UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada

Rosana Fumie Tokimatsu

O iniciado do movimento: a ficção de Aníbal Machado e o cinema

Exemplar corrigido

São Paulo

2017

Rosana Fumie Tokimatsu

O iniciado do movimento: a ficção de Aníbal Machado e o cinema

Exemplar corrigido

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação da Prof. Dra. Maria Augusta Bernardes Fonseca, como parte do requisito para obtenção do título de Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada.

São Paulo

2017

Folha de aprovação

Nome: Rosana Fumie Tokimatsu

Título: O iniciado do movimento: a ficção de Aníbal Machado e o cinema

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação da Prof. Dra. Maria Augusta Bernardes Fonseca, como parte do requisito para obtenção do título de Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Aprovado em ____/____/____

Banca examinadora:

Prof. Dra. Maria Augusta Bernardes Fonseca – Orientadora – FFLCH/ USP

Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal – USP - FFLCH/ USP

Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello – EACH/ USP

Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Junior – ECA/ USP

Prof. Dr. Adilson Inácio Mendes – Instituto Butantan

AGRADECIMENTOS

À Prof. Dra. Maria Augusta Bernardes Fonseca, sou grata pela orientação firme e pela compreensão e apoio nos momentos em que o caminho parecia perdido.

Ao Prof. Dr. Raúl Antelo, que me recebeu calorosamente, permitindo meu acesso aos arquivos de Aníbal Machado na Universidade Federal de Santa Catarina. Minha gratidão também à equipe do Nelic – Núcleo de Estudos Literários e Culturais da UFSC – que, de forma atenciosa e eficiente, auxiliou-me na pesquisa ao arquivo.

Ao Prof. Dr. Marcos Vinícius Teixeira, pesquisador da obra de Aníbal Machado, que me cedeu cópia dos manuscritos da sinopse de “A morte da porta-estandarte”, bem como de valioso material sobre as relações do escritor com o cinema. Certamente esta tese deve muito a sua generosidade.

Aos Professores Ariovaldo José Vidal e Maurício Santana Dias, pelas observações e sugestões no exame de qualificação. Ao Luiz de Mattos Alves, do Setor de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, pela inestimável ajuda.

À banca examinadora do trabalho: Professores Adilson Mendes, Rubens Machado, Jefferson Agostini Mello e Ariovaldo José Vidal. Ao Prof. Jefferson, agradeço ainda a gentil indicação de contatos para a minha pesquisa bibliográfica na França. Ao Prof. Ariovaldo, a leitura muito pertinente de partes do trabalho em diferentes etapas de sua elaboração.

À amiga Roberta Ragi Cordeiro, que me incentivou fazendo uma bela apreciação do capítulo sobre “A morte da porta-estandarte”, e a Ricardo Souza de Carvalho, Rosamaria Ramos, Ivani Cristina Fernandes e Sandro Maio, que me ajudaram a prosseguir ao lerem meu trabalho e me encorajarem.

A minha mãe, Maria Aparecida Laurentino, e ao meu irmão, Rodolfo Tokimatsu.

Esta tese recebeu o apoio financeiro da Capes – Programa de Demanda Social

RESUMO

Este trabalho pretende expor as maneiras pelas quais a ficção de Aníbal Machado dialoga com o cinema, procurando definir a ampla visão de sua poética a partir desse viés. A condição do autor de fã e conhecedor da chamada sétima arte faz com que ela se faça presente também em sua obra literária. Um dos aspectos nela observados é a tentativa de reproduzir técnicas e procedimentos da linguagem cinematográfica, o que tem origem em práticas das vanguardas europeias e do modernismo brasileiro. Tal tentativa se faz já em *João Ternura*, livro que começou a ser escrito por volta de 1926 e concluído às vésperas da morte do autor, em 1964, e é claramente marcado como um projeto modernista. A aproximação da linguagem fílmica nesse livro, entretanto, limita-se quase exclusivamente à montagem de segmentos narrativos descontínuos. Por outro lado, os recursos que buscam similaridade com a narrativa fílmica encontram-se disseminados nos contos do autor, sendo “A morte da porta-estandarte” o mais cinematográfico deles, já que mobiliza a maior parte desses recursos, como a focalização de um assunto de diversos ângulos e a montagem, realizando uma feliz conjunção entre imagem, movimento e som. Num segundo andamento a tese examina uma particularidade cinematográfica, a presença de Carlitos, de Charles Chaplin, na obra de Aníbal Machado, bem como do cinema burlesco de maneira geral. Assim é enfatizado que na ficção do autor existe uma galeria de personagens que se distingue pela inocência, pelo sonho ou pelo irracional, o que resulta de uma visão do universo de Carlitos influenciada pelas vanguardas europeias, principalmente pelo surrealismo, ao qual Aníbal Machado chegou a declarar publicamente a adesão. As referências aos filmes chaplinianos estão também no ponto de vista irônico do narrador, bem como na coexistência do cômico e do dramático. Na ficção do autor, a gestualidade está relacionada à inocência e ternura de personagens que, por esse motivo, são massacrados pelas rígidas regras e convenções sociais. Daí seu irracionalismo – representado pelo burlesco - como recusa a se submeter a essas regras.

A pesquisa se detém ainda em outras atividades de Aníbal Machado relacionadas ao cinema. Nesse particular, o foco se volta para o início dos anos 1950, quando o escritor foi convidado pela Companhia Vera Cruz a colaborar com roteiros de outros autores e a escrever adaptações para alguns contos de sua autoria. Assim, elaborou sinopses e roteiros para “A morte da porta-estandarte”, “O telegrama de Ataxerxes” e “O piano”, mas nenhum deles chegou a ser filmado. Nesse andamento, pretende-se caracterizar o contexto em que a produção ficcional se inscreve, situando-a também na história do cinema brasileiro. Tomando as adaptações de autoria de Aníbal, procura-se avaliar o motivo do interesse do mercado cinematográfico da época em adaptar seus contos. Com isso em vista, pretende-se fazer uma análise comparativa entre “A morte da porta-estandarte” e sua correspondente sinopse em duas versões, e de “O telegrama de Ataxerxes” e o roteiro nele baseado, procurando explicitar as soluções adotadas pelo autor para transpor suas histórias para uma linguagem cinematográfica, criando novos elementos para dar conta das diferentes artes e linguagens que se impõem nessas adaptações.

Palavras-chave: Aníbal Machado, literatura e cinema, modernismo brasileiro, vanguardas europeias.

ABSTRACT

This work intends to discuss problems related to Aníbal Machado's literary works and the dialogues he established with the filmic art and in this way trying to define the large view of his poetics. The author's interest as fan and expert of the so called Seventh Art was fundamental to the assimilation he processed in his fictional works. So one of the aspects observed in this analyses includes the author's attempt to reproduce techniques and proceedings of the cinematographic language with keeping its roots in practices of the European Avant-garde and in the Brazilian Modernism. This mentioned attempt is firstly present in *João Ternura*, a book he started writing by 1926 and only finished in 1964 soon before his death, and in which he exposes the linking with the Brazilian modernist project. In this case the approach he established between his literary writing and the filmic proceedings was limited to the act of assembling discontinuous narrative sequences. But different approaches to the filmic narrative were explored in his short-stories being "A morte da porta-estandarte" the most relevant example of the various ways he tried to absorb the cinematographic language. So from different angles of viewing and discontinuous acts of assembling Aníbal Machado tried to explore the field of the images, movements and sonorities.

As a second part this work examines a specific element, focusing the famous character created by Charles Chaplin, "Charlie", but also trying to capture the general burlesque aspect of the cinema in the work of Aníbal Machado. So it is showed that in the author's fiction there is a gallery of characters distinguished by its innocence, by the dream and by irrational aspects that lead to Charlie's universe and is also influenced by the European Avant-garde, mainly the Surrealism, that Aníbal Machado once declared its adoption. The references to Chaplin's filmography will be also stressed by means of the ironical approach of the narrator as well as the comic and the dramatic aspects. In the author's fiction it is marked the presence of the corporal movement related to innocence and tenderness of some characters that due to this kind of acting are "slaughtered" by the rigidity of social rules and conventions. And so it results in irrationalism – represented by the burlesque – as a refusal to be submitted to the social rules.

The research is still enlarged by other activities of Aníbal Machado related to the Seventh Art. In this case the focus was directed to the beginning of the 50's when the A. Machado was invited by the cinematographic "Companhia Vera Cruz" to help in the writing of scripts and also asked to adapt some of his own short-stories. Among them are "A morte da porta-estandarte", "O telegrama de Ataxerxes" and "O piano", though none of them was filmed. In this part the intention is to expose the context in which the Aníbal's work of fiction is included trying to situate it in the history of the Brazilian cinema. Finally, we try to appreciate and discuss reasons way at that time the filmic industry was interested in adapting Aníbal's short-stories. So it was developed a comparative approach between "A morte da porta-estandarte" and two versions of its respective summary. The same was developed between "O telegrama de Ataxerxes" and a script based on this short-story. In both cases it is tried to show ways the author used to translate his fictional stories to a filmic language thus creating new elements to adapt different arts and languages.

Keywords: Aníbal Machado, literature and cinema, Brazilian Modernism, European Avant-garde

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1. A forma cinematográfica em <i>João Ternura</i>	13
A forma cinematográfica na literatura: experimentações das vanguardas e do modernismo brasileiro.....	13
2. A montagem e a elipse como procedimentos expressivos em <i>João Ternura</i> ...	22
A forma cinematográfica em <i>João Ternura</i> e a modernização do Brasil.....	35
Simultaneidade em <i>João Ternura</i> ?	39
Aníbal Machado e Oswald de Andrade: convergências.....	42
3. Imagens, movimentos, sons e um crime na Praça Onze: uma análise do conto “A morte da porta-estandarte”	46
Um conto cinematográfico.....	46
Uma visão do carnaval.....	58
A dimensão trágica.....	60
4. Coração ingênuo, mundo empedernido: Carlitos na ficção de Aníbal Machado.....	64
O cômico, o trágico e o ponto de vista irônico.....	76
“Tati, a garota”: a infância entre o cômico e o trágico.....	79
5. Cambalhotas, cabriolas, bufonarias & cia.... o burlesco e o gesto.....	87
Gesto e identidade na ficção de Aníbal Machado.....	97
O movimento como vida.....	102
6. As narrativas de Aníbal Machado e o cinema industrial brasileiro.....	104

E o cinema começa a se interessar pelas histórias de Aníbal Machado.....	104
Sinopse: <i>A morte da porta-estandarte</i>	115
A sinopse e o modelo trágico.....	117
Movimento e ritmo céleres: paixão e violência.....	119
A morte da porta-estandarte e o realismo carioca.....	120
“O telegrama de Ataxerxes”: do conto para o roteiro.....	122
O filme imaginário do autor.....	125
À guisa de conclusão.....	133
Bibliografia.....	135

INTRODUÇÃO

Aníbal Monteiro Machado (1894-1964) é conhecido hoje por ser um modernista de destaque, autor de *João Ternura*, obra anunciada desde a década de 1920 e aguardada com expectativa, mas que ficou inconclusa por anos, sendo lançada apenas após a morte do escritor, em 1965. Destaca-se também como contista, sendo muito apreciados “O iniciado do vento”, “Viagem aos seios de Duília”, “O piano”, “A morte da porta-estandarte”, reunidos em um volume denominado *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias*.¹ É autor também de uma reunião de textos de gêneros variados – poemas em prosa, aforismos, reflexões –, intitulada *Cadernos de João* (1957).

O escritor chegou a ser em vida um dos intelectuais mais prestigiados do Brasil. Ficaram famosas as chamadas domingueiras que promoveu em sua casa por quase 30 anos, na rua Visconde de Pirajá, 487, Rio de Janeiro. Para essas reuniões, de caráter principalmente festivo, confluíam pessoas que simplesmente desejavam se divertir e saborear uma batida, mas também artistas de todas as áreas que buscavam conversar com o anfitrião e ouvi-lo, seja para discutirem artes e vanguardas, temas sobre os quais ele demonstrava ser grande conhecedor e estar sempre atualizado, seja para lhe confiarem seus escritos na busca de uma apreciação ou esperando dele um prefácio.

A inclinação para o debate e orientação, entretanto, não começa nesse endereço. Quando ainda residia em Belo Horizonte, Aníbal recebia amigos em sua casa na rua Tupis e ali já sugeria leituras de sua biblioteca e aconselhava escritores iniciantes. Mas a sua influência era sobretudo oral, já que publicou pouco. “Prefiro antes conversar do que escrever; antes ouvir do que ler”, disse o autor de *João Ternura* em um texto autobiográfico². São bissextas sua ficção e crítica de artes, e embora não seja numerosa,

¹ O escritor lançou a reunião de contos *Vila Feliz* em 1944. Mais tarde, publicou, sob o título *Histórias reunidas*, uma edição reformulada do mesmo volume, em que acrescentou mais sete contos. Em suas sucessivas edições, o livro, contendo as mesmas doze histórias, é renomeado por razões comerciais: *A morte da porta-estandarte e outras histórias* (1965), para assinalar a presença do conto mais célebre do autor; e, em 1973, por ter sido lançada, no mesmo ano, a adaptação para o cinema de um dos contos do livro, *Tati a garota e outras histórias* (Tati, direção de Bruno Barreto), a edição passa a se chamar *A morte da porta-estandarte, Tati a garota e outras histórias*. Para as citações de trechos dos contos, utilizo a primeira edição de *Histórias reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

² “Autobiografia”. In: *Parque de diversões*, p. 41.

a sua produção crítica em jornais e revistas sobre literatura, artes plásticas, teatro e cinema era bastante influente.

No que se refere ao cinema, Aníbal Machado era tido por seus contemporâneos como grande fã e conhecedor, e até hoje, quando se fala em sua obra, essa faceta é lembrada. Em 1941 proferiu a conferência “O cinema e sua influência na vida moderna”, que iria se tornar sua primeira publicação³. Nesta traça um panorama histórico-crítico do cinema desde o seu surgimento, apenas 45 anos antes, até os seus dias. Assim, não poderiam faltar menções ao desenvolvimento do cinema em escala industrial pelos americanos; ao cinema expressionista alemão; ao cinema sueco e sua obra “impregnada da poesia das lendas escandinavas”; ao cinema russo, com seu “ritmo plástico, e o dom de jogar com as massas”, entre outros. Em sua fala, o autor se baseia em grande parte nas concepções da chamada vanguarda cinematográfica francesa da década de 1920: Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Léon Moussinac, Élie Faure, Jean Epstein têm seus conceitos enunciados pelo autor. Além da conferência, seus únicos textos sobre o assunto que estão hoje ao alcance do público, pelo fato de terem sido reeditados, são três artigos sobre Carlitos, de Charles Chaplin, personagem universal sempre associada a ficção e a própria figura de Aníbal Machado.⁴

As relações de Aníbal com o cinema vão ainda se adensar além do conhecimento teórico. Companhias cinematográficas de escala industrial começam a se interessar pela adaptação de suas histórias para as telas. Em 1941 o escritor cede o conto “O homem e seu capote” para ser adaptado por um dos fundadores da Atlântida, Alinor Azevedo, juntamente com três histórias de outros autores. Porém, o roteiro, chamado *Tumulto*, foi considerado um projeto muito audacioso e, por essa razão, descartado. “O homem e seu capote” acabou sendo adaptado e filmado por Milton Rodrigues no mesmo ano, transformando-se na chanchada *Cem garotas e um capote*. Anos depois, na década de 1950, o próprio Aníbal passa a colaborar com a Vera Cruz criando diálogos para adaptações de obras literárias, e logo roteirizando seus próprios contos: escreveu uma sinopse a partir de “A morte da porta-estandarte” e um roteiro sobre “O telegrama de

³ Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos, 1943. Reprodução de conferência proferida na Associação Brasileira de Imprensa, em 6 de fevereiro de 1941. Reeditada em MACHADO, Aníbal. *A arte de viver e outras artes*, pp. 146-68.

⁴ São eles: “Charles Chaplin matou Carlitos”. *Dom Casmurro*, v. 1, n.34, 13 jan. 1937; Prefácio da edição brasileira de VILLEGAS LÓPEZ, Manuel. *Carlitos: a vida, a obra e a arte do gênio do cine*. Trad. Melo Lima. Rio de Janeiro: Leitura, 1944; “Chaplin e os irmãos Marx”. Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 15 dez. 1956. Esses textos foram reeditados em *Parque de diversões*, respectivamente, pp. 77-9; 69-72; 73-7.

Ataxerxes”. Apurou-se ainda que ele produziu um roteiro a partir de “O piano” para a Multifilmes, que ficou inacabado. No fim das contas, nenhum desses textos para cinema foi filmado.

A paixão e o convívio com o cinema parecem ter resultado no “caráter visual da ficção do escritor, de que ele mesmo era consciente”⁵. Essa hipótese é corroborada por Alex Viany⁶, Elza Miné e Benjamin Abdala Junior. Elza Miné nota na prosa ficcional do autor várias tentativas de recriar literariamente aspectos cinematográficos, afirmando, por exemplo, que *João Ternura* resulta da “montagem” de fragmentos separados por cortes e justapostos, além de identificar, nesse romance e em seus contos, “processos metafóricos criando efeitos de luz e sombra”, como no cinema em branco e preto.⁷ De fato, na narrativa de Aníbal Machado há justaposição de fragmentos, cortes bruscos, uma visualidade construída por metáforas, e por ângulos, distâncias e pontos de vista diferentes. Abdala, por sua vez, demonstrou que o conto “A morte da porta-estandarte” é construído por focalizações de cenas próprias da linguagem cinematográfica.⁸

Tendo isso em vista, o presente trabalho procura verificar de que maneiras a referência do cinema se efetiva nos contos e no romance de Aníbal Machado e contribui para moldar a sua poética. Primeiramente, constata-se que a sua ficção, porque modernista e devedora das vanguardas, busca reproduzir técnicas e procedimentos da linguagem do cinema. Dessa forma, o romance *João Ternura* e o conto “A morte da porta-estandarte” são analisados de acordo com essa perspectiva.

Um outro aspecto que será analisado são as marcas da criação de Charles Chaplin nessa obra. Nota-se que a presença carlitiana se dá segundo uma concepção das vanguardas europeias que considera a personagem uma apologia do primitivo, irracional e inocente. Essa visão aparece na caracterização das personagens, no ponto de vista irônico do narrador e na coexistência do cômico e trágico.

A importância do irracional ou primitivo manifesta-se por meio de uma curiosa ênfase ao gesto, nessa obra consistindo em movimento corporal espontâneo, muitas

⁵ “Aníbal Machado: vida e obra”. In: MACHADO, Aníbal M. *João Ternura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. xviii.

⁶ “Aníbal Machado, cineasta”, publicado originalmente na revista *Leitura*, em 1964, e reeditada em *Minas Gerais – Suplemento Literário*. Belo Horizonte, 28 jan. 1984, p. 10.

⁷ ROCHA E SILVA, Elza Miné da. “Um vigoroso agente da modernidade”. In: MACHADO, Aníbal. *Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1983, pp. 102-3.

⁸ “Aníbal Machado: Comentário sobre a ‘A morte da porta-estandarte’”. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Contos brasileiros*. 2ª ed. São Paulo: Scipione, p. 56. As observações de Abdala serão comentadas ao se analisar o caráter cinematográfico desse conto, ao qual é dedicado o terceiro capítulo deste trabalho.

vezes cômico, revelando bastante sobre as disposições psicológicas de quem o produz. O gesto rápido e espontâneo empregado em perseguições e pancadarias alude ao cinema burlesco. Entretanto, pode constituir também em realização do lirismo interior, forma de expressão harmoniosa e artística, como a dança de Juanita em “O telegrama de Ataxerxes”. Tal personagem, que se comunica sobretudo dançando, celebra os movimentos da natureza e da vida, procurando perpetuá-los através de sua transformação em linguagem artística. De modo geral, nota-se na obra essa valorização dos movimentos da vida, que está intimamente ligada ao primitivo, inocente ou sonhador. Aníbal Machado, assim, parece buscar na ficção, a sua maneira, o que o cinema logrou realizar: a perpetuação do movimento.⁹ Essa ênfase ao gesto e ao movimento não apenas resulta da adesão do autor às vanguardas europeias literárias e de artes plásticas, como também aos teóricos da vanguarda francesa ligada ao cinema, cujas principais ideias são enunciadas na conferência proferida em 1941.

Ademais, o trabalho focaliza as atividades ligadas às grandes companhias cinematográficas desenvolvidas por Aníbal Machado. Dessa maneira, primeiramente procura-se caracterizar o contexto do cinema brasileiro em que se inserem tais atividades. Em seguida, por meio da análise de duas adaptações do autor – a sinopse *A morte da porta-estandarte* e o roteiro *O telegrama de Ataxerxes*, pretende-se verificar se as peculiaridades da obra literária relativas ao universo da sétima arte são recriadas nas adaptações. A análise se centra nas adaptações concluídas do autor. Seus textos para cinema examinados evidenciam as escolhas e as soluções para a transposição, que refletem de modo geral o que ele gostaria de destacar nos filmes e também a intenção de corresponder às expectativas dos produtores e do público.

⁹ O cinema, por ter obtido a ilusão da imagem em movimento, é visto pelos teóricos da vanguarda francesa como capaz de fixar o movimento dos seres e das coisas em todos os seus instantes, perpetuando-os, diferentemente da pintura, por exemplo, que fixa apenas um instante do objeto. Cf. CANUDO, Ricciotto. *L'Usine aux images*. Paris: Séguier, 1995, pp. 23-47 e XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 44.

1. A forma cinematográfica em *João Ternura*

A forma cinematográfica na literatura: experimentações das vanguardas e do modernismo brasileiro

Desde que uma série de aparelhos e experiências anteriores possibilitou aos irmãos Louis e Auguste Lumière a invenção do cinematógrafo no final do século XIX¹⁰, este passou a sofrer um desenvolvimento vertiginoso. De início visto como entretenimento, não foi preciso muito tempo para ser considerado um verdadeiro meio de expressão artístico. Segundo Ismail Xavier, na década de 1920, o cinema “percorre um trajeto de legitimação, passando a ser objeto da atenção do erudito e parte do *corpus* sacramentado da cultura dominante.”¹¹ Ainda segundo o crítico, o responsável por essa mudança é o grupo da vanguarda cinematográfica, que, em defesa da modernidade, promove a entrada do cinematógrafo nos domínios da História da Arte¹²: Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Léon Moussinac, Élie Faure, Jean Epstein, Germaine Dulac e outros. Segundo Jeanne-Marie Clerc, em *Littérature et cinéma*, uma noção fundamental enunciada por esses críticos é a de que o cinema é uma arte concebida como expressão privilegiada do mundo moderno¹³. Desse modo, no entender de Léon Moussinac:

O cinema convém sobretudo à afirmação das aspirações do homem moderno e à interpretação da vida mecânica e ativa deste tempo [...]. A vida moderna, com seu campo novo de valores cambiantes, só pode ser dignamente transposta por um instrumento mestre da simultaneidade e de seus mistérios.¹⁴

A visão de que o cinema era a arte que melhor expressava conceitos da modernidade, mesmo não sendo “qualitativamente a mais fértil”, é confirmada por Arnold Hauser:

[...] quase todos os elementos da tessitura que formam a substância da arte moderna convergem: o abandono do enredo, a eliminação do protagonista, a renúncia à psicologia, o “método automático de escrita”, e, sobretudo, a montagem técnica e a

¹⁰ SADOUL, Georges. *História do cinema mundial* v. I. Trad. Sônia Salles Gomes. São Paulo: Martins, 1963, pp. 9-14.

¹¹ XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. Op. cit., p. 14.

¹² Idem, p. 14.

¹³ CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris: Éditions Nathan, 1995, p. 15. Trad. Livre da autora.

¹⁴ MOUSSINAC, Léon. *L'âge ingrat du cinéma*. Paris : Éditions français réunis, 1967, p. 143. Tradução livre da autora.

combinação de formas temporais e espaciais do filme. O novo conceito de tempo, cujo elemento básico é a simultaneidade e cuja natureza consiste na espacialização do elemento temporal, em nenhum outro gênero se expressa de forma tão impressionante como na mais jovem de todas as artes, a qual data do mesmo período que a filosofia do tempo de Bergson. A concordância entre os métodos técnicos do cinema e o novo conceito de tempo é tão completa, que se fica propenso a considerá-lo como o gênero estilisticamente mais representativo da arte contemporânea, embora qualitativamente talvez não seja o mais fértil.¹⁵

Hauser faz referência a inovações estéticas oriundas do pensamento contemporâneo, como a simultaneidade, que consiste na coexistência de elementos no espaço em um mesmo instante do tempo. A simultaneidade, como se sabe, não é exclusiva ao cinema, estando presente também em outras artes. Joseph Frank, por exemplo, examinou-a na literatura moderna. Baseando-se nos postulados de Lessing, em *Laocoonte*, sobre os limites das artes plásticas e da literatura segundo a percepção humana, Frank examina a poesia de T.S. Eliot e Ezra Pound e os romances de Proust e Joyce para afirmar que a forma literária, tal qual nas artes plásticas, tende a se espacializar, ou seja, seus elementos se colocam em justaposição no espaço, e não consecutivamente no tempo, como na literatura clássica.¹⁶

O primeiro crítico a notar a presença da simultaneidade como um dos procedimentos comuns à literatura e ao cinema foi Jean Epstein. Especificamente em um dos capítulos de seu ensaio *Le cinéma et les lettres modernes* (1921), “La poésie d’aujourd’hui, un nouvel état d’intelligence”, o crítico de cinema francês, que também era romancista e cineasta, define a poesia como um “atropelo de detalhes”, provavelmente se referindo, no verso moderno, às palavras que juntas não formam uma conexão sintática, fazendo sentido apenas quando percebidas simultaneamente no espaço, conforme apontou Joseph Frank. No cinema, segundo Epstein, essa sucessão rápida se realiza através da decupagem¹⁷, que “confunde e mistura pouco a pouco tais detalhes”.¹⁸

¹⁵ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 970.

¹⁶ FRANK, Joseph. “A forma espacial na literatura moderna”. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP* nº 58. São Paulo, jun. jul. ago. 2003, pp. 225-41.

¹⁷ «Une bousculade de détails constitue un poème, et le découpage d’un film enchevêtre et mêle, goutte à goutte, les spectacles. Plus tard seulement on centrifuge, et du culot se prélève, l’impression générale. » In : EPSTEIN, Jean. In: *Écrits sur le cinéma 1921-1953*. Tome 1: 1921-1947, p. 67. Tradução livre da autora no fragmento citado no corpo do texto. Epstein cita a decupagem, que consiste na “divisão do filme em partes, cenas, sequências, planos; é o detalhamento técnico de toda a filmagem.” Cf. CUNHA, João Manuel dos Santos. *A lição aproveitada*. Modernismo e cinema em Mário de Andrade. Cotia: Ateliê Editorial, 2011, p. 340.

Da mesma maneira que a simultaneidade, outros recursos composicionais e estilísticos como o corte, a montagem e a elipse são anteriores ao cinema. Alguns deles, como a elipse, são recursos antigos da oratória e da arte verbal; outros são verificados nas artes em geral desde a Antiguidade.

No entanto, no início do século XX, a visão, descrita por Arnold Hauser, de que o cinema seria a única arte que reúne todos esses recursos identificados com a modernidade faz com que poetas e romancistas passem a pesquisar suas técnicas e procedimentos, na tentativa de encontrar formas análogas para a literatura. De acordo com Jeanne-Marie Clerc, as concepções desses escritores são construídas em grande parte através do contato direto com a chamada sétima arte, de modo que, aos poucos, vão assimilando sua forma de representação do real, o que terá consequências na arte à qual se dedicam.¹⁹ Dessa maneira, a série de recursos estilísticos que resultam da tentativa de aproximação das técnicas e procedimentos do cinema acaba sendo absorvida e sistematizada na literatura. Paralelamente, a crítica passará a ver, em grande parte da produção literária europeia e brasileira dos anos de 1920, a presença de características cinematográficas, conforme será demonstrado a seguir, começando pela França, principal centro irradiador das vanguardas canônicas do século XX.

Assim, por exemplo, na conferência “O espírito novo e os poetas”, proferida em 26 de novembro de 1917, Guillaume Apollinaire destacará o cinema como forma artística na qual os poetas deveriam se basear para renovar sua arte. Supondo que o fonógrafo e o cinema possam um dia se tornar as únicas “formas de impressão em uso”, acredita que eles concederão aos poetas “uma liberdade desconhecida até o presente”, e por isso os convida a se prepararem para essa arte nova valendo-se de seus únicos meios, as palavras. Apollinaire acrescenta ainda que, com as possibilidades oferecidas pelo cinema, os poetas “terão a sua disposição o mundo inteiro, [...] o pensamento e a linguagem humana, o canto, a dança, todas as artes e todos os artificios” [...] ²⁰

Segundo os estudiosos Alain e Odette Virmaux, Phillippe Soupault tomou a sério o convite de Apollinaire para escrever um poema cinematográfico e foi o primeiro a fazê-lo.²¹ E é na revista *SIC (Sons Idées Couleurs, Formes)*, que Soupault publica, em

¹⁹ CLERC, Jeanne-Marie. Op. cit., p. 16.

²⁰ “O espírito novo e os poetas”. Trad. Gilberto Mendonça Teles. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 13a ed. Petrópolis: Vozes, 1997, pp. 156-7.

²¹ VIRMAUX, Alain e Odette. *Phillippe Soupault. Écrits de cinema 1918-1931*. Paris: Plon, 1979, p. 14.

1918, “Indifférence”.²² Trata-se de um poema em prosa de caráter surreal, pois nele ocorrem situações insólitas à maneira de um sonho, conforme se constata no seguinte trecho:

[...]Apparaît brusquement à mon côté un homme qui se change en femme, puis en vieillard. A ce moment apparaît un autre vieillard qui se change en enfant puis en femme. [...] Les arbres abaissent leurs branches, les tramways, les autos passent à toute vitesse, je m’élance et saute par-dessus les maisons.²³

Em seu livro sobre a presença do cinema na crítica e na produção literária de Mário de Andrade, João Manuel dos Santos Cunha, ao abordar as primeiras tentativas de reproduzir a linguagem cinematográfica por parte de escritores da vanguarda literária francesa, observa nesse poema a “sucessão de frases curtas, em cortes mais ou menos profundos no espaço e no tempo, em que certamente [Soupault] busca a rapidez e a simultaneidade das frases cinematográficas”, e também “o inusitado das situações narradas”.²⁴ Para o autor, porém, o poema “não alcança ainda a expressão surrealista no que ela tem de iconoclasta e ideológica, na medida dos textos que nos anos seguintes vão caracterizar o surrealismo literário e cinematográfico na França.”²⁵

No que diz respeito à forma, nota-se de fato que o texto é ainda bastante clássico, não atingindo, por exemplo, uma desagregação da linguagem, uma quebra sintática, como nos poemas considerados surrealistas. Contudo, no que se refere aos aspectos cinematográficos do poema, as transformações fantásticas presenciadas pelo poeta se configuram como uma sucessão de imagens em movimento. O leitor pode imaginar essa sucessão como um filme que passa diante de seus olhos. É somente nesse sentido que “Indifférence” seria cinematográfico. No entanto, não se pode afirmar que ele realiza a simultaneidade, característica presente no cinema. Como se viu, na época das vanguardas canônicas, na década de 1920, Epstein identificou o efeito no cinema e na poesia. Nesta última, segundo o crítico e cineasta, a simultaneidade se realiza através da superposição de imagens, o “atropelo de detalhes” e a quebra da sintaxe²⁶. Não é isso

²² n. 25, jan. 1918, pp. 1-2.

²³ “Aparecia bruscamente a meu lado um homem que se transforma em mulher, depois em um velho. Neste momento aparecia um outro velho que se transforma em criança, depois em mulher. [...] As árvores abaixam seus ramos, os bondes, os automóveis passam com toda a rapidez, eu me lanço e salto por cima das casas[...].” Tradução livre da Autora.

²⁴ CUNHA, João Manuel dos Santos. *A lição aproveitada*. Modernismo e cinema em Mário de Andrade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011, p. 87.

²⁵ Idem. *Op. cit.*, p. 87.

²⁶ EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma 1921-1953*, op. cit.

o que ocorre no trecho do texto acima, já que nele não há um acúmulo de detalhes e nem um rompimento da sintaxe à maneira de um poema em que realmente ocorre o simultaneísmo. Ou, de acordo com a concepção de Joseph Frank, pode-se afirmar que o leitor percebe seus elementos consecutivamente no tempo, de um modo ainda tradicional, portanto, e não justapostos no espaço.²⁷

Outro vanguardista que buscou em sua poesia a similaridade com as técnicas narrativas do cinema foi o poeta franco-suíço Blaise Cendrars. Modernista militante, é considerado um dos poetas de língua francesa mais importantes do decênio 1910-1920, tendo dividido a divulgação dos movimentos de vanguarda com Apollinaire.²⁸ Como bem destaca Aracy Amaral, além da literatura Cendrars transitou também pelo mundo das artes plásticas, tendo se tornado um teórico da simultaneidade do pintor Robert Delaunay.²⁹ Já em 1913, com *Prose du transsibérien et la petite Jeanne de France*, livro que contém um único poema longo, Cendrars inaugura a simultaneidade na poesia.

Além de escrever textos nos quais as marcas da modernidade se realizam também na analogia com a linguagem cinematográfica, Cendrars demonstrou interesse pelo cinema inclusive na prática, tornando-se assistente do diretor vanguardista Abel Gance na produção do filme *La Roue* (1919/ 1921). Em 1919 o poeta publica *La fin du monde filmée par l'ange Notre-Dame* como romance, mas que originalmente era um roteiro para ser filmado.³⁰ De fato, o texto possui estrutura em quadros e compõe-se de frases curtas e objetivas como do roteiro.

Além disso, cabe lembrar que Blaise Cendrars veio para o Brasil em 1924, passando uma temporada em São Paulo, Rio de Janeiro, e percorrendo Belo Horizonte ao lado da chamada “Caravana paulista”, formada pelos poetas Mário e Oswald de Andrade, a pintora Tarsila do Amaral, a mecenas do modernismo D. Olívia Guedes Penteado, entre outros. Em seguida, Mário de Andrade retornaria a São Paulo, enquanto Cendrars e a caravana com os demais integrantes continuariam a viagem para as cidades históricas de Minas.

Durante a viagem de Havre para o Brasil, a bordo do navio *Formose*, Cendrars escreve *Feuilles de route* – 1. Le Formose, publicado no mesmo ano, 1924, quando o

²⁷ FRANK, Joseph. “A forma espacial na literatura moderna”, op. cit.

²⁸ AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Fapesp/ Ed. 34, 1997, p. 40.

²⁹ Idem, p. 93.

³⁰ CUNHA, João Manuel dos Santos. *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011, p. 91.

poeta já se encontrava na França.³¹ Sobre os poemas deste livro, Jean Claude Lovey diz que “se trata de uma série de pequenos croquis, retratos de pessoas e de animais nos quais a influência do cinema é muito marcada, pois a maioria desses poemas se apresentam sob a forma de instantâneos fotográficos onde o simultaneísmo é sempre visível”³², como em um dos poemas sobre São Paulo:

Paysage

Le mur ripoliné de la PENSION MILANAISE s’encadre
 dans ma fenêtre
 Je vois une tranche de l’avenue São-João
 Trams autos trams
 Trams-trams trams trams
 Des mulets jaunes attelés par trois tirent de toutes petites
 charrettes vides
 Au dessus des poivriers de l’avenue se détache l’enseigne
 géante de la CASA TOKIO
 Le soleil verse du vernis³³

É curioso o fato de a paisagem ser enquadrada numa janela como uma imagem é enquadrada pela objetiva, o que sugere um filme visto pelo eu-lírico. A enumeração de bondes e automóveis configura o trânsito agitado, imagem comum na poesia modernista. Esses veículos, juntamente com o anúncio gigante da loja, são os componentes da paisagem que indicam uma cidade urbanizada. Paralelamente, o “eu” avista também carrocinhas puxadas por mulas, um transporte mais atrasado. Em “Paysage”, a percepção simultânea de todos os elementos - o que o aproxima da linguagem cinematográfica -, evidencia esse contraste. Enfim, como um dos mais importantes poetas modernistas do período e um dos inovadores da forma na poesia, Cendrars ajuda a difundir inclusive a reprodução de técnicas cinematográficas na literatura junto a outros poetas e escritores.

Por sua vez, as lideranças modernistas brasileiras procuraram refletir sobre o cinema enquanto arte moderna. Como meio de expressão resultante do progresso técnico e industrial do período, tornava-se necessário conhecê-lo, considerá-lo criticamente, o que se evidenciou na revista *Klaxon* – Mensário de Arte Moderna, desde

³¹ AMARAL, Aracy. Op. cit., p. 134.

³² Idem, pp. 90-1.

³³ “Paisagem” - “A parede pintada da PENSÃO MILANESA se enquadra em minha janela/ Vejo uma fatia da avenida São João/ Bondes carros bondes/ Bombom-bondes bondes/ Mulas amarelas atreladas a três puxam carrocinhas vazias/ Em cima das pimenteiças da avenida sobressai o anúncio gigante da CASA TOKIO/ O sol verde verniz.” Tradução de Teresa Thiériot. CENDRARS, Blaise. *Etc..., etc...um livro 100% brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 63.

o seu primeiro número. Assim, já no manifesto de lançamento da revista, que segundo Cecília de Lara foi redigido por Mário de Andrade³⁴, enuncia-se a importância do cinema como uma das preocupações centrais dos editores:

A cinematografia é a criação artística mais representativa de nossa época. É preciso observar-lhe a lição.³⁵

A reflexão sobre o cinema enquanto arte moderna em *Klaxon* se expressa, ainda, na publicação, em todos os seus números, com exceção do quarto, de crítica cinematográfica:³⁶ Além do mais, há na revista até mesmo a apreciação de uma obra literária na medida em que nela tenta-se reproduzir procedimentos da linguagem do cinema: é o caso do texto de A. Couto de Barros sobre *Os condenados*, de Oswald de Andrade: “O livro inaugura em nosso meio técnica absolutamente nova, imprevista, cinematográfica. Ao leitor é deixado adivinhar o que o romancista não diz, ou não devia dizer”.³⁷

De fato, como notou Couto de Barros em 1922, *Os condenados* é o romance que lança, no Brasil, a técnica cinematográfica. Antonio Candido, mais tarde, resalta esse fato em um artigo de 1945 sobre a prosa de Oswald de Andrade, especificando em que consiste essa técnica: descontinuidade cênica e tentativa de simultaneidade³⁸. E em relação às *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), outra obra de Oswald de Andrade, o crítico Haroldo de Campos observa: “uma vez que a ideia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental do Oswald dos anos 20, com sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa sequência linear, mas como partes móveis de um ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo

³⁴ LARA, Cecília de. *Klaxon, Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: IEB-USP, 1972.

³⁵ *Klaxon*: mensário de arte moderna n. 1, 15 maio 1922. Disponível em <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005510#page/4/mode/1up>>. Acesso em 6 set. 2014. Ortografia atualizada pela autora.

³⁶ Os artigos sobre cinema publicados em *Klaxon* são: CAPRICE, May. “Kine-Kosmos”, n. 1, maio 1922, p. 16; “Do Rio a São Paulo para casar” e “The kid”, n. 2, jun. 1922, p. 16; J.M. “Uma lição de Carlito”, n. 3, jul. 1922, p. 14; M. de A. “O garoto”, n. 5, set. 1922, pp. 13-4; G. de N. [Sem título], n. 6, out. 1922, p. 14; Interim. “Esposas ingênuas”, n. 7, nov. 1922, p. 16; A. [Sem título], n. 8-9, pp. 30-1.

³⁷ BARROS, A. Couto de. “Os condenados”. *Klaxon* n. 6, out. 1922, pp. 13-4. Disponível em: www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005560#page/17/mode/1up. Acesso em 6 set. 2014. Ortografia atualizada pela autora.

³⁸ CANDIDO, Antonio. “Estouro e libertação”. In: CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 14.

nas primeiras décadas do século, esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido à maneira eisensteiniana.”³⁹

Também Mário de Andrade estabeleceu uma espécie de diálogo com as ideias de Jean Epstein, notadamente sobre a simultaneidade.⁴⁰ Mário faz uma releitura do conceito relacionando-o ao universo musical. Em *Pauliceia desvairada* (1922), por exemplo, utiliza suas criações, o verso harmônico e o verso polifônico, baseando-se nas ideias de Jean Epstein, como afiança no “Prefácio interessantíssimo”, que escreveu para a referida obra⁴¹. Para explicar essas denominações, primeiramente toma como parâmetro o que chamou de verso melódico: “arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível”.⁴² Em outras palavras, está se referindo ao verso de sintaxe tradicional da literatura clássica. Em contraposição ao verso melódico, o verso harmônico constitui-se de palavras soltas, períodos elípticos, caracterizando, portanto, uma quebra da sintaxe tradicional e do sentido. O leitor ou ouvinte dessas palavras, afirma Mário de Andrade, fica à espera de um trecho que complete seu sentido, mas como ele “não vem”, ocorre um efeito de sobreposição de imagens. O verso polifônico, por sua vez, é formado por uma junção de versos melódicos e harmônicos, e seu efeito no leitor é a mesma sensação de sobreposição.⁴³

Em *A escrava que não é Isaura*, obra escrita na sequência de *Pauliceia*, Mário dedica algumas páginas à simultaneidade, explicando inclusive por que a chama de polifonia:

Simultaneidade é a coexistência de coisas e fatos num momento dado.
Polifonia é a união artística e simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um efeito total final.⁴⁴

Para Mário de Andrade, o segundo termo é mais adequado, pois sua definição menciona o efeito final da sobreposição entre melodias, ao passo que isso não ocorre na noção de simultaneidade. Na audição ou na leitura de um poema no qual existe tal

³⁹ CAMPOS, Haroldo de. “Miramar na mira”. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004, p. 54.

⁴⁰ Estas ideias sobre a simultaneidade são apresentadas em “La poésie aujourd’hui, un nouvel état d’intelligence” (1921). EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma 1921-1953*. Tome 1: 1921-1947. Op. cit., p. 67.

⁴¹ “Prefácio interessantíssimo”. In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Ed. de texto anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, pp. 59-76.

⁴² Idem. Ibidem, p. 67.

⁴³ Ibidem, pp. 67-9.

⁴⁴ ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. Estabelecimento de texto de Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 304.

processo, ao se sobrepor as imagens, o efeito se realiza na “sensação complexa total final”.⁴⁵

Segundo João Manuel Cunha, Mário vale-se da simultaneidade e de outras técnicas da linguagem cinematográfica em alguns de seus textos. Nos poemas de *Losango cáqui*, Andrade utilizaria “tomadas rápidas com cortes em profundidade”.⁴⁶ E em “Carnaval carioca”, do livro *Clã do Jabuti*, através “da superposição de imagens e sensações e por intermédio da intersecção de planos espaço-temporais, atinge-se a rapidez e a síntese.”⁴⁷ Ademais, ao analisar as características cinematográficas do romance *Amar, verbo intransitivo*, Cunha descreve a sua estrutura da seguinte forma:⁴⁸

Amar verbo intransitivo não possui capítulos nem apresenta qualquer fórmula da tradição romanesca, como a divisão numérica das diversas unidades narrativas, identificadas ou não por títulos. A separação dos episódios é realizada por cortes no espaço e no tempo, que fixam momentos do presente textual ou atualizam o passado por *flashes* que resgatam informações fundamentais para o desenvolvimento do idílio. Esses cortes são marcados por mudanças de parágrafo com espaçamento gráfico entre os segmentos pelas páginas brancas do livro.”⁴⁹

⁴⁵ *Ibidem*, p. 305.

⁴⁶ *A lição aproveitada*. Op. cit., p. 194.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 192.

⁴⁸ A propósito, lembra-se que, por força de muitas de suas características, o “idílio” de Mário de Andrade recebeu leitura em linguagem cinematográfica, sob o título de *Lição de amor*. Direção de Eduardo Scorel. Com Lilian Lemmertz, Rogério Fróes e Irene Ravache (1976).

⁴⁹ *A lição aproveitada*. Op. cit., pp. 192-8 e 243.

2. A montagem e a elipse como procedimentos expressivos em *João Ternura*

O romance *João Ternura*, de Aníbal Machado, também apresenta uma forma em que se observa procedimentos e técnicas análogos aos utilizados no cinema, aspecto como se viu ligado às propostas das vanguardas europeias canônicas e do modernismo brasileiro. Busco, assim, demonstrar como e em que circunstâncias isso se efetiva na obra.

