canal que o transmite. O mesmo discurso transmitido por dois veículos diferentes, não é nem pode ser o mesmo: sua lógica estrutural e o efeito produzido no receptor diferem radicalmente (11).

Também a respeito das dificuldades de manter as características do gênero literário na sua passagem para o veículo de massa, o que significa para um outro gênero, convém evocar um estudo de Muniz Sodré intitulado, "Da literatura culta à literatura de massa - Um caso de adaptação", em que ele faz uma análise de uma adaptação do conto "A cartomante" de Machado de Assis, para a televisão.

Segundo o ensaísta, a tentativa desvirtua as qualidades básicas do texto machadiano, que são os efeitos de hesitação, oscilação, incerteza ou extrema ambiguidade. Para Sodré, o teledrama adaptado transforma uma significação plurívoca numa significação unívoca, relativa a um adultério com suas causas e conseqüências, anulando a ideologia produzida pelo texto de Machado (12).

Em relação ao conto de Aníbal, se percebe a tentativa de uma adaptação mais pura, através dos elementos já citados a fim de evitar provavelmente que se dilua a estrutura complexa da obra. No que se refere ao manuscrito - roteiro cinematográfico, foi exatamente isto que aconteceu, tanto que a preocupação com a ideologia social e o registro intertextual, vieram a criar um texto paralelo com prejuízo da criação artístico-literária.

Curiosamente, a adaptação radiofônica não seguiu o mesmo caminho. Há uma evidente preocupação em preservar a estrutura narrativa, pela utilização quase que total dos diálogos e até mesmo das falas do narrador. Porém, mesmo assim, o resultado não faz jus à beleza do conto.

A linguagem combinate termos em desuso ou por demais elitistas como senhorinha, escapando em oposição a gírias, na tentativa de aproximar o discurso literário da fala coloquial, produz um efeito artificial e forçado (13).

Por exemplo, no que se refere ao tom elitista, ele se revela no desenvolvimento da narrativa toda e as gírias dentro deste contexto sobressaem exageradamente: "perfeição aí é mato", "teu ordenado, não dá para desconto em folha, meu filho", "fico até com medo de seu pai ter virado a cabeça, Sarabita."

Na análise do conto, salientamos como técnica narrativa de Aníbal, as associações negligidas pela simples substituição de um termo. No caso, demos como exemplo a substituição de saída por saimento, acompanhada de cortejo para que se apreendesse, subjacente ao texto a imagem de um enterro.

No texto radiofônico, esta poética é relegada em função das transparências, como em uma das falas quando Sara desvenda a ambigüidade do acontecimento, confirmando uma estrutura mimética, de superfície: "Sara - Lá vai ele mamãe. A gente tem até vontade de dizer adeus. Parece mais um enterro..."

Ainda a respeito da linguagem, com visível preocupação explicativa, registramos redundâncias que apelam para o naturalismo, dando aos personagens, no caso de Sara por exemplo, características excessivamente modernas, que não parecem traduzir a intenção do autor no conto:

"Sara - Não, não. Deixe quieto o nosso piano, mamãe. Deixe quieto o nosso piano. Tão bonito que ele é."

Na verdade, a redundância é um elemento constante no texto, e já prenunciada desde o início por Alphonsus de Guimaraens quando diz que a história se explica por si mesma.

Além disto, intensificam as falas de personagens, que no conto são diluídas ou apenas mencionadas, como os garotos, os carregadores, o judeu, este último com a função de ressaltar a incerteza, e o suspense, é tornar transparentes demais os elementos criados para construir a ambigüidade do texto. No caso do judeu, há indicação para ressaltar uma pronúncia artificial, que no conto não é nem mesmo sugerida, e não responde às necessidades do gênero, uma vez que recur-

tos como esse, são poucos e evasivos na adaptação.

A interpretação de Alphonsus de Guimaraens, que se expressa desde o primeiro parágrafo, através da voz do locutor - levanta algumas considerações. Apontamos anteriormente o desencadeamento da ação desde o início do conto, como um elemento poético constante neste conjunto proto-textual do piano.

Aníbal recusou-se a fazer uma introdução explicativa ao seu conto. No caso o campo imaginativo se depara com uma ação em movimento. Na adaptação radiofônica, esta característica foi rompida e uma "explicação" foi introduzida.

Ora, apesar do cuidado em manter na íntegra os diálogos a fim de conservar a especificidade do texto literário, a preocupação em manter o nível discursivo, não se estendeu ao nível profundo da narrativa.

Ao "explicar" a situação através do locutor, o poeta conduziu a narrativa e desvendou o choque ou seja o elemento estrutural do tema, aquele ao qual o conto nos induz; a descoberta principal - a vivificação do piano responsável pela poética narrativa e pelo elemento supra real, é adiantado pelo locutor que reduz o piano a uma extensão de Oliveira.

Na verdade, o conto nos diz muito mais, a magia da linguagem e das técnicas poéticas de Aníbal, transformam o piano em um personagem tão ou mais forte que os seres humanos. O estranhamento que causa sua vivificação lhe confere o poder de emitir sons, despedir-se, fechar-se a si mesmo, gemer, enfim, morrer. No conto, o piano não é tão inofensivo como o locutor faz questão de frisar. Na verdade sua sorte transforma a vida dos seres humanos que o cercam.

O que se pode observar é que, através da voz do locutor, se presume que o emissor teme a não compreensão do seu receptor, o que traz em consequência a diluição do texto original.

Confirmar-se-ia, assim, a tese de Adorno e Horkheimer de que a indústria cultural absolutiza a imitação e relativiza a originalidade. O rádio na visão pessimista dos teóricos alemães, já não finge ser arte porque se fixou como indústria e, posando de democrática,

torna todos por igual, ouvintes, vale dizer, prende autoritariamente o público aos programas sempre idênticos, de qualquer emissora (14).

A demonstração desta diluição não pretende provar que é impossível a utilização dos meios de comunicação de massa para divulgação de obras artísticas. Na análise da adaptação de "A cartomante" de Machado de Assis para a televisão, Muniz Sodré, embora tenha demonstrado que a versão televisiva jamais reproduziria a mesma ideologia do texto machadiano, faz uma ressalva quando diz que "é lícito supor que o aperfeiçoamento técnico da expressão televisiva leve à possibilidade de se recriar no vídeo, em alto grau de qualidade estética aquele texto (15).

O que se pode perceber é que a educação tradicional de elite não confia nos meios de divulgação massiva. O simples fato de se ter formado uma equipe de literatos para cuidar dos problemas de adaptação do texto de Aníbal, já comprova esta visão, desprezando a especificidade do meio.

Assim sendo, o resultado é uma interpretação que busca conservar o gênero literário, intercalando o discurso com alguns elementos da linguagem coloquial e até da gíria, e a condução ou manipulação do poeta Alphonsus de Guimaraens.

Aliás, o termo manipulação é um dos mais citados pela crítica à comunicação de massa. A acusação dirigida aos veículos de divulgação pretende obliterar as demais formas manipuladoras tais como: escola, religião, família e toda uma estrutura sócio-cultural, e política.

Não existe comunicação sem manipulação, não existe cultura sem hegemonia. Hans Magnus Enzensberger, ressalta "que toda a utilização dos meios pressupõe uma manipulação, desde os mais elementares processos de produção até a escolha do meio em si, passando pela gravação, pelo corte, até a distribuição. Portanto, diz Enzensberger, não existe escrever, filmar ou emitir sem manipulação. A questão não é se os meios são manipulados ou não, senão quem os manipula" (16).

Outra crítica constante é aquela dirigida aos problemas de adaptação da obra literária a outros meios de expressão e se referem principalmente à diluição do texto narrativo. Da análise da adaptação de "O piano" para o rádio e para o cinema, pudemos constatar que

nenhuma das duas versões realizou a grandeza estética do conto.

Porém, convém salientar que se "o meio é a mensagem" como diz McLuhan, a análise do nível discursivo de um script não é suficiente para que se condene a adaptação. O veículo para o qual foi adaptado o conto produz essencialmente imagens sonoras e como tal só poderia ser analisado no momento da transmissão. Os recursos específicos do meio - tais como - sonoplastia, trilha sonora, cortes, talvez complementassem a linguagem capaz de reproduzir o texto e suas nuances e ambigüidades. O rádio produz seu discurso específico, e só pode ser julgado naquele momento transitório da emissão que é o seu campo. Ainda no que se refere à linguagem em si, ela deve ser analisada em um novo contexto, que não seja somente escrita (o script) tradicional.

Como salienta Mário de Andrade, "está nascendo dentro da língua castelhana, como dentro da língua portuguesa, e provavelmente dentro de tôdas as demais línguas, uma nova linguagem, a linguagem radiofônica. Como a dos engenheiros, como a dos gatunos, como a dos amantes, como a usada pela mãe com o filho que ainda não fala, essa linguagem radiofônica tem suas características próprias determinadas por exigências ecológicas e técnicas." (17)

Portanto, é possível perceber que uma boa adaptação de um texto literário para os veículos de comunicação de massa como cine, rádio e televisão, não é impossível apesar de problemática. Depende de que se levem em consideração as especificidades do meio e a capacidade do adaptador, para que a versão possa corresponder às intenções da obra.

No caso do roteiro em mãos, percebemos algumas falhas devidas, justamente à preocupação de fidelidade ao texto literário.

Sabemos que a novela de rádio ou televisão é oriunda do gênero folhetinesco. A característica principal do folhetim é a publicação fragmentada ou seja a interrupção da trama narrativa nos pontos de suspense, ou "ganchos". Muitas obras da literatura nacional, hoje consideradas clássicas, foram inicialmente matéria do folhetim. Foi assim com Alencar, Machado, Lima Barreto.

As novelas de rádio foram responsáveis por grandes audiências antes do advento da televisão, e cobriam grande parte do território

nacional tornando-se o rádio um instrumento altamente democrático. As vanguardas modernistas logo perceberam que num país onde pouco se lê, havia que se tentar a divulgação dos autores e obras através de meios de maior alcance.

A tentativa de Alphonsus de Guimaraens, Aníbal e Paulo Mendes Campos é reveladora desta conscientização e até da visão abrangente que estes autores possuíam das possibilidades da comunicação massiva.

A indústria cultural, tanto quanto seu avesso, a arte letrada e vanguardista, fixam uma gramática de usos e funções.

Assim sendo, o script de "O piano" revela algumas falhas no que se refere à mudança de gênero. Não se tem conhecimento se este roteiro foi o utilizado para a transmissão da novela; ele nos parece mais um primeiro esboço, embora as assinaturas ou autógrafos (na relação de personagens) dos autores, dos atores, atrizes e toda a equipe participante nos sugiram um trabalho acabado e muito bem recebido.

Porém, falta o que nos parece a principal característica do gênero: a divisão dos capítulos e o estabelecimento das pontas de suspense ou "ganchos", que se encarregam de despertar o interesse ou a curiosidade do leitor ou ouvinte para o próximo capítulo.

Para adaptação ao novo gênero foram necessárias algumas transformações na passagem do texto literário para a versão radiofônica; como já demonstramos e que convém retomar, por exemplo - a condensação da fala do narrador que se insere na dialogação influenciando na divisão dos parágrafos; uma substituição mínima de expressões mais literárias por linguagem coloquial tipo gíria, e a sonorização indicada, musical e outras muito necessárias.

A nossa impressão, portanto, é que não foram explorados todos os recursos do meio radiofônico, mas como já frisamos, a crítica só seria eficaz diante da efetiva realização radiofônica. No entanto, face à realidade concreta que é o script em mãos, podemos fundamentar dessa forma nossa análise: a versão radiofônica revela uma tímida incursão no mundo da comunicação de massa. A nosso ver, a adaptação do texto literário é possível a partir de alguns pressupostos básicos: primeiro - um conhecimento profundo da obra do autor em sua totalidade. Somente a partir deste conhecimento se pode adaptar com propriedade o texto literário.

Segundo - o conhecimento global das possibilidades e dos recursos dos meios a que se quer adaptar a obra.

Terceiro - a coragem de se desprender do gênero literário e buscar as alternativas capazes de comunicar as mesmas intenções da criação literária e principalmente detectar as possibilidades de adaptação no texto a ser trabalhado.

A nosso ver, o conto "O piano", apesar de oferecer possibilidades para uma versão de representação cênica, a nível discursivo (o que já demonstramos anteriormente), não contém todos os ingredientes necessários para as exigências de uma representação fragmentada no gênero do folhetim (18).

As possibilidades de adaptação de "O piano", se concentram mais a nível discursivo, pela presença de uma dialogação própria para a encenação.

Porém, a forma folhetinesca das rádios ou telenovelas se baseia também no conceito tradicional da novela, isto é, um núcleo central e vários núcleos se desenvolvendo simultaneamente. São, portanto, vários conflitos em torno de um conflito central como elemento de ligação. No conto "O piano", embora haja informação (uma das características do folhetim, indicada por Muniz Sodré), que no conto é a crítica às transformações da sociedade industrial, o conflito, célula básica do drama, obedece à unidade estrutural do conto (19). O conflito de Oliveira é a sua necessidade de escolher entre o piano e o casamento da filha, e a busca de solução para este problema é a base da trama narrativa. A nosso ver, a nível de estrutura este conflito, que é o núcleo fundamental, que Aristóteles denominava a alma da tragédia - não se adapta à estrutura da novela por ser único. Para a mudança de gênero, deveriam ser desenvolvidos outros conflitos à volta deste, e é exatamente o que Aníbal tenta fazer para a versão cinematográfica. Do exame daquele manuscrito, se percebe que a intenção de estabelecer novos conflitos pela atualização de novos personagens e o desvendamento maior do projeto ideológico (mais abrangente do ponto de vista social, portanto mais apto a despertar a empatia do público) acaba por transformar o conto, a ponto de o piano quase perder seu valor conotativo e prejudicar a poética surrealista tão apropriadamente utilizada.

A mudança radical observada na passagem do conto para o roteiro cinematográfico, demonstra que Aníbal, tinha consciência da necessidade de maior número de personagens e de conflitos. São criados personagens como o irmão mais novo Zequinha, é acentuada a presença mais atuante do noivo de Sara desenvolvendo o conflito da busca de espaço, conflito mais independente da trajetória de Oliveira, são introduzidos alguns elementos representativos da massa, que ocasionalmente se cruzam com os personagens principais, mas o que se percebe é a perda gradativa do projeto artístico.

Deixando de lado a controvérsia e a problemática da indústria cultural ou da manipulação ideológica, objetos de uma análise mais profunda, o que se poderia acrescentar é a irreversibilidade do novo gênero radiofônico.

Estamos hoje diante dos mesmos problemas levantados quando da invenção da imprensa, do aparecimento do livro, da fotografia, do rádio e do cinema.

Hans Magnus Enzensberger nos dá a dimensão da realidade técnica no campo das comunicações ao arrolar o que ele denomina, "relação incompleta das inovações dos últimos vinte anos: satélites de comunicações, televisão a cores, televisão por cabo e com cassete, vídeo-tapes, vídeo-recorders, vídeo-fonos, técnica do laser, processos eletrostático de reprodução, sistemas eletrônicos de impressão rápida, máquinas de composição e de ensino, microfichas com acesso eletrônico, impressão por rádio, computadoras time sharing, bancos de dados, etc. Todos estes formam combinações entre si e com os meios mais antigos como a imprensa, rádio, cine, televisão, telefone, teletipo, radar, etc. Tais elementos estão formando interconexões tendentes a criar um sistema universal" (20).

Além destas inovações, Pignatari cita também um novo movimento artístico que nos anos 60, ficou conhecido pelo nome internacional de computer art, a partir do computador e o videoarte nascido da invenção do videoteipe de televisão (21).

Eis uma via para superar a tensão entre o particular e o universal, movimento pendular que organiza a literatura brasileira e que fez os modernistas balançarem entre a adesão ao programa de van guarda e a ampliação e fixação de um público consumidor.

Diante do exposto, sem a intenção de ter esgotado assunto tão polêmico, o que se apresenta é a necessidade de estudos mais frequentes e uma crítica séria e interessada nos novos meios de expressão artística e cultural. Só a presença e a consciência dos estudiosos dos fenômenos artísticos é capaz de assegurar níveis de qualidade de adaptações ou criações de novos gêneros específicos para a cultura de massa.

A adaptação de "O piano" aos diversos meios de comunicação massiva, pode não ter sido uma feliz e bem sucedida experiência. Comprova, no entanto, algumas afirmações contidas no desenvolvimento do nosso trabalho. No que se refere à análise semiológica dos textos apresentados, revela a coerência interna da trama narrativa nos seus diversos níveis discursivo e semântico. Esta coerência revela um sistema dinâmico e aberto evoluindo de versão para versão, e proporcionando a possibilidade de uma ordenação cronológica específica, não submetida à cronologia temporal, nem a causalidades (22).

Retomando Jean Bellemin Noél, concluímos como essencial a possibilidade da leitura dialética dos rascunhos que têm como finalidade o estabelecimento do proto-texto, que neste caso particular se refere ao proto-texto do conto "O piano".

A atitude corajosa de Aníbal Machado, bem como de Alphonsus de Guimaraens e Paulo Mendes Campos vem comprovar o caráter evolutivo de sua obra e a visão lúcida que o autor de "O piano" possuía a respeito do seu universo. Um universo sempre em formação, sempre a caminho, pronto a revisar-se e tomar formas que o aproximassem do seu público.

(1) MACHADO, Aníbal. "O piano". Vila feliz. Rio de Janeiro, José Olympio, 1944.

(2) Em psicologia a palavra "Imagem" significa uma reprodução mental, uma recordação de uma passada experiência sensorial ou perceptual, não necessariamente visual. A imagística não é só visual. Existem imagens gustativas e olfativas, táteis e de pressão (cinestésicas, hápticas, empáticas): Cfr. WARREN, Austin e WELLECK, René. Teoria da Literatura. Trad. José Palla e Carmo, 3ª ed., Europa-América, 1976, p. 233.

Ainda sobre o assunto: PAZ, Octavio "La imagen" in El arco y la lira, Fondo de Cultura Económica, 1956 (há tradução brasileira pela Perspectiva de São Paulo, no volume Signos em rotaçãõ).

(3) MACHADO, Aníbal. Vila feliz, Rio de Janeiro, José Olympio, 1944.

(4) Jaime Rest realiza um dos estudos mais completos, no que se refere ao levantamento de opiniões e ensaios, favoráveis e desfavoráveis à divulgação da "Cultura de massas" em oposição à "cultura elevada". Cita uma copiosa atividade de intelectuais, críticos literários, psicólogos, sociólogos que desde Croce, Pareto, Ortega y Gasset, F. R. Leavis, Dwight MacDonald, Richard Hoggart, são radicalmente contrários à massificação da cultura. Por outro lado, relaciona aqueles que conscientes do desenvolvimento técnico, da erradicação do analfabetismo, da organização do trabalho, e da estruturação das sociedades industriais, se colocam como estudiosos do fenômeno, buscando suas possibilidades diante da evolução irreversível e prodigiosa dos meios de comunicação de massa. É o caso de Jacques Barzun, David Manning White (sociólogo norte-americano), Georges Friedman, Raymond Williams e Robert Escarpit.

Dentre os críticos radicalmente contrários à cultura de massa, MacDonald concentra as opiniões que coincidem no que se refere à idéia de que "uma cultura autêntica, só pode pertencer a uma minoria seleta uma vez que o público é uma monstruosidade coletiva de que tomam de mão fé com o propósito de aproveitá-lo econômica ou demagogicamente, na sociedade de massas há gente demais e as pautas valorativas são estabelecidas em função da plebe".

Na revista Diógenes (nº 5), onde apareceu o trabalho de Mac Donald, o historiador inglês D. W. Brogan considera que a "cultura elevada" foi em todos os tempos, patrimônio de uma minoria muito reduzida. Não lhe parece que no presente sua magnitude ou significação hajam diminuído, salvo pelo fato de que em épocas passadas o gosto e o volume das massas não eram percebidos em razão de que a maioria da comunidade estava excluída do acesso aos materiais literários.

Formulou ainda reflexões acerca da exaltação exagerada do passado cultural, uma vez que uma infinidade de aspectos são esquecidos: as oportunidades que se frustraram devido ao analfabetismo que impediu a expressão poética de homens que possuíam sensibilidade criadora, as condições ignominiosas dos artistas que não possuíam poder econômico, e a produção artística medíocre que passou inadvertida porque o tempo as consumiu.

Numa opinião convergente à de Muniz Sodré, Jacques Barzun, no ensaio "Artist against society", "a cultura elevada se manterá incólume e os materiais inferiores não prejudicam nem corrompem os níveis superiores, somente atestam a aparição de um público novo, carente de capacidade seletiva, desconhecido no passado e destinatário de uma produção que merece e deseja". Ainda neste sentido, David Manning White considera que "os mass média - imprensa, rádio, televisão, cinema estão permitindo uma gradual elevação do gosto popular e conduzirá em última instância a um melhoramento paralelo dos bens de consumo cultural oferecido a estratos multitudinários". Convém citar, também, a opinião de Robert Scarpit: "graças à invenção da imprensa, ao desenvolvimento da indústria editorial, à diminuição do analfabetismo e mais tarde, à aplicação de técnicas áudio-visuais, o privilégio característico de uma aristocracia letrada se converteu na ocupação cultural de uma elite burguesa relativamente ampla e logo, em época recente, na forma de conseguir a elevação intelectual das massas. Rest cita ainda grandes humanistas como Erasmo, que advertiram para as possibilidades oferecidas pelas novas invenções para propiciar a educação popular e difundir a literatura.

