UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Lucas da Cunha Zamberlan

UM LIVRO MU(N)DO: TÉCNICA, INTERMIDIALIDADE E COSMOPOLITISMO EM *PATHÉ-BABY*, DE ANTÓNIO DE ALCÂNTARA MACHADO

Santa Maria, RS

Lucas da Cunha Zamberlan

UM LIVRO MU(N)DO:
TÉCNICA, INTERMIDIALIDADE E COSMOPOLITISMO EM *PATHÉ-BABY*, DE ANTÓNIO DE ALCÂNTARA MACHADO

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como quesito parcial para obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. André Soares Vieira

Santa Maria, RS
2017

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática
da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Zamberlan, Lucas da Cunha
Um livro mu(n)do: técnica, intermidialidade e cosmopolitismo em Pathé-Baby, de António de Alcântara Machado / Lucas da Cunha Zamberlan.- 2017.
231 p.; 30 cm

Orientador: André Soares Vieira
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2017

1. Literatura Brasileira 2. Modernismo 3. Pathé-Baby 4. António de Alcântara Machado 5. Intermidialidade I. Soares Vieira, André II. Título.

Lucas da Cunha Zamberlan

UM LIVRO MU(N)DO: TÉCNICA, INTERMIDIALIDADE E COSMOPOLITISMO EM *PATHÉ-BABY*, DE ANTÓNIO DE ALCÂNTARA MACHADO

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como quesito parcial para obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Aprovado em 14 de dezembro de 2017:

André Soares Vieira, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Raquel Trentin Oliveira, Dra. (UFSM)

Orlando Fonseca, Dr. (UFSM)

Ana Cláudia Munari Domingos, Dra. (UNISC)

Márcia Helena Saldanha Barbosa, Dra. (UPF)

Santa Maria, RS
2017

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.
Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r-r eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!

(Fernando Pessoa-Álvaro de Campos)

RESUMO

UM LIVRO MU(N)DO:
TÉCNICA, INTERMIDIALIDADE E COSMOPOLITISMO EM *PATHÉ-BABY*, DE ANTÓNIO DE ALCÂNTARA MACHADO

AUTOR: Lucas da Cunha Zamberlan
ORIENTADOR: André Soares Vieira

Esta tese visa a dimensionar a relevância da narrativa *Pathé-Baby*, do escritor António de Alcântara Machado, como produto cultural intermidiático, no processo de afirmação estética do Modernismo brasileiro. Dessa forma, ela inscreve-se nos parâmetros dos estudos comparatistas, atrelada, fundamentalmente, ao universo das relações existentes entre a literatura, outras artes e mídias. Além do objetivo principal, a pesquisa também busca: a) compreender a obra de Alcântara Machado como um trabalho verbal circunscrito em um período de transição entre duas estéticas, o *Art Nouveau* e o *Art Deco*, verificando o intenso intercâmbio entre *Pathé-Baby*, com sua estrutura complexa e de conteúdo cosmopolita, e essas sensibilidades, que se fazem presentes nas artes em geral, nas artes aplicadas, na moda e no comportamento; b) mapear as inovações técnicas e os aprimoramentos operacionais do período, encontrados na cinematografia, fonografia, telegrafia, tipografia, radiofonia, fotografia, e outros veículos de comunicação, compreendendo como o *corpus* de pesquisa mimetiza esteticamente tais procedimentos; c) investigar, na edição fac-similada de *Pathé-Baby*, a apropriação estética dos recursos visuais, no diálogo comparatista da literatura com outras artes e mídias, como o cinema, a pintura, a ilustração e o cartaz de propaganda publicitária; e d) compreender a visão do escritor/jornalista modernista brasileiro movido pelas inovações da captação cinematográfica da realidade, percebendo como o seu processo de internacionalização influencia sua relação com a terra natal. Para que fossem alcançados esses propósitos, foi percorrido um percurso metodológico baseado, primeiramente, na investigação minuciosa das potencialidades artísticas que o texto de Alcântara Machado suscita para, em seguida, recorrer-se à teoria, principalmente, de Rajewsky, Clüver, Louvel, Hoek, Süssekind, Eco, Hobsbawm, Sevcenko e Rosenfeld. Com isso, o presente trabalho é dividido em dois capítulos. O primeiro capítulo detém-se em promover um extenso e fértil diálogo entre livro e o contexto histórico, social, cultural e artístico do Brasil e do mundo do final do século XIX e do início do século XX, destacando elementos estéticos e técnicos que contribuíram, decisivamente, para a elaboração da narrativa. O segundo capítulo preocupa-se em investigar as profundas e complexas relações intermidiáticas que o texto apresenta, enfatizando a aproximação da literatura do autor, sobretudo, com o cinema, e também com a pintura, a ilustração e com o cartaz publicitário. A partir desses elementos, verifica-se a importância que *Pathé-Baby*, como produto cultural intermidiático, assume no contexto da literatura brasileira, bem como na própria arte modernista dos anos 1920.

Palavras-chave: *Pathé-Baby*. António de Alcântara Machado. Intermidialidade. Técnica. Cosmopolitismo.

ABSTRACT

A SILENT BOOK: TECHNIQUE, INTERMIDALITY AND COSMOPOLITISM IN *PATHÉ-BABY*, OF ANTÓNIO DE ALCÂNTARA MACHADO

AUTHOR: Lucas da Cunha Zamberlan
ADVISOR: André Soares Vieira

This thesis aims to assess the relevance of the narrative *Pathé-Baby*, by the writer António de Alcântara Machado, as an inter-mediatic cultural product in the process of aesthetic affirmation of Brazilian Modernism. In this way, it is inscribed in the parameters of comparative studies, fundamentally linked to the universe of relations among literature, other arts and media. Besides the main goal, the research also aims: a) to understand the work of Alcântara Machado as a verbal work circumscribed in a period of transition between two aesthetics, Art Nouveau and Art Deco, verifying the intense exchange of Pathé-Baby with its complex structure and cosmopolitan content, and these sensibilities, which are present in arts in general, applied arts, fashion and behavior; b) map the technical innovations and operational improvements of the period, found in cinematography, phonography, telegraphy, typography, radio, photography, and other communication vehicles, understanding how the research corpus aesthetically mimics such procedures; c) to investigate, in the facsimile edition of Pathé-Baby the aesthetic appropriation of visual resources in the comparative dialogue of literature with other arts and media, such as cinema, painting, illustration and advertising poster; d) to understand the vision of a Brazilian modernist writer/journalist motivated by the innovations of the cinematographic capture of reality, realizing how his internationalization process influences his relationship with the native land. In order to achieve these goals, a methodological course was followed firstly in the thorough investigation of the artistic potential that the text of Alcântara Machado elicits in order to turn to the critical fortune, especially Rajewsky, Clüver, Louvel, Hoek, Süssekind, Eco, Hobsbawm, Sevcenko and Rosenfeld. Thereby, the thesis is divided into two chapters. The first chapter focuses on promoting an extensive and fertile dialogue between the book and the historical, social, cultural and artistic context of Brazil and the world of the late nineteenth and early twentieth century, highlighting aesthetic and technical elements that contributed decisively for the elaboration of the narrative. The second chapter is concerned with investigating the deep and complex inter-media relations that the text presents, emphasizing the approximation of the author's literature, especially with the cinema, as well as painting, illustration and advertising poster. From these elements, we can see the importance that Pathé-Baby has as an inter-mediatic cultural product in the context of Brazilian literature, as well as in the modernist art itself of the 1920's.

Keywords: *Pathé-Baby*. António de Alcântara Machado. Intermidality. Technique. Cosmopolitism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 7
2 DO *ART NOUVEAU* AO *ART DECO*: *PATHÉ-BABY* E A CONSAGRAÇÃO MODERNISTA DE UM ESCRITOR PAULISTANO..... 13
2.1 UMA ÉPOCA VERTIGINOSA: O *ART NOUVEAU* E O BRASIL 13
2.1.1 Um exótico laboratório de letras: o caso António de Alcântara Machado 17
2.2 UM PASSEIO PELO *ART-DECO*: SÃO PAULO E A EUROPA DOS *ANNÉES FOLLES* 23
2.2.1 A realidade estilizada: anotações de uma câmera-literária modernista ... 28
2.3 LITERATURA E TÉCNICA: A EMULAÇÃO DOS PROCESSOS OPERACIONAIS DO MUNDO MECANIZADO 39
2.3.1 O cinema(tógrafo): técnica, arte e entretenimento 46
2.3.2 *Pathé-Baby*: livro ou filme mu(n)do? 56
2.4 ALCÂNTARA MACHADO, LEITOR DE BLAISE CENDRARS?..... 62
3 UM CALEIDOSCÓPIO DE IMAGENS E LETRAS: UMA ABORDAGEM INTERMIDIÁTICA DOS ESTUDOS LITERÁRIOS..... 74
3.1 MODERNIDADE E EXPERIÊNCIA VISUAL: O CINEMA 80
3.1.1 A literatura *como se* fosse cinema..... 96
3.2 POR UMA LITERATURA MAIS VISUAL: A PINTURA 117
3.2.1 A poética do iconotexto: um entre-lugar para texto e imagem 128
3.2.2 As referências individuais: uma visita guiada aos museus da Itália 138
3.3 O DISCURSO VISUALIZADO: A ILUSTRAÇÃO 147
3.3.1 A biblioteca das ruas: o cartaz 159
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS 165
REFERÊNCIAS 170
ANEXOS..... 179

1 INTRODUÇÃO

> Não quero morrer na Europa. Quero ir morrer no Brasil, na cidade de São Paulo, numa manhã bem quente. Sobretudo quero morrer de chapéu na cabeça. Quem morre de chapéu na cabeça mostra que não tem respeito medroso pela morte. É camarada dela. [...] Eu entrarei de chapéu na cabeça. Direi: "Ó, não sabia que havia festa". E o meu desembaraço será tão grande, que ninguém atentará na minha deselegância.
>
> *(António de Alcântara Machado, em páginas escritas na Europa, quando de sua última viagem, achadas entre os papéis que deixou).*

Pathé-Baby é o livro de estreia do escritor e jornalista António Castilho de Alcântara Machado d'Oliveira, publicado em fevereiro de 1926. O título da obra constitui-se em alusão à popular câmera cinematográfica de 9,5 mm produzida pela *Pathé Brothers Company*, empresa de máquinas e produção cinematográfica, além de ser a produtora fonográfica de maior projeção no cenário mundial no final do século XIX e início do século XX.

Lançado um ano após o autor voltar de uma incursão à Europa, onde esteve por sete meses, de março a novembro de 1925, *Pathé-Baby* apareceu, originalmente, na coluna semanal do *Jornal do Comércio*, com o subtítulo "Panoramas Internacionais". Os textos acompanham, de forma geral, a trajetória do autor no Velho Mundo, registrando cidades da França (Paris), da Inglaterra (Londres), da Itália (Roma, Milão, Florença, Veneza, Pisa, Lucca, Siena, Nápoles, Perugia e Assis), de Portugal (Lisboa) e da Espanha (Madrid, Barcelona, Sevilha, Córdoba, Granada e Toledo) com uma visão subjetiva engendrada, primeiramente, pela sua sensibilidade de artista e estetizada por uma técnica narrativa cinematográfica que se formata e se molda à projeção visual de uma câmera *Pathé-Baby.*

A linguagem utilizada pelo narrador implica, por si só, dinamismo e plasticidade e constrói um livro que muito se assemelha a um filme mu(n)do, que conta/mostra o modo de vida agitado de habitantes anônimos que compartilham as profundas transformações sociais, políticas, econômicas, e sobretudo comportamentais, trazidas pelo contexto pós-Primeira Guerra Mundial. O fato de o autor não ter descrito certas metrópoles de maneira elogiosamente idealizada desencadeou uma série de críticas

de uma parte dos leitores, acostumados à postura de reverência que a *intelligentsia* acadêmica brasileira dispensou, historicamente, aos países europeus. No entanto, aqueles que realmente conheciam as cidades destacadas, ou até mesmo haviam residido nelas, não se esqueceram de tecer os melhores comentários às crônicas, ressaltando a harmonização entre engenho verbal e precisão descritiva presente nos relatos (GUASTINI, 2006, p. 89-95).

Três meses após retornar a São Paulo, cidade berço do Modernismo brasileiro, António de Alcântara Machado reapresenta *Pathé-Baby* em livro, reformulado com uma estrutura singular. Mimetizando os recursos audiovisuais dos filmes mudos dos anos 1920, o autor dividiu o livro em vinte e três capítulos – as cidades europeias – cujos intertítulos, cinematograficamente agrupados e anunciados, remetem à montagem de uma película.

