

Aníbal Machado e o cinema: a roteirização de “O telegrama de Ataxerxes”

Cláudia Rio Doce*

RESUMO:

Através do roteiro cinematográfico *O telegrama de Ataxerxes*, elaborado por Aníbal Machado a partir do conto homônimo de sua própria autoria, procuraremos mostrar o interesse do autor pelas possibilidades da nova linguagem, mesclando, principalmente, aspectos líricos e populares. Seguindo os preceitos surrealistas e características do cinema americano, que admirava, o autor celebra a não-aceitação da realidade recorrendo ao imaginário para questioná-la.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Roteiro cinematográfico. Aníbal Machado.

Aníbal Machado, assim como vários outros escritores, demonstrou interesse pelas possibilidades da linguagem cinematográfica, deixando-o registrado em seus textos sobre cinema e também nos roteiros que escreveu. Neste artigo faremos especulações sobre suas incursões no universo fílmico, centrandonos, principalmente, no roteiro *O telegrama de Ataxerxes* (s.d.), adaptação de seu conto homônimo, primeiramente publicado em 1944.¹ No decorrer da análise, perceberemos que o protagonista alegoriza a própria condição do roteiro cinematográfico como objeto transitório e marginal, instável e intermediário, mas que, no caso, permanece como uma *découpage* do mundo.

Neste esforço da transposição do texto literário ao cinematográfico, notamos uma transculturação entre o popular e a alta cultura. Raúl Antelo já enfatizou que em Aníbal “o dialoguismo que lirismo e vulgaridade ensaiam em sua obra” aparecem num “raro equilíbrio de aristocratismo e democracia” (ANTELO, 1994, p. 32). De fato, Aníbal coloca em prática um dos postulados da poética Pau-Brasil, submetendo o cotidiano à sua sensibilidade, valorizando poeticamente seus elementos e, com isso, mostrando as coisas sob uma nova perspectiva. Ele vê com olhos livres. Transforma o corriqueiro, justapondo suas múltiplas facetas, mostrando-nos, como veremos, que o real está muito além daquilo que é feito ou acontece.

Mas talvez o foco central da nossa argumentação quanto ao problema do roteiro em Aníbal resida na funcionalidade concedida aos recursos do corte e do retorno. São justamente esses os aspectos da imagem cinematográfica que Giorgio Agamben coloca em relevo. Depois de definir o homem, dentro de ponto de vista específico, como o animal que vai ao cinema, Agamben evoca Deleuze para lembrar que a imagem no cinema, e qualquer imagem, de uma forma geral, nos nossos tempos, é um corte móvel, uma imagem-movimento que, enquanto tal, é carregada de uma tensão dinâmica; e que a característica mais própria do cinema é a montagem.² Ora, as duas condições de possibilidade da montagem são a repetição e o corte:

A repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, o restitui a uma nova possibilidade. Repetir uma coisa é lhe dar uma nova possibilidade. É aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória. [...] A memória é, por assim dizer, o órgão de modalização do real, aquele que transforma o real em possível e o possível em real. Se refletirmos, esta também é a definição do cinema. O cinema não faz sempre isso, transforma o real em possível e o possível em real? (AGAMBEN, 1998, p. 69).

Já o corte é o poder de interromper. E ele nos mostra que o cinema está mais próximo da poesia do que da prosa narrativa, com a qual é normalmente comparado:

Parar a palavra é subtraí-la do fluxo do sentido para exibi-la enquanto tal. Nós poderíamos retomar a definição de Valéry [a definição do poema: “Le poème, une hésitation prolongée entre le son et le sens”] e dizer do cinema, ao menos de um certo cinema, que ele é uma hesitação prolongada entre a imagem e o sentido. Ele não se move de um corte, no sentido de uma pausa, cronológica, é portanto o poder do corte que trabalha a imagem ela mesma, que a subtrai ao poder narrativo para expô-la enquanto tal (AGAMBEN, 1998, p. 72-73).

A repetição e o corte formam um sistema indissolúvel enquanto condições de possibilidades da montagem. E é desse sistema que Aníbal faz uso em seu roteiro, perseguindo uma experiência do sublime modernista que se articula na questão do êxtase ou, em outras palavras, do silêncio. Por outro lado, o texto representa uma retomada quase obsessiva do tópico, um mesmo lugar que mais uma vez volta a ser visitado. Assim, na reformulação de seu conto, transformado em roteiro, o autor aplicou muito do que já havia observado nas elaborações surrealistas, em seus textos sobre cinema (enquanto técnica ou linguagem bem como enquanto patrimônio imaginário do moderno em personagens tais como Carlitos e os Irmãos Marx).³ Desenvolve, aliás, na personagem principal desse filme nunca realizado, um aspecto fantasioso, muito próximo daquele que via em Carlitos, ao qual atribuía a possibilidade de resolução onírica desse conflito da sensibilidade rebaixada do indivíduo burocrático, contrapondo a sua humanidade à insensibilidade da fria obediência às obrigações do ofício. Desta maneira, Aníbal a um só tempo desenvolve em *Ataxerxes* alguns dos temas recorrentes em sua obra, como o faz através do filtro de uma linguagem popularizada, da qual lança mão, pois, tanto os irmãos Marx quanto Carlitos, “conseguem desorganizar a ordem normal das cousas e produzir catástrofes com uma naturalidade que desconcerta e liberta, como se obedecessem às leis de um outro mundo que parodiasse o nosso” (MACHADO, 1994a, p. 164). Essa questão nos remete a uma outra, à do herói moderno. Seguindo a sugestão de Aníbal, poderíamos dizer que Carlitos é uma paródia do herói. Lembremos que Benjamin, ao estudar Baudelaire, aponta para uma singularidade do herói moderno. Este, que é o sujeito fragmentado, não encontra lugar na modernidade, que, nos diz Benjamin, se revela como uma fatalidade para ele (BENJAMIN, 1995, p. 93). Sem convicções, ele encarna personagens, como o flâneur, o dândi, o trapeiro ou, ainda, o conspirador (que são os heróis que Benjamin identifica em Baudelaire), “pois o herói moderno não é herói – apenas representa o papel do herói” (BENJAMIN, 1995, p. 94). No entanto, Benjamin diz também que ele é o verdadeiro objeto da modernidade, pois “para viver a modernidade, é preciso uma constituição heróica” (BENJAMIN, 1995, p. 73). É preciso se libertar do corriqueiro, reverter a ordem das coisas, nem que seja mergulhando no imaginário.