O romance focaliza a trajetória de vida da personagem que dá título ao livro desde o nascimento até a morte “definitiva”. Sobre sua vida e origem, sabe-se que ele é filho de um abastado negociante de barcas que faz o transporte de mercadorias pelo rio das Velhas, nas proximidades de onde reside, em cidade não nomeada de Minas Gerais. No entanto, um fato marcante na adolescência de João Ternura é a falência do negócio do pai, tornado obsoleto em razão da construção de uma estrada de ferro nas imediações de sua chácara. Em parte por esse motivo, e também porque sonha em expandir seus limites para além da chácara, o jovem é impelido a tentar a sorte no Rio de Janeiro. Mas, chegando lá, não consegue se adaptar ao *modus vivendi* da cidade grande, embora acredite que ali será o lugar em que lhe ocorrerá um “grande acontecimento, uma surpresa.” Permanece assim o resto da vida no Rio sem nada realizar de efetivo e sempre colocando-se à margem dos acontecimentos. No final, já velho, desaparece da terra, mas, conforme seu desejo, não chega a morrer, ficando a espiar os acontecimentos no Rio de Janeiro do alto de uma colina. Contudo, o fato de o tempo ter modificado bastante a feição da cidade em que vivera faz com que perca até mesmo o interesse em espíá-la, e, ao que parece, acaba morrendo de vez.

A notícia de que Aníbal Machado começara a escrever uma narrativa logo se difundiu nos círculos de intelectuais e artistas que ele frequentava, criando a expectativa de uma obra-prima. Essa “publicidade involuntária” que João Ternura recebeu deixa-o atemorizado, e ele acaba engavetando os originais.⁵⁰ Segundo Renard Perez, “em 1935 Ternura já se encontra inteiramente banido das cogitações do escritor”.⁵¹ No entanto, quando ninguém mais esperava, por volta de 1957, incentivado por amigos como João

⁵⁰ MACHADO, Aníbal. “Introdução”. In: *João Ternura*, op. cit., p. 3.

⁵¹ “Aníbal Machado: vida e obra”. Idem, p. xxvi.

Cabral de Melo Neto⁵², ele retoma os originais do romance, conseguindo concluí-lo somente às vésperas de sua morte, ocorrida em 1964.

Perez afirma que *João Ternura* começou a ser escrito em 1926.⁵³ Pedro Nava, porém, frequentador da casa de Aníbal em Belo Horizonte, afirma ter ouvido vários trechos da narrativa lidos por seu autor já em 1922.⁵⁴ De qualquer maneira, como o texto passou por muitas reformulações no decorrer dos anos, e também pelo fato de as ideias de renovação chegarem primeiro ao centro-sul do país para depois atingirem as províncias, pode-se supor que na data fornecida por Nava a narrativa de Aníbal provavelmente ainda não possuía características que a aproximam de manifestações das vanguardas e do modernismo paulista, tais como a estrutura em fragmentos, da qual se tratará a seguir. Assim, se nessa época o autor já trabalhava em sua narrativa mais famosa, ela devia se encontrar ainda em estágio inicial.

Na introdução, o autor faz referência a essa estrutura em fragmentos: “Tratando-se de livro que não é romance no conceito usual da palavra, fiz o possível, usando elipses e equilibrando planos, por assegurar-lhe certa unidade de composição sob a descontinuidade aparente dos fragmentos.”⁵⁵ Característica bastante recorrente em *João Ternura*, a elipse designa, em sentido amplo, uma supressão, omissão, a qual induz o leitor a restituir, a partir apenas das informações disponíveis, os elos que faltam no trecho. Verifica-se que a elipse primeiramente é de natureza espaço-temporal, isto é, corresponde a cortes efetuados no espaço e no tempo que instauram a descontinuidade narrativa. Estes cortes são indicados por mudanças de parágrafo – as quais, por sua vez, estão assinaladas por marcadores em círculo, - como no exemplo que se segue:

A ventania deixou os bambuais e está soprando na montanha.

-Pai, choveu mas já sarou; eu já posso acabar minha casa de pedra? Eu quero botar lá o meu canhão pra dar tiro na cobra que vem na enchente para furtar mamãe. Pai, o rio subindo muito leva a gente? ...E a ventania leva a casa? Diz que essa noite a água entrou no mato e carregou o lobisomem, os ladrões e o doido que moravam lá. Isso foi bom, não é papai? Diz que o rio levou também um doutor, um padre e um soldado. Eu vou brincar na casa de pedra pra fazer minha fortaleza. Eu queria mais um canhão, papai; um pra mim e outro pro Isaac...

. . . .

⁵² Cf. TEIXEIRA, Marcos Vinícius. *Aníbal Machado: um escritor em preparativos*. Tese (Doutoramento em Literatura Brasileira). São Paulo: FFLCH-USP, 2011, p. 9.

⁵³ PEREZ, Renard. “Aníbal Machado: vida e obra”. In: MACHADO, Aníbal M. *João Ternura*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1965, p. xxiii.

⁵⁴ NAVA, Pedro. Op. cit., pp. 91-2.

⁵⁵ MACHADO, Aníbal. “Introdução”. Op. cit., p. 5.

Escolha da professora – Mamãe, a magra não. Eu quero é ficar com a gorda. A gorda é quente, quente...⁵⁶

. . . .

Os dois fragmentos não apresentam qualquer contextualização dos fatos e nem marcações temporais que permitam situá-los de maneira consecutiva. No primeiro deles, o menino João Ternura, conforme a curiosidade que geralmente é atribuída à criança, enche o pai de perguntas. Após o corte, ele se encontra em outro momento e talvez em outro lugar, já que muda de interlocução e de tema, desta vez dirigindo-se à mãe a fim de escolher, entre duas professoras, qual delas lhe ministraria as primeiras letras em casa.

Como na elipse a reconstituição do sentido se dá a partir do incompleto, a narrativa fragmentada é sobretudo sugestiva. Jean Epstein, em “La poésie aujourd’hui, un nouvel état de l’intelligence”, detectou a sugestão como mais um dos elementos comuns à poesia e ao cinema modernos, os quais, segundo ele, “já não contam mais, indicam. Isso deixa o prazer de uma descoberta e de uma construção”. Epstein, ao arrematar seu raciocínio afirmando que “o desenvolvimento não acrescenta nada à inteligência”, está se referindo à continuidade artificial do texto academicista e ao cinema que procura imitar o teatro.⁵⁷

Em *L’âge du roman américain* (1948), considerado a primeira tentativa sistematizada de se “estabelecer uma relação precisa entre técnica cinematográfica e técnica do romance”⁵⁸, Claude-Edmonde Magny comenta obras como as dos americanos John Dos Passos, Ernest Hemingway e William Faulkner e de franceses como Raymond Queneau, Marcel Proust e Jean-Paul Sartre, traçando paralelos entre a técnica em suas obras e os procedimentos do cinema. A autora dedica um capítulo inteiro ao uso da elipse, ilustrando suas hipóteses com vários exemplos de ambas as artes. Embora seu livro seja do final da década de 1940, Magny demonstra ainda estar imbuída dos postulados dos teóricos da *avant-garde* sobre o emprego das técnicas do cinema para a renovação da literatura. Dessa maneira, sua opinião reflete a de Epstein quando afirma que o romancista, baseando-se no uso da elipse pelo cinema, estaria evitando o didatismo.⁵⁹

⁵⁶ *João Ternura*. Op. cit., p. 17.

⁵⁷ *Écrits sur le cinéma 1921-1953*. Op. cit., p. 66. Trad. livre da autora.

⁵⁸ CUNHA, João Manuel dos Santos. *A lição aproveitada*. Op. cit., p. 110.

⁵⁹ Paris: Éditions du Seuil, 1948, p. 64.

Esse modo de composição do texto literário a partir de fragmentos, pelo fato de guardar analogias com o procedimento técnico do cinema, passou também a ser chamado de montagem. Em cinema, a técnica consiste, grosso modo, na “organização de planos de um filme em certas condições de ordem e de duração”⁶⁰, ao passo que, na literatura, de acordo com Modesto Carone, “descreve uma técnica emergente nas modalidades contemporâneas de representação, onde o fragmento passou a inesperado primeiro plano nas formas de elaboração literária.”⁶¹ No caso de romances - o que interessa mais de perto a este trabalho -, Carone define a montagem como “simultaneidade de ação e justaposição funcional dos fragmentos”.⁶² No caso de *João Ternura*, ocorre apenas a justaposição de fragmentos, empregada para se conferir maior mobilidade espaço-temporal à narrativa. Conforme tentarei demonstrar mais adiante, não se pode dizer que no romance há a presença da simultaneidade.

Dessa maneira, a montagem em *João Ternura* pode ser definida como uma justaposição de momentos selecionados, de *flashes* da vida do protagonista, por meio dos quais se procura construir sua história, como se o autor tivesse realizado várias tomadas com o propósito de elaborar uma narrativa fílmica e, posteriormente, escolhido as que lhe parecessem mais significativas para a sua composição.

A respeito dos fragmentos que compõem a obra, observa-se que cada um deles desenvolve uma ação contínua em uma mesma unidade de tempo e espaço, e que, portanto, são análogos à noção de cena cinematográfica segundo Christian Metz, isto é, um conjunto de planos cuja consecução é contínua, sem hiatos nem elipses. Ademais, a narrativa apresenta conjuntos de dois ou três desses fragmentos consecutivos referentes a uma mesma ação, mas entre os quais ocorrem saltos espaço-temporais, correspondendo então ao que Metz denomina sequência.⁶³ Em razão da analogia desses fragmentos textuais com as referidas estruturas fílmicas, eles serão chamados, deste momento em diante, respectivamente, de cenas e sequências.

⁶⁰ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013, p. 147. Conforme a definição de Martin, a montagem é uma organização de planos. O plano, segundo Ismail Xavier, “corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que é um segmento contínuo da imagem”. Cf. *O discurso cinematográfico*. A opacidade e a transparência. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 27. Cabe acrescentar, ainda, que o plano é considerado a unidade mínima do filme.

⁶¹ CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 102.

⁶² Idem, pp. 99-100.

⁶³ METZ, Christian. *A significação do cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, pp. 151-3.

Isso posto, passarei agora a analisar sequências pertencentes à primeira parte da obra, denominada Livro I, sobre a infância de João Ternura, duas delas tratando de sexo. Certamente este é um motivo pelo qual Aníbal Machado dizia à filha, Maria Clara, quando pequena, que o livro era impróprio para ela e as irmãs:

E dizia: esse é um livro impróprio para vocês. Eu era bem garota quando ele me falou assim e jamais esqueci. Durante as refeições ele pegava seus originais e lia trechos enormes para ver a reação da família.⁶⁴

A primeira dessas sequências se inicia com o desaparecimento de João Ternura. A família, desesperada, o procura em vão pelas redondezas da chácara onde mora. Já noite alta, Ternura é trazido de volta por um sitiante. Por curiosidade saíra com seu cavalo, andara muito, atravessara mata cerrada e se perdera, mas agora estava de volta são e salvo. Como a família chegou a acreditar que algo de ruim havia acontecido com o garoto, ele então passa a ser paparicado por todos, tornando-se o centro das atenções. Após um corte temporal pouco profundo, na cena subsequente todos vão dormir, exceto os pais de Ternura, que, abraçados, sentindo o alívio e a felicidade de ter o filho seguro em casa, o observam já adormecido em seu quarto. A ação, contudo, não termina neste ponto, e sua continuidade toma um rumo inesperado. A certa altura, de seu quarto, o menino começa a escutar uns gemidos que imagina serem de sua mãe, Liberata:

Ele já tinha notado que a escuridão, depois que os pais iam deitar-se, costumava exalar um murmúrio assim, parecendo gemidos, mas num tom que não era bem de dor. Ficou escutando. Desta vez a voz parecia mais trêmula, mais branda. Nunca perguntara a ninguém, mas sabia que o mundo da noite é diferente, com personagens e uma voz própria, e um mistério que é preciso respeitar. Ficou escutando... Nunca a treva mostrara a animação daquela noite. Miados baixinhos, suspiros prolongados. Às vezes o arrulhar quente de pomba, uma coisa veludosa; outras vezes, a voz perdida de alguém que está sendo arrebatado, se afastando para longe, mas que se conforma com o destino. O canto da noite.⁶⁵

Embora o menino Ternura ignore por que a mãe estaria gemendo, acaba sugerindo o que de fato acontece quando pensa que tais murmúrios são emitidos em “um tom que não é bem de dor”. Ele também nota que os gemidos são próprios do mundo da noite, de seu mistério. Na maior parte das vezes, é à noite que ele dá vazão a sua curiosidade sexual, como fica claro em outra cena:

⁶⁴ MACHADO, Maria Clara. “Aníbal Machado, meu pai”. *Minas Gerais - Suplemento literário*. Aníbal Machado – Edição especial I. Entrevista a Jorge de Aquino Filho. Belo Horizonte, Ano xix, n. 904, jan. 1984, p. 3.

⁶⁵ MACHADO, Aníbal. Op. cit., p. 37.

“A noite está apinhada de ladrões enormes, vestidos de preto. Eu apertei a maminha de minha tia.”⁶⁶

Nesta passagem, Ternura está se referindo a duas coisas que ocorrem à noite e que aparentemente não possuem relação entre si: a presença de ladrões de preto e o fato de ele ter apertado o seio da tia. Os ladrões de preto são uma metáfora que usa por não saber ainda expressar seus sentimentos em relação a suas descobertas, o que remete a um comentário de Cavalcanti Proença sobre a utilização da linguagem pela criança em Aníbal Machado. Proença cita o uso de metáforas por Tati, do conto “Tati, a garota”, em razão de sua insuficiência de vocabulário.⁶⁷ Em *João Ternura*, os ladrões de preto podem simbolizar algo de escuso, ilícito, que vem à tona à noite, no caso, o fato de o garoto ter tocado na mama da tia. Enfim, comenta-se a cena em que Ternura fala nesses ladrões porque nela, assim como no trecho em que ele ouve os gemidos, a noite é associada a suas descobertas sexuais. Há um quê de humor sarcástico na percepção do garoto da variedade e intensidade dos gemidos, chamados de “miados baixinhos”, “suspiros prolongados”, “arrulhar quente de pomba...”

Entretanto, os murmúrios chegam também às tias e ao avô, e eles acreditam que são de Liberata ao fazer sexo com o marido, Antônio. As primeiras, escutando com as portas abertas, uma sem descobrir a outra, camufladas que estão pela escuridão, gostariam de estar no lugar da irmã, sentindo tanto prazer quanto ela. O avô, mesmo “extasiado” com “o canto da noite”, chega a repreender a filha em voz alta, dizendo que as irmãs podem ouvir tudo. Nesta passagem, ocorre uma elipse na medida em que o acontecimento não “aparece em cena”, mas é apreendido pela criança e os adultos por meio dos gemidos. No cinema, há muitos casos análogos, como um citado por Marcel Martin em *Barabbas*, de Louis Feuillade (1919), em que a cena de uma execução capital é vista por meio das reações no rosto das testemunhas.⁶⁸ Claude-Edmonde Magny extrai um exemplo similar do romance *O som e a fúria*, de William Faulkner: sabemos da castração de Benjy apenas por meio de sua refração na consciência dos outros.⁶⁹

Os gemidos deixam Ternura entorpecido, levando-o a um estado de semiconsciência cujas impressões o conduzem à época em que estava sendo gestado:

⁶⁶ Idem, p. 18.

⁶⁷ “Os balões cativos”. In: MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte e outras histórias*, op. cit., p. xix.

⁶⁸ *A linguagem cinematográfica*. Op. cit., p. 84.

⁶⁹ MAGNY, Claude-Edmonde. *L'âge du roman américain*. Paris : Éditions du Seil, s.d., p. 62.

Num crescendo, os gemidos ganhavam espessura, trazidos em onda oleosa e espalhada que fazia cair as paredes e deixava as coisas boiando na noite. A voz alimentava Ternura, que só existia por ela. Sentiu-se regredir ainda mais no tempo, à fase anterior ao seu nascimento. Tudo agora se transformara num lago de gelatina onde ele se banhava como na fase inicial de sua gestação.⁷⁰

Bastante incomodado com os gemidos que o paralisam, Ternura chama alto pela mãe e, procurando talvez disfarçar o que intui, pergunta-lhe se não eram os gatos que estavam fazendo barulho. Escuta-se, então, no quarto de Liberata, “um frufu de linhos se amarfanhando”, e logo em seguida, ouve-se, não se sabe de onde, “um rumor de brasa se apagando na água”. As ações novamente se deixam entrever por meio dos ruídos. De acordo com Marcos Vinícius Teixeira, que comenta o mesmo trecho, a movimentação na cama sugere que alguém ali pode ter acordado, talvez a própria Liberata.⁷¹ O ruído da brasa se apagando na água, por sua vez, é metafórico, e seu efeito é o sarcasmo, uma vez que daí se subentende que o êxtase no ato sexual foi bruscamente interrompido pela interpelação de João Ternura.

Diante da pergunta, a resposta chega com atraso, em uma voz que não é de sua mãe, mas confere com “o som exalado pela escuridão” há pouco: “Estavam, meu filho, estavam... Dorme.”⁷² Apesar de não reconhecer a voz, Ternura se satisfaz com a resposta e acaba dormindo. Logo depois, a longa cena sofre um corte no espaço e no tempo, e é seguida por outra, breve:

Vento...vento! Que vento!...E essa desordem! Os papéis voando, as árvores se torcendo, as criadas, com medo, a professora vermelha, esquisita! Papai a cavalo, correndo, parece que fugindo! Mamãe magoada, magoada!...disse que vai arranjar outra professora. As tias chorando, mamãe chorando. As galinhas cacarejando. Sinais de aflição no céu de chuva! E esse vento, essas folhas, essa fúria? Que é que deu na casa?!... Acho que vou me esconder debaixo das cobertas.”⁷³

Nesta segunda cena, Ternura, um tanto confuso, vê as criadas apavoradas, as tias chorando, a mãe magoada, dizendo que vai arrumar outra professora, o pai fugindo a cavalo e a professora, que não tinha aparecido na cena anterior, “vermelha e esquisita”, além de uma forte ventania a sacudir tudo e até galinhas cacarejando. Essa percepção tumultuada do menino de várias coisas acontecendo, essa sucessão de detalhes captados por ele, configura, aliás, uma tentativa de simultaneidade. Ao comentar a sequência

⁷⁰ MACHADO, Aníbal. Op. cit., p. 38.

⁷¹ TEIXEIRA, Marcos Vinícius. Op. cit., p. 240.

⁷² MACHADO, Aníbal. Op. cit., p. 39.

⁷³ Idem, p.39.

formada pelos dois fragmentos, Marcos Vinícius Teixeira deduz que os gemidos, na verdade, não são da mãe de João Ternura, e sim de sua professora, com quem o pai está traindo a esposa.⁷⁴ Dessa maneira, quando o segundo segmento se justapõe ao anterior, subentende-se quem realmente perturbava a tranquilidade da casa. Além disso, a confusão está sendo filtrada pelo ponto de vista de Ternura, o que torna o incidente mais engraçado, pois, embora ele mesmo tenha denunciado o que acontecia, sua inocência o impede de compreender a verdade.

Cabe dizer ainda que, mesmo após a descoberta da traição do pai de João Ternura, ele e a mãe permanecerão juntos. Essa espécie de conciliação sugere uma família movida por valores tradicionais de sua época e meio. Uma família muito religiosa, que incentiva o filho a participar do ritual de malhação de Judas no sábado que antecede a Páscoa e de procissões, mas em cujas alcovas esconde-se a licenciosidade. Uma família que talvez muito preze as aparências, já que a infidelidade masculina é tolerada.

Observa-se, assim, que o autor criou e montou as cenas de modo que a justaposição delas gerasse um significado. No início deste capítulo apresentou-se o conceito de montagem cinematográfica. Esta, para Marcel Martin, de acordo com sua função, pode ser classificada em montagem narrativa e montagem expressiva:

Chamo de montagem narrativa o aspecto mais simples e imediato da montagem, que consiste em reunir, numa sequência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma história, planos que possuem individualmente um conteúdo fático, e contribui assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador). Em segundo lugar, temos a montagem expressiva, baseada em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens; neste caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou uma ideia; [...]⁷⁵

Assim, a justaposição entre a primeira e a segunda cena da sequência comentada pode ser vista como um procedimento análogo ao que, em cinema, considera-se uma montagem com finalidades expressivas. Note-se, contudo, que, enquanto Marcel Martin fala em justaposição de planos para se provocar determinado efeito através do contato entre apenas duas imagens, no episódio da traição do pai de João Ternura, pode-se dizer que o efeito não se dá entre planos ou imagens isoladas, mas entre uma cena e outra,

⁷⁴ TEIXEIRA, Marcos Vinícius. Op. cit., pp. 240-1.

⁷⁵ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013, p. 147.

pois, na primeira delas como um todo, explora-se o subentendido, de modo que se possa estabelecer conexões com a cena seguinte.

A última cena desta sequência examinada do romance de Aníbal Machado funciona como um desfecho do episódio. Em outra sequência deste tipo, Ternura, com medo da tempestade, pede para dormir com a tia:

-Tia Marina, eu estou com medo! Vem um temporal medonho! Vou acordar mamãe.

-Deixe sua mãe dormir. Ela ainda tem febre.

-Mas voltar para o quarto eu não volto. A trovoada tá aumentando. Os raios tão caindo perto... Eu tenho medo, titia. Me deixe então ficar com você.

-Então fica. Arranja-te aí no canto. E deixa a gente dormir.

Ternura acomodou-se ao lado da tia. A cada nova faísca ele se pegava a ela. A tia o afastava, ele voltava, trêmulo, sem querer se desprender. Ela o empurrava, sai pra lá menino!

O trovão trovejava e ele voltava de novo. Tia Marina afinal consentiu.

Seguiu-se uma série de relâmpagos, e Ternura agarradinho ao corpo dela. O temporal amainou. A tia adormeceu, ou parecia adormecida. Era fino o linho da camisola que a separava de Ternura. Este, maravilhado, tremia de susto.

Fora se esconder em tia Marina, e encontrara um corpo de mulher.

A tia quieta, quieta... dormindo ou parecendo dormir. E Ternura, rolando entre maciezas e calores desconhecidos. Numa escuridão de coxas e relâmpagos, entre delícias e achados vertiginosos.

....

*“Eu fui nadando levar a rosa que tia Marina mandou. No meio da correnteza, a rosa se desfolhou.”*⁷⁶

O primeiro segmento, em grande parte formado pela conversa de João Ternura e sua tia Marina, parece ser captado em *flash*, sem qualquer contextualização, tal como ocorre em muitas passagens do livro. Constata-se também que o diálogo é breve, e que, a propósito, Aníbal sabe retratar com grande expressividade o registro coloquial familiar. Em ensaio comparativo entre *O Banquete*, de Platão, e *Amar, verbo intransitivo*, Donaldo Schüller faz diversas considerações sobre o caráter cinematográfico da obra de Mário de Andrade. Ao comentar o primeiro fragmento do romance, contrapondo a economia nas falas de Elza e Souza Costa aos longos discursos abundantes na tradição romanesca, afirma que a narrativa cinematográfica reduziu a palavra a papel auxiliar: “A informação passou da sintaxe verbal para o encadeamento dos planos.”⁷⁷ No início da cena de *João Ternura*, por sua vez, não só as falas das personagens são econômicas, como a matéria narrada é também limitada ao essencial, constituída de ações objetivas das personagens sem a expressão direta de seus

⁷⁶ *João Ternura*. Op. cit., pp. 33-4.

⁷⁷ *Eros: dialética e retórica*. 2ª ed., São Paulo: Edusp, 2001, p. 114.

pensamentos e sentimentos. Ora, este trecho da narrativa se assemelha ao cinema mudo, porque assim como este, exprime apenas as manifestações exteriores das personagens.

As ações puras e simples e, portanto, passíveis de serem transpostas para imagens cinematográficas, são narradas até a oitava linha – “Ternura acomodou-se ao lado da tia. A cada nova faísca ele se pegava a ela...” Conclui o período um trecho em discurso indireto livre: “Ela o empurrava, sai pra lá, menino!” Nesse trecho, ao se confundirem as vozes do narrador e de tia Marina, é como se o protesto da moça se presentificasse a nossos olhos.

Em seguida, o relato vai se deter no afloramento do desejo erótico de João Ternura pelo corpo feminino. O medo dos relâmpagos, que o levava a se agarrar à tia, cede lugar ao prazer. Assim, no trecho: “...e Ternura agarradinho ao corpo dela”, o particípio ao qual foi acrescido o sufixo de diminutivo marca um tom mais afetivo e malicioso do protagonista cujo ponto de vista é expresso pelo narrador.

Em “Fora se esconder em tia Marina e encontrara um corpo de mulher”, procura-se mostrar o momento de descoberta do garoto do corpo feminino. Nota-se que as quatro primeiras frases do sexto parágrafo sugerem a completa disponibilidade do corpo da tia para o menino, isto é, marcam uma situação que parece bastante propícia à satisfação de seu desejo. Esta situação atinge seu ápice em “Era fino o linho da camisola que a separava de Ternura”. Pode-se afirmar que esta frase constitui um equivalente a um *close-up* cinematográfico, já que assinala um detalhe visto de uma distância próxima. Este tipo de plano se consagrou, assim como uma série de técnicas que se integraram definitivamente à linguagem do cinema, com David W. Griffith, diretor de fitas como *O nascimento de uma nação* (1915), *Intolerância* (1916) e *O lírio partido* (1919). Epstein, mais uma vez em seu ensaio comparativo, afirma que os “*gros premiers plans à Griffith*” definem uma “estética de proximidade” que também aparece na literatura do período. Na ficção de Aníbal Machado, é frequente a ênfase do narrador - que, em geral, está transmitindo o ponto de vista de uma personagem - a uma parte do objeto, a um detalhe ou a um pequeno gesto que no curso de uma ação dramática tenderia a passar despercebido, atuando como uma câmera que se posiciona a uma distância muito próxima de seu assunto. O próprio ato de filmar mostrou que o *close* oferece infinitas possibilidades expressivas ligadas à significação. Béla Balázs ressalta que esse tipo de plano no cinema somente desvela a expressividade das pequenas coisas, do detalhe, na medida em que essa expressividade é o reflexo das próprias expressões humanas. O que torna os objetos significativos, capazes de sugerir, é a própria

significação que o homem projeta neles.⁷⁸ Os efeitos de sentido obtidos em um *close* de determinado objeto dependerão das intenções dos que elaboram o filme, como o diretor, além dos possíveis significados atribuídos àquela imagem pela cultura em cujo seio ela é produzida. De modo análogo, no romance de Aníbal Machado, a mirada, tão próxima, da textura da camisola da tia corresponde à percepção do protagonista por intermédio do narrador e sugere uma situação erótica propícia.

Em seguida, a cena mais longa sofre um corte e cede lugar a um pequeno trecho de cantiga que parece ser improvisada pelo próprio Ternura, e na qual se menciona que ele, nadando, leva uma rosa mandada por tia Marina. Durante o percurso, a flor desfolha-se na correnteza do rio. Se a segunda cena não fosse precedida pela mais longa, a metáfora da rosa desfolhada na correnteza poderia admitir outras possibilidades de sentido; no entanto, ficando evidente, já na primeira cena, a relação erótica que se estabelece entre as personagens, tudo indica que tal imagem aponta para o contato sexual com a tia. A cena mais curta alude ao fato não diretamente mencionado por meio da ótica infantil de Ternura.

Como mais um caso de montagem expressiva, esta cena encontra exemplos análogos no cinema. Marcel Martin cita alguns casos de justaposição de duas imagens que possuem efeitos semelhantes ao da sequência sobre tia Marina e a rosa. Um deles ocorre na abertura de *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin, na qual a imagem da marcha de um rebanho de ovelhas é seguida pela de uma multidão saindo de uma estação de metrô.⁷⁹ Se confrontarmos a referida sequência de *João Ternura* com essa passagem do filme de Chaplin, veremos que ambas configuram metáforas, com a diferença de que na primeira ela possui a finalidade de aludir a um fato interdito, enquanto em *Tempos modernos*, tem por função fazer brotar na consciência do espectador uma posição crítica a respeito da aproximação entre rebanho e homens. Este tipo de montagem Martin chamou de metáfora ideológica.⁸⁰

Entretanto, não são apenas episódios envolvendo sexo que são encobertos na narrativa. A elipse será empregada ainda de outras maneiras, uma delas consistindo em não narrar diretamente um fato, mas se referir sumariamente a ele depois de acontecido, como no segmento em que se lembra a tentativa de assassinato da ama de leite de Ternura, Isabela:

⁷⁸ In: “A face das coisas” e “A face do homem”. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/ Embrafilme, 1983, pp. 91-2.

⁷⁹ *A linguagem cinematográfica*. Op. cit., p. 106.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 106.

Quando Isabela foi esfaqueada, o menino já estava grandinho. E se nunca sorria para o avô é porque tinha medo dele.⁸¹

Só tomamos conhecimento do fato depois de sua ocorrência; ele é contado, e não mostrado. Não ficamos sabendo quem atentou contra a vida de Isabela, como ocorreu, e mesmo se a vítima sobreviveu. A oração principal é “o menino já estava grandinho”, enquanto a que se refere ao assassinato é uma subordinada adverbial temporal. O acontecido se dá no momento em que Ternura deixa a primeira infância. Tal construção sintática sugere que a menção à morte de Isabela, pelo fato de vir em uma oração subordinada, serve mais para demarcar essa nova fase do que para lembrar o horror de tal acontecimento. Na frase seguinte muda-se completamente de assunto. A afirmação jocosa diz que o medo que o menino tem do avô impede-o de sorrir para ele. Chega mesmo a ser chocante perceber que o narrador trata um acontecimento terrível como se fosse algo secundário, pois, afinal, para ele parece ser mais importante o que diz sobre o garoto. O narrador, aqui, incorpora o ponto de vista de classe da família de João Ternura em relação a seus criados, um ponto de vista tolerante em relação a maus-tratos sofridos por eles.

Aliás, esse não é o único episódio em que ocorre uma tragédia com uma criada. Em outro, Ternura foge de casa e, na companhia de dois meninos e de Maria, mergulha em uma lagoa. Depois que a garota pula, os meninos constataam que ela não voltará mais. O narrador onisciente assume então a visão infantil deles: “A lagoa ficou com ela”.⁸² Neste caso, o olhar inocente da criança atenua a ocorrência chocante, mas esta é uma outra maneira de o narrador minimizar o acontecimento. Voltando à passagem sobre o atentado contra a ama de leite, a moça não voltará a ser mencionada no livro. Porém, antes dessa sequência, o narrador se refere uma vez à personagem. Logo após o nascimento de Ternura, um médico comunica à mãe, Liberata, que seu leite “não presta”. Então o bebê passa a mamar em Isabela, o que desperta raiva, ciúme na mãe. Sem poder afirmar com certeza que Liberata está envolvida no atentado contra a ama de leite, as menções disponíveis ao fato possibilitam ao leitor essa cogitação.

Principalmente no Livro I há vários fatos terríveis apenas mencionados de passagem. A época da infância de Ternura parece ser bastante conturbada: tentativa de assassinato – e possível morte - de uma criada, morte de outra, o fato de a chácara viver cercada por ladrões, com os quais o pai, Antônio, troca tiros. No entanto, exceto os

⁸¹ *João Ternura*. Op. cit., p. 16.

⁸² *Ibidem*, p. 22.

confrontos entre o pai e os ladrões, os demais acontecimentos são referidos de modo elíptico, o que atenua sua gravidade.

De qualquer maneira, todas as sequências analisadas, por tratarem de temas censuráveis ou chocantes, têm essa configuração, com predomínio de elipses e subentendidos e a presença da metáfora. Por meio das soluções técnicas comentadas, que remetem a procedimentos cinematográficos, o autor vai mostrando um pouco da vida e do comportamento de uma típica família da burguesia rural no Brasil do fim do século XIX e começo do XX. Na obra as sequências sobre sexo são marcadas por encontros amorosos entre criados e entre patrão e empregadas e até mesmo pela iniciação sexual do garoto João Ternura com a tia. Quanto ao caso da traição do pai com a professora, não deixa de ser também uma forma de domínio senhorial, que na aparência difere daquela que mantém sobre seus criados ou escravos. Mas todos são comportamentos observados nos limites da propriedade patriarcal que lembram a licenciosidade nos engenhos. Em *Casa-grande & senzala*, Gilberto Freyre discorre sobre o papel do escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro, relatando a iniciação do menino branco com a negra ou mulata ou o fato de o senhor fazer de suas escravas amantes. O autor atribui a origem da “depravação sexual” ao sistema social e econômico baseado na escravidão: “Em primeiro lugar, o próprio interesse econômico favorece a depravação criando nos proprietários de homens imoderado desejo de possuir o maior número possível de crias.”⁸³ Quanto ao romance de Aníbal Machado, na época da infância de Ternura, a organização doméstica ainda conserva traços dessa sociedade patriarcal fundada na escravidão, conforme atestam os maus-tratos sofridos pelos criados. O modo de vida, os hábitos e um pouco da índole de João Ternura e de sua família, que o autor explora no conjunto de fragmentos narrativos exemplificado, é típico do comportamento de uma elite rural em virtude de sua constituição hierárquica e concentração de poder de mando.

É importante assinalar, porém, que esse tipo de sequência marcada pelo subentendido não mais aparecerá na obra. A partir do Livro III, sobre a ida definitiva do protagonista ao Rio de Janeiro, as cenas, de modo geral, tenderão a se alongar, com mais acontecimentos vividos pela personagem, e o contato dessas cenas com outras não comporá mais sequências caracterizadas pela sugestão.

⁸³ *Casa-grande & senzala*. 42ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 372.

O autor explica, na introdução, que, “com acréscimos, supressões e pequenas modificações no já feito”, da segunda parte em diante a elaboração do livro foi quase total.⁸⁴ Isso significa que, do momento da concepção do projeto até meados dos anos 1930, quando abandona a obra, Aníbal só redige praticamente o Livro I. Elaborando esta parte no calor da hora, em plena fase heroica, o autor devia estar mais entusiasmado em compor seu herói e experimentar as possibilidades de linguagem trazidas pelo modernismo, inclusive no que tange à forma cinematográfica. Certamente o fato de os originais da obra terem permanecido engavetados por muitos anos e só retomados décadas após o início de sua redação contribuiu para esta diferença. Muitos anos depois, ocorre inevitavelmente um distanciamento dos propósitos originais, embora ele tenha se empenhado, como afirma na introdução, em manter o espírito de uma obra que “não é romance no sentido usual do termo”.

A forma cinematográfica em *João Ternura* e a modernização do Brasil

A aproximação de *João Ternura* das técnicas do cinema está relacionada com o momento histórico expresso no romance. Sem dúvida, no livro há um grande destaque para o processo de modernização ocorrido no início do século XX e no espaço onde se desenvolve o enredo, isto é, entre certa cidade interiorana de Minas Gerais e o Rio de Janeiro, então capital do Brasil, bem como para suas consequências no destino do protagonista.

No início da narrativa, o transporte fluvial de mercadorias garante à família uma vida confortável, mas, ao mesmo tempo observa-se também uma progressiva urbanização e mudanças na economia das redondezas. Em todo o Livro I são recorrentes os segmentos em que o narrador vai mostrando a construção de uma estrada de ferro e de uma nova cidade, a qual é, provavelmente, uma ampliação do vilarejo onde se situa a chácara de seus pais. A entrada da modernidade é detectada pela presença dos engenheiros comandando as obras da ferrovia e do telegrafista que flerta com tia Marina, profissionais ligados à urbanização. No Livro II, com a inauguração do ramal da via férrea, os arredores da chácara de João Ternura se modificam ainda mais com o nascimento de uma nova cidade. No entanto, a urbanização do lugar acaba custando a

⁸⁴ “Introdução”. In: *João Ternura*. Op. cit., p. 5.

falência de seu pai, já que as locomotivas agora passam a fazer o transporte das cargas. Nas duas primeiras partes da obra, portanto, o progresso vai se instalando de maneira gradativa, acabando por levar a família representante da velha ordem à decadência econômica.

Ora, sabe-se que o cinema, pelo dinamismo de sua imagem, passa a ser considerado no início do século XX um meio adequado para expressar uma nova sensibilidade marcada pela aceleração de estímulos decorrente da urbanização.⁸⁵ É provável que Aníbal Machado tenha se inspirado no dinamismo da modernidade e imagem no cinema para configurar o tempo em *João Ternura*, que, conforme será demonstrado, corre vertiginosamente no âmbito do narrado. Neste particular vale destacar aqui uma entrevista do autor, exclusivamente sobre cinema, e concedida ao crítico e cineasta Alex Viany⁸⁶. Quando questionado se o cinema teria exercido alguma influência em sua carreira de escritor, Aníbal responde: “É fora de dúvida a influência dessa arte sobre a literatura, principalmente naquelas criações que refletem o ritmo acelerado da vida contemporânea.” A organização de um filme, pelo desdobramento e equilíbrio das sequências, pelo trabalho de montagem, assemelha-se em muitos pontos à estruturação de um romance, poema ou novela.”

Assim sendo, pode-se afirmar que a forma do livro procura refletir as consequências do processo de urbanização para João Ternura. Como se sabe, com a falência do pai, ele resolve abandonar a vida interiorana da infância e adolescência para tentar a sorte a beira-mar. Entretanto, na primeira cena do Livro III, ao avistar o Rio de Janeiro do alto de uma serra, sente um misto de medo e repulsa, mas acaba mergulhando na “planura fétida”, expressão que remete a seu estranhamento com relação à cidade grande, plana, por contraste com a região montanhosa de onde veio. De cara, incomoda-lhe o “turbilhão de fogo e gente”, isto é, o calor excessivo e a grande população, além dos “carros velocíssimos”, índices da urbanização que o aterrorizam.

⁸⁵ XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. Op. cit., pp. 26 e 33.

⁸⁶ A entrevista encontra-se no acervo de Aníbal Machado aos cuidados do Prof. Raúl Antelo na Universidade Federal de Santa Catarina. Segundo Alex Viany em carta ao autor, a entrevista inauguraria a seção de periódico não identificado “Eles também vão ao cinema”, na qual intelectuais de todas as áreas relatariam sua experiência como espectadores e/ou estudiosos. Pesquisando-se em jornais e revistas nos quais colaborou Viany, a entrevista não foi localizada, sendo provável que permaneça inédita. Tanto a carta de Viany quanto as respostas de Aníbal Machado estão sem data, mas, pelo fato de o entrevistado fazer menção à falência da Companhia Vera Cruz em uma das respostas, pode-se estabelecê-la a partir de 1954. [Carta de Alex Viany a Aníbal M. Machado]. Datiloscrito; 1 folha de papel sulfite; rasgamento no canto superior esquerdo; sinais de oxidação. “Respostas de Aníbal M. Machado” (entrevista); datiloscrito; 8 folhas de papel sulfite; última folha cortada pela metade e com rasgamentos nas bordas; sinais de oxidação (Acervo Aníbal Machado. Nelic, UFSC).

A inadaptação será permanente e João Ternura será para sempre um vagabundo a errar na metrópole. Aliás, o tema da migração para os centros urbanos em razão do declínio socioeconômico da zona rural e as agruras vividas por essa população na cidade grande está presente, aliás, não somente em *João Ternura*, mas em toda a ficção de Aníbal.⁸⁷

É difícil ao garoto interiorano, que se mostrava profundamente ligado à natureza de sua terra, assimilar o novo ambiente e o ritmo urbano. Embora acredite que é preciso se integrar à vida da cidade, em seu íntimo se distancia da multidão que caminha pelas ruas:

Para na esquina principal e hesita.
Desfile de alucinados.
Tinha que seguir também com os outros, entrar na correnteza.
Deteve-se amedrontado. Todos deviam saber aonde iam e o que faziam.⁸⁸

A relação que ocorre entre o protagonista e o mundo circundante é aquela chamada por Lukács de “romantismo da desilusão”, na qual “a alma se considera mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer”. Assim como o herói descrito pelo filósofo húngaro, João Ternura encerra “uma realidade puramente interior, repleta de conteúdo e mais ou menos perfeita em si mesma, que entra em disputa com a realidade exterior, tem uma vida própria rica e dinâmica [...] e cuja inútil tentativa de realizar essa equiparação confere à composição literária o seu objeto.”⁸⁹ Dessa forma, procura conservar sua subjetividade diante de um mundo repleto de regras e convenções. Conforme irá formular depois, até espera algo desse mundo, mas não um acontecimento qualquer, e sim um “acontecimento maior, a grande surpresa, o milagre”⁹⁰, o que jamais a vida na cidade poderá lhe oferecer. E Ternura seguirá com esse comportamento de recusa aos imperativos exteriores até o fim de seus dias, sem que nada de especial realize ou lhe aconteça.

A personagem, assim, torna-se um vagabundo a perambular pelas ruas, um anônimo a diluir-se na multidão. Para Ternura, a solidão lhe pesaria menos em diálogo com os outros, porém, não consegue estabelecer vínculos duradouros com a maioria das

⁸⁷ Os contos, publicados em sua maioria entre as décadas de 1940 e 1950, abordam, com matizes diferenciados, “a intensa migração populacional para zonas urbanas e a sobrevivência dessa população, vítima da modernização conservadora do Brasil”. V. COELHO, Márcia Azevedo. *Entre a pedra e o vento: uma análise dos contos de Aníbal Machado*. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira. São Paulo: FFLCH-USP, 2009.

⁸⁸ *João Ternura*. Op. cit., p. 71.

⁸⁹ *Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000, pp. 117-8.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 97.

peessoas que conhece. A sensação de ser excluído, posto à margem assim que se estabelece na cidade, lhe voltará muitas vezes com o passar dos anos. Na metrópole, em que é geral a indiferença entre os homens, as relações se reificam: “Ninguém lhe dava atenção, ninguém dava atenção a ninguém.” Ternura sentirá sua exclusão não só da sociedade mas até mesmo enquanto ser vivo: “[...] excluído mesmo do mundo físico, tinha a sensação de que perdera o contato com as raízes do universo. Não mais corpo químico, espírito ou o que fosse a circular na atmosfera.”⁹¹ Seguem-se períodos de depressão em que Ternura desaparece do convívio com os conhecidos, sendo suas ausências cada vez mais longas.

A partir do Livro III, a angústia e a melancolia tomam conta de João Ternura em razão de sua rejeição à vida na cidade. Paralelamente, a montagem dos fragmentos resulta em elipses espaço-temporais enormes e mais profundas quando comparadas às elipses nos dois primeiros Livros. Para ilustrar a rápida passagem de tempo que marca a chegada definitiva da personagem ao Rio de Janeiro, voltemos ao início do Livro III. Como não há marcas temporais precisas, indícios factuais dão uma ideia aproximada do tempo. Enquanto na primeira cena Ternura acaba de chegar, e, ao divisar a cidade no alto da serra, sente um misto de medo e repulsa, na terceira, ainda encarando-a como um lugar hostil, hesita em entregar as cartas de recomendação escritas pelo avô, que “amarelecem em seu bolso”. Esta informação, além de mostrar a hesitação de João Ternura em abordar os “importantes”, acaba indicando um tempo considerável decorrido desde o momento de sua chegada à cidade.

Com enormes saltos espaço-temporais do Livro III em diante, acaba-se demonstrando que a percepção de tempo do Ternura menino na grande e estranha cidade é incomparavelmente muito mais acelerada do que na época em que vivia no interior. O relato dá conta muito mais de como era a criança João Ternura, seus hábitos de vida, os valores familiares, do que quando ele passa a viver na cidade. Já no Livro IV, em conversa com o melhor amigo, Manuel, Ternura diz que “antigamente o tempo quase parava, esperando os acontecimentos”, ao passo que, no presente, fica perplexo com “a velocidade dos dias”. Angustiado, sente o fim próximo:

[...] Nunca vi tanto ano-que-vem passar para trás. Mal começa um, já é dezembro. Coisas que pareciam distantes vieram de repente para perto. E não são aquilo que a gente supunha... Oh, frias, mortas!... Parece que estamos fechados, não é? Que demos de nariz numa muralha. Você também sente isso?

⁹¹ MACHADO, Aníbal. Op. cit., p. 97.