Além disso, os capítulos são enriquecidos com estampas xilogravadas em preto e branco pelo artista Antônio Paim Vieira. Em comum, cada um deles contém um desenho da cidade anunciada em formato retangular, lembrando uma tela de projeção. Mais abaixo, uma orquestra de câmara formada por quatro integrantes vai acompanhando os movimentos linguístico-visuais da obra. Pela organização, ou seja, pela presença ou ausência dos músicos e dos instrumentos que aparecem nas ilustrações, o leitor é guiado por veredas sonoras sugeridas pelos desenhos, seguindo, sinestesicamente, as músicas executadas pela orquestra.

Afora a aproximação da literatura com a cinematografia, *Pathé-Baby* também traz profundas inovações no seu plano estrutural. Desde a apresentação da obra – que reproduz um cartaz de propaganda da “exibição” do livro/filme e anuncia, para breve, a publicação do livro de contos *Brás, Bexiga e Barra Funda*, passando pelas variadas modificações de fontes, tamanhos de letra – os experimentalismos modernistas são constantes. Para reforçar, ainda, os vínculos da obra com a fase heroica da nossa literatura dos anos 1920, *Pathé-Baby* vem acrescido de um prefácio-*ouverture* de Oswald de Andrade, escrito a bordo do navio Cap Polonio em uma carta-oceano repleta de vanguardismos de toda a sorte.

Considerando todo o conjunto de elementos que compõe esta obra de António de Alcântara Machado, a nossa proposta de análise, nos parâmetros dos estudos comparados, inicia-se, fundamentalmente, do intercâmbio, de caráter intermidiático, entre a literatura e outras artes e mídias. Assim, partimos inicialmente da premissa segundo a qual *Pathé-Baby* consolida-se como um produto verbal complexo,

composto de linguagem verbal e visual, a modo de apreender os processos técnicos de seu tempo, emulando-os esteticamente. A partir desta constatação, é possível verificarmos que a obra estreita relações de maior ou menor importância com as grandes novidades da época, como o telégrafo, o rádio, a máquina fotográfica portátil, a máquina de escrever, o automóvel, o avião, a eletricidade e, principalmente, o cinema, compreendido por Eisenstein (1990, p.11), pelas suas implicações técnicas, como a mais cosmopolita e contemporânea das artes.

Ocorre que, apesar de o livro apresentar essa série de elementos instigantes para o campo da teoria, ele acabou relativamente esquecido pela crítica por muitas décadas e, principalmente, pelo público, visto que sua última edição data do já longínquo ano de 2002. Em contrapartida, a obra está recebendo cada vez mais atenção no ambiente acadêmico e desvelando essa faceta mais experimental e cosmopolita do escritor, como comprovam os estudos de Gomes (2002), Rodrigues (2012) e Kadota (2002), por exemplo. No ano de 2013, o livro ganhou a sua primeira edição em francês, pela Editions Petra, traduzida e analisada por Antoine Chareyre.

Portanto, considerando o contexto referido, acreditamos que a análise desse *corpus* se projeta como um grande desafio, pois ao nos debruçarmos sobre uma obra que possibilita, pela sua própria complexidade verbal e visual, uma multiplicidade de abordagens, podemos averiguar como as diferentes artes e mídias se articulam, construindo, pela primazia da palavra, uma discussão intermidiática de grande valia.

Além disso, ao consideramos que a obra de António de Alcântara Machado apresenta essa viabilidade de abordagem entre diferentes artes e mídias, traremos um debate teórico contemporâneo ao berço do Modernismo, consolidando a influência e a importância dessa estética para os estudos intermidiáticos do século XXI.

Ademais, a despeito dos estudos contemporâneos, António de Alcântara Machado e seu *Pathé-Baby* ainda não pertencem unanimemente ao cânone mais rígido da literatura modernista brasileira. Analisar sua obra, assim, permite com que possamos contribuir, mesmo que minimamente, para uma redescoberta da arte do autor, bem como para o cenário acadêmico, no que diz respeito aos estudos comparatistas intermidiáticos.

Tendo em vista a justificativa proposta, a tese, portanto, apresenta o seguinte objetivo geral: dimensionar a relevância de *Pathé-Baby*, como produto cultural intermidiático, no processo de afirmação estética do Modernismo brasileiro. Além disso, ainda se destacam como objetivos específicos:

a) compreender a obra de Alcântara Machado como um trabalho verbal circunscrito em um período de transição entre duas estéticas, o *Art Nouveau* e o *Art Deco*, verificando o intenso intercâmbio entre *Pathé-Baby*, com sua estrutura complexa, e essas sensibilidades, que se fazem presentes nas artes em geral, nas artes aplicadas, na moda e no comportamento;

b) mapear as inovações técnicas e os aprimoramentos operacionais do período, encontrados na cinematografia, fonografia, telegrafia, tipografia, radiofonia, fotografia, e outros veículos de comunicação, compreendendo como o *corpus* de pesquisa mimetiza esteticamente tais procedimentos;

c) investigar, na edição fac-similada de *Pathé-Baby,* a apropriação estética dos recursos visuais, no diálogo comparatista da literatura com outras artes e mídias, como o cinema, a pintura, a ilustração e o cartaz de propaganda publicitária;

d) compreender a visão de um escritor/jornalista modernista brasileiro movido pelas inovações da captação cinematográfica da realidade, percebendo como o seu processo de internacionalização influencia sua relação com a terra natal.

Com o objetivo maior de compreender a articulação intermidiática expressa na narrativa *Pathé-Baby* (1926), construindo um diálogo intermidiático entre a literatura e outras artes e mídias, entendemos, primeiramente, que o estudo abarca uma fundamentação teórica indexada aos estudos comparados intrinsecamente relacionados à intermidialidade. Outrossim, dilatamos o nosso aporte teórico com reflexões acerca das técnicas narrativas desenvolvidas pela influência do cinema e dos meios de comunicação à época de produção da obra e das consequências dessas novidades em uma visão cosmopolita do mundo. Além disso, apoiamo-nos em fundamentações de caráter sociológico e histórico, bem como em conceitos específicos sobre as artes envolvidas no *corpus* de pesquisa.

Quanto à base teórica, para lograr êxito em nosso objetivo, ancoramo-nos em dois conceitos sobre intermidialidade. O primeiro, proposto por Clüver (2006), estabelece que

> Intermidialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente (CLÜVER, 2006, p. 18-19).

O segundo, de Irina Rajewsky (2012), aprofunda e especifica o conceito de intermidialidade ao afirmar que:

> Intermidialidade no sentido mais restrito de combinação de mídias, que abrange fenômenos como ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos, etc.; usando-se outra terminologia, esses mesmos fenômenos podem ser chamados de configurações multimídias, mixmídias e intermídias. A qualidade intermidiática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar pelo menos duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação (RAJEWSKY, 2012, p. 9).

Ao partirmos das relações existentes entre a literatura e outras artes e mídias, percorreremos um percurso metodológico que tem sua origem na consideração incondicional de que o *corpus* de pesquisa deve ser tratado, pela sua natureza estética e também sociocultural, como o elemento desencadeador de todo o debate de caráter comparatista. Com isso, definiremos o nosso procedimento analítico sempre partindo do texto literário *Pathé-Baby*, destacando seus recursos artísticos e avaliando os questionamentos suscitados pela obra.

Nessa perspectiva, em um primeiro momento, pretendemos promover um extenso e fértil diálogo entre livro e o contexto histórico, social, cultural e artístico do Brasil e do mundo do final do século XIX e do início do século XX. A intenção é compreender o *corpus* como um produto estético que transmite, pela linguagem, os anseios mais urgentes de um tempo marcado pela revolução das artes e da compreensão globalizada da realidade. Para tanto, aproximamos a obra das estéticas do *Art Nouveau* e do *Art Deco*, mostrando como, sobretudo o *Art Deco*, atua como uma espécie de guia estético na construção da obra do autor paulistano. Em seguida, consideramos, principalmente, a partir das contribuições de Süssekind (2006) e Rosenfeld (2002), de que modo todo o aprimoramento técnico dos meios de comunicação e transporte da época reflete-se na obra, influenciando, decisivamente, os métodos de composição formais de *Pathé-Baby*.

O segundo passo, sempre respeitando a materialidade do texto literário, edifica-se na construção de uma análise constituída pelo viés da intermidialidade, conforme autores como Rajeswsky (2012a), (2012b), Clüver (2006a), (2006b), (2007), Louvel (2006), (2012), Prümm (2012) e Moser (2006), destacando tanto como as artes se

combinam em cada um dos vinte e três capítulos, quanto, mormente, de que maneira todos os segmentos se articulam e constroem essa engrenagem narrativa. Afinal, *Pathé-Baby* aparece, primeiramente, em crônicas de jornal e, somente meses depois, é publicada em livro, com uma série de novidades estéticas.

O terceiro passo, não totalmente desvinculado do anterior, consiste em determo-nos, também e especialmente, nas relações entre literatura e sétima arte, compreendendo o universo do cinema mudo e as particularidades dos recursos narrativos influenciados pela plasticidade da máquina amadora “manipulada” pelo autor. O método adotado nos permite cumprir a função básica da análise de decompor as partes para investigar criteriosamente o objeto de pesquisa. Além disso, ele faz com que o entendamos como uma unidade inerente à literatura que, pela conciliação dos aspectos levantados, apresenta-se como um livro mu(n)do, que aglutina características encontradas em diferentes artes e mídias e nos mais variados meios de comunicação. Mais precisamente, aprofundaremos a relação da obra literária com a pintura, a ilustração e o cartaz.

Por fim, procuraremos apresentarmos os resultados e as discussões da presente pesquisa no sentido de esclarecer, satisfatoriamente, a problemática gerada na questão de pesquisa, a confirmação ou a refutação das hipóteses lançadas no início do estudo e dos objetivos propostos.

Com isso, buscaremos trilhar um caminho que aponte para uma reflexão proveitosa sobre a obra *Pathé-Baby*, observada sob a perspectiva intermidiática. Dessa forma, podemos compreender a importância da obra de António de Alcântara Machado e sua influência no Modernismo brasileiro das primeiras décadas do século passado.

2 DO *ART NOUVEAU* AO *ART DECO*: *PATHÉ-BABY* E A CONSAGRAÇÃO MODERNISTA DE UM ESCRITOR PAULISTANO

> E então? É ou não esplêndido o balanço modernista do ano de 1926? Nem se discute. Esplendíssimo.
> As últimas trincheiras passadistas foram tomadas de assalto e as últimas barreiras ruíram. Limpou-se o terreno. Desinfetou-se o ambiente.
>
> *(António de Alcântara Machado)*

2.1 UMA ÉPOCA VERTIGINOSA: O *ART NOUVEAU* E O BRASIL

O historiador Eric Hobsbawm (2015), ao debruçar-se sobre a história do século XX, em *Era dos extremos*, principia sua análise desse período relativamente recente, concatenando os movimentos inaugurais que culminaram na Primeira Guerra Mundial (1914-1918). A visão do teórico, compartilhada por sociólogos, como Sevcenko (2003, p. 182), compreende que o século passado, apesar de ter seu início cronológico datado em 1901, se efetivou de fato, nos planos social, econômico e político com a eclosão da Grande Guerra e, consequentemente, com todos os seus desdobramentos que viriam a redefinir as relações de poder entre as principais potências mundiais.

A postura metodológica adotada pela maioria dos estudiosos não objetiva, por certo, minimizar a importância dos treze primeiros anos na História Universal. Muito pelo contrário: o impacto que esse efêmero período ocasionou, notadamente, nos meios de comunicação e transporte, permanece sem precedentes, coroando uma época que se beneficiou do aprimoramento de técnicas oriundas da segunda Revolução Industrial e, com isso, reconfigurou o universo das ciências, das artes, da moda e do comportamento. Philipp Bloom, no seu cuidadoso exame sobre estes “anos vertiginosos”, observa que

> Velocidade e euforia, angústia e vertigem eram temas recorrentes entre 1900 e 1914, quando as cidades explodiram em suas dimensões e as sociedades foram transformadas, a produção em massa entrou para a vida cotidiana, os jornais tornaram-se império das comunicações, o público de cinema contava-se às dezenas de milhões e a globalização trazia aos pratos dos britânicos carne da Nova Zelândia e cereais do Canadá, aniquilando a renda das velhas classes fundiárias e promovendo a ascensão de novos tipos: engenheiros, tecnocratas, as classes urbanas (BLOOM, 2015, p.15-16).

Esse *zeitgeist* de deslumbramento e otimismo que vicejou na Europa no final do século XIX e início do século XX – período chamado de *belle époque* – acarretou profundas e continuadas consequências estéticas no corpo das grandes metrópoles, em um casamento inevitável entre arcabouço histórico e formas de expressão. O resultado dessa nova sensibilidade oficializa-se com a alcunha de *Art Nouveau*, surgida em 1895 no nome da galeria do artista Siegfried Bing. Todavia, ela é antecipada, majestosamente, em 1889, com a construção da Torre Eiffel, e toda a sua imponente estrutura de trezentos e vinte e quatro metros de altura de puro aço, demarcando a maior obra *Art Nouveau* do mundo.