O *telegrama de Ataxerxes* não foi o único roteiro cinematográfico elaborado por Aníbal Machado. Em *Parque de diversões Aníbal Machado*, há um fragmento, intitulado *Diálogo com a pedra*, de um outro roteiro seu. Mas, ao que parece, nenhum deles foi realizado, embora alguns de seus contos, independentes de sua participação, conheçam versões filmadas. Em julho de 1957, pelas páginas da revista *Leitura*, temos a notícia de que “há possibilidades de voltar ao programa de produção da Brasil Filmes, sucessora da Vera Cruz, o argumento cinematográfico extraído do conto ‘O Telegrama de Ataxerxes’[sic], de Aníbal Machado” – o que indica que, antes desta data o argumento já havia feito parte daquele programa de produção. Renard Perez, em um ensaio sobre Aníbal, explica que:

Para o cinema, além de sua conferência de 1941, que ficaria famosa e é ainda hoje atual, deu a contribuição de vários roteiros, alguns baseados em contos seus.

É o caso de “O Telegrama de Ataxerxes” e “A Morte da Porta-Estandarte”[sic], encomendados pela extinta Vera Cruz, e nos quais desenvolveu e aprofundou os temas iniciais. Roteiros dos quais uma autoridade como Alex Viány viu a importância, dizendo não terem sido aproveitados pelo simples motivo de estarem “muitos anos-luz à frente do programa da Vera Cruz e mesmo fora do alcance do que o tímido cineminha patricio fazia então”, acabando o crítico por propor a organização de uma edição desses escritos, “bem como de todas as idéias de cinema encontradas em seus papéis”. (PEREZ, 1965, p. xxx)

Parece, portanto, que o texto ao qual nos referimos aqui seja este formulado para a extinta companhia ou, ao menos, uma de suas versões. Fica aventada também uma hipótese do motivo pelo qual não se verificou o cumprimento da programação, a incompatibilidade entre o que a empresa costumava produzir e os temas explorados por Aníbal. Verificamos, porém, que o autor apreciava o cinema e as possibilidades da nova linguagem, e chegou a fazer uma conferência sobre o tema, onde mostrou-se afinado com os clássicos do cinema europeu e americano, bem como com a mais contemporânea teoria e técnica desta arte.

O tempo da imagem chegou!

O que mais chama a atenção em sua conferência, proferida em 1941, *O cinema e a sua influência na vida moderna*, é que Aníbal Machado coloca em relevo várias das questões levantadas por intelectuais e artistas que pensavam a nova arte, ainda numa época em que, como ele mesmo assinala, muito se apreciava o cinema mas muito pouco se meditava sobre sua importância aqui no Brasil.

Se a nova linguagem permitia a exploração do “inconsciente ótico” e ainda a exploração do mundo onírico, como exalta Benjamin (1987, p. 189), tais aspectos não passam despercebidos por Aníbal, que explica:

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 Legér, 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 cousa absoluta, comovedora e trágica”. Uma botina pintada por Van Gogh vale uma personagem de Balzac. Pelo cinema o detalhe se torna ainda mais monumental. [...] Tudo confirma a exclamação do cineasta francês [Abel Gance]: “O tempo da imagem chegou!” (MACHADO, 1994a, p. 165-166).⁴

Mas não era só essa face da nova linguagem que chamaria a atenção de Aníbal. Ele observa que o cinema traduz o dinamismo da vida moderna e que ensina às pessoas a conhecerem-se a si próprias. Na verdade, em algumas passagens de seu texto notamos a percepção dos espectadores como uma espécie de “comunidade internacional”, o que proporcionava que a multidão experimentasse a massa numa experiência de massas. Aníbal diz:

Inventava-se um novo meio de expressão que vinha pôr nas mãos dela [humanidade] o instrumento capaz de distraí-la, exaltá-la, instruí-la, ensiná-la a conhecer-se a si mesma, a se ver. A era industrial ia utilizar um invento adequado a traduzir o seu dinamismo. A primeira película, que representava a saída dos operários das Usinas Lumière, parecia o símbolo de uma arte destinada principalmente às massas (MACHADO, 1994a, p. 146).

