

TATI, A GAROTA: UMA INVESTIGAÇÃO DE LINGUAGEM

Maria das Graças Roque Prata Fernandes – Mestranda em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora
Orientadora: Maria de Lourdes Abreu de Oliveira – CES/JF – Doutora em Letras/UFRJ

O homem, desde a sua mais remota existência teve a preocupação de se tornar perene, a partir do momento que se descobriu como criatura efêmera, espumas flutuantes, segundo Castro Alves. Pinturas, xilogravuras, máscaras foram formas de permanência de sua imagem no tempo. Porém, foi através da máquina, que conseguiu essa realização temporal, instantânea ou duradoura. O cinema surge, então, concretizando o grande “sonho da imagem total, na busca da recuperação de sua forma integral. Ajudado pela máquina, perscruta o universo, estica olhos curiosos, decompõe e recompõe o mundo” (OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de¹), aproximando os anseios do homem do passado aos anseios do homem moderno, através da valorização do visual, da estabilização de sua imagem plena, de ver o mundo e de se sentir projetado nele.

Apesar da sua aproximação com as outras artes, o cinema, somente o cinema, tem condições de reproduzir o real, dependendo pouco do espectador ou de seu envolvimento emocional para a recriação daquilo que se quer transmitir, colocando-o à sua inteira disposição. Já a obra literária, por exemplo, “descreve a realidade, desenvolve a trama e analisa sentimentos através das palavras, cujo grau de abstração e de generalização exige do leitor a utilização de sua experiência de vida, de sua cultura e de suas disposições do momento para a recriação, na imaginação, do que é narrado”. (ROMÃO, José Eustáquio²). A linguagem cinematográfica tem o poder de captar o gesto, a expressão facial, “o espectador é levado a desfrutar de uma visão panorâmica de uma ampla paisagem ou a penetrar na intimidade de um quarto, de uma fisionomia”. (ROMÃO, José Eustáquio³). Na verdade, “o homem se vê, vendo

¹ - OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. *Ensaios de Semiótica*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1978, p. 214.

² - ROMÃO, José Eustáquio. *Introdução ao cinema* Juiz de Fora: C.A.C., 1981, p. 39.

³ - ROMÃO, op. cit., p. 14.

o outro, não mais se delimita através de conceitos abstratos, mas descortina a sua imagem concreta”. (OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de⁴), ou seja, a câmara mostra o que ele, normalmente, não enxergaria sem a sua ajuda. Essa visualidade da imagem cinematográfica atinge o texto literário, já que o homem moderno é notadamente marcado por ela, como consequência histórica.

O olhar ou essa fascinação pelo olhar pode ser comprovada nos textos literários de Aníbal Machado, um verdadeiro artesão da palavra, cuja paixão “não medida e confessada” pelo cinema contamina toda a sua linguagem, quer na percepção visual, quer na criação com o verbal. Tanto que, em 1941, publica uma conferência sob o título “O cinema e a sua influência na vida moderna”. Fã incondicional de Chaplin, contudo não realizou seu grande sonho de fazer um filme, pois seus scripts cinematográficos para a Vera Cruz foram considerados muito arrojados para a época.

Trabalhando com uma linguagem visual, Aníbal Machado inicia seu conto, “Tati, a garota”, comprovando nosso posicionamento, dando importância ao olhar: “Vendo que era mesmo impossível, Tati desistiu de pegar o raio de sol estendido no chão”. E, logo em seguida, no segundo parágrafo: “Queria ver se retirava ao menos um pedacinho do tanque [...]”. No quarto parágrafo: “Tati já sabia que ele não se deixa agarrar nem ver [...]”. São sem conta as referências ao olhar: “O mar seria visto em toda a sua extensão se não fosse o arranha-céu”. (§11) “Quando na manhã seguinte, a menina abriu os olhos [...]” (§15) “– Vocês não estão vendo este braço aqui?” (§30) “– Olha aquele lá, sem cabeça!” (§26). (Tati, a garota⁵)

Aníbal recorre a técnicas que se aproximam muito da cinematográfica. Podemos observar que, como uma câmara em funcionamento, sua linguagem nos leva à mobilidade, à

⁴ - OLIVEIRA, op. cit. , p. 216.