A difusão desse novo estilo acontece, mundialmente, com a *Exposition Universelle* de 1900, em Paris, onde se apresentam obras que se destacam pela predominância de materiais como o ferro e o vidro. Em concomitância com essa exposição, que se estendeu de abril a novembro, começou a erguer-se, também na cidade, um dos emblemas do novo estilo: as entradas das estações do metrô projetadas por Hector Guimard que embelezam, até hoje, diversas regiões da capital francesa (anexos A e B).

Construídas entre 1900 e 1913, as fachadas do *métropolitain*, apesar de suas singularidades, carregam consigo os traços definidores do *Art Nouveau*, desde a utilização do ferro fundido, vidro colorido e peças pré-fabricadas de inspiração industrial, até o delineamento de formas orgânicas estilizadas, arabescos e linhas retorcidas que passam, ao observador, uma ideia de movimento e suavidade. Observadas em seu conjunto, elas constituem um verdadeiro elogio à elegância e ao ornamento.

Assim, além das entradas das estações, em uma progressão assustadora, a cidade se transforma, como em um espelho que reflete as escolhas de uma sociedade que refina seus gostos e aprimora seu planejamento urbano. Materialização desse sintoma social, as fachadas dos edifícios foram, quem sabe, a maneira mais impactante de consagrar o *Art Nouveau*, como comprovam as acirradas competições entre arquitetos. Entretanto, o seu maior triunfo foi penetrar vistosamente na vida doméstica dos parisienses e, a partir dos objetos, ao mesmo tempo raros e serializantes, fazer parte do cotidiano dos habitantes da metrópole.

A versatilidade do estilo esparramou-se em influência pela joalheria, pela vidraria, pela cerâmica, e, sobretudo, pela moda e pelas artes aplicadas, como o mobiliário, abarcando uma vasta produção de cadeiras, mesas, poltronas, abajures,

luminárias, camas, espelhos, lustres, entre outros. Hobsbawm (2013), em *Tempos fraturados*, entende que essa aproximação do *Art Nouveau* com a experiência diária torna essa estética em uma forma de viver e de pensar, em harmonia com seus princípios:

> A estética não existe no vazio, sobretudo não a estética de um movimento – ou, se preferirem, de uma família de movimentos – tão profundamente dedicado à arte como parte da vida diária quanto o art nouveau, movimento que quase por definição não só tinha um estilo, mas se destinava a um estilo de vida (HOBSBAWM, 2013, p. 142).

Muito distante de ter se restringido ao contexto parisiense, seu ambiente *par excellence*, o *Art Nouveau* espalhou-se por diversos países da Europa, cada qual com suas peculiaridades. José Paulo Paes (2008, p.78), em seu célebre artigo *O art nouveau na literatura brasileira*, cartografou as repercussões do estilo artenovista pelo mundo e encontrou, curiosamente, uma denominação em cada lugar.

No enfrentamento desses termos, é possível identificar, nas mais diferentes localidades, a preocupação em captar, no nome, o sabor de novidade e espírito jovem do período. Na Inglaterra, um de seus berços juntamente com a Bélgica e a França, por exemplo, a estética era chamada de *Modern Style*, na esteira do movimento *Arts and Crafts,* enquanto que na Alemanha foi adotado *Jugendstil*, em coadunação com a revista *Jugend* que a lançou. Já em Viena, *Sezession*, ao passo que na Itália, *Style Nuovo* ou *Liberty* (tradicional loja de departamentos inglesa que exportava objetos *art nouveau*). Na Espanha, foi alcunhada de *Arte Joven*, embora também haja referências a *Style Gaudí*, pela forte expressão da arquitetura de Antoni Gaudí e sua obra-prima: *O templo da Sagrada Família*, até hoje inacabada. E nos Estados Unidos, o estilo ficou popularmente conhecido como *Style Tiffany*, em uma alusão à *Tiffani & Co*, empresa que difundiu o *Art Nouveau* nos Estados Unidos com suas joias e abajures (anexo C).

A despeito das mais variadas nuances que o *Art Nouveau* adquiriu, em consonância com as demandas locais, ela se desenvolveu, de acordo com Barilli (1969, p.10), em toda parte, com o princípio básico de representar o mundo pelo prisma da beleza e da felicidade. Talvez por isso o estilo tenha alcançado uma abrangência que não só determinou uma identidade estética e comportamental da maioria dos países ocidentais, como também se multifacetou, como traço decorativo, favorecendo um intercâmbio extremamente fecundo entre as mais variadas e complexas manifestações artísticas.

Paes (2008) percebe esse trânsito interartístico típico do *Art Nouveau* e o define, para além dessas fronteiras, em harmonia com as ideias de Champigneulle, também como uma filosofia:

> O *art nouveau* não é só um estilo de época comum às várias artes – a arquitetura, a pintura, o desenho, as artes aplicadas do mobiliário etc. e, *the last but not the least*, a poesia e a prosa de ficção –, mas até mesmo, como quer Champigneulle, "uma filosofia, uma ética e um comportamento" (PAES, 2008, p. 78).

Contudo, o interesse do teórico nesse texto, especificamente, parte da compreensão dos mecanismos gerais que regem o *Art Nouveau* para entendê-lo como fenômeno estético, e, sobretudo, literário, que se estabelece no Brasil, desde a década de 1890 até meados de 1920. Ao contrário da precariedade semântica e amorfa do termo "Pré-Modernismo", batizado por Tristão de Ataíde para designar as produções do período, o estilo artenovista, proposto por Paes, se impõe com as suas principais marcas estilísticas e temáticas. Elas afloram na identidade artística das vozes mais notáveis que surgem em um país que passa por profundas transformações na esfera política, como a Proclamação da República, e na econômica, pelo crescente processo de industrialização, para citar apenas dois exemplos.

Dessa forma, o autor insufla uma revisão de conceitos já cristalizados na literatura brasileira, indicando, com segurança, que há um norte estético que permeia a poesia e a prosa do início do século XX no Brasil, embora aconteça de forma *sui generis*, como se poderia esperar de um país que se situa à margem da produção intelectual do período.

Com isso, escritores como João do Rio, Euclides da Cunha, Augusto dos Anjos, Graça Aranha, Raul Pompeia, Gonzaga Duque, Godofredo Rangel e Simões Lopes Neto assumem a vanguarda artenovista, pautando suas escritas pela característica fundamental do estilo – a ornamentação. É bem verdade que esses artistas não construíram, em conjunto, uma escola literária, mas fica patente que eles comungam desse mesmo componente estético.

Paes (2008), porém, complexifica a questão da linguagem artificialmente adornada e vislumbra dois tipos de ornamentação de vigência concomitante: a superficial e a consubstancial, diferindo-se entre si, basicamente, pelo seu método de aplicação e sua estratégia de dispor e trabalhar a linguagem.

A primeira, a superficial, de caráter verborrágico e despida de substância, era representada pelos autores que utilizavam o ornamento – muitas vezes de matiz regionalista – apenas como recurso de diversidade lexical. Estes, acusados de pedantes, de exacerbadamente prolíficos e, por vezes, enfadonhos, eram, contraditoriamente, considerados os grandes baluartes das letras nacionais e tinham como principal representante o nome de Coelho Neto.

Já a segunda, a consubstancial, conseguia extrair os efeitos mais significativos do recurso, promovendo uma correspondência entre a estética das linhas sinuosas, serpenteantes, e o modo de vida urbano, de gosto elegante e disfarçadamente licencioso de Paris, e que, portanto, serve de modelo para as artes desenvolvidas no Brasil.

Nesse cenário, nenhum artista conseguiu incorporar melhor o espírito *Art Nouveau* que João do Rio (autor de *Vida vertiginosa*) e nenhuma cidade tão bem acolheu os princípios dessa estética como o Rio de Janeiro. No subcapítulo sequente, verifica-se como Alcântara Machado deixa-se influenciar pelo estilo em evidencia, dialogando, tanto em forma como em conteúdo, com a literatura de João do Rio.

2.1.1 Um exótico laboratório de letras: o caso António de Alcântara Machado

O paulistano António de Alcântara Machado é reconhecido, como já foi mencionado, no âmbito das letras, como um dos nomes do Modernismo heroico dos anos 1920. Além de ter assinado algumas “dentições” da emblemática *Revista de Antropofagia*, o escritor também dirigiu o periódico *Terra Roxa e outras terras*, de orientação ideológica semelhante. Todavia, quando a literatura desse período é trazida à baila, o nome do autor geralmente figura depois dos de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, mesmo que seja apontado, com frequência, como o mais genuíno cronista da cidade de São Paulo.

Segundo Francisco de Assis Barbosa (1983), isso decorre do fato de a atuação modernista de Alcântara Machado ter ocorrido de forma tardia, em comparação aos outros modernistas, muito em virtude de sua idade. Enquanto, em 1922, ano da Semana de Arte Moderna, Oswald de Andrade tinha trinta e dois anos e Mário de Andrade, vinte e oito, Alcântara Machado contava apenas vinte anos.

Ainda estudante, Alcântara Machado participou da exposição legendária, curiosamente combatendo os excessos do Modernismo: “Fez parte do grupo de

estudantes que compareceu ao Teatro Municipal, em fevereiro de 1922, para vaiar os promotores da Semana de Arte Moderna" (BARBOSA, 1983, p.16). Essa postura crítica, inerente à trajetória do autor, já havia sido demonstrada no ano anterior, no *Jornal do Comércio*, com a publicação *Vultos e Livros*, uma apreciação de um livro de voga historiográfica de Artur Mota. Apesar de ser um dos seus únicos textos produzidos nesse contexto de amadurecimento estilístico, a partir dele é possível perceber um jovem escritor que privilegia os pressupostos do *Art Nouveau* e, por isso, ainda negligencia a estética modernista que viria caracterizar *Pathé-Baby*, mais condizente à nova realidade dos anos 1920.

Brito Broca (1962, p. 121-126), na sua obra póstuma *Pontos de referência*, assina um texto breve de nome *Quando António de Alcântara Machado escrevia como os passadistas*. Como o título sugere, o teórico constrói uma análise rápida de *Vultos e Livros*, traçando um quadro comparativo das preferências literárias de Alcântara Machado e suas consequentes mudanças nos anos posteriores. Broca afirma que figuras ilustres como Sílvio Romero, José Veríssimo, Rui Barbosa, Olavo Bilac e o superficialmente ornamental Coelho Neto ganham a simpatia do autor, pois, afinal, ainda representavam a alta intelectualidade brasileira e eram amplamente valorizados por isso. Tal valorização é apontada, também, por Sevcenko em *Literatura como Missão* (2014, p.95-137).

Para se compreender melhor os apontamentos de Broca, Alcântara Machado, em *Vultos e livros*, opina sobre Coelho Neto:

> O índice biográfico [...] constitui uma valiosa contribuição para o maior conhecimento de vida e das obras de alguns vultos dos mais representativos das nossas letras, entre os quais Coelho Neto, que ilustra na Academia Brasileira a cadeira de Álvares de Azevedo (MACHADO, 1983, p. 37).

E ainda: "Coelho Neto tem poetado, e não mal se bem que raramente, como o demonstram os versos da "Pastoral" e, entre outros, o conhecido soneto "Ser Mãe", que faz parte das várias coletâneas organizadas por Laudelino Freire" (MACHADO, 1983, p. 37).

Essas rápidas avaliações, por certo, não garantem uma postura definitiva sobre o trabalho artístico desenvolvido por Coelho Neto. Antes parecem uma menção respeitosa a um escritor mais experiente que, pelo conjunto de sua obra, merece a consideração da nova guarda. No entanto, existe um texto de Alcântara Machado

publicado no *Jornal do Comércio* em janeiro de 1924, que não deixa dúvidas sobre a sua admiração em relação ao autor de *Fogo fátuo*.

Embora de maneira breve, Alcântara Machado anuncia duas conferências que Coelho Neto ministraria dali a duas semanas. O entusiasmo do jovem diante da oportunidade de escutar uma das principais referências literárias do Brasil é notável e a sua excitação abre-se para a construção de um texto em estilo ensolarado:

> Coelho Neto, o **formidável** estilista do Rei Negro que é **um dos mais radiosos nomes do romance brasileiro** de todos os tempos, e figura entre as primeiras organizações literárias da América Latina, Coelho Neto virá na próxima semana a São Paulo e aqui realizará duas conferências: uma no Municipal, no dia 14, e outra no Salão do Conservatório, no dia 17 (MACHADO, 1983, p. 68, grifos nossos).

Assim, ao longo de seis parágrafos, ainda se somam às palavras grifadas, expressões exclamadas como “Todos conhecem a espantosa opulência verbal do autor”; “todos [...] podem bem imaginar a excepcional beleza e o incomparável encanto dessa obra de arte”; “romancista admirável”; “conferencista primoroso”; “maravilhoso artista”; “orgulho da nossa literatura”; e “glória da nossa extirpe”.