Parece-nos importante assinalar que, para Rest, "a democratização é a chave para interpretar a irrupção contemporânea dos setores populares - e que este é o fato que os adversários da

"cultura de massas" têm omitido prolixamente, por inadvertência ou intencionalmente, a fim de ocultar as implicações político-sociais conservadoras e classistas de sua atitude."

O ensaísta não esconde que o processo contém em si aspectos negativos e que se ligou a circunstâncias difíceis e a perigos de suma gravidade. Diz que, no entanto, "trata-se de um fato conectado com um processo basicamente propício e irreversível que permitiu reconhecer direitos de setores majoritários, antes marginalizados e que patrocinou uma estruturação mais justa e uma distribuição mais equitativa de bem estar." Cfr. REST Jaime. Literatura y cultura de masas. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

Dentre as várias polêmicas sobre a cultura da massa, convém citar um dos ângulos enfocados por Adorno. "A indústria cultural é a integração deliberada de seus consumidores, em seu mais alto nível. Integra inclusive aqueles domínios separados desde milênios da arte superior e da arte inferior. Prejudicando aos dois". (p. 9) Cfr. ADORNO, Theodor e MORIN, Edgard. La industria cultural. (Communications, 1, 1961). Trad. Susana Constante, Buenos Aires, Galerna, 1967.

Porém, de toda a polêmica que seria impossível relacionar aqui, ou analisar em profundidade o que se afigura básico é o elemento da evolução permanente e irreversível dos meios de divulgação da cultura de massa. Importantes, por isto, são os trabalhos de críticos, sociólogos, psicólogos, experts em publicidade que levam em conta a realidade concreta que vivemos, tais como Umberto Eco, Muniz Sodré, Décio Pignatari, Gramsci, entre outros, e entre aqueles já mencionados.

O estudo de Gramsci, em busca da caracterização da cultura italiana, vai desaguar na necessidade de uma aproximação entre o artista e o povo, exatamente o que a cultura de massa é capaz de realizar. Cfr. GRAMSCI, Antonio, Literatura e vida nacional, trad. Carlos Nelson Coutinho, 2ª edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

Em Apocalípticos e integrados, Eco resume esta necessidade nos seguintes termos: "O universo das comunicações de massa é — reconhecamo-lo ou não — o nosso universo; e se quisermos falar

de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência dos jornais, do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível, das novas formas de comunicação visual e auditiva. Ninguém foge a essas condições, nem mesmo o virtuoso, que, indignado com a natureza inumana desse universo da informação, transmite o seu protesto através dos canais de comunicação de massa, pelas colunas do grande diário, nas páginas do volume em paperback, impresso em linotipo e difundido nos quiosques das estações". Cfr. ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. 2ª ed., trad. Pérola de Carvalho, São Paulo, Perspectiva, p. 9.

- (5) BRIDSON D. G. Prospero and Ariel, Gollancz, 1971. p. 179. Apud RODGER, Ian. Radio Drama. Londres, MacMillan, 1982. p. 74.
- (6) DRAKAKIS, John (Org.) British Radio Drama. Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

Baseio-me nas informações contidas no livro de Ian Rodger já citado e no volume organizado por DRAKAKIS, John.

Sobre a citação a respeito da produção rádio-cultural na América do Sul, usei como fonte, RIVERA, Jorge B. "La forja del escritor profesional - 1900-1930 - Los escritores y los nuevos medios masivos". Historia de la literatura argentina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, vol. 3, 1981, pp. 361 a 384.

- (7) "A radiodifusão há de ser transformada de aparato de distribuição em um aparato de comunicação. A radiodifusão poderia ser o mais gigantesco meio de comunicação imaginável na vida pública, um imenso sistema de canalização, isto é, seria se não fosse somente capaz de emitir, mas também receber; em outras palavras: se conseguisse que o ouvinte não só escutasse, mas também falasse, que não ficasse isolado, mas relacionado. Irrealizáveis na presente ordem social, porém realizáveis em outra, estas propostas que são sensivelmente a consequência natural do desenvolvimento técnico, são um instrumento para a propagação e formação dessa outra ordem." Cfr. BRECHT, Bertolt. Radiotheorie, Gesammelke VII, p. 129/123, 1932. Apud ENZENSBERGER, Hans Magnus. Elementos para uma teoria de los medios de comunicaci6n, 2ª edição, Barcelona, Anagrama, 1974, p. 13.

- (8) SODRÉ, Muniz. Teoria da literatura de massa. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978, p. 14.
- (9) Póstuma, DO ALBUM "A noite sonhamos, de Chopin, valsa opus 70, p. 41, e Póstuma - Fantaisie em Prompter, opus 66, p. 23. Pastorale - final da 6ª sinfonia em fá maior de Beethoven. Perpetum Mobile - Weber, op. 24?, Paganini - op. 11? e Mendelssohn - op. 19? Marcha Fúnebre - Chopin. Cfr. PAHLEN, Kurt. Os Titãs da Música. Col. Os Titãs, vol I e II, 1959 e ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada, Barcelona. Espasa Calpe, 1966. Vol. 43, p. 1011.
- (10) No periódico Para todos (a. 1, nº 8, primeira quinzena set. 1956) Aníbal escreve: "Brecht, depois das primeira peças marcadas ainda pelo expressionismo alemão e valendo-se, à sua maneira, de processos técnicos inspirados posteriormente no teatro chinês, no Nô japonês, no teatro elizabetano e na tragédia grega, - construiu uma obra dramática de imponente grandeza e simplicidade. Para tanto, teve que subverter alguns princípios até então indiscutíveis da dramaturgia ocidental. Assim, na concepção de Brecht, deve a cena contar a ação em vez de encarná-la; e contá-la de tal maneira, que o público dela receba um estímulo ao seu conhecimento lúcido, mais do que um choque aos seus sentimentos. Teatro épico, mais narrativo do que dramático, as cenas surgem por si mesmas, e não em função de outras, o que lembra a técnica cinematográfica. Opondo o épico ao trágico, esse teatro, ao mesmo tempo que interessa ao público, mantém em relação a este certa distância que o preserva de emoções violentas, e lhe dá margem à lucidez crítica. O próprio intérprete não é o herói; apenas o mostra e não entra em transe misticamente confundido com o seu personagem. Dessas características se deduz o espírito proclamadamente pedagógico da obra de Brecht." Cfr. MACHADO, Aníbal. "Teatro poético e realista". Apud ANTELO, Raul. Aníbal Machado: a erosão da pedra. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1983, p. 145. (tese de concurso).
- (11) PIGNATARI, Décio. Contracomunicação, São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 64.

"Há muitos anos, já, vem o cineasta Lima Barreto reclamando pará o roteiro cinematográfico o título de novo gênero literário narrativo, ao lado dos gêneros tradicionais: o conto, a novela e o romance. E Guimarães Rosa utilizou elementos da técnica do script, em Cara de bronze. Cfr. PIGNATARI, Décio op.cit, p.75.

(12) SODRÉ, Muniz. Teoria da literatura de massa, op.cit., pp. 19 a 24.

(13) Para Décio Pignatari, o teatro e o cinema não conseguiram criar uma fala brasileira. Sendo baseados em textos escritos, todos demonstram uma precária dialogação e um grande distanciamento entre a fala popular e a norma culta; isto traz em consequência a falta de naturalidade e artificialismo. "Isso marcou a tal ponto o estilo de representação em nosso teatro e em nosso cinema sérios, ou assim considerados, que até hoje os nossos diretores, atores e atrizes não superam o tipo de representação que poderíamos classificar de realismo expressionista. Mesmo realizações de vanguarda como "O rei da vela", de José Celso Correia, e "Macunaíma", de Joaquim Pedro de Andrade, são vinicamente expressionistas quanto à representação de atores e atrizes (...). Não há (um modo brasileiro de falar) mas já começa a haver - e isto vem se dando ante nossos olhos, graças às famigeradas novelas de televisão." Cfr. PIGNATARI, Décio. Linguagem de televisão, op. cit. pp. 99/100.

(14) ADORNO, Theodor e MORIN, Edgar. La indústria cultural. Trad. Susana Constante, Buenos Aires, Galerna, 1967 e IDEM e HORKHEIMER, Max. Dialética del iluminismo. Trad. H. Murena, Sur, Buenos Aires, 1969.

(15) SODRÉ, Muniz. Teoria da literatura de massa. op. cit. p. 24.

(16) "Etimologicamente o termo manipulação vem a significar uma consciente intervenção técnica em um material dado. Se esta manipulação é de uma importância social imediata, a manipulação constitui um ato político. Este é o caso da indústria da consciência." Cfr. ENZENSBERGER, Hans Magnús. Elementos para una teoria de los medios. op. cit. pp. 18-25.

"Um dos elementos determinantes da estrutura comunicacional é a publicidade, isto é tanto mais grave quanto dela dependem economicamente os meios de comunicação como é o caso na América Latina, no que se refere ao rádio e à televisão. A publicidade é um dos ramos da atividade econômica com o progresso mais alto em todas as regiões do mundo. Ela está não só nos meios de comunicação, mas também nos cartazes publicitários, nas paredes, nas caixas de fósforo etc. Desta forma, a publicidade se transformou na sociedade capitalista contemporânea, na "Parole culturelle" dominante. A publicidade moderna utiliza todos os avanços científicos no terreno da psicologia, da psico-biologia e das ciências e das ciências sociais com o fim de manipular os consumidores. Enquanto que o ideal democrático se baseia na liberdade de pensamento, na liberdade que cada um tem de tomar suas próprias decisões, a publicidade utiliza todas as técnicas disponíveis para restringir esta liberdade, reorientando-a para um consumismo crescente." Cfr. RONCAGLIOLLO, Rafael et alii. "Publicidade, economia e democratização das comunicações". in FOX, Elisabeth e SCHMUCKLER Hector - Comunicación y democracia en América Latina. Lima, DESCO/CLACSO, 1982, pp. 217-231.

(17) ANDRADE, Mário. O empalhador de passarinho. 3ª ed. São Paulo, Martins, 1972, p. 209.

(18) Décio Pignatari afirma que a raiz e a matriz da telenovela se desenvolvem sob a forma escrita, no periodismo diário, com o nome de folhetim - a primeira manifestação de ficção destinada às massas urbanas.

A telenovela surgiu da união e da simbiose de duas formas antigas e uma moderna: o folhetim escrito, o teatro e o rádio. Cfr. PIGNATARI, Décio. Signagem de Televisão, op.cit. p.80/81.

Ainda sobre características do folhetim, convém lembrar que

"Alexandre Dumas desenvolve a técnica do romane - folhetim com o Capitain Paul em Le Siècle, em 1838, personagens fortemente caracterizados, muitos diálogos (para mergulhar o leitor no cerne da ação), mas sobretudo, exploração sistemática da curiosidade do leitor, faminto de histórias. Cada episódio, longe de se concluir numa pausa, acaba ao contrário, numa preparação: a porta se abriu, uma mão sangrenta apareceu... (continua no próximo número)." Cfr. SODRÉ, Muniz. Teoria da literatura de massa. op. cit. p. 80.

(19) SODRÉ, Muniz. A teoria da literatura de massa, op.cit. p.80.

(20) ENZENSBERGER, Hans Magnus. op. cit. p. 7.

(21) (...) enquanto os movimentos artísticos (impressionismo, cubismo, surrealismo etc.) sucedem-se uns aos outros na moda e na preferência do público intelectual, os diferentes meios de massa é que se sucedem na preferência do grande público: a ópera e o teatro são suplantados pelo cinema, que por sua vez, é suplantado pela televisão. Outra curiosidade é que o meio antigo tende a se transformar em arte, enquanto o meio novo passa a sofrer todos os ataques dos intelectuais (vulgar, alienante, etc.). Cfr. PIGNATARI, Décio. Signagem de televisão. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 9.

a essa sucessão tecnológica somam-se agora como revolucionários os elementos constitutivos da informática - que se preconiza como uma nova era que gradualmente vai substituindo o período industrial. As novas descobertas na área de informática vão se incorporando à cotidianidade, de forma a ser já utilizada nos serviços básicos como, custos de produção, estatísticas, controle de contas bancárias, de circulação de metrô, cobranças, controle de exames médicos, etc.

A influência da informática, pode ser constatada atualmente até mesmo na produção artística dos meios de divulgação de massa. O autor de teatro e telenovelas, Walter Avancini, nos dá um depoimento dessa influência através do programa Globo Informática, transmitido pela rede dia 9 de junho de 1985. Diz servir-se da informática para definir a personalidade de seus personagens, fornecendo dados físicos e psicológicos para compor um determinado tipo. Como exemplo, citou a necessidade de criar um personagem - professor de educação física. A resposta fornecida pelo micro-computador, diante dos dados combinados, foi a de um professor de educação física, bonito, rico e... medroso. Tal combinação levou o autor a optar por uma comédia, demonstrando que a informática forneceu-lhe, não só o tipo do personagem, como também, o gênero da representação.

(22) Segundo Comparato, "adaptar é um ato de transsubstanciar, já que uma obra é a expressão de uma linguagem. Esse ato de recriação implica num risco que poderá ser até superior ao original. (...) Uma adaptação implica na escolha de uma obra adaptável, isto é, que possa ser transposta sem perda de qualidade." Cfr. COMPARATO, Doc. Roteiro, op. cit. p. 216.

7. Apêndice

Nota explicativa - Todos os manuscritos constantes deste apêndice são reproduzidos, respeitando-se a ortografia e acentuação originais.

As correções feitas pelo autor, serão demonstradas entre parênteses, quando substituírem material rejeitado, que será conservado no original.

Exemplo: "Ele já vinha embicado (riscado: voltado) para o lado da praia donde soprava o sudoeste." (p. 142)

No caso de a correção não apresentar substituição, será reproduzida da seguinte forma:

"(fazendo: riscado)" p. 149

7.1. Manuscrito Original

é preciso, respondia às insistências do dono. Eu pensava que se tratava de uma coisa moderna. Passar bem...

João de Oliveira tomara as dores pelo seu piano. Desde que recebera aquela herança de família, guardara-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.

Mas e aquele indivíduo que apareceu na quarta-feira seguinte, fez-lhe tantos elogios arrebatados, disse que era uma maravilha e se recusou a adquiri-lo declarando que teria até remorsos de compra-lo por tão baixo preço, e que ele, João, e mais dona Rosalia estavam praticando um crime abrindo mão de tão preciosa coisa. Oliveira não entendeu o que pretendia esse homem. - Estaria zombando ou falando serio, perguntou à mulher.

- Parece um gaiato, observou a companheira.

- Talvez não, Rosalia.

Mais depressa que seu marido, perdera Rosalia as esperanças. Sua preocupação agora, quando o via entrar, era atenuar-lhe o sofrimento.

- Quantos hoje?

- Ninguém. Dois telefonemas. Não deram os nomes mas ficaram de vir, informou-lhe a mulher em voz calma.

- E o judeu?

- Acaba voltando na certa.

Durante dias, ficara esquecido o piano. Como quem gosta de ver uma pessoa amiga perder o trem só pelo prazer de prolongar-lhe a companhia, assim estava João de Oliveira em relação ao seu piano. Sentava-se perto dele, gozava-lhe os últimos momentos, apreciava-lhe a dignidade do aspecto, comunicava-se com a alma dele (riscado: confienciava-lhe coisas). Tres gerações tocaram ali. A quanta gente fez sonhar, fez dançar. Tudo passava. O piano ficava. O único movel que falava da presença dos antepassados. Meio eterno. Ele e o oratorio.

- Vem, Sarita. Aquele trecho de Chopin, vê se te recordas.

- Ah, papai, é impossível; para se tocar nele é uma desgraça. Não dá mais nada.

- Não fales assim, sussurrou Rosalia. Não ves como anda teu pai...

Toda vez que o olhar de Sarita tombava sobre o piano, transforma-se este em uma cama de casal em que ela se revia abraçada ao seu tenente de artilharia.

Durante dias e dias não apareceu nenhum pretendente. Apenas, de vez em quando, o telefonema espaçado do judeu, como a controlar as últimas pulsações de um moribundo.

O anúncio fôra retirado.

Rosalia fazia sentir ao marido que o casamento era para breve.

- Como ha de ser, João?

- Como a de ser o que, Rosalia?

- O piano!...

- Vender não vendo, gritou João decidido. Esses canalhas querem é explorar. Prefiro da-lo de graça, mas a alguém que o preserve, que saiba o que ele representa.

Andava agitado pela sala. Uma expressão nova desenhou-se-lhe no rosto. - Escuta, Rosalia; liga para os nossos parentes da Tijuca.

Rosalia compreendeu satisfeita o que o marido queria. João de Oliveira correu ao telefone. - Pronto! Chame o Messias. Já saiu? Ah! é a prima?... Olhe: venho oferecer-lhe o nosso piano de presente... Sim, de presente... Não estou doudo, não... pois é... Justamente!... É isto mesmo... Não sairá da família... heim? Ah sim. Muito pequena mesmo. Então mandam buscar depois, não é?... Absolutamente... Oh!...

Voltou-se depois para a mulher: - "Ora veja! Pensou que fosse primeiro de abril. Não acreditou". Rosalia exultou com a ideia. João encaminhava-se depois para o velho movel, como a consultá-lo sobre o que viêra de fazer. "Minha consciencia está tranquila, pensou. Tu não serás rejeitado, ficarás na familia, no mesmo sangue. As filhas de minhas filhas te respeitarão, ainda tocarás para elas. Sei que não ficarás zangado em ires para a casa do Messias, continuação da nossa casa..."

- Quando virão busca-lo? interrompeu Rosalia disposta já a arrumar o quarto nupcial de Sarita.

No dia seguinte, Messias, pelo telefone pede confirmação aos parentes de Ipanema. Um piano de presente era muito, era demais. Estava perturbado e agradecido. Nem tinha acreditado. - Mas é a verdade, Messias. Você sabe, não é? a nossa casinha é uma casca de nôz. O piano não pôde continuar aqui e João não quer que ele vá para mãos estranhas. Ficando com vocês é como se estivesse conosco. Pôde vir busca-lo quando quizer, sim?"

Passaram-se alguns dias. Os carregadores não vieram. O casal Oliveira estranhou o silêncio do pessoal da Tijuca.: - "Houve alguma cousa. Telefona, Rosalia".

Atendeu a prima. Estava embaraçada. Cobravam uma fortuna pelo carroto. - Vocês compreendem... Com essa falta de gasolina, não é?... Esperem mais alguns dias, que o Messias está providenciando. Estamos contentíssimas, só pensamos nele, Rosalia...

A última frase soou falso aos ouvidos da mulher. Ao cabo de uma semana, João de Oliveira interpelou o primo pelo telefone: "Quer ou não quer, Messias? "Do outro lado da linha chegara a réplica em palavras gaguejadas: "Ó parente, não imaginas como estamos desolados aqui. Ganhamos o presente e não podemos recebê-lo. Pedem um dinheirão pelo transporte. E por cima de tudo, nós aqui também não temos espaço. É uma luta por falta de espaço! Somente agora pensamos nisso. Miquita está inconsolável".

- Quer dizer que não fica com ele, não é?

- Isto é, fico... Ou melhor, não fico, mas...

João de Oliveira desligou secamente. Já estava compreendendo.

- Você está vendo, Rosalia; nem dado querem saber do nosso piano, nem dado!

- Que se há de fazer, João. Todas as cousas acabam assim...

Ficaram tristes os dois. Sarita abriu-se num pranto sufocado. A mãe amparou-a: Que é, filhinha? Não faz mal, havemos de vendê-lo a alguém por qualquer preço.

- Eu quero que ele saia quanto antes, mamãe. Quanto antes. Faltam poucos dias e meu quarto nem está arranjado ainda! Não vejo nada para o casamento. Só esse piano enjoado para atrapalhar minha vida, esse piano que ninguém quer.

- Fala baixo minha filha, teu pai está ouvindo.

- É para que ouça mesmo, exclamou a moça no último soluço, enxugando os olhos.

João de Oliveira passou a noite quasi em claro a meditar sobre a vida. Reflexões confusas, melancólicas em geral. Amanheceu com raiva do piano e da vida. Saiu cedo e deixou-se ficar num botiquim próximo a conversar com um e outro indivíduo. Que andaria fazendo seu marido por lá, indagava Rosalia a si mesma. João nunca tivera esse hábito.

A casa distava tres quateirões da praia. De suas janelas não era visível o mar, mas sentia-se ali o seu cheiro e o seu barulho. Para além da avenida litorânea ainda havia largo trecho de areia até se lhe alcançarem as águas.