Ele nota ainda que “a descoberta do cinema e o seu desenvolvimento se operaram entrelaçada, senão paralelamente a outras formas de atividade social e técnica do século. Nesse sentido, pode-se afirmar que a arte animada veio corresponder à época em que, apesar das guerras e por causa mesmo delas, os povos mais necessitam conhecerem-se reciprocamente e conjugarem as suas aspirações de felicidade coletiva” (MACHADO, 1994a, p. 147).

Aníbal destaca o aspecto educativo dos documentários e a importância de se fazer apresentar aos próprios olhos, como maneira de conhecer-se. Exalta o caráter de arte popular e coletiva do cinema, e “sua influência no comportamento humano, na concepção da vida, na maneira de sentir e amar, nos usos e costumes e na indumentária”, notando que até mesmo “as moças da província mais remota seguem os penteados dominantes em Hollywood” (MACHADO, 1994a, p. 166-167). No entanto, parece escapar de Aníbal o aspecto alienante que tamanha influência pode exercer. Ele reconhece que nos sistemas de produção industrial cinematográficos, “há qualquer coisa que lembra a fabricação de salsichas” (MACHADO, 1994a, p. 159), porém enxerga mais vantagens do que desvantagens nesta indústria.

O autor menciona ainda o conflito entre o cinema mudo e o cinema falado, quando do surgimento deste último, notando que com a palavra o cinema perderia um elemento feérico. Mesmo assim, assinala que “o elemento verbal não prejudicaria a essência do cinema, desde que se colocasse a serviço da imagem. [...] Realizar um bom filme falado é, pois, saber valorizar o silêncio” (MACHADO, 1994a, p. 157).

Como tantos outros escritores, também Aníbal vê qualidades poéticas na nova linguagem, que possui a aptidão para “traduzir os movimentos secretos da alma humana” (MACHADO, 1994a, p. 149). Explorando as possibilidades da expressão cinematográfica (os diversos ângulos, a mobilidade da câmera, a deformação, o panorama, o *flou*, o contraponto visual, a câmera lenta, etc.), ele atenta que o cinema é capaz de nos dar um outro sentido do real. No entanto, nos diz o autor, os elementos técnicos não são suficientes para se conseguir uma obra de arte filmada, da qual depende, ainda, da interpretação, da decoração, da iluminação e do ritmo. Esse último é fundamental para o filme, por ser garantia de sua unidade. Verifica, assim, que a construção de um filme, se assemelha à composição sinfônica, pela analogia entre ritmo musical e ritmo cinegráfico. Em cada imagem deve estar latente o espírito geral do filme e a criação de arte aparece na sucessão de diversos elementos escolhidos da realidade que, ordenados de uma certa maneira, constituem uma nova realidade.

Em observações que estão em consonância com estas de Aníbal (que, por sua vez, faz referências a Moussinac), Jean-Pierre Esquenazi define o filme:

Cada acontecimento é portador dos acontecimentos passados, mesmo se alguns não são chamados: sua eliminação mesma constitui um fato positivo e participa da constituição do acontecimento atual. De tal maneira que cada acontecimento não pára de participar da elaboração atual do filme, sem parar de trocar de sentido e função de suas reatualizações sucessivas dentro de outros acontecimentos. Cada acontecimento não é somente parte do passado. Ele se oferece também como um potencial para as concretizações futuras (ESQUENAZI, 1997, p. 112).

Para Aníbal, o gesto inscrito na imagem-movimento representa diretamente a vida. E nesta, “tudo é ritmo e movimento. [...] A alma das cousas está no seu movimento, não na sua inércia” (MACHADO, 1994a, p. 167). Talvez por isso a analogia entre a composição sinfônica e a construção de um filme artístico.

Existe ainda mais um ponto da conferência de Aníbal para o qual gostaríamos de chamar a atenção. É quando ele aborda a questão da adaptação, ao tratar as especificidades da linguagem cinematográfica, advertindo:

A prova de que as leis da sétima arte não se confundem com as de qualquer outra, de expressão verbal, é que do pior livro e da mais insignificante peça de teatro se pode tirar o trecho para o melhor filme e vice-versa. A realização visual não depende da literária, mas poderá seguir cinematograficamente o desenvolvimento de um romance ou novela como ilustração, – espécie de transcrição por imagens, o que permite a realização da maioria dos grandes filmes destes últimos anos. São obras descritivas como *Terra dos Deuses*, *Vinhas da Ira*, *O vento Levou* e tantas outras. Sem dúvida, o cinema perde aqui bastante do que lhe é próprio, isto é, daquilo que só pode ser restituído pela poesia da luz na cadência das imagens em movimento. O filme recheado de diálogos é feito mais para contar do que para ser visto (MACHADO, 1994a, p. 157-158).