⁵ - MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*. 8 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 200-222. (Coleção Sagarana, v. 19). A partir daqui, citaremos este texto apenas pelo número das páginas.

dinamização do observador. Essa dinamização da distância, que separa olhar e olhado, é, sem dúvida, uma técnica fílmica que a literatura moderna do autor assimila, trazendo dramatismo ao texto: “Tati ficou sozinha pensando fosse alguma coisa que viesse do mar. Quem pode saber tudo o que vem do mar? Todas as crianças se foram, ela se sentia abandonada, querendo soluçar. Até as ondas pareciam correr atrás, expulsando-a das águas. Uma criada explicou-lhe: – Febrônio está solto, menina! Depressa para casa.” (p. 211).

Os efeitos de luz e sombra, como nos filmes em preto e branco, são explorados em processos metafóricos numa percepção visual de luz e cor, em contraste de sombra / claridade, por influência das gravuras de Goeldi, as quais, no cinema, vislumbram o expressionismo alemão: “Viu um barco de pesca atravessar a zona de luar e apagar-se na de sombra.”, “A notícia ainda assustou mais devido ao céu que escureceu subitamente.” (p. 215). Talvez aqui se encontra a justificativa para a excessiva preocupação do autor com o torneio frasal, demonstrado em seu paciente e acurado trabalho artesanal com as palavras.

Mas Aníbal não se atém apenas à visualidade da linguagem cinematográfica, faz uso, em sua produção verbal, de outras técnicas: as confabulações de Tati se fazem pelas justaposições do fragmentário e os cortes e colagens (montagem) traduzem o significado da sua imaginação / raciocínio. Também o uso das frases curtas lembra o script cinematográfico:

“ – Então você não sabe quem é seu pai?... Que é isso?... [...] Ao passar debaixo do arranha-céu, recolheu, maravilhada, uma caixa de bombons atirada lá de cima. pediu à mãe os esclarecimentos. Não compreendeu nada, mas deu-se por satisfeita.” (p. 203). Observando esta cena: são dois planos diferentes, a caixa de bombons e o questionamento à mãe.

“Da janela, apontando para os horizontes do mar, pedia explicações:

– Pra lá, o que é que tem?

– É o mar ainda.

– E depois?

– Depois, é a África.

A estrutura dialógica em frases curtas, típica do script cinematográfico, montando ambientação e passos de seqüência.

Assim como a gramática do cinema com seu vocabulário, flexões, sintaxe e a progressão dramática projetada pela seqüência rítmica de um filme, o contista “monta” uma seqüência de “recortes” do real, imitando esse ritmo:

“Os gritos de dois garotos na calçada interrompem-lhe a angústia / Tati desce depressa, aos trambolhões / Lá de baixo ainda faz uma pergunta: – Não vou ser vendida, não! Não, é mamãe? /” (p. 202) “[...] Esse boneco não devia figurar no meio dos outros.” (p. 202).

Aníbal Machado foi um grande agente oral da modernidade, estava sempre chamando a atenção para livros, tendências, teorias, teses que surgiam no estrangeiro. Mas sua obra foge à imitação de modelos prontos, tanto de modelos externos, quanto de tradição interna, pois com seu “equilíbrio mineiro”, construiu uma narrativa sem se deixar levar pelos arroubos modernistas e nem se embrenhar na “mauvaise conscience” do escritor burguês. Aníbal soube articular a herança próxima e a remota, deixando nelas as marcas de sua individualidade. Sua obra está impregnada de universalismo, por isso mesmo o criador de Tati e de outras personagens, aproximou-se das condições que lhe permitem a configuração de um clássico. Esse feitio clássico foi sugerido pelo crítico M.Cavalcanti Proença, pois a seu ver, os textos de Aníbal Machado poderiam servir “para ensino da técnica literária nas escolas”⁶. Técnica esta que ainda pactua com a linearidade da ação, ao mesmo tempo em que a disfarça por meio de metáforas imprevistas, recuos temporais súbitos, associações periféricas inesperadas e, principalmente, pela sutileza da imaginação que se desdobra de modo quase interminável.