João de Oliveira entrou acompanhado de um preto e de dois portugueses robustos em camisa de trabalho. Mostrou-lhes logo o piano. Eles o acharam grande de mais. Experimentaram-lhe o peso. Seriam precisos outros tres homens. Rosalia e a filha ficaram suspensas. A mulher perguntou:

- Achou comprador?

- Não, mulher, não ha comprador para esse piano.

- Presente?

- Não, mulher - não ha mais quem queira recebe-lo de presente.

- Então, que é que você está fazendo, João? Que é que você está fazendo? interrogou Rosalia pressentindo-lhe o gesto.

O rosto de João de Oliveira endureceu enquanto seus olhos humedeciam.

- Atira-lo ao mar?!

- Sim, mulher. Vou atira-lo ao mar.

- Ah, isso não, papai. Isso não! Que loucura, exclamou Sarita.

Os homens esperavam. -Que coragem, João. Não haverá outra saída? Interveio a mulher. Pense bem. Fica esquisito, um piano lançado ao mar...

- Que é que você quer, Rosalia? Não se afundam tantos navios?

A objeção do homem fez a mulher calar. E ele se animou: -Pessoal! ordenou aos homens. Carregue com êle. Vamos!...

Um dos portugueses se adiantou para dizer humildemente que não podiam fazer aquilo. O patrão que os desculpasse. Doia-lhes na consciência jogar tamanha coisa ao mar. Parecia até um crime. -O patrão porque não faz um anuncio? O piano está ainda tão perfeito!

- Sim, eu é que sei, respondeu ironicamente Oliveira, Podem retirar-se.

Retiraram-se os homens. Um deles, o preto maltrapilho, concebeu uma coisa enorme: tomar o piano para si. Estava ali á disposição de quem quisesse. Saiu olhando para êle, hipnotizado pela ideia de poder possui-lo, só para ser dono de alguma coisa, e logo um objeto de luxo, êle que não era dono de coisa alguma, senão de sua viola. Era sonho que podia ser uma realidade imediata. Mas para onde leva-lo também? E para quê? Nem tinha casa, nem sabia tocar.

Rosalia encostou-se chorosa nos ombros do marido. João de Oliveira tinha uma expressão de crueldade no olhar.

- Ah, João! Que decisão horrível tu tomaste.

- Mas se ninguém o quer, e se ele não pôde continuar aqui...

- Sim, João. Mas a gente sente. Ele sempre nos acompanhou. E fica esquisito, não fica? depois de tantos anos, joga-lo ao mar. Olha como êle está sem saber nada do que vai acontecer. Ha quasi vinte anos ali, naquele canto, sem fazer mal a ninguém...

- Agora é você que está sentimental, Rosalia!

A mulher olhou para o marido. -Está bem, João: faça o que você quiser.

Na praia do Pinto e na Latolandia agrupam-se casebres miseráveis donde partem os negrinhos em incursões pelos bairros ricos, em bandos maltrapilhos, mas alegres. Assim, é facil encontra-los ora pedindo tostão para sorvete, ora admirando cartazes à porta dos cinemas, ora rolando nas areias do Leblon.

Aquele dia o Atlantico amanhecera enfurecido pela ressaca. O piano estava tranquilo como sempre. E imponente na severidade de suas linhas.

Faziam-se os aprestos para o saimento.

João de Oliveira pediu à mulher e à filha que o despissem das peças que podiam ser aproveitadas. Foram retirados os castiçais de bronze. Arrancaram-se depois os pedais e ornatos de metal. Em seguida, a tampa de carvalho.

- Eu acho que não se devia tocar nêle, opinou Rosalia.

- Ih, já está tão transfigurado! disse Sara.

Os moleques que João de Oliveira recrutara sem nada dizer a familia ficaram na porta impacientes, à espera do aviso. Oliveira mandou que entrassem primeiro os mais fortes.

Eram quatro e vinte da tarde quando começou a saimento. Uma multidão de gente abria alas na calçada. O piano vinha vindo com certa dificuldade. Alguns curiosos avançavam para vê-lo de mais perto. Rosalia e a filha ficaram contemplando da varanda de cima, abraçadas. Tristes. Não tiveram animo de acompanhá-lo. A cozinheira enxugava os olhos com o avental.

Ao chegar a procissão à esquina da rua transversal, indagaram os moleques: -Para onde?

Todos queriam segurar o esquife ao mesmo tempo e o piano quasi tombava.

- Para onde? pergutava-se de novo.

- Para o mar! gritava energicamente João de Oliveira em atitude de comandante.

E apontava o Atlantico.

- Para o mar! Para o mar! repetia a meninada em côro.

Daí por diante os moçoques perderam o respeito. Compreendendo que era alguma coisa que ia ser destruída, tomaram-se de súbita excitação e faziam algazarra. A todo o momento tocavam a cachorrinha Dolí que saltava em cima e latia furiosa.

Das sacadas apinhada de gente as moças se espantavam; -Que será aquilo. Mãe do Céu? Um piano!...

Ele já vinha embicado (riscado: voltado) para o lado da praia donde soprava o sudoeste.

- Saiu do noventa e um! gritou um pretinho informando as famílias.

- Ah! é da casa de Sara.

- É da casa de João de Oliveira.

Um conhecido saiu à rua para interpelá-lo: - Que foi isso? Será possível, João?

- Não é nada; não é nada! Eu sei o que estou fazendo. Não me atrapalhem.

- Mas porque não o vendes?

- Vou vendê-lo, sim...ao mar...olha lá o mar...

E afobado, com ar de carrasco, retomava a tarefa, dando ordens.

- Mais para a esquerda, pessoal...cuidado; senão ele tomba...fiquem sô os mais fortes.

Vinha aos baques exalando gemidos. De vez em quando um moçoque metia o braço no labirinto da máquina e corria a mão pelas cordas, provocando-lhe os últimos extertores.

Uma senhora da sacada gritou para o João de Oliveira:

- O senhor não o vende, por acaso?

- Não senhora, não o vendo. Dou de graça. Quer?...

A senhora enrubesceu, sentiu-se ofendida e entrou logo. João de Oliveira oferecia de um modo geral: - Não haverá por aí quem queira um piano?...

Aceitou-o mais adiante, no quarenta e três, uma família de exilados poloneses. Aceitou cheia de espanto.

- Então podem ficar de uma vez com êle, gritou João de Oliveira.

Os poloneses desceram, acercaram-se do velho movel, hesitantes: - Nós ficaremos com êle...isso não há dúvida, mas...nossa casa é muito pequena, queríamos um prazo.

- Ou agora ou nunca! respondeu Oliveira. Ele já está na rua. Não querem, não é? Pessoal, toca o bonde!...

Os moleques se assanharam de novo.

E o piano cada vez mais se aproximava do mar. Balançava como barata morta levada por formigas.

João de Oliveira mal percebia que das portas e janelas de todas as residências partiam exclamações confusas.

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

- Loucura? voltou João de Oliveira exaltado, olhando para cima. Então fica com ele, fica...

Mais adiante, ao passar por outras janelas, repetia-se a cena. Todo o mundo achava que era loucura, todo o mundo queria o piano; bastava porém que o dono o oferecesse de graça, assim a queima-roupa, para que o ofertado se descartasse embaraçado. Quem está preparado para receber de sopetão um piano?

João de Oliveira já não dava mais explicações a ninguém e prosseguia resolutamente acompanhado por um sussurro de vozes e lamentações.

Agora a procissão parou por ordem de alguém. Motociclistas da polícia cercavam o velho movel. João de Oliveira dava explicações demoradas. Exigiram-lhe os documentos. Foi à casa buscá-los. Achou que eram naturais as exigências da Polícia, dado o estado de guerra; com relação, porém ao que estava fazendo, ponderou que era em virtude de uma decisão tomada em família, uma coisa íntima, para qual não devia explicações a ninguém. Estava fazendo uso de um direito: jogar fora o que entendesse. E, colocando a mão sobre o seu piano, como sobre a testa de um amigo morto, comecei-se, começou a discorrer sobre a vida d'ele: -É uma peça antiga, da mais antigas que existem. Tinha sido de seus avós, gente que prestara serviços ao Império. -"Bom piano, podem acreditar. Músicos famosos tocaram nele. Diziam que para Chopin não havia igual. Mas que vale isso? Ninguém o aprecia mais...Os tempos estão mudados. Sara, minha filha, vai casar-se, morar comigo. A casa é pequena...Que se pôde fazer? Ninguém o quer. Só há essa saída." E acenava para o mar.

Estava acabrunhado. Os carregadores improvisados impacientavam-se com essas interrupções. Queriam vê-lo quanto antes afundar-se nas águas.

Carrocinhas de pão, entregadores de volumes, estafetas, ciclistas, senhoras e crianças completavam a massa de acompanhantes.

Os polícias examinaram-no por dentro, nada encontraram de grave e restituindo os papéis ao dono, recomendaram-lhe que andasse depressa com aquilo, o trânsito não podia ser perturbado.

7.2. Projeto cinematográfico

Quanto, vai gostar de se vender e em
 comprar a matéria?

+ 1

Se não entia grande o resto, teria alguma
 banalida. musical, a contê uma radi-voz
 Evidente, desliza o resto. e a boa a
 piano, um valse antigo.

— Olvém, por manhã, hora e hora
 de manhã, se está quer inventar um
 o gallo de corvo.

"Você gostaria se eu vendesse a sua máquina de costura?"

Oliveira entra quando o rádio toca qualquer banalidade musical, ou conta uma rádio-novela.

Irritado, desliga o rádio e põe-se a tocar no piano uma valsa antiga.

— Oliveira, pela manhã, toma a lição do menino que está quase invisível entre os galhos da árvore.

"Oliveira, homem de seus cincoenta cujos antepassados homens pertenciam à melhor sociedade no tempo do 2º reinado é hoje funcionário público letra m.

Mora numa casinha modesta, não muito longe da praia. Atrás da casa, pequenino pátio onde se ergue uma árvore quase secular.

Tem duas filhas: Sarita, de 21 anos e um garoto de 10 anos, de temperamento rebelde."

7.3. Roteiro cinematográfico

está fazendo exercício.

Oliveira olha para longe e logo se lhe descortina a vaga de arranha-céus que vem invadindo o tranquilo bairro Arranha-céus em panorama.

Oliveira entra enfim. Tem o ar preocupado.

Ouve-se de mais perto a escala cromática de um piano desafinado.

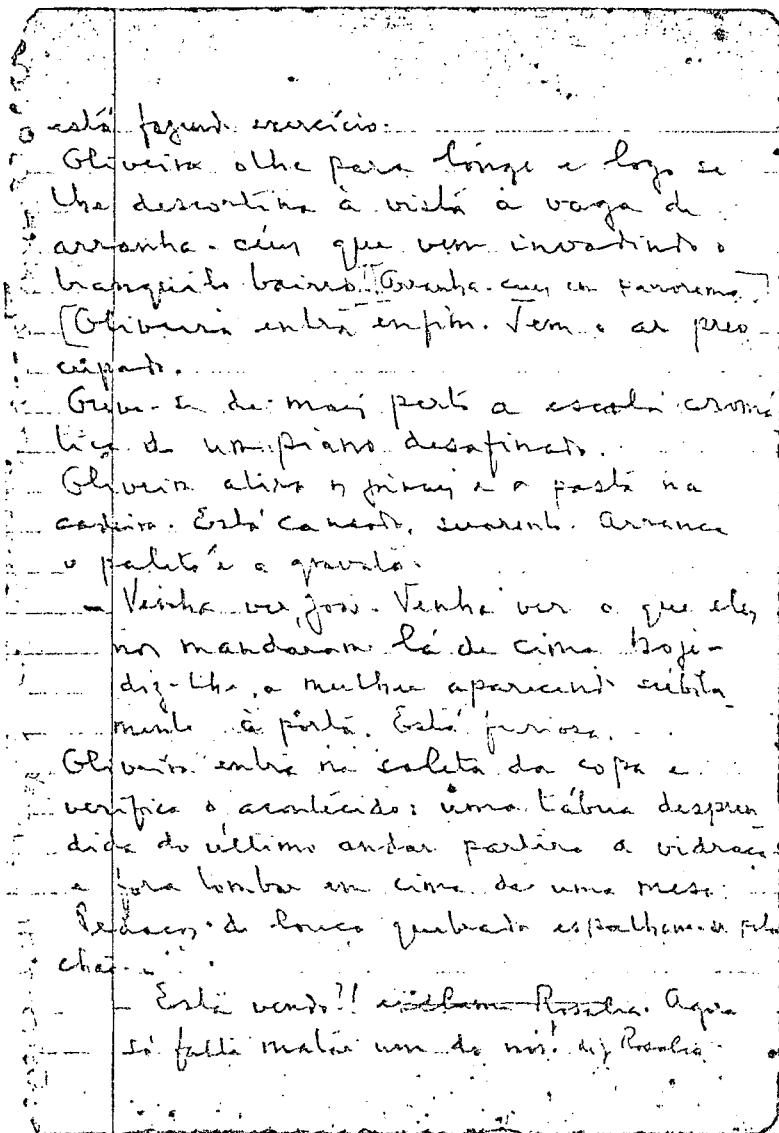
Oliveira atira os jornais e a pasta na cadeira. Está cansado, suarento. Arranca o paletô e a gravata.

- Venha ver, João. Venha ver o que eles nos mandaram lá de cima hoje - diz-lhe a mulher aparecendo subitamente à porta. Está furiosa.

Oliveira entra na saleta da copa e verifica o acontecido: uma tábua desprendida do último andar partira a vidraça e fora tom bar em cima de uma mesa.

Pedaços de louça quebrada espalham-se pelo chão.

- Está vendo?! exclama Rosália. Agora só falta matar um de nós! diz Rosalia.



Rosalia agachã-se e põe-se a reunir os cacos de louça. Está indignada:

- Já é demais!.. Quando uma tábua destas matar o nosso Zequinha, aí então você vai providenciar... Tijolo, pedra, porcarias... tudo cai (riscado: mandam) lá de cima. Uma perseguição!
- Outro dia caiu uma ferramenta quase em cima de meu pé - diz a cozinheira que surgia na porta da cozinha, segurando uma panela. Eles fazem de propósito!..

Continua a ouvir-se a escala enervando tocada ao piano.

- Isso vai acabar, isso vai acabar!.. diz Oliveira, mal contendo a sua raiva.
- Mas não há de ser cruzando os braços! interrompe Rosalia. Por que não dá queixa à polícia, não reclama à Prefeitura, não fala com o construtor?.. Eu pelo menos faço o que posso: chego à janela e xingo. Xingo a valer... Mas você, nem...
- Arranha-céu é poderoso, Rosalia diz Oliveira em tom queixoso e resignado. O que me preocupa não é isso. Quando terminar a construção, os perigos desaparecem e eles terão que consertar os estragos. Um prédio grande que sobe é assim mesmo: empurra, borri-fa de cimento, cospe tinta, esmaga os outros; rouba o sol, tira o ar, tira a vista das casinhas antigas do lugar. Mas o que mais me preocupa é o que virá depois... trinta ou cinquenta famílias da noite para o dia... gente que não sabemos quem seja. Nossos vizinhos de horta e galinheiro, onde estão?.. Sacrificaram as antigas moradias onde se criaram os filhos para vender o terreno a essas empresas construtoras que invadem o nosso bairro!.. Onde está o velho Marcondes com a família? Para onde foi siã Francisca? Ninguém sabe... Perdemos os bons vizinhos, vão chegar os aventureiros...
- Vamos acabar (fazendo: riscado) como os outros: vendendo também a nossa casa!.. - diz Rosalia.
- Não há de ser enquanto eu for vivo! - responde Oliveira.

Os exercícios de piano continuam implacáveis durante todo esse tempo.

A câmara atravessa a sala de jantar, onde focaliza algumas fotografias de severos antepassados do casal Oliveira, e entra na estreita saleta onde em grande plano, enquadra as mãos de Sara, a filha do casal, indo e vindo no teclado gasto do piano.

Na copa

Rosalia e Oliveira apanhavam os últimos cacos da louça partida, quando este, interrompendo bruscamente o que fazia, e

ainda com um pedaço de xícara na mão, diz para a mulher:

- Que faz a Sarita que não muda de exercício?... Isso até estraga o piano!.

- É o noivo que viajou, diz Rosália.

Espanto de Oliveira que parece não ter compreendido.

Rosália agora pega de uma vassoura e começa a varrer.

- Que tem uma coisa com outra? pergunta Oliveira.

- Quando o Roberto viaja, ela fica assim...

- O piano é que paga, não é? - diz Oliveira.

Rosália chega à soleira da porta que dá para a área atrás da casa. Contempla a construção, olha para cima. É sábado, o serviço está parado.

Rosália: - Agora está calmo. Podia sempre ser assim!.. Oliveira um tanto exaltado, responde lá de dentro, enquanto procurava colar um fragmento de vaso:

Oliveira: - Podia, mas não vai ser... Tu vais ver (chegando à porta).

Aí (aponta) vão abrir um salão de manicura... Massagens, intriguinhas, gente chic e desocupada.... Perto, nas outras portas, algum botequim... gente bêbada... gritaria... sopapos... o diabo. Nos andares superiores tu vais ver Rosália - virão se arranchar os tipos e as famílias mais esquisitas. Argentinos, norteamericanos, judeus, polonêses, sírios, gente de subúrbio, aventureiros.

Rosália: - Ah!, você (já riscado) está exagerando, Oliveira, - diz Rosália.

Oliveira: - Exagerando, hein? Tu vais ver. Uma verdadeira cabeça de porco! Descerão pelo elevador escrocs, moças de biquini, cães de luxo... Os moradores se desconhecirão... se se falarem é apenas para reclamar contra o barulho... contra o lixo... contra as crianças. Ninguém para nos acudir num apêrto... para nos dizer bom-dia! como os nossos antigos vizinhos... Isso porque Rosália, uma casa de apartamentos não é uma comunhão de famílias mas depósito de gente!..

Ouve-se ainda mais amortecida a escala tocada ao piano.

No pequeno jardim da frente, Zequinha, garoto de nove a dez anos, está chutando bola.

Oliveira conclui as suas previsões pessimistas:

Oliveira: - Guarda o que te estou dizendo, Rosália. Vai ser uma Babilônia!

Rosalia, persignando-se: - Deus nos livre!

Ouve-se um ruído de vidros quebrados. Rosalia e o marido se assustam. A preta cozinheira chega à janela.

Interrompe-se neste momento o som obsessivo do piano.

Rosalia olha com ar interrogativo para a construção, dizendo: - Mas não há ninguém lá em cima!..

Surge Sara arrastando pela mão o seu irmão Zequinha.

Sara: - Foi ele, Mamãe. Chutou de propósito.

- Foi sem querer, responde o garoto quase a chorar.

Sara: - Ele já vinha me amolando, o tempo todo com essa bola!

O garoto: - Você também já vinha me chateando o tempo todo com o piano.

Oliveira, dirigindo-se ao garoto: - O piano não amola ninguém, meu filho.

Rosalia repreende o menino:

Rosalia: - Já não basta o arranha-céu, não é? Você também está contra as nossas vidraças!.. Vã pegar o livro e estudar a sua lição, ande!..

O garoto (resmungando): - Ah! mamãe, hoje não; hoje é sábado. Eu quero brincar na praia!..

Rosalia segura o filho pela mão e sai.

Entra na saleta onde encontra Oliveira que examinando um caco (riscado: retira um pedaço de vidro de cima do piano) e agora, com o lenço, procura dar brilho ao verniz da madeira.

Oliveira detém-se num ponto do móvel.

Rosalia indaga: - Algum cupim?

- Oh, cupim não entra aqui! Isso é piano de raça... Continua reclinado quando...

Fusão

De uma cabine telefônica da estação da estrada de ferro, Roberto que acaba de desembarcar faz uma ligação para Sarita, sua noiva. Está de capa na mão e depositou a maleta ao lado.

- Alô! Alô!.. Me chame a Sarita...Ela está? (Pausa) Alô!.. Adivinha quem está aqui?.. Sim, sou eu, meu bem. Resolvi precipitar a viagem. A saudade faz a gente voar... Não!.. Vim por estrada de ferro... O atraso foi devido a um trem de minério que descarrilou na frente... Até já! Eu também estou aflitíssimo...Põe aquela bluzinha, sim?..

Roberto sorrindo sai da cabine, enquanto se ouvem os rumores característicos de uma grande estação ferroviária.

Corte..

Na casa dos Oliveira, Sarita deixa o telefone e corre para o quarto.

Retira do guarda-roupa o vestido e os sapatos que vai usar, dá um arranjo ligeiro no penteado, pinta os lábios, perfuma as axilas e a ponta das orelhas.

Faz tudo isso apressadamente, sussurando uma canção. Seu noivo não tarda a chegar. Toda pronta Sarita sai do seu minúsculo quarto que é também o de seu irmão Zequinha, e procura dar um arranjo na saleta, também apertada, onde estão o piano, poucas cadeiras e um sofá.

Entra Rosalia. Sarita lhe diz: - Mamãe, sabe de uma? O Roberto me fez uma surpresa. Chegou de viagem e daqui a pouco vem me ver!