Na comparação entre essas passagens e as crônicas publicadas na coluna Saxofone, podemos verificar que sua percepção em relação à literatura de Coelho Neto se modifica sensivelmente. Os sinais de profunda consideração de Alcântara Machado ao “príncipe dos prosadores” se desgastam e isso ocorre não só devido ao seu aprimoramento estilístico, mas também pela consciência adquirida sobre a aguda institucionalização acadêmica e escolar que a literatura da maioria dos autores finisseculares estava sofrendo.

No texto datado de outubro de 1925, ou seja, quase dois anos depois, o modernista ironiza a educação literária no Brasil, atacando um método de ensino arvorado no elogio à ornamentação superficial:

> O pai diz ao filho:
> - Não leia assim menino que estraga a vista.
> A mãe diz à filha:
> - Isso são ideias de romance.
> O marido diz à mulher;
> - Você precisa ler é o Manual da perfeita cozinheira.
> Ou então é o professor que diz ao aluno:
> - Leia Coelho Neto.
> O que é muito pior. Perigosíssimo. Acachapante. Catastrófico. Fim de tudo (MACHADO, 1983, p. 175).

Um pouco antes, na mesma crônica, Alcântara Machado já havia citado outros nomes do mesmo grupo, definindo um tipo social que simbolizava uma cultura ainda arraigada aos valores do passado:

> Sujeito lido é sujeito pedante. Metido a irônico. Sabe falar francês. Caçoa do próximo. Cita Olavo Bilac. Tem diploma. Faz discursos. Amola os outros. E depois, que diabo, já não chega um Rui Barbosa? Para que mais? Francamente (MACHADO, 1983, p. 174).

Não obstante, não é apenas nas referências elogiosas a Coelho Neto que o jovem Alcântara Machado lembra o contexto da literatura superficial artenovista. Há, também, nos temas e na linguagem, uma apropriação de alguns elementos bastante caros ao período.

Para abordar as excentricidades dos gostos e dos costumes do escritor romântico Bernardo Guimarães, *ad exemplum*, o autor lança mão de recursos expressivos da prosa ornamental, decorada por adjetivos expressivos que procuram evocar efeitos, a fim de ressaltar o seu exótico processo criativo. O resultado dessa incursão estética, composta de uma descrição na qual o experimentalismo sensorial – causado pelo uso de éter – de Guimarães ganha destaque, aproxima o autor de *Pathé-Baby* da literatura de João do Rio e dos mestres do esteta carioca, como Jean Lorrain, Oscar Wilde, e principalmente de Huysmans e seu personagem Des Esseintes, de *Às avessas*:

> Sob a ação desse **tóxico** (éter), já em Ouro Preto, costumava encerrar-se em seu gabinete de estudo, onde se entregava a **extravagâncias de toda a sorte**. Estendia-se, por exemplo, num canapé forrado com retalhos de chita de **diferentes cores**, o que lhe dava a impressão de ser transportado ao Empíreo, através dos espaços; em seguida, chamava um negrinho seu empregado, e ordenava-lhe que semeasse tempestades, o que o pobre moleque se esforçava por fazer com a ajuda de “uma colcha escarlate, fartos lenços de alcobaça e duas ou três toalhas de rosto”, que “agitava” em barulhento atropelo, “correndo pela sala”, derrubando cadeiras, abalroando na mesa, na estante, nos livros. Então, e só então, o poeta sentia-se inspirado e, tomando da pena, rimava... (MACHADO, 1983, p. 41-42, grifos nossos).

Ora, se Alcântara Machado consegue, em uma apreciação crítica de um livro teórico, apresentar um substrato linguístico e temático que converge para uma série de fundamentações da literatura do começo do século XX, é porque, de alguma forma, sente-se influenciado por esse modelo de sofisticação e apuro estético. Como prova disso, na crônica do dia 25 de agosto de 1925, o escritor dedica o espaço de sua

coluna à obra de João do Rio, e ao sucesso que a sua peça *Que pena ser só ladrão* (1915), vertida para o francês, alcançou em Buenos Aires, sob a direção de Maria Terèse Piérat. Na verdade, Alcântara Machado avalia a justeza da homenagem ao escritor carioca que havia falecido inesperadamente quatro anos antes.

Para Paes (2008), o paradigma do escritor *Art Nouveau*, no Brasil, se consolida em João do Rio, pois existe em seus contos, crônicas, romances e peças um refinamento mundano que ultrapassa os limites do discurso e se presentifica no seu modo de se comportar, de agir. Sempre distintamente elegante, Paulo Barreto, nome verdadeiro do escritor, frequentava, com a mesma desenvoltura, os grandes salões da cidade e os locais sórdidos, costumeiramente maculados por doenças, como a sífilis, a tuberculose e a lepra.

Em “Dentro da noite”, unanimemente um dos livros de maior prestígio de João do Rio, há duas narrativas que podem ser lidas de forma complementar, visto que, se por um lado compartilham da mesma atmosfera decadente, por outro, por meio de suas diferenças, ressaltam a variedade e a inventividade do escritor.

Na primeira, “O bebê de tarlatana rosa”, um sujeito chamado Heitor de Alencar conta aos presentes, Barão de Belford, Anatólio de Azambuja e Maria Flor, uma história de carnaval. Após ele e um pequeno grupo de amigos passarem por bailes ordinários, nos quais a luxúria e o excesso ditavam as regras de comportamento, a personagem sente-se atraída por uma mulher, fantasiada de bebê e vestida com uma tarlatana rosa. Após encontrar reiteradas vezes essa mesma figura enigmática em diferentes locais, entrega-se, enfim, a ela. No entanto, contrariando os pedidos insistentes de Heitor, a mulher se nega a tirar a máscara que usava, um pequeno nariz de plástico que não ajudava a esconder sua identidade. No momento que ele decide, por si, arrancar o enfeite, descobre que a amante não possuía nariz. Ela, aos prantos, ainda se explica, argumentando ter sido vitimada pela lepra e que o carnaval era a única oportunidade de ocultar essa condição.

Já na segunda narrativa, “O carro da semana santa”, um narrador sente a necessidade de aproveitar a calma da semana santa para jogar-se ao vício. Na rua, em meio aos marinheiros, fuzileiros, malandros e tipos perigosos, toma conhecimento de uma senhora, talvez leprosa, talvez histérica, que aparecia em seu carro apenas nessa época, pagando os rapazes em troca de companhia passageira.

Para acentuar as premissas linguísticas, além das temáticas, do estilo de João do Rio, o trecho em que Heitor de Alencar narra a sua chegada e de seus amigos ao

baile público do Recreio serve de exemplo categórico para definir como a linguagem paramentada é utilizada, com habilidade, pelo escritor:

> Íamos juntos e fantasiadas as mulheres. Não havia o que temer e a gente conseguia realizar o maior desejo: **acanalhar-se, enlamear-se bem**. Naturalmente fomos e era uma desolação com pretas beiçudas e desdentadas esparrimando belbutinas fedorentas pelo estrado da banda militar, todo o pessoal de azeiteiros das ruelas lôbregas e essas **estranhas figuras de larvas diabólicas**, de íncubos em frascos de álcool, que tem as perdidas de certas ruas, moças, mas com os traços como amassados e todas pálidas, pálidas feitas de pasta de mata-borrão e de papel de arroz (RIO, 2002, p.48, grifos nossos).

Com base no fragmento e no resumo dos enredos, o imbricamento desses dois contos evidencia a construção de uma estética que prima pelo mistério, volúpia, e aguçamento de hiperestesias, estabelecendo um diálogo com o decadentismo europeu, bem como com boa parte da sensibilidade *Art Nouveau* espalhada pela Europa. Umberto Eco (2010, p.371) vê, na abordagem desses temas, mais uma vontade de escandalizar do que propriamente de derrubar o *status quo* estabelecido, em uma consequência natural da adequação da tortuosidade do estilo aos assuntos trabalhados nos textos.

Assim, Alcântara Machado parece absorver, em um primeiro momento, essa estética. Além do estilo, artificialmente ornamental, também presta tributo à poética da época, narrando, ficcionalmente, outros episódios da vida do autor de *A escrava Isaura* com o interesse de causar os mesmos efeitos de João do Rio:

> Quando Bernardo residia em São Paulo grande era o número de **raparigas leprosas** que, **à noite**, invadia a cidade acadêmica, **perambulando provocadoramente por suas ruas**, chegando mesmo a penetrar nos lugares que a estudantada costumava escolher para as suas pândegas. Essas desgraçadas, que habitavam palhoças distantes da cidade, organizavam amiúde verdadeiras **orgias comuns ao ar livre**, orgias que reuniam não só **leprosos de ambos os sexos**, como também não diminuto número de gente sã levada por **doentia curiosidade ou inaudita depravação** (MACHADO, 1983, p. 42, grifos nossos).

O trecho acerca das “raparigas leprosas” que buscam divertimento noturno, reporta, em diferentes particularidades, às narrativas *O bebê de tarlatana rosa* e *O carro da semana santa*, expondo a convivência sombria de personagens que, por sua condição, encontram certo tipo de liberdade no ambiente noturno e dissoluto. Some-se a isso a curiosidade quase patológica como um aspecto similar da literatura do

autor carioca, que desperta “depravações inauditas”. Toda a biografia de Bernardo Guimarães parece servir apenas como propósito para um aprimoramento literário que remete aos contos citados e a muitos outros, publicados nessa mesma época.

Decerto que o texto de Alcântara Machado não se equipara, em valor artístico, ao de João do Rio, e não é essa a intenção de nossa pesquisa. No entanto, se é em *Pathé-Baby* que o escritor consagra sua prosa de cunho modernista e abre caminho para uma produção madura, equilibrada e racionalmente harmônica com os seus princípios estéticos, é também no excesso do *Art Nouveau* que ele encontra o laboratório ideal para desenvolver-se enquanto artista. Ademais, se percebemos essa ligação íntima da prosa do primeiro Alcântara Machado com a de João do Rio é porque, nessa fase inicial de experimentalismo e autoconhecimento, qualquer semelhança é pura influência.

2.2 UM PASSEIO PELO *ART-DECO*: SÃO PAULO E A EUROPA DOS *ANNÉES FOLLES*

Assim como Hobsbawn (2015) entende a Primeira Guerra Mundial como o despertar de uma época caracterizada pela brevidade, extremismo e incerteza, essa mesma era – o século XX – teve sua origem, no campo das artes, com o surgimento das Vanguardas Europeias. O Cubismo, o Futurismo, o Expressionismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, entre outros movimentos menores, reconfiguraram a relação do artista com o seu objeto, libertando-o, integralmente, da necessidade da representação realista. Essa conquista, pressentida tanto na pintura de Van Gogh, Cezanne, Toulouse-Lautrec, quanto na poesia de Mallarmé, Rimbaud, e confirmada nos trabalhos de Picasso, Marinetti, Duchamp, Dali, Maiakovski, borrou as fronteiras entre as artes e catapultou um universo de infinitas potencialidades sígnicas.

No Brasil, o Modernismo, essa estética que reúne as qualidades vanguardistas como um todo, nasce oficialmente na Semana de Arte Moderna, ocorrida no Teatro Municipal de São Paulo, em 1922, três anos antes de as crônicas de viagens que resultariam em *Pathé-Baby* começarem a sair no *Jornal do Comércio*. De natureza polêmica e transgressora, o evento não gozou da aceitação imediata do público em geral (basta lembrarmos a atitude crítica do próprio Alcântara Machado), mesmo que tenha ocorrido mais de dez anos depois do nascimento das primeiras vanguardas.

Acontece que chegar à conclusão de que o nosso Modernismo é uma mera reprodução atrasada dos movimentos europeus é incorrer, no mínimo, em um erro de avaliação. Ele delineia-se, *a fortiori*, como uma produção cultural poderosa que concorre em conformidade com um conjunto de fatores, estéticos e extraestéticos, que transformaram a até então provinciana capital paulista no palco ideal do surgimento da verdadeira experiência metropolitana dos animados anos 1920. Alcântara Machado pensa dessa maneira, já que

> deixa entender que a reação nossa não passa de mera consequência da europeia. O que é falso. É mais certo dizer que a mesma ânsia de renovação produziu na Europa, como nas duas Américas, num mesmo instante movimentos reacionários idênticos mas independentes entre si. Reação universal que surgiu como uma necessidade do momento universal. Produto lógico. Fatalíssimo (MACHADO, 1983, p.183).

Se a atmosfera *belle époque* fez-se sentir no Rio de Janeiro do início do século passado, muito em acordo com as transformações sociais vividas na Europa, em especial a França, essa mesma efervescência arrebatadora de um novo modelo comportamental chegou a São Paulo, *mutatis mutandis*, a partir da década de 1920. O crescimento desmesurado do número de indústrias, associado a um nível quase inacreditável de aumento populacional, reformulou padrões sociais, renovou a paisagem urbana e constituiu-se em uma síntese do que o Brasil desejava ser.