Aníbal percebe os prejuízos das especificidades da nova linguagem na adaptação cinematográfica. Isto porque reconhece no gênero só uma “ilustração” do texto escrito. Uma cópia filmada mais do que uma recriação em outra linguagem. Apenas quando esta acontece é que se consegue “do pior livro e da mais insignificante peça de teatro se [...] tirar o trecho para o melhor filme e vice-versa”. Francis Vanoye, no seu *Roteiros modelo e modelos de roteiro*, volta à questão levantada por Aníbal, dizendo que a adaptação muito submissa ao texto trai o cinema, e a adaptação muito livre trai a literatura. Somente uma “transposição” não trairia nenhuma das duas linguagens, situando-se nos confins das duas formas de expressão artística (VANOYE, 1996, p. 18). Isso é uma outra maneira de se referir à mescla entre as duas linguagens. O escritor, no entanto, não deixa de apontar o aspecto de democratização cultural da adaptação cinematográfica:

Que maravilha entretanto poder a máquina de projeção, em mais ou menos de duas horas, desenrolar na tela um romance que o espectador ocupadíssimo ou analfabeto nunca lerá, e que tanto o comove e prende na transposição visual. Tem ele assim, por outros meios, as emoções do leitor do livro e o contato com a alma de suas personagens. O cinema permite pela rapidez dos movimentos essa extrema contração da vida no espaço e na duração. E está aqui o seu mais importante papel: – a rapidez com que reúne e condensa os elementos produtores de uma emoção de arte (MACHADO, 1994a, p. 158).

Aníbal, ao transformar seu conto em roteiro, utiliza as características que apreciava do cinema cômico americano, mesclando-as em sua personagem principal. De fato, ele empreende uma recriação de seu conto para a nova linguagem. O texto, por não apresentar ação suficiente para um filme de longa metragem, passa por um processo de dilatação, onde o autor explora aspectos psicológicos de suas personagens, desenvolve algumas de suas ações, suprime outras, cria novas situações. Alguns nomes de personagens são trocados, novas personagens surgem e temos aproximadamente 150 páginas manuscritas a lápis, em caderno pequeno, com um roteiro que contém, ainda, algumas informações técnicas.

Mesmo e novo

Lembremos que “O telegrama de Ataxerxes” conta a história de um homem que vivia no campo com a família e que, se dando conta de que foi colega de infância do Presidente da República, muda-se para uma pensão no Rio de Janeiro, então capital do país. Aí dedica-se a escrever um telegrama para o presidente, estando certo de receber, com isso, alguma nomeação. Depois de meses vivendo do prestígio de ser amigo do presidente e de ficar às voltas com o rascunho do telegrama, sempre a ser aprimorado, Ataxerxes não consegue saber se, afinal, o enviou ou não. Acredita que sim e fica a espera do resultado. Mas a dúvida sempre volta para atormentá-lo. Passa-se mais de um ano e sua

vida vai arruinando-se na espera. Perde as terras no campo, a esposa, Esmeralda, morre. Convencido de que os outros é que impedem o presidente de recebê-lo, resolve espia-lo em sua residência e acaba sendo morto por um guarda que julga-o um malfeitor.

Como dizíamos, no roteiro, Aníbal Machado explora novas situações, onde estímulos exteriores nos fazem perceber melhor aspectos psicológicos das personagens, como, por exemplo, o apego de Esmeralda pelo sítio onde vivia e pelos animais, quando, a caminho do Rio de Janeiro, o chefe do trem e seu ajudante descobrem, num cesto que Esmeralda leva consigo alguns porquinhos. Logo no início, Ataxerxes aparece como pessoa atrapalhada, tal como observa sua mulher no táxi, quando chegam na pensão – “você está sempre se enganando, Xerxes”.⁵ Essa ressalva nos faz, até mesmo, duvidar de que o presidente seja mesmo Zito, o colega de infância de Ataxerxes, tamanhas são as confusões e hesitações empreendidas por ele para marcar o encontro que não chega nunca. No conto, Ataxerxes vive mais o prestígio do telegrama e seus sonhos se ampliam, chega a pensar até em ser “ministro no estrangeiro” (MACHADO, 1997, p. 166). No roteiro, suas ambições vão se arruinando juntamente com a situação de sua família: da pensão humilde ao quartinho de favor na casa dos primos pobres no Catumbi, de um cargo público a um simples abraço no amigo de infância. A realidade, no conto, parece ser mais cruel do que no roteiro: Ataxerxes, que gostava da mulher no sítio, na cidade sente-a como um estorvo, acha-a ridícula. O sítio é arrematado em leilão, Esmeralda e Ataxerxes morrem e a filha Juanita fica entregue à desgraça provocada pela aventura do pai. No roteiro, o sítio não é completamente perdido (só há a perda da plantação e febre aftosa no gado!), Esmeralda goza de boa saúde após a morte do marido e há, até mesmo, a possibilidade de Juanita deixar a inglesa – personagem que, por ser admiradora das artes, abriga e patrocina Juanita, mas cujo interesse por ela vai muito além da dança – e voltar aos cuidados de sua mãe, uma vez que a morte de Ataxerxes lhe promove uma diferente visão do drama de sua família, da vida de seu pai e da sua própria. A personalidade de Ataxerxes, no conto, é descrita com precisão por ocasião de sua dúvida – mandou ou não o telegrama? – “durante a noite, convenciona-se de que o havia mandado; ao amanhecer, acordava com a dúvida horrível. Em seu espírito tudo passava facilmente do real para o imaginário, do sonho para a realidade”. Enquanto Ataxerxes oscila entre essas duas posições, Esmeralda, apesar de ser submissa aos delírios do marido, apresenta-se com os pés firmes na realidade, e Juanita, ao contrário, é completamente alheia aos acontecimentos, transformando tudo o que produz movimento em dança: incêndios, folhas de bananeiras e ondas do mar. Já no roteiro, Ataxerxes, como a filha, fica completamente distante ao que diz respeito ao presidente, largando tudo nas mãos de Esmeralda, que só faz se desesperar, já que, também aqui, ela se rende à decisão do marido. Mesmo antes de deixar o sítio, ela argumenta com ele: “Nós somos tão diferentes!.. Juanita é o mesmo que você passando pelo meu ventre.”