- Nem precisava me dizer. Estou vendo que ele chegou! diz Rosalia
- Que bom não é mamãe?... diz Sarita, explodindo de alegria e beijando o rosto de sua mãe.

Rosalia mostra-se reservada ante o contentamento da filha.

Rosalia faz-lhe recomendações:

- Minha filha, calma! Nada de apertos, nem de bocas muito juntas (riscado: nada de ficar muito agarradinhos). Lembre-se de que ainda não são casados. Eu fico tão preocupada quando os deixo a sós no sofá! Só lhes peço que conversem bastante! conversem bastante!.. O silêncio de vocês é que me assusta!..
- Oh.. mamãe, o que é que a senhora está pensando!..

Sarita a cada momento espia pela janela.

- Já estamos aflitos, eu e seu pai, para que se resolva este casamento.. Noivado longo vira cupim.
- A senhora sabe bem que só não casamos ainda porque não arranjamos casa. Se papai deixasse, a gente podia..

Ao pronunciar a última frase, Sarita corre os olhos pela saleta pequena, querendo significar que bem podia ser ali o seu quarto nupcial. (1)

(1) A câmera, do ponto de vista subjetivo de Sarita, enquadra o piano.

Ouve-se o buzinar de um táxi.

Sarita (chega: riscado) à janela:

- Roberto! Roberto!

Abre a porta, atravessa o pequeno jardim e cai nos braços do noivo. Zequinha mal vestido, e despenteado, fica a esperar, com as mãos nos bolsos, que os dois acabem de se abraçar, e depois pergunta ao futuro cunhado:

- O que é que você trouxe pra mim, hein?

Fusão

Sarita e o noivo estão subindo a escada de um edifício de apartamentos, ainda em construção.

Exaustos, chegam a um dos andares superiores. Encontram um operário, a quem perguntam onde está o engenheiro. O operário responde que o engenheiro só vem pela manhã.

- E o mestre de obra? Indaga Roberto. - O mestre de obra tá lá em cima no último andar.

Os noivos sobem mais.. A medida que o vão fazendo, ouve-se em crescendo o rumor do concreto que está sendo despejado.

Lá em cima no meio da barulheira característica dessa fase das construções, Roberto descobre o mestre de obra e lhe pergunta:

- Pode me dizer se vão ser vendidos ou é para serem alugados (risca- cado: aluguel?)

- Hein? exclama o mestre, que não consegue ouvi-lo. (1)

(1) Ouve-se o rumor forte de máquina de concreto.

- Vão ser vendidos ou alugados? grita Roberto.

- Não sei, responde o mestre, também gritando. O Sr. procure o escritório da firma.

- Onde é o escritório?

Ah! o escritório?.. o escritório é...

- Também não sei dizer...

Os dois vão descendo à medida que diminui o barulho.

Fusão

No pátio da casa dos Oliveira, Rosalia está entregue às labutas caseiras. No chão há uma bacia cheia de roupa para lavar, um cachorrinho, galinhas e um peru.

Rosalia ao mesmo tempo que faz outras cousas, toma a lição de Zequinha, que está ainda invisível, trepado numa árvore.

De vez em quando, Rosalia se dirige a uma banquetta para folhear um livrinho que ali está aberto e dele tirar perguntas que faz ao filho. Põe os óculos:

- Rosalia: - Quais são os três reinos da natureza?

- Voz de Zequinha: o reino mineral... o reino vegetal... e...e... espere aí mamãe... me esqueci...

- Rosalia: - Falta um... preste bem atenção... Eu, você... esse peru... de que reino somos?.. (pausa) Do reino animal seu bobinho!

- Voz de Zequinha: Esse peru também mamãe?

- Então! - Puxa!.. Acho ele tão besta!

Zequinha continua invisível na árvore frondosa.

Rosalia (larga o livro: riscado) para fazer qualquer coisa (riscado: para estender um lenço!), depois volta a perguntar com ele (riscado: com o livro) na mão. Manuseia as páginas.

- Rosalia: - Quem foi que descobriu o Brasil?

- Rosalia: Anda, menino. Responde. Quem foi que descobriu o Brasil? Zequinha é visto neste momento com a atenção atraída por um passarinho (que será focalizado se possível)

Voz de Zequinha: fora do campo: Um passarinho!

- Rosalia - Deixa de bobagem, menino. Já viu passarinho descobrir alguma coisa?

O rosto de Zequinha é enquadrado novamente no meio da fronde, atento ao pássaro que voou.

Rosalia - E quem proclamou a República, responde logo. Ah, não sabe... Pois foi o Marechal Deodoro da Fonseca..

Zequinha tem um ar de quem se concentra. Olha para a sua mãe em baixo e diz:

Zequinha: - Vovô também este metido no meio (riscado: nesse negócio) não esteve?

Rosalia - Deixa de dizer bobagem

Zequinha - Eu ouvi papai contar.

Rosalia pega de uma vassoura, varre um pouco o chão, e depois volta a abrir o livro.

Rosalia - Agora vamos ver se você está bom em aritmética.

Ao ouvir tal frase, Zequinha faz uma expressão de pavor e diz consigo mesmo:

Agora é que eu vou sofrer! (dirigindo-se à mãe) Aritmética não, mamãe! Aritmética, não!..

Vai subindo apressadamente pelos galhos até o ponto mais alto. Tem a expressão angustiada até que lá de cima, visto em grande plano, a contemplar o céu, seu rosto se abre num sorriso de libertação, vendo o passarinho sumir.

Fusão

Roberto e Sarita de mãos dadas, acabam de sair do edifício em construção atrás referido. Vão andando pelas ruas, parando sempre diante de outros edifícios de apartamentos. À porta de um deles, Roberto consulta um papelzinho que tira do bolso e entra com sua noiva.

Pergunta ao porteiro;

- Tem apartamentos vagos?

- O nono e décimo andar estão vazios.

- Podemos ver?

- À vontade. Mas terão que subir a pé. Elevador está sem energia - diz o porteiro.

Os noivos são vistos em diversos ângulos na penosa ascensão. Cruzam com um velhinho que mal se agüenta apoiado em sua bengala; cruzam com um bando de crianças que descem correndo e finalmente com uma preta lavadeira que carrega enorme trouxa na cabeça.

Os noivos chegam exaustos ao nono andar.

Sarita tem uma espécie de desmaio nos braços de Roberto.

Ao longo do corredor as portas estão abertas.

Os noivos, recuperados da fadiga, entram num dos apartamentos. Está novinho. Expressão de prazer no rosto de ambos ao percorrerem as salas.

Sarita entra na sala do banheiro. Aí, a sua expressão de alegria ganha um toque de volúpia. Tudo está pintado de fresco, os metais reluzindo.

Sarita afasta a cortina do box do chuveiro, manobra os comandos d'água e vê o chuveiro funcionar. E grita:

- Roberto! Roberto! Vem ver.

Entra Roberto e diz: - Isso é que é morar, hein?

A água continua caindo.

Sarita abre as torneiras da pia e da banheira, dá a descarga da privada.

Ao som geral da água, exclama eufórica:

- Parece um sonho, não é?

- Parece que estou junto de uma cascata! (riscado: debaixo de) exclama Roberto, saboreando o momento.

- Minha vontade é tirar a roupa e ficar ali debaixo até acabar o verão!

- Que é isso? diz Roberto. E si tiver alguém espiando? (1)

(1) - Só você terá permissão de me espiar, diz Sarita, aproximando-se dele e fitando-o nos olhos.

Roberto fecha tudo e sai enlaçado com a noiva a ver os outros apartamentos. Dentro da sala, ficam a fazer conjeturas.

Sarita: - Ali naquele canto eu ponho um vaso de flores; aqui, uma poltrona com mesa para o abat-jour... Naquela porta a gente põe uma cortina... (riscado: fica bem) Vai ficar lindo!

Sarita excitando-se cada vez mais com o que imagina vai ser breve uma realidade entra agora no quarto.

venha ver Roberto, venha ver o nosso quarto!...

Roberto aproxima-se e diz: - Ali vamos colocar a cama...

Sarita como que compreendendo a intenção velada da frase lhe faz uma censura risonha:

- Não tem graça, não, ouviu?

Abraçam-se longamente. Num segundo plano sonoro ouve-se uma surdina lírica, com efeitos de água do chuveiro que acabaram de ouvir.

O rosto de Sarita é visto em grandíssimo plano, voltado para o quarto vazio e ainda nos ombros de Roberto. Assim enquadrado, ela começa a dizer movendo apenas os olhos:

- Ali no canto, um pequeno sofá... ou uma poltrona... na parede, o crucifixo... e uma paisagem... a roupa de cama será toda de linho branca e azul...

- E que mais? pergunta Roberto que só é visto de dorso. Esqueces-te da vitrola...

- ... e uma vitrola, conclui Sarita.

- Nada de piano, diz Roberto. Basta o de teu pai.

Sarita faz uma expressão levemente contrariada e diz:

- Deixa sossegado o piano de meu pai (riscado: de papai).

Nesse instante o olhar de Sarita se dirige para fora através da janela que dá para o mar.

Ela se desenha do noivo e chegando à sacada exclama:

- Olha o mar, Roberto. Olha o mar!

Panorama de mar com um navio passando longe.

Ambos ficam a contemplá-lo

Roberto: Vamos dormir de portas abertas recebendo a viração!

Sarita: - E os gatunos?

Roberto, rindo-se: - Cá em cima??...

Sarita deixa-se abraçar passivamente, enquanto Roberto lhe diz, beijando-a na boca: - "Medrosa"!

O vento agita os cabelos de Sarita.

Corte.

Ao chegar com a noiva ao último andar, Roberto pergunta ao porteiro (I)

(I) que estava mergulhado na leitura de um romance:

- Que preço pedem pelos apartamentos de um só quarto, no nono andar?

- Estão marcado quatro (riscado: seis mil) mil e quinhentos cruzeiros, responde o porteiro.

- Quatro (riscado: seis mil) mil e quinhentos!! espanta-se Roberto. (I)

(I) Nossa Senhora! exclama Sarita. Com um só quarto, salinha e quitinete?!...

- Por causa da vista diz o porteiro.
 - Estão cobrando a vista também?
 - Não, senhor... Mas é uma maravilha, não é?..
 - Não haverá do mesmo tipo sem a vista?
 - Oh, Não faça isto. O sr. é muito jovem. Precisa admirar o esplendor da Criação. Sua noiva também.
 - Eu pergunto então quanto estão pedindo pela vista?..
 - A vista não tem preço, meu senhor. É simplesmente uma maravilha... diz o porteiro.
 - Mas descontando a vista, qual o preço do aluguel?
 - Sem a vista ou com a vista?
 - Sem a vista, já lhe disse.
 - Ah sem a vista... sem a vista... o proprietário não aluga (1) É uma maravilha, não é? Ele faz questão de proporcionar essa vantagem aos inquilinos...
 - Mas ele não pode obrigar-me a gozar a vista, diz Roberto intrigado e irritado.
 - Mas o Sr. se recusa a gozar uma maravilha dessas?... O sr. pense bem; olhe que tem mar e montanha... não falando no céu...
 - Já lhe disse que não quero saber nem de montanha, nem de mar nem de céu... Fique aí com a sua maravilha. Passe bem!
 - Roberto, irritado, toma a noiva pelo braço e retira-se.
- O singular porteiro vê-os desaparecer e diz consigo:
- Não quer saber de maravilhas... E lá vai levando uma...

Fusão

Sarita entra exausta, atira a bolsa na cadeira, tira os sapatos, deixa-se cair numa poltrona. Está resfolegante:

- Arre que já não posso mais...

Rosalia, que se ocupa em limpar os móveis está perto.

Rosalia: - Arranjaste afinal?

Sarita: - Nada, mamãe, nada! Vimos um que é um sonho... Eu cheguei a me sentir casada morando nele, com a mesa posta à espera de Roberto.

Pois sabem quanto pedem? Quatro (riscado: seis) mil e quinhentos cruzeiros, luva, fiador conhecido e um mês adiantado!

- Quantos quartos?

- Um!.. e olhe lá!..

- Estou vendo que esse casamento (riscado: noivado) não acaba tão

cedo, diz Rosalia. (1)

(1) tá requentando muito.

- Ah, mamãe, não fale assim! diz Sarita exaltando-se. (Já adiamos duas vezes. - Riscado). A gente casa de qualquer jeito e vai morar nalgum quartinho por aí...
- Quartinho! - responde Rosalia orgulhosa. Então eu vou permitir que minha filha vá morar nalgum porão imundo por aí... Antes ficar aqui em casa com marido e tudo.
- Como se não há espaço?! diz Sarita.
- Prefiro fazer um sacrifício e mandar o Zequinha interno para o colégio.
- A nossa casinha é tão pequena, mamãe!..

As duas emudecem e ficam a olhar significativamente para o piano. O piano é enquadrado ora do ponto de vista de Sarita, ora do ângulo em que se encontra Rosalia.

A sua imagem, em grande plano, insiste, dando a impressão de obstáculo ao sonho de Sarita, até fundir-se em...

Fusão

Várias imagens de casas de apartamentos com quartos e salas vazias se sucedendo em ritmo crescente, enquanto se ouve, em 2º plano sonoro, a voz de Sarita:

Voz de Sarita: - Olha este aqui Roberto... Olha este outro... Tem vista para o mar... Podia tanto ser o nosso quarto!.. Ah!.. Roberto, onde é que vamos ficar?.. onde é que vamos dormir?..

Fusão

Oliveira está em seu quarto, vestindo-se para sair. Diante do espelho, procura abotoar na camisa o colarinho duro. Veste-se ainda à antiga.

Ao lado dele, sua mulher discute o casamento.

- Você sabe o que é isto, Oliveira. Ficam agarradinhos, sussurrando aos ouvidos um do outro e não resolvem nada. É mão aqui, mão ali... cada dia um centímetro mais... onde é que isso vai parar?
- Você está maliciando muito, diz Oliveira. Eles se respeitam...
- Não digo que não. Mas são as circunstâncias. (virando-se para o marido) Você mesmo não gostava de beliscar o meu braço?!.
- Ora, Rosalia, não fica bem recordar essas coisas na nossa idade, diz Oliveira. Isso já passou!

- Infelizmente! suspira Rosalia.

Oliveira acabou de vestir-se.

Sua mulher nota que um botão do paletó está frouxo. - Espere aí, diz ela.

Vai a uma caixinha de costura, tira a agulha e a linha e vem fixar o botão.

Ao fazê-lo diz ao marido.

- Por que não vais com o terno novo? Não quero que zombem de ti na Repartição.

- Não é a roupa que faz o homem, Rosalia. Por dentro eu me sinto de fraque. Todos me respeitam. O terno novo é para o casamento. Precisamos cuidar dos convites.

- Não convém marcar o dia antes que eles saibam onde vão morar (riscado: Si eles ainda não arranjam onde morar como é que vamos marcar o casamento?!)

Acabada a colocação do botão, Oliveira mira-se rapidamente ao espelho, corrige a gravata, beija a esposa e sai para a sala de jantar, onde encontra os noivos a percorrer na seção competente de um matutino os anúncios de apartamentos.

Sarita - Olha este aqui, Roberto. Um quarto, banheiro, salinha e quitinete. Rua da Misericórdia. Dois mil e duzentos cruzeiros. Vamos ver depressa.

- Onde está isso (riscado: este fenômeno)? pergunta Oliveira, debruçando-se (riscado: que se debruça) sobre o jornal.

Oliveira lê e diz:

- Por esse preço deve ser uma pocilga.

Oliveira despede-se e sai. (!)

(!) ao atravessar a saleta de visita, dá uma olhada demorada ao piano.

Sarita fica em suspenso a repetir:

- pocilga... pocilga... papai disse que deve ser uma pocilga... Animada vamos ver depressa a nossa pocilga, Roberto!

Roberto que desconhece também o significado da palavra pocilga, diz:

- Eu desconfio que não é coisa boa.

Pelo modo com que seu pai pronunciou a palavra...

Sarita levanta-se, e volta com uma tesoura. Corta no jornal o pedaço do anúncio e o passa para o noivo que o mete no bolso.

Ouve-se a voz de Rosalia fora do campo.

Voz de Rosalia: Zequinha! Zequinha!

Voz da cozinheira: - (fora do campo): Está na amendoeira, dona Rosalia.

Voz de Rosalia: Zequinha! Vem acabar o exercício. Anda!

Vê-se Zequinha a despencar da árvore e correr para dentro.

Zequinha sem ser percebido na sala onde os noivos, muito aproximados um do outro, trocam confidências.

Zequinha, à mesa, começa a fazer o exercício num caderno escolar.

Quando os noivos parecem mais enlevados no idílio, Zequinha, chegando perto, os assusta com a pergunta:

- Sete vezes sete? (riscado: quantos são hein?)

Os dois namorados como que acordam de um sonho.

- Sete vezes sete... diz Sarita vagamente, sem saber responder.

- Sete vezes sete... - repete Roberto, embaraçado.

Ambos, tomados de surpresa, não sabem como responder. Olham para o cima, com expressão de que fazem esforço de memória.

Roberto querendo se explicar perante a noiva:

- A gente sabe... mas... assim de supetão.

- 49, bobo! - grita Zequinha.

Expressão de raiva mal contida, no rosto de Roberto.

Sarita, empurrando o menino:

- Vai pegar a sua cartilha, vai!

Zequinha sai do campo da objetiva, gritando: - Sete vezes sete, ih! não sabem... Sete vezes sete... sete vezes sete!..

Fusão

Roberto e Sarita, prosseguindo na procura de um quarto onde morar, estão agora parados diante de uma habitação coletiva. É um edifício de mau aspecto.

Roberto tira do bolso o recorte do anúncio e verifica o número, Entram. Não há ainda elevador. Vão subindo as escadas acompanhados pelo proprietário.

Cruzam com um casal suspeito.

O senhorio diz:

- Mais barato o sr. não encontra. Nem nos subúrbios. Mil e duzentos cruzeiros!

- Mas o sr. disse que todos estão ocupados, lembra Roberto.

Sarita à medida que sobe, tem uma expressão de nojo ante a sujeira do prédio.

- Estão ocupados, mas deve (riscado: vai) haver uma vaga muito brevemente, explica o senhorio.

- Algum inquilino que quer se mudar? pergunta Roberto.

- Não; pelo contrário... Ele só quer ficar, diz o senhorio, reticente.

- Ah, sim, compreendo: vai ser despejado...

- Também não, responde o outro.

- Não entendo, diz Roberto.

Os três estão agora parados no corredor.

O senhorio aproxima-se de Roberto e lhe sussura um segredo aos ouvidos.

Roberto faz uma expressão de espanto:

- Ah, (câncer: riscado) Deu positivo?

O senhorio acena gravemente com a cabeça: - Uma questão de dias! Sarita mostra-se deprimida. Os três põem-se a andar. O proprietário diz:

- Eu vou lhe mostrar um dos quartos para o sr. ter uma idéia. São todos iguais.

O proprietário pára junto a uma porta e abre-a.

- Aqui mora meu genro que trabalha fora.

A Câmera mostra um cubículo atochado de moveis e objetos, plantas, sacos, etc., e um gato tristonho.

O proprietário diz que ainda tem um bom banheiro:

- Venham ver.

Com dificuldade atravessam os noivos o quartinho atulhado e penetram na saleta das instalações, também cheia de coisas, numa mistura cômica e absurda. Na parede da mesma estão dependuradas fotografias de artistas de cinema e de futebolistas (1)

(1) Sobre a tampa da privada há um fogareiro e uma lata de biscoitos, vistas em grande plano.

Os noivos têm um ar acabrunhado ao ver aquilo.

O proprietário saltando obstáculos dirige-se à janela basculante que está emperrada e fala:

- Esta janela está um pouco encrocada, mas se for bem aberta o Sr. pode gozar uma vista m^{to} bonita... não digo que seja do Pão de Açúcar ou da baía da Guanabara mas é um pedacinho de morro bem razoavel...

Fusão

Roberto e Sarita chegando à porta da casa. O noivo se despede beijando o rosto de Sarita e esta entra. Está desanimada, seu andar é cambaleante.

Atravessa a saleta onde se acha o piano.

Olha para ele com uma expressão reticente.

Entra na sala de jantar.

Rosalía está ao lado do filho a corrigir um exercício.

Sarita senta-se à mesa, reclinando a cabeça e cai num pranto desabalado.

Ao ouvir o pranto, Rosalia se levanta e põe-se a acarinhar a filha:

- Deixa estar, minha filha. Há de se dar um jeito...

Zequinha parece comover-se ante aquela cena. Aproxima-se da irmã e procura consolá-la.

Sarita com a cabeça escondida entre os braços, ouve o irmão:

- Você qué um picolé? Eu compro com o meu dinheiro e trago pra você.

Sarita ergue a cabeça e abraça o irmão.

Rosália afasta-se, Zequinha se solta da irmã e vai perguntar à sua mãe que está entrando na cozinha:

- Ela qué é casá, não é mamãe?

