

TATI, A GAROTA: UM CONTO CINEMATOGRAFICO

Maria Elizabeth Sacchetto - Mestranda em Letras - CES/JF
Orientadora: Maria de Lourdes Abreu de Oliveira - CES/JF - Doutora em Letras/UFRJ

Nosso objetivo é apresentar não só momentos cinematográficos no conto “Tati, a garota”, de Aníbal Machado¹, como também captar as forças inconscientes que determinam as suas personagens.

Primeiramente cumpre destacar que, nos manuais de Literatura, a questão do conto é apresentada sem mais problemas; entretanto, Júlio Cortazar, o grande escritor, adverte: “Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes.”²

A L. Bader declara que o conto moderno define-se pela desmontagem do esquema tradicional, fragmentando-se “em uma estrutura invertebrada”.³ Esse deixou de ser um romance condensado para assumir determinados traços particulares, que lhe acarretaram uma certa proximidade com a arte do teatro e a do cinema e, desta, tomando posse de técnicas como a montagem, que fornece “uma exposição logicamente coerente do tema da história, da ação, dos comportamentos, do movimento dentro do episódio e dentro do drama, no seu todo”.⁴

Contista moderno, Aníbal Machado, em sua paixão pelo cinema, desenvolveu a combinação entre o visual (o fotográfico por excelência) e o sonoro (o lingüístico). Valeu-se, também, muito das imagens - cores, luzes, sombras - que, no plano lingüístico, constituem-se

¹ - MACHADO, Aníbal. *A morte da porta estandarte e Tati, a garota e outras histórias*. 8 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977 (Coleção Sagarana, v. 19). A partir daqui, citaremos este texto apenas pelo número das páginas.

² - Apud GOTLIB, Nádya B. *Teoria do conto*. 2 ed, São Paulo: Ática, 1985, p. 10.

³ - Ibidem, p. 29.

⁴ - EISENSTEIN, Serguei M. *Reflexões de um cineasta*. Trad. Gustavo A. Dória. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p. 72.

em metáforas. Transpôs o mundo do filme para o mundo da literatura, fracionando-o em planos.

Os contos de Aníbal Machado, como “Tati a garota”, podem ser lidos “como se fossem roteiros cinematográficos: com movimentos de câmara, enquadramento de imagens, cortes de cenas e montagens de situações dramáticas”.⁵ Em sua narrativa, ressalta-se a presença do poético e do surreal, numa tentativa de captação das forças inconscientes: diálogos e imagens se associam e geram forte impacto no leitor, o mesmo impacto que se apresenta diante daquele que assiste a um filme, no qual “a emotividade e o raciocínio do espectador interferem no processo de criação”.⁶ Na realidade, o leitor é obrigado a seguir o mesmo caminho que o autor seguiu. Esta é a intenção, talvez a grande ilusão, que se apresenta na sétima arte e que visita os textos cinematográficos de Aníbal Machado.

Especialmente, em “Tati, a garota”, a concretude do mundo infantil toma corpo à medida que o narrador revela a personagem em sua tentativa de relação com o intocável, o inatingível: “Vendo que era mesmo impossível, Tati desistiu de pegar o raio de sol estendido no chão.” (p.200). Raio de sol, água e vento constituem-se como elementos do mundo físico, concreto, que jamais poderão ser atingidos e que, por isso, tornam-se mistérios. E, nesse jogo de impossibilidades reais, o plano do imaginário fecha a primeira cena do conto: “Antes de subir, joga água em si mesma, apressadamente, borrifando-se no rosto, no vestido, como mulher que se perfuma.” (p.200).

Aníbal Machado estrutura sua narrativa a partir de planos: do particular para o geral, como se uma câmara acompanhasse as cenas, aproximando-se das personagens, fechando o foco, para em seguida abri-lo. A preocupação constante com os planos é evidenciada pela sucessão de imagens que são apresentadas através da percepção de Tati, em sua curiosidade

⁵ - ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Contos Brasileiros*. São Paulo: Scipione, 1993, p. 46 (Coleção Margens do Texto).