- Sinto... às vezes sinto.
- Será que estamos chegando ao fim?! Que não há tempo para mais nada? [...] ⁹²

Ternura é tomado pela melancolia por se dar conta de que o tempo passou sem que tivesse realizado algum feito ou encontrado qualquer satisfação. Isso se dá devido a sua recusa em interagir com a cidade grande. Com o tempo, “os detritos e sombras ancestrais” passam a assombrá-lo, o que representa seu apego aos valores familiares e de sua terra natal. Os períodos de depressão e de isolamento se seguem. No fim do relato, apesar do fracasso, a personagem tem o desejo de, após a morte, continuar de olhos abertos, sem direito à vida, apenas espiando, escondido atrás da Serra do Mar, “as novas gerações” e o “crescimento do Brasil”, o que faz durante alguns anos. Contudo, a feição do Rio de Janeiro se modifica tanto, “o traçado das ruas, a forma dos edifícios”, além de seus habitantes parecerem-lhe irreconhecíveis, que Ternura perde até mesmo a vontade de observar, e “ele acaba seguindo para o Nada”. Assim, o ritmo célere da narrativa procura traduzir o processo de modernização que vai sepultando o mundo rural de João Ternura e sua expectativa em relação à cidade, condenando-o a soçobrar no espaço urbano.

Simultaneidade em *João Ternura*?

Um dos efeitos mais surpreendentes associado aos tempos modernos e “naturalmente” observado no cinema é a simultaneidade. Considerando o fato de, em *João Ternura*, buscar-se a aproximação das propriedades do cinema, seria a simultaneidade uma das características presentes na obra? Para responder a essa questão, é necessário analisar as relações entre os fragmentos dos quais ela se constitui. Como se viu, o corte em cada cena instaura a descontinuidade narrativa, de modo que duas situações podem ocorrer: na primeira delas, fica claro que duas ou mais cenas consecutivas se referem a um mesmo episódio, embora o corte introduza uma descontinuidade no tempo e, às vezes, no tempo e no espaço, em relação à progressão das ações e fatos. Na segunda situação, os fragmentos sobre um mesmo episódio não se sucedem, mas se alternam ou se misturam a outros que configuram episódios distintos, sendo que o leitor reconhece a continuidade narrativa de determinado fragmento em

⁹² *Ibidem*, p. 123.

razão da relação de causalidade que ele mantém com outros. Há, portanto, o desenvolvimento paralelo, e não sucessivo, de diversos episódios.

Assim sendo, Aníbal Machado, acompanhando com interesse as propostas de reação das vanguardas e de nosso modernismo contra a forma romanesca tradicional consagrada no século XIX, tenta compor um romance no qual busca processos cinematográficos. Dentre as propostas brasileiras de renovação que inspiram *João Ternura* decerto está *Os condenados* de Oswald de Andrade, que, além de ser composto também por uma sucessão de quadros descontínuos, as ações e fatos neles contidos progridem paralelamente até a conclusão. Desse modo, é possível afirmar sobre *João Ternura* o mesmo que disse Tristão de Athayde a respeito do romance de estreia de Oswald de Andrade:

Neste livro, suprimiu o Sr. Oswald de Andrade a capitulação convencional e consegue comunicar à narrativa uma vivacidade que de outra forma perderia. Procura a simultaneidade das ações de forma a conservar à vida e ao ritmo do pensamento a sua marcha original. A ordem da exposição lógica está muitas vezes em contradição com a desordem aparente dos acontecimentos e ideias. Sente-se nessa reação contra a ordem artificial, a influência do cinema como a proclamou Epstein ou como a ensaiou também Jules Romains.⁹³

Para expor essa forma de organização da narrativa de Aníbal Machado, tomemos aleatoriamente uma sequência de cenas. A primeira delas, já comentada no trabalho, refere-se à morte da criadinha Maria ao pular na lagoa. Após o corte, em outro momento e local, ocorre a inauguração da primeira estrada de ferro próxima à chácara do pai de Ternura, durante a qual o engenheiro responsável pela obra tira Liberata para dançar, fato que causa ciúme em João Ternura. Sua onipotência infantil, aliás, leva-o até mesmo a advertir à mãe de que “vai mandar parar a festa”. Segue novo corte, e em um instantâneo, o garoto, ainda enciumado pelo ocorrido na inauguração, reclama dos engenheiros não se sabe com quem. Ele afirma que os preferia distantes da chácara, quando “em cima da serra” e “no meio da poeira”, limitavam-se apenas a trabalhar na construção da ferrovia. No trecho seguinte, Ternura e Isaac brincam de criar uma nova língua, no que são flagrados e repreendidos por Liberata. No fragmento subsequente, João Ternura fica enfeitiçado por uma mulher que vê passar, mas a mãe lhe diz para não olhar para ela, pois se trata de uma “mulher da vida”. Em seguida, novamente o instantâneo apresenta a fala do protagonista, que menciona algo com o qual vive se

⁹³ “Estudos 1923”. In: LIMA, Alceu Amoroso. *Estudos literários* v. I. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966, pp.776-7.

preocupando: o que haveria para além dos morros e da serra, referindo-se a sua curiosidade pelo que se encontra à beira-mar, no Rio de Janeiro. Em outro fragmento, o garoto lembra a criadinha morta, perguntando se ela estaria servindo alguém no fundo da lagoa. O último trecho também faz remissão a episódio anterior, e se resume à pergunta de João Ternura a sua mãe: o que é mulher da vida?⁹⁴

Embora todos estes episódios ocorram paralelamente na obra, é necessário observar, contudo, que eles não acontecem simultaneamente, mas dentro de determinado intervalo de tempo, tal como na referida sequência. Não obstante, pelo fato de *João Ternura* estar configurado como um *Bildungsroman*, o qual, segundo Georg Lukács, aborda “o processo de constituição e consolidação cultural, psicológica e social de um herói”⁹⁵, possui muitas referências a etapas cronológicas ou instituídas de formação do indivíduo, como a fase escolar, por exemplo. Verifica-se, então, que os fatos acima descritos não são propriamente simultâneos, mas ocorrem mais ou menos no mesmo período da fase escolar de João Ternura, que passa a receber as primeiras lições em casa com uma professora. Os acontecimentos progridem desta maneira em toda a obra.

E também pelo fato de *João Ternura* se configurar como um *Bildungsroman*, ele está organizado segundo uma ordem cronológica, expressa nas partes das quais se compõe: cada um dos chamados “Livros” desenvolve uma etapa da vida do protagonista, do nascimento até a velhice, ou seja, o referencial adotado é ainda o tempo cronológico, apesar de os acontecimentos, dentro de cada etapa, serem paralelos, desenrolando-se mais de acordo com “o ritmo original do pensamento”, segundo Tristão de Athayde sobre *Os condenados*, do que a continuidade artificial do romance clássico.

Um exemplo de simultaneidade como subversão do tempo cronológico empregada com extrema radicalidade está em *Ulisses*, de James Joyce. Segundo Joseph Frank, o autor irlandês

compôs seu romance com um número infinito de referências e referências cruzadas que se relacionam independentemente da sequência de tempo da narrativa; essas referências devem ser conectadas pelo leitor e visualizadas como um todo para que o livro possa caber em algum padrão significativo.⁹⁶

⁹⁴ *João Ternura*. Op. cit., pp. 21-4.

⁹⁵ *Le roman historique*. Paris: Payot, 1965, p. 133.

⁹⁶ “A forma espacial na literatura moderna”. Op. cit, p. 232.

Frank explica que Joyce pretende recriar a simultaneidade de toda a cidade de Dublin. Para tanto, abstém-se de “dar qualquer informação diretiva sobre seus personagens”, pois tal informação

Delataria imediatamente a presença de um narrador onisciente. O que Joyce faz, em vez disso, é apresentar os elementos de sua narrativa – as relações entre Stephen e sua família, entre Bloom e sua esposa, entre Stephen e Bloom e a família de Dedalus – em fragmentos, à medida que são lançados sem explicação no curso da conversação casual, ou à medida em que eles vão sendo embutidos nos diversos estratos de referência simbólica; e o mesmo é verdade também para todas as alusões à vida e à história de Dublin e aos eventos externos das vinte e quatro horas durante as quais o romance tem lugar. Em outras palavras, todo o plano de fundo factual – tão convenientemente resumido para um leitor em um romance ordinário – deve ser reconstruído a partir de fragmentos, por vezes distantes centenas de páginas, dispersados pelo livro.⁹⁷

No romance de Aníbal, por sua vez, os fragmentos necessários para a reconstrução de um episódio estão devidamente localizados em certo período temporal, a conclusão de um acontecimento não se dá distante de seu início, apenas se entremeia a outros fatos que também se desenvolvem no mesmo período.

Inspirado em grande parte em *Ulisses*, *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos, é romance no qual verifica-se a técnica de montagem e dos pontos de vistas múltiplos⁹⁸, sendo por esses motivos considerado cinematográfico, apesar de ainda não atingir o pleno domínio dos referidos recursos, o que só acontecerá nas obras do autor conhecidas como a trilogia *U.S.A.*. De qualquer maneira, em *Manhattan Transfer*, a simultaneidade da cidade de Nova York em momento de intenso desenvolvimento urbano é construída a partir da sobreposição de histórias individuais, fragmentadas, o que induz o leitor a recompô-las de maneira semelhante ao romance joyceano. Ora, o romance de Aníbal Machado, pelo fato de o narrador centrar-se na história de um protagonista, torna possível o paralelismo entre uma série de eventos compreendida em determinado período, mas não a simultaneidade propriamente dita.

Aníbal Machado e Oswald de Andrade: convergências

O modo de concepção de *João Ternura*, sua forma cinematográfica, deve muito à prosa modernista de Oswald de Andrade, conforme se vem abordando neste capítulo

⁹⁷ Ibidem, p. 232.

⁹⁸ BÉJA, Alice. *Une écriture de combat: Fiction et politique dans l'entre-deux-guerres aux États Unis: John Dos Passos (1920-1938)*. Tese (Doutoramento em Literatura Americana). Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010. Disponível em <NNT: 2010PA030108>. <tel-00749963> Acesso em 6 maio 2015.

ao mencionar várias vezes sua similaridade a *Os condenados*. Por outro lado, Maria Angélica Guimarães Lopes já havia notado semelhanças entre a obra de Aníbal Machado e *Memórias sentimentais de João Miramar*. Conforme a autora, o cenário inicial de ambas se dá nos locais de origem dos protagonistas, respectivamente na São Paulo do final do século XIX, e em Sabará, então duas cidades muito tradicionais e acanhadas. Ademais, as obras desenvolvem os mesmos temas ligados à infância: família, religião, escola e curiosidade sexual.⁹⁹

Entretanto, além da semelhança temática, percebe-se em *João Ternura*, em especial nas sequências referentes à infância do protagonista, uma inspiração na síntese de muitas passagens de *Os Condenados* e também nas *Memórias sentimentais de João Miramar* e em *Serafim Ponte Grande* como um todo. Das duas últimas o romance de Aníbal Machado compartilha também os subentendidos e o efeito de humor, ironia e blague. Porém *Miramar* é um precursor em termos de linguagem, com sua ruptura na sintaxe e no nível discursivo a acentuar a fragmentação e a síntese extremas, ao passo que *João Ternura*, apesar da estrutura descontínua, possui uma sintaxe clássica, bem articulada, que, segundo Cavalcanti Proença, muitas vezes dá a expressão a acontecimentos insólitos¹⁰⁰. *Os condenados*, por sua vez, também apresenta sintaxe tradicional, apesar das grandes diferenças entre as duas obras em relação à linguagem. O último é marcado, segundo Antonio Candido, pelo gongorismo verbal¹⁰¹, o que se deve ao fato de datar ainda de um período de transição, enquanto o livro de Aníbal, por remontar já à fase heroica do modernismo, possui características que o ligam de modo inequívoco ao período. Entre essas características, apesar de o autor ser considerado por Proença um escritor clássico, sobressai-se a destreza na expressão do coloquial familiar e na oralidade infantil.

Outra marca oswaldiana em *João Ternura* é o predomínio de ações objetivas das personagens, o que está relacionado à impossibilidade de o cinema expressar de maneira direta seus pensamentos e emoções. Roger Bastide aponta essa característica em *Os condenados* – diga-se de passagem, a única apreciação exclusiva sobre o estilo cinematográfico nessa obra. Segundo Bastide, como o cinema não pode exprimir o que se passa na alma senão por suas manifestações exteriores, no romance que procura

⁹⁹ “João Miramar e João Ternura: filhos do modernismo”. In: LOPES, Maria Angélica Guimarães. *A coreografia do desejo*. São Paulo: Ateliê Editorial, pp. 139-55.

¹⁰⁰ “Os balões cativos”. In: MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte e outras histórias*. 2ª. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. xviii.

¹⁰¹ “Estouro e libertação”. Op. cit., p. 14.

recriar seus procedimentos, da mesma maneira, “é o gesto, é a atitude, que contam, ou mesmo às vezes a luz da paisagem, o *décor* exterior, uma dobra de roupa, uma fumaça de cigarro, passos na noite. Os sentimentos são invocados, não são descritos.” O autor ainda acrescenta que esse tipo de abordagem, pelo fato de sugerir os sentimentos e emoções sem necessidade de esmiuçá-los, apenas por meio de gestos, pequenas ações e detalhes do ambiente, significou a ruína do romance de análise psicológica.¹⁰² A ênfase a gestos e detalhes é um dos fatores que compõe a narração marcada pela síntese, a economia. Em *Os condenados* há várias passagens que narram dessa maneira apenas ações exteriores das personagens, como no seguinte exemplo:

Teve uma trágica indigestão. A febre queimava-lhe a barriguinha e as costas. Alma, num desvario, brigou com Dona Genoveva, atribuindo a moléstia a seu pouco cuidado.

No dia seguinte, melhorando a criança, reconciliaram-se.¹⁰³

Em *João Ternura*, a expressão de ações exteriores, bem como a síntese, ocorre na já comentada sequência em que o protagonista pede para dormir com tia Marina. Em certo momento foca-se, em *close*, a textura de sua camisola, o que aponta para a completa disponibilidade de seu corpo para o garoto. Em outras palavras, ocorre aí um exemplo de sugestão por meio de um detalhe.

Além disso, *Os condenados* não é apenas um dos modelos de Ternura em relação à forma cinematográfica mas também em relação ao conteúdo. As semelhanças se dão no momento em que nascem Luquinhas e João Ternura. Em primeiro lugar, ambos vêm ao mundo em uma noite de Natal. No romance de Oswald de Andrade, após o sofrimento atroz de Alma no parto, sentimo-nos, por segundos, aliviados com as palavras do narrador, pois elas parecem prenunciar uma criança abençoada: “Deus enviou depressa um anjo, trazendo como uma hóstia pequenina, nas mãos de luz, a alma nova, a vontade nova, a alegria nova.” No instante do nascimento, porém, o bom presságio é destruído, já que o recém-nascido é apresentado de forma rebaixada: “Um chumaço ensopado de cabelos escureceu sob a montanha branca. E uma figurinha convulsa, numa sufocação congestionada, lançou o primeiro grito terrível da vida.”¹⁰⁴ O parto de João Ternura não é narrado de forma tão dramática. Como é noite de natal, a família chega a acreditar que ele será um novo messias, e se aflige em razão de sua

¹⁰² “Os condenados de Oswald de Andrade.” *O Estado de São Paulo*, 7 jun. 1942.

¹⁰³ São Paulo: Círculo do Livro, s.d., p. 96.

¹⁰⁴ São Paulo: Círculo do Livro, s.d., p. 87.

demora em vir ao mundo. O instante do nascimento é assim apresentado: “De repente, ao ressoar mais forte dos sinos no céu da noite, o quarto se encheu de um cheiro de criança nova e houve alvoroço por toda a casa.” E segue-se, então, uma descrição igualmente rebaixada do bebê, que cria um contraste irônico com a expectativa anteriormente criada: “João Ternura – João Ternura da Silva – compareceu finalmente, mirrado, peludo e indignado da vida.”¹⁰⁵ Como não poderia faltar na noite de natal, em ambas as obras há ainda a visita dos reis magos. Em *Os condenados*, o capitão oferta ao recém-nascido uma camisinha branca de cambraia, seu Julinho o presenteia com uma touca de nanzuque e João do Carmo lhe oferece uma medalha de Cristo menino. Como notou Maria Angélica Guimarães Lopes, os reis magos aparecem em *João Ternura* sob a forma de paródia, na pele dos colonos que, convidados a conhecerem o menino, ao entrarem no solar só têm olhos para “as sedas, o abajur, os cortinados, a mobília”. Um dos colonos critica os mimos excessivos ao garoto: “-É tanta história com o nenem que dá vontade da gente arrancar ele do berço e botar fora...” De modo geral a aproximação dos bebês ao menino Jesus é uma ironia que parece prenunciar o destino tortuoso de cada um, pois Luquinhas morre ainda criança e Ternura, contrariando os anseios da família, que chega a imaginá-lo também um novo Camões, Cronwell ou Napoleão, acaba se tornando um vagabundo a perambular pelo Rio de Janeiro.

O livro de Aníbal baseia-se, ainda, no que se refere à estrutura, em *Serafim Ponte Grande*, ambos resultando de uma montagem com textos de natureza e gêneros variados - narração em terceira e em primeira pessoa, telegrama, cartas, abaixo-assinados, trechos de manifestos, de poemas, bem como de cantigas rurais ou canções populares urbanas etc. Com isso, tentam romper com o padrão linear do romance tradicional, mostrando que é possível narrar através dessa diversidade de gêneros.

¹⁰⁵ *João Ternura*. Op. cit., p. 12.

3 - Imagens, movimentos, sons e um crime na Praça Onze: uma análise do conto “A morte da porta-estandarte”

Um conto cinematográfico

O conto “A morte da porta-estandarte” tornou-se um clássico da literatura brasileira e certamente é um dos textos mais lembrados quando se fala no ficcionista Aníbal Machado. Em uma enquete realizada pela *Revista Acadêmica* em 1938 sobre quais seriam os dez melhores contos de nossa literatura, a história de carnaval foi uma das contempladas, razão pela qual foi publicada pela revista no mesmo ano. De acordo com Renard Perez, o conto tornou-se depois peça obrigatória em antologia e era sempre republicado às vésperas do carnaval, além de ter sido traduzido para o francês por Michel Simon em 1947 e lançado na primeira página de *Les lettres françaises*.¹⁰⁶

Seguramente, trata-se da narrativa de Aníbal - excetuando-se seus textos compostos especialmente para o cinema, como os argumentos e roteiro adaptados de sua própria ficção -, que mais mobiliza técnicas e procedimentos inspirados nesse meio de expressão e que atinge com isso o melhor resultado estético. Até o momento, o único a abordar este aspecto foi Benjamin Abdala Junior em uma antologia de contos brasileiros. Suas observações serão citadas e comentadas em momento oportuno, no decorrer da análise.¹⁰⁷

O conto de Aníbal sobre o carnaval apresenta, como a literatura baseada no cinema dos anos 1920, os cortes bruscos e a montagem; tais recursos, porém, não estão demarcados por espaços em branco como em *João Ternura*, nos moldes de outros tantos romances já citados. A novidade é que o narrador vai atuar como uma câmera, focalizando a festa do carnaval a partir de distâncias e ângulos variados.

Talvez tenha sido por seu acentuado caráter cinematográfico que a história foi também adaptada para o cinema juntamente com os contos “Noite de almirante”, de Machado de Assis, e “Balbino, homem do mar” e “Milhar seco”, os dois últimos de Orígenes Lessa. O filme recebeu o título de *Esse rio que eu amo*, teve direção de Carlos Hugo Christensen, e será comentado no quinto capítulo deste trabalho.¹⁰⁸

¹⁰⁶ “Aníbal Machado: vida e obra”. In: *Histórias reunidas*, op. cit., p. xxvii.

¹⁰⁷ ABDALA JUNIOR, Benjamin. Op. cit., p. 56.

¹⁰⁸ Cabe acrescentar, ainda, que esta narrativa tão impactante sobre nosso carnaval suscitou outros diálogos extraliterários. Em 1975, a escola de samba Imperatriz Leopoldinense desfilou com o samba-enredo “A morte da porta-estandarte”, de autoria de Caxambu, Deni Lobo, Nelson Lima e Walter da Imperatriz, cuja letra é a seguinte:

Conforme o próprio título do conto indica, um homem ensandecido pelo ciúme assassina a namorada, Rosinha, porque esta contraria sua vontade ao resolver desfilar no carnaval carioca como porta-estandarte. A narrativa acompanha as andanças desse homem alucinado – chamado apenas de “negro” – à procura do bloco da namorada, até o momento posterior ao crime, quando fora de si, não acredita no que fez. No início, o narrador, embora também procure mostrar as ações exteriores do protagonista, ocupa-se principalmente em examinar seus sentimentos e pensamentos, criando um tipo de relato onisciente. A personagem ciumenta não suporta a ideia de que Rosinha possa ser cobiçada pelos homens e teme que ela também se apaixone por um deles. Primeiro, ele é focalizado de modo a se mostrar, através dos olhos, o que se passa em sua alma:

Se o negro soubesse que luz sinistra estão destilando de seus olhos e deixando escapar como as primeiras fumaças pelas frestas de uma casa onde o incêndio apenas começou.

Todos percebem que ele está desassossegado, que uma paixão o está queimando por dentro. Mas só pelo olhar se pode ler na alma dele, porque, em tudo mais, o preto se conserva misterioso, fechado em sua própria pele, como numa caixa de ébano.¹⁰⁹

Em seguida, o narrador deixa de descrever o que o negro sente, e passa a mostrar, sob o efeito desses sentimentos, as impressões dele da festa:

E está até amedrontado com as ameaças da noite, com essa Praça Onze que cresce numa preamar louca.

A Praça transbordava. Dos afluentes que vinham enchê-la, eram os do norte da cidade e os que vinham dos morros que traziam maior caudal de gente. O céu baixo absorvia as vozes dos cantos e o som em fusão de centenas de pandeiros, de cuícas gemendo e de tamborins metralhando.¹¹⁰

Esse carnaval de grandes proporções, com a multidão que vai lotando a Praça Onze e toda a agitação e animação decorrentes, vão deixando o protagonista, já tomado pelo ciúme, ainda mais angustiado, conforme se mostra em várias passagens do texto. De início, o tormento pelo ciúme nem o deixa escutar seu samba predileto: “Está

“Para que chorar?/ É tempo de samba com empolgação/ Vamos recordar Rosinha/ Encantando a multidão/ Mulata brejeira/ Seu nome uma flor/ Empunhava o estandarte/ Do Bloco Lira do Amor/ Era carnaval/ A Praça Onze estava em festa/ Cantos e toques de clarins/ Pandeiros, surdos e tamborins/ Lá vem o bloco/ E o povo a gritar/ Abram alas minha gente / Deixem a Rosinha passar/ No auge da folia/ Uma alma em alucinação/ “A morte da porta-estandarte”/ E o negro sambista pedindo perdão/ Ôô ôô Ao longe um cantar dolente/ Levanta Rosinha, vem sambar/ Ela já não está presente/(pra que chorar?)”. G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense (RJ). Todas as músicas. Disponível em <[https:// www.lettras.mus.br/imperatriz-leopoldinense-rj/](https://www.lettras.mus.br/imperatriz-leopoldinense-rj/)> Acesso em 21 fev. 2016.

¹⁰⁹ MACHADO, Aníbal. Op. cit., p. 280.

¹¹⁰ Idem, p. 281.

sombrio, inquieto, sem ouvir a sua música, na obsessão de que a amada pode ser de outrem, se abraçar a outro”. Depois os instrumentos parecem anunciar a chegada do cordão de Madureira, o que o perturba terrivelmente: os tambores “metralham” e “o grito dos clarins lhe produz um estremecimento dos músculos [...]”. “O gemido cavernoso de uma cuíca próxima ressoa-lhe fundo no coração. – Cuíca de mau agouro, vai roncar no inferno... Será ela, meu Deus?”¹¹¹ Dessa forma, como se vê, as dimensões da festa são de fato monumentais, mas o que se ressalta sobretudo são os efeitos negativos disso na alma do protagonista, já que toda essa agitação só serve para lembrá-lo de que está chegando o momento no qual Rosinha lhe será arrebatada. Para designar a aglomeração que toma conta da praça são empregadas as metáforas ligadas à ideia de mar e rios, “preamar louca” e “afluentes”, associadas a vocábulos como “encher”, “transbordar”, “caudal”, que enfatizam a intensa movimentação.

Note-se também que as imagens em movimento em tal cena estão sendo captadas pelo protagonista. Em seu comentário sobre o conto, Benjamin Abdala afirma que o narrador “oscila sua câmara de baixo para cima, na horizontal, ou de cima para baixo, procurando efeitos”.¹¹² Essas visualizações que parecem resultar de determinados enquadramentos, ângulos e distâncias partem, geralmente, na ficção de Aníbal Machado, do ponto de vista das personagens. E em “A morte da porta-estandarte” o desfile dos cordões é mostrado não só da perspectiva do protagonista, como também de outros. Como se viu, o negro, tomado por sofrimento e fúria, não admite que outros homens possam cobiçar sua namorada. Logo depois, flagram-se dois foliões que, de tanto desejarem as porta-estandartes, conseguem até imaginar seus meneios debaixo das flâmulas. Assim sendo, a atitude que o protagonista mais teme em relação à Rosinha é exatamente a dos foliões para com outras mulheres, parecendo mesmo confirmar os temores daquele.

O registro das dimensões enormes da festa pelo protagonista se completa, ainda, com a infinidade de sons de vozes e instrumentos ecoando no céu baixo. A conjunção entre imagem e sonoridade sintetiza-se na metáfora da praça “aquário reboante e multicolor”:

Ó Praça Onze, ardente e tenebrosa, haverá ponto no Brasil em que, por essa noite sem fim, haja mais vida explodindo, mais movimento e tumulto humano, do que nesse aquário reboante e multicolor em que as casas, as pontes, as árvores, os postes

¹¹¹ Ibidem, p. 283.

¹¹² ABDALA JUNIOR, Benjamin. Op. cit., p. 56.

parecem tremer e dançar, em convivência com as criaturas, e a convite de um Deus obscuro que convocou a todos pela voz desse clarim de fim de mundo?¹¹³

Segundo Benjamin Abdala, “o escritor realiza cortes de cena, oscilando na apresentação de uma ou de outra personagem”.¹¹⁴ O corte ocorre pela primeira vez quando o narrador deixa de mostrar o ponto de vista do protagonista, passando a captar a fala de um folião em meio à movimentação do povo para assistir ao desfile:

A Praça inteira está cantando, tremendo. O corpo de Rosinha não tardaria a boiar sobre ela como uma pétala. O povo dá passagem aos blocos que abrem esteiras na multidão, entre apertos e gritos:
- Isso não é assim à beça, Jerônimo! Cuidado com essa aí! É virgem...¹¹⁵

Este alerta se refere ao fato de Jerônimo estar assediando mulheres que fazem parte dos cordões. Depois disso, o narrador registra, em plano de conjunto, a chegada dos blocos “Destemidos de Quintino” e “Endiabrados de Ramos” e o tumulto entre o povo para vê-los:

Há correria do povo para ver. Os companheiros se separam, as filhas perdem-se das mães, as crianças se extraviam.
Acima das vagas humanas os estandartes palpitam como velas. E é pela ondulação dessas flâmulas que os que não podem se aproximar deduzem os movimentos das porta-estandartes.
Não se vê o corpo delas, vê-se-lhes o ritmo dos passos no pano alto. Mas era como se fossem vistas de corpo inteiro, tão fiel a imagem delas na agitação das bandeiras.¹¹⁶

Focaliza-se, do ponto de vista de Jerônimo e do outro homem, o que está ocorrendo próximo deles, a separação e o reagrupamento de pessoas que se encontram a sua frente – vistas em primeiro plano, portanto. A aglomeração humana os impede de avistar a evolução das porta-estandartes, somente permitindo-lhes acompanhar, do alto, as bandeiras sacudidas por elas. Entretanto, por meio dessa movimentação, os foliões, sedentos de desejo, “adivinham” os seus requebros. O uso de metáforas e comparações visuais ligadas a mar e rios a indicar grande movimento continua em “os estandartes palpitam como velas” e “vagas”. Ademais, nas ondulações das bandeiras que reproduzem a dança das porta-estandartes, temos imagens pictóricas associadas às

¹¹³ MACHADO, Aníbal. Op. cit., pp. 281-2.

¹¹⁴ ABDALA JUNIOR, Benjamin. Op. cit., p. 56.

¹¹⁵ MACHADO, Aníbal. Op. cit., p. 282.

¹¹⁶ Idem, p. 282.

gestuais. De acordo com Maria Augusta Bernardes Fonseca, os símbolos decisivos da composição poética de Aníbal Machado nascem do movimento e do gesto, os quais aparecem em vários níveis, “como o desenho de personagens, ambientação, caracterizações gerais da estrutura narrativa, indo das cambalhotas de João Ternura à construção fragmentária de *Cadernos de João*”. Para a autora, em cenas de rua, como no desfile de carnaval de “A morte da porta-estandarte”, “há uma precisão de ritmo e compasso que se alia à imagem visual, como se houvesse a intenção de criar uma imagem cinematográfica”.¹¹⁷ A ênfase ao visual, ao movimento e ao som, e a focalização de assuntos vários, com mudanças de ângulo e distância, indicam uma intenção de aproximar este conto de uma narrativa fílmica.

Apesar de não ser possível ver as moças dançando - o que, a propósito, configura, como em *João Ternura*, mais um caso de elipse à maneira das elipses cinematográficas -, ambos os foliões, principalmente Jerônimo, supõem que elas sejam negras ou mulatas pelo “frenesi”, pelo modo como sacodem os estandartes:

- A que está empunhando o estandarte que vem vindo aí é que deve ser do outro mundo. Preta com certeza...Veja só como a bandeira se agita, como a bandeira samba com ela...

[...]

- Imagino como estão tremelizando os seios daquela, lá longe; aquela diaba deve estar suando... Eta gostosura de raça!¹¹⁸

Esse preconceito, o de associar sensualidade à mulher negra, como se sabe, é histórico. Reproduz um velho “complexo nacional”, o da fixação pela negra ou mulata, descrita por Gilberto Freyre em *Casa-grande e senzala*, ao tentar mostrar a importância da escrava na vida sexual e familiar do brasileiro através dessa preferência do senhor por ela.¹¹⁹ A questão racial possui importância no conto, o que vai ser explicado oportunamente.

O balanço dos estandartes, assim, constitui verdadeira coreografia, o que é expresso pelo uso da personificação e de diversos verbos de movimento: “Dezenas de estandartes pareciam falar, transmitiam mensagens ardentes, sacudiam-se, giravam, paravam desfalecendo, reclinavam-se para beijar, fugiam...”¹²⁰

¹¹⁷ FONSECA, Maria Augusta Bernardes. *Vento, gesto, movimento*. A poética de Aníbal M. Machado. Tese (Doutoramento em Teoria Literária). São Paulo: FFLCH-USP, 1984, pp. 13-4.

¹¹⁸ MACHADO, Aníbal. Op. cit., p. 282.

¹¹⁹ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 42ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2001, pp. 342-532.

¹²⁰ MACHADO, Aníbal. Op. cit., p. 282.

Pode-se dizer que o ritmo do conto, assim como a festa na qual ele está ambientado, é vertiginoso, o que se realiza principalmente por meio da rápida focalização de vários assuntos. O narrador ora desvela o estado psicológico do protagonista, ora flagra diálogos e atitudes de foliões, ora registra cenas do ponto de vista dessas personagens, sempre variando o ângulo e a distância em relação ao assunto. Tal movimentação da câmera se manterá até antes do clímax, pois ainda será registrado o desespero de várias mães, cada qual acreditando que a jovem assassinada é a própria filha.

Esse ritmo acelerado do texto é bastante propício ao gênero, pois, como afirmam artistas que o praticaram, tais como Edgar Allan Poe e Anton Tchekhov, ele deve se caracterizar pela brevidade, ser conciso e provocar um efeito único ou impressão total no leitor.¹²¹ Em “A morte da porta-estandarte”, o deslocamento rápido e constante do narrador e a consequente apresentação célere de ações e diálogos, bem como de estímulos visuais, móveis e sonoros se afinam com a duração breve do texto. A impressão de aceleração e de simultaneidade de vários acontecimentos na festa é o efeito que o conto provoca no leitor. Além disso, Julio Cortázar afirma que, pelo fato de o contista não ter o tempo como aliado, não pode proceder cumulativamente como no romance, por isso “o tempo e o espaço do conto têm que estar como condensados”.¹²² “A morte da porta-estandarte” abrange um período curto, no qual o protagonista se põe à procura da namorada para o acerto de contas, enquanto o espaço é reduzido aos limites da Praça Onze. Ademais, os acontecimentos são narrados em seu decurso, no presente, focalizando determinado momento da vida, que, no caso, corresponde a um período específico, uma noite de terça-feira gorda, do momento em que o protagonista espreita a chegada do bloco da porta-estandarte até a cena derradeira, em que ele, com a namorada nos braços, assiste, fora de si, aos estertores da moça que ele mesmo esfaqueara. No início do texto, o negro já se encontra na festa, inquieto e furioso, esperando pela namorada, não se narrando os antecedentes que o deixaram naquele estado. Portanto, o ritmo acelerado se afina muito bem com a brevidade necessária para narrar esse fragmento de vida. Dessa forma, esse ritmo de “A morte da porta-estandarte” parece ser uma concretização do que Aníbal Machado declarou em entrevista a Alex Viany já

¹²¹ POE, Edgar Allan. “Review of twice-told tales”. In: HAWTHORNE, Nathaniel. *Twice-told tales*. Altenmünster: Jazzybee, 2013, pp. 14-26 e ANGELIDES, Sophia. A.P. *TCHÉKHOV. Cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995.

¹²² CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In: *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e J. Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 152.

citada, quando perguntado se havia influência do cinema em sua obra: para ele, a influência se dá nas obras que refletem “o ritmo acelerado da vida contemporânea”.¹²³

Ainda a esse respeito, é necessário lembrar que Aníbal compartilhava das ideias sobre ritmo cinematográfico propostas pela vanguarda francesa dos anos 1920. Em sua conferência de 1941, apresenta postulados de Léon Moussinac, o principal teórico do ritmo entre os vanguardistas:

A ideia visual tal como pretende ser desdobrada na película, terá que obedecer a um ritmo necessário. Esse ritmo, elemento fundamental de um filme, garantia de sua unidade, não é apenas função do tempo e do espaço; depende também da intensidade das imagens e do seu poder emocional em relação ao conjunto. “Um filme é antes de tudo uma construção; montar um filme outra coisa não é senão ritmar um filme”; “cada imagem está estreitamente ligada à que a precede e à que se lhe segue, bem como ao conjunto do filme, mediante relações matemáticas”, são conceitos de Moussinac, que cito textualmente por me parecerem preciosos.¹²⁴

No conto, é possível constatar esse poder emocional das imagens de que fala Aníbal, baseando-se em Moussinac, em grande parte porque elas são percebidas pelo protagonista atormentado. E o ritmo frenético desse carnaval forma-se da sucessão de várias imagens de curta duração que consistem nas rápidas mudanças de focalização, da movimentação incessante dos cordões e do povo e dos sons de seus cantos e instrumentos.

Em suma, ao mesmo tempo que o grande desfile ocorre com toda a sua profusão de imagens em movimento, alguns personagens em meio à multidão são flagrados também em movimento: o protagonista furioso desloca-se rapidamente em meio à festa na Praça Onze, ação que possibilita o crime; foliões se divertem e assediam mulheres negras dos cordões; estrangeiros assistem ao desfile e se extasiam também com a beleza negra; após correr a notícia de que uma moça havia sido morta, várias mães clamam apavoradas, cada qual achando que sua filha era a vítima. É importante notar a concomitância ou a quase concomitância de todas essas ações. Aníbal Machado, em nenhum outro momento de sua ficção, conseguiu expressar de forma tão feliz o simultaneísmo como em “A morte da porta-estandarte”, em que o leitor é levado a compartilhar da sensação produzida pela coexistência de imagens, ações, movimentação

¹²³ V. Capítulo 1, p. 26.

¹²⁴ “O cinema e sua influência na vida moderna”. In: Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos, 1943. Reprodução de conferência proferida na Associação Brasileira de Imprensa, em 6 de fevereiro de 1941. Reeditada em MACHADO, Aníbal. *A arte de viver e outras artes*, Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994, p. 150.

e estímulos sonoros. Procura-se reproduzir com palavras a ilusão cinematográfica de captar o real acontecendo em sua totalidade.

O negro teme o momento de consagração da namorada porque acredita que os homens irão assediá-la. Como se vê, ele a trata como propriedade sua, como um títere em suas mãos, que sequer pode manifestar vontade e sonhos. A insegurança ou complexo de inferioridade do negro fala mais alto, já que acha que todos os homens possuem mais atributos que ele, e, dessa maneira, a traição será inevitável. De nada adianta lembrar de que a moça já demonstrou gostar dele ou de considerar que nenhum outro seria mais forte ou alinhado. O ciúme toma proporções muito maiores do que qualquer prova ou evidência. Tomado pelo irracionalismo, ao menor sinal da entrada de algum bloco já pensa se tratar do cordão de Madureira, o que lhe causa arrepio e tremores. No entanto, quando percebe que se enganou, pois o cordão que chegara não era o esperado, sente alívio por não ter que levar a cabo naquele momento o seu plano. Parece então ter um instante de lucidez ao pensar em desistir de matar Rosinha e ir para casa. Nem vai perguntar depois se a amada teve sucesso, se a assediaram. Mas bem que poderia ao menos cair uma tempestade para estragar o vestido dela! Aqui, obtém-se efeito humorístico pelo fato de se criar uma expectativa momentânea para o leitor - a de que o protagonista começa a se conscientizar -, e logo depois rompê-la. O ciumento prefere que a namorada fracasse, desde que esse fracasso a impeça de ser admirada pelos homens. Assim, as emoções mais primárias da personagem acabam suplantando qualquer momento de reflexão, prevalecendo o sofrimento e o desatino e a consequente intenção de assassinar a moça.

Ao contrário do que faz com o protagonista, o narrador, nos momentos em que registra flagrantes de foliões, não mostra o que pensam e sentem, captando apenas suas ações. Em um desses flagrantes, mostra a notícia do crime se espalhando rapidamente e seu impacto sobre as mães, todas acreditando que as filhas são a vítima, e o autor do crime, seus respectivos namorados, pelo mesmo motivo: ciúme. À dinâmica do carnaval são acrescentados a correria e o clamor das mães à procura das filhas, porém, esse agito não é de alegria, como se esperava, e sim de desespero: “A animação da festa é atravessada agora pelo grito das mães aflitas”¹²⁵. Dentre essas mães, o narrador vai mostrar mais detidamente o apelo da mãe de Odete, a personagem na qual se detém por mais tempo o narrador depois do negro. Esta, ao ouvir a notícia do crime, como as

¹²⁵ *Histórias reunidas*. Op. cit., p. 287.

outras, não tem dúvida de que a assassinada é a própria filha. Descontrolada, passa a contar todo o drama de Odete, cujos seios chamam demais a atenção dos homens. Cego de ciúme, o namorado lhe impõe uma série de proibições e a ameaça de morte. A mãe, enquanto treme e soluça e vai falando sobre o problema da filha, procura seu corpo em toda a parte, tem alucinações, desmaia e é socorrida por carnavalescos. É importante acrescentar que a sua autoimolação precede o clímax da narrativa, já que, depois disso, efetua-se uma transição através de um trecho da marchinha “Maria Rosa” – as inserções de três trechos de canções de carnaval no conto serão oportunamente comentadas -, e, depois, foca-se a rosa no cabelo da morta, abrindo-se em seguida o foco para a cena toda – eis o clímax.

O fato de o narrador se concentrar mais nas duas personagens, desacelerando o ritmo com que vai focando uma e outra, está relacionado com o caráter exemplar que se quer conferir a estas situações. O ponto de vista do negro tem como contraponto o desespero da mãe de Odete, que representa o outro lado da questão, o da vítima. Não por acaso as duas personagens têm uma espécie de delírio semelhante a esse respeito. O protagonista, ao se questionar por que, desta vez, não tem vontade de participar da festa, já que em qualquer evento era sempre o mais animado, atribui a desmotivação a algo que emana do corpo da namorada: “Foi de certo tempo para cá que uma coisa profunda e estranha começou a bulir e crescer dentro de seu peito, uma influência má que parecia nascer, que absurdo! do corpo de Rosinha, como se esta tivesse alguma culpa.” A mãe de Odete, por sua vez, desfiando suas lamentações enquanto procura a filha que para ela está morta, de repente tem uma alucinação: vê uma rosa vermelha crescendo em cima do seio esquerdo da moça e tomba sem sentidos. A metáfora da rosa vermelha voltará a ser comentada mais adiante. Por ora, interessa apontar que a rosa e a “influência má” têm o mesmo significado, ambas procurando transmitir a ideia de que os encantos e a sensualidade do corpo feminino levam ao sofrimento, perdição e morte. Entre os extremos do criminoso e da vítima, como situações intermediárias, situam-se ainda os instantâneos captados dos foliões cobiçosos e do grupo de turistas ingleses.

Antes, porém, de focar tal grupo de turistas, o narrador registra o negro aflito e atento à chegada do cordão de Madureira, pelo qual iria sair Rosinha de portandarte. A mudança de foco ocorre sem nenhum tipo de transição, assinalando novamente um corte brusco:

O negro está hesitante. As horas caminham e o bloco de Madureira é capaz de não vir mais. *Os turistas ingleses contemplam o espetáculo à distância, e combinam o medo com a curiosidade.*¹²⁶

A conversa do grupo de ingleses sobre os negros que participam da festa é bastante preconceituosa. Uma velha, que parece a matriarca do grupo, recomenda à filha que não se aproxime muito dos foliões, pois “eles avançam”. Esta última pergunta ao secretário da Legação se eles são “ferozes”, e ele responde que “os negros são mansos”. No entanto, a jovem não consegue esconder a atração que sente por um “torso magnífico de ébano”, e manifesta o desejo de dançar com um deles. A velha então censura a filha, quando o grupo e todos que lhe estão próximos são alarmados com a notícia de que uma moça havia sido assassinada. Os turistas, em seguida, fogem por uma porta, o que, aliás, deixa enfatizar o abismo social existente em relação aos foliões, pois estes, provavelmente, buscando se proteger do episódio de violência, não teriam acesso a uma porta que lhes levasse para um lugar seguro. O olhar estrangeiro sobre o carnaval é abordado com ironia, primeiramente porque encara o evento na Praça Onze apenas como um espetáculo pitoresco, exótico, protagonizado por negros ferozes. E mais: o inglês discrimina, segrega, e, ao mesmo tempo, deseja sexualmente o negro, o que se assemelha ao “complexo nacional” do episódio dos homens que cobiçam as negras e mulatas.¹²⁷ O assassinato de Rosinha pode também ser considerado uma consequência dessa visão do negro como “preferência nacional” - ou “tipo exportação”, se pensarmos na ótica da moça inglesa.

O crime, quando finalmente ocorre, não é mostrado, pois o narrador, nesse momento, ocupa-se com os ingleses cujo episódio se desenrola em poucos instantes, o suficiente para o negro cometer o assassinato, o que o leitor, porém, não sabe. Após a notícia estourar, em vez de se cortar para a cena do crime, passa-se a registrar as vozes das mães aflitas. Utilizada eficazmente, a elipse, aqui, possui duas funções: prolongar o suspense em relação ao autor e à vítima no crime e exibir, através das mães, o ponto de vista das jovens ameaçadas.

Vale a pena comentar, ainda, o episódio do desespero da mãe de Odete, já que ele apresenta uma metáfora muito importante para a significação do conto. Acreditando que a filha está morta, a mulher vê crescer uma rosa vermelha em cima do seio dela. Em primeiro lugar, a metáfora visual é bem propícia ao caráter cinematográfico do texto. No início do século XX, a sétima arte parecia ser o meio perfeito para se exprimir

¹²⁶ *Histórias reunidas*. Op. cit., p. 285. Grifo da autora.

¹²⁷ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*, op. cit., pp.

sonhos, alucinações, estados da alma. De acordo com Jeanne-Marie Clerc, um novo realismo, isto é, uma nova forma de representação, “havia sido fundado do complexo de sonho e de realidade revelado pelo filme”¹²⁸. A imagem da rosa vermelha no seio poderia muito bem figurar em uma adaptação fílmica sobre o conto. Além disso, a cor vermelha lembra a paixão, o que faz referência à fixação do homem enamorado, e também o sangue, que remete à morte. Aliás, há outras imagens relacionadas à rosa vermelha no conto. Uma delas se encontra mais no início, e alude também às ideias de mar e rios como metáforas da multidão já comentadas aqui: “A Praça inteira está cantando, tremendo. O corpo de Rosinha não tardaria a boiar sobre ela como uma *pétala*.”¹²⁹ Considerando-se a pétala uma metonímia da rosa, ela faz referência também à paixão e à morte. Por fim, uma rosa no cabelo da porta-estandarte morta concentra todos esses significados.