O ideal inalcançável de Ataxerxes faz com que, no roteiro, ele assuma uma postura semelhante à de Carlitos:

A cada momento recebe advertência da realidade: ingratidões, pontapés, desprezo, mas não se convence. Quando parece convencer-se, será por breve instante; a lágrima não chega a engrossar no fundo de seus olhos, porque logo o toma o impulso poético da vida e ele prossegue irresistivelmente em busca de um prato que lhe negam ou do sorriso da mulher que o abandona. Sua pobreza franciscana no amor idílico das coisas simples e dos animais torna-se de um grotesco pungente, quando em contraste com os falsos esplendores da cidade. Pungente para nós, não para ele, porque Carlitos não se enxerga, como dizemos na gíria (MACHADO, 1994b, p. 71).

Como Carlitos, Ataxerxes se expõe voluntariamente às ingratidões e pontapés, pois sua pobreza e os insultos que sofre se devem a um falso prestígio de “amigo do presidente”. Ele passa meses no Rio

de Janeiro sem trabalhar, vivendo da boa vontade alheia, em função de uma possível nomeação. No entanto, o que comove é a sua ingenuidade. Os que o bajulam ou desprezam são movidos, como ele, por interesse, o que nos dá um panorama da rede de favores e do cabide de empregos. Mas Ataxerxes cede à ambição de um ideal sentimentalista: rever o colega de infância. Zamboni também abre mão de seus objetivos interesseiros, em relação a Ataxerxes, para simplesmente ajudar o amigo que vive do sonho evanescente, e é assim que experimentamos, diante dessa história, sensação semelhante ao público de Carlitos, descrita por Aníbal: do riso promovido pelo *clown* (no início do roteiro, com o absurdo de seu entusiasmo e decisão: “Vamos para o Rio! Acabei de descobrir que fui colega de escola primária do Presidente da República!”) ao sorriso triste diante do “desajustamento entre uma figura humana até o absurdo, e a sociedade indiferente até a crueldade” (MACHADO, 1994b, p. 71).

A semelhança não é só da inocência, nem da “obstinação em enfrentar as realidades da vida com a irrealdade do sonho” (MACHADO, 1994b, p. 74), mas por ser vítima das coisas que conspiram contra ele, como no episódio em que o vento carrega os manuscritos de seu telegrama e o caminhão leva uma das páginas sob o pneu. Notemos que Ataxerxes, quando perambula pelas ruas da cidade, torna-se volátil. Poderíamos dizer que ele experimenta um preceito de Breton pelo avesso: é a realidade que o desconcerta, tornando-o errado.⁵ Se dentro do seu quarto, na pensão, ou na sala de espera do Palácio do Catete, ele se obstina em perseguir seu sonho, o movimento da cidade o embriaga, suas certezas se dissipam nesta embriaguez. Perde as páginas do telegrama, não se lembra do aniversário do presidente, entra numa agência bancária para enviar o telegrama, perde outras páginas, já nem pode mais ter certeza de que o enviou. O ambiente urbano o torna disfuncional e, algumas vezes, a bebida aparece para justificar as perdas e o andar trôpego. A rajada de vento levante os papéis das mãos, e ele perde as coisas e a si próprio, colocando-se cada vez mais distante de Zito. O sonho de vida de Ataxerxes se aproxima cada vez mais da ilusão. Na queima de fogos a que comparece com a família e os amigos, ele comenta com Zamboni: “O presidente está cada vez mais longe!”, logo depois:

Um rojão mais forte sobe aos ares. Ao explodir, surge na altura a imagem luminosa do Presidente da República.
Todo mundo a contempla. Alguns batem palmas. Um sujeito com cara de alucinado assovia.
Ataxerxes contempla longo tempo e em êxtase a imagem do amigo ainda nítida no espaço.
– É mesmo divino! exclama.