⁶ - EISENSTEIN, op. cit., p. 90.

permanente de investigar o mundo por meio de seu olhar- extensão da câmara - a registrar tudo a sua volta:

As bonecas de pano, pretinhas, se misturavam no terreiro [...] Uma menina, que se conservava longe, agarrando a sua, acabou aderindo. Mas a que ficou solitária, no sexto andar do apartamento, apenas olhava, cheia de inveja. De baixo, as crianças gesticulavam para ela: (p.202).

O uso dos advérbios estabelece a relação espacial e os planos se evidenciam: do mais distante (“longe”) para o mais próximo (“perto”); do mais baixo para o mais alto, reforçados pelo verbo “olhar””, que confere à narrativa uma dinamização da ação e “revela-nos a importância dos limites do plano como categoria constitutiva do espaço artístico no cinema”⁷ e em uma narrativa literária com características cinematográficas.

Entretanto Aníbal Machado não se limita aos planos, a própria linguagem constitui-se como recurso cinematográfico: “Era o Gerê, guilhotinado o ano passado numa janela. Esse boneco não devia figurar no meio dos outros.” (p.202). Figurar, figuração, figurante são expressões típicas da arte de representar.

O contista coloca em ação o seu roteiro, o seu objetivo de mostrar o universo infantil, mais especificadamente o de uma menina sem pai, sem referência masculina. Para determinar a intenção, Aníbal estabelece a identidade entre Tati e a boneca, ambas sem pai. Gerê não possui cabeça, identificação: como elemento masculino é um referencial descaracterizado.

Tati sonha e sua imaginação toma forma e corpo através das brincadeiras:

[...]brincava sempre na calçada do lado esquerdo do arranha-céu. O lado milagroso. Era de lá que caíam os objetos. Depois que descobriu esse segredo, a menina passava horas ali, na expectativa. Constantemente entravam embrulhos no edifício. Tati imaginava que lá dentro se passava muito bem. Uma espécie de paraíso. De vez em quando descia uma nuvem de papéis multicores que ela apanhava depressa, maravilhada. Sempre do lado esquerdo. (p.205).

⁷ - LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Trad. Alberto Carneiro. Lisboa: Estampa, 1978, p. 53.

O jogo da imaginação reforça a carência afetiva registrada pelo mistério contido no “lado esquerdo”, o lado do desconhecido, do intocável, do coração, que, às vezes, confunde-se com a revolta pelo que não vem: “Quando eu subir o Pão de Açúcar, vou jogar pedra nos navios que passam embaixo; tem um homem que largou mamãe e que foi-se embora num navio... Não caía mesmo nenhum brinquedo do arranha-céu.” (p.206).

A impossibilidade e a negação dos sonhos persistem e dão lugar à dor que da alma infantil passa ao corpo, debilitando a pequena: “A menina estava febril, respirava mal. Mudaram-lhe a roupinha, limparam-lhe a cara. [...] Num turbilhão foi embrulhada no lençol, deram-lhe injeções, arrancaram-lhe as amígdalas.” (p.206). Tati transforma a dor sentida em fantasia: “Narrava com orgulho a outras crianças a proeza em que estivera metida.” (p.207).

Entre o que é observado e o que é perguntado, pela curiosidade crescente, Tati promove julgamentos:

[...] - Mamãe, filho de elefante já sai daquele tamanho? Por que é que bicho não fala, hein?... Você não sabe o Zequinha? Ele é moleque mesmo... Outro dia ele quis suspender a minha saia, eu dei um soco nele. Eu também tenho muque, não tenho, mamãe? [...] Era o defeito de sua mãe, refletia Tati: quase não conversa. Quando conversa é com gente grande sobre costura e doenças: - Só bobagens. Saltou no colo dela. Era quente esse colo. (p.208).

Ao mesmo tempo em que sentia na mãe a incapacidade de diálogo, reconhecia-lhe o calor físico. Desse processo, resulta a forte metáfora que Aníbal Machado nos propõe pelo jogo análogo que Tati estabelece, anulado, a seguir, pela antítese mar-mãe:

O mar estava sempre em seu pensamento, diante do olhar ou nos ouvidos. Louca por ele. Respeitava-o como à sua mãe. Ambos eram até parecidos, não sabia bem por quê. Grandes, poderosos e macios, podendo enraivecer de repente, podendo matá-la se quisessem. Misteriosa, sua mãe era também; mas perto dela, como agora, Tati se sentia abrigada, ao passo que o mar era terrível, oh! terrível... (p.208).