A música é tão importante no texto como as imagens em movimento. Conforme se viu, os sons dos instrumentos deixavam os nervos do protagonista à flor da pele, pois pareciam anunciar a chegada de Rosinha. No presente conto, ocorre também a colagem de trechos de marchinhas da época, que, além de servirem como elementos característicos do carnaval juntamente com a multiplicidade de formas, movimentos e cores, assemelham-se aos fragmentos de canções inseridas em filmes, atuando como trilha sonora e ilustrando por seu conteúdo de algum modo o conflito do texto. Assim, da mesma forma que o ruído dos instrumentos, mas agora também com palavras, as marchas falam ao desatino do negro. O primeiro trecho que ouve é o da marcha “Agora é cinza”, composição de Marçal e Bide e sucesso de Mário Reis no carnaval de 1934. O trecho “conversa” com seu estado de espírito atormentado porque alude ao fim de um relacionamento:

*O nosso amor
Foi uma chama...
Agora é cinza,
Tudo acabado
E nada mais...*¹³⁰

Para ele, o fato de Rosinha contrariá-lo e sair de porta-estandarte, ficando assim exposta ao assédio do público masculino, abala seriamente a relação; além disso, se ele

¹²⁸ *Littérature et cinéma*. Op. cit., p. 19. Tradução livre da autora

¹²⁹ *Histórias reunidas*, op. cit., p. 282. Grifo da autora.

¹³⁰ *Histórias reunidas*. Op. cit., p. 285.

a matar, porá um fim ao relacionamento de ambos, e a chama de outrora terá então se reduzido a cinzas.

O segundo trecho ouvido é da marcha “Maria Rosa”, composta por Antônio Nássara e gravada por Francisco Alves no carnaval de 1934. A canção parece ter servido como ponto de partida para a elaboração do conto:

*Cadê Maria Rosa
Tipo acabado de mulher fatal?
Que tem como sinal
Uma cicatriz,
Dois olhos muito grandes,
Uma boca e um nariz.¹³¹*

O nome Rosinha, como é óbvio, alude à personagem da marchinha. Além disso, o atributo “mulher fatal” desta última cabe perfeitamente à porta-estandarte e também a todas as moças referidas no conto, no sentido de que todas suscitam paixões sofridas e violentas.

A marchinha, ademais, acaba atuando como elemento de transição entre o episódio do desespero da mãe de Odete e o clímax do conto, que mostra a cena do crime, na qual Rosinha, morta, é observada pelo namorado assassino. Desta vez não ocorre um corte brusco para outra cena, mas se dá uma reiteração do símbolo da rosa presente no nome da personagem da canção e enfeitando o cabelo de Rosinha.

Soma-se a isso o fato de ser ressaltado em Maria Rosa, através da enumeração, elementos descritivos para identificação – cicatriz e olhos grandes. No caso de Rosinha, o elemento que a identifica é a rosa no cabelo. Descrições deste tipo são comuns em relatos policiais, e, no conto, ligam-se ao crime contra a porta-estandarte. Aliás, nesta cena logo aparece um policial pedindo que não toquem no corpo da jovem. Note-se também que a canção se refere, por último, aos sinais físicos, sendo imediatamente seguida pela imagem da rosa no cabelo, como se houvesse uma mudança de plano e se exibisse, em *close*, esse detalhe. A canção efetua uma transição para a cena de Rosinha morta, portanto, esta não é introduzida por um corte brusco.

Assim sendo, a alucinação da rosa vermelha no seio da moça, a marcha “Maria Rosa” e a exibição da mesma flor no cabelo da porta-estandarte morta constituem uma reiteração do problema central do conto, a fixação pela beleza feminina, ou melhor dizendo, pela mulher negra, o que acaba em descontrole e ruína. O autor realiza uma

¹³¹ *Histórias reunidas*. Op. cit., p. 290.

eficiente montagem ao criar uma sequência em que justapõe esses símbolos e alusões, o que de certa forma acaba lembrando o segmento em que João Ternura cantarola uma cantiga na qual fala do desfolhamento de uma rosa que, ele, nadando levava a sua tia Marina. A interpretação da metáfora da rosa permitia ligar tal segmento ao anterior.

Por fim, o último trecho de marchinha ouvido é “Foi ela”, de Ary Barroso, gravada por Francisco Alves em 1935:

*Quem quebrou meu violão de estimação?
Foi ela...*

*Quem fez do meu coração seu barracão?
Foi ela...*¹³²

Se, de acordo com o narrador, esta canção “parecia falar ao criminoso”, ela estaria sugerindo que Rosinha lhe causara algum mal. No entanto, sabe-se ela não lhe causou mal algum, já que ele mesmo reconheceu que a moça não tinha culpa de ter um corpo atraente. Do mesmo modo, nenhuma das outras jovens, segundo o relato de suas mães, adotavam um comportamento exibicionista só por serem atraentes – embora seja da natureza humana se sentir envaidecido quando admirado -, todas muito “seriazinhas”, assim como Odete definida pela mãe. O mal para ele, na verdade, foi Rosinha ter escapado de seu domínio ao insistir em realizar o sonho de desfilar como porta-estandarte.

Ademais, constata-se que a porta-estandarte, senão a única vítima na narrativa, ao menos é a sua figura mais aviltada e marginal. Apesar de ser o pivô da trama, aparece no conto somente depois de morta. Como sequer tinha mãe ou parentes, o único a chorar sobre ela é seu próprio assassino. As outras, embora não apareçam na narrativa, ao menos possuem mãe para acusar as ameaças sob as quais vivem. Prestes a viver um momento de glória, talvez o único, Rosinha é impedida pelo negro que tira sua vida.

Uma visão do carnaval

¹³² *Histórias reunidas*. Op. cit., pp. 291-2. Pela época de lançamento dessas marchinhas, aliás, é possível atestar a data do conto como igual ou posterior a 1935, diferentemente da informação de Renard Perez de que ele havia saído primeiro no *Boletim de Ariel*, em 1931. Cf. PEREZ, Renard. “Aníbal Machado: vida e obra”. In: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. Op. cit., p. xxiv.

A mirada nos pensamentos e emoções do negro e os flagrantes dos foliões e dos turistas ingleses já apontados têm algo em comum: a relativização do carnaval. Não obstante a apresentação da festa em sua beleza visual, suas dimensões espetaculares, ela repercute negativamente no espírito do protagonista, que a enxerga como o momento em que a porta-estandarte será arrebatada de si, levando-o a transformar “um determinado momento escolhido pelos homens para expandir maior alegria, para rir, pular e cantar mais livremente”¹³³ em uma tragédia. Além disso, ele está ciente da inversão de papéis assumidos durante a festa pelos participantes. No início do texto chega a refletir: “Afinal, a outra não lhe pertence ainda, pertence ao seu cordão; não devia proibi-la de sair.”¹³⁴ A afirmativa de que Rosinha pertence somente a seu cordão se refere ao fato de que, desde os preparativos até a efetivação do desfile, ela representa uma determinada função e a vive plenamente, no afã de obter a consagração tanto individual quanto do bloco. Como o período se caracteriza pela “revogação das leis, proibições e restrições que determinam o sistema e a ordem da vida comum,”¹³⁵ Rosinha, que é operária de fábrica – o negro, aliás, é ferreiro - está prestes a romper a ordem rotineira ao se consagrar como porta-estandarte. Em suma, apesar da ponderação momentânea do protagonista de que a amada no carnaval pertence ao cordão, ele demonstra que seus sentimentos pessoais falam mais alto que qualquer convenção carnavalesca ou devoção àquele cordão, prevalecendo seu ímpeto de castigar a namorada.¹³⁶

Os ingleses, da mesma maneira, não só ignoram o festejo enquanto revogação da desigualdade social e de todas as espécies de hierarquias¹³⁷ como também contribuem para reforçar ainda mais a discriminação racial e social. O mesmo é válido para os dois foliões, que ajudam a propagar estereótipos raciais da cultura nacional. Esse fato contribui para desmistificar a visão da festa na Praça Onze como celebração da miscigenação cultural, tal qual mostra, por exemplo, o folclorista Artur Ramos, para quem o famoso logradouro deu visibilidade ao samba, “herdeiro do batuque negro

¹³³ ENEIDA. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 15.

¹³⁴ *Histórias reunidas*, op. cit., p. 281.

¹³⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 140.

¹³⁶ Isso também é observado por Marcia Azevedo Coelho em sua análise do conto. Para a autora, Rosinha, que também é operária como o namorado, “naquela noite romperia a ordem em função da trégua e da inversão social promovida pelo festejo se o negro, dominado pelo desejo de manutenção do ritmo ordinário da vida, não a tivesse assassinado com um punhal”. Cf. *Entre a pedra e o vento*. Op. cit., p. 150.

¹³⁷ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 140.

primitivo angola-conguês e do escravo brasileiro do ciclo das plantações e da mineração”, que antes vivia restrito aos morros.¹³⁸ Tais flagrantes sugerem que essa mistura de ritmos não se resolveu em entendimento entre etnias e classes sociais distintas.

A dimensão trágica

Não se pode deixar de comentar e analisar também a dimensão trágica do conto, a qual contribui decisivamente para lhe conferir força. Assim sendo, que elementos se apresentam em “A morte da porta-estandarte” que configuram um conteúdo trágico? Alguns postulados sobre a tragédia podem contribuir para responder à questão. Primeiramente, Aristóteles a define como “imitação de uma ação acabada e inteira, de alguma extensão”¹³⁹, entendendo-se inteira aquela que possui começo, meio e fim. Segundo ele, das fábulas e ações da tragédia, as episódicas, aquelas em que “a sucessão dos episódios não decorre nem da verossimilhança nem da necessidade”, são as mais fracas. Esta se contrapõe a uma fábula “una”, a que é baseada em algum desses requisitos, resultando, assim, de um encadeamento de causas e efeitos.¹⁴⁰ Em grande parte do conto, o negro vai fomentando a própria fúria pelo fato de a namorada ousar desobedecê-lo ao insistir em desfilar, já que isso lhe desperta a ameaça de que ela será arrebatada por um dos homens que a cobiçarão. Consequentemente, ele comete o ato trágico, o qual, uma vez efetivado, desencadeia um desespero coletivo, principalmente das mães que imaginam ser suas filhas a vítima. Essa sucessão vertiginosa de causas e efeitos acaba por mobilizar o leitor, que se coloca primeiramente na expectativa tensa de que aquele realize o que vem premeditando, e, após a eclosão da notícia do assassinato, mantém-se suspense em relação ao autor do crime e à vítima, enquanto apenas se opta por mostrar a repercussão da notícia para os foliões. De acordo ainda com os preceitos da tragédia para Aristóteles, pode-se afirmar que o conto suscita-nos o temor de que o negro realize sua intenção, e também a piedade da porta-estandarte por ser a grande vítima desse crime.

Hegel, por sua vez, ao tratar da tragédia moderna, enfatiza a noção de necessidade, acreditando que o desenlace trágico deve proceder das intenções, da paixão

¹³⁸ *O folclore negro no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

¹³⁹ ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1988, p. 26.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 29.

da personagem: a ação é o desenvolvimento real das intenções e do pensamento dos personagens, em cujos desígnios querem ser eles mesmos e gozam de si mesmos, ao mesmo tempo que responderão sobre o que sucede por sua própria atuação.”¹⁴¹ No conto, o ato que tira a vida de Rosinha decorre dos impulsos e da vontade do protagonista, isto é, o ciúme doentio, a convicção de que a mulher é propriedade sua, o leva a cometer o ato desgraçado.

Identificando-se também com a tragédia moderna, o conto parece ter sido inspirado em uma específica, *Otelo*, de Shakespeare, não só por abordar o ciúme masculino que leva ao sofrimento e destruição como também pelo fato de tocar na questão do racismo. Na obra shakespeariana, Iago, alferes de Otelo, general mouro que servia em Veneza, buscando se vingar pelo fato de este ter nomeado Cassio como tenente, inicialmente conta a Brabâncio, rico senador, que sua filha Desdêmona se casaria secretamente com Otelo. Desejando que a filha se casasse com um membro da classe senatorial ou semelhante, Brabâncio não se conforma por ela ter escolhido um homem que, além de não pertencer a tais linhagens, é negro. Isso apesar de Otelo ser um conceituado general em Veneza, pois, afinal, todo herói de Shakespeare, se não pertence à alta estirpe, é alguém de grande importância pública e de natureza excepcional.¹⁴²

Não conseguindo matar Otelo, Brabâncio o acusa de ter induzido Desdêmona a se casar com ele por meio de bruxarias. O general mouro faz então sua defesa relatando sua história de amor, que é confirmada pela própria Desdêmona. Por isso, e também por ser o único capaz de conduzir um exército no contra-ataque a uma esquadra turca que se dirigia à Ilha de Chipre, foi inocentado. Este episódio envolvendo racismo, entretanto, não terá influência no conflito central da tragédia, ao contrário do que ocorre em “A morte da porta-estandarte”. Na continuidade do drama de Shakespeare, Iago traça um plano contra Otelo, procurando convencê-lo de que Desdêmona o traía com Cássio. Dentre as intrigas que arma para atingir seu objetivo, o alferes, sabendo que o general havia presenteado Desdêmona com um lenço herdado da mãe, induz Emília, sua esposa, a roubá-lo, e a colocá-lo no quarto de Cássio. Em seguida, diz a Otelo que sua mulher havia dado o lenço ao amante, e promete ao general que vai matar Cássio. Este é ferido, mas Iago não consegue matá-lo. Descontrolado pelo ciúme, Otelo mata Desdêmona

¹⁴¹ HEGEL. *Esthétique*. Paris: PUF, 1953, p. 140. Trad. livre da autora.

¹⁴² BRADLEY, A.C. *A tragédia shakespeariana*. Trad. Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p. 14.

asfixiando-a. No entanto, Emília revela que tudo fora tramado por Iago. Este mata a própria esposa e é capturado. Otelo, ao saber que tirou injustamente a vida de Desdêmona, apunhala-se, cai sobre seu corpo e morre beijando a quem tanto amara.

No que se refere à “Morte da porta-estandarte”, o protagonista é alguém de baixo estrato social, um operário em Engenho de Dentro que, apesar de não ser de linhagem nobre ou ter prestígio no Estado, como na tragédia clássica ou na shakespeariana, honra o seu ofício. Isso fica evidente na cena final em que o narrador, identificado a seu ponto de vista, mostra-o resistindo à agitação do carnaval, recusando-se a sair de perto da amada morta: “Por que estão malhando em sua cabeça?”... Na bigorna do Engenho de Dentro é assim... Se afastem que ele está lutando por ela... Ele é bamba... Não se massacra um operário dessa maneira.”¹⁴³ Tal trecho parece parodiar diretamente o dos momentos derradeiros de Otelo, que antes de se suicidar, demonstra preocupação em não ser mal interpretado pelo mundo: “Calma; uma palavra ou duas antes que tenhais ido embora./ Prestei algum serviço ao Estado, e eles o sabem.”¹⁴⁴

No conto de Aníbal, o racismo se manifesta na forma do “complexo nacional”, que envolve ao mesmo tempo atração sexual e sede de domínio, e é a causa do ciúme incontrolável do negro. A exemplaridade dessas situações evidencia-se nos momentos em que o narrador desvia-se do conflito central por meio dos cortes de cena, passando a focar situações que funcionam como contraponto a esse conflito. O problema, assim, não está apenas na relação particular entre o negro e sua namorada, mas se estende a um âmbito sociocultural. Tudo isso tem também o efeito de desmistificar a visão o carnaval brasileiro como período de revogação das desigualdades.

O narrador de “A morte da porta-estandarte” adota um tom dramático, declamatório e solene apropriado à tragédia em algumas passagens, como em uma delas, já citada, na qual o negro encara a festa como extensão de sua angústia: “O grito dos clarins lhe produz um estremecimento dos músculos e um estado de nostalgia vaga, de heroísmo sem aplicação. Ó Praça Onze, ardente e tenebrosa, haverá ponto no Brasil em que, por esta noite sem fim, haja mais vida explodindo, mais movimento e tumulto humano, do que nesse aquário reboante e multicor em que as casas, as pontes as árvores, os postes parecem tremer e dançar, em convivência com as criaturas, e a convite de um Deus obscuro que convocou a todos pela voz desse clarim de fim de mundo?...”.

¹⁴³ MACHADO, Aníbal. Op. cit., p. 292.

¹⁴⁴ SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*. Trad. Onestaldo de Pennafort. 4. ed., Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

Em primeiro lugar, os clarins despertam impressões no personagem que, não obstante a solenidade do som dos instrumentos, revelam ironia em relação ao significado desses dias de exceção no calendário, pois “nostalgia vaga” e “heroísmo sem aplicação” indicam que todo o aparato da festa parece não levar a nada. De qualquer maneira, o fato de se dirigir a um interlocutor usando o vocativo com a interjeição “Ó”, o uso de adjetivos e imagens preciosas como “tenebrosa” e “aquário reboante e multicolor” e o som do clarim aproximando a festa do Apocalipse conferem-lhe um tom solene e declamatório.

Ademais, o desfecho em que o negro, delirando, ajoelha-se e beija o cadáver da amada demonstra solenidade e reverência. Tal passagem, aliás, é uma clara referência à cena do suicídio de Otelo.

Na maior parte das vezes, contudo, o tom elevado se mistura ao coloquialismo e o vulgar, como, por exemplo, no momento em que o narrador traduz o pensamento do protagonista: “Nunca viu tanta dor de corno”, ou nas lamentações das mães, especialmente na da mãe de Odete, cujos interlocutores são os foliões. Emocionada, muitas de suas frases são curtas, inacabadas, marcadas por interjeições, reticências e exclamações.

Da mesma maneira que a combinação do elevado e do coloquial na linguagem, o conteúdo trágico se mescla a passagens cômicas. A mãe de Odete, ao achar que a moça assassinada era sua filha, leva as mãos à cabeça e passa a correr de um lado para outro. O povo acha graça, imaginando que ela seja uma “farsante bêbeda”. Em outro momento, a mulher, falando sobre o drama de Odete, atrai a compaixão de cavalos, bois, porcos, além de Mefistófeles, na verdade, foliões com máscaras carnavalescas, o que a faz entrar em pânico. O autor, assim, realiza o propósito modernista ao fazer a releitura de um texto clássico, fundindo-o ao popular.

4 – Coração ingênuo, mundo empedernido: Carlitos na ficção de Aníbal Machado

Aníbal Machado, como se sabe, foi um grande divulgador das vanguardas no Brasil e principalmente um entusiasta do Surrealismo, chegando a declarar publicamente sua adesão ao movimento.¹⁴⁵ Sabe-se também que o Surrealismo, assim como outros movimentos de vanguarda, assumiu uma feição nitidamente primitivista, com o intuito de romper com os modos tradicionais de representação das artes. Esses movimentos passaram a valorizar o primitivo, e também outras figuras que representavam a contramão do racionalismo, como a criança e o louco, todos eles considerados inocentes, livres dos vícios e pressões da civilização burguesa e, conseqüentemente, mais propensos ao sonho, à imaginação ou ao mergulho no inconsciente. Já no início do primeiro manifesto, Breton afirma que o homem, cada vez mais descontente com sua sorte, se conserva alguma lucidez, deve se voltar à infância:

Nela, a ausência de qualquer rigor conhecido deixa-lhe a perspectiva de várias vidas vividas ao mesmo tempo; enraíza-se nesta ilusão; já só quer conhecer a facilidade momentânea, extrema, de todas as coisas. Todas as manhãs partem crianças sem inquietação. Está tudo pronto, as piores condições materiais são excelentes. Os bosques são brancos ou pretos, nunca se dormirá.¹⁴⁶

A criança se deixa facilmente conduzir pela imaginação, a qual lhe proporciona “a perspectiva de várias vidas vividas ao mesmo tempo”. Em sua fantasia, não há condições desfavoráveis para realizar o que deseja, tudo lhe parece fácil e promissor. Em outra passagem do manifesto, Breton diz que o espírito que mergulha no Surrealismo revive a melhor parte da infância, a fase da vida, segundo ele, na qual “tudo concorria para a posse eficaz, e sem eventualidades, de si mesmo”.¹⁴⁷ Em suma, a criança é mais feliz por se permitir sonhar, e por sua maneira mais inocente de encarar a vida.

O primitivo e o ingênuo vão aparecer nas diversas formas artísticas praticadas pelas vanguardas. Até mesmo o cinema é visto como “primitivo”, na medida em que

¹⁴⁵ “Divergir não importa – diz Aníbal Machado. O principal é buscar a solução dialética das contradições”. Suplemento *Letras e Artes* de *A Manhã*, 4 mar. 1951. Reeditado em MACHADO, Aníbal. *Parque de diversões*. Op. cit., pp. 57-64.

¹⁴⁶ *Manifestos do surrealismo*. Prefácio de Jorge de Sena. Trad. Pedro Tamen. 2ª ed., Lisboa: Moraes, 1976, pp. 25-6.

¹⁴⁷ Idem, p. 62.

seu principal meio de comunicação e expressão é o gesto, e não a palavra, a qual, segundo membros da vanguarda ligada ao cinema, está saturada de convenções, moralismos e preconceitos sociais.¹⁴⁸

Aliás, na França a nova arte exerceu sobre as vanguardas enorme fascínio, pois ao mesmo tempo em que se firmava como arte popular, permanecia aberta às mais audaciosas experiências visuais.¹⁴⁹ De acordo com Durozoi e Lecherbonnier, os surrealistas se interessam principalmente pela capacidade do cinema de desambientação, nele enxergando um mundo fora da lógica cotidiana, onde se pode viver, através da identificação com os atores, as mais rocambolescas aventuras. Em suma, reconhecem, na técnica cinematográfica, um conjunto de meios particularmente aptos a transcrever os sonhos, os desejos e as atividades do inconsciente.¹⁵⁰ Dessa forma, engajaram-se nos primeiros filmes conscientemente surrealistas os escritores Antonin Artaud, Philippe Soupault e Robert Desnos; os artistas plásticos Francis Picabia, Fernand Léger e Marcel Duchamp e outros. Dentre eles, o único que era exclusivamente cineasta, participando do surrealismo histórico e aplicando as ideias do movimento a sua produção cinematográfica é Luis Buñuel.¹⁵¹ Com a colaboração do pintor Salvador Dalí, produziu o primeiro filme inteiramente surrealista, *O cão andaluz* (1929).

Assim, as referências ao cinema na ficção de Aníbal Machado vão ser mediadas pela visão surrealista, embora não se encontre em sua prosa a subversão radical da lógica como em Buñuel ou nas produções literárias do movimento. Em ensaio que até hoje pode ser considerado uma síntese precisa sobre a peculiaridade de Aníbal na literatura brasileira, Cavalcanti Proença observa que em sua obra “os balões tangidos pela fantasia, tímidos da livre associação imaginativa” estão atados à realidade, isto é, o insólito surge nos contos em meio ao andamento realista predominante e em uma linguagem clássica, vernácula, sem caracterizar uma proposta linguística tida como

¹⁴⁸ É o que diz o teórico húngaro Béla Balázs em seus textos sobre o *close* já mencionados. Aníbal Machado, aliás, em sua conferência de 1941, mostra encampar essa ideia, que será comentada no próximo capítulo.

¹⁴⁹ NAZARIO, Luiz. “O Surrealismo no cinema”. In: GUISNBURG, J. e LEIRNER, Sheila (orgs.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 570.

¹⁵⁰ DUROZOI, Gérard e LECHERBONNIER, Bernard. *O surrealismo*. Trad. Eugénia M. Madeira Aguiar e Silva. Lisboa: Almedina, 1976, pp. 262-4.

¹⁵¹ NAZARIO, Luiz. Op. cit., p. 576.

radical, ditada pela livre expressão do subconsciente.¹⁵² Em seguida, estudos posteriores confirmaram e complementaram o parecer do crítico.¹⁵³

Na realidade, a presença do cinema na obra do autor se manifesta muito mais na referência a Charles Chaplin e à comédia burlesca filtrada pela ótica do surrealismo. Este movimento e também o dadaísmo viram Carlitos como exaltação e apologia do instinto irracional, atribuindo-lhe a restituição da humanidade contemporânea ao sentido do primitivo e a volta a uma consciência infantil.¹⁵⁴ Um bom exemplo dessa visão é a crônica “Notre frère Charlie”, de Henri Michaux, um dos poetas preferidos de Aníbal Machado¹⁵⁵ que, embora tenha seguido trajetória distinta, manteve-se próximo do surrealismo:

Proust, Freud, são dissertadores do subconsciente. Charlie, ator do subconsciente. [...] Ele seria uma reação contra a sensibilidade romântica, um assunto de psicanálise, um clássico, um primitivo. Eis porque Chaplin é dadaísta. Sua vida é *coq-à-l'âne*. Nem meio, nem começo, nem fim, nem lugar. [...] Os desejos do subconsciente, os impulsos realizados sobre o campo.¹⁵⁶

Designações como “ator do subconsciente” e “primitivo” confirmam a visão de Carlitos como irracional e movido pelo subconsciente. Tais atributos, por si só, já respondem inclusive por que Michaux chama o vagabundo de dadaísta: sua alma infantil e ingênua não lhe permite inserir-se com êxito na sociedade. O termo *coq-à-l'âne*, que correntemente significa uma passagem sem transição e sem motivo de um assunto para outro, passou a ser empregado pelos surrealistas para nomear procedimento de linguagem caracterizado pela incoerência, dissociação¹⁵⁷, falta de lógica, exprimindo bem a vida de um Carlitos sem morada e objetivos. Desse modo, a admiração de Aníbal Machado por Chaplin, nascida como espectador de seus filmes, foi certamente

¹⁵² “Os balões cativos”. In: MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte e outras histórias*. 2ª. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, pp. xvii-xxxvi.

¹⁵³ Cf. FONSECA, Maria Augusta Bernardes. *Vento, gesto, movimento*. Op. cit., pp. 82-3; e COELHO, Márcia Azevedo. *Entre a pedra e o vento*. Op. cit., que, segundo a autora, “aprofunda e amplia a antítese formulada por Cavalcanti Proença”.

¹⁵⁴ BLEIMAN, M. “La imagen del pobre hombre.” In: KOSINTSEV, G.; BLEIMAN, M.; EISENSTEIN, S.M. *El arte de Charles Chaplin*. Trad. Héctor Franz. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, pp. 21-2 e 45. Trad. livre da autora.

¹⁵⁵ Vale dizer que os traços de Carlitos aparecem tanto em personagens de Aníbal Machado como em Plume, de Michaux. A esse respeito, v., por exemplo, MICHA, René. “Plume e os anjos”. In: MICHAUX, Henri. *Um certo Plume*. Trad. Luís Matos da Costa. Lisboa: Hiena, 1992, p. 70.

¹⁵⁶ “Notre frère Charlie”. In: *Disque Vert* n. 4 et 5, février 1924. Reeditado em MICHAUX, Henri. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard, pp. 43-47. Trad. livre e grifo da autora.

¹⁵⁷ BÉHAR, Henri (ed.). *Mélusine* n. XXIII. L'âge d'homme. Paris: Centre de Recherche sur le Surréalisme, 2003, p. 66.

mediada por essa visão das vanguardas sobre Carlitos, e contribuído para que sua referência se concretize em ações, atitudes, sentimentos de personagens, bem como no ponto de vista do narrador.

Em seu prefácio ao livro de Manuel Villégas Lopez, Aníbal vai definir a figura de Carlitos:

Porque a criação de Chaplin não exprime apenas, restituídos pela mímica, certos movimentos e aspirações secretas de nosso subconsciente; significa também o protesto solitário da fome e da ternura decepcionada ante a brutalidade e as convenções dos tempos modernos. Um protesto alimentado pela contradição permanente entre a alma pura de Carlitos e o mundo. Coração ingênuo, mundo empedernido.¹⁵⁸

O vagabundo das telas deseja apenas o mínimo para viver: comida, um lugar para dormir e o amor de uma mulher, mas ao tentar garanti-los, sofre ferrenha oposição dos que o rodeiam. Segundo Aníbal, neste mundo impiedoso e corrupto, Carlitos às vezes representa uma ameaça a sua organização, mas “monstruosamente inocente e incapaz de reflexão”¹⁵⁹, não toma conhecimento disso. Ou seja, enfatiza o irracionalismo, a inocência da personagem, como sendo a causa de suas desditas, as quais, em geral, inserem-se em situações cômicas. Assim, formula uma espécie de *slogan* que sintetiza o drama vivido pela personagem: Coração ingênuo, mundo empedernido.

Por sua vez, uma característica fundamental de suas personagens é a inocência, ingenuidade, o refúgio no sonho e a evasão da realidade. Um deles é João Ternura, que, aliás, é sua personagem mais alusiva ao vagabundo, a começar pelo próprio nome, que contém um dos principais atributos de Carlitos, a ternura, através da qual se coloca diante do mundo. O seu nome completo e sobrenome, respectivamente “João” e “da Silva”, apontam para um brasileiro qualquer, um anti-herói. A sua ternura se revela particularmente nos momentos em que consola seus amigos. Ao se compadecer do estudante Josias por este ter lhe contado que fora enjeitado pela própria mãe, por exemplo, João Ternura diz que ambos poderiam dividir o amor de Liberata, se fosse viva, e, assim, eles seriam como dois irmãos.

Os amigos, de modo geral, consideram Ternura imaturo, como Arosca, que, fazendo a linha de intelectual racional e cético diante do mundo, é a sua antítese, e por

¹⁵⁸ Prefácio à edição brasileira de *Carlitos: a vida, a obra e a arte do gênio do cine*, de Manuel Villégas Lopez. Rio de Janeiro: Leitura, 1944, pp. 12-3. Reeditado em *Parque de diversões*. Op. cit., p. 70.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 70.

isso sempre lhe dirige provocações. Para Arosca, Ternura é “de uma inocência que desarma”, possuindo o dom de “transformar tudo em lenda”. Por sua vez, Manuel, melhor amigo de Ternura, tenta também trazê-lo para a realidade, porém, sendo mais compreensivo, procura analisar e entender seu modo de ser e atitudes. No trecho abaixo, ele censura Ternura por “não levar a vida a sério”, e este, procurando se explicar, diz que é por que está sempre “em preparativos” para uma outra vida:

- Ainda não comecei, Manuel.
- Toda a vida com essa mania de achar que ainda não começou...
- Já te disse que ando sempre em preparativos...
- Engano é pensar que o principal ainda não aconteceu, que a verdadeira vida é outra.
- A verdadeira ainda está longe, Manuel... Apenas pressentida. Às vezes parece que está quase, mas é ilusão.¹⁶⁰

Se por um lado, colocar-se permanentemente “em preparativos” é uma recusa de Ternura à vida tal como a conhece, uma vida de “brutalidade e convenções”, por outro, também indica uma falta de interação ou de embate com ela. A personagem, assim, fica a esperar “um grande acontecimento” sem nem ter ideia do que gostaria que lhe acontecesse:

Sempre o sustentara a esperança de que vinha pela frente o acontecimento maior, a grande surpresa, o milagre. Não sabia o que era, nem queria indagar. Apenas sabia que vinha, pois ainda estava em preparativos. E agora? Mudaria o mal-estar? Como evitar que se repetisse esse primeiro encontro com o vazio?¹⁶¹

Sem estabelecer compromissos ou tomar qualquer posição, não tendo um objetivo certo, pode-se dizer que João Ternura jamais ingressa à vida adulta. Como consequência, torna-se um errante a perambular pelas ruas, jamais estabelecendo vínculos definitivos ou se fixando em algum lugar. O tempo passa e Ternura envelhece limitando-se a esperar uma nova vida, sem agir de alguma maneira para concretizá-la. Ao ir se dando conta de que sua espera é vã, passa por períodos de depressão, ausentando-se cada vez mais das rodas de conhecidos e de amigos até ninguém mais saber de seu paradeiro. Em resumo, vai soçobrando na cidade, sendo que sua situação se assemelha à interpretação que Eisenstein dá à clássica imagem de Carlitos se perdendo na linha do horizonte no final de seus filmes: “um símbolo da situação sem solução em

¹⁶⁰ MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. Op. cit., p. 149.

¹⁶¹ Idem, p. 97.

que se encontra o adulto que permaneceu criança na sociedade dos verdadeiros adultos.”¹⁶²

As personagens de Aníbal Machado, levadas pelo sonho, tendem a embarcar em situações enganosas, ilusórias, invariavelmente criadas por si mesmas, o que às vezes revela os tênues limites entre lucidez, inocência e loucura. A perseguição de um ideal impossível é apontada por Aníbal como um dos comportamentos que caracterizam a psicologia de Carlitos, o que o aproximaria de outra figura universal que é Dom Quixote:

Quixote, mais asceta, mais puro, arremete contra as injustiças; Carlitos, mais próximo de nós, mais dentro da realidade contemporânea, defende-se das ofensas e procura seu lugarzinho ao sol. [...] precisa alcançar o que deseja e proteger o seu sonho que é uma busca permanente, mas sempre mal-sucedida, de amor e liberdade.¹⁶³

As personagens da galeria de Aníbal Machado que, como Carlitos, passam a viver em função de um sonho, o que acaba lhes trazendo infortúnio são José Maria, de “Viagem aos seios de Duília”, o engenheiro José Roberto, de “O iniciado do vento” e a personagem-título de “O telegrama de Ataxerxes”.¹⁶⁴

No primeiro conto, após anos a fio como funcionário público, José Maria se aposenta e se dá conta de que é um homem solitário e sem perspectivas. Para preencher seu vazio, a lembrança de um amor adolescente da cidade natal, Pouso Triste, volta-lhe com insistência, especialmente a imagem da moça, chamada Duília, que, de repente, sem explicação, mostra-lhe um dos seios. Esta lembrança torna-se a razão de seus dias, e então resolve deixar a vida no Rio de Janeiro e retornar ao lugar de origem, em busca do passado. Após longa e árdua viagem, constata que a antiga cidade reduziu-se a um miserável arraial, e não encontra Duília, que vive em outro povoado. Ao chegar lá, depara-se com uma mulher envelhecida, de colo murcho, “espectro” daquela que habitava sua memória. Desolado, só então percebendo que aquela imagem há muito se perdera no tempo, foge, desaparecendo na escuridão. José Maria está encantado por algo que ocorreu em um passado longínquo, uma imagem momentânea, e refugia-se no

¹⁶² EISENSTEIN, Sergei M. “Carlitos ‘El pibe’”. In: EISENSTEIN, S.; KOSINTSEV, G. e BLEIMAN, M. Op. cit., p. 128. Trad. livre da autora.

¹⁶³ MACHADO, Aníbal. [Introdução elaborada para um livro sobre Dom Quixote de Oliveira e Silva, não identificado]. In: MACHADO, Aníbal. *Parque de diversões*. Op. cit., p. 82.

¹⁶⁴ A caracterização de Ataxerxes será abordada no capítulo comparativo sobre o conto e o roteiro para cinema.

sonho de viver de verdade a promessa de amor e desejo despertada por ela. Ao reencontrar a mulher que tanto idealizou, constatou estarrecido que “seu passado não estava ali, estava dentro dele”.

Ao dar a suas personagens aéreas, alienadas, destinos trágicos, Aníbal procura enfatizar a própria ressalva do Surrealismo sobre os riscos do abandono irrestrito aos meandros da imaginação e do sonho:

Mas é preciso frisar que o surrealismo não estimula o abandono ao irracional para que nos esqueçamos nele e, sim, para dominá-lo. O suprarreal, dispensando o elemento religioso e transcendente do sobrenatural, é um princípio imanente que ‘não se deixa reduzir ao irreal e portanto não se opõe ao real’.¹⁶⁵

No que se refere a “O iniciado do vento”, os protagonistas Zeca da Curva e o engenheiro José Roberto se entregam à realização de um desejo, uma fantasia, da mesma maneira que Quixote ou Carlitos. Entretanto, apesar deste ponto em comum, existem diferenças fundamentais em relação aos contos abordados. No primeiro, o menino Zeca da Curva chega a criar um universo insólito e mítico, e o compartilhamento desse universo com José Roberto proporciona ao menino plenitude, satisfação, transmitida até certo ponto ao engenheiro, ao passo que Ataxerxes, em sua ambição de ficar rico e ter prestígio por meio do favor, entrega-se a uma obsessão alienante, sendo essa a causa de sua ruína. Enquanto o abandono a um desejo vão leva Ataxerxes à desgraça, em “O iniciado do vento” a vivência da fantasia proporciona satisfação a ambos os protagonistas. Com este texto, Aníbal Machado procura incorporar em sua literatura os postulados do Surrealismo que, por meio do sonho, visam à libertação do homem, não se limitando somente em ilustrar os dissabores de quem vive para os próprios desejos.

Em “O iniciado do vento”, o engenheiro José Roberto, em férias, resolve passar uma temporada em certa cidade interiorana. Conhece Zeca da Curva, que vive de fazer pequenos serviços, e que acaba lhe mostrando formas inusitadas de se relacionar com os ventos que correm na cidade. O engenheiro sente-se atraído por essas experiências, e a amizade de ambos cresce em função do estranho aprendizado. Em um desses momentos, contudo, o garoto desaparece, e o engenheiro é acusado de seu abuso e assassinato. No julgamento, faz a própria defesa, e, no final, é absolvido. No conto, a realidade e o insólito estão imbricados, não há uma distinção entre as duas esferas.

¹⁶⁵ “Divergir não importa – diz Aníbal Machado”. *A Manhã*, 4 mar. 1951. Suplemento Letras e Artes. Reeditado em *Parque de diversões*, op. cit., pp. 60-1.

Em primeiro lugar, José Roberto começa seu depoimento dizendo que, enquanto engenheiro, possui qualidades de racionalidade, exatidão e objetividade comumente associadas a um perfil ideal de quem exerce a profissão. Como engenheiro exemplar, diz não tolerar o absurdo, porém admite ter uma tendência para o sonho herdada dos pais. Ocorre, entretanto, um acidente que abala suas certezas e responsabilidades quanto ao exercício de sua profissão. Durante a construção de uma ponte, “a imagem de cinco operários mortos retirados do fundo da enseadeira quando faltou a bomba de ar, também não me saía da lembrança [...]”¹⁶⁶ – declara em seu julgamento. Tais condições adversas parecem determinar de alguma forma a busca do desejo ou da fantasia. Segundo o engenheiro, com a intenção de obter um alívio para suas tensões, escolhera aquela cidade para passar as férias porque, na infância, ouvira falar que ela era famosa por ser um lugar onde ventava muito. Inicialmente conduzido por Zeca da Curva para cavalgar as montanhas, José Roberto sente a diferença do vento em relação a outros lugares, dizendo que parecia soprar de sua infância.

Assim, estreita-se a amizade entre ambos em função dos ventos da cidade, na qual, de acordo com José Roberto, “um expandia seu espírito infantil e ele, o adulto, procurava distração para as horas de ócio”.¹⁶⁷ “Expandir o espírito infantil” significa mitificar, usar a imaginação para explicar as diversas formas de correntes de ar, como, por exemplo, quando o menino rejeita as definições de massas frias e quentes e afirma que os ventos são soprados por gigantes escondidos atrás da cordilheira. O engenheiro chega a dizer que trocaria sua experiência de adulto e seus vagos conhecimentos de meteorologia pela intuição poética do garoto. Embora, conforme seu ofício, afirme que viva de “coisas positivas e explicáveis”, não resiste à “tendência ao sonho” que diz ter herdado dos pais e procura a “cidade do vento” para vivenciá-la.

Ademais, no conto, a convivência de menino e engenheiro acaba lembrando a dupla do filme *O garoto*, em que Carlitos é pai adotivo de um menino que fora abandonado. Ganhando a vida como vidraceiro, Carlitos deseduca-o ao ensiná-lo a quebrar as vidraças das janelas das casas só para ter freguesia. A relação entre ambos não é de pai e filho, adulto e criança, mas entre um molecote e um garotinho. Em “O iniciado” há a ênfase ao retorno à infância, e sob a ótica de Dadá e do Surrealismo, como se abordou aqui, a figura do vagabundo é considerada espiritualmente infantil,

¹⁶⁶ MACHADO, Aníbal. Op. cit., p. 22

¹⁶⁷ Idem, p. 26.

muito embora no conto essa infância seja vista com lirismo, ao passo que nas aventuras de Carlitos, há o predomínio da comicidade.

O engenheiro e o menino, desfrutando de momentos de plenitude, causam suspeitas e comentários das pessoas da cidade. Após o desaparecimento de Zeca da Curva, o engenheiro, retornando à cidade para o julgamento, é surpreendido por uma multidão na plataforma que o hostiliza. No entanto, antes de desaparecer, nem o garoto, morador do local, era estimado pelos contrerrâneos, já que era visto como um “vagabundo, fazedor de biscates”. Para o engenheiro, por sua vez, Zeca era um “solitário e, por certo, um incompreendido.” Essas características lembram muito a figura de Carlitos. Conforme Aníbal salienta em seus textos sobre a obra de Chaplin, a sociedade, “indiferente até a crueldade”¹⁶⁸, o exclui e o persegue. Assim também o autor retrata a cidade, inclusive a cidadezinha do interior, onde é ambientada a narrativa. Em particular, a pequena cidade, bastante tacanha, opõe-se tanto ao forasteiro quanto ao próprio habitante, na medida em que eles não se ajustam a seu conservadorismo, seus códigos rígidos de conduta. Em Aníbal, o “mundo empedernido” também se opõe ao “coração ingênuo”. Zeca, pelo fato de viver livremente seus sonhos, é isolado e visto como vagabundo pela sociedade local.

Zeca da Curva e o engenheiro continuam fazendo descobertas prazerosas sobre o vento, porém, certa vez, a corrente aumenta de velocidade, e ambos a sentem, embriagados. Contudo, o primeiro arranca a camisa e se entrega inteiramente à ventania, deixando-se tragar por ela até desaparecer, ao passo que José Roberto não se encoraja a fazer o mesmo, agarrando-se ao tronco de uma árvore para não ser levado:

As rajadas aumentavam empurrando-me para o espaço, como que me desafiando a imitar a proeza do pequeno companheiro. Não. Eu, não! Sou engenheiro, não sou criança! Construo pontes, tenho os pés fincados na terra... Loucura, querer emular-me com o garoto, disputar com ele os mesmos direitos perante o vento.¹⁶⁹

Assim como em “O telegrama de Ataxerxes”, a obstinação em viver as próprias fantasias - que no conto em questão relaciona-se à infância - a princípio não acaba bem, pois culmina no desaparecimento do garoto. O engenheiro não vai tardar em receber a intimação. Já de volta à cidade onde tudo aconteceu, enquanto esperava a audiência, ele

¹⁶⁸ Prefácio à ed. brasileira do livro de Manuel Villegas López. In: *Parque de diversões*. Op. cit., p. 71.

¹⁶⁹ Idem, p. 38.

pensava preocupado no que ia dizer, uma vez que seu depoimento não teria a objetividade adequada para um julgamento. No entanto, quando o juiz o fitou pela primeira vez, “não era, a bem dizer, para enxergar nele a pessoa do engenheiro; era para o conhecimento de um caso a mais que ia apreciar como magistrado”¹⁷⁰. Pelo visto, ele teme por sua imagem e atribuições de engenheiro, apesar de não ser isso que está sendo julgado. E ao prestar seu depoimento, o faz como se “se achasse em estado de hipnose”. Este fato, além da maneira inusitada como a fala do réu ocorre, fora do protocolo de um julgamento, sem contar o seu conteúdo simbólico, faz com que se assemelhe a um sonho.

Uma leitura possível do conto é a de que Zeca da Curva pode ser considerado a criança interior de José Roberto, sua propensão ao sonho e à fantasia que estava sufocada pelo papel assumido pelo adulto, “engenheiro construtor de pontes”. O trauma pelo acidente com os trabalhadores o levou ao reencontro com seu interior, com sua capacidade de imaginar, um mundo lúdico e livre de responsabilidades.¹⁷¹ Entretanto, como se viu, José Roberto recusa-se a se deixar levar completamente pela tentação da ventania, preferindo, como engenheiro, manter “os pés fincados na terra”, enquanto o menino desaparece no vento. Note-se que a atitude da personagem coincide com a proposta do Surrealismo apontada por Aníbal Machado em entrevista e já apresentada neste capítulo, a de que o movimento de vanguarda não estimula o abandono ao irracional, mas o domínio dele, de modo que ocorra uma síntese entre o real e o imaginário. José Roberto sentiu necessidade de reencontrar a sua criança interior, mas isso não implicou um retorno definitivo à infância, antes tal reencontro parece ter dado um novo fôlego ao adulto. Antes da audiência, por obra do escrivão, a cidade toda opunha-se a ele, porém, seu depoimento foi acompanhado pelos presentes com grande interesse, atraídos que estavam pelo seu modo de narrar. Percebe-se a influência do Surrealismo na narração de cunho simbólico, integrando o real e o irreal, a realidade e o sonho, mais se assemelhando a um discurso literário e destoando completamente de uma argumentação objetiva e racional esperada em um julgamento.