No livro *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, Sevcenko (2003) elabora um painel abrangente e detalhado de São Paulo, decompondo, analiticamente, cada elemento da engrenagem citadina que se movia em ritmo cada vez mais acelerado. Segundo o teórico, a expansão cafeeira possibilitou que, com o passar do tempo, os lucros obtidos fossem aplicados na indústria e, consequentemente, no aparelhamento urbano, provocando um surto de desenvolvimento nos múltiplos setores da economia.

Em 1920, a título de exemplo, foi inaugurada a primeira linha de ônibus urbanos na cidade. Em 1922, surgiram as primeiras linhas telegráficas, telefônicas e radiodifusoras, enquanto que em 1925 foi fundada a primeira emissora de rádio, a Sociedade Rádio Educadora Paulista - PRA-E. O povoamento, no mesmo compasso, progredia em escala nitidamente exponencial:

> De acordo com o primeiro censo, realizado em 1872, quando a cidade já estava sob o efeito do grande surto cafeeiro em terras paulistas, sua

> população era de 19.347 pessoas. Número que se elevou a 64.934 habitantes no censo seguinte, em 1890. No início do século XX, a cidade já contava com 270 mil moradores, segundo o levantamento de 1908. Cifra essa que dobrou em 1920, atingindo 578 mil pessoas e praticamente tornou a dobrar em 1934, para alcançar o pico de 1 milhão e 120 mil habitantes. O que equivale a dizer que no período de 62 anos, 1872 a 1934, São Paulo configurou uma prodigiosa taxa de crescimento populacional da ordem de 5689 %, ou, posto de outra forma, cresceu numa escala de 6,77 % ao ano. Esses números pareciam justificar plenamente o refrão ufanista de que "São Paulo é a cidade que mais cresce no mundo" (SEVCENKO, 2003, p. 108-109).

Mesmo António de Alcântara Machado, figura crítica, que jamais se demonstrou deslumbrado pelos rumos que viu sua cidade tomar, se mostrou, por vezes, surpreendido com essa espécie de milagre demográfico, como demonstra o seu texto jornalístico de outubro de 1926: "Os milagres de hoje são tantos que ninguém mais os percebe. Mas eles existem. Olhem São Paulo com oitocentos mil habitantes, por exemplo" (MACHADO, 1983, p. 179).

Uma vez que esse efetivo aumento populacional criou, com certa agressividade, um cenário moderno, os velhos hábitos, sedimentados pela tradição rural, não demoraram a ruir. Como observa Sevcenko (2003, p.37), se o Rio de Janeiro e Buenos Aires eram maiores, mesmo que provisoriamente, São Paulo representava o futuro e assumia inapelavelmente o posto de uma metrópole que, por não se ressentir das já ultrapassadas marcas culturais do império, começa a ditar as regras de comportamento e de convívio social.

Em setembro de 1929, a grande maioria dos cinemas paulistanos passaram a exibir um filme mudo, sem qualquer acompanhamento musical, que simbolizava de forma muito apropriada esse novo posto que a cidade assumia com desenvoltura: *São Paulo, a symphonia da metrópole*. Idealizada pelos cineastas húngaros Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig, a película de 35mm, com noventa minutos de duração e distribuída pela *Paramount*, era apresentada da seguinte maneira:

> ...ritmo estonteante de progresso, cidade-cérebro do Brasil, sonho esplêndido das bandeiras que se concretizou um dia em moles de ferro e aço empinadas para o céu, em desafio; em turbinas gigantes movendo montanhas; em caldeiras explodindo em cavalos-vapor; em máquinas poderosas fazendo surgir mil indústrias – toda a febril atividade da metrópole paulista desenrolando-se aos nossos olhos assombrados, como numa visão fantasmática e deslumbradora – eis o que é esta fita esplêndida, padrão de glória do cinema nacional, e em que todos nós sem saber colaboramos.

O filme, em síntese, capta a essência da capital em diversas facetas, enquadrando uma São Paulo enérgica com suas ruas em obras, monumentos

arquitetônicos, fábricas metalúrgicas, automóveis, bondes elétricos, máquinas de impressão, operários, ambulantes, jornaleiros, estudantes, mulheres elegantes – vestidas de acordo com a última moda de Paris – e desportistas. Uma das últimas imagens em movimento da obra mostra uma partida de futebol, acompanhada por milhares de espectadores.

Em *Brás, Bexiga e Barra Funda: Notícias de São Paulo*, de 1927, Alcântara Machado estetiza essa realidade da ascensão do gosto popular pelo futebol ao descrever, no conto *Corinthians Vs. Palestra*, uma partida entre os dois grandes rivais do futebol paulista. O enfoque da narrativa prioriza, principalmente, as reviravoltas e as emoções pelas quais passa Miquelina, uma jovem que namora Rocco, jogador do Palestra, e é, também, ex-namorada de Biaggio, do Corinthians. No final, como Biaggio marca dois gols, garantido a vitória da equipe alvinegra, Miquelina resolve mudar mais uma vez de clube.

Contudo, o mais interessante, sob a ótica sociológica, é a descrição da atmosfera vibrante que reflete, de certa forma, o novo tipo de convívio social: “Palhetas subiram no ar. Com os gritos. Entusiasmos rugiram. Pulavam. Dançavam. E as mãos batendo nas bocas” (MACHADO, 1982, p. 90).

A partir disso, acompanhando a mesma cadência, os costumes modernizam-se. A juventude passa a ser valorizada, pois além de possuir a virtude de personificar os conceitos de novidade e movimento, estava mais afeita a compreender as inovações tecnológicas que invadiam a vida privada das famílias e modificavam a maneira de interagir em sociedade. A moda agora era deixar a moderação no passado e buscar a diversão, como mostra Alcântara Machado com a personagem Miquelina e, além dela, Lisetta e Carmela, também de *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Se Paris era uma festa, como sugere Hemingway, São Paulo estava aprendendo a ser uma:

> Sob o epíteto genérico de “diversões”, toda uma nova série de hábitos, físicos, sensoriais e mentais, são arduamente exercitados, concentradamente nos finais de semana, mas a rigor incorporados a doses metódicas como práticas indispensáveis da rotina cotidiana: esportes, danças, bebedeiras, tóxicos, estimulantes, competições, cinemas, shopping, desfiles de moda, chás, confeitarias, cervejarias, passeios, excursões, viagens, treinamentos, condicionamentos, corridas rasas, de fundo, de cavalos, de bicicletas, de motocicletas, de carros, de avião, tiros-de-guerra, marchas, acampamentos, manobras, parques de diversões, boliches, patinação, passeios e corridas de barco, natação, saltos ornamentais, massagens, saunas, ginástica sueca, ginástica olímpica, ginástica coordenada com centenas de figurantes nos estádios, antes dos jogos e nas principais praças da cidade, toda a semana (SEVCENKO, 2003, p.33).

Na mesma medida em que a *belle époque* toma forma, esteticamente, com o *Art Nouveau*, a agitação, e o compasso veloz dos anos 1920, revela-se em um estilo, chamado de *Art Deco*, (expressão simplificada de *Arts Decoratifs*), nomenclatura surgida apenas na década de 1960 (ECO, 2010, p. 371). Alastair Duncan (2000, p. 7-10) compreende, nessa nova sensibilidade, não uma arregimentação antitética do *Art Nouveau*, como definia a crítica no século passado, mas como sua consequência reordenada, remodelando-se a um tempo de experiências que refletem a lógica de uma outra geração. Dessa maneira, em muitos casos, o autor entende o *Art Deco* como uma extensão do *Art Nouveau*, pelo menos em relação aos seus propósitos decorativos e ao compromisso estético de apreender, nos seus motivos, a contemporaneidade.

Hobsbawm (2013), em sua reflexão sobre o *Art Nouveau*, analisa essa transição de formas de representação e conclui que, entre outras razões, o movimento foi superado pelos problemas inesperados advindos do crescimento urbano e pela perda de sentido, nesse novo cenário, da ornamentação:

> E, a rigor, no longo prazo, a família de estilos art nouveau não se demonstrou muito adequada como solução para esses problemas de crescimento e organização urbanos, fosse prática ou simbólica. Na carreira dos melhores arquitetos, o art nouveau e os estilos correspondentes (por exemplo, artes e ofícios na Grã-Bretanha) são um estágio no caminho do Modernismo. O estilo dominante da arquitetura do novo século seria desnudo, retilíneo, pretensamente funcionalista. Compartilhava a apaixonada modernidade do art nouveau, sua rejeição do modelo clássico e de outros modelos históricos. Compartilhava as aspirações funcionalistas de arquitetos como Otto Wagner em Viena, mas rejeitava duas coisas profundamente embutidas no art nouveau: o idealismo do artesanato pré- ou não industrial; e, acima de tudo, o desejo de expressar a modernidade simbolicamente, por meio de ornamentação elaborada, inspirada em formas vivas. Esses dois aspectos prejudicaram o art nouveau (HOBSBAWM, 2013, p.155).

Diferente do seu antecessor, o *Art Deco*, essencialmente modernista, se caracteriza, proeminentemente, pela pluralidade em seu campo de atuação, influenciando a arquitetura, o desenho industrial, o mobiliário e principalmente o universo da moda. Nasce, assim, toda uma gama de objetos, como vestidos, relógios, colares, pulseiras, anéis, cadeiras, cartazes, prédios, automóveis, fachadas de construções, livros e quadros que somados constituem um retrato estético de uma época de frenesi.

Na obra *Art Deco: the Golden age of graphic art & Ilustration* (2013), Robinson e Ormiston catalogam a influência do *Art Deco*, destacando as tendências e as semelhanças com o *Art Nouveau*, mas notadamente as diferenças entre ambos. Ao contrário do precursor, o *Art Deco* prima pelas linhas modernistas, de formas geométricas e simétricas, inspiradas no Cubismo de Braque e Picasso.

Destarte, há referências marcantes ao Futurismo, e seu culto às máquinas e à velocidade pregado por Marinetti e Boccioni; a Bauhaus alemã e seu ideal de design moderno, recortado, antinatural, aliando arquitetura e urbanismo, desenvolvido por Walter Gropius e seus seguidores; ao Fauvismo, baseado em estilo cru e cores arbitrárias de um Matisse; e ao Construtivismo Russo, e suas abstrações, criatividade na manipulação de materiais e estetização de técnicas cinematográficas, encontradas na teoria de Eisenstein, por exemplo.

Portanto, quadrados, triângulos, losangos, círculos e traçados retilíneos substituem a antiga ornamentação irregularmente curvilínea. Como ela pretende atingir um público maior que o *Art Nouveau*, os materiais utilizados são mais simples. As práticas esportivas, que como já foi citado, conquistam muitos adeptos nesse contexto de pós-guerra, recebem atenção e as peças criadas para esse fim procuram unir arrojo e funcionalidade. Enfim, é todo um conjunto de decisões estéticas que ilustram, de certa maneira, uma postura ativa frente à realidade.

2.2.1 A realidade estilizada: anotações de uma câmera-literária modernista

António de Alcântara Machado, enquanto indivíduo e artista, não só viveu, acompanhou e desfrutou de todos os benefícios dessa época, como também erigiu no seu primeiro livro, *Pathé-Baby*, uma obra que reflete magistralmente os contornos mais particulares do *Art Deco*. Ao cotejar as especificidades estéticas e extraestéticas do livro, verifica-se uma intrincada série de correspondências entre *Pathé-Baby*, como objeto sígnico, e os critérios compositivos das artes decorativas.

Em um primeiro olhar, uma ideia que circunda o livro de Alcântara Machado é a viagem transatlântica, pois o escritor embarcou no navio Flandria, no dia 24 de março de 1925 com o objetivo de visitar o velho mundo. No *Pathé-Baby*, impresso em volume, há apenas os textos que reportam cidades europeias. Todavia, no *Jornal do Comércio*, o autor realizou algumas publicações que se passam ainda no litoral

nordestino brasileiro, seu ponto inicial. Na partida, ele menciona o navio e capta o último instantâneo da terra natal:

> O vapor dá três roncos e desliza.
> No porto, o Barão do Rio Branco, de bronze, trepado em seu pedestal, enfrenta o mar verde, azul, cinzento.
> O vento traz da terra um último bafejo de calor e perfume brasileiros. Barquinhos, oscilando com as vagas, sacodem as velas dizendo adeus.
> Sobre Olinda, que o sol ilumina, passam nuvens como gaivotas brancas de imensas asas estendidas no azul.
> No alto de um edifício público, muito longe, cada vez mais longe, uma bandeirinha verde e amarela palpita (MACHADO, 2002, p. 47).

Cada vez mais popular, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, esse meio de transporte estava passando por um processo de constante aperfeiçoamento que tencionava oferecer aos seus passageiros um serviço marcado pela excelência. O episódio do *Titanic*, que vitimara mais de mil e quinhentas pessoas, acontecera na década anterior, em 1912, e era necessário transmitir segurança e tranquilidade aos tripulantes para mitigar a ansiedade da viagem.