Fusão

Alguns dias depois, Roberto, todo de branco, é visto numa cabine telefônica, tentando uma ligação.

O calor é intenso e ele está transpirando. Enxuga o rosto com o lenço, abre as portas da cabine e começa a falar:

- Eu queria falar ao senhorio (pausa) Alô! Aqui fala Roberto, candidato ao apartamento do homem que está passando mal... Pode me informar se ele piorou?... Como?... - Roberto faz uma expressão velada de alegria - Ah, piorou!.. Hein?... Mas o sr. deu a palavra que seria para mim... Não faz mal... pagarei mais quinhentos... Combinado.

Roberto desliga o telefone e sai contente.

Fusão

Roberto, Sarita e os seus pais estão na sala de jantar.

Oliveira lê o jornal, enquanto Rosalia pergunta aos noivos se já se pode marcar o dia, pois precisa convidar alguns parentes.

- É um pouco cedo dona Rosalia. Preciso ainda mandar fazer uma limpeza no aposento diz Roberto.

Oliveira ao ouvir tal coisa, levanta os olhos do jornal:

- Posso mandar amanhã mesmo um pintor de confiança, conhecido meu.

- Amanhã... talvez ainda seja cedo demais, sr. Oliveira - diz Roberto. O homem ainda não morreu...

- Que homem? pergunta o sr. Oliveira.

- O atual inquilino. Está de cancer generalizado, o sr. não sabia?..

Vive sô transfusões e na tenda de oxigênio...

Oliveira estranha a crueldade do futuro genro. Em tom reprovativo, diz:

- Oh! de qualquer maneira pode haver um milagre... além do mais... é odioso especular com a morte de quem ainda não morreu...
- ... mas que a esta hora é possível que já tenha esticado a canela... quer ver? - diz Roberto, dirigindo-se ao telefone para se informar.

Roberto ao telefone:

- Pode me dizer como vai passando o doente do 32? (pausa) Se eu posso dar um pulo aí agora?... Sim, posso...

Larga o telefone e dirige-se ao futuro sogro:

- Eu não disse?!
- Morreu? pergunta Rosalia.
- Se o senhorio me pediu que eu desse um pulo lá, é porque morreu...

Rosalia persigna-se.

Roberto não se contendo de alegria, bate com as duas mãos no busto da noiva:

- Está resolvido o nosso problema de casa querida. Levanta-te e vamos ver juntos o nosso apartamento.

Saem os dois. Lá fora, junto à grade do pequeno jardim, Sarita diz para Rosalia.

- Mamãe, pode marcar para a segunda quinzena do mes que vem!

Fusão

7.4. Versão radiofônica

"O PIANO"

Conto de Anibal MACHADO

Adaptação de Alphonsus de GUIMARAES FILHO

Radiofonização de Vicente PRATES.

LOCUTOR	Vicente Prates
JOÃO DE OLIVEIRA	Brandão Reis
ROSALIA	Lia Delha
SARA	Anete
POLICIA	Seixas Costa
UM PORTUGUÊS	Paulo Severo
UM JUDEU	Fernando Silva
O FISCAL	Branco do Amaral
LUIZ	Agualdo Rebelo

II - Sonofonia:

Seleção de fôndos e efeitos musicais	Vicente Prates
Apresentação de efeitos sonoros e back-grounds	José de Almeida
Contra - regra de	J. Horton
Director Geral de Som	Campos do Amaral

III - Direcção Geral de BRANDÃO REIS.

Agualdo Rebelo

Brandão Reis

Lia Delha
Anete Araújo

Maria Helena

Vicente Prates

Alphonsus de Guimarães Filho

José Seixas Costa

Francisco Xavier de Paal

Paulo Severo
José de Almeida

Paulo Severo Campos

Vitor - 18383-A - Valsa nº 1 - Chopin
MUSICA - 10 SEGUNDOS - DESCE EM BACK GROUND

LOCUTOR - Aqui se conta a história de um piano. Seria uma ingenuidade explicar uma historia que se explica por si mesma. Mas poderíamos evocar o poema em que Raul de Leoni nos fala que a alma das coisas somos nós. Esse piano tem uma vida, está realmente vivo e presente, como se fosse um ser humano. A angústia de João de Oliveira, personagem principal do conto de Aníbal Machado, como que se transferiu ao velho e inofensivo piano. Foi num dia que parecia diferente dos outros que João de Oliveira gritou para a mulher:

CORTAR BACK GROUND

JOÃO DE OLIVEIRA - Rosalia! Toquei para fora o homem!...Insolente! Veio dizer que não valia nem quinhentos cruzeiros...

ROSALIA - O concerto?

JOÃO - Não. O piano! E ainda saiu se rindo.

ROSALIA - Tinha graça. Você não vê que isso é jogo! O que ele queria é ficar com o piano dado e vendê-lo depois por qualquer preço. É assim que essa gente se enriquece...

JOÃO - Havemos de vendê-lo ainda por bom preço, você vai ver. Não se fabrica mais dêsse tipo.

ROSALIA - Bota anúncio que esta casa vai ficar assim de pretendentes. Pena é ter a gente que separar dele.

JOÃO - Ah! é um amor de piano. Parece coisa até que só de olhar para êle a gente ouve música...

ROSALIA - Então vamos botar anuncio, João.

Vitor - 18383-B

MUSICA - 5 SEGUNDOS - DESCE EM BACK GROUND

LOCUTOR - E assim nasceu o sonho da venda do piano, Sara, a filha do casal, ia casar-se. Era preciso custear o enxoval. Depois, a sala aonde estava o piano tinha de ser transformada no quarto do casal. Chegou um dia o primeiro candidato: uma senhora, acompanhada da filha. Mal viram o piano, tiveram um momento de hesitação. A velha insistiu:

CORTAR BACK GROUND

A MÃE - Vamos vê-lo, minha filha, vamos vê-lo.

A FILHA - Ah! mamãe, mas está todo estragado...Andar tanto para ver uma porcaria dessas!...

Vitor - 18383-B

BACK GROUND

LOCUTOR - (Pausa) Não houve tempo para a familia Oliveirase margoar. Chegaram outros pretendentes! uma senhora de idade, chei-

rando a defunto rico. Uma mocinha de óculos escuros, com uma pasta de música e um judeu ruivo, de roupa sovada. Houve ligeira discussão. A moça dizia:

Vitor - 218383-B

CORTAR BACK GROUND

A MOÇA - Eu não faço questão. Vim porque mamãe me pediu. Há de haver outros à venda. O que eu queria dizer é que já estava batendo na campainha da porta quando a senhora desceu do ônibus. Entramos juntas, mas eu cheguei primeiro.

A SENHORA - A senhorinha não vê que, afinal, de contas, não se pode ter primasia numa coisa dessas? Depois, o piano não merece tanto...

BACK GROUND

LOCUTOR - (Pausa) A discussão pela conquista do piano lisonjeava os Oliveiras. Quanto ao judeu, mantinha-se heroicamente silencioso a um canto, examinando o piano. A moça foi para o piano. Falhavam as notas, algumas teclas não existiam, outras se apresentavam descorticadas. A moça criara uma situação aflitiva. João de Oliveira tentou explicar:

CORTAR BACK GROUND

JOÃO - Esse piano tem uma coisa. É muito sensível. Muda muito com a temperatura.

A MOÇA - Nem sei como o senhor teve coragem de pôr anúncio no jornal para vender essa carcaça!

JOÃO - Senhorinha!...

O JUDEU - O senhorr...quanto pede pelo piano?

JOÃO (hesitante) 5 mil cruzeiros.

O JUDEU - 5 mil cruzêrros? Bem, até logo.

A MOÇA - Até logo.

JOÃO - Passem bem, passem bem.

Vitor - 14.288-A - "Grande Polonaise"
MÚSICA - 10 SEGUNDOS - CORTAR Chopin

JOÃO - Ninguém está compreendendo o valor dele, Rosalia! Ninguém! Pobre piano! A vendê-lo a qualquer preço, Rosalia, prefiro deixar como está, prefiro não incomodar o nosso pobre piano!

ROSALIA - Mas João, isso é impossível. E o enxoval de Sarita? Aonde desenterraremos dinheiro para casar nossa filha?

JOÃO - Farei um empréstimo.

ROSALIA - Mas teu ordenado não dá para desconto em folha, meu filho. Você bem sabe como andamos apertados.

JOÃO - Adiaremos o casamento.

SOM - PORTA - PASSOS

ROSALIA - Mas eles estão apaixonados; João, Querem se casar de qualquer jeito, você bem sabe...

SARA - Mãesinha, eu me caso apenas com o indispensável. Não quero sacrificar ninguém, mãesinha. Não precisa ser enxoval completo. Nem pensem nisso.

ROSALIA - A questão, minha filha, é que essa sala é uma caixa de fósforos. Aonde iremos alojar vocês dois? Teremos que sacrificar o piano de qualquer maneira para dar espaço. Nossa Senhora, que coisa mais horrorosa! Todo mundo hoje só quer espaço, precisa de espaço. Não há mesmo espaço para o nosso piano, coitado...

SARA - Não, não. Deixe quieto o nosso piano, mamãe. Deixe quieto o nosso piano. Tão bonito que ele é...

ROSALIA - Tão calado que ele é, isto sim. Tão silencioso. Não incomoda ninguém. Os vizinhos podem dormir sossegados, nós também. Todo o mundo pode dormir sossegado. Tu mesma o abandonaste, Sarrita. Vives na vitrola.

SARA - É claro. Tocar vitrola é mais fácil.

ROSALIA - Vamos. Escolhe, minha filha. Um marido ou um piano?

SARA - Ah, um marido. Loógico...O meu maridinho, uai!

ROSALIA - Então!

JOÃO - Estás também contra ele, Rosália? O nosso piano!...

ROSALIA - Ó João, tu me julgas capaz!...

Vitor - 14288-A

MUSICA - 5 SEGUNDOS - DESCE EM BACK GROUND

LOCUTOR - No dia seguinte, quando João de Oliveira chegou do trabalho, foi logo indagando:

CORTAR BACK GROUND

JOÃO - Muita gente hoje, Rosalia?

ROSALIA - Sim. Alguns pedidos de informações pelo telefone. E um senhor que veio pessoalmente e ficou olhando muito para o piano.

JOÃO - Eles disseram alguma coisa?

ROSALIA - Nada.

JOÃO - Prometeram?

ROSALIA - Também não. Mas olharam muito, muito mesmo.... Lã isso olharam...

JOÃO - Ih, olharam? Com interêsse, com admiração?

ROSALIA - Isso não sei dizer.

SARA - Olharam sim, mamãe. O velho principalmente. Só faltava comer o piano com os olhos.

JOÃO - Ele deixou o endereço, Sarita? Não? Ah, mas voltará na certa. Virá ver o meu piano. O nosso piano!

SOM - BATIDAS NA PORTA - PASSOS - PORTA

JOÃO - Vamos entrar, cavalheiro. Vamos entrar.

O VISITANTE - Não, obrigado. Não é preciso. É esse o piano anunciado? Eu pensava que se tratava de coisa mais moderna. Queira me desculpar. Passar bem...

SOM - PASSOS - PORTA

JOÃO - Estaria zombando ou falando sério, Rosália?

ROSALIA - Parece um gaiato.

JOÃO - Talvez não. Talvez não, Rosalia. Coitado do meu piano, do nosso piano! Vem, Sarita. Aquele trecho de Chopin, pelo amor de Deus...

SARA - Ah, papai. É impossível. Para se tocar nele é uma desgraça. Não dá mais nada, papai...

ROSALIA - Como há de ser, João?

JOÃO - Como há de ser o que?

ROSALIA - O piano, João!

JOÃO - (exaltando-se) Vender não vendo. Esses canalhas querem é explorar. Prefiro dando de graça, mas a alguém que o preserve, que saiba o que ele representa... Escuta, Rosalia. Vou ligar para os nossos parentes da Tijuca. Vou telefonar para eles. (PASSOS-DISCA O TELEFONE) (Pausa) Pronto! Chama o Messias. Já saiu? Ah, é a prima? Olhe; venho oferecer-lhe o nosso piano de presente. Sim, de presente. Não estou doido, não. Pois é... justamente! É isso mesmo... Não sairá da família, heim? Ah, sim. Muito pequena mesmo. Então mandam buscar depois, não é? Absolutamente... Oh!... (DESLIGA) (Outro tom) Ora veja, Rosalia. Não acreditou. Afinal, Rosalia, estamos com a consciência tranquila. Nosso piano não sairá da família. Não será rejeitado. O nosso piano! As filhas de minha filha o respeitarão, ainda tocará para elas. Sei que não ficará zangado em ir para a casa do Messias, continuação da nossa casa...

ROSALIA - Quando virão buscá-lo?

JOÃO - Em breve, Rosalia, em breve!

Vitor - 14288-B

MUSICA - 5 SEGUNDOS - DESCE EM BACK GROUND

LOCUTOR - Mas os dias se passavam e ninguém aparecia. O velho piano continuava a repousar, a um canto. João de Oliveira impacientou-se:

CORTAR BACK GROUND

JOÃO - Houve alguma coisa, Rosalia. Vou telefonar novamente. (PASSOS-RUIDO DE LIGAÇÃO TELEFONICA) (Pausa) Alô, é a prima? O piano está às ordens, sabe? Nossa casinha é uma casa de nós e não queremos que o nosso piano vá para mãos estranhas. Ficando com vocês é como se estivesse conosco. Pode vir buscá-lo quando quiser, ouviu? O que?! Com essa falta de gasolina?! Esperar mais alguns dias... (Outro tom, exaltado) Mas...quer ou não quer? (Repetindo o que ouve. Esperar mais alguns dias, que o Messias está providenciando?! (Outro tom) Mas, prima...quer ou não quer? (Repetindo) Estão desolados aí. Ganham o presente e não podem recebê-lo! Pedem um dinheirão pelo transporte? Também não tem espaço! Estão inconsoláveis?! (Outro tom) Quer dizer que não ficam com ele, não é? (DESLIGA) Você está vendo, Rosalia! Nem dado querem saber do nosso piano. Nem dado!

ROSALIA - Que se há de fazer, João! Todas as coisas acabam assim...Que é isso, Sara? Não chore. Não faz mal. Havemos de vendê-lo por qualquer preço.

SARA - (chorando) Eu quero que ele saia o quanto antes, mamãe. O quanto antes. Faltam poucos dias, e meu quarto não está arranjado ainda. Não vejo nada para o casamento. Nada. Só esse piano enjoado para atrapalhar minha vida, esse piano que ninguém quer.

ROSALIA - Não diga isso, minha filha, que coisa horrorosa! Teu pai está ouvindo.

SARA - É para que ele ouça mesmo, pronto!

Vitor - 14288-B

MUSICA - 5 SEGUNDOS - CORTAR

ROSALIA - Que haverá com seu pai, Sarita? Ele passou a noite que se em claro a meditar sobre a vida. De vez em quando eu indagava dele? - Que é que você está sentindo, João? Ele me respondia com um gesto vago, que queria dizer mais ou menos assim: - Ora, a vida...De tanto morar com uma pessoa, a gente acaba adivinhando os seus pensamentos. Seu pai está com raiva do piano, Sarita.

SARA - Do piano, mamãe? Coitado do meu piano!

ROSALIA - Hoje cedinho ele resmungou uma porção de coisas. Não entendi patavina. Insisti muito e João me disse que ia tratar da vida. Sei é que ele foi para o botequim perto da praia. Que andarã fazendo o João por lá, Sarita?

SARA - Este piano anda pondo todo mundo maluco, mamãe! Todo mundo!

SOM - PORTA - PASSOS

JOÃO - Rosália, trouxe aqui estes três homens para levarem o piano.

ROSALIA - Achou comprador?

JOÃO - Não, mulher; não ha comprador para esse piano.

ROSALIA - Vai fazer presente dele?

JOÃO - Não, mulher; não há mais quem queira recebê-lo de presente. Nem dado aceitam essa velharia.

ROSALIA - Então, que é que você está fazendo, João? Que é que você está fazendo? Diga, pelo amor de Deus!

JOÃO - Mulher, estes tres homens bastam para atirar essa veinharia ao mar. Vai para o fundo do mar, mulher.

ROSALIA - Você vai atirá-lo ao mar? O nosso piano?

JOÃO - Sim, mulher. Vou atirá-lo ao mar.

ROSALIA - Ah, isso não, papai! Isso não! Que loucura!

ROSALIA - Que coragem, João. Não haverá outra saída? Pensa bem. Fica esquisito. Um piano lançado ao mar...

JOÃO - Que é que você quer, Rosalia? Não se afundam tantos navios? Vamos, pessoal! Ao mar com êle! Vamos!...

O PORTUGUÊS - O patrão me desculpa, mas não posso fazer isto. Doime a consciência. Jogar tamanha coisa ao mar, patrão! Isso parece mais um crime, o patrão me desculpe. O patrão porque não faz um anuncio? O piano está ainda tão perfeito!

JOÃO - (com ironia) Sim, eu é que sei... Perfeição aí e mato...

O PORTUGUÊS - Então, o senhor nos desculpe, mas vamos escafedendo. Seria um crime, o senhor compreende. Dá até vontade de chorar. Passem bem. Vamos indo. (FECHA A PORTA)

ROSALIA - (chorosa) Ah, João que decisão horrível tu tomaste!

JOÃO - Mas se ninguem o quer, Rosalia, se ninguem o quer. E êle não pode continuar aqui. Temos de decidir: ou o piano ou o casamento da Sarita. O que é que você prefere, Sarita?

SARA - O meu maridinho, uai!

ROSALIA - Eu compreendo, João. Mas a gente sente, fala verdade. A gente sente muito. Ele sempre nos acompanhou desde o início da nossa vida. Até eu tinha vontade de arrancar dele muitas músicas, cada qual mais linda. Agora, atirá-lo ao mar... Fica esquisito, não fica? Depois de tantos anos, jogá-lo ao mar. Olha como êle está sem saber do que vai acontecer. Há quase 20 anos, aí, naquele canto, sem fazer mal a ninguem...

JOÃO - Agora é você que está sentimental, Rosalia.

ROSALIA - Está bem, João. Faça o que você quizer.

SOM - VALSA - GRITOS - ETC.

ROSALIA - João, João, aonde é que você reuniu tantos moleques? Que coisa horrorosa!

SARA - Minha Nossa Senhora! O senhor trouxe toda a Latolândia e a praia do Pinto cá para casa, papai.

JOÃO - É muito fácil encontrar esses negrinhos em incursões pelos bairros ricos. Ora pedem tostão para um sorvete, ora admiram os cartazes à porta dos cinemas, ora rolam nas areais do Leblon. Resolvi fazer isso hoje. O mar está tão bom para receber o nosso piano! Em plena ressaca. Está furioso, vocês nem imaginam! Colecionei todos esses preciosos negrinhos e eles vão me ajudar a arrastar essa preciosidade de museu para as ondas do mar. Vamos retirar todas as peças que podem ser aproveitadas.

ROSALIA - Eu acho que não se devia tocar nele, João.

SARA - Ih, papai! O pobre já está tão transfigurado!

JOÃO - Vocês estão excessivamente sentimentais. Vamos, vamos, Tirem as peças que podem ser aproveitadas. Os castiçais de bronze, é claro. Os pedais também e os ornatos de metal. Venham me ajudar aqui. Vamos arrancar a tampa de carvalho.

SARA - O meu piano, coitadinho!

JOÃO - Venham cá, moleques, pra fora com essa velharia!

Vitor - 18387-A (Valda do Adeus)

MUSICA - 5 SEGUNDOS - DESCE EM BACK GROUND

SARA - Lá vai ele, mamãe. A gente tem até vontade de dizer adeus. Parece mais um entêrro...

ROSALIA - Fico é com medo de seu pai ter virado a cabeça, Sarita. Que coisa mais exquisita. Jogar o piano ao mar! Que mal que nos fez o pobre, afinal de contas?

JOÃO - Vamos, moleques, vamos que são quatro e meia! Daqui a pouco a noite chega!

UM DOS MOLEQUES - Para onde?

JOÃO - Para onde? Para o mar! É claro que para o mar!

OS MOLEQUES EM CÔRO - Para o mar! Para o mar!

UMA MOÇA - Que será isso, Mãe do Ceu? Um piano!...

UM DOS MOLEQUES - Saiu do 91!

ALGUMAS PESSOAS - Ah, é da casa de Sara. Da casa do João de Oliveira.

UM PASSANTE - Que foi isso? Será possível, João?

JOÃO - Não é nada, não é nada! Eu sei o que estou fazendo. Não me atrapalhem.

UM PASSANTE - Mas porque não o vendes?

JOÃO - Vou vendê-lo sim...ao mar...olha, lá o mar...Mais para a esquerda moleques. Cuidado senão ele tomba. Fiquem só os mais fortes.

UMA SENHORA - O senhor não vende, por acaso?

JOÃO - Vender não vendo não senhora. Dou de graça, quer? Não haverá aí quem queira um piano?

UM SENHOR - Eu aceito!

JOÃO - Então pode ficar de uma vez com êle.