No final, não é proferida uma sentença sobre o caso, mas subentende-se que o engenheiro foi absolvido, já que ele sente ter tirado um peso das costas, deixa o tribunal e dirige-se a estação para voltar ao Rio de Janeiro. A cidade, enquanto isso, parece ter

¹⁷⁰ Idem, p. 18.

¹⁷¹ Esta leitura também é defendida por Márcia Azevedo Coelho e Marcos Vinícius Teixeira, respectivamente, em *Entre a pedra e o vento*, cit., pp. 185-207 e *Aníbal Machado: um escritor em preparativos*, cit., pp. 188-202.

sofrido uma grande mudança: “O vento começou a existir. Descobriram-lhe um sentido novo.”¹⁷² Se de início seus habitantes ansiavam pela condenação do réu, sob a influência do discurso de cunho literário do engenheiro, agora, com outra sensibilidade, passam a perceber o vento. Assim, agora todos sentem os efeitos da ventania, que arranca os chapéus dos homens, levanta as saias das mulheres e leva os documentos do fórum. Esperava-se que, com sua defesa solitária e subjetiva, fora dos padrões dos tribunais, o engenheiro seria inevitavelmente condenado, no entanto, seu depoimento constitui uma derrota principalmente à figura do escrivão, que representa a justiça protocolar, aparentemente zelosa de seus princípios – lembra-se, a título de exemplo, que o escrivão faz questão de corrigir a forma de tratamento usada por José Roberto ao se dirigir ao juiz: “Vossa Excelência” em vez de “Vossa Senhoria” –, mas corrompida por agir em benefício de interesses particulares. O caráter simbólico ofuscou o racionalismo. Diz o escrivão: “Para mim vento é vento e nada mais.”¹⁷³

Quanto ao juiz, caracterizado na narrativa como uma figura que destoa da mesquinhez da cidade, alguém de “dignidade moral”, que executava muito bem sua função, desaparece sem explicações e é visto com o calhamaço de um processo debaixo do braço na colina onde Zeca da Curva havia sumido. O vento sopra com força e arranca suas folhas uma a uma. Embora não seja confirmado que tal processo é o da morte do garoto, a imagem sugere a negação da justiça em seus moldes tradicionais, e de que há verdade além do racionalismo e das “coisas positivas e explicáveis”.

Assim, no que se refere ao sujeito e a realização do desejo, a diferença entre “Viagem aos seios de Duília” e “O iniciado do vento” é que naquele o protagonista se entrega por inteiro ao seu sonho, e isso os leva à ruína, e em “O iniciado”, o fato de o engenheiro não se deixar abandonar neles acaba por redimi-lo.

Em “Acontecimento em Vila Feliz”, novamente se coloca a problemática da pequena cidade conservadora que tenta destruir os que não se enquadram em seus padrões. Desta vez, são as personagens secundárias, a espanhola Paqueta e Chico Treva, que se assemelham à criação de Chaplin. Muitas histórias circulam sobre ambos em Vila Feliz. A primeira teria levado um fazendeiro ao suicídio, e desde então se isolou em uma chácara guardada por cães ferozes, onde leva uma vida misteriosa. Ela também teria dançado nua para enfeitiçar o amante, o que foi presenciado por dois camponeses. As recém-casadas rezavam para que se resguardassem seus maridos da tentação de

¹⁷² Idem, p. 43.

¹⁷³ Idem, p. 42.

Paquita. Enfim, para o povo de Vila Feliz, trata-se de uma degenerada, à qual se deve combater a todo custo. No fundo, Paquita significa uma ameaça às mulheres, da mesma maneira que a bela protagonista Helena, já que ambas têm o dom de levar os homens à loucura, muito embora a última seja mais recatada, enquanto a espanhola possui a imagem de mulher fatal e “perdida”.

Outra personagem comentada na vila, Chico Treva, é mais temida e hostilizada que a espanhola:

Alto, vermelho, sujo. Já tinha cumprido pena pela terceira ou quarta vez, e como vivia no mato e só aparecia no meio dos temporais, fulgurando entre relâmpagos, era tido como um feiticeiro ou duende da Vila. A polícia ia buscá-lo quase sempre na floresta. No interrogatório aceitava tudo o que lhe atribuíam. Se entrava na igreja, as beatas se afastavam.

[...]

Não havia desastre, inundação ou morte em Vila Feliz sem que sua figura não acudisse logo ao pensamento de todos. Quando o caminhão apanhou a sobrinha do negociante, fora visto no meio da poeira, a recolher as vísceras da moça. Por causa dele, as famílias fechavam bem as portas, as crianças na cama se cobriam até a cabeça.¹⁷⁴

A fama de monstro e maníaco de Chico Treva se deve, assim como muito da imagem de Paquita, aos boatos e às maledicências da pequena vila. Apesar de assustador, muito em função da aparência e das mentiras que contam sobre ele, pode-se dizer que se trata de um Carlitos do campo, pois, como este, é um vagabundo que também vive perseguido pela polícia, e inofensivo, já que aceita tudo o que lhe atribuem no interrogatório.

Os dois “marginais” terão papel importante na vida da protagonista Helena. A sua beleza extraordinária faz com que seja desejada pelos homens e odiada pelas mulheres da vila. Também não suportam seu marido, o agrônomo Mario Silvano, não só por tê-la conquistado, mas também por representar a modernidade em uma cidadezinha retrógrada e tida como decadente pelos próprios habitantes. No entanto, Helena tem um problema: não consegue ter filhos, o que é considerado em Vila Feliz um acinte. Toda vez que as mulheres com várias crianças lhe perguntam para quando será a sua, é “como uma punhalada”, como se estivessem lhe jogando na cara: o que adianta ser teu marido o mais forte e tu seres a mais bela? Um dia Helena se apresenta grávida, e todos estranham o fato de ela não parecer feliz nem estar encomendando o enxoval.

Ao saberem que ela trava relações com Paquita, atribuem à “má influência” da espanhola a sua mudança de caráter. Quando o bebê finalmente vai nascer, Paquita é

¹⁷⁴ Idem, p. 205.

chamada para fazer o parto. Na verdade, não suportando ser estigmatizada pela cidade como incapaz de gerar filhos, Helena simulara a gravidez, e Paquita a ajuda a forjar a morte da criança. Em recuperação pela suposta perda do filho, Helena não acompanha o enterro. Quando o cortejo vai seguindo em direção ao cemitério, porém, o povo descobre que no pequeno caixão há apenas um vaso de avenca fazendo lastro, e começa a voltar, para o acerto de contas com Helena. Vendo a população regressar, a moça se apavora. Eis então que no escuro da cozinha surge Chico Treva, a mando de Paquita, para ajudar Helena a fugir. Ambos escapam de barca pelo fundo do quintal. Ressalte-se, assim, que as duas figuras às quais se atribuem todas as perdições e desgraças são, no final, as únicas a demonstrarem solidariedade à heroína. O grotesco e o que leva má fama são os únicos a darem provas de bondade, do mesmo modo que Carlitos de *Luzes da Cidade*, *Tempos Modernos* e outros. No primeiro filme, o vagabundo doa o dinheiro que ganhou do milionário para a amada fazer uma cirurgia que lhe concederá a visão. Acusado por roubo desse dinheiro, acaba sendo preso. No outro, tendo topado com uma moça que furtara pão porque tinha fome, assume a culpa e o guarda o detém.

Helena, a princípio horrorizada com a invasão do gigante, acalma-se um pouco quando ouve a sua fala pausada explicando que Paquita o mandara ali para ajudá-la. Essa particularidade lembra o vagabundo *gentleman*¹⁷⁵, o irracional com modos aristocráticos. Durante a fuga, em certo momento, Helena esquece as tormentas do dia. Da mesma maneira que outras personagens de Aníbal Machado, deixa-se por instantes conduzir pelo sonho:

Tudo que acontecera à mulher foragida parecia agora ter sido com outra Helena. Tinha a sensação de estar descendo um rio encantado, numa noite de sonho... devia ser um príncipe a figura que remava na proa... Mas era Chico Treva, o monstro da Vila!
- Meu Deus!¹⁷⁶

O monstro Chico Treva em seus devaneios se transforma em um príncipe, imagem que, para ela, melhor condiria com a bondade da alma dele. No entanto, a boa essência não vem necessariamente acompanhada de uma bela aparência. Esse contraste é inspirado em Carlitos. Diz Aníbal sobre o vagabundo: “O estrago de sua vestimenta não se estende à pureza de seu coração, é apenas marca exterior da miséria.”¹⁷⁷

¹⁷⁵ MACHADO, Aníbal. Prefácio a LÓPEZ, Manuel Villegas. Op. cit., p. 14.

¹⁷⁶ MACHADO, Aníbal. *Histórias reunidas*. Op. cit., p. 221.

¹⁷⁷ Prefácio a LÓPEZ, Manuel Villegas. Op. cit., p. 13.

O cômico, o trágico e o ponto de vista irônico

O universo carlitiano em Aníbal Machado, entretanto, não se limita apenas aos caracteres das personagens, mas os acontecimentos que vivem se distinguem pela coexistência entre o cômico e o trágico e a perspectiva irônica com a qual são abordados.

Em “O telegrama de Ataxerxes”, a personagem que dá nome ao conto provoca episódios jocosos que apontam para o infortúnio em que ele próprio se meteu ao apostar tudo no absurdo. Um dia, Ataxerxes lembra-se repentinamente que fora colega de colégio do atual Presidente da República. Tal lembrança por si só o faz abandonar seu sítio em Pedra Branca e seguir com a família para o Rio de Janeiro, onde se instala em uma pensão barata, e se esmera em escrever um telegrama ao presidente, a fim de restabelecer a antiga amizade. Acredita que o presidente, chamado por ele de Zito, se comoverá ao revê-lo e lhe concederá benefícios, como a nomeação para algum cargo importante. Ataxerxes, assim, vive muito tempo de favor, sendo bajulado pelo proprietário da pensão e por outros interessados em possíveis cargos e outras vantagens, à espera de uma resposta do Palácio do Catete, que nunca vem. Aéreo, aparvalhado, já não tem mais certeza se enviou o telegrama. Jamais conseguindo chegar perto de Zito, sendo decide então sondar a sua própria casa. Ao tentar escalar o muro, é surpreendido por um segurança, que o mata com um tiro.

Certa vez, caminhando pelas ruas do Rio de Janeiro, e sonhando com as vantagens de ser “chegado ao Catete”, Ataxerxes passa a olhar uma vitrine de gravatas, objetos de *toilette* e malas. As malas fazem-no se lembrar de viagens, e então lhe ocorre que poderia ser designado a um cargo mais alto que aqueles nos quais pensara: ministro no Estrangeiro! Deixa assim o espírito ser conduzido pela imaginação, e as gravatas parecem adquirir vida:

Algumas pendem como serpentes do galho de metal; outras parecem armar o bote aos transeuntes; outras se estiram no chão de veludo, como raparigas em repouso numa alcova; outras circulam como peixes. Todas coloridas, maliciosas, oferecendo-se... Trêmulo de emoção, Ataxerxes compra uma. Segura-a como um objeto mágico. Em suas mãos a gravata perde o fascínio; quer devolvê-la à zona hipnótica da vitrina. Mas já está paga. Sai.¹⁷⁸

¹⁷⁸ MACHADO, Aníbal. Op. cit., p. 181.

No contexto, as gravatas podem ser consideradas metonímia do homem de cargo importante, como o Ministro no Estrangeiro. Elas se insinuam a Ataxerxes, representando, ao serem comparadas com a serpente e as raparigas deitadas na alcova, a tentação e o desejo. São objetos-fetichê, pois ao mesmo tempo em que conotam o poder, revestem-se também de erotismo, o que está relacionado, por sua vez, às *benesses* que tal poder poderá adquirir. Ataxerxes segura uma das gravatas como a um objeto mágico, confirmando assim o fetichê, mas, uma vez em suas mãos, ela perde o encanto. Esse desencantamento parece, de certa forma, remeter aos dissabores que a personagem terá com sua obsessão.

Depois de sair da loja de gravatas, Ataxerxes é puxado por um estranho que o convida a almoçar. Para não passar vexame, finge que o conhece. O homem, que parece ser bem influente, fala em câmbio negro e em outros assuntos que deixam Ataxerxes atordado:

Diminuído e ridículo sob o chuva de perguntas e informações do desconhecido, pensa em aproveitar-se de uma das idas dele ao telefone e fugir. Como é complexa a alma de um homem de negócios! Aqueles olhos ávidos, aquele nariz de quem fareja petróleo no ar...¹⁷⁹

Para se vingar por fazê-lo se sentir diminuído, Ataxerxes inventa que está de relações cortadas com o presidente, e, mal acaba de dizer isso, o outro, naturalmente, lhe vira as costas com desprezo e nem se despede. Em suma, o que cabe destacar nesta passagem é o humor, primeiramente extraído da alucinação do protagonista obcecado e ingênuo, e em seguida, do constrangimento que passa. A alucinação pertence à esfera onírica, da fantasia e nela a gravata remete ao desejo de prestígio e prazer. Contudo, ao ser obrigado a almoçar com o desconhecido, Ataxerxes recebe um choque de realidade, pois o homem, aparentando ser bem-sucedido nos negócios, fala de assuntos completamente ignorados por ele. Em outras palavras, o cômico surge do descompasso entre os sonhos de Ataxerxes e aquilo que de fato ele é. A sua ridicularização, afinal, deve-se, segundo Maria Augusta Fonseca, à perspectiva crítica e irônica do narrador, que adota um ângulo distanciado em relação aos fatos.¹⁸⁰ E, de forma análoga, Chaplin também adota uma perspectiva distanciativa e irônica em relação a sua personagem e ao mundo que a rodeia. Bleiman comenta que o criador de Carlitos, ao caracterizá-lo como pueril, não está, na realidade, sendo um propagandista, como queriam os surrealistas,

¹⁷⁹ Idem, p. 182.

¹⁸⁰ FONSECA, Maria Augusta B. Op. cit., pp. 77-8.

mas um crítico do primitivo, daí concluindo que o cineasta mostra sua alma infantil no grau de desenvolvimento em que se encontra, sem exaltações, e com sarcasmo e burla.¹⁸¹ Reforçando a tese do ponto de vista irônico em Chaplin, Carlos Heitor Cony afirma que em sua obra, a denúncia não tem nenhuma cumplicidade com a coisa denunciada.¹⁸² Ora, parece-me que, em Aníbal Machado, o ponto de vista impiedoso e sarcástico do narrador é similar ao modo como Chaplin trata a sua matéria ficcional e o seu herói. E é justamente esse ponto de vista que produz a ridicularização das personagens, as situações cômicas, em meio ao contexto dramático em que elas estão envolvidas. Ainda de acordo com Bleiman, a dramaticidade atravessa a trama da aventura cômica de seu desventurado protagonista. Há algo mais que simples comicidade: uma definição da sociedade contemporânea que obriga a refletir e produz compaixão. O teórico russo observa que, em filmes como *Pastor de Almas* e *O garoto*, em meio ao drama que se desenrola, acumulam-se as situações extravagantes, e o espectador descarrega em riso a sua tensão nervosa; porém, no momento em que essa reação abre caminho, resolve-se em tragédia a situação cômica. Por outro lado, após provocar a reação dramática, arremata invariavelmente a cena com um final de farsa.¹⁸³

“Tati, a garota”: a infância entre o cômico e o trágico

A referência carlitiana também aparece na ficção de Aníbal Machado na figura da criança, na medida em que ela se distingue pela inocência, a ingenuidade e a ternura. Em “Tati, a garota”, a menina que dá título ao conto, então com seis anos, em sua vivacidade infantil, está descobrindo o mundo: percebe que não pode pegar o raio de sol e que não pode tirar um “pedacinho” d’água do tanque, já que “ela se desmancha logo e na superfície do tanque não fica a menor cicatriz!” Ressalte-se aqui a interação da criança com a natureza na obra de Aníbal, como João Ternura tem na chácara e no Rio das Velhas, por onde foge do internato, nadando de costas e encontrando um ângulo propício para contemplar o universo, ou Zeca da Curva, na sua simbiose com o vento. Essa identificação com a natureza é própria da criança e do primitivo.

Tati, sempre feliz, em sua sede de conhecer e brincar, não para de fazer perguntas e pedidos à Manuela, sua mãe. Se fica triste, a tristeza não evolui para a

¹⁸¹ BLEIMAN, M. Op. cit., p. 45.

¹⁸² CONY, Carlos Heitor. *Chaplin: ensaio-antologia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 10.

¹⁸³ BLEIMAN, M. Op. cit., pp. 24-5.

angústia, é passageira, pois é só surgir alguma boa novidade que a menina volta à alegria de costume. A mãe engravida novamente, e Tati não vê a hora de o irmão nascer; porém, Manuela perde o bebê no parto, e ela as mulheres que a auxiliaram não sabem como dar a notícia à menina. Quando finalmente lhe dizem que “Papai do Céu levou o bebê”, chora muito, esbraveja, xinga Papai do Céu, e por último faz manha. De repente, ao saber de sua amiga Zuli de que o milho e o feijão que plantaram haviam nascido, regozija-se toda, esquecendo, ao menos momentaneamente, a perda do irmãozinho. Procura-se compreender a *psique* da criança, demonstrando que seu entusiasmo inocente pela vida marca mais sua consciência do que os incidentes trágicos e infortúnios. Dessa maneira, o modo como Aníbal Machado pinta Tati é bastante semelhante ao já citado “impulso poético da vida” em Carlitos. Esse impulso na menina faz com que o irmão morto seja substituído pelo milho e feijão que acabaram de brotar. O nascimento das plantinhas após a perda da criança representa a ininterrupta sucessão entre morte e vida, a vida em seu eterno refazer.

No entanto, a identificação na narrativa com a arte de Chaplin se mostra com maior força na coexistência entre o cômico e o trágico. No conto o humor se concentra todo na figurinha de Tati, nascendo justamente de sua ingenuidade. Após se recuperar do desespero pela morte do irmão, diz “solenemente” à mãe:

- Você podia repetir o nenem, mamãe.
- Posso, meu bem...
- Mas pode ser para amanhã?...¹⁸⁴

As situações cômicas se acumulam. Do lado esquerdo de um arranha-céu luxuoso da vizinhança costumam atirar toda a sorte de lixo: vidro de perfume vazio, uma bonequinha, caixa vazia de bombons, para encanto da menina, que considera aquele o “lado milagroso” do prédio e brinca com os objetos que recolhe. Certa vez Tati aparece com um porta-seios amarrado à cintura descartado do arranha-céu, e, assim como outras inocentes personagens de Aníbal, não entende por que está chamando a atenção de todos. Ela observa que as coisas que viram brinquedo em suas mãos são jogadas por uma loura que “devia ser uma fada”. Idealiza assim a mulher de classe alta que, na realidade, não faz mais do que jogar lixo pela janela, sem se importar com o outro que circula embaixo de seu prédio. Mais uma vez, o ponto de vista ingênuo da criança fantasiando a realidade provoca ironia.

¹⁸⁴ MACHADO, Aníbal. *Histórias reunidas*, p. 267.

O lixo do prédio, transformado em brinquedo pela menina, deixa entrever um contraste irônico entre a sua pobreza e a abundância de certos moradores de Copacabana. Vinda do subúrbio, Tati mudou-se recentemente para o bairro. Sua mãe, Manuela, é costureira, trabalhando até a exaustão para pagar o aluguel do apartamento e manter-se com a filha. Tati nasceu de seu namoro com um homem de uma família rica do mesmo bairro, para a qual costurava. O homem abandona Manuela grávida, casando-se com outra e indo morar na Europa.

Dessa maneira, a costureira e a filha enfrentam percalços para sobreviver. Tati possui apenas os bonecos Carolina e Gerê, sendo que o último não tem cabeça e está com o ventre esfrangalhado. Para a menina pobre, apenas os rejeitos: além de recolher o lixo do arranha-céu e brincar com um boneco todo quebrado, ainda lhe dão os restos da quitanda. A brincadeira com bonecos no conto representa muito da vida real: Gerê simboliza a própria vida esfacelada de Tati, a sua condição de criança sem os suportes familiar e material necessários. A denúncia da miséria e dos abismos entre classes sociais é uma constante da obra chapliniana. Ademais, Bleiman observa algo de Gógol na simultaneidade entre o trágico e o cômico dos argumentos de Chaplin¹⁸⁵, o que, por sua vez, também distingue a prosa de Aníbal Machado.

Tati frequentemente faz Manuela rir. Uma vez, após a perda do irmão, apresenta-lhe a sua boneca com barriga grande, dizendo: “Carolina também está esperando nenen.” Manuela solta uma gargalhada, mas a filha cai em prantos, pois não gosta que a mãe faça “brincadeira com coisas sérias”.

A comicidade dramática atinge seu ápice quando Tati e as crianças do bairro brincam enfileirando suas bonecas em um terreno vazio:

Tati, ao voltar, explicou que Gerê era assim mesmo: de vez em quando caía-lhe a cabeça; as pernas, as tripas, já foram mudadas.
 -Vocês não estão vendo este braço aqui? Pois foi mamãe que botou. Mamãe vai dar agora um bebê de verdade. Quando papai chegar, ele vai colar a cabeça.
 -Você tem pai?
 -Tenho, uai! Tenho até muitos...
 As crianças se riram. Tati ficou desconcertada.
 -A gente tem um pai só, boba! Explicou uma lourinha.
 [...]
 -Eu acho que meu pai é o seu Vicente... disse sem convicção.
 As crianças sorriram.
 -Então você não sabe quem é seu pai?... Que é isso?¹⁸⁶

¹⁸⁵ BLEIMAN, M. Op. cit., p. 25.

¹⁸⁶ MACHADO, Aníbal. Op. cit., pp. 255-6.

O humor aqui surge do completo desconhecimento da criança do que é o padrão familiar, que prevê os filhos amparados pelos pais, logo, uma presença feminina e outra masculina; esta última, porém, é inexistente para a menina. Ela relembra de suas referências masculinas adultas, os homens que namoraram ou flertaram com sua mãe, mas todos desapareceram logo, sem criar com ela vínculos afetivos profundos. Daí dizer que tem vários pais, e por isso as outras crianças zombam dela. Diante da assertividade da colega, que diz que só se pode ter um pai, Tati pensa bem, e conclui que, dos homens lembrados, o que acompanhou mais seu dia a dia foi o seu Vicente, e então ela diz “achar” que seu pai era ele. As crianças então continuam fazendo troça dela, reproduzindo preconceitos sociais que excluem os que não possuem como referência a figura-chave de uma sociedade patriarcal como a de 1937, ano em que se passa a maior parte da ação do conto. A inocência da garota, mais uma vez, provoca um humor amargo, que revela toda a extensão da sua triste realidade.

Pressionada pelas crianças, Tati foge para casa, e pergunta a Manuela sobre o pai, mas a resposta é omitida, pois a história é narrada segundo o ponto de vista da protagonista, que não compreende a explicação dada. Por fim, para afastar a inquietação da menina com a ausência paterna, a mãe apela para o seu mundo de bonecas:

-Tua boneca tem pai, tem? Então!?

Tati deixou cair uma cortina sobre esse mistério. Mas devia ser aquilo mesmo: boneca não precisa ter pai... Tinha mãe, que era ela, Tati.”¹⁸⁷

Tendo sido obrigada a conviver com o abandono do homem de quem ficara grávida, Manuela procura convencer Tati de que é normal não ter pai fazendo um paralelo entre a situação dela e de sua boneca. Novamente no conto a condição aviltada da criança – desta vez enfatizando-se mais a ausência paterna - é representada por meio de seus bonecos.

A visão infantil de Tati é expressa em uma linguagem que ela vai conquistando, conforme aponta Cavalcanti Proença, para quem o escritor aproveita as metáforas nascidas da insuficiência de vocabulário, comum às crianças e ao povo. Proença comenta algumas passagens, como a que, do apartamento na Zona Sul, a menina ouvia “tão perto o mar, que na escuridão, parecia que o quarto navegava.”¹⁸⁸ Além desses exemplos de Proença, entretanto, pode-se destacar um outro que aparece em resposta à

¹⁸⁷ Idem, p. 256.

¹⁸⁸ PROENÇA, Cavalcanti. Op. cit., p. xix.

pergunta de Manuela sobre qual a necessidade de se ter um pai: “- As outras *usam*, mamãe.” Tal resposta tem como efeito o humor, uma vez que torna o pai objeto, o que de certa forma minimiza sua importância. Não sabendo o que era ter um pai, Tati passa a desejar um, assim como desejaria os vestidinhos ou os laços usados pelas outras meninas. Assim, a valorização do infantil também passa pela experiência da descoberta da linguagem.

Chega o Natal e Tati, cujo maior desejo é uma bicicleta, não ganha nada. Inconformada, não compreende por que Papai Noel só presenteia as outras crianças. Aqui novamente sua visão infantil encobre a realidade de sua pobreza. Manuela se amargura por ver a filha brincando com o esfacelado Gerê e a leva ao alto de Santa Teresa para distraí-la. Ao descerem de bonde, de volta para casa, a garota, adormecida, tem um 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. 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.¹⁸⁹

No sonho Tati realiza o desejo que não se concretizou na vida real. Esse tipo de sonho compensatório aparece também nos filmes de Chaplin, sendo o único momento em que o vagabundo experimenta, ainda que ilusoriamente, a felicidade. Vale citar o sonho de *Em busca do ouro*, em que Carlitos prepara em sua cabana uma ceia de Ano Novo para a dançarina Georgia, por quem está apaixonado, e suas amigas. O vagabundo à mesa diverte suas convidadas improvisando a célebre dança dos pãezinhos, pela qual é aplaudido. No entanto, com a música alta vinda do cabaré onde Georgia trabalha, Carlitos acorda debruçado na mesa onde estava posta a ceia à espera das moças. Vai até o cabaré, espia da janela a amada, que naquele momento se esquecera da promessa, se divertindo com os outros.

A condição marginalizada de Manuela como mulher, pobre e mãe solteira fala mais alto quando se vê obrigada repentinamente a sair de Copacabana e voltar para o subúrbio. Não consegue saldar o aluguel em atraso do apartamento porque suas clientes não pagam pelas roupas que mandam fazer. Para essas mulheres desfilarem no *reveillon*

¹⁸⁹ Idem, p. 273.

com trajes a fantasia ou na última moda foi necessário a costureira ser despejada. Em outras palavras, isso evidencia uma certa classe que ostenta graças a exploração de outrem. E assim Manuela parte com Tati na noite do último dia do ano rumo à casa da irmã, em Deodoro, para pedir estadia.

A menina, no início assustada com a agitação da cidade do lado de fora do trem, está cheia de indagações: para onde iria agora? Ali haveria mar e crianças? Depois, aconchegando-se no colo da mãe, sente de repente uma sensação de estar num lugar paradisíaco pelo qual já passara antes, e que, pela descrição, é o útero materno:

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.¹⁹⁰

Essa sensação de absoluto aconchego uterino da criança, de certo modo, antecipa a mudança que sofrerá a relação entre mãe e filha. Até o momento, Manuela lamenta por ter que se humilhar para ficar na casa da irmã levando “aquele trambolho” que é Tati. Após acordar, a garota está agitada, rindo alto de uma mulher que viaja em outro banco. A costureira pede-lhe para ficar quieta, pois a mulher pode perceber, mas como Tati não se corrige, dá-lhe um beliscão. Nesse momento, a menina começa a chorar, não tanto pelo beliscão, mas por ter percebido com clareza a raiva da mãe. Tati procura explicar por que estava rindo:

- É a maminha dela, mamãe. A maminha dela nasceu no pescoço!...
 - Fala baixo, que ela ouve. Aquilo não é maminha, minha filha, é papo...
 - Como é então que a gente pode mamar ali?
 Manuela ri-se. Que bola! Ri muito, abraça a filha. Criança! Sente-a pela primeira vez. 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 a descobrira antes? Só agora se rendia sem luta à filha que a vinha conquistando há muito tempo, sem esforço.¹⁹¹

De novo um disparate da filha faz Manuela rir, mas desta vez desperta nela algo além do riso: como ver a vida com os olhos infantis, que enxergam os infortúnios com leveza, extraindo deles graça e humor. A aproximação dessa visão do não racional valorizado pelas vanguardas europeias, incluindo aí Carlitos, fica patente na expressão

¹⁹⁰ Idem, p. 275.

¹⁹¹ Idem, p. 277.

usada pela mãe “animalzinho feliz”. Esta, que antes encarava Tati como fruto de uma relação malograda e como empecilho, finalmente “se rende sem luta à filha que a vinha conquistando há muito tempo, sem esforço.” E esquece as atribulações pelas quais passou para garantir seu sustento, a humilhação do despejo, bem como as decepções amorosas. Esta passagem constitui um verdadeiro momento epifânico, conforme observou Marcia Azevedo Coelho.¹⁹²

Quando chega a Deodoro, Manuela segue a pé por um caminho deserto. Durante o percurso, tem que ouvir injúrias por estar sozinha com uma criança:

- Não vá arranjar outro filho por esses matos aí, moça! gritou-lhe um soldado. Agora é hora dos bailes...
[...]
- Tão sozinha, meu bem!...¹⁹³

Mas o narrador exprime o seu pensamento agora confiante: “Não ia sozinha. Ia com Tati”. A menina acorda e, pela primeira vez, a mãe sorri de fato para a ela. No mesmo momento escuta-se “uma zoeira enorme, cortada de bombas e foguetes”, marcando a virada para o ano de 1938. Manuela chega a seu destino, mas a irmã não está em casa, e ela resolve continuar andando. Da mesma maneira que há na comemoração “o armistício do Ano Bom, uma tentativa universal de esquecer guerras, perseguições e misérias”, em suas existências particulares existe um novo alento para prosseguir com a vida. Por fim, a imagem de Manuela caminhando pelas estradas com Tati nos braços, sem destino certo, faz recordar o fim de diversos filmes chaplinianos em que o vagabundo, em uma estrada, se afasta em direção à linha do horizonte. Em *Tempos modernos*, por exemplo, Carlitos vai andando de mãos dadas com sua amiga. Tati e Manuela, assim como Carlitos e sua companheira, não podem se fixar em nenhum lugar, estando fadadas a vagar indefinidamente, como se viu em sua expulsão de Copacabana e na provável contrariedade da irmã de Manuela em recebê-la. Diante do desânimo da amiga, que novamente se tornou uma fugitiva, Carlitos a encoraja a seguir em frente com um sorriso no rosto. A costureira, por sua vez, caminha com “uma vaga de esperança enchendo seu coração” e passa a dançar com Tati nos ombros. Esta olha na noite de céu alto onde tem mais estrelas, metáfora do lugar onde há esperança de oportunidades.

¹⁹² COELHO, Márcia Azevedo. Op. cit., p. 130.

¹⁹³ MACHADO, Aníbal. Op. cit., p. 278.

Em suma, como se viu, em “Tati, a garota”, da mesma forma que nos contos anteriormente analisados, também está presente o ponto de vista irônico em relação ao inocente. Contudo, enquanto nestes últimos as personagens só enfrentam dissabores e situações vexatórias, caminhando inevitavelmente para a ruína, Manuela e Tati ainda conseguem desfrutar de um momento de felicidade juntas, além de haver uma promessa de esperança em seu caminho, apesar dos problemas vividos no decorrer da narrativa, e do destino incerto que lhes aguarda. Outra exceção ao fim trágico é “O iniciado do vento”, no qual o protagonista em seu julgamento se livra do peso da acusação de ter assassinado o menino e, ademais, há uma mudança no espírito antes tacanho da cidade. Algo comum nas duas histórias são as crianças como protagonistas, o que autoriza a afirmar um ponto de vista simpático a elas, na medida em que são capazes de criar uma atmosfera lírica, maravilhosa ou mítica ao seu redor, ao contrário das fantasias vãs alimentadas por adultos infantilizados ou imaturos. Assim, no que se refere ao culto do inocente, Aníbal oscila entre o sarcasmo e a exaltação.

7. Cambalhotas, cabriolas, bufonarias & cia.... o burlesco e o gesto

Em sua conferência “O cinema e sua influência na vida moderna” (1941), Aníbal Machado demonstra que o primitivo, ingênuo, além de ter se tornado objeto de pesquisa e de inspiração das vanguardas literárias e das artes plásticas, frequentou também as concepções sobre cinema:

Uma tese notável de Marcel Jousse sobre psicologia linguística veio dar base mais sólida aos que reconhecem no cinema uma nova linguagem. O gesto precedeu à palavra. Não foi pelo som que o homem começou espontaneamente a exprimir o real. Foi pelo gesto. As primeiras formas com que os seres humanos se comunicavam eram visíveis. “A palavra ainda é um gesto do aparelho laringo-bucal.”

A serviço da convenção e da hipocrisia social vem a palavra sofrendo enorme descrédito e esvaziando-se gradativamente de seu conteúdo, ao passo que o gesto, inscrito na imagem em movimento, representa diretamente a vida. Todos sabemos que é mais difícil mentir pelo gesto e pela fisionomia do que pela palavra. Esta, na boca do homem ocidental, branco e civilizado, não é mais expressão da sua realidade profunda. É agora, pela nova linguagem plástica do cinema, com sua articulação, a sua sintaxe própria, que o homem vai exprimir melhor essa realidade.¹⁹⁴

A citação do antropólogo Marcel Jousse¹⁹⁵ para sustentar seus argumentos reflete bem o contexto do primeiro quartel do século XX, marcado por muitos estudos sobre sociedades primitivas - como os de James Frazer e Lucien Lévy-Bruhl, por exemplo -, que, de modo geral, fundamentaram as ideias das vanguardas. Aníbal apresenta nesta passagem uma concepção sob essa influência: o cinema mudo, pelo fato de ser baseado no gesto, a linguagem primeira da espécie humana, seria mais autêntico e sincero e “representaria diretamente a vida”, pois, ao contrário de outras artes, não se vale da palavra, tida como saturada de convenções e vícios do homem civilizado. O conferencista claramente se baseia na ideia de Béla Balázs de que o cinema mudo revelou a linguagem dos gestos, reproduzindo, na passagem transcrita, a afirmação do teórico húngaro de que é mais fácil mentir com palavras do que com a fisionomia. Tais

¹⁹⁴ MACHADO, Aníbal. “O cinema e sua influência na vida moderna”. Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos, 1943. Reprodução de conferência proferida na Associação Brasileira de Imprensa, em 6 de fevereiro de 1941. Reeditada em MACHADO, Aníbal. *A arte de viver e outras artes*, p. 149.

¹⁹⁵ Marcel Jousse (1886-1961). Criador da chamada “Antropologia do gesto”, que estuda o papel do gesto e do ritmo nos processos de conhecimento, da memória e da expressão humana. Algumas obras: *Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs* (1925) e da obra póstuma *L’Anthropologie des gestes* (1974), reunião de publicações e conferências. Fonte: Association Marcel Jousse < www.marceljousse.com. > Acesso em 5 jan. 2014.

postulados sobre o gesto no cinema eram bastante difundidos entre a vanguarda francesa.¹⁹⁶

De qualquer forma, importa frisar que tal crença sobre o gesto como expressão do autêntico, sincero e inocente, do qual o cinema seria o veículo por excelência, possui singular destaque na ficção de Aníbal Machado. Existe em seus contos a tentativa de fixar movimentos corporais muitas vezes espontâneos, irrefletidos, e considerados bizarros e inusitados, de personagens, procurando-se descrevê-los, analisar suas possíveis motivações ou mesmo apenas mostrar a sua beleza e lirismo. E a ênfase ao gesto se efetiva também através da inspiração no mito Carlitos. A importância do gesto e do movimento na obra de Aníbal, bem como a relação desses elementos com Carlitos já foram assinaladas por Maria Augusta Bernardes Fonseca em sua tese de Doutorado *Vento, gesto, movimento: a poética de Aníbal M. Machado*. Na prosa do autor, o movimento e o gesto procuram “dar agilidade ao conjunto narrado, desarticulando o mundo das personagens, conferir vivacidade ‘cênica’ a esse toque de pantomima e rearticular constantemente o elemento surpresa.”¹⁹⁷ O movimento e o gesto, ainda, “identificam-se geralmente com elementos de mudança, de transformação, de rebelião.”¹⁹⁸ Da mesma forma, a manifestação do universo onírico representa desejo de libertação, expresso na ruptura da norma, na quebra de rotina, na subversão do instante, como ocorre em “Desfile dos chapéus”, em que “as imagens liberadas pelo sonho se desencadeiam numa sucessão que se desarticula em movimento constante”.¹⁹⁹

Este trabalho, por sua vez, toma os contos e o romance de Aníbal Machado, estabelecendo relações entre caracteres de suas personagens, estilo e ponto de vista com o universo carlitiano e aponta também em sua ficção a relevância do movimento e do gesto, buscando, porém, seus fundamentos no universo do cinema ao mostrar como essas peculiaridades foram influenciadas por concepções da vanguarda cinematográfica francesa.

¹⁹⁶ O cineasta de vanguarda Abel Gance, por exemplo, em seu texto “La musique de la lumière” apresenta ideias similares: “as palavras na sociedade contemporânea não encerram mais a verdade, já que os preconceitos, a moral [...] as taras psicológicas roubaram delas sua verdadeira significação.” Dessa forma, o cinematógrafo, sintetizando os atos e suprimindo a palavra, coloca a verdade à disposição “dos novos psicólogos”. *L’art cinématographique II*, 1927. Reeditado em LHERMINIER, Pierre. *L’art du cinéma*. Paris: Seghers, 1960, pp. 60-1.

¹⁹⁷ Op. cit., p. 13.

¹⁹⁸ Idem, p. 15.

¹⁹⁹ Idem, p. 19.

No que se refere ao gesto no cinema, as personagens de Aníbal Machado se comportam de duas maneiras distintas. Na primeira delas, seus gestos rápidos e nervosos remetem à *slapstick comedy* ou comédia burlesca, na qual a fórmula do riso, *grosso modo*, consiste em personagens caricaturais se envolvendo em perseguições e atirando tortas na cara do outro. Esta, aliás, é a fase do Carlitos dos primeiros curtas-metragens, mais movido pelo instinto, “bêbado, grosseiro, raivoso e sensual”²⁰⁰, que não hesita em trocar pontapés com guardas e outros opositores, embora as personagens de Aníbal neste caso não aludem somente à criação de Chaplin mas também a outros mestres do gênero, como os Irmãos Marx.

Por outro lado, elas se revelam, com maior frequência, através de gestos, ações e comportamentos, mais ternas, preocupadas com o outro e mais ingênuas, e por isso massacradas, como diz o próprio autor sobre Carlitos, pela “brutalidade e convenções dos tempos modernos”²⁰¹. Esses traços se assemelham à configuração definitiva da personagem chapliniana, que aparece completa a partir do filme *Vida de cachorro* (1918).²⁰² É importante observar que ambas as “psicologias” de Carlitos não vão aparecer de forma excludente na obra de Aníbal, mas às vezes coexistem na mesma personagem, como João Ternura.

O cinema burlesco tem origem na pantomima inglesa do século XIX, a qual, de acordo com Emmanuel Dreux, é o espetáculo em que o elemento rítmico do cômico corporal é colocado em destaque. O riso provém da invenção gestual que faz nascer o insólito, o inesperado e o irresistível das habituais rotinas da farsa, do café-concerto e do circo. Pouco importa o argumento e a profundidade dos caracteres de que ele depende: a invenção repousa sobre o corpo dos atores, sobre sua presença, sua fisionomia, o ritmo de seu jogo.²⁰³ Como se sabe, Chaplin fez escola no gênero integrando a trupe da Companhia de Fred Karno, da qual foi a maior estrela, para, em seguida, aperfeiçoar sua inventividade nas telas.

De modo análogo à pantomima, o cinema burlesco é um cômico em que, primeiramente, o efeito imediato predomina sobre o alcance psicológico e moral da

²⁰⁰ EPSTEIN, Jean. “Amour de Charlot ». *Écrits sur le cinéma: 1921-1953*. Paris: Seghers, 1974, Tome 1, pp. 151-2.

²⁰¹ MACHADO, Aníbal M. Prefácio da edição brasileira de LÓPEZ, Manuel Villégas. *Carlitos: a vida, a obra e a arte do gênio do cine*. Rio de Janeiro: Leitura, 1944, p. 12. Reeditado em Parque de diversões. Op. cit.

²⁰² LÓPEZ, Manuel Villégas. *Carlitos: a vida, a obra e a arte do gênio do cine*. Op. cit., p. 136.

²⁰³ DREUX, Emmanuel. *Le cinéma burlesque, ou la subversion par le geste*. Paris : L’Harmattan, 2007, p. 30. Trad. livre da autora.

obra, para a qual a *gag* – o desenvolvimento de uma ideia cômica – prevalece sobre a anedota e sobre a progressão dramática do filme.²⁰⁴

Os surrealistas, por sua vez, se entusiasmam com essas características, já que elas propiciam a emergência do absurdo, de relações insólitas capazes de provocar, em sua visão, uma ruptura com o racional cotidiano. Consideram o desconcerto e a desordem instaurados por esses elementos um verdadeiro atentado contra a moral burguesa, encarando assim o burlesco como a ilustração dos principais preceitos de seu movimento. Segundo Claude-Jean Philippe, “a comédia burlesca não pertence ao surrealismo. Ela o verifica.”²⁰⁵

Assim, personagens de Aníbal Machado como João Ternura, ou os baixinhos do conto “O homem alto”, parecem ser inspiradas nas figuras burlescas do cinema mudo, por suas características e vestimentas que lembram tipos e pela gestualização e movimentos rápidos.

Tome-se, por exemplo, o episódio *João Ternura* sobre a Revolução de 1930. Ternura, por curiosidade, entra em um túnel onde se dá uma batalha do conflito e, confundido com um soldado, recebe uma carabina. O local onde ele se encontra é o último reduto dos revoltosos que ainda não obteve vitória por ser impedido por uma metralhadora do governo que, antropomorfizada, atira sem comando. Ternura, então, consegue capturá-la laçando-a com uma corda, derrubando assim a última resistência dos legalistas e sendo aclamado herói pelo feito. Essa ação, aliás, parece ser inspirada na sequência de *Ombro, armas! (Shoulder Arms!, 1918)*, em que o soldado Carlitos, disfarçado de árvore, abate vários inimigos, e após ser perseguido, consegue dominar todo o comando dos franceses, sendo igualmente ovacionado. Contudo, o homenzinho não está mesmo fadado a ser feliz, uma vez que acorda e verifica que seu êxito na guerra não passou de um sonho.

Voltando ao episódio protagonizado por João Ternura, os companheiros celebram a vitória do novo herói carregando-o nos ombros, mas eis que, ao descer, ele escorrega em uma casca de banana e quebra a cabeça, fato que lembra o cômico-burlesco do cinema e cujo efeito é questionar o heroísmo do protagonista. A imprensa, no entanto, se engana, anunciando que o ferimento se dera durante o combate, o que ironicamente exalta a proeza de Ternura. Enquanto mulheres da Cruz Vermelha o

²⁰⁴ DREUX, Emmanuel. Op. cit., p. 17. Trad. livre da autora.

²⁰⁵ “La comédie burlesque et le surréalisme.” In: *Études cinématographiques* n.º 40-42, 2º trimestre 1965, p. 340.

socorrem, admiradas de tamanha bravura, o herói está mais interessado em sentir o aroma das axilas da senhora que lhe envolve o esparadrapo na cabeça. Salta aos olhos a sua indiferença, pois, em um momento no qual ele deveria se orgulhar de seu grande feito, é a sensualidade que fala mais alto. Há de se lembrar também que as personagens burlescas são muitas vezes sensuais, como Carlitos em sua fase inicial e Harpo Marx, que, vez ou outra, tenta enroscar uma de suas pernas nas das mulheres. Após a aclamação de João Ternura, a sua conversa com outro soldado mostra que ele não sabia sequer para qual lado lutara. A imagem de herói da revolução contrasta com a sua real condição de alienado das questões político-sociais, caracterizando o embuste.