O encantamento de Tati equivale ao próprio encantamento do cinema: nada que é estático a agrada. Deseja jogar pedra nos manequins que parecem gente. Em contraponto à irritação promovida pelo que é estático, o êxtase se manifesta ao perceber o dinâmico: os

canários - plano alto; os peixinhos - plano baixo. Mais uma vez os planos se opõem, porém igualam-se no mesmo ideal: realização dos sonhos, do inatingível:

Os canários cantavam e saltavam. Tati foi logo escolhendo com avidez: - Eu quero aquele, mamãe; aquele que está mais maduro. E os peixinhos no aquário agora! - Ali que coisa mais linda do mundo, você um dia me dá aquilo, mamãe? Tati quase perde a respiração diante do aquário. (p.209).

Novamente, Aníbal utiliza a técnica do corte brusco e enfatiza tal recurso, alterando os planos externo-interno, confrontando imagens visíveis ou sensíveis, imaginadas pela emoção, “essa força de emoção criadora interior que distingue a obra patética do simples enunciado lógico dos acontecimentos”.⁸

Alguém viera anunciar que Febrônio, o “monstro” havia fugido da prisão e passeava ali pelas imediações. A notícia ainda assustou mais devido ao céu que escureceu subitamente, e ao vento que começava a encapelar o mar. As vidraças batiam, fechando-se. O monstro já devia estar presente por ali, a pegar crianças. (p.211).

A relação realidade e fantasia toma uma dimensão significativa, como um índice que mostra algo de terrível a acontecer: “Febrônio é o papão”. E o medo de Tati a faz procurar o colo materno ocupado pelo “outro”: um irmão, presença masculina desejada, prestes a nascer. A cena imediata registra a chegada de Eros e Tanatos, juntos, na narrativa: vida e morte, alegria e tristeza, expectativa e decepção. Tati colhe flores para ofertar ao recém-chegado:

Os passos de Tati eram fortes. Subia com o ramallete. Achou tudo diferente no quarto. Figuras estranhas, caladas, e um desagradável cheiro de desinfetante, aquele ‘cheiro do Dr. Almeida’. Reparou bem no teto, nas janelas. Nenhuma abertura. Por onde teria passado a cegonha?” (p.212).

Imagens e odores se misturam na profunda relação sensorial que conduz à percepção do ocorrido: “ Cadê nenen?... repetiu a menina, deixando cair as flores. Manuela tapou o rosto com o lençol para não assistir à cena.- Cadê nenen! reclamou ainda, com um crescendo soluçante na voz.” (p.212). Do choro à revolta, do desespero à manha e a rápida solução para

⁸ - EISENSTEIN, op. cit., p. 92.

mais uma perda, mais um desejo irrealizado: “- Você podia repetir o nenem, mamãe.” (p.213).

E, como compensação, a cena seguinte faz ressurgir Eros e afugenta Tanatos:

Antes de ela perceber o sorriso de Manuela, ouviu os gritos da pretinha Zuli, anunciando-lhe que as plantas tinham nascido, que viesse ver depressa o milho e o feijão. Desceu como louca as escadas. Viu que o feijão e o milho tinham nascido de verdade. Pegaram! Estavam vivos! Ficou contemplando as hastes tenras brotando da terra. E pulava de alegria. (p.213).

A sucessão das cenas caracteriza a velocidade do tempo da narrativa, reforçado pela alteração dos sentimentos. As emoções são rapidamente substituídas e as imagens apresentadas confirmam essa dinamicidade. Fechando a cena anterior, Aníbal retoma uma imagem que se fez presente quando a mesma foi proposta: Febrônio (o monstro) chega com a ventania. Esse vento que tanto assusta Tati, agora, no final da cena, coloca em risco a vida que se apresenta no pé de milho, recém-nascido:

E essa ventania agora? Manuela indo fechar as vidraças, encontrou Tati e a pretinha agachadas no terreiro. - Suba depressa, menina! - Deixa o vento passar primeiro, mamãe. - Mas é por causa do vento mesmo. - Você não está vendo que o vento quer quebrar o meu milho!... (p. 213).