Zito não é mais real, é um deus iluminado no céu. Aníbal diz que o homem recorre aos mitos porque estes são antípodas das condições anti-humanas que a sociedade burguesa impõe ao indivíduo: “E quando se identifica nalgum personagem histórico ou figura cotidiana qualquer traço ou reflexo da loucura de Quixote – ai dele! Que será esmagado, sob uma saraivada de motejos, pela onda prosaica, se antes não for recolhido nas malhas do poder policial” (MACHADO, 1994b, p. 80-81). É exatamente o que acontece com Ataxerxes. Quando acha que o presidente lhe reconheceu de dentro do carro, rompe o cordão de segurança, é espancado, xingado e levado pela polícia. Na divulgação do fato, passa por louco ou terrorista. Depois que se constata que não estava armado e nem tinha más intenções, vira débil mental: “Só podia ser um débil mental, não acha primo?”, comenta o parente do Catumbi. Os rompantes de espontaneidade precisam ser classificados, justificados de alguma forma, pois não são aceitos pelo senso comum (vide a passagem em que Juanita dança na praia imitando o mar e depois tem que fugir dos banhistas), tornando-se imediatamente “o escândalo”, como diz Aníbal. Qualquer que seja a investida de Ataxerxes, da mais simples à mais atrevida, ele será sempre

ridicularizado e agredido. Ora, dissemos anteriormente que Ataxerxes se assemelhava às descrições que Aníbal fez de Carlitos, e vimos também que este possui em comum com Quixote o traço de enfrentar a realidade da vida com a irrealidade do sonho. Devemos dizer que o próprio Aníbal afirmara que “sem ser substancialmente parecido com D. Quixote, Carlitos pertence à mesma família” (MACHADO, 1994b, p. 82). E qual o maior mérito que Aníbal vê em personagens tais como Quixote, Carlitos ou ainda os irmãos Marx? É a não aceitação das formas usuais de viver, um “valor da vida acima do nível prosaico em que ela nos obrigou a vegetar” (MACHADO, 1994b, p. 83).

Em sua autobiografia, depois de se referir a vários acontecimentos de seu passado, Aníbal Machado tece os seguintes comentários:

O principal da vida de um homem, de um escritor principalmente, não está nos fatos aparentes; o principal é o constante esforço do espírito e da vontade, no sentido de organizar o destino sob o fogo dos acontecimentos, no jogo arbitrário dos acasos; o principal é essa integração do indivíduo, apanhado em sua solidão inicial, às forças sociais e ao sentido geral do universo. A biografia de um homem não é mais que a projeção exterior dos episódios desta luta pela adaptação entre dois mundos que a princípio parecem estanques. Essas barreiras tendem a desaparecer no futuro (MACHADO, 1994b, p. 41).

Em outra oportunidade, Aníbal dirá justamente que o poder da poesia se confunde com a vida, e que “o mal dos poetas foi ter consentido no distanciamento entre o sonho e a realidade. A meu ver, só os surrealistas e seus precursores lutaram contra essa ruptura. Se passou a idade de ouro do surrealismo, os seus reflexos perduram, pois não se trata apenas de literatura, mas de uma doutrina que busca a libertação total do homem” (MACHADO, 1994b, p. 60).⁶

Aníbal desenvolve em *Ataxerxes* o aspecto onírico com a função de criticar o mundo burocrático, questionando o expediente pelo avesso – como observou Antelo – pois, mesmo sem ter sido enviado, o telegrama teria que gerar transformações (1994, p. 31). Ataxerxes está de tal forma mergulhado na sua fantasia que nem consegue responder aos apelos da necessidade prática (como enviar o telegrama). O mesmo acontece com Juanita que vive tão intensamente a sua imaginação, dançando tudo o que produz movimento, sem reprimir os seus impulsos e, na verdade, libertando-se através deles, que é constantemente chamada de “selvagenzinha”. Apesar de ser admirada por sua sensibilidade, que foge aos aspectos comuns, é também vítima, pois seu comportamento não se enquadra ao corriqueiro. No entanto, é a partir dos fatos cotidianos que Juanita extrai o seu impulso criativo: os ventos que balançam as folhas da bananeira, o vai-e-vem das ondas do mar. Já o falso prestígio de Ataxerxes junto ao governo promove temporariamente um rearranjo de relações, tornando reais as relações imaginárias, nos mostrando, desta maneira, o absurdo cotidiano. Por outro lado, é no impenetrável do cotidiano real que Ataxerxes encontra, sempre mais uma vez, algo que lhe incita a imaginação, num movimento de fuga da vida e por isso mesmo, reconciliação com ela. Promove então novas investidas. Lembremos que Walter Benjamin aponta que “de nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano” (1987, p. 33).

A morte de Ataxerxes nos confirma que não há no mundo espaço para ele. É preciso detê-lo, e, como ele sempre encontra forças para prosseguir no seu objetivo, a morte torna-se o único desfecho plausível. O encontro com Zito, o amigo presidente, talvez representasse a destituição de todo o sonho possível. Notemos que a história de Ataxerxes alegoriza a própria condição do roteiro cinematográfico. O roteiro é uma das etapas de um filme, é o seu programa. Depois do filme pronto ele perde sua função

e morre. Morre não só por ter perdido a sua função, mas porque, ao perdê-la, torna-se, na maioria das vezes, inexpressivo.

Ora, o roteiro é percurso. O filme é o destino da viagem. É claro que ao chegar ao destino planejado sempre há a possibilidade de, a partir dele, traçar novos destinos e, com isso, novos percursos (a chegada não precisa ser, necessariamente, a chegada a um ponto estéril). Mas, de qualquer maneira, a chegada representa sempre o fim de uma etapa, o término do percurso que levou até ela. No entanto, quando só o roteiro existe, e não o filme, nos tornamos viajantes sem passaportes, evocando sempre o ponto de chegada sem nunca chegarmos até ele. Tal como o próprio Ataxerxes.