Em suma, por meio da atuação do anti-herói Ternura, tal passagem se configura como uma sátira à Revolução de 1930, com a qual se procura relativizar sua validade. Como se sabe, o movimento resultou da revolta das oligarquias dissidentes de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba contra a eleição de Júlio Prestes, candidato do PRP para Presidente, pelo fato de tal partido ter rompido o acordo da “Política do Café-com-Leite”. O conflito resultou em um golpe de Estado que colocou Getúlio Vargas no poder. Desse modo, Ternura luta do lado dos dissidentes, embora sem nenhuma convicção. Segundo Helena Weisz Salles, a ironia proveniente da alienação de João Ternura “indica o completo descrédito de Aníbal Machado no caráter popular da Revolução, o que se explica se considerarmos que o Livro III foi realmente escrito ou re-escrito depois de 1956.”²⁰⁶ A autora se refere à informação de Renard Perez de que os originais da obra foram engavetados na década de 1930 e só retomados graças ao incentivo de amigos em 1956. Na introdução ao livro, Aníbal afirma que “a elaboração da segunda parte em diante foi quase total”, além de “acréscimos, supressões e pequenas modificações” no Livro I²⁰⁷. Para Salles, “não seria imprudente considerar que Aníbal, na década de 1950, já tivesse percebido que a Revolução de 1930 estava longe de ser resultado de ou de produzir movimentos de massa.”²⁰⁸ De qualquer forma, importa para este trabalho ressaltar que o episódio da Revolução de 30 certamente é inspirado no cinema chapliniano, que também se vale da sátira em algumas ocasiões, como a da Primeira Guerra Mundial no já citado *Ombro, armas!*, e a do Nazismo e Fascismo em *O grande ditador*.

²⁰⁶ SALLES, Helena Weisz. *João Ternura: testemunho das contradições de um projeto modernista*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: FFLCH-USP, 2006, p. 51.

²⁰⁷ MACHADO, Aníbal. Op. cit., p. 5.

²⁰⁸ SALLES, Helena Weisz. Op. cit., p. 51.

O burlesco se faz presente também em outro fragmento, correspondente a uma carta a Ternura de sua mãe repreendendo-o por ter subido ao topo do edifício do Congresso para cuspir nas cartolas dos deputados. Como o personagem é apolítico, sua atitude é menos um protesto contra a corrupção ou privilégios do que motivada pela vontade de ganhar a aposta que consiste em acertar dez cartolas seguidas. Note-se aí a ação gratuita, apenas por pilhéria, o que se aproxima do *non-sense* e absurdo burlesco.

Diz Aníbal, no prefácio ao livro de Manuel Villégas Lopez: Carlitos “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”²⁰⁹. João Ternura, por sua vez, tem por marca a cambalhota, que ele pratica para expressar alívio e contentamento. Em uma das passagens em que ele se vale da acrobacia, amigos o pressionam a reivindicar a um ministro o seu reconhecimento como herói da Revolução de 1930, que havia caído no esquecimento. Esperam, na realidade, que as *benesses* obtidas por Ternura com o reconhecimento também lhes sejam estendidas. Mas o jornal da época do combate que Ternura leva como prova tem sua foto trocada com a de um cáften, e o ministro o coloca para fora de seu gabinete. Uma vez nos corredores do ministério, Ternura, pensando estar sozinho, sentindo-se desoprimido, já que de sua parte não desejava o *status* de herói, dá uma cambalhota. Ninguém podia afirmar com certeza que vira Ternura fazendo o inusitado gesto, passam a interrogá-lo. O fragmento seguinte ao da audiência com o ministro assemelha-se a um julgamento. Ternura não confirma e nem nega a cambalhota. Seus amigos e os funcionários do ministério transformam-se em testemunhas sobre os indícios e evidências da acrobacia, narrados em precisão de detalhes como em linguagem policial:

Um dos contínuos, perguntado por Manuel, lembrava-se de que ao descer para a sala do Serviço de Comunicações, ouvira inexplicável barulho no fundo do corredor, seguido de ligeira nuvem de poeira, [...]; que essa poeira pode perfeitamente indicar algum movimento brusco capaz de assanhá-la, tal como esbarrão, queda, escorrego, e principalmente cambalhota. Disse mais que ver não viu, mas ouviu dizer que uma pessoa que saíra do gabinete do sr. Ministro passou correndo pelo corredor, no fim do qual praticara o último dos movimentos citados. Perguntado sobre se podia definir a natureza do barulho, declarou que era como que um som oco de coisa ou corpo batendo em chão forrado.

Pepão foi ouvido novamente. Não vira Ternura de corpo inteiro; mas podia garantir, pela cor das calças e pelo estrago dos sapatos, que eram dele as pernas que notara de longe, viradas para o ar. E se de pronto não o reconhecera, foi devido à iluminação

²⁰⁹ In: *Parque de diversões*. Op. cit., p. 70.

escassa do local e por lhe parecer pouco plausível estivesse seu amigo a dar cambalhotas no corredor de um Ministério, em hora do expediente.²¹⁰

Para Matias e Pepão, a cambalhota é uma afronta ao prestígio da cicatriz de Ternura obtida no combate, já que parece uma resposta bizarra à conversa malograda com o ministro. Só Manuel, o melhor amigo, compreende seu gesto: a insistência para Ternura pedir o reconhecimento como herói “o teria humilhado a ponto de ele ser levado à cambalhota como desfecho de uma tensão incoercível”. Farto das pressões, Ternura, em uma explosão de raiva, confessa ter dado a cambalhota, confirmando o motivo cogitado por Manuel, e que só topara ir falar com o ministro para beneficiar Matias e Pepão. A cambalhota, portanto, é o modo de Ternura expressar o alívio pela não sujeição ao poder. Um ato de descontração, amor à liberdade.

Os amigos, contudo, tratam-no como se tivessem cometido um crime. A comicidade reside no fato de os testemunhos procurarem reconstituir, fixar, analisar, a partir apenas do que foi visto e ouvido, os movimentos de um gesto tão espontâneo e inocente. Uma tentativa de fixação no tempo e no espaço do gesto. Busca-se uma estetização do gesto burlesco, do primitivo, conforme as concepções das vanguardas sobre o cinema.

Outro episódio em que o gesto tem destaque é o da detenção policial de João Ternura por ter negociado com uma caftina o sexo com uma prostituta menor. Nele as falas são poucas, pois o que predomina mesmo, como no cinema mudo, é a gestualização, as pequenas ações, as expressões, os olhares, o foco nos detalhes de rostos e corpos. Os gestos das personagens são quase todos intencionais, calculados, compondo encenações ou caracterizando tipos:

A boca da autoridade parecia sensual. A caftina muito esperava da indicação dessa boca; mas quando deu com a inexpressão do olhar, desanimou. Mesmo assim, tentou salvar os dois inexperientes oferecendo uísque e cigarro americano ao delegado.

Abrindo mais o decote, sorria para ele, enlanguescida. Dava a entender que o seu belo corpo, sob o *peignoir* transparente, estava às ordens. Inútil expediente. Era dura a autoridade. Insensível às tentações da carne. E a mulher recebeu também ordem de prisão.

A menina caiu em desmaio, gemeu três séries de gemidos. Aquilo não adiantava nada para o doutor delegado. Declarou à caftina que já conhecia o truque.

Ternura notou que o chique não ia bem para o tipo da pequena. Saíram todos.

À porta do café, embaixo, juntou gente. Ao apresentar-se à multidão, Ternura vasculhava os bolsos à procura de cigarros. Durante muito tempo não fazia senão pôr e tirar as mãos do bolso.

Formou-se o préstito com certa dificuldade. Os inspetores de trânsito providenciavam.

²¹⁰ MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. Op. cit., p. 119.

Ternura foi colocado entre dois agentes de polícia e a caftina, que usava mantô claro. Atrás, vinha o delegado, a menor e os repórteres. De frente para todos, caminhando de costas, fotógrafos e um cinegrafista. (Muitos acharam que o delegado devia vir na frente, entre o sedutor e a caftina, ou pelo menos, à esquerda do sedutor.) Em seguida, populares e um ciclista. E, finalmente, um bonde.²¹¹

Note-se que o ritmo das frases da narrativa neste fragmento é lento, o que se deve à descrição tanto das atitudes mais evidentes quanto de pequenos gestos e detalhes que normalmente passariam despercebidos, mas que se ligam à psicologia das personagens, a suas intenções e estados emocionais. Assim, por exemplo, a caftina examina se a boca do delegado mostra algum sinal de que ele seja propenso à sedução, pois, em caso afirmativo, ela poderia obter, em troca, a liberdade. No entanto, em seguida depara-se com um olhar que percebe frio e inexpressivo. Mais uma vez, na obra de Aníbal Machado, surpreende-se, na focalização da boca e depois do olhar, efeitos de *close* cinematográfico. De novo é pertinente lembrar Jean Epstein, que apontou, como uma das estéticas de aproximação entre cinema e literatura, a sensualidade.

Mesmo com a frieza do olhar do delegado, a caftina tenta seduzi-lo com uísque e cigarros, além de descobrir parte dos seios e sorrir para ele. A ênfase ao gesto resulta em um efeito de primeiro plano cinematográfico, que procura, de forma similar ao *close*, transmitir sensualidade através da aproximação. A garota, por sua vez, diante da situação, desmaia e dá gemidos. Observando-a, João Ternura acha que tal comportamento não se assenta bem ao seu tipo, dando a entender que ela está se fazendo de vítima para escapar da detenção.

Diante da impassibilidade do delegado, Ternura vai se tornando apreensivo à proporção que cresce sua vontade de fumar. A escolta dos detidos segue a pé, em cortejo para a delegacia, o povo nas ruas identifica Ternura como marginal e lhe dirige provocações. Incomodado com a hostilidade popular e a presença da imprensa a registrar tudo, teme que as imagens de sua detenção cheguem a sua mãe, ameaçando seu “passado”, o que, aliás, demonstra que o atual vagabundo preza sua origem burguesa. Consequentemente aumenta o vaivém das mãos nos bolsos à procura de cigarros.

Constrangido com a exposição forçada, tentando impor respeito ao público, João Ternura improvisa uma cara de mau:

²¹¹ Idem, p. 91.

Arranjou um olhar severo, de emergência; contraiu bem a boca e conjugando boca contraída com olhar severo, virou-se para trás, a fim de significar o seu desprezo pela multidão. A cara severa, porém, como o desmaio para a menina, não assentava nele.²¹²

Novamente o foco nos detalhes do rosto lembra o *close*, porém, enquanto esse plano foi apontado no cinema mudo como propício a transmitir sensualidade, o de João Ternura, ao contrário, só mostra uma careta forçada, e por isso mesmo, cômica. Ao forjar um gesto facial tentando transmitir uma imagem de alguém a quem se deve temer e respeitar, só consegue com isso o efeito contrário. Embora o *close* tenha sido visto pelos críticos da vanguarda cinematográfica como um plano ideal para configurar a fotogenia²¹³, o que ocorre neste caso é a sua paródia, comicizando o ato do anti-herói.

Na realidade, com sua careta malsucedida, João Ternura não faz mais que observar e imitar os gestos e atitudes dos outros envolvidos. A boca contraída e o olhar severo foram copiados do delegado, que também tem detalhes do rosto captados:

Olhando para o detido, afrouxou a linha da boca a fim de intercalar o charuto, daí resultando uma fisionomia menos má; tomando aquilo como começo de sorriso, e achando mais razoável o ambiente, Ternura sorri para o delegado. Este fecha a cara. E Ternura, com nojo de si mesmo, abomina a sua própria covardia.²¹⁴

Ajudando a compor a sua expressão dura e impassível, a boca do delegado deve ser igualmente rígida, pois na percepção de Ternura, seu relaxamento para receber o charuto significa uma fisionomia menos má. Ternura, assim, sorri para ele, como que imitando a caftina e a menor, mas ao dar com sua cara fechada, se envergonha do falso gesto. O foco na cara de mau do delegado imita os *closes*-clichês de galãs do cinema americano, sejam eles heróis ou vilões, conotando, assim, uma pose também forçada e uma pretensa severidade na aplicação da lei.

Ainda no que se refere à representação do poder policial, observe-se também o cortejo formado para levá-los à delegacia: na frente vai Ternura e a caftina, isto é, os malfeitores sendo expostos entre dois agentes de polícia. Atrás deles, o delegado com a garota e repórteres – a autoridade tutelando a menor e a imprensa denunciando a sua situação. Para completar o quadro, fotógrafos e cinegrafistas de frente a todos e

²¹² Idem, p. 91.

²¹³ Aníbal Machado, em sua conferência sobre cinema, cita a definição de fotogenia segundo Louis Delluc: “o espírito poético extremo das coisas e dos homens capaz de nos ser revelado exclusivamente pelo cinematógrafo” (In: “O cinema e sua influência na vida moderna”. Op. cit., p. 149). O *close*, portanto, seria um plano propício para obter esse efeito poético.

²¹⁴ Idem, p. 92.

caminhando de costas. O próprio Ternura pensa primeiramente em fingir naturalidade para não ser reconhecido como protagonista do delito; no entanto, conclui que isso seria inútil, pois seu jeito e olhar e, principalmente, a sua colocação na frente do préstito, o denunciavam como tal.

A organização do cortejo demonstra exagero no cumprimento da prisão, uma vontade de transformá-la em espetáculo, de modo que se transmita a imagem de rigor e probidade no exercício do poder policial. Essa parece ser exatamente a impressão do público, já que muitos acham que o delegado deveria estar na primeira fila, entre Ternura e a caftina, isto é, como autoridade que coíbe o malfeitores.

Neste episódio todas as personagens, em um momento ou outro, estão representando um papel, mas, sem dúvida, as expressões e atitudes vistas de forma mais irônica são as do delegado. Sugere-se que o ar de austeridade transmitido por sua face e pela forma impassível de tratar os detidos não passou de jogo de cena, uma vez que seu ato seguinte, já na delegacia e longe dos *flashes* da imprensa, contradiz suas ações anteriores: simplesmente obriga os detidos a assinar vários papéis e depois os libera.

O narrador, ora observando as personagens, ora expressando o ponto de vista de João Ternura e da caftina em relação ao outro, descobre pequenos gestos e atos mínimos, sugerindo os verdadeiros sentimentos e intenções por trás das aparências. Essa ênfase na ficção de Aníbal Machado aos gestos vai ao encontro das considerações sobre o *close* por Béla Balázs. O teórico húngaro afirma que a câmera, na época do cinema mudo, ao mostrar o mundo das coisas bem pequenas, revela também as forças ocultas de uma vida que pensávamos conhecer tão bem: “*Close-ups* são geralmente revelações dramáticas sobre o que está realmente acontecendo sob a superfície das aparências.”²¹⁵ Entretanto, segundo ele, mais importante do que a descoberta da fisionomia das coisas, foi a descoberta pelo *close* da face humana, pois a expressão facial é a manifestação mais subjetiva do homem, que se manifesta de forma subconsciente, pelo fato de não estar, como a fala, sujeita a regras e convenções mais ou menos válidas universalmente. Para Balázs, mesmo que um rosto seja controlado e forçosamente hipócrita, no *close-up* é possível observar se ele dissimula alguma coisa.²¹⁶ Na passagem de *João Ternura* examinada, o *close* da expressão do delegado, e em seguida, a sua imitação pelo protagonista, parecem ter sido inspirados nessa ideia da dificuldade de se mentir por meio do rosto.

²¹⁵ Op. cit., pp. 89-91.

²¹⁶ Idem, p. 95.

Em sua conferência, Aníbal Machado não deixa de abordar essa capacidade de descobrir o detalhe como um valor essencial do cinema:

É sem dúvida o cinema que vem desvendando à nossa percepção a alma do detalhe, a presença poderosa dos pequenos objetos, o fragmento das coisas. O pintor Léger, alguém portanto que deve ter a retina mais sensível que a do comum dos homens, confessa não saber o que era u'a mão antes de a ter visto no cinema. O objeto por si mesmo, diz ele, "é capaz de transformar-se numa coisa absoluta, comovedora e trágica". [...]

Nunca senti tamanho o poder lírico de uma locomotiva do que nos filmes *O expresso de Changai*, de Sternberg, e na *Bête humaine*, de Jean Renoir, como outros já tinham sentido na *Roue*, de Abel Gance. É assim em todas as imagens que a tela amplia e nos oferece nos seus primeiros planos. A máquina de projeção desperta em cada fragmento do mundo um mundo admirável e, pelo *ralenti*, nos permite apreciar o crescimento de uma planta ou a chegada vagarosa de um projétil ao seu termo com a marcha de quem termina um passeio.²¹⁷

Diante do exposto, pode-se afirmar que sua ficção incorpora a ideia da descoberta do detalhe e do pequeno gesto pelo cinema mudo, procurando recriar a estética da proximidade cinematográfica. O foco em gestos aparentemente banais é que constituem o motor dramático do episódio em que João Ternura se defronta com a polícia. Isso não se obtém apenas por meio de uma visualidade semelhante a primeiros planos e *closes*, mas também por uma narração atenta ao miúdo, descrevendo-o minuciosamente e com vagar, em um ritmo detido, o que lembra o *ralenti* citado pelo autor em sua conferência.

Gesto e identidade em Aníbal Machado

No conto "O homem alto", um jovem sofre muito por ter, durante o crescimento, "estacionado" em apenas um metro e quarenta e cinco de altura. Órfão dos pais ainda adolescente, passa a pensar como irá conciliar seu tamanho com "as exigências da vida moderna". A personagem associa sua altura ao fracasso, ao passo que os homens altos, para ele, tendem a ser os "importantes", os que venceram na vida. Assim, alimentando uma inveja incontável de homens altos, junta-se a um grupo de cinco rapazes como ele baixos e invejosos, a fim de investirem contra aqueles.

Os homens baixos são de gestos abundantes e rápidos, e, nesse quesito, costumam se comparar aos mais altos. Quando discutem futebol e política, por exemplo, notam que são levados ao "excessivo consumo de gestos", enquanto "os braços do

²¹⁷ MACHADO, Aníbal. Op. cit., pp. 165-6.

homens altos nunca se agitam além da conta”: “Os movimentos, de impressionante economia, morrem-lhes nos ombros, possibilitando ao corpo uma atitude imponente, entre estátua e torre”.²¹⁸ De novo surpreende-se a ligação, na narrativa, entre o gesto e a psicologia das personagens, e, nesta passagem, mostra a idealização que os baixos fazem dos altos, como em “impressionante economia”, “atitude imponente” e “entre estátua e torre”. Note-se também que ocorre uma estilização do gesto por meio das palavras.

Certa vez, o grupo de baixinhos, encontrando-se em uma boate, incomoda-se com um “gigante” que ali chegara, um homem bem vestido e “sereno como um Deus”. Duas mulheres ali presentes flertam com o estranho, o que basta para passarem a atacá-lo. O que se segue depois tem todo o clima de um pastelão violento. Primeiro dirigem ao homem injúrias; depois lhe atiram tudo o que veem: amendoim, gelo, cinzeiro, prato de sanduíches e viram as mesas contra ele. Tal pancadaria lembra os irmãos Marx, pois neles o burlesco é levado ao extremo. Como diz Aníbal, os irmãos destroem tudo que encontram, e isso sem motivo algum.

Apesar da agressividade dos mais baixos, o gigante reage à altura e consegue dominar os brigões:

Com um braço, ele imobilizou a mim e ao Fagundes que procurávamos arranhar-lhe o rosto. Vítor conseguiu acertar-lhe na testa uma saladeira, investiu de novo, e o brutamontes o mandou sem sentidos para o colo de uma dama, longe. Logo a seguir, um de nós passava pelo ar. Era o Espadim, que foi cair, desacordado, entre o saxofone e a máquina registradora. Por fim, sustentando-me em uma das mãos e ao Fagundes na outra, o gigante atravessou a sala e nos depositou com a maior delicadeza na porta da rua.²¹⁹

Durante o confronto, quando o gerente pergunta a um deles por que estavam fazendo aquilo, responde apenas: “Por nada, porque ele é grande demais.”²²⁰ Ou seja: apesar da inveja que motivou o delito, reconhecem a total falta de sentido do quiproquó que armam, o que expõe o lado surreal do burlesco. O pessoal da boate comemora a derrota do grupo com gargalhadas. Enfim, a surra representa para eles uma grande humilhação. Traumatizados, começam a refletir sobre o enorme despeito que sentiam, pois, afinal, os outros não tinham culpa por serem mais altos. Um deles chega até a dizer que o importante “é ser alto por dentro”, o que é refutado agressivamente pelos

²¹⁸ *Histórias reunidas*, op. cit., p. 144.

²¹⁹ MACHADO, Aníbal. *Histórias reunidas*, Op. cit., pp. 147-8.

²²⁰ Idem, p. 147.

demais. Mesmo assim, discutem uma série de medidas para amenizar seu sentimento de inferioridade. Essas medidas estão quase todas relacionadas aos próprios gestos, que, para eles, só serviam para denunciar sua condição de baixinhos. Decidem, então, evitar não somente os gestos mais efusivos, como também os discretos, ligados às ações mais prosaicas:

Nada de esticar o pescoço, de falar alto demais, de equilibrar-se na ponta dos pés para ver o que se passa longe. Também não gesticular demasiado. Se o nosso chapéu estiver muito em cima, no cabide, nunca utilizarmos uma cadeira para apanhá-lo.[...] ²²¹

A gesticulação demasiada, o histrionismo, lembram as personagens caricatas do cinema burlesco, que, por sua vez, foram associadas pelas vanguardas às noções de primitivo, irracional, ou infantil e imaturo. No trecho acima, fica claro que quanto mais exagerados esses gestos, inclusive o “falar alto demais” – aqui lembremos Aníbal, em sua conferência sobre cinema, citando Marcel Jousse: “A palavra ainda é um gesto do aparelho laringo-bucal” -, mais eles acabam chamando a atenção apenas para sua pequenez, apesar de procurarem com isso se autoafirmar, chamar atenção para si.

Diante da experiência negativa, o grupo passa a analisar os próprios gestos a fim de replanejar seu comportamento. Se a gesticulação antes era espontânea, agora é policiada, estudada em detalhes, com o objetivo de se adotar atitudes de “homens altos” e assim obter maior êxito social. Se considerarmos os homenzinhos como uma metáfora de infantilidade, imaturidade ou primitivismo, a reflexão e o planejamento das próprias ações parece indicar uma tentativa de se ingressar no mundo dos altos, isto é, no mundo dos adultos bem-sucedidos.

Aliás, parece haver, em Aníbal Machado, uma fixação pelo tema, pois outro personagem seu que sofre por ser baixo e franzino é João Ternura. Quanto este chega à cidade grande, apresenta carta de recomendação do avô a um primo influente, Bernardo, mas este o desdenha, aconselhando-o, entre outras coisas, a adquirir muitos quilos a mais, se quiser se tornar um medalhão. Ternura recorre até mesmo a uma “oração para ficar grande”: “Quarenta e seis quilos e este tamanhinho! – é uma miséria, senhor, para eu aguentar essa cidade!...” Pede então que Deus lhe faça crescer e engordar. O protagonista, com seu físico, sente-se fraco e impotente para enfrentar os dissabores que

²²¹ Idem, p. 149.

o mundo traz. A pequenez também torna Carlitos frágil, indefeso, facilmente reprimido ou ignorado pelo mundo, e os baixinhos do conto também parecem se sentir assim.

No entanto, cada integrante vai procurar seu rumo na vida, o grupo se desfaz, e, portanto, a busca coletiva não prossegue. O narrador-protagonista, a partir deste momento, se concentra em seu problema, passando a contar como, mergulhando em si, resolve – aparentemente – o vexame de ser baixinho: começa a sonhar que é alto, e, ao despertar, a sensação se prolonga por algum tempo. Ele não revela o conteúdo desses sonhos, apenas diz que a frequência deles faz com que cada vez mais se sinta grande quando em vigília. Com o tempo acredita estar sofrendo de verdade uma metamorfose na qual seu corpo estica, e, portanto, os sonhos recorrentes tornam-se realidade.

Radiante, o narrador-protagonista de “O homem alto”, após a transformação, não vê a hora de dar uma volta pela cidade se exibindo. Porém, verifica, decepcionado, que ainda lhe cai perfeitamente a mesma roupa de quando era baixinho. Recorre, então, ao espelho, que o tranquiliza, pois nele confirma o tipo alto em que se transformara. Esta passagem se revela crucial para a interpretação da narrativa. Ela nos remete ao conto “O espelho” de Machado de Assis, já que também aborda a importância do *status*, da reputação social calcada na aparência, na constituição da identidade individual.

O narrador-protagonista de “O homem alto” precisa se mirar no espelho para ter certeza de sua nova estatura, uma vez que ainda lhe servem as roupas de homem baixo. A partir daí ele terá outras evidências de que não se tornou fisicamente alto, apenas se convenceu de tal fato, como na passagem em que decide entrar em uma loja para comprar uma nova camisa. Para sua surpresa, apesar de as caixeirinhas disputarem quem o atenderia, o que ele atribui à altura, uma delas lhe diz: “O senhor deseja uma camisa de pescoço... trinta e quatro, não é assim?”, ao que ele responde: “Não senhorita. Quarenta e um!”²²² A sugestão da moça é compatível com um homem baixo e franzino. Essas são evidências de que o “homem alto” está apenas na psique do narrador-protagonista.

Nas ruas, apesar da dúvida levantada por alguns, sente que o tratam com muita consideração, daí sua felicidade. Mas eis que topa, de repente, com Fagundes, um de seus antigos amigos baixinhos. O narrador-protagonista, à medida que se transformava em homem alto, resolvera se afastar de seu grupo. Neste reencontro forçado, é obrigado a ouvir as queixas do colega sobre a vida, o que, segundo diz, o faz retroceder à antiga

²²² Idem, p. 152.

estatura. Descobre então que seu tamanho é variável, aumentando ou diminuindo segundo as circunstâncias, e, sobretudo, segundo as pessoas com as quais se depara. Assim, a identidade do narrador-protagonista é de tal modo frágil, que oscila conforme quem a reflete. Consciente disso, ao avistar Espadim na rua, outro de seus companheiros baixos, o mais revoltado e agressivo com a própria condição, quebra depressa a esquina para evitá-lo. Talvez por não conseguir fixar uma identidade é que o narrador-protagonista não mencione em nenhum momento o próprio nome, embora o faça com todos os outros personagens.

O tema da identidade precária, além de ser tratado neste conto, aparece também em “O homem e seu capote”, publicado pela primeira vez na *Revista Acadêmica* de setembro de 1940, constituindo originalmente episódio de *João Ternura* não aproveitado no romance.²²³ Nele, o maltrapilho Ternura, ao vestir um capote luxuoso doado pelo primo “importante”, sente que o mundo passa repentinamente a respeitá-lo. Torna-se bastante dependente do traje, já que ele faz com que pareça pertencer a uma classe social mais abastada. Tal narrativa também faz alusão ao conto machadiano “O espelho”, em particular, à questão da vestimenta como símbolo da posição social. Contudo, Ternura, se de início se regozija ante tantas facilidades obtidas com o capote, logo começa a se inquietar por perceber que a maioria das pessoas na rua não usa roupa de frio. Acaba concluindo que faz calor, e por isso, não há razão para estar vestido com o capote. Começa então a tortura psicológica que impõe a si mesmo ao notar que está em descompasso com os outros. Ternura, neste conto, como diria o próprio Aníbal, deseja ajustar-se ao máximo “às convenções sociais”, e a sensação do desajuste é o motivo de seu tormento, o que, paradoxalmente, acaba por afastá-lo ainda mais do objetivo de ser respeitado na sociedade, pois as tentativas de se livrar do capote resultam em sua perseguição pelo povo e a polícia, igualando-o a Carlitos. Observe-se que, da mesma maneira que no conto do homem alto, João Ternura, ao se sentir em descompasso com os transeuntes que não estão agasalhados, depende completamente do outro para constituir sua identidade. A consequência disso é que o hesitante protagonista passa de homem distinto a ladrão.

Em “O homem alto”, o que poderia explicar a autoimagem provisória? O narrador-protagonista fornece informações significativas: em primeiro lugar, afirma que parou de crescer na mesma época em que seus pais morreram, quando tinha apenas

²²³ A narrativa é publicada também como apêndice na edição póstuma de *João Ternura* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, pp. 225-30).

quinze anos. Ele vai se referir indiretamente à figura da mãe mais algumas vezes: na primeira, lembrando uma tentativa de conquista amorosa, resume a descrição da moça na seguinte forma: “Olívia era grande, com algo de maternal nas maneiras e na voz.”²²⁴ Na segunda vez, nota em Miss Elin, dinamarquesa representante de uma empresa de produtos de drogaria de seu país, e com a qual ele tem um encontro para firmar um contrato de fornecimento, as mesmas características maternais de Olívia: “a dinamarquesa prolongava-se numa introdução amena aos nossos entendimentos. Era mulher grande, suave e lenta de movimentos. Lembrava um pouco a outra, a da aventura frustrada, no Flamengo.”²²⁵ A referência materna aparece, ainda, no impactante desfecho do conto com a mesma Miss Elin, que será referido em momento oportuno. Note-se que ambas, Olívia e Miss Elin, são descritas como “grandes”, justamente o que desejava ser o narrador-protagonista.

Em seu primeiro encontro com Olívia, o narrador-protagonista afirma que estava desprevenido, portando seu físico original, e mesmo assim, houve interesse mútuo e promessa de reencontro. Da outra vez, ele resolve ostentar sua imagem de homem alto, mas, ao contrário do que imaginara, a tentativa de conquista falha: “Por que agora esse ar grave, essa cara de homem cruel? Esta até me lembrando o Isaías. Ih! Nem quero me lembrar... Aquilo só tem tamanho.”²²⁶ Olívia, assim, rejeita-o quando ele transmite a impressão de ser um homem bem-sucedido no âmbito social, no “jogo da vida”, preferindo-o na medida em que ele se assemelha a uma criança que necessita de cuidados maternais.

O desfecho do conto é inusitado. Ao tratar do fechamento de contrato de fornecimento de produtos de drogaria com Miss Elin, negócio importantíssimo em sua carreira, o protagonista olha curioso para um dos objetos que fazem parte das amostras. A dinamarquesa Elin explica que se trata de um produto inovador para extrair leite de parturientes, e para testá-lo, descobre um dos seios e encaixa o aparelho na mama. Entorpecido com a cena, o protagonista sente a vista turvar e de repente se vê encolhido no colo da mulher, que lhe embala cantando uma canção de ninar. Neste momento ele retrocede a seu verdadeiro estágio, o de um bebê que necessita dos cuidados maternos, assim como retorna a seu tamanho original quando interage com os colegas de estatura

²²⁴ Idem, p. 153.

²²⁵ Idem, p. 163.

²²⁶ MACHADO, Aníbal. Op. cit., p. 154.

baixa. Neste final, de modo irônico, desfaz-se a imagem do “homem alto”, arrojado, bem-sucedido social e profissionalmente.

O movimento como vida

Na obra de Aníbal Machado, o movimento não se realiza apenas de modo quase imperceptível por meio da ênfase ao gesto, mas está representado em vários níveis e nuances.

Juanita, de “O telegrama de Ataxerxes” é uma personagem que encarna as infinitas possibilidades do movimento por meio da dança. A moça é sempre ágil e ligeira, ficando aflita para dançar na frente dos outros. Trata-se de mais uma personagem que se distingue, na ficção de Aníbal, pela gestualização - embora sua dança seja uma gestualização artística -, e por ser sonhadora, ingênua e criar uma realidade paralela à dos demais. A dança constitui seu principal meio de comunicação e expressão. Certa vez, não conseguindo comunicar-se com a mãe por meio de palavras, passa a fazê-lo com os movimentos do corpo. É evidente que esta peculiaridade da personagem a associa ao primitivismo ou ao inocente, uma vez que a dança é considerada uma das artes mais antigas, e costuma ser executada intuitivamente pelas crianças bem pequenas e os animais.²²⁷ É através da dança que Juanita vive e sonha, sente-se plena e feliz.

Juanita está sempre procurando recriar os movimentos da natureza. Enquanto vive no sítio, procura imitar a evolução das bananeiras ao vento. Ao chegar à cidade grande, não vê a hora de se integrar a seu dinamismo, usufruir da diversidade de seus estímulos. Contudo, decepciona-se ao ver pela primeira vez o mar, achando-o imóvel demais, “uma extensão calada”. Observe-se que ela rejeita o que parece estático, sem vida. Neste caso, o mar é uma metonímia da cidade do Rio de Janeiro que se contrapõe a seu lugar de origem, a interiorana Pedra Branca. A imobilidade do mar aponta para os dissabores que sua família, levada pelo pai, Ataxerxes, sofrerá em relação à capital federal. Juanita representa em sua dança tudo o que pertence à natureza e concretiza movimento, transformação. Ela dança até mesmo um incêndio, que, mesmo sendo destruição, não deixa de configurar um movimento, uma mudança de estado.

²²⁷ FAURE, Élie. *Fonction du cinéma*, p. 16.

Juanita, ao dançar os movimentos naturais, transforma-os em linguagem artística, encontrando uma forma de perpetuá-los no tempo, exaltando seu sentido e sua finalidade. Com esse afã de ressaltar o movimento em seus mais diversos níveis, do quase imperceptível ao mais impactante, Aníbal Machado parece tentar recriar em sua ficção a própria capacidade do cinema de reproduzir a vida em seu curso.

6.As narrativas de Aníbal Machado e o cinema industrial brasileiro

E o cinema começa a se interessar pelas histórias de Aníbal Machado...

Certamente quando se fala em adaptações de histórias de Aníbal Machado para o cinema são lembradas as que de fato chegaram às telas: *Esse Rio que eu amo* (1961), baseado em “A morte da porta-estandarte”, em “Noite de almirante”, de Machado de Assis e em “Balbino, o homem do mar” e “Milhar seco”, ambos de Orígenes Lessa; *Viagem aos seios de Duília* (1966), do conto homônimo de Aníbal, e *O menino e o vento* (1967), uma adaptação de “O iniciado do vento”, todos dirigidos pelo argentino Carlos Hugo Christensen; além de *Tati* (1973), por Bruno Barreto, a partir de “Tati, a garota”. No entanto, nenhum dos filmes citados foi adaptado por Aníbal. No presente trabalho, optou-se por tratar dos roteiros e sinopses elaborados pelo próprio autor²²⁸, que não chegaram a ser filmados. Isso apesar de “roteiros serem transitórios, não serem concebidos para durar, mas para desaparecer, para converter-se em outra coisa.”²²⁹ “O roteiro se lê tendo como base a perspectiva imaginária do filme, se deteriora em si pelo filme. Integra-se em um processo em várias etapas, na cadeia de escrita e reescrita de um relato que tende para o filme como objetivo último.”²³⁰ Contudo, o texto de próprio punho demonstra, ao menos preponderantemente, a vontade do autor, as características de sua obra que ali podem se manifestar, bem como as soluções adotadas por ele no processo de adaptação. Como foi apurado, sua obra procura reproduzir de várias maneiras os recursos do cinema. Focalizando-se um momento em que ela de fato está prestes a ser transposta para a linguagem cinematográfica, procura-se verificar se o autor consegue recriá-las à altura do que é realizado virtualmente em sua obra literária. Por isso, estudar os filmes realizados com base na obra do escritor significa considerar as transposições, soluções do roteirista e/ ou diretor, o que representaria uma interferência que não interessa estudar neste trabalho.

²²⁸ Destas produções, a única que foi filmada enquanto o autor ainda vivia foi *Esse Rio que eu amo*. Marcos Vinícius Teixeira, porém, reunindo diversas informações sobre o interesse em filmar as histórias de Aníbal por parte de companhias cinematográficas, bem como sobre as atividades do autor desenvolvidas na Vera Cruz, afirma, citando Alex Viany, o assistente de Carlos Hugo Christensen nessa produção, Francisco Marques, e a Cinemateca Brasileira, que o roteiro do filme é de autoria exclusiva do cineasta. Teixeira apresenta as versões da adaptação de “A morte da porta-estandarte”, a qual será analisada neste trabalho. Cf. TEIXEIRA, Marcos Vinícius. Op. cit., pp. 164-87.

²²⁹ CARRIÈRE, Jean-Claude et BONITZER, Pascal. *Exercice du scénario*. Paris: FEMIS, 1990.

²³⁰ VANOYE, Francis. *Guiones modelo y modelos de guión*. Op. cit., p. 19.

Apesar dos filmes adaptados da obra de Aníbal terem surgido somente a partir dos anos de 1960, o cinema brasileiro manifestou interesse por suas histórias desde pelo menos 1941, com a criação da Companhia Atlântida por iniciativa de Arnaldo de Farias, Alinor Azevedo, José Carlos Burle, Moacyr Fenelon, Edgar Brasil, A. Monteiro Filho e Nelson Schultz. A companhia tinha como propósitos “contribuir para o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro”²³¹ e “filmar temas brasileiros que pudessem dar à realidade nacional uma existência cinematográfica”²³². Procurando seguir esses princípios, o roteirista e argumentista Alinor Azevedo concebeu um projeto que seria a primeira produção da companhia e que resultaria da adaptação de “O homem e seu capote”, de Aníbal e de mais três outros textos:

[...] Alinor Azevedo propôs um filme de contos, gênero que então tinha poucos precursores. Chamar-se-ia *Tumulto* e reuniria quatro histórias bem cariocas, de diferentes autores, ligadas pelas atividades de um foca de jornal. Autorizado pela Atlântida, o repórter-cineasta escolheu cuidadosamente quatro escritores e quatro histórias capazes de representar condignamente a vida no Rio de Janeiro: Aníbal Machado cedeu seu conto, “O homem e o capote”; Emil Farhat, “Moleque chatola”; que narra a formação de um delinquente; Dias da Costa, um episódio dramático, focalizando um compositor de talento; e, por fim, João Cordeiro, um trecho de romance inédito.²³³

Contudo, o projeto foi considerado muito ousado para um filme de estreia, e o roteiro foi “encostado”, com aquiescência do próprio autor da ideia.²³⁴ Além disso, ele não foi preservado²³⁵, o que inviabiliza sua análise. Assim, para se ter uma ideia aproximada dele, seria necessário conhecer, além da narrativa de Aníbal, as três outras matrizes que o compõem, e somente com as indicações fornecidas por Viany, não é possível identificar com certeza a quais textos se referem o “episódio dramático, focalizando um compositor de talento”, de Dias da Costa, e o trecho de romance inédito de João Cordeiro. Segundo Rocha Melo, o conto “Chico Sabiá” é o que estaria mais próximo da descrição de Viany, “assim mesmo de forma tangencial”. Recém-saído da prisão, Chico Sabiá procura se reintegrar à sociedade. Após avistar Joana, “uma hora depois, ele açoitava as cordas do violão, dizendo para ela, em sons, as palavras que sua

²³¹ VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1959, p. 119.

²³² GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto. “Cinema brasileiro 1930/ 1960”. *Ciclo de Cinema Brasileiro*. Fundação Calouste Gulbenkian/ Cinemateca Portuguesa, Lisboa, abr.- jun. 1987, p. 61.

²³³ VIANY, Alex. Op. cit., p. 120.

²³⁴ Idem, p. 120.

²³⁵ *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. (Mestrado em Comunicação). Niterói: UFF, 2006, p. 53.

boca não sabia dizer”. Rocha Melo adverte: “Nesse caso, o personagem de Chico Sabiá teria sofrido uma grande modificação, pois apesar do apelido ‘Sabiá’ (que nos remete mais a um cantor que a um compositor) nada nos indica que a sua principal ocupação era compor música, nem os personagens secundários a ele se referem desse modo e a curta cena transcrita nessa nota não nos autoriza a dizê-lo.”²³⁶ Entretanto, tal texto pode ser uma das matrizes do roteiro não filmado, pois, afinal, na cena referida o personagem compõe uma canção para a mulher que o inspira. Além disso, há de se levar em conta o fato de Viany se recordar de um texto já distante da época em que ele publica sua *Introdução ao cinema brasileiro*, e, por isso, existe a probabilidade de ele estar se referindo ao conto de forma inexata. De qualquer maneira, considere-se o fato de “Chico Sabiá” ser um dos textos componentes de *Tumulto* apenas como uma hipótese.

Tal como Rocha Melo, a pesquisa também não localizou o trecho do romance de João Cordeiro. Este publicou apenas uma obra em vida, *Corja* (1934), do qual o referido trecho não pode ser oriundo, se se considerar correta a informação de Alex Viany de que ele provém de um romance inédito.²³⁷

Outro texto integrante do roteiro, “Moleque Chatola”, refere-se a um capítulo denominado “Chatola não aguentou”, do romance de Emil Farhat, *Cangerão* (1939). Chatola, personagem secundária, é um amigo do protagonista, Cangerão, ambos meninos de rua na região de Juiz de Fora, que passam fome e são perseguidos pela polícia. No capítulo em questão, Chatola é punido por roubar goiabas no sítio de um coronel, sendo obrigado a arrastar um saco da fruta pelas ruas e gritar para todos, como em um pregão, que é ladrão de goiabas. Revoltado com a humilhação do companheiro, Cangerão atira uma pedra no filho do coronel. O guarda que obrigava o menino de rua ao castigo se distrai acudindo o garoto ferido e Chatola foge com o saco de goiabas. Segundo Viany no trecho transcrito de seu livro, as quatro histórias escolhidas são “capazes de representar condignamente a cidade do Rio de Janeiro”. Dessa forma, imagina-se que Alinor Azevedo teria adaptado esse capítulo, cuja ação se passa em Juiz de Fora, à realidade urbana carioca, assim como dos textos de Dias da Costa e João Cordeiro.

²³⁶ Luís Alberto Rocha Melo já havia tentado identificar os dois textos componentes de *Tumulto*. Também fiz pesquisa para localizá-los partindo das indicações de Alex Viany. Cf. Idem, p. 51.

²³⁷ João de Castro Cordeiro (1905-1938). Luís Alberto Rocha Melo se refere igualmente à impossibilidade de o excerto pertencer à *Corja*, já que ele seria oriundo de um romance inédito. Ainda assim, aventa uma “hipótese longínqua”: a de que Alinor Azevedo talvez tenha se inspirado em uma das viagens do protagonista, Policarpo Praxedes, que reside em Salvador, ao Rio de Janeiro. Cf. Idem, pp. 51-2.

Apesar de o roteiro de Alinor Azevedo ter sido extinto, e de faltarem informações mais consistentes sobre alguns de seus textos componentes, a comparação entre os dados disponíveis permitem fazer inferências: que o tema do capítulo sobre Chatola, e até mesmo o de “Chico Sabiá”, de Dias da Costa, se o considerarmos como um dos textos que originaram *Tumulto*, é semelhante à de “O homem e seu capote”: todas as narrativas têm como protagonistas figuras marginais, “deserdadas da sorte”, que sofrem oposição da sociedade. Nesse sentido, a escolha dos referidos contos, entre eles o de Aníbal Machado, está afinada com um dos objetivos da Atlântida à época de sua fundação, o de abordar a realidade brasileira com foco nos excluídos. Ademais, na passagem transcrita de seu livro, Alex Viany menciona a preocupação do roteirista de que as narrativas refletissem, além da realidade brasileira, a realidade carioca. Em artigo publicado antes de seu livro *Introdução ao cinema brasileiro*, Viany afirma que o roteiro de Alinor Azevedo “pretendia ser uma espécie de hino ao Rio de Janeiro”. O crítico chega até a dizer nesse artigo que o filme de estreia de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 graus*, que “procurou mostrar aspectos os mais diversos da vida carioca” e que passaria a ser considerado precursor do Cinema Novo, parecia inspirado em *Tumulto*.²³⁸ Viany, aliás, foi quem mais se preocupou, de forma sistemática, em formular uma tradição de cinema carioca.

Apesar dos objetivos iniciais de seus fundadores, a Atlântida, após sua associação à cadeia distribuidora de Luis Severiano Ribeiro, passou a produzir predominantemente chanchadas, cuja solidificação e proliferação representou, conforme Paulo Emílio Sales Gomes, “a almejada confluência de interesses comerciais e industriais” no cinema.²³⁹ Assim, embora não tenha sido produzido pela Atlântida, “O homem e seu capote” acabou sendo adaptado e filmado em chave bem diversa do que propôs Alinor Azevedo, tendo sido transformado em uma chanchada, isto é, segundo a definição de Alex Viany, comédia popularesca, em geral apressada e desleixada, com interpolações musicais.²⁴⁰ Trata-se da comédia musical *Cem garotas e um capote* (1946), dirigida por Milton Rodrigues, irmão do dramaturgo Nelson Rodrigues. O site da Cinemateca Brasileira registra o argumento do filme por Aníbal Machado e

²³⁸ “Cinema carioca: tentativas e perspectivas” [1957, Original datiloscrito, f. 4]. “Alex Viany - Disponibilização do Acervo Documental”. Disponível em <alexviany.com.br> Acesso em 18 set. 2015. O artigo foi publicado em *Para Todos*, em setembro de 1957.

²³⁹ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 74.

²⁴⁰ *Shopping News*, 13 dez. 1959.