O pé de milho substitui o irmão desejado. Se a realidade não permite a consolidação dos sonhos, o faz-de-conta entra em ação. Tati imagina a boneca grávida: o mundo de Tati - desejosa de uma companhia para brincar, da presença masculina - confunde-se com o mundo de Manuela - desejosa da presença masculina para amar.

Mais uma vez, a atmosfera do conto define-se pelas condições da natureza, do ciclo da vida: o verão traz possibilidades e sonhos novos e dezembro chega repleto de esperanças. Aníbal usa de um recurso: a metáfora da espera do amor - a imagem física e psicológica de Manuela:

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. (p.215).

O contista estabelece, entre essa mulher e o mar, uma analogia que confirma a relação já definida por Tati em seu deslumbramento pelo mar e pela mãe: “[...] uma mulher que parece transbordar de amor.” (p.216). Mas, para a filha, conservava o mistério, o mesmo do mar que tanto a intrigava: “Sua mãe estava tão misteriosa aquela noite!” (p.216). O mistério indecifrável do mar, do olhar “aquoso” que Tati deseja desvendar. A mesma claridade do raiozinho de sol que a menina pretende reter manifesta-se no olhar materno. A impossibilidade de atingir os desejos leva Tati a uma peremptória constatação: “Sua mãe era divina...” (p. 217).

Tati acumula as impossibilidades e irrealizações, no plano afetivo e no material, mas não desiste. E um novo desejo passa a fazer parte do seu mundo de privações:

No dia de Natal a praça amanheceu vibrando de campainhas, atravessada por dezenas de bicicletas novas, luminosas. Nenhuma criança quis emprestar a sua a Tati. Sentada no banco, olhando com inveja para as que se divertiam, estava indignada com Papai Noel que não lhe trouxera nada. Desde o ano passado guardara essa mágoa. (p. 217).

Sem condição de realizar o desejado, Tati novamente se transporta para o mundo do sonho.

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.[...].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...” (p. 217-218).

O sonho do Natal se desfaz e um novo começa a tomar forma. Tati observa o mundo a sua volta, apoderando-se dele, através de seus olhos, desejando adivinhar o oculto: “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. Que vontade de abri-los para ver o que têm dentro!” (p. 218).

O destino impõe-lhe outra perda: sem condições de arcar com as despesas, Manuela retorna com a filha para o subúrbio, afastando-a daquilo que mais a encanta: o mar.

Para custear a mudança, lança mão de seu último recurso e, ao fazê-lo, anula mais um desejo de Tati: “Acabou, vendendo, no dia seguinte, uma jóia à mulher do térreo, para as despesas de carro e passagem. A jóia que Tati tinha pedido quando ela morreu.” (p. 219). O bem que substituiria a mãe, quando esta lhe faltasse, também se perde. E Tati, durante a viagem, experimenta a inquietação diante do desconhecido, descortinado por meio das imagens que, pela janela do trem, não podem ser reconhecidas detalhadamente. “Aconchegou-se bem ao colo dela. Viu passar coisas estranhas pela vidraça. Anúncios luminosos. Cinemas borbulhantes. Para onde estaria sendo levada dessa vez? Haverá criança no lugar aonde ia? Haverá mar? Que lhe estaria reservando sua mãe?” (p.219).

A inesperada sensação de prazer destrói a inquietação e Tati não viaja mais no trem, com medo, entrega-se às delícias do “mar materno” e desfruta das lembranças do tempo quando a vida parecia-lhe repleta de proteção:

Tati inesperadamente teve a sensação paradisíaca de um lugar por onde passara, onde vivera entre delícias. Onde esse lugar, não se lembrava bem...Mas havia estado lá, acordada ou dormindo... Quanto tempo? Não era nos subúrbios, não era também na praia. Parecia-lhe que foi há muitos anos. Talvez no fundo do mar, debaixo das águas... Antes de nascer. (p.219).

Enquanto para Tati a presença da mãe e a certeza de sua proteção são motivos de conforto, para Manuela, a existência da filha dificulta-lhe o viver: “E, agora, num carro de segunda classe, a caminho do subúrbio, lá se ia para a casa de uma irmã geniosa, a implorar-lhe favor, levando aquela criança, aquele trambolho!” (p.219).