UM SENHOR - É...eu ficaria com êle...isso não há dúvida, mas...nossa casa é muito pequena. Queríamos um prazo.

JOÃO - Não tem prazo nem dois prazos. É agora ou nunca! Ele já está na rua. Não querem, não é? Pessoal, toca o bonde!...

STANDARD - 18-A - 1ª faixa

SOM - RUIDO DE MOTOCICLETAS

UM POLICIAL - O senhor é o dono desse piano? Aonde é que estão os documentos?

JOÃO - Estão aqui. Acho até naturais as exigências da polícia, dado o estado de guerra. Sou um homem de bons bofes, acreditem. Quer dizer: de bom senso. Agora, quanto ao que estou fazendo com o meu piano isso é em virtude de uma decisão, tomada em família, uma coisa íntima, compreendem? Creio que não preciso me explicar a ninguém.

POLICIAL - Precisa sim, meu amigo.

JOÃO - Compreendo, compreendo. O senhor é um policial. E eu sou um homem de bom senso. Coitado do meu piano! É uma peça antiga, sabe? Bom piano, pode acreditar. Músicos famosos tocaram nele. Diziam que para Chopin não havia igual. Mas que vale isso? Ninguém ainda se lembra acaso de Chopin...ou do meu piano? Os tempos estão mudados. Sara, minha filha, vai casar-se, morar comigo. A casa é pequena...Que se pode fazer? Ninguém o quer. Só há essa saída. O remédio é jogá-lo ao mar.

POLICIAL - Está bem, está bem. Então anda depressa com isso, pode atrapalhar o trânsito.

JOÃO - Toca o bonde, pessoal.

POLICIA - Já passou de 6 horas, o senhor me desculpe. Seu piano tem de dormir na rua.

JOÃO - Está bem, está bem. Eu sou o campeão mundial da paciência...Mas o senhor não acha que piano na rua não dorme? O senhor já pensou na insônia de um piano?

POLICIA - Eu...eu...

JOÃO - Está bem, está bem, compreendo. Eu compreendo tudo. Guri-
zada, voltem amanhã, para completar o serviço! O piano vai dor-
mir na rua. O meu pobre piano! Eu compreendo tudo!

Vitor - 18387-B "Postuma"

MUSICA - 5 SEGUNDOS - FUNDIR COM RUÍDO DE CHUVA - TROVÕES

DESCE EM BACK GROUND - CHUVA E VENTO - COLUMBIA

ROSALIA - João, João, você está acordado?

JOÃO - Estou sim, Rosalia. E poderia não estar acaso, com essa
chuva? Seria possível? Eu estava pensando nele, Rosalia.

ROSALIA - Eu também, João. O pobrezinho! Desabrigado, apanhando
chuva. Com esse frio. E em plena madrugada...

JOÃO - E as águas a entrarem pela máquina, a estragarem tudo...a
camurça, as cordas...que coisa horrível, hein, Rosalia?

ROSALIA - Afinal, foi uma ingratidão o que fizemos, João.

JOÃO - Não quero nem pensar, Rosalia. Que coisa horrível. Mal puz
a cabeça no travesseiro, comecei a ouvir música. Ouví o piano to-
car tudo que já se havia tocado nele! E eram tantas mãos!

Polidor - Perpetum Mobile

(FUNDIR CHUVA COM B/G DE PIANO)

Uma porção de mãos, Rosalia...Mãos diferentes de diversas mulhe-
res. As de minha avô, as de minha mãe; as tuas, as de minhas tias,
as de Sara. Mais de vinte mãos, mais de 100 dedos brancos ferin-
do o teclado. Nunca ouvi músicas tão bonitas. Uma coisa sublime,
Rosalia. Certos acordes as mãos mortas tiravam melhor que as vi-
vas. Muitas moças de outras gerações estavam ao lado, ouvindo.
Perto, nossos parentes se namoravam, pediam-se em casamento. Não
sei porque, todos olhavam para mim com certo desprêso. De repen-
te, os dedos se retiraram. Ouvia-se a Marcha Fúnebre. O piano se
fechou a si mesmo...tomou a enxurrada...deslizou para o oceano...
Eu gritei para êle...mas já era tarde, não me atendeu mais...Pa-
rece que partiu ressentido, Rosalia! Eu fiquei na rua, só, com
vontade de soluçar...Agora, o que eu desejo é que amanheça logo,
Rosalia. Reagruparei de novo os moleques e acabaremos com isso de
uma vez, quero que tudo se consuma depressa.

SOBE A MUSICA - 10 SEGUNDOS - FUNDIR COM RUÍDO DE MAR,

EM BACK GROUND VENTO (COLUMBIA) YB-7

JOÃO - Vamos, meninada! É preciso muita força! Eia! Lá vai ele!
O meu piano! Lá vai êle!

UM MENINO - Esse piano sabe até nadar!

JOÃO - Meu Deus, porque êle não desaparece logo? Parece um sêr
humano sofrendo! Parece um corpo que vai sendo tragado aos pou-
cos pelas ondas. É horrível de ver! O meu piano!

MUSICA - 10 SEGUNDOS - CORTAR

Polidor - "Perpetum Mobile"

ROSALIA - Então, João, tudo feito?

JOÃO - Tudo feito, mulher! Acabou-se a história!

ROSALIA - Mas você estão tão acabrunhado, João!

JOÃO - Pudera, mulher! (com ternura) - Pudera, Rosalia! Você nem imagina como foi triste. Até perto da praia, tudo ainda me parecia irreal. Era como se o piano, eu e os meninos não existissemos. Para falar verdade, não existia o mundo. Tudo me parecia uma brincadeira de meninos. Me lembrei até dos meus tempos de menino, aqui, junto ao mar. Com os meninos da rua, eu me punha a fazer as maiores travessuras. Auxiliava a jogar as velharias ao mar, sem nenhum remorso, sem nenhum sentimento. Era para mim a coisa mais fácil deste mundo. Agora é que vejo como nos afeiçoamos às coisas. Esse piano tinha uma alma! Esse piano vivia, Rosalia!

ROSALIA - Pronto, João. Não se fala mais nisso. Vamos tratar agora do casamento de Sarita.

SARA - Sim, papai, chegou a hora de só se falar do meu casamento. Esse piano tinha tomado o meu lugar. Em vez de pensar na sua filha, o senhor só falava no piano. Só existia o piano nessa casa.

JOÃO - E a verdade é que ele ainda não abandonou esta casa. Ainda há muito da presença dele nesta sala que vai ser o seu quarto, Sarita. E não posso me esquecer de que o vi devorado pelas ondas. Ainda à distância, depois que os moleques de dispersaram, vi com estes olhos que a terra vai comer, vi ainda o piano aparecer à flor das ondas e desaparecer para sempre. Ele se foi, Rosalia, definitivamente.

ROSALIA - Estás cansado, João. Vai primeiro mudar a tua roupa.

JOÃO - O nosso piano não voltará nunca mais, Rosalia.

ROSALIA - Claro que não. Foi para isso mesmo que o atiraste ao mar.

SARA - Sabe se ele ainda vai dar em alguma praia, papai?

ROSALIA - Que pergunta, Sarita! Não se pensa mais nele, pronto! Chegou a vez de arrumarmos o teu quarto.

JOÃO - Eu vi as ondas engulirem-no...

ROSALIA - Chega, João, chega!...

JOÃO - Ele ainda voltou à tona duas vezes...

ROSALIA - Já acabou. Não se pensa mais nisso, João.

(Marcha Fúnebre) Vitor - 1493-B

BACK GROUND

JOÃO - Eu não queria dizer para não passar por doido...todo o mundo agora deu para pensar que sou doido...talvez eu seja o ho-

men mais equilibrado do meu bairro...mais equilibrado do mundo...mas, nessa hora, eu vi claramente que ele executava a Marcha Fúnebre.

ROSALIA - Isso foi no teu sonho desta noite, João.

JOÃO - Não, isso foi ali no mar, agora há pouco, à luz do dia. Tu não ouviste também, Sara (III)

SARA - Não será sonho do senhor, papai?

JOÃO - Depois...depois de uma espumarada horrível cobriu-o...Nunca mais voltará! E eu fiquei a pensar coisas terríveis... Agora, o nosso piano deve estar longe, deve estar muito longe. Sempre debaixo das águas. Passando por coisas estranhas. Destroços de navios. Submarinos. Peixes. Imagine, um movel que nunca saiu desta sala em viagem pelo oceano sombrio! Quando é que ele poderia imaginar! Daqui a anos vai dar nalguma ilha. E quando nós estivermos mortos, quando eu e vocês não existirmos mais, ele andará ainda recordando as músicas cá de casa. Em que mar? Em que costa?

ROSALIA - João, você não está com febre? Não está delirando, João?

JOÃO - E dizer que ele não voltará nunca mais! Nunca mais! O nosso piano.

SOBE A MUSICA - 10 SEGUNDOS - CORTAR

SOM - BATIDAS NA PORTA - PASSOS - PORTA

FISCAL DA CAPITANIA DO PORTO - O senhor é João Oliveira? Eu sou o fiscal da Capitania do Porto.

JOÃO - Infelizmente, cavalheiro, sou João Oliveira.

FISCAL - Que é que o senhor atirou esta manhã ao mar?

JOÃO - O meu piano, cavalheiro. Apenas o meu piano. E só porque atirei o meu piano já sofri toda especie de humilhações, o cavalheiro não imagina os vizinhos andam propalando que enlouqueci. Se fôsse verdade, seria uma salvação, mas creio que não é. Depois, na hora do almoço, recebi uma intimação para comparecer ao distrito policial. O delegado falou, falou...

FISCAL - (Impaciente) Cavalheiro...O senhor compreende...

JOÃO - O delegado me passou uma carraspana de duas horas. Havia suspeitas de que dentro do piano eu tinha escondido uma estação de rádio clandestina. Veja, o senhor se é possível! Como a medida era aconselhada pelo estado de guerra, não estrilei. E estou à sua disposição também cavalheiro para o que der e vier.

FISCAL - É que isto aqui não é porto, meu senhor. É oceano.

JOÃO - (brusco) Por acaso o senhor pretende me ensinar a diferença?

FISCAL - Não chego a tanto. Mas hoje não se pode estar assim dispondo do mar para qualquer coisa. O senhor tinha licença?

JOÃO - Não, não tinha...Mas...(sem humildade) Haverá algum mal no que fiz?

FISCAL - Pois o senhor não sabe que estamos em guerra? Que as nossas costas precisam ser protegidas? Que os nazistas não dorrem?

JOÃO - Mas foi um simples piano, meu senhor.

FISCAL - Pouco importa. E teria sido mesmo um piano? O senhor está bem certo disso?

JOÃO - Eu acho que estou. Não foi um piano, Rosalia?

ROSALIA - Onde é que estás com a cabeça, João? Então não sabes que foi o piano?

JOÃO - Eu já estou ficando maluco com esse piano. Palavra como eu pensava que pudesse jogar no mar o que entendesse.

FISCAL - Não, senhor! Era só o que faltava!

JOÃO - E se eu quizer jogar-me no mar a mim mesmo, posso? O senhor consente?

FISCAL - Bem, isto depende...

JOÃO - Depende de quem? São de mim, ora essa! Eu sou livre. Disponho de minha vida...

FISCAL - Muito menos do que parece.

SOM - PORTA - PASSOS

SARA - Papai, já estamos de volta. Querido, olha onde vai ser o nosso quarto. Ficou bom agora, não é Luiz? Bom mesmo.

LUIZ - É, ficou bom. E onde vão botar o novo?

SARA - O novo?

JOÃO - O novo?

LUIZ - Sim. Pois não vão adquirir um outro piano!

SARA - Que ideia é essa, Luiz! Por causa de um piano já estamos ficando todos malucos.

LUIZ - Malucos? Eu é que sou louco por piano. Vocês não imaginam como me descansa os ouvidos. Tiro de canhão, tiro de canhão, sempre tiro de canhão. Isto acaba aborrecendo a gente. Quero outro piano!

SARA - Luiz, Luiz, que ideia!

JOÃO - Vou para o alpendre. Com licença. Eu acabo sufocado. Eu acabo sufocado.

(Polidor) - "Pastorale"

MUSICA - DESCE EM BACK GROUND

LOCUTOR - João de Oliveira foi para o alpendre da casa pequenina. A noite estava calma, talvez pudesse repousar o espírito. O

piano lhe trouxe uma tristeza indefinível. Rosalia queria consolá-lo...

CORTAR BACK GROUND

ROSALIA - Agora, vida nova, João. Não se pensa mais nisto.

JOÃO - Sim, vida nova, Rosalia. Nunca mais falaremos de tudo isso que nos aconteceu em tão poucos dias...Mas Rosalia, olha a noite! Que mais não surgirá desta noite para me pedir satisfações e fazer novas exigências? Como é que eu poderia supor que um piano, escondido de todo o mundo, vivendo uma vida anônima, fosse coisa pública, protegido pela vigilância dos outros, pelas leis da cidade!...

ROSALIA - E logo o nosso piano, João, tão silencioso, tão encolhido no seu canto...

JOÃO -Tão modesto...Para que fomos bulir nele, Rosalia? Agora, ele está longe viajando milhas...Longe...A caminho dos Mares do Sul...E livre...Mais do que nós todos, Rosalia. Mais do que eu, você, Sarita e Luiz. Ele agora está só...e feliz. Partiu para a aventura. Mudou de ambiente. De carater, com certeza...Antes, era de casa, só para a família...Agora, já não é mais o nosso piano, tão desprezado...é alguém. É uma coisa sôlta nos mares. Sôlta no mundo. Cheia de vida e orgulho...Que se move debaixo dos mares. Que ressoa. Que é abraçada por todas as águas e pode ir para qualquer direção...Para que fomos bulir nele, Rosalia?

SOM - BATIDAS NA PORTA - PASSOS - PORTA

ROSALIA - Ih, João, é o judeu que veio aqui duas vezes e ficou olhando para o piano, todo embebido...

JOÃO - Hein? Hein? Ah, sim. Vamos escapulir, Rosalia.

ROSALIA - Não há mais tempo, homem.

JUDEU - (PASSOS) Boa noite, senhorr.

JOÃO - (Ríspido) Boa noite.

JUDEU - O senhorr querr cinco contos pela piano, non? Não deixa mais barato?

JOÃO - Não entendo, cavalheiro.

JUDEU - A piano, senhorr. Dou deiz contos porr ele...Non está bem? Posso ficarr com a piano?

JOÃO - (foz alta) Pelo amor de Deus, cavalheiro! Não estou entendendo! Não estou entendendo nada! O senhor fala de um piano? Que piano?... Ainda haverá pianos no mundo?

Vitor - 17448-A - Night on the bare mountain

MUSICA FORTE

8-5-945

FIM

7.5. Fortuna Crítica

"(...) - quero destacar dois pontos que julgo indissociáveis dos contos de Vila Feliz: a naturalidade da fabulação e os efeitos suprarrealistas que Aníbal Machado alcança servindo-se de expressões e vocábulos de significação cotidiana. Isso ele faz com tal perícia que dá a impressão ao leitor desatento de que o seu material não é a palavra e nem as situações das personagens. São exemplos o lançamento do piano ao mar, no conto "O piano", a idéia de fazer Juanita dançar o telegrama, no "Telegrama de Ataxerxes" e a fantástica fuga de Helena, na canoa, em "Um acontecimento em Vila Feliz", todas três autênticas soluções surrealistas tratadas, para minha surpresa, de um modo muito bem comportado".

MARQUES, Oswaldino. "Uma Vila Feliz". Leitura, Rio de Janeiro, nº 25, dez-jan. 1945.

"Característica da ficção de Aníbal Machado é ainda, a evidenciação do personagem, a posição central, e frequentemente exclusiva do "fantasma" que sua imaginação situa na história recontada. Como que a paisagem e a anedota se absorvem no indivíduo que as ocupa: a história antropofomiza-se. Que é a "Viagem aos Seios de Duília, senão uma sùmula do tempo e da vida social na ilusão retrospectiva de José Maria? que é o "Acontecimento em Vila Feliz", se não a angústia das mulheres estêreis na trapaça meio ingênua de Heleninha? que é o piano, senão a derrota da burguesóide, que acaba por se desenganar? Tudo é o personagem, o personagem é tudo, plantado na raiz mesma da ficção alegórica."

MENEGALE, J. Guimarães. "O Mineiro Aníbal". Leitura. Rio de Janeiro, nº 25, de-jan, 1945.

"A ânsia de perfeição de Aníbal é tão violenta que agora mesmo, quando ele acaba de ganhar o prêmio de teatro da Academia de Letras com uma peça tirada do seu conto "O piano", está ameaçado de ganhar o prêmio só pela metade. É que achou muito graça a primeira parte, todo o primeiro ato vai ser modificado. Os estatutos que regem o prêmio não permitem que a obra premiada seja retocada. Aníbal prefere perder o prêmio, mas vai refazer todo o primeiro ato.

ENEIDA. "Um livro de Aníbal M. Machado". Letras e Artes. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 11 out. 1959.

"Estarão assim, juntos, o Aníbal Machado da "Morte da porta estandarte", história de forte colorido dramático e "O piano", página rica de amargo humorístico, duas facetas que marcam a personalidade literária do autor, e que raramente se encontram dissociadas em todos os seus contos. Mas Aníbal Machado já está julgado pela crítica, e sua posição no moderno conto brasileiro é uma posição historicamente definida".

MOREIRA, Edison. "A morte da porta-estandarte e outras histórias". Estado de Minas. Belo Horizonte. 24 jun. 1965.

Agrada-me, de modo especial, o dom poderoso que Aníbal Machado tem de dar vida às coisas inanimadas. O piano do conto do mesmo nome e o telegrama de "O telegrama de Ataxerxes" não são apenas um instrumento musical ou um despacho telegráfico, mas parece que têm alma".

"É com emoção e o encantamento de sempre que releio os contos que já conhecia e descubro os novos.

Pelo menos seis são definitivamente obras primas. O que dá o título ao atual volume, os já citados "O piano" e "O telegrama de Ataxerxes", "Tati, a garôta". O grande Aníbal Machado continua vivo e presente entre nós".

ETIENNE FILHO, João. "Literário". Estado de Minas. Belo Horizonte. 19 jun. 1965.

"A religião, quer dizer, o catolicismo patriarcalista tradicional, passa a ter, mais do que nunca, apenas um papel cultural e simbólico de organização social não atuante que nenhum proselitismo conseguiu modificar.

Eis o que já havia sido magistralmente demonstrado, pelo menos desde 1944, por Aníbal Machado através do seu conto "O piano", o qual, entre outras interpretações possíveis, pode ser entendido como uma meditação a respeito de toda e qualquer religião organizada."

BRUNETI, Almir de Campos. "A paixão segundo Aníbal Machado." UCLA-New Orleans, Tulane University, 1972.

"E aí se afirmam, em dois tempos, as qualidades temperamentais de Aníbal M. Machado. Não é um mero observador de fora da vida. Está mergulhado no mundo e seu sentimento só pode ser de uma comiseração e uma ternura que se revestem de vaga ironia. Para dis-

farçar as lágrimas. O plano em que se desenvolve a história de "O Piano", por exemplo, é significativo dessa atitude. Não há aqui apenas um piano, que, por força da amizade (digamos assim) que inspirou, se transporta a um mundo onde é como qualquer outra criatura humana. Desde que João de Oliveira decidiu vender seu piano a tristeza desceu sobre a sua casa. O conto é anedótico, mas nessas páginas movimentadas não há nenhuma intenção de humorismo tão simplesmente. Revela-se, pelo contrário, um sorriso amargo a Carlitos. Que Aníbal M. Machado, compreende com tanta ternura. Esse piano que vai viajar no fundo do mar faz que se agitem em torno dele, homens e mulheres de inclinações diversas. Cada qual o vê a seu modo. Mas a compreensão exata está com João de Oliveira, nesse apego às coisas nessa ternura indistinta que anima e identifica a vida de todos os seres. Que envolve o mundo inteiro.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus. "Um sorriso a Carlitos. (Recorte sem indicação de periódicos; col. Maria Augusta Fonseca).

"Acontecimento em Vila Feliz", "O Telegrama de Ataxerxes", "O Piano", "Tati a garota" e "A morte da porta-estandarte" apesar de inegável tom humorístico tanto na construção como no estilo, já apresentam o teor clássico das estórias posteriores".

"Em "O Piano", o mar é vizinho da casa dos Oliveira e sua presença banha o conto. Como se verá, personificado, é inimigo e depois amigo do piano, cujo protetor e território se tornaria na imaginação de João de Oliveira".

"O animismo do universo de "A morte da porta-estandarte" se estende às coisas. O piano, logo de início, adquire vida própria, ascendendo à categoria de jovem cortejada, em imagem que revela tanto o carinho dos dois esposos, que o tentam vender, como sua falta de realismo em relação aos possíveis compradores. Dessa dupla visão depende a ironia do conto. Sarita, filha dos Oliveira, alinha-se aos compradores a criticar o móvel "todo estragado" e seus "sons horrorosos", chegando mesmo a insultá-lo de "carcaça". Para a moça interesseira, ele é traste a ser abandonado e "toda vez que (o olhava) as linhas do velho móvel se estiravam e convertiam-se em macia cama de casal" (PE, 196 e 186).