Rodrigues como autor do roteiro.²⁴¹ É bem provável que Aníbal não tenha participado da elaboração do filme, uma vez que o chamado argumento pode ser, na realidade, extraído do texto original que serviu de base para o diretor.²⁴² Mesquitinha (nome artístico de Olímpio Bastos), um dos atores cômicos mais populares do teatro de revista e do cinema na época, é o protagonista. No elenco há também outros nomes de peso da comédia teatral e cinematográfica, como Humberto Catalano e Modesto de Souza. Alice Gonzaga, da Cinédia, informa que a película não existe mais²⁴³, mas é possível reconstituir algo do enredo e outros dados do filme através da pesquisa em artigos e críticas veiculados na época.

O filme foi amplamente divulgado e contou com excelente distribuição, tendo sido lançado simultaneamente em sete cinemas do Rio de Janeiro. Algum tempo depois, estrearia também em várias salas de São Paulo e Belo Horizonte.²⁴⁴ Assim como as produções do gênero, apela para dançarinas com pouca roupa. A crítica do filme em *A Cena Muda* considerou forçada a filmagem no Cassino Copacabana, apenas “para justificar a inserção de algumas fotografias absolutamente fora de propósito de algumas das coristas mais carnudas daquela casa de jogo hoje em vias de regeneração.”²⁴⁵ Enfim, o filme fora produzido para dar bilheteria, o que explica a grande cobertura na distribuição.

Como antecipa o comentário transcrito de *A Cena Muda*, a crítica de modo geral não recebeu bem *Cem garotas e um capote*. Apontou fragilidade na direção, o que gerou como consequências uma fotografia ruim, som péssimo²⁴⁶, e graves erros de continuidade. Em texto não assinado de *A Cena Muda* cita-se o exemplo das cenas

²⁴¹ “100 garotas e um capote”. Disponível em Cinemateca Brasileira <

<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> Acesso em 18 set. 2015.

²⁴² Em seu blog *Histórias de cinema*, A.C. Gomes de Mattos registra somente Milton Rodrigues como autor do roteiro. Cf. *Histórias de cinema*. “Mesquitinha no cinema”. Disponível em <<http://www.historiasdecinema.com/2011/05/mesquitinha-no-cinema/>> Acesso em 18 set. 2015.

²⁴³ Segundo Alice Gonzaga, o cineasta posteriormente extraiu do filme quatro curtas-metragens que não abarcavam o enredo em sua íntegra, correspondendo apenas a seleções de números musicais. Estes curtas também não foram preservados.

²⁴⁴ “Amanhã, a estreia espetacular de 100 garotas e um capote em 7 cinemas simultaneamente”. *Jornal dos Sports*, 12 maio 1946; FAN N. 1. “Cem garotas e um capote”. *Diário de Minas*, 24 ago. 1946; JOSÉ CARLOS. “Cem garotas e um capote”. *Diário da Noite*, 4 out. 1946 (Arquivo Cinédia/ Alice Gonzaga).

²⁴⁵ “Cem garotas e um capote.” *A Cena Muda* n. 22, 28 maio 1946, pp. 3 e 32. Cf. “Biblioteca Digital das Artes e do Espetáculo –Museu Lasar Segall.” Disponível em <<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br>> Acesso em 18 set. 2015.

²⁴⁶ LARA FILHO. Op. cit.; NUNES, Mário. [“Cem garotas e um capote”]. *Jornal do Brasil*, 17 maio 1946; JONALD. “Cem garotas e um capote”. *A Noite*, 17 maio 1946; FAN N. 1. “Cem garotas e um capote”. *Diário de Minas*, 24 ago. 1946; RICHMOND. “Cem garotas e um capote”. *Folha da Manhã*, 6 out. 1946. Todos os artigos citados pertencem ao Arquivo Cinédia/ Alice Gonzaga.

rodadas no estúdio da rádio Tupi. Focaliza-se uma plateia que ouve o programa de calouros no qual se apresenta o maestro Zefino. Dias depois, quando ocorre a entrega de um prêmio, o auditório novamente é mostrado:

E lá estão as mesmíssimas caras fotografadas do mesmíssimo ângulo. Filmaram duas vezes a mesma cena? Não, porque isso seria bobagem. Copiaram duas vezes o mesmo negativo. O que foi filmado de novo foi a cena da entrega do prêmio. E lá está o *speaker* da rádio Tupi exatamente com a mesma roupa que vestira há vários dias atrás[...] Vê-se que saiu tudo no mesmo *take*, mas deviam, pelo menos, ter levado um paletó sobressalente para o rapaz.²⁴⁷

A má qualidade da produção, principalmente quanto ao som, é explicada, em parte, por Pedro Lima. Depois de ter deixado a Cinédia, Milton Rodrigues resolve fazer um novo filme, mas tem de enfrentar um sério problema, já que não dispõe de estúdio nem de recursos de maquinária: “Onde não fosse possível levar o som, faria o filme sem ele e contaria tudo através de uma narrativa. É um meio, e a coisa já é até velha.” Lima se refere à narração da história por Modesto de Souza, amigo do protagonista, expediente do qual o diretor se vale para contornar a escassez de recursos técnicos. Segundo o crítico, ciente do mau resultado, procurando fugir da responsabilidade na direção, Milton Rodrigues adota o pseudônimo de M. Falcão.²⁴⁸ Lima nota ainda o paralelismo do título da película com *Duas garotas e um marujo*, comédia musical lançada em 1944 sobre duas irmãs que se envolvem com um marinheiro. As duas, a exemplo de seus pais, artistas do *vaudeville*, desejam ter seu próprio teatro-cantina para entreter os militares durante a Segunda Guerra Mundial. Esse paralelismo indica uma tentativa de imitação, de acordo com Sérgio Augusto, a que recorriam as chanchadas, de modelos importados de Hollywood.²⁴⁹

Grande parte das críticas faz alusão ao péssimo momento pelo qual passa o cinema brasileiro, em que, segundo Paulo Emílio Sales Gomes, a quase totalidade da produção é carioca e no qual firma-se a fórmula que assegura a continuidade do nosso cinema por quase vinte anos: as chanchadas.²⁵⁰ Produções como a de Milton Rodrigues só fazem por confirmar tal momento. Alguns colonistas, entretanto, vendo qualidades na fita, usam o mesmo argumento a seu favor. Segundo Petronius, diante do estado em que a cinematografia se encontra, não se tem o direito de aspirar a perfeição; “basta que

²⁴⁷ “Cem garotas e um capote.” *A Cena Muda*, op. cit.

²⁴⁸ LIMA, Pedro. “Cem garotas e um capote”. *Diário da Noite*, 16 maio 1946. (Arquivo Cinédia/ Alice Gonzaga).

²⁴⁹ AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cinemateca Brasileira/ Companhia das Letras, 1989, p. 16.

²⁵⁰ *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 73.

a película apresente umas tantas qualidades, e que estas superem os defeitos”, caso que seria o de *Cem garotas e um capote*. O autor aponta como acertos os flagrantes do programa de calouros, que fixariam muito bem “a odisseia dos que sonham com o estrelato radiofônico”, além de a parte musical contribuir para o ambiente alegre do filme.²⁵¹ No *Diário Carioca*, o crítico se vale da mesma justificativa de que as qualidades são em maior número que os defeitos, citando como um dos pontos altos o bailado das Sílides pelo corpo de *ballet* do Teatro Municipal: “momento de rara, intensa poesia”.²⁵² Estas passagens, porém, são acessórias, de menor relevância se comparadas a itens essenciais na feitura do filme apontados como altamente comprometidos. O que parece ocorrer nessas poucas opiniões favoráveis é o receio em execrar completamente o filme ou até a parcialidade por razões que não cabe aqui desvendar.

Pedro Lima considera o papel do protagonista Mesquitinha demasiadamente tolo, desmerecendo o que se poderia esperar em vista de suas atuações anteriores, já que é tido como um dos maiores cômicos da época.

Difícil encontrar alguma referência à fábula do filme. Lara Filho resume a história da seguinte maneira:

No interior um camarada dirige uma orquestra e é apaixonado por uma menina dos seus 15 anos. Ela tem talento e representa num teatrinho local [...] sob proteção de um empresário metido a conquistador, um tal ‘Sr. Lobo’. Esse sujeito quer e de fato traz a pequena para o Rio, naturalmente com determinadas intenções. Acontece então que o tal camarada apaixonado sente ‘dores de cotovelo’ e vem também para a cidade grande atrás da moça, acompanhado de um seu amigo. Aqui passam um mau bocado de vida e correm atrás da pequena, que, por sinal, custa muito a ser encontrada. Final: num ‘final feliz’ de encher as medidas, o ‘Sr. Lobo’, com todo o seu dinheiro e todo o seu prestígio, é abandonado pela garota, que segue para o interior com seu apaixonado. Eles então casam-se, são muito felizes e têm uma penca de filhos. Bolas, bolas, bolas! Que história mais besta!²⁵³

Diante do exposto, o leitor deve estar se perguntando se o filme aproveita algo de “O homem e seu capote”, tão distante é a sua sinopse, bem como tudo o que foi descrito, do drama psicológico de João Ternura. Este mesmo é transformado no maestro Zefino dos Anjos. Lara Filho menciona que o filme se trata de “adaptação de um conhecido conto do grande Aníbal Machado, naturalmente toda modificada e mutilada”.²⁵⁴

²⁵¹ “Cem garotas e um capote.” *Jornal dos Sports*, 16 maio 1946 (Arquivo Cinédia/ Alice Gonzaga).

²⁵² C.R. “Cem garotas e um capote.” *Diário Carioca*, 16 maio 1946 (Arquivo Cinédia/ Alice Gonzaga).

²⁵³ LARA FILHO. “Cem ou sem garotas?” *Folha do Dia*, 10 maio 1946 (Arquivo Cinédia/ Alice Gonzaga).

²⁵⁴ Idem.

Entretanto, alguns artigos apresentam fatos mais próximos do enredo original: para Jonald, “a história do indivíduo com uma capa tapando um busto nu – adaptação do conto de Aníbal Machado, era francamente aproveitável”, mas o diretor, movido principalmente por finalidades comerciais, não a realizou de forma feliz.²⁵⁵ Note-se que o capote tapando o busto nu remete a um estado de miséria disfarçado, tal qual o de João Ternura na narrativa. Além disso, informa-se, no *Jornal dos Sports*, que o capote se trata de personagem não humano, em torno do qual “gravitam os fatos e as pessoas, constitui um dos mais autênticos [...] motivos cômicos do filme, dando margem a situações engraçadíssimas”.²⁵⁶ No texto original, são as tentativas vãs de se livrar da vestimenta é que resultam em situações cômicas: a primeira vez que Ternura a abandona, alguns meninos vão atrás dele para devolvê-la, e torcem o nariz porque aquele apenas lhes agradece, sem gratificá-los com dinheiro. Na segunda vez, um garoto que brinca perto do local onde o capote é largado o confunde com uma assombração, e desata a gritar socorro. Ternura, então, é parado pela polícia, que o obriga a ficar com o capote e o leva para prestar esclarecimentos na delegacia. Não se sabe, contudo, se no filme o cômico é gerado a partir dos mesmos fatos, o que não é tão provável, se levarmos em conta as grandes modificações pelo roteirista. E em relação ao capote como personagem, no conto ele também pode ser tido como tal? De modo geral, observa-se que ocorre na narrativa de Aníbal uma animização da peça do vestuário:

Capote maravilhoso! ... Começou a funcionar em Londres onde fora concebido. Cerca de um ano, estive lá a serviço do primo. Devia ter figurado no inverno europeu, em noites, em quantas aventuras galantes! Com certeza eram estes os traços principais da biografia de um capote tão complexo.²⁵⁷

E o capote a tiranizá-lo, a ocupar quase dois terços de sua figura. Não, não era o mesmo de antigamente, não era. Muito mais pesado. E hostil agora, vejam só. Nunca pensou que um capote mudasse tanto, franqueza [...] 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.²⁵⁸

No capítulo anterior, ao se comentar o conto, apontou-se a mudança do olhar de João Ternura, que no início vê no capote o índice de sua admissão no mundo dos abastados, para depois passar a encará-lo como algo que só acentua o contraste de sua figura miserável com esse mundo. A animização da peça, portanto, está diretamente

²⁵⁵ *A Noite*, 17 maio 1946 (Arquivo Cinédia/ Alice Gonzaga).

²⁵⁶ “Amanhã, a estreia espetacular de 100 garotas e um capote em 7 cinemas simultaneamente”. *Jornal dos Sports*, 12 maio 1946 e PETRONIUS, Op. cit. (Arquivo Cinédia/ Alice Gonzaga).

²⁵⁷ MACHADO, Aníbal. “O homem e seu capote”. In: *João Ternura*, op. cit., p. 225. Grifos da autora.

²⁵⁸ Idem, p. 227.

relacionada ao poder que lhe é conferido pelo protagonista, mas não se pode afirmar que isso é o bastante para transformá-la em uma personagem, já que ela não possui uma conformação psicológica própria e não realiza ações. Pelos dados disponíveis sobre o filme, é impossível saber até que ponto Milton Rodrigues conservou os dilemas vividos pelo protagonista em relação ao capote.

Enfim, *Cem garotas e um capote* parece realmente ser um filme bastante problemático, o que talvez explique o provável silêncio de Aníbal Machado, já que não são conhecidos depoimentos seus sobre ele, isso apesar de ser película baseada em narrativa sua concluída e lançada enquanto ainda vivia. Dos textos críticos sobre o filme pesquisados, o mais agressivo, publicado no *Diário de Minas*, diz: “Pobre do Brasil e pobre do Aníbal Machado, a quem atribuíram a ‘inspiração’ do enredo desse filme. Por que é que o Aníbal Machado não processa essa gente que de tão má fé o intriga com o bom gosto do público?”²⁵⁹

Mas em meio aos vários erros do filme, Rodrigues parece ter feito uma escolha mais acertada, a qual, se tivesse sido bem dirigida, seria condizente com o enredo e o tom de “O homem e seu capote”: trata-se de Mesquitinha como protagonista. O ator foi aclamado por encarnar um tipo em seus papéis da mesma estirpe de João Ternura: o do pobre diabo, aquele contra o qual o mundo se volta e está sempre na penúria. Consagrou-se no papel-título de *João Ninguém* (1936), filme que também não existe mais²⁶⁰, no qual a crítica vê “uma inegável influência chapliniana”.²⁶¹ Nele Mesquitinha faz um músico popular não reconhecido que compõe uma canção como presente de aniversário para a namorada. Ao levar-lhe a partitura, porém, perde-a no caminho e um falso amigo se apropria dela. A canção é gravada pelo falso amigo e alcança enorme sucesso. Como se não bastasse, o impostor, além da canção, arrebatou-lhe também a namorada. O compositor verdadeiro acaba morrendo tragicamente. Para Carlos Heitor Cony, Mesquitinha neste filme escolheu por modelo imediato a fita *Luzes da Cidade*, “obtendo felicidade em captar o clima, o *pathos* do vagabundo chapliniano à volta com os equívocos, com as mulheres e com os galãs que acabam levando as mulheres.”²⁶² Uma das coisas que Fred Lee elogia em *Cem garotas e um capote* é a interpretação do ator: “Sempre que não querem contrafazer a sua comicidade, tão humana, tão vizinha da

²⁵⁹ FAN N. 1. Op. cit.

²⁶⁰ Segundo informação de Carlos Heitor Cony. In: CONY, Carlos Heitor. *Chaplin. Ensaio-antologia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 130.

²⁶¹ VIANY, Alex. Op. cit., p. 117. Além de fazer o papel principal, Mesquitinha também dirigiu o filme.

²⁶² CONY, C.H. Op. cit., p. 130.

chapliniana e tão pessoal, ele é um êxito. Aqui, oferecia um grande partido. Não foi explorado bastante, mas ainda é do melhor que há em cinema brasileiro.”²⁶³ Em outros filmes, o ator faz ainda o pobre diabo, mas na pele de um funcionário público de baixo escalão. Como o João Ternura de “O homem e seu capote” é carlitiano, Mesquitinha seria uma excelente opção para encarná-lo.

No entanto, é no início da década seguinte, na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que Aníbal Machado começa a desenvolver atividades ligadas ao cinema, inclusive adaptações de seus contos. A companhia, fundada em 1949 por iniciativa de Franco Zampari, engenheiro que ocupava alto posto nas Metalúrgicas Matarazzo, e de seu proprietário Ciccillo Matarazzo, pretendia consolidar o cinema industrial no Brasil produzindo inicialmente histórias “universais em uma típica moldura brasileira” e “caracterizadas pelo apuro técnico.”²⁶⁴ Assim foi, por exemplo, em relação à *Caiçara*, a primeira produção da companhia que, de fato, representou uma revolução técnica para os padrões brasileiros, e cujo enredo se passa em uma pequena comunidade de caiçaras que sobrevivem da pesca. Procura-se retratar o linguajar e os costumes da comunidade, não obstante grande parte da crítica o acusar de escamotear a realidade dos habitantes da ilha e de falsidade na cenografia.²⁶⁵

Embora se imprimisse à fábrica de filmes uma visão essencialmente europeia pela influência de Alberto Cavalcanti - produtor-geral da companhia, que se consagrara naquele continente participando da vanguarda francesa na década de 1920 e da escola de documentários inglesa na década seguinte -, a constituição de um *star system*, a distribuição pela Universal e depois pela Columbia Pictures e o recrutamento de escritores importantes para atuar no departamento de roteiros, obedeciam a moldes hollywoodianos. O projeto industrial previa uma produção diversificada: dramas, adaptações literárias, musicais e documentários.²⁶⁶ E foi justamente para atuar no departamento de roteiros que Cavalcanti convida Aníbal Machado, que passa a trabalhar com adaptações literárias. Em carta de outubro de 1950 à filha Maria Clara Machado, o escritor relata que se encontra nos estúdios da companhia para ajudar nos diálogos de *Ângela*, filme baseado em um conto de Hoffman, “Sorte no jogo”, com roteiro de Neli

²⁶³ LEE, Fred. “Cem pequenas e um capote”. *O Globo*, [1946].

²⁶⁴ CALIL, Carlos Augusto. “A Vera Cruz e o mito do cinema industrial.” In: MARTINELLI, Sérgio. *Vera Cruz: imagens e história do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Abooks, p. 166.

²⁶⁵ Cf. ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, p. 74.

²⁶⁶ CALIL, Carlos Augusto, op. cit., p. 167.

Ruschel. Informa ainda que colaboraria também no cenário (roteiro) e diálogos de *As doutoras*, comédia baseada em obra de França Junior.²⁶⁷

No entanto, sucessivos desentendimentos entre a cúpula da Vera Cruz e Alberto Cavalcanti custaram a saída do último da companhia, e *Ângela*, por pouco, não ficou inacabado, substituindo-se também na direção Martim Gonçalves por Tom Payne e Abílio Pereira de Almeida. O filme teve Eliane Lage como protagonista e Maria Clara Machado como sua criada. Cavalcanti, então, em 1952, funda a Kino Filmes, que pretendia ser um empreendimento industrial similar à Vera Cruz, com perspectivas de uma produção vultuosa²⁶⁸, e no ano seguinte, anuncia *As doutoras* como uma das produções de sua companhia. No site da Cinemateca Brasileira, Aníbal Machado aparece como autor do argumento²⁶⁹. Contudo, Cavalcanti consegue apenas finalizar um filme dirigido por ele, *O canto do mar*, antes de a Kino Filmes, endividada, encerrar suas atividades e *As doutoras* acabar engavetado.

Posteriormente, Aníbal passa a roteirizar alguns de seus próprios contos, como “A morte da porta-estandarte”, “O telegrama de Ataxerxes” e “O piano”. A adaptação deste último é negociada em 1952 com a Multifilmes – outra produtora que, na esteira da Vera Cruz, pretendia fazer cinema em escala industrial – e seria dirigida pelo fotógrafo e cineasta Ruy Santos, que atuou em inúmeros trabalhos, dentre eles na fotografia de *Sol sobre a lama*, de Alex Viany (1963). Na Cinemateca Brasileira, há uma carta de Aníbal para Santos cedendo os direitos de adaptação à companhia, além de um anexo de 14 páginas designado por “argumento”, o qual, na realidade, se trata de cópia do próprio conto na íntegra. Acompanhando ainda esses documentos, encontram-se anotações, possivelmente de Ruy Santos, com o provável elenco: os cotados para ser João Oliveira são os emblemáticos Mesquitinha ou Modesto de Souza; Maria Fernanda faria a personagem Sara, filha de João; Sara Nobre seria Rosália e o papel do noivo de Sara ficaria com Hélio Souto. Uma observação diz ainda que, em caso de aprovação do filme, novos personagens seriam criados. De fato, existe um roteiro de “O piano” escrito por Aníbal, mas ele não se encontra junto ao dossiê de Ruy Santos na Cinemateca, e sim na Universidade Federal de Santa Catarina. Entretanto, ele permanece inacabado, o que provavelmente se deve à falência da Multifilmes.

²⁶⁷ MACHADO, Maria Clara. *Eu e o teatro*. Rio de Janeiro: Agir, 1991, p. 221.

²⁶⁸ GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro 1930/ 1960”. In: *Ciclo de cinema brasileiro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 71.

²⁶⁹ Cinemateca Brasileira. Disponível em< <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>> Acesso em 24 maio 2014.

Dessa forma, pelo menos uma das razões pelas quais as adaptações de Aníbal não foram filmadas foi a crise geral do cinema desencadeada pelo fracasso da Vera Cruz e que acabou condenando também as demais companhias. Diante desse quadro, qual o interesse em examinar textos para cinema de Aníbal Machado não filmados, já que a finalidade do roteiro é justamente a transformação em filme? Qual é o sentido de analisar textos engavetados há anos e completamente esquecidos?

A resposta está justamente nesse caráter potencial do roteiro. Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer afirmam que o roteiro é sempre a primeira forma de um filme. O roteirista seria – por necessidade, senão por gosto – muito mais um cineasta do que um escritor, pelo fato de que ele deve ter em mente, quando escreve, imagens sonorizadas - ou silenciosas - e em movimento. Ora, certamente Aníbal Machado foi convidado para atuar na Vera Cruz por ser, ao mesmo tempo, escritor e conhecedor teórico de cinema, e como tal, com noções de posicionamento de câmera, decupagem etc. E, ainda, como se vem insistindo neste trabalho, sua própria obra ficcional tem características cinematográficas. Portanto, examinar a sinopse e o roteiro de Aníbal Machado permite vislumbrar como seriam seus filmes imaginários.

Sinopse: A morte da porta-estandarte

As versões da adaptação de “A morte da porta-estandarte” podem ser encontradas nos arquivos do escritor na UFSC e na Universidade Federal de Minas Gerais, sendo que na primeira está depositado um caderno em cuja capa se lê, em autógrafo a lápis preto, “Praça Onze”, contendo dois textos com esse mesmo título, ao passo que na segunda, no Acervo dos Escritores Mineiros, existem duas versões datiloscritas, uma denominada “Praça Onze” e outra na qual o título foi alterado para “A morte da porta-estandarte”. Os manuscritos foram apresentados por Marcos Vinícius Teixeira, que os examinou estabelecendo, de forma cuidadosa, o percurso genético do texto, definindo as suas diversas versões.²⁷⁰ As versões datiloscritas estão datadas entre março e abril de 1953. Como fica claro, a última versão é a homônima ao conto, com dezesseis páginas.

²⁷⁰ TEIXEIRA, Marcos Vinícius. Op. cit., pp. 149-71.

Abaixo do título “A morte da porta-estandarte”, Aníbal, que havia antes datilografado “esboço de um cenário para cinema”, risca “esboço de um cenário”, substituindo-o, a lápis preto, por “sinopse de uma história”. Aníbal Machado costumava usar o termo “cenário” como sinônimo de roteiro. Quanto às palavras “esboço” e “sinopse”, elas também podem ser consideradas sinônimas, mas a preferência pela segunda assinala uma preocupação com um termo frequentemente mais usado em cinema para designar uma das etapas de escrita de um roteiro. Jean Paul-Torok define “sinopse” como um resumo da história, “o que implica que ela foi imaginada em sua totalidade e em seus detalhes essenciais, e comporta uma ação coerente claramente exposta em suas premissas, seu desenvolvimento e sua conclusão. Este documento é redigido apenas após a fase de produção do roteiro, que pode durar de algumas semanas a alguns meses. É feito para ser lido em pouco tempo e dar uma visão ‘sinóptica’ da história, permitindo julgar seu estado de acabamento, sua originalidade e suas qualidades narrativas.”²⁷¹

Contudo, o que é denominado sinopse nem sempre é redigido após o roteiro pronto, como indica Torok, mas, ao contrário disso, segundo Francis Vanoye, pode se referir também a um primeiro esboço, uma primeira etapa de redação do roteiro para interessar ao produtor²⁷², sendo neste sentido sinônimo de argumento. Tal é o caso da adaptação de “A morte da porta-estandarte”, já que esta apresenta várias versões, todas com muitas emendas e rasuras, indicando natural hesitação *durante* o processo criativo. Se fosse baseada em um roteiro acabado – que não foi encontrado e sobre o qual não há notícia da existência –, dificilmente iria apresentar tantas emendas.

A companhia cinematográfica que chegou a adquirir os direitos de adaptação deste conto de Aníbal Machado, bem como o de “O telegrama de Ataxerxes”, foi a Vera Cruz.²⁷³ Em artigo que trata das adaptações feitas pelo escritor para o cinema, Alex Viany menciona a adaptação, embora deixe claro que não a conhecia, apenas ouvira falar dela: “[...]os herdeiros de Aníbal devem um esclarecimento aos estudiosos do cinema brasileiro. É verdade que o próprio escritor teria feito uma adaptação

²⁷¹ TOROK, Jean Paul. *Le scénario*. Histoire, théorie, pratique. Paris: Artefact, 1986, p. 114. Trad. livre da autora.

²⁷² VANOYE, Francis. *Guiones modelo y modelos de guión*, op. cit., p. 14. Trad. livre da autora.

²⁷³ “Aníbal Machado e o cinema” [Recorte de jornal sem assinatura. Nota sobre a aquisição dos direitos de adaptação de “A morte da porta-estandarte” e “O telegrama de Ataxerxes” pela Vera Cruz. Fonte não identificada; data acrescida a lápis preto: “12.10.54.” Acervo Aníbal Machado. Nelic/ UFSC].

cinematográfica de ‘A morte da porta-estandarte’ para um filme de longa-metragem?”²⁷⁴

Com o desafio de roteirizar histórias curtas para longas-metragens, Aníbal Machado vai encontrar diferentes soluções para cada uma delas. Assim, “A morte da porta-estandarte” tem seu enredo prolongado, agora com início no entardecer da terça-feira de carnaval, e não mais à noite, durante o desfile. Consequentemente, o espaço, no conto restrito à Praça Onze, é ampliado, abrangendo outros endereços do Rio de Janeiro. O cerne do conflito continua sendo a busca do negro ciumento – que no texto para filme ganha o nome de Claudionor e o apelido de Clodô – por sua namorada. A prorrogação no tempo e no espaço permite o surgimento de novos episódios, personagens ou ações ligadas às personagens centrais: no conto Rosinha, embora seja fundamental da trama, não atua diretamente, sendo apenas referida o tempo todo no pensamento do namorado por meio da onisciência, e surgindo “em cena” somente depois de assassinada. Por sua vez, no texto para cinema, Rosinha – ou Rosa Maria – aparece interagindo com outras personagens, exceto com Clodô, até o momento em que este a mata.

A sinopse e o modelo trágico

Segundo Jean-Paul Torok, a maioria dos roteiros de filmes ainda hoje obedece a um modelo de narrativa dramática arquetípica formulado a partir das regras técnicas que Aristóteles forneceu em sua *Poética* aos autores de tragédia. Essas regras foram adotadas primeiramente pelo classicismo francês na elaboração dos textos para filme²⁷⁵, passando a ser seguidas inclusive em Hollywood. No capítulo dedicado à “Morte da porta-estandarte”, analisou-se a presença de elementos da tragédia no conto. Conforme se viu, para Hegel o acontecimento trágico deve resultar das paixões, da vontade da própria personagem. Como na adaptação o autor mantém a mesma fábula do conto, nela também é a fúria do protagonista em razão do ciúme sem limite, de seu sentimento de posse, que o leva a matar a namorada. Contudo, enquanto no conto o assassinato é motivado apenas por essa fraqueza pessoal, na sinopse tal sentimento possui agravantes externos, que são antagonistas a fazerem intrigas a Claudionor, todos questionando a fidelidade de Rosinha – como Vicente, que a corteja e gosta de provocar Clodô;

²⁷⁴ “Aníbal Machado, cineasta”. *Minas Gerais – Suplemento Literário*. Belo Horizonte, 28 jan. 1984, p. 10. Publicado originalmente em *Leitura*, 1964.

²⁷⁵ TOROK, Jean Paul. Op. cit., pp. 117-8.

Francisca, a falsa amiga que inveja o brilho da outra e deseja seu noivo; e até mesmo companheiros de bar de Clodô. Dessa maneira, no processo de adaptação do conto para a sinopse parecem se intensificar as referências intertextuais à tragédia *Otelo* de Shakespeare. Nesta as intrigas do perverso Iago despertam o ciúme irracional em Otelo, levando-o a cometer o ato trágico que o condena à ruína.

Outro fator na sinopse não existente no conto que a aproxima do drama do mouro de Veneza é a interferência do acaso ou fatalidade contribuindo para o acontecimento trágico. A sinopse se resume na procura alucinada de Claudionor por Rosinha. Ambos se cruzam em alguns momentos, sem, no entanto, um perceber o outro. Isso ocorre primeiramente em uma loja de artigos carnavalescos, na qual Claudionor entra, mas não vê Rosa Maria porque ela está experimentando uma máscara de serpente. De outra vez, na rua, uma foliona atira-lhe um esguicho de lança-perfume no rosto de Clodô bem na hora em que Rosinha vem chegando. Esta não o vê, ao contrário de Francisca, que, acompanhando Rosinha nas compras, finge não tê-lo notado. Clodô recupera a visão e desta vez chega a avistá-las, mas somente quando já estavam em um táxi, de partida. Ele ainda grita por Rosinha, mas ela não ouve.

No conto, a ruína que atinge Clodô advém unicamente de seu próprio erro. Já na sinopse, a sequência resumida acima, embora não mude o fato de Claudionor ter desejado matar Rosinha por um ciúme incontrolável, demonstra que o acaso, a fatalidade, teve alguma influência no desenlace. Assim, foi mero acidente o fato de Claudionor procurar a namorada na loja justamente quando ela estava de máscara, ou o lança-perfume ter sido borrifado em seus olhos no momento em que ela passava. De acordo com A. C. Bradley, em *Otelo*, bem como nas tragédias shakespearianas de modo geral, atribui-se ao acaso influência apreciável em determinado ponto da ação, como no exemplo em que Desdêmona deixa cair seu lenço no momento mais fatídico.²⁷⁶ Na sinopse de Aníbal Machado, Clodô procura Rosinha o tempo todo. Se a tivesse encontrado, haveria chances de se entenderem, quem sabe, e, assim, o acontecimento trágico poderia ter sido evitado, não fosse a interferência do acaso justamente nos instantes em que ambos estavam prestes a se avistarem. A presença desses antagonistas bem como do acaso ou fatalidade na sinopse também possui o intuito de despertar o interesse do espectador - e logo, do produtor -, criando-lhe expectativas que são frustradas logo em seguida, e provocando-lhe paixões como raiva e temor.

²⁷⁶ *Tragédia shakespeariana*. Op. cit., p. 11.

Movimento e ritmo céleres, paixão e violência

Na sinopse a perseguição de Rosinha por Claudionor se prolonga no tempo e no espaço em relação ao conto, mantendo-se o ritmo célere que o caracteriza. No capítulo dedicado àquele, observou-se que o deslocar rápido do protagonista na sua procura se deve em muito aos seus sentimentos obsessivos de ciúme e raiva. O autor não recria, na parte tocante à sinopse, esses sentimentos de Clodô, apenas mostra as ações exteriores das personagens, porém, o fato de antagonistas envenenarem sua mente com intrigas implicitamente fomentam a sua fúria, e contribuem para a ação derradeira que vai cometer. Existe, portanto, uma associação entre a psicologia da personagem e sua movimentação e ritmo exterior, estes provocados sobretudo por sua paixão desenfreada, embora as múltiplas e rápidas focalizações do carnaval carioca não provenham apenas do interior da personagem, mas reflitam também “o ritmo acelerado da vida contemporânea”, o que corresponde à definição do autor da literatura que procura incorporar a linguagem cinematográfica. Se a adaptação fosse filmada, o resultado poderia ser uma sucessão de planos de curta duração.

Aliás, o fato de a sinopse enfatizar apenas as ações exteriores evidencia que ela é esteticamente muito mais simples que o texto original. Conforme se mostrou na análise do conto, há uma ênfase à visualidade ao se registrar imagens sugeridas de certo ângulo e distância aproximada, e também cortes bruscos do narrador. Assim, ficando patente a tentativa de recriar procedimentos cinematográficos no conto, na adaptação para cinema espera-se que tais procedimentos sejam enfaticamente explicitados, o que, entretanto, não ocorre. Ademais, como se viu, a sinopse não revela os sentimentos do protagonista, limitando-se à sucessão de ações. Porém, como se trata de um texto transitório e sucinto, que uma vez aprovado, será transformado em roteiro, é escrito “com a única intenção de descobrir o relato”, e, por isso, “seu estilo tende a ser neutro”.²⁷⁷ Trocando em miúdos, a sinopse não costuma fornecer indicações de movimentos de câmera e de ângulos de filmagem - os quais, no conto, são sugeridos pelo narrador -, já que tais indicações comumente vão aparecer no estágio do roteiro

²⁷⁷ COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

chamado decupagem técnica. Dessa forma, não há como prever se Aníbal iria adaptar os recursos estilísticos de “A morte da porta-estandarte” que se assemelham a movimentos de câmera e cortes no roteiro. Entretanto, considerando-se o fato de seu único roteiro completo, “O telegrama de Ataxerxes”, possuir essas indicações – que serão comentadas em sua análise –, é possível pensar que faria o mesmo em “A morte da porta-estandarte”.

A morte da porta-estandarte e o realismo carioca

Os componentes trágicos em “A morte da porta-estandarte”, uma forma de universalizar a narrativa, se combinam à ampliação dos lugares da geografia carioca percorridos pelo protagonista, ajustando-se à proposta da Vera Cruz de conceber histórias universais através da caracterização de costumes e espaços brasileiros.

Enquanto no conto é possível perceber a intenção de mostrar um pouco do Rio de Janeiro por meio do carnaval carioca na Praça Onze, na adaptação tal objetivo se amplia por meio da ambientação em diversos outros locais do Rio de Janeiro - Central do Brasil; Avenida Rio Branco; morro da Mangueira e Engenho de Dentro, e também por meio do retrato do malandro nas figuras de Vicente e do próprio Claudionor. O primeiro não só corteja Rosinha quando ela experimenta o vestido de porta-estandarte como provoca Claudionor ao elogiar a graça de sua namorada. A discussão de ambos culmina em violenta luta de capoeira. A polícia não tarda a chegar, e os dois acabam fugindo. Escondem-se em um café, e, percebendo que a polícia inevitavelmente os achará, o astuto Vicente propõe fingirem-se de amigos para despistá-la. Quanto os policiais chegam, só veem dois homens conversando “com naturalidade”, o que os confunde. A encenação surte efeito, mas Vicente vê uma navalha na mão de Claudionor, sente-se em perigo e propõe trégua, retirando o que disse. Constitui atitude típica do malandro cortejar uma mulher bonita, mesmo comprometida.²⁷⁸ Ademais, a luta entre ambos, a tática para escapar da polícia, o fato de Claudionor estar armado com navalha, são comportamentos e atitudes comumente associados à figura do malandro carioca. Como se vê, não só Vicente se enquadra em tal categoria mas também Claudionor, que, embora seja mecânico em Engenho de Dentro – no conto, escrito na década de 1930, ele é ferreiro, o que corresponde uma intenção de se alinhar à modernização ocorrida até a

²⁷⁸ VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Dramaturgia e convenções. Campinas: Pontes/ Ed. Unicamp, 1991, p. 123.

década de 1950 -, pode-se dizer que transita entre o mundo da ordem e o da desordem.²⁷⁹ Dessa maneira, na adaptação de “A morte da porta-estandarte” para cinema, além da ambientação no carnaval popular da Praça Onze, criam-se ações passadas no Morro da Mangueira, ressaltando um outro lado que não aparece no conto: certos comportamentos e artimanhas do malandro.

Entretanto, além de despertar o mero interesse da Vera Cruz pelo roteiro, essa abordagem da realidade brasileira através da amostra de uma crônica de costumes popular no Rio de Janeiro parece ir ao encontro de um anseio que, a partir da década de 1950, vinha se manifestando no cinema nacional, por obra de Alex Viany e outros cineastas: defendendo um cinema inspirado no Neo-Realismo italiano, passam a enxergar, em algumas produções de épocas variadas, uma linha de continuidade realista e nacionalista, inserindo-se no que Viany chamou de “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro”. Sob tal perspectiva, procura formular em sua obra a tradição de um cinema carioca.²⁸⁰ Antes de lançar *Introdução ao cinema brasileiro*, já se empenhava em delinear esse programa estético e temático, publicando, em 1957, um artigo sobre filmes ambientados na cidade do Rio de Janeiro, destacando a presença do carnaval e da música popular – especialmente o samba. Nesse contexto cita a adaptação de “A morte da porta-estandarte”, elogiando-a:

A grande maioria dos filmes carnavalescos dos últimos anos, porém, é de uma atroz mediocridade, não só como cinema, mas também como expressão do decantado espírito carioca. E muito pouco apresentam de carnavalescos. Os números musicais, padronizados, com encenação e coreografia primárias, são ligadas por anedotas irrisórias, que pouco variam de ano para ano. As tentativas mais sérias de se focalizar o carnaval no Rio estão engavetadas: A morte da porta-estandarte, de Aníbal Machado, na Vera Cruz; O Abre-Alas, argumento original de Alinor Azevedo, com um produtor paulista.²⁸¹

No mesmo artigo, observa que a literatura brasileira possui também “eloquentes cronistas da vida carioca” não adaptados para o cinema, tais como Lima Barreto, Marques Rebelo e, de novo, “Aníbal Machado, que tem, além do já citado ‘A morte da porta-estandarte’, um contundente ‘Telegrama de Ataxerxes’ a mofar na Vera Cruz?”²⁸² Há de se lembrar também que, pelo fato de seu enredo se desenrolar no espaço urbano da então capital federal é que “O homem e seu capote” foi escolhido como um dos

²⁷⁹ CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*. São Paulo, 1970, n. 8, pp. 67-89.

²⁸⁰ MELO, Luís Alberto Rocha. Op. cit., pp. 39-40.

²⁸¹ VIANY, Alex. “Cinema carioca: tentativas e perspectivas.” Op. cit., f. 2.

²⁸² Idem, f. 5.

textos para o roteiro de *Tumulto* por Alinor Azevedo, justamente o outro mentor desse projeto estético-temático, na década de 1940.

Em suma, diante do panorama “estético-temático” observado no cinema brasileiro das décadas de 1940 e 1950, e da ligação de Aníbal Machado com Alex Viany e também com Alinor Azevedo, é possível afirmar que o autor, ao enfatizar na sinopse os diversos espaços do Rio de Janeiro, bem como introduzir a figura do malandro, estivesse imbuído das ideias do programa defendido por ambos. Essa militância de inspiração no Neo-Realismo italiano ia dar em pouco tempo um fruto significativo. Em 1955, Nelson Pereira dos Santos lança *Rio, 40 graus*, que tem em comum com a sinopse de Aníbal ao menos um retrato da vida no morro. A proposta de adaptação de “A morte da porta-estandarte” combina em ritmo agilíssimo elementos da tragédia com a crônica do carnaval carioca e dos morros, fundindo assim o universal e o local.

“O telegrama de Ataxerxes”: do conto para o roteiro

“O telegrama de Ataxerxes” é o único conto a partir do qual Aníbal Machado escreveu um roteiro completo para cinema. De acordo com Maria Rita Galvão, de fins de 1951 até início de 1954, o filme chegou a ser anunciado por diferentes produtores de São Paulo. Em 1952, a Maristela, companhia que visava, como a Vera Cruz, o cinema em escala industrial, mas inicialmente por meio de “um tipo de filme de nível médio, de bom acabamento e orçamento modesto”²⁸³, prepara-se a produção a partir do roteiro de Aníbal, contratando o ator Procópio Ferreira para o principal papel. Segundo a revista *A Cena Muda*, um acordo foi firmado entre o ator e a companhia: em razão de outros compromissos, Procópio, em vez de atuar como protagonista de *Simão, o caolho* (que já estava sendo rodado com Mesquitinha, e sob direção de Alberto Cavalcanti), faria, em vez de um, dois filmes (um em agosto-setembro e outro em dezembro-janeiro) para a Maristela, que pagou as custas do processo. O primeiro seria “O telegrama de Ataxerxes”, “argumento de Aníbal Machado, escrito especialmente para Procópio”.²⁸⁴ No entanto, Alfredo Palácios informa que, em agosto do mesmo ano, a Maristela ainda não havia se recuperado financeiramente e não tinha condições de produzir o filme previsto pelo acordo. Se não o fizesse, deveria pagar uma indenização a Procópio. Por

²⁸³ GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. Op. cit., p. 70.

²⁸⁴ *A Cena Muda* n. 17, 24 abr. 1952, Op. cit., p. 4. Acesso em 20 set. 2015. Não sabemos se anterior ao roteiro existia um argumento de “O telegrama de Ataxerxes”, ou se na nota houve uma confusão de terminologia.

sorte, Mário Civelli, então produtor da Multifilmes, para “roubar” o ator de sua rival, fez-lhe uma excelente proposta. Procópio, sem saber da impossibilidade da Maristela de cumprir parte do contrato, foi convencido por Palácios a efetuar uma rescisão amigável, recebendo ainda uma pequena gratificação.²⁸⁵

Fracassada a produção pela Maristela, segundo Maria Rita Galvão, no final de 1953, a filmagem passa a ser estudada pela Vera Cruz. Marcos Vinícius Teixeira transcreve uma anotação de um dos cadernos de Aníbal datada de 3 de agosto desse mesmo ano. Nela o escritor relata a sua leitura, em duas horas, de um “cenário” (sinônimo de roteiro) não identificado na residência de Franco Zampari. Além de Zampari, estavam presentes o diretor Alberto Pieralisi, o então roteirista que depois seguiu carreira de diretor na Itália Fabio Carpi – cujo prenome Aníbal confunde com Aldo – e um certo Werner. Teixeira aventa a possibilidade de que o cenário lido, em razão da data do registro de Aníbal Machado, é a sinopse de “A morte da porta-estandarte” – que será analisada adiante. Mas isso é pouco provável, pois, como o mesmo autor reconhece, a versão definitiva da sinopse tem apenas dezesseis páginas datilografadas, o que não demandaria duas horas de leitura como foi mencionado, ao passo que o roteiro de “O telegrama de Ataxerxes” ocupa 186 páginas manuscritas de uma caderneta.²⁸⁶

Apesar de Aníbal demonstrar ansiedade nessa mesma anotação pela expectativa de as imagens e diálogos criados por ele “longe do público, ser apreciado, ouvido, aplaudido ou vaiado por milhões de espectadores exigentes”²⁸⁷, a Vera Cruz não logrou a realização do filme. “O telegrama” seria ainda anunciado em 1954 como produção independente, mas não chegou a ter as filmagens iniciadas.²⁸⁸

A solução encontrada foi a dilatação do enredo com o acréscimo de vários episódios não existentes no conto, os quais, porém, não alteram substancialmente a sua fábula. Ou seja, os fatos criados não são capazes de modificar o destino do protagonista, resultado de seu próprio erro, no caso, sua crença de que a amizade na infância com quem se tornou depois presidente da república lhe daria acesso a poder e reputação. Tal fantasia faz com que abandone suas terras e trabalho para se aventurar na metrópole.

²⁸⁵ CATANI, Afrânio Mendes. *À sombra da outra: a cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama, 2002.

²⁸⁶ Os manuscritos da sinopse de “A morte da porta-estandarte” e do roteiro de “O telegrama de Ataxerxes” estão anexos no final da tese.

²⁸⁷ TEIXEIRA, Marcos Vinícius. Op. cit., p. 167.

²⁸⁸ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p.

Todos os dissabores que ele e sua família enfrentam em seguida decorrem dessa aposta no ilusório: a aparição de muitos que buscam obter vantagens se aproximando do “amigo do presidente”, as dívidas com a pensão, a quase perda do sítio – no conto ele é arrematado em leilão por estranhos. Mais uma vez, o texto clássico de Aníbal Machado enquadra-se perfeitamente ao modelo de roteiro baseado na tragédia.