Sem contar o encanto pessoal e a disponibilidade intelectual que magnetizam todos a seu redor, a magia que ainda atrai os leitores é a capacidade do autor de trabalhar com a

⁶ - PROENÇA, M. Cavalcanti. *Estudos literários*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, p. 468-484.

imaginação de seus personagens. O material dos contos de Aníbal Machado tem, portanto, origem na imaginação e na sensibilidade. “A razão arrazoante” (Claudel) intervém, posteriormente, mas decisivamente, característica própria de sua maneira clássica de ser.

O contista transmite ainda aos personagens sua sensibilidade à música, ao mistério, ao calor da linguagem.

A sua escrita é marcada pela palavra, escolhida cuidadosamente e, como bom mineiro, divaga no meio delas, daí o seu perfeccionismo e a medida da sua escolha.

Essa pesquisa constante de busca formal revela-se de formas variadas e pode ser captada de vários ângulos: na reconstrução verbal do fluxo de consciência, na transcrição da fala oral, na eliminação da pontuação e no denso uso de coordenadas assindéticas. “Mas a aventura maior no domínio das palavras é a de ‘Tati’, através de quem o escritor busca reconstruir a experiência infantil na conquista da linguagem”, como ressalta Cavalcanti Proença⁷, resultando uma verdadeira reelaboração poética da expressão da criança:

“Tati desistiu de pegar o raio de sol estendido no chão. Os dedos feriam a terra inutilmente: o reflexo não tinha espessura.” (p.200). Observa-se a captação do concreto do mundo perceptível da criança.

Enquanto a mãe dormia, as palavras e as perguntas se acumulavam na sua impaciência. Aníbal aproveita as metáforas que aparecem em consequência da escassez de vocabulário, tão comum às crianças e ao povo. Por isso, Tati quer “um canário mais maduro” ou avisa que “o quarto está murchando”. Outras vezes, Tati personifica seus “amigos e inimigos” como na passagem rasante do avião e nas referências ao mar:

“– *Garanto que foi de propósito, mamãe. Garanto... Eu xinguei ele e ele voltou com mais raiva ainda...*”

⁷ - PROENÇA, op. cit., p. 470.

“– Mamãe, chegou agora uma onda do tamanho do arranha-céu. Eu pensei que ela fosse levar a nossa casa...” (p. 207).

O escritor, não só no personagem, mas ele próprio procura, por meio da metáfora e da sinestesia, a precisão de linguagem capaz de expressar os fatos conforme a sua percepção de artista. Quando narra o despertar da garota, que dividia o leito com a mãe Manuela, encontra a expressão mais sugestiva na frase:

“Quando, na manhã seguinte, a menina abriu os olhos, uma faixa de sol cortava ao meio o corpo da costureira”. (p. 201).

Também revelando as impressões sensoriais de Tati com o mundo e com a afetividade com a mãe:

“– Só bobagens. Saltou no colo dela. Era quente esse colo.” (p. 208).

“Mais adiante, à entrada da Policlínica, lembra-se de dizer que está sentindo o ‘cheiro’ do Dr. Almeida.” (p. 209).

“[...] Os que não lhe conheciam a voz imaginavam-lhe um timbre veludoso como correspondência à doçura desse olhar...” (p. 216).

“Tati abre um pouco os olhos, espia a espessura da noite.” (p. 221).

A presença da linguagem coloquial, da valorização literária da língua do povo, com o objetivo de adequá-la à personagem, aparece em algumas passagens, não muitas, caracterizando a feição clássica e bem cuidada do autor. Veja-se, por exemplo, alguns trechos abaixo, em que Aníbal registra a fala do cotidiano carioca na mistura das pessoas do discurso, associando-as às marcas do coloquialismo mineiro:

“– Uai! Você é tão boazinha! Vai.

– Vê se saiu algum negócio aí.

– Me esqueci.

– Tenho, uai! Tenho até muitos...

– *A gente tem um pai só, boba!*” (p. 203).