No livro *Em 1926: vivendo no limite do tempo*, Gumbrecht (1999) assinala o conforto que a primeira classe desses navios propiciava, na tentativa de serem vistos como uma extensão – hiperpotencializada – da já movimentada vida metropolitana:

> Enquanto os ricos e belos são impacientemente aguardados nos dois lados do oceano, como indicam as colunas sociais de jornais como o *New York Times* [ver **Americanos em Paris**], eles se permitem passar o tempo praticando esportes de classe, como o golfe ou o tênis – mas também em partidas de futebol e lutas de boxe (GUMBRECHT, 1999, p. 283, grifo do autor).

A fim de propagandear as viagens transatlânticas, as grandes companhias europeias investiram em propagandas publicitárias, cujas artes, impressas em cartazes, compõem um importante espaço no legado do *Art Deco*, como afirmam Robinson e Ormiston, que os definem como uma de suas manifestações mais típicas:

> Each of us can probably point to a defining example of the style: architectural icons such as the Chrusley building in New York or the De la Warr pavilion in Britain; the so-called ‘flapper’ dresses and cloche hats popular in America and Europe; and the posters of Cassandre that romanticized and popularized travel on both sides of the Atlantic[1] (ROBINSON, ORMISTON, 2013, p. 6).

---

[1] Cada um de nós, provavelmente, pode apontar para um exemplo que define o estilo: ícones arquitetônicos, como a construção do edifício Chrusley, em Nova York, ou o pavilhão De la Warr na Grã-Bretanha; os chamados vestidos *flapper* e chapéus *cloches*, populares na América e na Europa; e

O artista franco-ucraniano A. M. Cassandre, nome artístico de Adolphe Jean-Marie Mouron, responsável, de acordo com Robinson e Ormiston (2013), pela popularização das viagens transatlânticas com seus cartazes, criou, de fato, uma estética na qual os transportes coletivos dotados de tecnologia avançada, como os navios e trens, assumem um papel fundamental.

O cartaz do navio *SS Normandie*, por exemplo (anexo D), da *Compagnie Générale Transatlantique*, representa um dos ícones de sua criação, com seu casco gigantesco tomando parte de mais da metade da propaganda. Em 1939, já em decadência, o *SS Normandie* esteve no Brasil, em um cruzeiro que partiu de Nova Iorque em direção ao Rio de Janeiro. O evento, que despertou grande interesse do público em geral, também foi propagandeado via cartaz, com a publicidade realizada pela agência norte-americana Raymond Whitcomb com arte de Cosimini (anexo F).

De forma semelhante, Cassandre assina, também, a publicidade artística do *Nord Express*, um trem de luxo que ligava Paris a Varsóvia (anexo E). Com predominância de um azul *dégradé* que emula o céu e de cores metálicas, a máquina é vista sob o ângulo do chão, transmitindo força por meio de linhas retas e círculos perfeitos. Na parte de baixo, entrecortando-se, aparecem os nomes das cidades pelas quais o *Nord Express* passava: Londres, Paris, Berlim, Bruxelas, entre outras.

As qualidades gráficas dos pôsteres em questão, como o impacto visual causado pelo tipo de impressão e formas retilíneas e pontiagudas, também podem ser encontradas no trabalho que alçou Cassandre ao reconhecimento de crítica e público, chamado *Au Bucheron* (anexo G). O cartaz, propaganda de uma loja de móveis, concluído em 1923, consagrou-se em 1925 ao ser exposto na *Exposition Internacionale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes*, em que obteve o primeiro lugar.

Essa exposição internacional ocorreu de abril a outubro de 1925, em Paris, movimentando o âmbito das artes e conferindo um ar ainda mais cosmopolita à cidade-luz. O evento é considerado, unanimemente, senão o apogeu do *Art Deco*, um episódio emblemático que disseminou essa estética dos *années folles* pelo mundo afora. É, pois, no auge do movimento que Cassandre apresenta *Au Bucheron*, o qual

---

os cartazes de Cassandre que romantizavam e popularizavam as viagens em ambos os lados do Atlântico (Tradução nossa).

pode ser traduzido livremente como “o lenhador”, granjeando o pioneirismo de ter sido, segundo Robinson e Ormiston (2013), o primeiro artista a integrar palavras e imagens em formato pós-cubista, em uma postura fundamentalmente intermidiática.

Irina Rajewsky (2012, p.24-25) classifica esse tipo de articulação semiótica de combinação de mídias. Segundo a autora, nesse tipo de produção, as categorias sígnicas devem se apresentar em suas materialidades específicas, contribuindo, cada uma da sua maneira, para o resultado final de um produto midiático híbrido e singular, justamente como ocorre no trabalho do artista.

A coexistência entre linguagem visual e verbal, proposta por Cassandre, constitui algo como um axioma intermidiático irrefutável de *Pathé-Baby*, que pode ter sofrido influência imediata da arte do franco-ucraniano, visto que António de Alcântara Machado participou da exposição e certamente conheceu *Au Bucheron*, pois o cartaz foi largamente distribuído pela cidade (ROBINSON e ORMINSTON, 2013, p.53). Mais tarde, inclusive, a título de curiosidade, mas buscando confirmar inspirações estéticas de mesma ordem entre os artistas, Cassandre viria a publicar, em 1932, um cartaz da Pathé (anexo H). Com o dizer “*L'enregistrement electrique le plus perfectionné*[2]”, a imagem mostra uma vitrola elétrica vista de cima, com sua agulha pontuda em um disco que registra o nome da fonográfica três vezes, denotando a velocidade do movimento circular, típico dos futuristas.

Frente a tantas obras despidas de ornamento de artistas, como Le Corbusier (idealizador da revista e dos pavilhões *L’Esprit Nouveau*), René Lalique e Alexander Rodchenko, o modernista brasileiro sente-se motivado pelo evento, como se pode perceber em *Pathé-Baby*. Com linguagem vanguardista, na qual impera a brevidade e o enfoque cinematográfico de quadros encadeados – em paralelo com a estética *Art Deco* –, Alcântara Machado descreve o burburinho causado pelo movimento dos transeuntes, sem perder, coerentemente com o seu projeto estético-ideológico, a visão crítica:

> **6. Espírito gaulês**
> A Éxposition des Arts Décoratifs et Industrieles Modernes, de árvores cubistas, de telhados quadrados, de jardins de madeira, levanta para o céu de Paris antenas de luz.
> A multidão torce o nariz diante dos pavilhões ricos e vae divertir-se no Parc des Attrations.
> Tudo mexe, tudo corre, tudo berra.
> - Allons voir la Maison des Glaces.

[2] A gravação elétrica mais perfeita (Tradução nossa).

> Na sala octagonal, os espelhos deformam as figuras. Engordam. Emagracem. Caricaturam.
> A gente ri.
> O guarda grita:
> - Mesdames et Messieurs! Soutenez vos chapeaux!
> O golpe de vento, de repente, sobe do rodapé e levanta as saias.
> A gente ri (MACHADO, 1983, p. 59-60).

O trecho, logo de início, chama a atenção para o cuidado que o autor destina à descrição dos postulados do *Art Deco* e sua inclinação modernista em estilizar os objetos, registrando-os de forma geométrica, com "árvores cubistas", "telhados quadrados" e jardins de madeira manipulados por mãos humanas. Até os espelhos, metáfora de representação fiel e bem-acabada, contribuem, ao seu modo, para a modificação das formas e contornos. Essa interpretação da natureza, no fragmento citado, é entendida por Alcântara Machado como traço definidor do trabalho dos artistas em exposição e, por conseguinte, não se pode estender simplesmente a ele esse mesmo olhar estético.

No entanto, quando se observa o capítulo anterior, *De Cherbourg a Paris*, percebe-se que o modernista "pinta" a paisagem com palavras. A atitude plástico-literária aproxima-se do Cubismo, pela alusão à geometria do Futurismo, pelo culto à velocidade, e do *Art Deco*, pelas propagandas e pela força das imagens simetricamente vanguardistas apregoadas pela estética na *Exposition Internacionale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes*:

> **1. Pii!**
> En voiture! En voiture!
> Um apito. Não: dois apitos. Sinais vermelhos.
> Rápido, o trem corre, rola com ruído, tangendo. Sem deixar saudades, cherbourg desaparece.
> Normandia. As aldeias começam a desfilar, vertiginosamente, umas atrás das outras, enfileiradas ao longo da linha como postes telegráficos.
> A natureza, para compor a paisagem normanda, estudou geometria. Desenhou-a com ajuda de esquadro e compasso. Coloriu-a pobremente, com duas côres só: cinzenta e verde. Caprichou. Estilizou. Tudo é medido: os campos, os prados, as árvores.
> O homem colaborou com a natureza: dividiu a terra em triângulos, losangos, trapézios. Muito interesseiro, espetou anúncios: CHOCOLAT MENIER, COINTREAU TRIPLE-SEC, SAVON ERASMIC. Evitou curvas. Deformou as árvores. Alisou os campos. Penteou a relva (MACHADO, 2002, p. 41).

Portanto, a partir do fragmento, além do enfoque literário-cinematográfico de *Pathé-Baby* há, também, a intervenção modernista de Alcântara Machado que enxerga deformadamente (triângulos, losangos e trapézios) a natureza, evitando as

curvas do estilo *Art Nouveau*. Algo muito semelhante ocorre com alguns filmes realizados na mesma década, como *Metrópolis*, de Fritz Lang, e *O gabinete do Doutor Caligari*, de Robert Wiene, que apelam para a estética expressionista, pouco referencial, distorcendo casas e arranha-céus e transformando-os em estruturas pontiagudas e forçosamente geometrizadas.

Em relação às cores, há menção somente ao cinza e ao verde. Essa economia cromática, característica do Cubismo francês, encontra origem na pintura de Cézanne, como afirma Serge Fauchereau (2015, p. 26) ao constatar que aos poucos a vanguarda francesa foi preferindo a sobriedade do *maître de Aix* à efusão cromática de Matisse. O mesmo procedimento aparece na sequência do mesmo capítulo. Cor e forma entrelaçam-se e a natureza angula-se, simetriza-se, geometriza-se e pela alusão à loja de brinquedos, artificializa-se:

> **2. percurso**
> Casinhas aos pares. Tétos pontudos de ardósia. Muros de pedra. Vacas bem tratadas (tudo é bem tratado).
> Simetria, fria simetria. Em cada canto do terreiro quadrado, um arbusto. No centro, uma árvore. A cerca é de madeira pintada. Ninguém.
> Toda a gente já viu um quadro assim. Numa loja de brinquedos (MACHADO, 2002, p. 42).

Ocorre que o espaço que Alcântara Machado dedica à grande exposição *Art Deco*, não se esgota apenas na passagem transcrita. Em um trecho anterior, o autor menciona a inauguração festiva do evento, preocupado, predominantemente, em salientar a interação entre as pessoas e a alegria da convivência em sociedade. No final do trecho, inclusive, as palavras que ele utiliza e o estilo sincopado, remetem à passagem de *Corinthians (2) Vs. Palestra (1)*:

> **4. meia noite, rue st. Honoré**
> A inauguração (com a Marselhesa e discursos) do Pavilhão de Paris na exposição das Artes Decorativas é um pretexto oficial. Simplesmente. Na Rue St. Honoré**,** o que o povo comemora é a própria alegria, a alegria de viver e de dançar.
> Caixeiras e operários, estudantes e costureiras, funcionários e burgueses, unem os corpos e bamboleam os quadris. A primavera lubrifica os membros, sugere desejos.
> Três lâmpadas suspensas no meio da rua. Nas calçadas, mesas e cadeiras. À porta do café, uma sanfona e um banjo são a orquestra. Só. Mais nada. O suficiente.
> Rodopiam os pares sobre o asfalto. Correm. Deslizam. Saltam (MACHADO, 2002, p. 56).

Esse clima de excitação compartilhada, como já foi apontado na análise de Sevcenko, é um elemento comum das grandes cidades, sobretudo as europeias, presentes em *Pathé-Baby*. Ele coincide com um nível de liberalidade ainda inexistente no contexto do *Art Nouveau*. Mesmo que houvesse um padrão estético feminino de mulheres "fatais", simbolizado, por exemplo, pelo resgate do mito de Salomé, trabalhado por Oscar Wilde (e traduzido no Brasil por João do Rio) e Gustave Moreau, pela pintura ornamental de Gustav Klimt, e por romances como *Monsieur Venus*, de Rachilde, o que ocorre, então, no *Art Deco*, é uma emancipação de ordem mais efetiva.

Com isso, a própria estética *Art Deco* abaliza-se pela representação de tipos femininos que, seja pelo caminho da moda ou do comportamento, colocam essa nova realidade como centro de muitas produções. O caso mais emblemático é o da pintora polonesa que viveu boa parte de sua vida em Paris, Tamara de Lempicka, considerada como uma voz de suma importância na estetização das mulheres desse período.