O roteiro de “O telegrama” foi objeto de estudo de Claudia Rio Doce, para quem Ataxerxes é mais um dos personagens de Aníbal Machado que passa a viver em função de quimeras, e por conta disso, produz a própria catástrofe. Baseando-se no prefácio do autor para o livro de Manuel Villégas-Lopez sobre Chaplin, a autora mostra que Ataxerxes tem muito em comum com Carlitos, pois, como este, sofre ingratidões e pontapés da realidade, e mesmo assim, não desiste de realizar seu desejo. Em razão dos infortúnios pelos quais passa, Ataxerxes, ao tentar encontrar o presidente, acaba até desistindo dos seus objetivos interesseiros, desejando agora ver Zito apenas para lhe dar um abraço.²⁸⁹ Ou seja, no fundo é de uma bondade ingênua como Carlitos.

Aliás, a personagem no roteiro é tão aérea e ridicularizada quanto no conto. O texto para cinema conserva a mesma perspectiva irônica e distanciada em relação aos fatos e as passagens eivadas de humor. Não obstante, a personagem, mostra também, em vários momentos criados no roteiro, a lealdade ao amigo da infância. Em um deles, um homem começa a ler em voz alta as manchetes de um jornal, criticando o governo porque a xícara de café e a carne seca irão subir. Ao ouvir isso, Ataxerxes passa a defender o presidente, dizendo que tudo irá melhorar, e que Zito é um grande estadista. Quando revela que fora amigo do presidente, o homem o encara irônico e divertido, como que duvidando do que ele disse. No conto a lealdade só se mostra quando o protagonista, quase no final, após ser seguidamente humilhado por tentar ver o presidente, acaba desistindo de obter um cargo e regalias, para apenas dar um abraço no colega.

Tanto no conto quanto no roteiro, Ataxerxes, além de ingênuo, não tem os pés na terra: “Em seu espírito tudo passa facilmente do real para o imaginário, do sonho para a realidade.”²⁹⁰ A embriaguez frequente reforça a fragilidade de seu juízo e consciência.

²⁸⁹ *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.* Cinema e modernismo. Tese (Doutoramento em Teoria Literária). Florianópolis: UFSC, 2002. O capítulo sobre o roteiro foi publicado também na Revista *Ipotesi*, v. 13, n.1, pp. 134-5, jan./ jul. 2009. Disponível em <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/13-An%C3%ADbal-Machado-e-o-cinema.pdf>> Acesso em 29 set. 2015.

²⁹⁰ MACHADO, Aníbal. Op. cit., p. 187.

Como jamais recebe um chamado do Palácio, fica na dúvida se enviou o telegrama. Mas o que o deixa perplexo é o fato de um funcionário a quem ele recomendara por carta ser promovido, enquanto ele, o verdadeiro “amigo do presidente”, permanece ignorado. Outras promoções a seu pedido continuam sendo atendidas, e para ele, nada. Porém, certos incidentes permitem fazer conjecturas sobre o que ocorreu. Certa vez, em um bar, Ataxerxes deixa algumas folhas de seu telegrama ser levadas pelo vento. Ele recupera quase todas, porém não consegue evitar que uma delas seja levada pelas rodas de um caminhão. Quando o funcionário é promovido, o protagonista fica pensando se alguém usou a folha perdida para se passar por ele. Além de se manter esta passagem, no roteiro há outras sequências em que a personagem bêbada, confundindo-se nas ruas, perde mais folhas.

Ademais, no texto para cinema existe a intenção de provocar grande impacto no desfecho com o acréscimo de um fato não existente no conto: no velório de Ataxerxes, dois homens, atrasados, entram carregando apressadamente uma coroa. Em sua faixa, os dizem: “Ao Ataxerxes, saudades do Zito.” Esses homens são simplesmente o contínuo e o agente de segurança com quem entrara em atrito e o puseram para fora do Palácio. Isso parece bastante intrigante, mas há de se lembrar que tais funcionários já conheciam Ataxerxes há tempos e sabiam o que ia fazer na sede do governo. As várias tentativas de aproximação, principalmente da residência do presidente, fato este que resultou na execução do protagonista, certamente chegaram ao conhecimento daquele. Assim, não há propriamente a emergência do absurdo, que tanto pode ser influência surrealista ou mesmo de Kafka, já que sempre são sugeridas explicações lógicas sobre o ocorrido. Confirma-se, pois, a observação de Cavalcanti Proença de que na obra de Aníbal Machado, “os balões tangidos pela fantasia, tímidos da livre associação imaginativa, possuem amarras para mantê-los ligados à terra.”²⁹¹

O filme imaginário do autor

Em sua conferência “O cinema e sua influência na vida moderna”, Aníbal Machado aborda os vários recursos técnicos que foram sendo criados durante o processo de elaboração fílmica, e que tornaram o cinema capaz de “nos dar um outro sentido do

²⁹¹ PROENÇA, Cavalcanti. Op. cit., p. xxiii.

real”, as imagens da vida e do movimento, através de um novo sistema de visão”.²⁹² Neste seu roteiro “O telegrama de Ataxerxes”, tentando pôr em prática seus conhecimentos teóricos, planeja a utilização de certos movimentos de câmera, ângulos de filmagem e tipos de enquadramento, produzindo uma continuidade dialogada²⁹³ com alguns elementos pertencentes à decupagem técnica. Na maior parte das vezes, entretanto, tais recursos visam registrar objetivamente a ação, como os *travellings*²⁹⁴ que acompanham as caminhadas de Ataxerxes pela cidade, não transmitindo nada de muito significativo ou expressivo. Há, porém, algumas exceções: após perder folhas do telegrama levadas pelo vento e depois pelos pneus de um caminhão, o protagonista volta desolado para a pensão, mas Juanita diz que pode ajudar o pai a reescrevê-lo, já que sabe de cor a maior parte do texto. Imediatamente, enquanto se mostra Esmeralda com o crochê na mão, e em seguida, Ataxerxes atento, a garota passa, fora de campo, a declamá-lo. Nesse momento, o autor recomenda uma câmera em panorama²⁹⁵ de baixo para cima captando da parede ao teto do quarto, enquanto se ouve a voz de Juanita declamando o texto de Ataxerxes. O movimento ascendente da câmera sugere solenidade, ainda mais quando é conjugado a uma voz declamando um texto que pretende ser solene. No entanto, tal solenidade é ironizada ao se focar a provável simplicidade e pobreza do quarto da pensão dos Zamboni, e principalmente, ouvindo-se um texto pomposo e cheio de clichês como o de Ataxerxes.

Outro efeito que pode ser considerado expressivo é o enquadramento alternado de uma personagem e outra em ação, para fins comparativos. Isso ocorre na cena em que Ataxerxes entrega a Euclides, um funcionário público letra J, uma carta recomendando a promoção deste ao Ministério do Trabalho. No conto, aliás, essa promoção é apenas mencionada na forma de sumário, enquanto no roteiro são criadas cenas que vão do pedido ao protagonista até a entrega da carta ao funcionário. Após essa entrega, ambos se despedem e cada um segue seu rumo. A câmera primeiramente focaliza o funcionário letra J, que retira a carta do bolso, a lê, abre um sorriso e acelera o passo; em seguida, mostra Ataxerxes andando pelas ruas, tirando do bolso seu telegrama e dirigindo-se a um botequim. Depois, enquadra-se o funcionário postando a

²⁹² Op. cit., p. 150.

²⁹³ Segundo Jean-Paul Torok, trata-se do estágio final do roteiro, seu tratamento mais acabado antes da decupagem técnica e da realização. Cf. Op. cit., p. 137. Trad. livre da autora.

²⁹⁴ Movimento de câmera em que ela se desloca, acompanhando o sujeito ou objeto filmado.

²⁹⁵ A panorâmica designa a câmera que se movimenta apenas sobre seu eixo, sem haver deslocamento no espaço.

carta no correio, e volta-se a enquadrar Ataxerxes sentado em mesa do botequim com duas garrafas de cerveja ao lado. Vale observar o paralelo formado pelos enquadramentos alternados: o funcionário, tão logo recebe a carta, prontamente vai enviá-la, ao passo que Ataxerxes ainda faz alterações no telegrama enquanto bebe. O que se confronta na referida sequência é o foco do funcionário em seu objetivo com a alienação e entorpecimento de Ataxerxes, que quase sempre está bêbado, inclusive quando está escrevendo o telegrama. Outra sequência do tipo contrapõe a filha Juanita e a esposa Esmeralda. A primeira encontra-se na praia, procurando imitar o movimento das ondas, no que é assistida por numerosos banhistas. Após o término da dança, o público aplaude pedindo mais e cerca a moça, não permitindo que ela saia dali, e provocando muita algazarra. A transição entre as cenas de Juanita e Esmeralda se dá através da fusão²⁹⁶, recurso, aliás, muito indicado pelo autor nesse roteiro. A imagem que se sobrepõe à precedente é a de Esmeralda em uma igreja, a rogar com “fervorosa unção”. Após nova fusão, os banhistas continuam perseguindo Juanita, mas uma inglesa acena para ela de um automóvel e a salva. Maravilhada com o talento de Juanita, oferece-lhe apoio para que continue dançando. Enquanto isso, Esmeralda acompanha a missa em um livro e encontra, virando suas páginas, um telegrama que o marido lhe passara. Em “plano grandíssimo”, de modo a dar o devido destaque à leitura, ela abre o telegrama. Nele o caseiro informa que, em seu sítio, a seca atinge a plantação e a febre aftosa toma conta do gado. As lágrimas rolam de seus olhos e ela continua rezando. Assim como o pai, Juanita é alheia à realidade. Quando ainda se encontram no sítio, Esmeralda diz a Ataxerxes: “Nós somos tão diferentes! Juanita é o mesmo que você passando pelo meu ventre.” Dessa forma, as cenas alternadas da moça e de sua mãe põem em paralelo o alheamento mas também a criatividade de uma, e os pés na realidade e pragmatismo da outra.

Interessante também é a sequência em que dois homens levam Ataxerxes a uma boate a fim de conseguir, por meio dele, que o presidente lhes faça um negócio escuso. Tais homens procuram pela primeira vez o protagonista na pensão, e não o encontrando, deixam seus cartões de visita: um deles, de sobrenome Gatogual, trabalha com “corretagem, importação e câmbio”, e o outro, Antonio Sclaft, é psicanalista, faz “astrologia” e “parto sem dor”. Fica claro que se procura atribuir a tais homens ocupações incertas e duvidosas, antecipando-se assim suas intenções desonestas em

²⁹⁶ A fusão “consiste na substituição de um plano por outro pela sobreposição momentânea de uma imagem que aparece sobre a precedente, a qual desaparece”. MARTIN, Marcel. Op. cit., p.98.

relação a Ataxerxes. Além disso, eles são designados no roteiro apenas como “bonitões”, o que evidencia sua caracterização como tipos. Após se aproximarem de Ataxerxes adulando-o, o levam a uma boate. Ali os bonitões e mais uma mulher que os acompanha combinam o que farão com seu convidado. Diga-se de passagem que a sua ingenuidade é tamanha, a ponto de ele achar que o ambiente da boate é escuro porque falta energia elétrica. Procura-se obter humor a partir da cena em que chegam ao local, mas Ataxerxes fica para trás, pois a pouca clareza o faz se perder, esbarrando nas pessoas.

A passagem em que ocorre a movimentação da câmera com fins expressivos é a que se segue após um dos bonitões dizer que precisa ter uma conversa particular com Ataxerxes, e faz um sinal para o outro, que sai a dançar com a mulher. Ao ficar a sós com o convidado, o homem começa a falar, mas neste ponto, há uma indicação para a câmera se afastar, passar a abranger a sala em panorama e depois pousar no par que está dançando. No plano seguinte Ataxerxes e o interlocutor passam a ser focalizados do ponto de vista do casal que os observa. Assim, ocorre uma elipse, um recurso muito utilizado pelo autor: não se ouve o que é dito ao protagonista, sendo possível apenas ver a mímica de um dos bonitões, e depois a de Ataxerxes exprimindo uma negativa com a cabeça. Quando o casal volta a sentar, aproximando-se dos interlocutores, passa a ouvir – e também o espectador – o homem tentando convencer Ataxerxes, dizendo que tal prática é comum, no entanto, este a refuta veementemente, repetindo que o presidente é um homem de bem. Focalizando-se apenas os gestos e reações dos interlocutores, além de tornar misteriosa a proposta feita ao protagonista, a câmera do ponto de vista do casal tem sobretudo a função de frustrar suas expectativas – e a do espectador - em relação a Ataxerxes, o qual, por sua inocência, acreditava-se que seria facilmente dobrado. Desse modo, obtém-se humor.

Por sua vez, no próprio conto “Telegrama” há a utilização de recurso equivalente a este, isto é, quando o narrador desloca a visão de determinados personagens de um observador próximo deles para outro distante, de maneira que este não consiga ouvir o diálogo daqueles. Em seu primeiro dia na pensão, Ataxerxes leva o telegrama que está escrevendo à sala de refeições. O garçom baixa os olhos distraído a sua mesa e percebe, espantado, quem é o destinatário daquela mensagem. A novidade chega logo ao conhecimento de todos, e, assim, Ataxerxes passa a ser observado pelos hóspedes, de modo que eles vejam apenas sua mímica ao falar do presidente:

O garçom, ao lado, baixa os olhos ao papel. [...] Dá com o endereço, e como que acordando do estado de torpor, arregala os olhos. O Chefe da Nação! Aquele freguês estava se dirigindo ao Chefe da Nação! ... E em termos da maior intimidade!

Alguns minutos depois, quase toda a sala olhava para a mesa dos Ataxerxes. À porta reponta o rosto, cheio de espanto, da dona da pensão. [...]

João Ataxerxes fitava o retrato do Presidente colocado em destaque na parede, ao lado de uma gravura de uma odalisca a sair do banho. Comentava qualquer coisa a respeito, movimentando as mãos gravemente. Que estaria dizendo? Ficam intrigados os hóspedes. O garçom é quem devia estar ouvindo as palavras correspondentes àquela gesticulação. Era para produzir efeito em todos e ser ouvido pelo garçom que Ataxerxes disqueteava sobre a infância do Presidente, em face mesmo de seu retrato.²⁹⁷

Por seu caráter cinematográfico, e também por tratar de momento importante no enredo, em que Ataxerxes faz questão de mostrar intimidade com o presidente, despertando o interesse de todos da pensão, esse trecho devia constar do roteiro, o que não ocorre.

A sátira política

No artigo em que trata dos textos de Aníbal Machado para o cinema, Alex Viany recorda o escritor falando-lhe com entusiasmo da adaptação de “O telegrama de Ataxerxes”, “que havia expandido e aguçado em muitos pontos, de modo a destacar certos aspectos de sátira política”.²⁹⁸ De fato, a sátira do favor nas relações sociopolíticas é bastante enfatizada no roteiro por meio do acréscimo de diversos episódios sobre o tema. Assim, tão logo Ataxerxes torna público, ainda em seu pequeno sítio, que teria sido colega do presidente, um grupo de pobres criadores das redondezas lhe pede melhorias para o vilarejo. O grupo cita uma lista de necessidades para o local: água, estradas, escolas, tratores, sementes, o que deixa entrever o subdesenvolvimento da região rural. Muito tempo depois de ter se instalado na capital federal sem ter sido contatado pelo presidente, o protagonista, quase na miséria, é obrigado a mudar-se para a casa dos primos no bairro de Catumbi, mas mesmo assim recebe a visita dos pobres da cidade que lhe pedem toda sorte de favores.

²⁹⁷ MACHADO, Aníbal. Op. cit., pp. 172-3.

²⁹⁸ “Aníbal Machado, cineasta”. *Minas Gerais* – Suplemento literário, op. cit.

Ainda quando a família Ataxerxes deixa o sítio e está quase chegando ao Rio de Janeiro de trem, Esmeralda, a esposa, é flagrada com porcos escondidos em uma cesta. O ajudante de chefe diz que eles serão recolhidos, porém, logo depois, aos ouvidos do protagonista, propõe um negócio: levaria os animais no carro do correio, e na chegada, Ataxerxes os dividiria com ele, o que este aceita. Tal ato de corrupção parece ser assimilado pelo inocente protagonista como aceitável, já que, tempos depois, com a infinita espera no Catete pela resposta de Zito, diante da impassibilidade do contínuo, oferece-lhe um peru de seu sítio como presente de Natal em troca do anúncio ao presidente. Contudo, o contínuo recebe o peru mas não cumpre sua parte no acordo, Ataxerxes discute com ele e os seguranças e é colocado para fora do palácio. Na trama, somente terceiros que tentam obter favores do protagonista se beneficiam. Já o próprio Ataxerxes, no momento em que precisa deles, tudo o que consegue é se prejudicar.

Ataxerxes acusa os funcionários do palácio de impedirem o contato do povo com o presidente. Claudia Rio Doce cita uma cena do roteiro em que ele, confrontando-se com os seguranças e contínuo, exclama: “Isto aqui é ou não é uma democracia?” A autora, que não possuía a data aproximada do roteiro, observa que ele pode ter sido escrito para a Vera Cruz e, portanto, aproximadamente no início dos anos 1950. Logo, lança a hipótese de que a fala da personagem pode estar aludindo à volta de Getúlio Vargas ao poder por meio de eleições diretas.²⁹⁹ A partir da data atestada de elaboração do roteiro, pode-se considerar plausível essa hipótese, e afirmar que o drama de Ataxerxes pode ser visto como uma sátira ao governo da época.

No roteiro, a inacessibilidade do governo ao povo é garantida inclusive por meio de informações mentirosas sobre o presidente divulgadas pela imprensa. Certa vez, a comitiva presidencial passa pela Praia do Flamengo, e Ataxerxes está entre os populares cercados por um cordão de isolamento. Ao ver Zito dentro do carro, e ter a impressão de que também foi visto por ele, dá um grito e rompe o cordão, mas é contido aos bofetões por policiais e levado para “destino ignorado”. No dia seguinte, ele se encontra no quarto da pensão quando Zamboni entra para lhe informar a manchete de um jornal: o presidente havia sido vítima de um atentado, mas sua integridade física foi preservada, pois o agressor fora contido e morto por um oficial, que lhe atravessara uma espada. O humor sarcástico mostra as arbitrariedades que cercam a figura do presidente e da qual é vítima Ataxerxes.

²⁹⁹ RIO DOCE, Claudia. “Aníbal Machado e o cinema: a roteirização de ‘O telegrama de Ataxerxes’”. Op. cit., p. 138.

O alívio do peso trágico

No roteiro, ocorrem várias modificações em relação às personagens. Juanita, por exemplo, é mais alegre, e tem até um namorado, Bernardo, enquanto no conto é mais ensimesmada e melancólica, encantada com a cidade grande mas ao mesmo tempo temendo seus possíveis infortúnios, entre eles, conforme foi dito, as intenções meramente sexuais dos homens. Quanto a Ataxerxes, as consequências de ter apostado tudo em um sonho, se no roteiro também resultam em sua morte, são menos desastrosas para a família: ao contrário do que ocorre no conto, Esmeralda e Juanita não perdem completamente o sítio, apenas a plantação é devastada pela seca e a febre aftosa toma conta do gado. Além disso, Esmeralda é poupada da doença e da morte. Pode-se supor que tais modificações no enredo visem amenizar a sua dimensão demasiadamente trágica, talvez com o objetivo de realçar o humor, a sátira política, como declarou Aníbal a Viany. E, considerando que o autor afirmou ser “o cinema uma arte popular e coletiva”, e, como tal, dirigindo-se “sobretudo às multidões”³⁰⁰, a diminuição do peso trágico acaba resultando em uma história com o propósito de entreter e de provocar uma ligeira reflexão, e assim torná-la mais atrativa ao público, e, conseqüentemente, aos produtores.

O ritmo lento do roteiro

Ao contrário da sinopse de “A morte da porta-estandarte”, o ritmo do roteiro de “O Telegrama” é muito lento. Apesar da criação de muitos episódios que não existem no conto, grande parte deles não contribuem para a sucessão de ações. A intenção parece ser a de mostrar no desenvolvimento narrativo a interminável espera de Ataxerxes pela resposta do presidente. Nas sequências em que o protagonista aguarda no Palácio do Catete, por exemplo, há indicações de pequenos detalhes do cenário, além do registro do incômodo do personagem com o fato de ter deixado cair a bituca do cigarro que fumava. Mesmo após recolhê-la, ele ainda não se satisfaz, pois as cinzas continuaram no chão, e então verifica se alguém o observa, limpa as cinzas com um

³⁰⁰ “O cinema e sua influência na vida moderna”. Op. cit., p. 166.

lenço e rapidamente volta a seu lugar. Essa cena, aliás, não apenas ilustra a lentidão do tempo, mas também dá sinais da lealdade de Ataxerxes, o qual zela pelo palácio onde reina seu amigo. A longa espera também é sinalizada pela observação por parte do protagonista, de diversos homens e mulheres “importantes” que ali entram.

Em outro momento no Catete, um primeiro plano do livro em suas mãos mostra que a leitura já vai adiantada, e uma indicação explícita que tal cena visa a assinalar o longo tempo decorrido. Mas apesar da intenção de fazer o espectador sentir a espera infinita, ainda assim algumas situações são redundantes e desnecessárias, a exemplo de duas sequências em que os Ataxerxes têm contato com seus parentes de Catumbi, os Azevedo, a primeira vez por telefone e a segunda quando recebem sua visita na pensão, ambas transcorrendo sem fatos significativos e com diálogos banais. Posteriormente, quando os Ataxerxes, por deverem meses para os Zamboni, se veem obrigados a se retirar da pensão, são acolhidos por esses parentes, e portanto, eles possuem função na trama, mas ainda assim, tais sequências são perfeitamente dispensáveis. Em suma, vários acontecimentos criados para o roteiro não contribuem para a progressão das ações, alongando demais a história, e acarretando a perda do interesse dramático. Esse é um fator que podia decidir pelo engavetamento do roteiro, ainda mais em um contexto marcado pela crise das companhias cinematográficas.

Dessa maneira, nas poucas adaptações a partir de seus contos, Aníbal Machado mantém parcialmente as peculiaridades que caracterizam sua obra literária: a ênfase do movimento por meio da velocidade com que as ações ocorrem e por meio do gestualização, esta representada principalmente pela figura de Juanita. Porém, as duas adaptações não apresentam a originalidade e o potencial dramático dos contos, além de não recriar todas as potencialidades cinematográficas deles.

À guisa de conclusão

As diferentes maneiras pelas quais o universo do cinema se efetiva na ficção de Aníbal Machado são mediadas pelas vanguardas europeias, principalmente francesas, e pelo modernismo brasileiro. A afirmação do autor em sua conferência já comentada neste trabalho, a de que “o gesto, inscrito na imagem em movimento, representa diretamente a vida”, além de apontar para o fato de que essa singularidade de sua ficção é inspirada no cinema, mostra uma relação entre movimento e vida estabelecida por cineastas e teóricos da vanguarda francesa cinematográfica cujas principais concepções são citadas por Aníbal na conferência.

Para esses autores, o cinema apresenta a natureza e a vida de forma autêntica, sem artifícios. Por isso, é uma arte que reproduz o movimento nas suas mais diversas nuances, de modo a compor vida e o universo. Germaine Dulac é a que formula mais claramente tal pensamento, como na seguinte passagem:

A arte do movimento, eis o que é o cinema, e eu entendo por movimento o desenrolar da vida mesma com os fatos exteriores que se sucedem e o movimento de espírito que os causa. Tudo é movimento à nossa volta, no desconhecido das coisas, nos fatos perceptíveis e não perceptíveis. [...]. Eu escrevo: movimento. Você me lê: movimento. E acima de tudo isto, meu pensamento, o seu, outro movimento. O cinema é a única arte que, em seu ritmo de múltiplas imagens, pode sintetizar num único segundo este movimento múltiplo e comunicar, ao mesmo tempo, minhas impressões, as suas, e nossas expressões.³⁰¹

O cinema é capaz de revelar tanto o movimento visível, que provoca os fatos exteriores, quanto o invisível, aquele que é interior, e constitui a causa dos daqueles fatos. Somente ele aborda simultaneamente os múltiplos movimentos. Por sua vez, Aníbal Machado, na conferência, faz afirmações que correspondem a esse pensamento:

Tudo é ritmo e movimento tanto no mundo cósmico como no mundo espiritual. [...] A alma das coisas está em seu movimento, não na sua inércia. As formas gesticulam e se combinam numa continuidade harmoniosa. De tudo resultará a visão sinfônica do mundo, a verdadeira imagem do universo e da Vida.³⁰²

³⁰¹ “L’art des nuances spirituelles.” [Cinéa ciné pour vous, jan. 1925] In: L’HERMINIER, Pierre. *L’Art du cinéma*. Paris: Editions Seghers, 1960, p. 559.

³⁰² MACHADO, Aníbal. Op. cit., p. 166.

Ora, e o que faz Aníbal Machado, em sua ficção, senão exhibir o movimento em suas várias nuances, primeiramente, uma sucessão os acontecimentos focalizados de ângulos e distâncias diversos até o desenlace - fatos capazes de definir o destino das personagens-, e também os movimentos interiores, reações psicológicas que desencadeiam os exteriores? Em “A morte da porta-estandarte”, o movimento interior é o do negro enciumado, cujo pensamento obsessivo só o torna mais raivoso, levando-o aos movimentos exteriores, isto é, correr de um lado para outro como alucinado até encontrar a noiva no momento de seu desfile e matá-la.

Entretanto, os movimentos exteriores não são apenas os que podem definir o curso da narrativa, mas se incluem nessa categoria também as pequenas ações que às vezes podem passar despercebidas – os gestos -, e que invariavelmente se originam de um movimento psicológico. Assim, as tendências interiores, o extravasamento de impulsos, resultam ora em desordem e desafio das convenções, caso da inspiração no burlesco, ora em expressão criativa, como a dança de Juanita. São intensos os movimentos interiores dessas personagens que assim se expressam.

A representação desses movimentos em suas mais diversas formas e nuances confere a impressão de que tudo isso participa do mundo cósmico, ocorrendo simultaneamente. Recria-se assim a sinfonia visual, termo usado por Germaine Dulac e mencionado na conferência. Aníbal Machado busca em sua obra de ficção essa orquestração da vida que somente o cinema logrou captar.

Retomando a vida na sua dinâmica exterior e interior, o vagar e a harmonia dos movimentos e ritmos do mundo rural, que caminha para o sepultamento, o ritmo vertiginoso do mundo urbano condenando o eu à dissolução, a vida interior oscilando entre o real e o imaginário, a paixão e a razão, a lucidez e a loucura, a adaptação às convenções ou a vivência dos sonhos e fantasias, Aníbal Machado pode ser tido como um verdadeiro iniciado do movimento.

BIBLIOGRAFIA

De Aníbal Machado

“O rato, o guarda-civil e o transatlântico”. *Revista Estética*, jan./ mar. 1925

“O homem e o seu capote”. *Revista Acadêmica*, n. 51, set. 1940.

“O mar triunfante”. In: AMADO, Jorge; RÊGO, José Lins do; RAMOS, Graciliano; MACHADO, Aníbal M. e QUEIROZ, Rachel de. *Brandão entre o mar e o amor* (romance). São Paulo: Martins, 1942.

“O cinema e sua influência na vida moderna”. Rio de Janeiro: IBEU, 1943. Reeditado em MACHADO, Aníbal M. *A arte de viver e outras artes*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994, pp. 146-68.

Vila feliz (novelas). Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

Cadernos de João. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

“Onde nasceu o cinema”. *História do cinema francês 1895-1959*. Cinemateca Brasileira, 1959, p. 5.

Histórias reunidas (reedição de *Vila Feliz*, acrescida de sete histórias). Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

“A locomotiva”, “Maria...magia”, “Poema”, “Os cães ladram na espuma”, “O colchão do navio fantasma” e “Porta de sombra”. In: BANDEIRA, Manuel (org.). *Antologia dos poetas bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1946; 2ª ed. revisada e aumentada, Rio de Janeiro: Simões, 1964.

João Ternura (romance póstumo). Notas introdutórias de Carlos Drummond de Andrade e Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

A morte da porta-estandarte e outras histórias (2ª ed. de *Histórias reunidas*, acrescida de um conto: “O rato, o guarda-civil e o transatlântico”). Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

Aníbal Machado. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Elza Miné da R. e Silva. São Paulo, Abril Cultural, 1983. Coleção Literatura Comentada.

Os melhores contos de Aníbal Machado. Seleção de Antonio Dimas. São Paulo: Global, 1991.

Parque de diversões. Org. de Raúl Antelo. Belo Horizonte: UFMG; Florianópolis: UFSC, 1994.

A arte de viver e outras artes. Cadernos de João, ensaios, crítica dispersa e autorretratos. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994.

Filmes baseados na ficção de Aníbal Machado

CEM garotas e um capote. Direção: Milton Rodrigues. Produção: Vital Ramos de Castro.

Argumento: Aníbal Machado. Roteiro: Milton Rodrigues. Rio de Janeiro: Aliança Starfilm, 1946, 91 min., son., 35 mm.

ESSE rio que eu amo. Direção: Carlos Hugo Christensen. Produção: Carlos Hugo Christensen; Ribeiro Jr.; Luís Severiano. Roteiro: Carlos Hugo Christensen. Rio de Janeiro/ Cidade do México: ORBEC; Atlântida, 1961, 102 min., son., color., 35 mm.

VIAGEM aos seios de Duília. Direção: Carlos Hugo Christensen. Produção: Carlos Hugo Christensen e Paulo Duprat Serrano. Roteiro: Carlos Hugo Christensen. Rio de Janeiro: Cinedistri, 1964, 109 min. 10s; son., color., 35 mm.

O MENINO e o vento. Direção, produção e roteiro: Carlos Hugo Christensen. Rio de Janeiro: Artfilms/ Embrafilme, 1967, 104 min., son., 35 mm.

TATI. Direção: Bruno Barreto. Produção: Luiz Carlos Barreto. Roteiro: Bruno Barreto e Miguel Borges. Rio de Janeiro: Dilbrás; Embrafilme, 1973, 87 min., son., color., 35 mm.

Sobre Aníbal Machado

ABDALA JUNIOR, Benjamin. “Aníbal Machado: [texto crítico sobre o autor, transcrição e comentário sobre ‘A morte da porta-estandarte’]. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Contos brasileiros*. São Paulo: Scipione, 1994, pp. 46-56.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. “Meu irmão Aníbal”. In: *Minas Gerais. Suplemento Literário*. Belo Horizonte, n. 904, 28 jan. 1984, p. 10.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Balada em prosa de Aníbal Machado”. In: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, pp. xii-xiii.

_____. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. “O irmão de João Ternura”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Cadeira de balanço*. Rio de Janeiro: Record, 1993, pp. 212-4.

_____. “Ontem em casa de Aníbal”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Autorretrato e outras crônicas*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

- ANTELO, Raúl. “A pesquisa no arquivo de Aníbal Machado”. Comunicação no *I Encontro de Crítica Textual: o manuscrito moderno e as edições*, 16 a 20 de setembro de 1985. FFLCH-USP, 1986, p. 269-76.
- _____. “Texto, ternura e túmulo.” In: *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984.
- _____. “Introdução”. In: MACHADO, Aníbal. *Parque de diversões*. Org. de Raúl Antelo. Belo Horizonte: UFMG; Florianópolis: UFSC, 1994, pp. 15-33.
- BACIU, Stefan. “Aníbal M. Machado: contribucion para el conocimiento de la poesia para-surrealista en el Brasil”. *Recherches et études comparatistes ibero francophones de la Sorbonne Nouvelle*. Paris, France (REC1FS), 1982, 4, 72-89.
- BARATA, Mário. “Visualidade e surrealismo em Aníbal Machado”. *Revista Leitura*. Rio de Janeiro: n. 83-84, ano XXIII, jun.-jul.1964, pp. 28-9.
- CAMPOS, Paulo Mendes. “Aníbal e o partido da vida”. In: MACHADO, Aníbal M. *A arte de viver e outras artes*. Rio de Janeiro. Graphia Editorial, 1994, pp. xii-xiii.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Presença de Aníbal”. In: *João Ternura*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965, pp. xxxvii-xxvii.
- COELHO, Marcia Azevedo. Entre a pedra e o vento: uma análise dos contos de Aníbal Machado (Tese de Doutorado). São Paulo, FFLCH-USP, 2009.
- CUNHA, Fausto. “Aníbal, o bom” e “Aníbal Machado entre a poesia e a prosa”. In: MACHADO, Aníbal. *Seleta em prosa e verso*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1974, pp. x-xiii; 131-8.
- FERNANDES, Maria das Graças Roque Prata. “Tati, a garota: uma investigação de linguagem”. Anais do *VIII Congresso Internacional da Abralic*, Belo Horizonte: UFMG, 2002. Comunicação apresentada em 25 jul. 2002.
- FONSECA, Maria Augusta Bernardes. *Vento, gesto, movimento: a poética de Aníbal M. Machado* (Tese de Doutorado). São Paulo, FFLCH-USP, 1984.
- GOULART, Yedda. “‘O piano’: gênese e variações”. *Travessia*. Florianópolis: 1990, 20, pp.78-88.
- KONDER, Leandro. “Lembranças de uma casa de Ipanema”. In: MACHADO, Aníbal. *A arte de viver e outras artes*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994, pp. xvi-xxii.
- JUNQUEIRA, Ivan. “Aníbal e Ternura”. In: WHATELY, Celina. *Visconde de Pirajá, 487: as domingueiras de Aníbal Machado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, pp. 149-73.
- LOPES, Maria Angélica Guimarães. “Aníbal Machado e o sonho”; “Nas asas do boato: a contística de Aníbal Machado” e “João Miramar e João Ternura: filhos do modernismo”. In: LOPES, Maria Angélica Guimarães. *A coreografia do desejo: cem*

- anos de ficção brasileira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, pp. 115-26; pp.127-37; pp. 139-55.
- MACHADO, Maria Clara. *Eu e o teatro*. Rio de Janeiro: Agir, 1991.
- _____. “Aníbal Machado, meu pai”. Entrevista a Jorge Aquino Filho. *Minas Gerais. Suplemento Literário* n. 904. Belo Horizonte, 28 jan. 1984, p. 3.
- MARQUES, Oswaldino. “Aníbal Monteiro Machado - o iniciado do vento”. In: MARQUES, Oswaldino. *Ensaaios escolhidos* (Teoria e crítica literária). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, pp. 153-7.
- MILLIET, Sergio. “19 dezembro”. In: MILLIET, Sérgio. *Diário crítico* v. II. 2ª ed., São Paulo: Martins/ Edusp, 1977, pp. 317-22.
- MINÉ, Elza. “Da transformação fantasiosa à exploração onírica: Arcimboldo, Cesário e Aníbal Machado”. *Letras and Letras* n. 34. Lisboa, Portugal, out. 1990, pp. 9-10.
- NAVA, Pedro. *Beira-mar*. Memórias 4. 5ª ed.: Ateliê Editorial, 2003.
- PEREZ, Renard. “Aníbal Machado: vida e obra”. In: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, pp. xv-xxxv.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. “Introdução. Os balões cativos”. In: MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte e outras histórias*. 2ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, pp. xvii-xxxvii
- PY, Fernando. “João Ternura”. In: PY, Fernando. *Chão de crítica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1984, pp. 235-8.
- RIO DOCE, Claudia. *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*. Cinema e modernismo. (Tese de Doutorado). Florianópolis: UFSC, 2002.
- _____. “Aníbal Machado e o cinema: a roteirização de ‘O telegrama de Ataxerxes’”. *Revista Ipotesi*, v. 13, n. 1, jan./jul. 2009, pp. 129-40.
- RÓNAI, Paulo. “João Ternura veio substituir Aníbal Machado”. In: RÓNAI, Paulo. *Pois é*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, pp. 105-9.
- SACCHETTO, Maria Elizabeth. “Tati, a garota: um conto cinematográfico.” *Anais do VIII Congresso Internacional da Abralic*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. Comunicação apresentada em 25 jul. 2002.
- SALLES, Helena Weisz. *João Ternura: testemunho das contradições de um projeto modernista* (Dissertação de Mestrado). São Paulo, FFLCH-USP, 2006.
- TEIXEIRA, Marcos Vinícius. *João Ternura: romance de uma vida*. (Dissertação de Mestrado). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

- _____. *Aníbal Machado: um escritor em preparativos*. (Tese de Doutorado). São Paulo: FFLCH-USP, 2011.
- VIANY, Alex. “Aníbal Machado, cineasta”. *Minas Gerais – Suplemento Literário*. Belo Horizonte, 28 jan. 1984, p. 10.
- WEG, Rosana Moraes. *Caos e catástrofe na obra de Aníbal Machado*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo, FFLCH-USP, 1997.
- _____. *Aníbal Machado em seu tempo* (Tese de Doutorado). São Paulo, FFLCH-USP, 2002.
- WHATELY, Celina. *Visconde de Pirajá, 487: as domingueiras de Aníbal Machado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

Sobre literatura, vanguardas e modernismo

- AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Fapesp/ Ed. 34, 1997.
- ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. Estabelecimento de texto de Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- _____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Agir, 2013.
- ANDRADE, Oswald de. *Os condenados. Obras completas v. I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *Poesias reunidas. Obras completas v. VII*. 5ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s.d.
- _____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2006.
- _____. *Serafim Ponte Grande*. 9. ed., São Paulo: Globo, 2007.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *L'esprit nouveau et les poètes*. Paris: Altamira Éditions, 1997.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1988.
- ATHAYDE, Tristão de. “Estudos 1923”. In: LIMA, Alceu Amoroso. *Estudos literários v. I*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966, pp.776-7.
- ÁVILA, Affonso (org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5ª ed. revista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 2ª ed., Brasília: Ed Universidade de Brasília, 1993.

- BASTIDE, Roger. “Os condenados de O. A.” *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, set. 1942.
- BÉJA, Alice. *Une écriture de combat: Fiction et politique dans l’entre-deux-guerres aux États Unis : John Dos Passos (1920-1938)*. Tese (Doutoramento em Literatura Americana). Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010. Disponível em <NNT: 2010PA030108>. <tel-00749963>
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. 2ª ed. Trad. João Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRADLEY, A.C. *A tragédia shakespeariana*. Trad. Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Prefácio de Jorge de Sena. Trad. Pedro Tamen. 2ª ed., Lisboa: Moraes, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. “Miramar na mira”. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004, pp. 19-58.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8ª ed., São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____. “Estouro e libertação” e “Surrealismo no Brasil”. In: CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, pp. 11-27; 95-9.
- _____. “Dialética da malandragem”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*. São Paulo, 1970, n. 8, pp. 67-89.
- CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CENDRARS, Blaise. *Etc..., etc...um livro 100% brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- DUROZOI, Gérard e LECHERBONNIER, Bernard. *O surrealismo*. Trad. Eugénia M. Madeira Aguiar e Silva. Lisboa: Almedina, 1976.
- FRANK, Joseph. “A forma espacial na literatura moderna”. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP* nº 58. São Paulo, jun. jul. ago. 2003, pp. 225-41.
- GUINSBURG, J. e LEIRNER, Sheila (orgs.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HEGEL. *Esthétique*. Paris: PUF, 1953.
- HELIODORA, Barbara. *Reflexões shakespearianas*. Org. Célia Arns de Miranda e Liana de Camargo Leão. Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 2004.
- LARA, Cecília de. *Klaxon, Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: IEB-USP, 1972.
- LUKÁCS, Georg. *Le roman historique*. Paris: Payot, 1965.

- _____. *Teoria do romance*. Trad. posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.
- MAGNY, Claude-Edmonde. *L'âge du roman américain*. Paris : Éditions du Seil, s.d.
- MICHAUX, Henri. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1989.
- NITRINI, Sandra Margarida. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.
- NUNES, Benedito. “Cultura e ficção. A interiorização do carnaval na literatura brasileira.” Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, a. 18, n. 895, 22 set. 1974.
- PAES, José Paulo. “O surrealismo na literatura brasileira”. In: PAES, José Paulo. *Gregos & baianos*. Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 99-114.
- SCHÜLER, Donaldo. *Eros: dialética e retórica*. 2ª ed., São Paulo: Edusp, 2001.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 13ª ed., Petrópolis: Vozes, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- Klaxon*: mensário de arte moderna n. 1. Disponível em <<http://www.brasiliana.usp.br>>

Sobre cinema

- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2007.
- BALÁZS, Béla. [Antologia de textos] In : XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro : Graal/ Embrafilmes, 1983, pp. 75-99.
- BALDELLI, Pio. *El cine e la obra literaria*. Buenos Aires: Galerna, 1970.
- BAZIN, André. *Charles Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 165-96.
- BERNARDET, Jean Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- BLEIMAN, M. “La imagen del pobre hombre”. In: EISENSTEIN, S.; KOSINTSEV, G. e BLEIMAN, M. *El arte de Charles Chaplin*. Trad. Héctor Franz. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, pp. 17-64.

- CALIL, Carlos Augusto. “A Vera Cruz e o mito do cinema industrial”. In: MARTINELLI, Sérgio et al. *Vera Cruz: imagens e história do cinema brasileiro*. São Paulo: ABooks, 2005.
- CANUDO, Riciotto. *L’usine aux images*. Paris: Éditions Séguier, 1995.
- CARRIÈRE, Jean-Claude e BONITZER, Pascal. *Prática do roteiro cinematográfico*. Trad. Teresa de Almeida. 2a ed., São Paulo: JSN Editora, 1996.
- CATANI, Afrânio Mendes. “Aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)”. In: *História do cinema brasileiro*. Org. de Fernão Ramos. São Paulo: Art Editora, 1990, pp. 189-297.
- _____. *À sombra da outra: a cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama, 2002.
- CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. São Paulo: Martins, 1953.
- CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris: Éditions Nathan, 1995.
- CUNHA, João Manuel dos Santos. *A lição aproveitada*. Modernismo e cinema em Mário de Andrade. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.
- DELLUC, Louis. *Charles Chaplin*. Paris: Maurice de Brunoff Éditeur, 1921.
- DREUX, Emmanuel. *Le cinéma burlesque, ou la subversion par le geste*. Paris : L’Harmattan, 2007.
- EISENSTEIN, Sergei M. “Carlitos ‘El pibe’”. In: EISENSTEIN, S.; KOSINTSEV, G. e BLEIMAN, M. *El arte de Charles Chaplin*. Trad. Héctor Franz. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, pp. 113-33.
- _____. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma: 1921-1953*. Paris: Seghers, 1974, 2 vols.
- FAURE, Elie. “Charlot”. In : *Fonction du cinéma*. De la cinéplastique à son destin social. Paris: Plon, 1953, pp. 47-59.
- _____. “La danse et le cinéma.” In : *Fonction du cinéma*. De la cinéplastique à son destin social. Paris: Plon, 1953, pp. 15-45
- GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

- GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro: 1930/ 1960”. In: *Ciclo de cinema brasileiro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, abr./ jun. 1987, pp. 43-77.
- GARCIA, Alain. *L’adaptation du roman au film*. Paris: Diffusion, 1990.
- GAUDREAULT, André e JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Trad. Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Ed. UnB, 2009.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HAUSER, Arnold. “A era do cinema”. In: HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. de Álvaro Cabral, São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 957-92.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- METZ, Christian. *A significação do cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MITRY, Jean. *Charlot et la ‘fabulation’ chaplinesque*. Paris: Ed. Universitaires, 1957.
- _____. *Estética y psicología del cine*. 2ª. ed., Madri: Siglo Veintiuno de España, 1984, 2v.
- MOUSSINAC, Léon. *La naissance du cinéma*. In : *L’âge ingrat du cinéma*. Paris: Éditions français réunis, 1967, pp. 29-138.
- NAZÁRIO, Luiz. *As sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- SADOUL, Georges. *Historia del cine*. Buenos Aires: Ed. Nueva Vision, 1960, 2v.
- TAROL, Marcel. *Louis Delluc*. Paris: Éditions Seghers, 1965.
- TOROK, Jean Paul. *Le scénario*. Histoire, théorie, pratique. Paris: Artefact, 1986.
- VANOYE, Francis. *Guiones modelo y modelos de guión*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- _____. *Récit écrit, récit filmique*. Paris: Armand Colin, 2005.
- VIANY, Alex. “Cinema carioca: tentativas e perspectivas”. [*Paratodos*, set. 1957]. In: Acervo documental de Alex Viany. Disponível em < <http://www.alexviany.com.br>.>
- _____. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.
- _____. “Esse rio que eu amo”. [*O Jornal*, 31 dez. 1961]. In: Acervo documental de Alex Viany. Disponível em <http://www.alexviany.com.br>.

VIRMAUX, Alain e Odette. Phillippe Soupault. *Écrits de cinéma 1918-1931*. Paris: Plon, 1979.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2005.