Outras vezes o coloquialismo usado pelo escritor revela a sua aguçada percepção do mundo da criança permitindo-nos considerá-lo um clássico da imaginação infantil:

“– *Isso é o Brasil... A menina tomou-lhe de novo a folha e, deitada no chão, continuou rabiscando: – Mamãe, acho que tem uma moça chamando você lá embaixo...*”

“*Tati ficou imaginando que ter mais de um, ter muitos, era até mais vantajoso.*” (p. 203).

“– *...Ele é o papão!... Deixa eu ficar no seu colo? Um tiquinho só...*” (p. 211).

Um elemento freqüente em Aníbal é a ironia, através da qual sempre se expressa e que perpassa o conto em estudo, aqui e ali, uma crítica velada a costumes sociais e ao comportamento humano. Em passagens sarcásticas e/ou ferinas, o contista não poupa nem mesmo a pequena garota Tati:

“– *Você tem pai?*

- *Tenho, uai. Tenho até muitos...*

– *Então você não sabe quem é seu pai?... Que é isso?...*” (p. 203).

O fantástico é outro elemento marcante na obra do contista como observa o crítico M. Cavalcanti Proença⁸: “A narrativa de Aníbal Machado se desenvolve em terreno fronteiriço, ora pisando o chão da realidade, ora pisando nas nuvens do imaginário, entre sonho e vigília, entre espírito e matéria, verdade e mentira, relatório e ficção. Enfim, é um surrealismo, sem que, entretanto, se possa reconhecer uma ortodoxa adesão ao lema de todos os caminhos “que não sejam racionais” do movimento surrealista que, como se sabe, procurava expressar o real pelo fantástico, abolindo o condicionamento da lógica racional”. No conto estudado, a imaginação, os desejos, os questionamentos, os medos da criança nos remetem a esse mundo maravilhoso do irreal, do fantasioso, das impressões imagísticas do inconsciente infantil:

⁸ - PROENÇA, op. cit., p. 471.

“Avista o Pão de Açúcar e diz pulando na corda: – ‘Eu vou lá um dia’. Olhando para o sétimo andar: – O arranha-céu hoje está ruim. Quando eu subir o Pão de Açúcar, vou jogar pedra nos navios que passam lá embaixo.” (p. 206).

“Estava quase a chorar, imaginando o seu destino: cortada, frita ou cozida, explicou-lhe a mãe. – E servida, depois, nalgum pastelão ou mayonnaise, você vai ver.” (p. 202).

“Quando, na manhã seguinte, a menina abriu os olhos, uma faixa de sol cortava ao meio o corpo da costureira.” “O corpo de Manuela dividia a cama em duas metades, como uma muralha branca.” “Quis repetir o salto e transpôs novamente a colina de carne no vale da cintura.” (p. 201).

“– O quarto está murchando, mamãe.” (p. 214).

“– Tati sentiu que a cidade não acabava mais. Só sua mãe nunca se perdia naquela floresta.” (p. 219).

Algumas vezes, a fusão sonho / realidade ocorre no conto através da projeção do inconsciente no mundo exterior:

“Na verdade, quem descia de bonde era só Manuela, porque a filha vinha descendo de bicicleta, uma linda e macia bicicleta, como não havia igual na praça. As outras crianças faziam ala para vê-la passar... E Tati passava fazendo vibrar as campainhas com orgulho, um pouco pálida, os cachos do cabelo esvoaçando... Sentia uma delícia enorme naquela corrida. O bondezinho chegou ao Viaduto, a mãe teve que acordá-la para a baldeação próxima. Foi o único trecho que Tati viajou de bonde, dormindo logo em seguida para retomar a sua bicicleta macia e velocíssima... Zuli, a pretinha, viajava na garupa...” (p. 213).