A dança e o sonho

Podemos ver na imersão de Juanita na dança uma outra influência do cinema americano. Como sabemos, na comédia musical a dança é uma maneira de induzir o espectador ao mundo do sonho. Deleuze, pensando sobre este tópico, nos chama a atenção para a passagem de uma “motricidade pessoal a um elemento supra-pessoal, a um movimento de mundo que a dança vai traçar” (1994, p. 88). Esta passagem se dá no momento em que a personagem ainda caminha, mas os movimentos da dança já começam a dominá-la. E eles são tantos e tão frequentes em Juanita.

Segundo Deleuze, “o ato cinematográfico consiste em que o próprio bailarino entra na dança, como se entra no sonho. Se a comédia musical nos apresenta explicitamente tantas cenas que funcionam como sonhos ou pseudo-sonhos [...], é porque toda ela é um gigantesco sonho, mas um sonho implicado, e que por sua vez implica a passagem de uma suposta realidade ao sonho” (DELEUZE, 1994, p. 89). Na comédia musical, podemos perceber que qualquer coisa é um pretexto para que a personagem faça esta passagem entre os dois mundos. Em *Cantando na chuva*, por exemplo, a dança de Gene Kelly “parece nascer do desnível da calçada” (DELEUZE, 1994, p. 88). Poderíamos dizer que este movimento é análogo àquele de Ataxerxes, de encontrar nos aspectos prosaicos o impulso para transcender no sonho. É como se estivéssemos constantemente nos deparando com a sobreposição dos dois mundos. E Aníbal Machado explicita isso quando alterna as imagens do desenrolar de Juanita dançando na praia com as de sua mãe rezando na igreja. O interessante é que em todas as passagens de Juanita para Esmeralda, e desta de volta para Juanita, o autor indica a fusão, e não o corte, como se por esse procedimento tornasse ainda mais clara a interpenetração dos dois mundos antagônicos. Se “a alma das coisas está no seu movimento, não em sua inércia” (MACHADO, 1994a, p. 167), nada mais natural do que expressar a riqueza imaginativa de Juanita através da dança, enquanto Esmeralda aparece constantemente sentada, fazendo seu crochê. A dança de Juanita aparece como o movimento do mundo (porque ela dança as coisas que se movimentam) e também a passagem entre realidade e sonho. Ao dançar “as coisas” Juanita ainda expressa, de uma certa maneira, uma outra característica da obra de Aníbal, que é a de humanizar a paisagem ou os objetos, revestindo-os com um toque surrealista. O mundo imaginário aparece, portanto, ligado à realidade e a ela se interpenetrando. Porém, à diferença da comédia musical americana, onde parece haver uma espécie de “solidariedade” entre as personagens no momento da dança, nem sempre as personagens do roteiro de Aníbal conseguem compartilhar com Juanita ou Ataxerxes seus mundos imaginários. É nesses momentos em que se exaspera o antagonismo entre as duas realidades e que, normalmente, Juanita e Ataxerxes vão ser hostilizados pelos demais.

Com e contra o cinema

Há, porém, um ponto da teoria que Aníbal Machado desenvolve n’ *O cinema e sua influência na vida moderna* que não é exatamente verificado em seu roteiro. Ao abordar a questão do surgimento do

cinema falado, como vimos, Aníbal exalta que “realizar um bom filme falado é [...] saber valorizar o silêncio” (MACHADO, 1994a, p. 157). Diante de afirmação tão contundente, é até desconcertante passar pela cena do monólogo de Juanita, que aparece como uma “moral da história”, depois da morte de seu pai:

Só agora te compreendo, meu pai!.. Foi preciso que morresses... foi preciso que te matassem... Para se encontrar um amigo, para se atingir um ideal... há sempre um muro... há sempre um tiro... (pausa) Culpa não tem o presidente... culpa não tem o soldado da guarda... Ninguém tem culpa... o destino é irresponsável!.. (pausa) Quem de nós não guarda no íntimo um telegrama para alguém... um telegrama para longe?... um telegrama para o desconhecido, para o impossível!.. Ah, papai!.. (MACHADO, s.d.).

Essa verborragia em que incorre Aníbal nesta passagem de seu roteiro, e que delata a sua extração literária, vazada na retórica de um realismo grandiloquente, aparece como um “excesso” explicativo final e está relacionado com o aspecto educativo que ele ressaltava como uma das funções da indústria cultural.

Não sabemos ao certo quando o autor elaborou este roteiro. Se foi uma encomenda da Vera Cruz, possivelmente data do início dos anos 50. Tampouco podemos precisar o período em que se passa a história de Ataxerxes. A inglesa lamenta pelas guerras, e Ataxerxes pergunta, indignado, “Isto aqui é ou não é uma democracia?” Talvez seja uma referência às eleições que colocaram Getúlio de volta ao poder. No entanto, percebemos que Aníbal, à maneira dos surrealistas, nos anos 20, através da inglesa que acolhe, patrocina e admira Juanita, vê na destruição causada pelas guerras as consequências de uma supervalorização do avanço tecnológico e da razão em detrimento da sensibilidade. Ao incentivar Juanita, esboça uma saída na reconciliação entre real e imaginário. Vemos, portanto, que através do cinema, que para Aníbal era, antes de tudo, educativo, o autor celebra a não-aceitação da realidade tal como ela é, recorrendo ao imaginário para questioná-la. Explicita também as engrenagens de uma sociedade regida pelas redes de influências. Poderíamos dizer, no entanto, que também é válido para este roteiro o fragmento que Aníbal formulou no prefácio ao seu *João Ternura*: “É ela [a obra] dirigida menos à inteligência que à imaginação e sensibilidade do leitor” (MACHADO, 1965, p. 6).