Contudo para Rosália, a mãe, o piano encantara os compradores seus "pretendentes". (PE, 181, 182, 183 e 197). O marido sente "a alma do instrumento, vendo-o como "animal" de estimação, que acaricia,

ou como "pessoa amiga", com quem lhe apraz conviver (PE 183, 185 e 186). Frustradas as esperanças de ser ele adquirido por um "pretendente", os Oliveiras vêem o piano não mais como jovem atraente, mas como parente mais velho, "tranquilo como sempre" "imponente na severidade de suas linhas" (PE, 191). É vítima para João, ao ser levado para a praia" (vindo) aos baques e exalando gemidos" (PE 192). Sua vulnerabilidade e ridículo são expressos em linguagem surrealista: "barata morta levada por formigas". (PE, 192) "Moribundo", passa a "amigo morto", cujas teclas são vistas como "ossos" (PE, 187, 193 e 194). Finalmente ressurgirá como ser poderoso e imortal, muito superior a um piano comum e aos Oliveira.

DEAN, Maria Angélica Lopes. "Metáfora e Prosopopéia". O Universo Animado de Aníbal Machado. Luso Brazilian Review, v 19, nº 1. 1982.

"(...) "Outras vezes, são personagens habitualmente sensatas que se encontram em situações insólitas, propícias a criação de boatos. Em "O Piano", o pacato João de Oliviera, emocionado com o sacrifício do velho instrumento, tem estranhos sonhos nos quais o piano submarino é "tocado por uma porção de mãos... mais de cem dedos brancos ferindo o teclado...mãos mortas e...mãos vivas".

"Em "O Piano", o estranho transporte do instrumento para o mar origina várias levas de suposições e mexericos que mantêm o tom cômico da estória, provendo também a última parte e o desfecho. Este conto ontológico, como se sabe, narra as vicissitudes da família Oliveira que, tendo de conseguir um quarto extra para a filha noiva, é levada a dispor do piano. Primeiro os esposos, João e Rosália, tentam vendê-lo, depois dá-lo a parente (o piano é relíquia de família) a amigos, conhecidos, ou mesmo desconhecido - a qualquer um, enfim,. Não o conseguindo, o afoito João joga o piano ao mar. Depois, ainda abalado com o sacrifício do "amigo e parente", volta à casa onde, para sua surpresa, espera-o um dos candidatos ao piano, que resolvera finalmente comprá-lo!

Durante o "saimento" (191) do piano, da casa dos Oliveira à praia, nascem inúmeras conjeturas e boatos dos espectadores do insólito acontecimento. "Uma loucura" (192 - 93), dizem uns. João, emocionado, oferece informações fantásticas sobre o instrumento: "Bom piano, podem acreditar. Músicos famosos tocaram nele. Dizem que até o grande Chopin privara dele. Dizem que para ele não havia igual" (193. Este boato extremo e que, apesar de desligado da realidade,

com o tempo se tornara lenda, aumenta o valor e mistério do Instrumento que, no final do conto, acabará por adquirir pelo menos para os esposos Oliveira - caráter mítico.

Suposições díspares são fornecidas pela multidão que se havia juntado na praia, a pedir informações...Constou, a princípio, que uma família inteira de poloneses havia se afogado; depois, que fora uma criança.

Alguns afirmaram que não: era uma senhora que se suicidara, desiludida do amor. Só mais tarde se soube que se tratava de um "piano". (195)

Os mexericos voam rápido nessa época da Segunda Grande Guerra e, por duas vezes, autoridades informadas a respeito do estranho acontecimento interrogam João de Oliveira. Primeiro, "há suspeitas que dentro do piano afundado se escondesse alguma estação de rádio clandestina, a qual ele quisesse dar sumiço. Que ele comparecesse ao distrito policial para prestar esclarecimentos" (197). Depois, já no final do conto, é um funcionário da Capitania do Porto que interroga Oliveira, intimando-o a comparecer a sua repartição (198).

Em conclusão, podemos afirmar que a mestria de Aníbal Machado em trabalhar o motivo do boato, não só na caracterização como também na intriga, contribui enormemente para o sucesso artístico e popular de sua ficção. Este escrito que se equilibrou no "terreno fronteiro, ... entre o chão da realidade... e as núvens do imaginário, entre sonho e vigília, entre espírito e matéria, verdade e mentira, relatório e ficção" seguiu a linha surrealista que se propusera e que, para ele, incluía personagens brasileiras em situações brasileiras.

Partindo de bases anedóticas que em mãos de outros autores facilmente descambariam para o pesado e o prosaico, Aníbal Machado conseguiu transmutá-las em realidade banhada de poesia. O entusiasmo, a imaginação e a bondade do autor se revelam à leitura de sua ficção onde personagens muito humanas às vezes perdem pé ao seguirem seus vãos oníricos.

LOPES, Maria Angélica Guimarães. "Nas asas do boato. A contística de Aníbal Machado". Minas Gerais. Belo Horizonte. Suplemento Literário, 1984.

"Agora, para os que só acreditam vendo o "preto no branco", aí está o Vila Feliz em cujas páginas vamos encontrar "O piano", a melhor novela do volume e, sem dúvida, uma das mais irônicas,

originais e humanas de toda a nossa literatura.

G.I.L. Notícias do Rio - "Vila Feliz". Rio 14 (Estado - Via Vasp).

Sob-capá do Vila Feliz:

"Outro tanto alcançou com a novela intitulada "O Piano". Af o instrumento de música é o personagem central, o herói. Comovente. No interior do Brasil, toda família grande de antigamente guarda um piano, testemunha envelhecida de histórias sentimentais, de escondidos dramas de amor. Como se há de conciliar com a urbana angústia de espaço a conservação desses móveis antigos, dessas saudades velhas, sinal de um estilo de vida cada vez mais distante?

MACHADO FILHO, Aires da Mota. "Fantasia e Senso Poético" (recorte sem indicação de periódico).

"Aníbal Machado é um escritor preocupado com a técnica. Em "O Telegrama de Ataxerxes", "O Piano", "Tati, a garota", e "Um Acontecimento em Vila Feliz", histórias bem diversas umas das outras, o processo técnico é o mesmo. Todas essas histórias têm um ponto central, quase independente delas. E esse centro envolve, cresce, chega a um fim, impondo também à história o seu final. (III) O piano obedece ao mesmo processo. A família burguesa resolve vender o velho móvel que estava muito quieto em seu canto da sala.

Depois da visita de vários candidatos à compra (cenas em que a ação é toda em função da marcação dos personagens) o pobre piano é levado para a rua e arrastado lentamente para o mar. Passa uma noite inteira sozinho na avenida deserta (o ponto mais alto da história), nem em casa nem ainda entre as ondas. Na manhã seguinte é atirado ao mar e a história acaba."

AMADO, James. "Vila Feliz" (recorte sem indicação de periódicos)

"Estabelecendo as relações da linguagem com a ficção, porém, Aníbal Machado não hipertrofia a linguagem, em sua ficção, para colocá-la acima das convenções. É mesmo provável sejam essas relações - como em Monteiro Lobato e Ribeiro Couto - que permitam aquela comunicabilidade e precisamente porque se ajustam ao trânsito comum da linguagem. O interesse do novelista por esse trânsito é de tal maneira incontestável que, atento à imposição fonética, apre-

ende e fala na espontaneidade para converter-se em um mestre do diálogo. Em "O Piano", por exemplo, poderão inspirar-se os teatrólogos para a moldagem do diálogo em sua dramaturgia."

ADONIAS FILHO. "A Personagem e o Espetáculo" (recorte sem indicação de periódico).

"(...) mas que, se fôssemos organizar uma antologia, não de autores, mas de contos, em que entrassem os quarenta, os trinta melhores de nossas letras teriam o seu nome de se repetir pelo menos meia dezena de vezes. Pois seriam obrigados a figurar, além das peças já citadas - essas outras obras-primas que são "O Piano", "Tati, a Garota", "O Telegrama de Ataxerxes".

R.P. "Nosso Aníbal Machado". (Recorte sem indicação de periódico)

"O piano é outro signo múltiplo que implica uma série de conflitos: arcaico x racional, provinciano x cosmopolita, individual x coletivo. Poder-se-ia dizer que estamos diante de um "inter-signo", comum à obra de Aníbal e à de Murilo Mendes. Com efeito, o piano é uma metáfora obsessiva no autor de "As Metamorfoses". Ele representa a pacata vida mineira, o embalo materno, as primeiras intimidades juvenis. Ao mesmo tempo ele é um prodígio da técnica, instrumento solista e romântico por natureza, plantado na solidão bárbara dos gerais, clamando sempre por uma adequada interpretação daquilo que seria seu verdadeiro caráter: o equilíbrio formal mozartiano. Daí que numa situação em que acontecimentos evocam material relegado, o recalcado retorna mostrando não ter sido totalmente aniquilado.

ANTELO, Raul. Aníbal Machado: a erosão da pedra. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, Janeiro, 1983 (tese de concurso) p. 18.

"O tema da repetição e do retorno do reprimido exemplarmente ilustrado por "O Piano", é um dos motivos marcantes da poesia de Aníbal. Nela, a equação ocular igualitária universaliza o particular, multiplica a indefinição do sujeito, tornando-o perpétuo e ubíquo.

ANTELO, Raul. "Aníbal Machado: a erosão da pedra". op. cit. p. 6.

"O Piano" é conto que merece comentário mais extenso, pois documenta duas fases da evolução do escritor, de vez que é a retomada do tema desenvolvido em "O homem e seu capote", publicado como capítulo de João Ternura e, mais tarde, não aproveitado na composição do romance. O capote que tivera seu fausto, no corpo de um diplomata, chega às mãos de um mço pobre; depois, nem este o quer mais, pois é tempo de calor, não precisa de capote; procura desvencilhar-se de vestuário tão incômodo; não consegue, ninguém o aceita, e, no fim, até a polícia interfere, desconfiada do insólito homem que se quer desvencilhar de um capote.

No segundo conto, as linhas gerais se conservam, mas a evolução artesanal e o domínio da composição deram ao tema um aproveitamento sensivelmente melhor.

De comêço, era uma família que pretendia vender um piano, a fim de "transformar a saleta em quarto para futuro casal", pois a filha estava noiva. Anúncio nos jornais e, já com certa estranheza, o piano "amanhecera engalanado de flôres para o sacrifício".

E começam a chegar os pretendentes, e todos desfazem do instrumento, magoando, pouco a pouco, a família Oliveira. O dono da casa padece como "se fôssem para si as ofensas", que o piano era relíquia de família. Até a mça se compadece, mas a mãe foi dilemática: - "Um marido ou um piano? Escolhe".

Nesse momento o móvel começa a humanizar-se. O homem se irrita: - "Estás também contra êle, Rosalia? rugiu a voz de João Oliveira. - 'Êle quem, João?' - 'O nosso piano.' - 'Oh! João, tu me julgas capaz'?..."

Jã agora o piano é quem e não que, menece respeito, Rosãlia seria incapaz de estar contra êle. Oliveira, ao voltar do trabalho, passa-lhe a mão "pelo verniz, da madeira, como se acariciasse o pêlo de um animal". Os pretendentes é que não entendem, não sentem, e continuam a depreciã-lo; quanto mais o depreciam, mais êle se humaniza: "João de Oliveira tomando as dores pelo seu piano"; e o judeu que, de vez em quando, telefona para saber do instrumento, está "como a controlar as últimas pulsações de um moribundo".

Começam, então, as gestões para colocã-lo entre gente da família, a êle, piano imprestável, agora transformado em parente velho e incômodo, Oliveira o conforta: - "Não serás rejeitado, ficarás na família, no mesmo sangue! (...). Sei que não ficarás constrangido na casa do Messias, continuação da nossa ..." A Moça, essa, toma-lhe ódio, porque precisa da saleta para arrumar o seu

quarto nupcial: "...piano enjoado para atrapalhar a minha vida". E é quando João de Oliveira toma a resolução suprema. Então, seu rosto "endureceu, enquanto seus olhos umedeciam". Iria atirá-lo ao mar. As mulheres se comovem, a filha protesta; Rosália, de início preocupada com a opinião alheia ("esquisito um piano lançado ao mar"), afinal também se rende à humanização do piano: "Ah! João, que decisão horrível você tomou (...) Ele sempre nos acompanhou." E o escritor retoma o fio da narrativa: "Faziam-se os aprestos para o saimento." Tiram ao piano os castiçais de bronze, pedais e ornatos de metal, como quem tira anéis, brincos, dentes de ouro de um defunto. Ou os paramentos das câmaras mortuárias. E quando se dá o saimento, tudo lembra um entêrro, com "alguns curiosos que avançavam parra vélo mais de perto. Rosalia e a filha ficaram contemplando da varanda de cima, abraçadas. Triestes. Não tiveram ânimo de acompanhê-lo. A cozinheira enxugava os olhos com o avental."

Desnecessário prosseguir, pois, daqui por diante, a dúvida, comovida ou irônica, estará oscilante entre um velho defunto e um piano morto. E que, ainda nos "ultimos estertôres", ia "exalando gemidos". O dono, acabado o entêrro, "passou, olhando para o chão, cercado de um respeito geral". Quando "começa a discorrer sôbre a vida dêle", sonho e realidade se interpenetram, o piano passa a ser referido como vítima de afogamento: — "O nosso piano nunca mais voltará, Rosália (...). 'Eu vi as ondas engolirem-no', — 'Chega, meu marido, chega...' — 'Ele ainda voltou à tona duas vezes'. — 'Já acabou! Não se pensa mais, João.' — Eu não queria dizer para não passar por doido (...) mas, nessa hora eu percebi claramente que êle executava a marcha fúnebre'. — Isto foi no teu sonho desta noite', lembrou Rosalia. — 'Não, foi ali, no mar, agora há pouco, à luz do dia'..."

PROENÇA, M.Cavalcanti. "Os balões cativos". Estudos literários. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969. p. 513 a 515.

"Renard Perez consigna duas peças teatrais "A Praça XV", farsa lírica, e "O piano", extraída do conto do mesmo nome, que lhe valeu o Prêmio Cláudio de Souza da Academia Brasileira.

CUNHA, Fausto. "Aníbal, o bom". Minas Gerais. Belo Horizonte. Suplemento literário. 28 jan. 1984.

"As frases, curtas que montam ambientação e passos de sequência a produzir-se como no parágrafo inicial da parte "De Quem o Soco?" (João Ternura) ou do conto "O piano", lembram ainda instruções de um script cinematográfico".

MINÉ, Elza. "Um vigoroso agente da modernidade". Minas Gerais. Belo Horizonte. Suplemento literário. 28 jan. 1984.

"— Qual o grande sonho que ele não conseguiu realizar?
— Fazer um filme. Papai foi um apaixonado pelo cinema. Chegou a escrever alguns scripts para o conto O piano, mas não conseguiu mandar para a Vera Cruz.

AQUINO FILHO, Jorge. "Entrevista de Maria Clara Machado". Minas Gerais. Belo Horizonte. Suplemento literário. 28 jan. 1984.

"Abordando as relações do homem com o mundo, Aníbal Machado põe em confronto sujeito e objeto, com o intuito de mostrar, através do deslocamento do objeto, da subversão do utensílio, um modo de rompimento com a banalidade cotidiana, aspecto presente nos textos surrealistas: "Otro de los procedimientos para lograr la aparición de lo insólito consiste em desplazar un objeto ordinário de su mundo habitual ('el encuentro de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección')" (19). Refiro-me neste caso ao conto "O piano", em que se desenvolve de forma acentuada a relação entre sujeito e objeto, assentada no insólito. Ela rompe com a rotina das coisas, e mesmo assim não extrapola a possibilidade do real. Insólito será então o funeral de um piano, um piano trágado pelas águas do mar, desfilando pela rua, dissecado na via pública. Aníbal se entrega nesta aventura para tingir, uma vez mais, o universo do desejo em que se debate o homem, procurando reabilitar o homem alienado de si mesmo, perdido na sua relação mais próxima com a totalidade que o cerca, arremessado para além de si mesmo a fim de concretizar seu desejo. O conto ressalta o impasse entre a realização do desejo, à custa do despojamento de um outro desejo.

Alguns traços poderiam ser sublinhados para realçar a relação de uma família pequeno-burguesa, com um piano. Os aspectos que serão levantados não pretendem dar conta de toda a complexidade do

... pontos mais significativos, ou pelo menos os que demonstram maior coerência entre si e o conjunto do conto, que está praticamente voltado para o plano do desejo e da alienação num jogo de valores. Em resumo, uma família pequeno-burguesa, morando numa casa modesta, precisa vender seu piano - objeto de estimação. O motivo é o casamento da filha única do casal. A venda do piano solucionará dois problemas: dará lugar para o quarto dos noivos, e o lucro da venda servirá para a compra do enxoval da moça.

Antes de se levar em conta a relação complexa entre vendedor - piano - comprador colocada no conto, existe uma relação anterior, que irá levar a esta segunda, mas que representa a alavanca para convencer os proprietários a se desfazerem do objeto. Assim, partimos de um pressuposto que envolve o objeto numa relação afetiva com o sujeito. O piano só é posto à venda como última opção. O piano aparece como fonte de amor, de objeto desejado, com valor afetivo tão grande, que é metamorfoseado e se subjetiva. Os pais da noiva não cansam de acariciá-lo, tratá-lo com respeito, enfeitá-lo para o "sacrifício": a venda. O surrealismo admite que "nunca es posible ver el objeto em sí; siempre esta iluminado por el ojo que lo mira, siempre está moldeado por la mano que lo acaricia, lo oprime o lo empuña. El objeto, instalado en su realidad irrisoria como un rey en el volcán, de pronto cambia de forma y se transforma en otra cosa. El ojo que lo mira lo ablanda como cera; la mano que lo toca lo modela como arcilla. El objeto se subjetiviza" (20). É exatamente o processo que se desencadeia neste conto. O objeto vai gradativamente mudando sua aparência. Primeiro é a "caixa de carvalho" que é aninhada; depois o verniz da madeira que se transforma em pelo de animal; ainda a humanização do objeto, que espera "tranquilo" seu "funeral", imagens erotizadas do objeto de desejo; finalmente a sacralização e a fetichização; o objeto mítico.

No que diz respeito a Sara (a noiva) observa-se certa atitude despreziva em relação ao objeto, uma vez que este se coloca na posição de usurpador, de impecilho para os fins que a moça almeja. O objeto está diretamente ligado à realização de seu desejo, daí seu empenho (um tanto contraditório, devido ao amor ao piano) em que a venda seja consumada. Há um desdém, muitas vezes aparente, que entra em choque com a valorização afetiva demonstrada pelos pais, a quem qualquer oferta pouco satisfatória representa uma afronta pessoal à família. Acontece que para Sara o dilema é taxativo, incontestável: ou o marido, ou o piano. Por isso o menosprezo,

que evidencia um modo de atenuar a opção... É a partir de um elogio, que a filha deixa escapar, que Rosália (a mãe) se toma de pânico e resolve colocar as cartas na mesa, diante da situação de impasse que se apresentava, fraquejando-lhe à vontade de vender o piano: "A velha abriu a porta do quarto para falar mais de perto à filha. Estranhava que ela se pronunciasse dessa maneira. Lançou-lhe o dilema: Um marido ou um piano? Escolhe" (21). Como o objeto lhe trava a possibilidade do desejo realizado, é evidente que a moça se coloque contra o piano, ainda que permaneça a ligação afetiva.

Mas, o vínculo expresso não abrange, no conjunto, a medida exata da relação entre a família e o objeto. Muito mais acentuada e entranhada no conto é a relação social complexa, que se percebe neste pequeno detalhe de vida desta família pequeno-burguesa. Na verdade, a transação empreendida pressupõe a realização do casamento da filha. O índice anterior é exemplar. Ainda, o piano representa um traço que define o extrato social da família. Por isso é tão difícil se desprender dele, a não ser com um argumento que supere ou iguale seu valor social. Ressalto, neste quadro, que o piano mesmo estragado, velho, desafinado, representa ilusoriamente o nível social desejado pela família. Não importa que vivam na penúria, sem dinheiro sequer para o enxoval da filha. Numa casa minúscula em que o lugar do objeto seja disputado pelo sujeito, sendo a opção excludente. Tanto o noivo como o piano disputam na casa o símbolo da escala social sonhada pelos Oliveira. Representam a ilusão de que a família se projeta. O conto se projeta, então, no caminho intrincado de venda e compra. Com a negociação frustrada busca-se outra forma para se despojar do objeto. Desta feita, num outro plano, o da fetichização e sacralização.