Destaca-se, ainda, a ternura com que Aníbal Machado apresenta os personagens do conto. Tati, Zuli e mesmo a Manuela se definem pela simplicidade e espontaneidade. Como exemplo significativo, a passagem final mostra Manuela, que se manteve insensível durante a narrativa, completamente rendida aos encantos e à ternura da filha:

*“– É o Ano Novo, Tati, meu passarinho, meu tesouro... Precisamos também comemorar...
A costureira ergue Tati aos ombros. E, dentro da noite, comemora a entrada do Ano Novo, empunhando sua filha. E continua a dançar, carregando-a ao ombro, como um cântaro cheio de vinho.
– Daquele lado ainda tem mais estrelas, mamãe. Olha lá...” (p. 222).*

A liricidade, acentuada pela presença de frases nominais, é outro aspecto importante, “verdadeiras páginas poéticas”, a despeito do caráter narrativo que é próprio dessa espécie literária, o conto. Como observa Cavalcanti Proença⁹, “nos contos de Aníbal Machado, há material copioso de poesia, apresentada ao ritmo da prosa.” Para configurar essa natureza poética, observe que ele dedica essa obra ao poeta Ribeiro Couto. Dentre as várias passagens líricas, pode-se destacar a “página poética” com que descreve Manuela, mãe de Tati:

“Manuela era dessas muitas mulheres desiludidas do amor e que, entretanto, se guardam toda a vida para um homem desconhecido. Esperava sempre o amor, e os anos lhe iam chegando como comboios vazios. Tinham os seus grandes olhos uma luz indireta; luz que não ia buscar as coisas onde elas se achavam, como a dos holofotes; as coisas mesmas é que pareciam se vir banhar na claridade deles. Quando caminhava pelas ruas, os homens que acaso a fitavam deixavam-se ficar sob a difusão dessa claridade.”(p.215).

Um outro aspecto da linguagem lírica é a presença do folclore, acentuando uma possível sabedoria popular, muito recorrente em nosso cotidiano brasileiro:

<i>“É mês de agosto</i>	<i>Que lá vem Febrônio</i>
<i>O vento sopra</i>	<i>Lá vem que nem um maluco</i>
<i>Lá vem Febrônio</i>	<i>Todo barbado</i>
<i>Corre, gente!...</i>	<i>Na frente da ventania</i>
<i>Fechem as janelas</i>	<i>Corre, gente!...” (p. 211).</i>

Interessante ressaltar o neologismo criado por Aníbal – Febrônio – associado a dois “monstros” que habitaram o mundo de inquietações de medo de Tati: o hospital, a operação da garganta e o maluco que “pega” as criancinhas.

⁹ - PROENÇA, op. cit., p. 484.

Para compor a sua narrativa, o narrador se vale dos processos comuns para reproduzir a fala dos personagens. Com o intuito de revelar o fluxo de consciência do personagem, é recorrente o Discurso Indireto Livre:

“Tati demorava-se muito no parapeito da janela vendo o mar, vendo a vida. No arranha-céu entravam centenas de embrulhos de encomendas. Que haveria dentro deles? Interrogava.” Manuela ri-se. Que bola! Ri muito, abraça a filha. Criança! Sente-a pela primeira vez. Que animalzinho feliz, despreocupado – sua filha! Tão viva! Enchia uma casa, um bairro: poderá encher uma cidade inteira. Olhou demoradamente para ela, encarou-a bem, como se fosse pela primeira vez. Tinha cachos, a boca fresca, os olhos grandes. E era linda! Tati! Ainda pode ser tudo na vida. Como é que não descobrira antes? Só agora se rendia sem luta à filha que a vinha conquistando há tanto tempo, sem esforço.” (p. 220).

Mário de Andrade, ao definir certa vez o conto como “um romance pra revista”, ressaltou a um só tempo o poder de síntese que o gênero requer e a situação especial de leitura que institui. Os contos de Aníbal Machado são embasados na sua concepção de arte como reconstrução, muito mais que imitação da realidade, muito mais que uma situação especial de leitura, já que toda a sua obra é caracterizada por um equilíbrio entre imaginação e realidade.

Finalizando, fazemos nossas as palavras do grande crítico M. Cavalcanti Proença:

Homem do seu tempo, tinha a consciência de que a arte não é a pura expressão de uma desordenada fantasia, nem apenas o reflexo de conceitos intelectuais, mas o esforço criador da interação de ambos.