É noite e faz-se noite na vida de Manuela: “A noite dos subúrbios apresentava aquela vez um aspecto diferente, meio pânico. Trens apinhados, correria, grupos gritando. Algum levante militar? Ou a busca da alegria, a corrida apressada para as festas? Manuela está triste.” (p. 219-220). Mas Tati resgata-lhe a alegria, o amor, o viver: a descoberta da filha como o bem maior restitui-lhe a essência da vida e Tati preenche-lhe o vazio da alma. A criança revela-se à mãe e o encontro acontece:

A maminha dela nasceu no pescoço!... - Fala baixo, que ela ouve. Aquilo não é maminha, minha filha, é papo... - Como é então que a gente pode mamar ali? Manuela ri-se. Que bola! Ri muito, abraça a filha. Criança! Sente-a pela primeira vez. 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! (p.220).

O clímax se faz surpreendente pela riqueza de recursos, pela beleza de imagens e, especialmente, pelo jogo de sentimentos: o lado esquerdo - o transgressor - determina a descoberta, o encontro, a felicidade:

-Ainda pode ser tudo na vida. Como é que não a descobrira antes? Só agora se rendia sem luta à filha que a vinha conquistando há tanto tempo, sem esforço. Pega de novo a rir. Esquece tudo. Nem sabe qual o subúrbio que passou pela janela. A menina não se espanta mais com o papo da velha. O que a espanta é o riso convulsivo de sua mãe. Está até com medo dela. Os passageiros pensam que a mulher enlouqueceu. Manuela aperta a filha ao peito, beija-a muitas vezes, rindo, chorando... (p.220).

A fantasia e o imaginário saem de cena e cedem lugar ao palpável, à concretização de todos os sonhos de Tati: “- Eu adoro você minha filha!” (p. 221). Reiterando o encontro real, Aníbal Machado o propõe, também, no plano do imaginário, visando a reforçar a relação mãe-filha: “[...] Sob a bota de um português, Carolina está sendo pisada. Boneca infeliz, Carolina... A bota não era brinquedo. Tati dá um grito, corre até lá, salva Carolina.” (p.221). Tati salva Carolina; Manuela, Tati: “Manuela agarrada com Tati, Tati com Carolina – dormiam as três, até que a locomotiva apitou para Deodoro.” (p.221).

Pela primeira vez, Manuela não se sentia mais só: “Não ia sozinha. Ia com Tati. A menina acordou de novo, ao som de uma canção que a mãe lhe cantava. As duas se entreolharam sorrindo. A primeira vez que Manuela sorri de fato para a filha.” (p.221).

A virada do ano marca-se como um rito de passagem: mudança no contexto familiar; no plano interno, psicológico e afetivo; no próprio plano da narrativa: “O armistício do Ano-Bom. Manuela se esquece também de tudo, as agruras passadas e as que ainda prometiam. Sai a caminhar pelas estradas. Uma vaga de esperança enche seu coração.”(p. 222).

Tati olha para o céu. Os horizontes dela se abrem em um plano alto e não mais como no início do conto, quando quer pegar o raiozinho de sol no chão: “A noite de céu alto estava clara.” (p. 222). A referência temporal refaz a atmosfera psicológica do conto: a dimensão espacial que se manteve fechada, abre-se na amplitude do céu observado e o lado esquerdo é atingido e preenchido pela vaga de esperança.

Como prêmio alcançado, Manuela sustenta nos braços a filha e embriaga-se de felicidade: “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.” (p. 222).

Tati convida a mãe a olhar à distância e a perceber que, daquele lado, talvez o esquerdo, tudo é possível: “Daquele lado ainda tem mais estrelas, mamãe. Olha lá...” (p. 222).

O que fica desse conto é uma amostra de um autor que, em sua trajetória literária, pretendeu não só um aprofundamento do humano, procurando ouvir as vozes que ecoam no interior dos homens, habilmente representados por personagens que buscam respostas para as dúvidas da existência, mas também exercitar no leitor uma técnica nova de leitura, semelhante à leitura cinematográfica na qual “a imagem inventada pelo autor torna-se a própria substância da imagem do espectador”.⁹

⁹ - EISENSTEIN, op. cit., p. 91.