Aníbal Machado and the cinema: the scriptwriting of “O telegrama de Ataxerxes”/“Ataxerxes’ Telegram”

ABSTRACT:

The film script of *O telegrama de Ataxerxes*, written by Aníbal Machado from his own homonymous short story, reveals the writer’s interest in the possibilities of the new language, mixing, above all, the lyrical and the popular. Subscribing to elements of surrealism in American cinema, which he admired, the writer celebrates the non-acceptance of the reality, resorting to the imaginary to question it.

Keywords: Literature. Cinema. Film script. Aníbal Machado.

Notas explicativas:

* Professora de Literatura Brasileira da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Guarapuava – PR.

¹ Aponta-se *Vila Feliz*, o primeiro livro de contos do autor, de 1944, como a primeira data de publicação de “O telegrama de Ataxerxes”, juntamente com “Acontecimento em Vila Feliz”, “O piano”, “Tati, a garota” e “A morte da porta-estandarte”. Para o presente trabalho utilizamos a seleção feita por Antonio Dimas, na edição de 1997.

- ² Esta carga dinâmica está explícita nas fotografias de Marey e no conceito de imagem dialética de Benjamin, que era o elemento mesmo da experiência histórica. Segundo Agamben, “a experiência histórica se faz pela imagem, e as imagens são carregadas de história. Podemos considerar a pintura sob este aspecto: ela não é constituída de imagens imóveis, mas de fotogramas carregados de movimento que provém de um filme que nos falta” (AGAMBEN, 1998, p. 66).
- ³ Sobre o cinema enquanto técnica ver MACHADO, Aníbal. “O cinema e sua influência na vida moderna”, em *A arte de viver e outras artes*. Rio de Janeiro, Graphia, 1994. Sobre personagens do cinema ver a parte intitulada “Máscaras”, em *Parque de diversões Aníbal Machado*. Belo Horizonte/Florianópolis, Editora UFMG/Editora UFSC, 1994.
- ⁴ Em outra passagem do texto ele diz: “Louis Delluc compreendia que a fotogenia era mais que a fotografia em movimento, era o ‘espírito poético extremo das coisas e dos homens capaz de nos ser revelado exclusivamente pelo cinematógrafo’” (MACHADO, 1994a, p. 149).
- ⁵ Essa e as demais citações do roteiro de *O telegrama de Ataxerxes* foram retiradas de texto encontrado no arquivo Raúl Antelo (s.l.,s.d.)
- ⁶ O intuito do choque surrealista era justamente questionar o corriqueiro desenvolvendo um gosto pelo estranho, pelo maravilhoso, e, assim, causar uma surpresa que desconcertasse, “pois desconcertar o espírito é torná-lo errado” (BRETON, 1976, p. 203). No entanto, também Ataxerxes consegue desorganizar a ordem das coisas. Como Aníbal ressalta sobre Carlitos, o destino pretende esmagá-lo, preparando-lhe ciladas, mas ele também está atrapalhando a ordem do mundo, tal como ela está organizada (MACHADO, 1994a, p. 70).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. França, Hoëbeke, 1998.

ANTELO, Raúl. Introdução. In: MACHADO, Aníbal. *Parque de diversões Aníbal Machado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Florianópolis: Editora UFSC, 1994. p. 15-33.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1987.

BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1976.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine II*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1994.

DIMAS, Antonio. Magia e ternura. In: DIMAS, Antonio (seleção). *Melhores contos de Aníbal Machado*. São Paulo, Global, 1997.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. Le devenir du film. *Protée*. Chicoutimi, v. 25, n. 1, p. 103-114, abr.-jun. 1997.

MACHADO, Aníbal. O cinema e sua influência na vida moderna. In : ---. *A arte de viver e outras artes*. Apresentação de Leandro Konder. Rio de Janeiro, Graphia, 1994a.

_____. O telegrama de Ataxerxes. In: DIMAS, Antonio (seleção). *Melhores contos de Aníbal Machado*. São Paulo: Global. 1997. p. 149-177.

_____. *Parque de diversões Aníbal Machado*. Organização de Raúl Antelo. Belo Horizonte/Florianópolis: Editora UFMG/Editora UFSC, 1994b.

IPOTESI, JUIZ DE FORA, v. 13, n. 1, p. 129 - 140, jan./jul. 2009

MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. Introdução de Renard Perez. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

_____. *O telegrama de Ataxerxes*. In: ARQUIVO RAÚL ANTELO. (manuscr.) [s.l.,s.d.].

“Noticiário Nacional” de *Leitura*. Rio de Janeiro, n. 1, p. 51, jul. de 1957.

PEREZ, Renard. Introdução. In: MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. p. xv-xxxv.

VANOYE, Francis. *Guiones modelo y modelos de guión*. Paidós: Buenos Aires, 1996.