Dona de uma vida atribulada, a artista, de família nobre, casou-se muito jovem com o russo Thadeus Lempitzki e, juntos, rumaram para Europa, fugindo da Revolução Russa. Porém, Lempicka abandona o marido logo em seguida para viver, de forma boêmia em conjunto com a "geração perdida", nos termos de Gertrude Stein. Duncan (2000), aliás, afirma que grande parte dos especialistas a consideram como a suprema expressão da pintura *Art Deco*: To most devotees, the pinnacle of the Art Deco style in painting is represented by Tamara de Lempicka[3]" (DUNCAN, 2000, p. 142).

O autorretrato *Tamara in the green bugatti*, de 1925 (anexo I), demonstra a sua própria imagem ao volante do carro moderno e anguloso, com capacete metálico e um olhar entre provocante e desafiador. A mulher no comando da máquina é, sem dúvidas, uma forma simbólica de representar a atitude feminina dos anos 1920, porquanto o automóvel exerceu, entre os modernistas, um fascínio notável.

Ao substituir o cavalo em sua função milenar de auxiliar no processo de deslocamento de pessoas, os automóveis foram cultuados, na época, como um modelo de modernização, força e velocidade. Parecido com o animal em seus atributos, a máquina, por sua vez, difere diametralmente do cavalo pela sua condição inorgânica, por ser uma criação do homem e que, por conseguinte, está sob o seu

[3] Para a maioria dos devotos, o auge do estilo Art Deco na pintura é representado por Tamara de Lempicka (Tradução nossa).

domínio. Não à toa os H.P. que servem de medida de potência dos automóveis são uma abreviatura de "*Horse Power*", ou, como usado em língua portuguesa, "cavalos de potência".

Por isso, Marinetti, mentor do Futurismo, o elege como uma síntese do tempo presente e do futuro, no seu afã de legitimar uma visão estética do mundo em que predominam o apagamento da natureza e a supremacia da mecanização. Pintores futuristas como Luigi Russolo, com *Dinamismo de um automóvel* e Giácomo Balla, com *Automóvel correndo* comprovam essa premissa e trazem para o campo das vanguardas, uma tentativa da pintura de reter o movimento pela técnica da sequência (usada por Cassandre no pôster *Pathé*).

O Bugatti de Tamara de Lempicka não apenas é uma marca de automóveis, mas também uma fabricante de máquinas de alta-performance, usadas, durante muitos anos, como carros de corrida. Cassandre cria, em 1925, ou seja, mesmo ano do quadro da pintora, o cartaz Bugatti (anexo J), mais uma vez acumulando, em uma mesma arte, recursos visuais e verbais em combinação intermidiática.

Em uma imagem de um cavalo negro, estilizado, sobreposto pelo automóvel que vaga por cima das letras B-U-G-A-T-T-I, inclinadas em fonte moderna, o pôster brinca com essa permutação entre cavalo e máquina. A frase publicitária – que funciona como elemento chave dessa fusão – realça a nobreza da marca: "*Le pur-sang des automobiles*[4]*".*

No capítulo *De Paris a Dives-sur-mer* de *Pathé-Baby*, Alcântara Machado narra uma viagem de carro, a bordo de um *Citroen* de dez cavalos de potência. O seu registro da natureza, sempre modernista, é acompanhado, no fragmento, por figuras de linguagem, valendo-se de recursos comuns da poesia, como se verifica na descrição inicial, dotada de grande beleza e riqueza plástica:

> **1. rodovia**
> A estrada de asfalto é um risco de lápis cortando o campo verde. Paris ficou para trás. Na bruma.
> Entre acácias, a Citroen engole quilômetros com uma fome de 10 H.P.
> As cidades abrem-se. Bougival, St. Germain-em-Laye, Mantes-la Jolie. A estrada passa.
> Paisagem asseada, civilizada. Ao longe, macieiras em flor, são velhinhas de cabelos brancos imóveis na relva esmeralda. Pássaros deslizam no ar embaçado como folhas que o vento ergue. E leva (MACHADO, 2002, p.65).

[4] O puro-sangue dos automóveis. (Tradução nossa).

O exemplo de Lempika, dessa forma, guiando o automóvel e propondo um comportamento mais participativo da mulher na sociedade é um arauto de uma reordenação comportamental e, consequentemente, estética dos novos tempos. No que tange à moda, a mulher optou pela praticidade e autonomia, libertando-se dos vestidos longos e pesados que a obrigava a andar sempre com uma companhia para auxiliá-la na tarefa de se vestir.

Além disso, elas aposentaram o desconforto dos espartilhos, a pudicícia das meias brancas e o peso de carregar chapéus enormes. Cortaram os cabelos, encurtaram as saias e passaram a exibir roupas com tecidos leves, de cortes afunilados. Em suma,

> Surgiu a charmosa figura da *garçonne*, a jovem melindrosa em vestido fluido e solto no corpo, na altura dos joelhos, ou, para as mais atrevidas, um tanto acima. O cabelo foi cortado rente à nuca, a maquiagem marcando os olhos e os lábios, pintados como corações. As pernas ficaram a mostra, os braços totalmente descobertos (GALLAS, GALLAS, 2013, p.23).

A *garçonne* dos anos 1920 encerra a personificação desse novo padrão das relações interpessoais. Com relativa liberdade para se expressar, as jovens da época embalavam-se ao som do *Jazz*, bebiam drinques, em especial champanhe, fumavam e namoravam em público. Muitas vezes, tais hábitos socialmente recentes assustavam, embasbacavam ou até mesmo causavam inveja nos passantes, como evidencia-se no trecho *Londres*, de *Pathé-Baby*: “No Serpentine River, os botes que os moços alegres manobram tem na proa uma rapariga e um gramofone. A inveja dos basbaques apura os olhos, nas margens, e comenta (MACHADO, 2002, p. 82).

Nessa conjuntura, destacam-se dois estilistas que, de maneira geral, solidificaram esse jeito de agir e de se vestir, imiscuindo estética e comportamento: Paul Poiret e Gabrielle “Coco” Chanel. Poiret foi, efetivamente, o responsável pelas transformações mais pioneiras e profundas na indumentária feminina do *Art Deco*, por ser o primeiro a recusar o espartilho em suas criações, abrindo espaço para um estilo retilíneo, com vestidos soltos e drapeados. Chanel, por sua vez, foi responsável pelo estabelecimento de um padrão andrógino ao criar, para a mulher, cortes análogos aos da roupa masculina. Ela foi a pioneira, por exemplo na inclusão da calça feminina como parte do vestuário feminino e elaborou o modelo do *tailleur*, símbolo de distinção até hoje.

Roland Barthes (2005), em *O duelo Chanel-Courrèges*, inicia sua análise sobre a obra da estilista, em comparação com Courrèges, considerando-a como um nome a ser estudado na literatura. Segundo o autor, sua grande virtude, entre outras tantas, é de ir ao encontro à mudança e à variedade, opondo-se a leis consagradas do universo da moda:

> Quem abrir hoje uma história da nossa literatura deveria encontrar o nome de uma nova autora clássica: Coco Chanel. Chanel não escreve com papel e tinta (a não ser nas horas vagas), mas com pano, formas e cores, o que não impede que lhe atribuam a autoridade e o prestígio de um escritor do século XVIII (BARTHES, 2005, p.365).

O quadro *Retrato da Duquesa de la Salle*, de 1925, de Tamara de Lempicka, no anexo K, mostra, na pintura, essas propostas. Nele, encontra-se propriamente uma duquesa – título que transmite tradição e vínculo a valores do passado – com roupas associadas até então ao campo masculino, desconstruindo a imagem convencional da nobreza. A fisionomia é de desafio, mais uma vez, mesclando as inovações modernistas das artes visuais com aspectos estéticos preconizados por Chanel.

No Brasil, especificamente em São Paulo, o escultor Victor Brecheret também se notabilizou pela reincidência no tema da representação da mulher como porta-voz dessa renovação nos costumes. Em *Daisy*, de 1922 (anexo L), o escultor ítalo-brasileiro preocupa-se em destacar a beleza feminina, acentuando sua alegria manifesta na expressão facial, e seu apego às tendências contemporâneas, com o moderno corte de cabelo.

Oswald de Andrade, no livro *Pau-Brasil*, publicado em 1925, mesmo ano em que as crônicas de *Pathé-Baby* foram veiculadas no *Jornal do Comércio*, aborda a influência que a moda e o comportamento dos anos 1920, nestes grandes centros urbanos, exercia no Brasil. O poema “Atelier” demostra, com nitidez, a visão do poeta em relação ao assunto, além de, assim como Alcântara Machado, também descrever a natureza de forma geometrizada, em concordância com as propostas vanguardistas:

> Caipirinha vestida por Poiret
> A preguiça paulista reside nos teus olhos
> Que não viram Paris, nem Piccadilly
> Nem as exclamações dos homens
> Em Sevilha
> A tua passagem entre brincos
>
> Locomotivas e bichos nacionais
> Geometrizam as atmosferas nítidas

> Congonhas descora sob o pálio
> Das procissões de Minas
> A verdura no azul klaxon
> Cortada
> Sobre a poeira vermelha
>
> Arranha-céus
> Fords
> Viadutos
> Um silêncio de café
> No silêncio emoldurado (ANDRADE, 2003, p. 75-76).

Para Oswald de Andrade, nesse texto, apesar de a jovem paulistana não conhecer Londres, Paris ou Sevilha, ela reproduz, em suas roupas, a moda à Poiret, em um processo de padronização estética característica do período. O outro Andrade, o Mário, melhor que Oswald, conseguiu refletir essa relação de fonte e influência entre Paris e São Paulo no poema "Inspiração", abertura de *Paulicéia Desvairada*, de 1922:

> São Paulo! comoção da minha vida...
> Os meus amores são flores feitas de original...
> Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e Ouro...
> Luz e bruma... Forno e inverno morno...
> Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
> Perfumes de Paria... Arys!
> Bofetadas líricas no Trianon... Algodoal!
> São Paulo! comoção de minha vida...
> Galicismo a berrar nos desertos da América! (ANDRADE, 2003, p. 43).

O galicismo ecoando pela América revela, em linguagem poética, a estetização da cidade de São Paulo, que se moderniza, tal qual Paris. Essa imagem de São Paulo arlequinal, cidade trajada geometricamente de losangos coloridos que pauta seus hábitos com base na cultura francesa não aparece isolada. Ferrignac, artista vinculado à Semana de Arte Moderna, também perseguiu o tema. Muitas de suas obras mostram Pierrots, Colombinas e Arlequins pintados ou desenhados, seguramente, sob forte inspiração *Art Deco* e das vanguardas europeias, se considerarmos a fase azul de Picasso e sua recorrência ao tema (FAUCHEREAU, 2015, p. 30).

Ferrignac, aliás, ilustra alguns contos de Antônio Alcântara Machado que saíram no *Jornal do Comércio*, em 1925. No desenho que corresponde à narrativa *Carmela* (anexo M), o artista plástico retrata a personagem exatamente em acordo com a moda da época, incluindo a blusa adornada por losangos que lembram Arlequins de Cèzanne, Picasso, Almada Negreiros e até mesmo Di Cavalcanti, e o corte de cabelo moderno.

No que concerne ao *Pathé-Baby*, o título do livro, em si, já remete à estética feminina do *Art Deco.* Os cartazes publicitários da câmera Pathé-Baby, de 9,5mm, mostram, em geral, mulheres em ação com cabelos curtos e vestidos coloridos, capturando imagens com suas máquinas, como se pode verificar nos anexos N e O.

No manual de instruções da câmera, vendida no Brasil com lojas no Rio de Janeiro e São Paulo, há duas imagens, anexos P e Q, que reforçam tal tendência. Uma explicação plausível para essa recorrência é a delicadeza da câmera que impressiona até hoje pelo seu tamanho e peso reduzidos. O adjetivo “baby” remete à ideia de portabilidade e enfatiza o processo técnico de filmagem, motivando o próprio sujeito a preparar seus filmes, da forma que lhe convém. Afinal, como o cartaz (anexo N) anuncia, é o cinema em sua casa.

Enfim, por todo esse conjunto de elementos que cingem *Pathé-Baby*, consegue-se compreender a obra como um produto intermidiático, em um amálgama de imagens e letras que se circunscrevem em período de grande efervescência cultural e criatividade artística. Analisá-la à luz do *Art Deco* é apenas uma visão dentre outras possíveis. Em verdade, elas multiplicam-se em conformidade com a riqueza estética da obra de Alcântara Machado.

2.3 LITERATURA E TÉCNICA: A EMULAÇÃO DOS PROCESSOS OPERACIONAIS DO MUNDO MECANIZADO

Flora Süssekind, em *Cinematógrafo de letras* (2006), analisa os caminhos que a literatura no Brasil percorreu, no final do século XIX e início do século XX, impulsionada pelo desenvolvimento da técnica como resultado do aprimoramento dos meios de comunicação e transporte. De forma geral, nos cinco capítulos do livro, a autora comprova de que maneira os escritores da época, incluindo António de Alcântara Machado, com *Pathé-Baby*, emularam os princípios mecânicos utilizados na manipulação das novas máquinas, gerando um repertório estético inédito, condizente com o panorama de uma sociedade cada vez mais automatizada.