O piano, em primeira instância, é uma mercadoria que está sendo posta à venda, para ser metamorfoseada em outra mercadoria de consumo. Trocam-no, neste caso, pelo enxoval e a vaga no quarto de dormir. Extrapolando a transformação da mercadoria-piano verificamos que o resultado da nova compra (enxoval e quarto) é igual a casamento. Portanto, o dinheiro da venda do piano servirá, em última hipótese, para a compra do noivo da filha. Temos estabelecida a identificação da mercadoria com o objeto e com o sujeito. Em certa medida, o sujeito é coisificado, transformado também em valor-de-troca. Levando-se em consideração que no nível das personagens não existe nenhuma intenção deste desdobramento, ao contrário, buscam encontrar uma solução para um problema angustiante, topamos com

um aspecto contraditório: o trágico se transformando em cômico. A situação de penúria dos Oliveira faz com que tentem se despojar de um objeto muito significativo para eles. Só assim será possível preservar a continuação da família que irá se efetivar no casamento da filha, a única maneira socialmente permitida, de seu ponto de vista, para a realização do desejo e sua continuidade enquanto quadro familiar.

Nada mais irônico e cômico que o iminente desfecho da situação: a troca do objeto pelo desejo da filha e pela mudança do status social através do casamento. A vida do casal parece, neste momento, depender inteiramente da morte do piano, ou seja, do necessário desaparecimento do móvel. A comicidade é tanto mais acentuada, quanto mais trágica se torna para o casal Oliveira a necessidade angustiante de ter que vender o piano: "custear o enxoval de Sara com a venda; transformar a saleta em quarto para o futuro casal - teriam que dispor dele de qualquer maneira. Três dias depois o velho piano amanhecera engalanado de flores para o sacrifício, e a casa preparada para a recepção dos pretendentes"(22). Nesta observação do narrador verifica-se o choque de oposições. O velho tendo que dar lugar ao novo, daí o sacrifício do velho instrumento musical em detrimento dos dois jovens, Sara e o noivo. E se de um lado o sujeito é coisificado, de outro o objeto passa a ser humanizado, a transcender sua função como objeto, a se transformar em objeto de adoração. Daí que sua "morte", isto é, o preparativo para ela (que seria a venda) se torna um ato religioso de preparação para o sacrifício.

Contraditoriamente o piano, e não o casamento, se transforma no alvo das atenções, projetando ainda a ansiedade da família em relação a esta ruptura com o móvel de estimação. O ritual da esfera fúnebre se investe do caráter festivo e o piano é engalanado para a "recepção dos pretendentes". Estes dados nos remetem a características surrealistas que se instalam no insólito, exatamente no deslocamento do objeto, de sua utilidade banal e cotidiana. Esse deslocamento redundando na desarticulação do processo lógico e racional, para conduzi-lo a uma outra esfera de seu conhecimento, e o próprio ato de mudança já o faz cômico e desarticulado, muito embora, na consciência das personagens o processo seja inteiramente inverso.

O elemento trágico, do ponto de vista das personagens, é levado a seu extremo. Fracassada a venda e frustrado o possuidor, es-

te traça o destino final do objeto, Fetichizado pela família, em todas as suas nuances, Índice de ascensão social, realização do desejo, símbolo de status, ligação afetiva, objeto subjetivado, o piano resume também a situação de pânico de uma família sem recursos econômicos. A vida apertada faz com que se apeguem, ainda mais, aos poucos objetos que possuem. Então, o piano, na sua ótica mágica, fetichizado, transcende a própria utilidade e se transforma em coisa rara, em objeto de adoração. E é sacralizado, desde os preparativos para o "sacrifício" da venda, até a decisão final de João de Oliveira de lançá-lo ao mar. O ritual de morte escolhido envolve uma relação mítica e erótica. O objeto adorado é trágico pela natureza, como se esta absorvesse e incorporasse o piano oferecido como sacrifício. Não se pode deixar de observar que este elemento trágico, presente na narrativa, é a virada para a ironia, exatamente o ponto onde se instala a comicidade. A visão irônica do narrador aponta para o processo de alucinação a que chegou a família, que chega a fazer do ato de lançar o piano ao mar um novo ritual: o ritual fúnebre do enterro, que se transforma numa procissão tragicômica. O saimento é verdadeiramente catártico para os Oliveira.

Fazendo prevalecer o humor como necessidade fundamental, Aníbal arranca de "O Piano" situações inteiramente impregnadas de uma visão surrealista do mundo. Consegue-o deslocando o objeto de sua utilidade banal, para observá-lo de dois prismas: o das personagens e o contexto geral dado pelo narrador. No primeiro caso, mostra que partindo de uma ordem racional e lógica - a venda do piano e seu objetivo final - a ligação com o objeto e as implicações sociais arrastam as personagens a uma situação de delírio e loucura, que culmina no arremesso de um objeto, marcadamente importante para as personagens, ao mar. Deste ângulo, a família é levada a uma situação realmente trágica, visto que não há distanciamento crítico, nem consciência social crítica das personagens, deixando-as num beco sem saída. E desse modo, parecem envolvidas num redemoinho, como num pesadelo. Atiram o piano ao mar e a situação não se resolve, complicando-se ainda mais. As personagens são engolfadas em processos burocráticos resultantes da ousadia do ato.

O segundo caso desata o processo cômico, que abrange a narrativa como um todo. Aí a própria situação trágica é deslocada. Há o sentido crítico e distanciado na análise dos fatos, que torna visível o constrangimento a que é empurrada esta família pequenoburguesa, sua alienação diante da vida. A ordem racional e lógica

demonstra, na prática, ser exatamente o oposto, já que as contradições não são levadas em conta. Na verdade, a técnica empregada para se conseguir a ruptura da ação cotidiana, com a inversão do elemento banal, está presa à desorientação. Isso faz com que o objeto seja visto sob novo prisma, descondicionado de seu sentido habitual. Evoca-se um duplo deslocamento, já que a família acompanha todo o ritmo do móvel fora de seu contexto habitual. Isto vai levar a personagem João a se projetar no objeto, como um desmembramento dele mesmo. O que lhe fica da experiência é um impulso de liberdade, e isto é prontamente defrontado com a pressão burocrática. Para o homem da Capitania do Porto, nada se poderia lançar ao mar sem consentimento prévio, nem mesmo a própria pessoa. A personagem João de Oliveira se dá conta de que a única coisa que está realmente livre é o piano: "A caminho dos mares do Sul...E livre... Partira para a aventura. Mudara de ambiente" (23). O desejo de liberdade cerceado pelo meio é realizado através do objeto, para em seguida se desprender totalmente, rompendo amarras do homem com seu sonho: "antes, era de casa, só para a família. Agora, já não é mais seu piano. Uma coisa solta ao mundo. Cheia de vida, de orgulho..." (24). O homem é mostrado de novo na sua solidão, estilhaçado, perdido no emaranhado burocrático da vida, separado de sua outra faceta, que se instalou por alguns momentos no sonho de aventura do piano. A consciência crítica de sua situação sem saída é forçada pelo desespero de se desvencilhar do objeto.

Aliando o humor ao deslocamento do objeto, Aníbal atinge um ponto vigoroso da poética surrealista: "ali absurdo del mundo la conciencia responde con otro y el humor establece así una suerte de 'empate' entre objeto Y sujeto... Su propósito es subversivo: abolir esta realidad que una civilización vacilante nos ha impuesto como la sola y única verdadera" (25).

FONSECA, Maria Augusta Bernardes. Vento, Gesto, Movimento, São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1984. p. 66 a 74 (tese de Doutorado).

8. BIBLIOGRAFIA

8.1. Do autor

ANTELO, Raul (org.) Aníbal Machado: a erosão da pedra. Reunião dos esparsos e inéditos. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1983 (tese de Adjunção).

MACHADO, Aníbal. O cinema e sua influência na vida moderna. Rio de Janeiro, IBEU. Lições da vida americana, 1941.

- Vila feliz, Rio de Janeiro. José Olympio, 1944.

- "Agonia das casas". Letras e Artes. A manhã. Rio de Janeiro, 18 ago. 1946.

- Histórias Reunidas. Rio de Janeiro. José Olympio, 1959.

A noite do porta-standarte e tatu, e fogueira e outras es-
tórias. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1965.

- João Ternura. 3. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.

- Cadernos de João. 2. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1957.

8.2. Sobre o autor

Aníbal Machado. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios de Elza Miné da Rocha e Silva. São Paulo, abr. , 1983.

ALMEIDA, Lúcia Machado. "Meu irmão Aníbal". Suplemento literário. Minas Gerais. Belo Horizonte, 28 jan. 1984.

ANTELO, Raul. "Aníbal Machado" in Aníbal Machado: a erosão da pedra. Reunião dos esparsos e inéditos. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1983 (Tese de Adjunção).

- "Texto, ternura e tûmulo" in Literatura em Revista, São Paulo, Ática, 1984. p. 158-164.

AQUINO FILHO, Jorge. "Entrevista" de Maria Clara Machado". Suplemento literário. Minas Gerais. Belo Horizonte, 28 jan. 1984.

DIMAS, Antonio. "Magia e ternura" in Os melhores contos de Aníbal Machado. Seleção A. Dimas. São Paulo, Global, 1984.

FONSECA, Maria Augusta Bernardes. Vento, gesto, movimento. A poética de Aníbal Machado. São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1984. (Tese de doutoramento).

LOPES, Maria Angélica Guimarães. "Nas asas do boato: a contística de Aníbal Machado". Suplemento literário, Minas Gerais. Belo Horizonte, 28 jan. 1984.

PROENÇA, M. Cavalcanti. "Os balões cativos". Estudos literários. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969. p. 504.

8.3. Sobre o conto

ADONIAS FILHO. "A personagem e o espetáculo" (recorte sem indicação de periódico, coleção Raul Antelo).

AMADO, James. "Vila feliz" (recorte sem indicação de periódico, coleção Raul Antelo).

BRUNETI, Almir de Campos. "A paixão segundo Aníbal Machado". UCLA. New Orleans, Tulane University, 1972.

CUNHA, Fausto. "Aníbal, o bom" in Seleta em prosa e verso de Aníbal Machado. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974.

DEAN, Maria Angélica Lopes. "Metáfora e Prosopopéia. O universo animado de Aníbal Machado". Luso Brazilian Review. V.19, nº 1, 1982.

ENEIDA. "Um livro de Aníbal M. Machado". Letras e Artes. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 11 out. 1959.

ETTIENE FILHO, João. "Literária". Estado de Minas. Belo Horizonte. 19 jun. 1965.

G.I.L. Notícias do Rio. "Vila feliz". Rio 14. Sob-capa do Vila feliz (Recortes Aníbal Machado).

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus. "Um sorriso a Carlitos". (recorte sem indicação de periódico, col. Maria Augusta Fonseca).

MACHADO FILHO, Aires da Mota. "Fantasia e senso poético". (coleção Aníbal Machado).

MARQUES, Osvaldino. "Uma vila feliz". Leitura. Rio de Janeiro, nº 25, 1945.

MENEGALE, J. Guimarães. "O mineiro Aníbal". Leitura. Rio de Janeiro, nº 25, 1945.

MOREIRA, Edison. "A morte da porta-estandarte e outras histórias". Estado de Minas. Belo Horizonte, 24 jun. 1965.

R.P. "Nosso Aníbal Machado" (recorte sem indicação de periódico; coleção Aníbal Machado)..

8.4. Teórica

8.4.1. Teoria proto-textual

GENETTE, Raymonde Debray. "Gênétique et Poétique: esquisse de méthode". Littérature, 28, Paris, dez. 1977.

LAUFER, Roger. Introdução à textologia. trad. Leda Tenório da Motta. São Paulo, Perspectiva, 1980.

NOËL, Jean Bellemin. "Reproduire le manuscrit, presenter les brouillons, établir un avant texte". Littérature, 28, Paris, dez. 1977.

- "Avant-texte et lecture psychanalytique". Avant-texte, texte, après-texte. Paris, C.N.R.S., Budapest, Akademiai Kiadó, 1982.

- Psicanálise e literatura. trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini, São Paulo, Cultrix, 1983.

SCHARTZMAN, Júlio. "La triste ley del mercado". Tiempo Argentino. Buenos Aires, 14 abr. 1985.

TCHERKASKI, Osvaldo. "Los inéditos". Tiempo Argentino. Buenos Aires, 14 abr. 1985.

WILLEMART, Philippe. Escritura e linhas fantasmáticas. São Paulo, Ática, 1983.

- "O proto-texto: edição crítica e gênese do texto" Folhetim Folha de São Paulo, São Paulo, 29 abr. 1984.

- "Ainda o proto-texto - argumentos para um novo campo de pesquisa" Folhetim Folha de São Paulo. São Paulo, 24 jun. 1984.

8.4.2. Teoria Intertextual

BAKTINE, Mikail. "Le plurilinguisme dans le roman" in Esthétique et théorie du roman. Paris Gallimard, 1978. pp. 122-151.

- "O romance polifônico de Dostoiewsky e seu enfoque na crítica literária". Problemas da poética de Dostoiewski. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981 (cap. 1).

FERREIRA, Edda Arzua. O texto literário, a prática de interpretação. Florianópolis, U.F.S.C./Lunardelli, 1983.

JENNY, Laurent. "A estragégia da forma". Intertextualidades, trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra, Almedina, 1979. pp.5-49.

KRISTEVA, Júlia. "A palavra, o diálogo e o romance". Semiótica do romance Lisboa. Arcádia. 1977. pp. 69-99

- Introdução à sēmanálise. trad.L.H.França Ferraz, São Paulo. Perspectiva, 1974. pp. 61-90.
- "L'engendrement de la formule". Semiotikē: recherche pour une sēmanalyse, Paris, Seuil, 1969, pp. 278-371.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. Texto, crítica e escritura, São Paulo, Ática, 1978.

8.4.3. Teoria da Comunicação de Massa

ADORNO, Theodor e MORIN, Edgar. La industria cultural. trad. Susana Constante, Buenos Aires, Galerna, 1962 (originariamente in Communications, 1 e 3, 1961/64).

BAUDRILLARD, Jean. "Significação da publicidade". Teoria da cultura de massa. 2. ed. Seleção de textos, introdução e comentário, Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro, Paz e terra, 1978.

- CERDÁ, Lucio. "Um espejismo cultural". Clarín. cultura y nación. Buenos Aires, 11 ago. 1983.
- CHAUÍ, Marilena. Seminários. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- COMPARATO, Doc. Roteiro. Rio de Janeiro, Nórdica, 1983.
- DRAKAKIS, John (org.) British Radio Drama, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- EURASQUIN M. Alfonso et alii. Os teledependentes, São Paulo, Summus, 1983.
- ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. 2. ed. trad. Pérola de Carvalho, São Paulo, Perspectiva, s.d.
- Obra aberta. trad. Sebastião Uchoa Leite, São Paulo. Perspectiva, 1976.
 - et alii. Los efectos de las comunicaciones de masas. trad. Rubén Maserá. Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1969.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. Elementos para uma teoria de los medios de comunicación. 2. ed. trad. Michael Faber-kaiser, Barcelona, Anagrama, 1974.
- FOX, Elizabeth e SCHMUCLER, Héctor (org.) Comunicación y democracia en America Latina, Lima. DESCO/CLACSO, 1982
- GARCIA CANCLINI, Nestor. As culturas populares no capitalismo. trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho, São Paulo, Brasiliense, 1983.

- GILIO, Maria Esther. "Educar al televidente". entrevista com Ricardo Halac (dramaturgo y guionista). Clarim cultura y nacion, Buenos Aires, 11 ago. 1983.
- GRAMSCI, Antonio. Literatura e Vida Nacional. 2 ed. trad. Carlos Nelson Coutinho, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1978.
- GULLAR, Ferreira. "Problemas estéticos na sociedade de massa" Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaios sobre arte. 2 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978 pp. 103-143.
- KLINTOWITZ, Jacob. 30 segundos de televisão. São Paulo, Summus, 1981.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. e MIRANDA, Ricardo. Televisão. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- PIGNATARI, Dêcio. Contracomunicação. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- Signagem de televisão. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- RECTOR, Monica and TRINTA, Aluizio Ramos. "The Telenovela". Diógenes, 113/114. Rio de Janeiro, 1981
- REST, Jaime. Literatura y cultura de masa, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1967.
- RODGER, Ian. Radio Drama. Londres, MacMillan, 1982.
- SÉAT, Cohen G. y FOUGEYROLLAS. P. La Influencia del cine y la televisión. trad. Juan José Utrilla, México, 1967.

SMITH, Alfred G. (org.) "Comunicacion y cultura" | La teoria de la comunicaci3n humana, Buenos Aires, Nueva Visi3n, 1972.

SODRÉ, Muniz. Teoria da literatura de massa. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978.

VÁRIOS AUTORES. Ciclo de debates do Teatro Casa Grande, Rio de Janeiro, Inúbia, 1976.

VERON, Eliseo (org.) Lenguage y comunicaci3n social. Buenos Aires, Nueva Vision, 1971.

8.4.4. Modernismo

ANDRADE, Mário. O banquete. São Paulo, Duas cidades, 1977.

- "Língua Radiofônica". O empalhador de passarinhos, 3 ed. São Paulo, Marins, 1972 p. 205.
- "O movimento modernista". Aspectos da literatura brasileira. 4 ed. São Paulo, Martins, 1972.
- "Arte em São Paulo - V - O pai do gênio", in Taxi e crônicas no Diário Nacional. Ed. org. por Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo, Duas Cidades, 1976, p. 75.

ÁVILA, Affonso. O modernismo. São Paulo, Perspectiva, 1975.

BENJAMIN, Walter. "A modernidade" trad. Heidbrun Krieger Mendes da Silva in VÁRIOS AUTORES. Vanguarda e modernidade. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 26, jan. 1971. pp. 7 a 39.

BRITO, Mário da Silva. História do modernismo brasileiro. 5 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo, Cultrix, 1972.
- (org.) O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo, Cultrix, 1972.
- CAMPOS, Haroldo de. "Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração". Coloquio-lettras, n 62, Lisboa, jul. 81.
- CÂNDIDO, Antonio. "Surrealismo no Brasil". Brigada Ligeira. São Paulo, Martins, 1945.
- "Literatura e Subdesenvolvimento" in FERNANDEZ MORENO, César (org.) América Latina em sua literatura. trad. Luiz Gaio. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- DUPLESSIS, Yves. O surrealismo. 2 ed. trad. Pièrre Santos, São Paulo, Difusão Européia do livro, 1963.
- DUROZOI, Gérard e LECHERBONNIER. O surrealismo. trad. Eugênia Maria Madeira Aguiar e Silva, Coimbra, Almedina, 1972.
- NUNES, Benedito. "Cultura e ficção". Suplemento literário. Estado de S. Paulo, São Paulo, 22 set. 1974.
- PAZ, Octávio. Las peras del Olmo. Barcelona. Seix Barral, 1971.
- SANTIAGO, Silviano. "Vale quanto pesa". Discurso, 10, (revista do departamento da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SOUZA, Gilda de Melo e. O Tupi e o alaúde. São Paulo, Duas Cidades, 1979.

"Surrealismo", e Arte Fantástica, prefácio de Felix Labisse, São Paulo, Fundação Bienal, 1965 (catálogo da VIII Bienal de São Paulo).

TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. 5 ed. Petrópolis, Vozes, 1978.

TORRE, Guillermo de. Qué es el surrealismo, Buenos Aires, Colúmba, 1955.

VÁRIOS AUTORES. Estudos sobre o modernismo. Curitiba. Criar, 1982.

8.4.5. Outras

BARTHES, Roland. Atualidade do mito. trad. Carlos Arthur R. do Nascimento, São Paulo, Duas Cidades, 1977.

- Mitologias. 4 ed. trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro, Oifel 1980.

BOSI, Alfredo. "O fio vermelho". Folhetim Folha de São Paulo, São Paulo, 17 maio 1981.

- "O nacional artigo indefinido". Folhetim Folha de São Paulo, São Paulo, 10 maio 1981.

BRUAND, Yves, Arquitetura contemporânea no Brasil, trad. Ana M. Goldberger. São Paulo, Perspectiva, 1981

CARONE, Edgard. A primeira república. São Paulo, Difusão Européia do livro, s.d.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Kafka. Por uma literatura menor. trad. Julio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro, 1977.

GOGOL, Nicolás. "El abrigo". Diário de um loco. Santiago do Chile, Ed. Nacional Gabriela Mistral, 1973.

JOLLES, André. Formas simples. trad. Álvaro Cabral, São Paulo. Cultrix, 1976.

LA METTRIE, Julien Offray de. El hombre máquina. trad. Angel J. Capelletti, Buenos Aires, 1961.

MATOS, Olgária. "História e Memória". Folhetim Folha de São Paulo, São Paulo, 2 set. 1984.

OCAMPO, Victoria (org.). "Homenaje al Brasil". Sur. Buenos Aires, set. 1942.

OLIVER, Maria Rosa. Mi fe es el hombre. Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981

- Mundo, mi casa, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

SATO, Alberto. Ciudad y utopia. Buenos Aires, Centro editor de America Latina; 1981.

VÁRIOS AUTORES. "Programación social de los comportamientos" in Diccionario teórico-ideológico. Buenos Aires, Galerna, 1975. p. 117.

WELLEK, René e WARREN, Austin. Teoria da literatura. 3 ed. trad. José Palla e Carmo, Europa-América, 1976.