A rigor, o objetivo do seu estudo é

> sugerir uma história da literatura brasileira que leve em conta suas relações com uma história dos meios e formas de comunicação, cujas inovações e transformações afetam tanto a consciência de autores e leitores quanto as formas e representações literárias propriamente ditas (SÜSSEKIND, 2006, p. 26).

A operacionalização da arte literária enquanto estratégia narrativa ocorre, portanto, para a teórica, como uma consequência inelutável de um processo de transformação da sensibilidade dos produtores culturais situados no contexto delimitado pela autora. Como havia uma paulatina e irreversível mudança na maneira de os intelectuais interagirem com o universo da informação e com a própria sociedade, eles passaram, em maior ou menor grau, a mimetizar os recursos técnicos, fomentando um diálogo entre a prosa artenovista e modernista e procedimentos de origem mecânica. Tânia Pellegrini (2003), em concordância com Süssekind, aponta que

> As profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema – que alteraram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo -, **estão impressas no texto literário**. Tratando-se do texto ficcional, é a observação das modificações nas noções de tempo, espaço, personagem e narrador, estruturantes básicos da forma narrativa, que ajuda a entender um pouco melhor a qualidade e a espessura dessas modificações. (PELLEGRINI, 2003, p.16, grifos nossos).

Uma explicação plausível para o desencadeamento desse fenômeno, de ordem artística e social, é o número acentuado de invenções que começaram a fazer parte do cotidiano dos habitantes das grandes cidades, como já foi apontado. Mais especificamente, é possível sublinhar pelo menos uma dúzia de novidades, todas elas criadas e aperfeiçoadas, cronologicamente, entre 1850 e 1920. São máquinas, a maioria de uso doméstico, que reconstruíram toda uma maneira de se comportar, seja no espaço público ou privado. Na imprensa, *locus* comum entre os escritores do período, elas interferiram de maneira ainda mais categórica, modificando processos de criação e escrita.

A primeira e uma das mais notáveis invenções, em termos de influência no campo artístico, foi o telégrafo. Embora o sistema de telegrafia date do final do século XVIII, ele desenvolveu-se, a pleno, na segunda metade do século XIX, codificando mensagens que eram transmitidas a longas distâncias.

António de Alcântara Machado, como colunista do *Jornal do Comércio*, elegia seus comentários, amiúde, a partir de notícias que recebia via telégrafo. Uma delas, de dez de março de 1926, trata, com entusiasmo, de uma série de descobertas relativas à astronomia. O fato curioso fica por conta da referência a Thomas Edison,

renomado inventor estadunidense, mentor da lâmpada incandescente, do fonógrafo e do cinescópio:

> Ainda agora andam os jornais da Europa preocupados com um telegrama da Califórnia. Telegrama verdadeiramente espantoso.
> Trata-se da descoberta, feita por um certo astrônomo americano, de um universo. Sim: um novo universo, com astros, planetas, nebulosas e o mais do que necessita um universo que se preza...
> O universo, que o patrício de **Edison** lobrigou pela lente do seu telescópio, está separado da terra por uma distância incrível. Basta dizer que a sua luz nos chega, aproximadamente, com setenta mil anos de atraso...
> Formidável! (MACHADO, 1983, p. 138-139, grifo nosso).

As observações oriundas da telegrafia, escritas por Alcântara Machado, quando consideradas em sua totalidade, apontam para a acuidade do cosmopolitismo inconfundível dos anos 1920. As informações, não raro incompletas e insuficientes, encantavam mais pela sensação da diminuição das distâncias do que pelo seu conteúdo. No dia cinco de outubro de 1924, *exempli gratia*, o autor anuncia, em telegrama emitido de Pequim, o uso de macacos na guerra civil travada na China. No dia dezesseis do mesmo mês, indigna-se com a possível proibição, por parte do Papa Pio XI, dos romances de Anatole France, e logo em seguida, no dia vinte e dois, comenta sobre uma greve de fome veiculada em um telegrama de Lisboa. É a ênfase no processo e não no produto, característico, também, na arte cinematográfica dos primeiros tempos (MACHADO, 1983. p. 111-130).

Além do telégrafo, movido pelas mesmas circunstâncias temporais, é criado, em 1887, o gramofone, de Berliner, que relima as imperfeições do fonógrafo de Edison de 1877, já que este lançava mão de um cilindro e não de discos achatados, formato que acabará por se consagrar na indústria fonográfica (CHALINE, 2014, p. 60-66). Mais tarde, já nas primeiras décadas do século passado, as vitrolas se popularizam – como se comprova no cartaz de Cassandre – invadindo residências e ambientes de socialização graças à sua portabilidade, como a câmera Pathé-Baby.

Em 1897, Guglielmo Marconi, servindo-se de descobertas esparsas, inventa o rádio, conhecido como o “telégrafo sem fios”, casualmente no mesmo ano em que Wagner Underwood apresenta a máquina de escrever *Underwood n° 1*, principiando a era do teclado. Este último engenho trazia a singularidade de oferecer uma área de escrita visível, demarcando a abolição da escrita maquinal às cegas (CHALINE, 2014, p. 72-90).

Já no começo dos 1900, Frank Brownell apresenta a câmera fotográfica *Kodak Brownie*. Logo, ela se torna um sucesso comercial, motivado pela sua praticidade. Apesar de ser, inicialmente, destinada ao público infantil, a *kodak* conquistou, também, o público adulto. O anúncio do aparelho destaca a técnica e o preço baixo, virtudes que a fizeram ser vendida no mundo todo:

> Qualquer menino ou menina pode tirar boas fotografias com uma das câmeras Brownie da Eastman Kodak Co. por apenas US$1,00. A Brownie pode ser carregada à luz do dia com rolos de filme de 6 exposições, possui lentes menisco finas e obturador rotativo Eastman para instantâneos ou longas exposições (KODAK In CHALINE, 2014, p. 92).

Os cartazes de propaganda da *Kodak Brownie* demonstram, de modo interessante, a passagem do estilo *Art Nouveau* ao *Art Deco*. Martha Cooper (2012) resgata, em *Kodak Girl*, a partir de um laborioso trabalho de recuperação desses materiais, a trajetória da máquina, associada ao domínio feminino e às transformações estéticas que aconteceram no começo do século passado.

Ao se investigar os documentos históricos organizados por Cooper (2012), nota-se que os pôsteres acompanham a travessia do *Art Nouveau* ao *Art Deco* claramente, interligando estética, propaganda, moda e popularização da fotografia no mundo. Dois deles, nos anexos R e S, estampam duas *Kodak girls* de épocas diferentes, mas muito parecidas com as modelos desenhadas nos cartazes de Pathé-Baby. O primeiro, do artista John Hassall, de 1910, reflete a moda vigente do *Art Nouveau*, enquanto que o segundo, publicado na Inglaterra em 1925, de autoria desconhecida, moderniza os desenhos e as linhas, realçando uma liberdade maior, manifestada pelo comprimento do vestido, corte de cabelo e pescoço descoberto, marcantes nas artes decorativas.

A dimensão que o nome da marca *Kodak* assumia, aos poucos, pelo mundo, pode ser medida por fenômenos locais. Paula Ramos, no livro *A modernidade impressa* (2016), recupera o trabalho do editor Lourival Cunha que fundou, aqui no Rio Grande do Sul, a revista *Kodak* (1912-1923). Prometendo, desde sua origem, desenvolver-se sob o signo da modernidade, o magazine preferiu ilustrações em abundância no intuito de acompanhar as mudanças da imprensa periódica. Ramos comenta as suas características técnicas diferenciadas, próximas do *Art Nouveau*: “Folheando exemplares da *Kodak*, identificamos resquícios do *art nouveau*, que

aparecem na diagramação harmoniosa e comedida, com fios, filetes, cercaduras e vinhetas (RAMOS, 2016, p. 130).

Flora Süssekind (2006, p. 30-39) depreende, com argúcia, o legado estético das *kodaks* relativo à tessitura literária. No subcapítulo “Kodaks e ornatos”, a teórica enceta sua história da técnica, na literatura brasileira, pela fotografia. Na sua visão, no alvorecer do século XX, os artistas começaram a se sentir mais à vontade para servir-se dos princípios mecânicos da câmera, “kodakando” a realidade por meio de um estilo verbal sintético, em instantâneos. Uma comprovação de extrema relevância na legitimação desse novo sistema narrativo está na coluna “Kodaks”, de Pedro Kilkerry, que abre mão de subjetividades e ornatos, comuns no gênero crônica, para flagrar, em *flashes*, o mundo ao seu redor.

Süssekind (2006) estende a António de Alcântara Machado a “kodakização” da paisagem, em *Pathé-Baby*, selecionando um fragmento da obra. A passagem, de fato, eterniza, em instantâneos sucessivos, a cidade de Paris, e enforma, literariamente, a técnica da máquina, recorrendo a uma prosa de feição concisa e entrecortada. O componente inóspito do trecho é o registro de um inglês que manipula uma *Kodak*. Dessa maneira, as barreiras entre a forma e o conteúdo se dissipam em prol de um objetivo estético bem definido:

> Place de l’Étoile. Em torno do Arco do Triunfo magotes de automóveis giram. As avenidas são doze bocas de asfalto que comem gente e veículos, vomitam gente e veículos. Insaciáveis.
> Ruído. Pó. E gente. Muita gente. O soldado apita, levanta o seu bastão, e a circulação para para que se possam passar, tranquilamente, a ama e seu carrinho. Duas costureirinhas que tagarelam. A família que vai bocejar nos bancos do Bois. Um maneta vendendo alfinetes. Gargalhadas de uma loura de olheiras verdes. **A Kodak de um inglês**. Um casal de namorados. Israelitas ostentando a roseta da legião de Honra. Monóculos. Paris que passa (MACHADO, 2002, p. 49, grifos nossos).

O fragmento de *Paris*, ainda que represente o estilo fotográfico, exibe, ao mesmo tempo, um acervo de apropriações linguísticas encontradas, com maior constância, na poesia. A personificação das avenidas que “engolem” e “vomitam” gente e veículos; as aliterações de “p”,”r” e “s”, colidindo as consoantes presentes no significante “Paris”; e as sensações auditivas provocadas pelas palavras “ruído”, “gargalhadas” e “tagarelam” comprovam essa avaliação. Fazendo o método inverso e reunindo todas as partes, a engrenagem narrativa parece convergir para consolidar

uma estética que traz consigo, harmoniosamente, as técnicas das mídias surgidas na época, mas sem esquecer sua especificidade artística.

Em *Bolonha*, o autor repete a estratégia narrativa: “Do Piazzale dela Chies adi Michele in Bosco, kodaks britânicas retratam a cidade. A Torre Garisenda, velhinha cansada, inclina-se sobre a Asinelli, vertical audaciosa no azul” (MACHADO, 2002, p. 121). Mesmo sucinto, o trecho do capítulo se presta a uma análise minuciosa por conter, em si, alguns elementos conjugados de maneira criativa. Na passagem de *Paris*, a voz narrativa cita a *Kodak* de um britânico, e não o inverso, o britânico com uma Kodak, que soaria mais natural, denotativamente, postura linguística que coloca em relevo a câmera, e não o seu operador. *Bolonha* avança para o campo da linguagem figurada, posicionando a máquina, sintaticamente, como sujeito da ação, capaz de retratar a cidade a partir dos meios automatizados que possui. E o resultado da fotografia é pura poesia. A histórica torre Garisenda, citada por Dante, na *Divina comédia*, é aproximada à imagem de uma velhinha exaurida que necessita do auxílio da outra, a Asineli, descrita com os adjetivos “vertical” e “audaciosa”, como se sustentasse a torre vizinha.

Ademais, a fotografia, em *Pathé*-Baby, age em compasso afinado com a telegrafia. O instantâneo exigido pelo retrato sintoniza-se com a prosa coordenada da sintaxe telegráfica, velha conhecida do autor. E a objetividade, inerente a esse sistema de comunicação, não danifica a literariedade do texto, como *Bolonha* comprovou, mas ao contrário, a agudiza pela economia vocabular, valorizando cada termo da oração. Oswald de Andrade, no prefácio de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de 1924, em que assina com o pseudônimo de Machado Penumbra, anuncia a revolução da escrita modernista, liando, pela primeira vez, “o estilo telegráfico e a metáfora lancinante” (ANDRADE, 1980, p. 10).

Antonio Candido (2006, p. 152-153) enxerga, na literatura de Alcântara Machado, as sugestões da arte de Oswald de Andrade, e o considera mais espontâneo e comunicativo que o predecessor. O crítico também filia o autor de *Pathé-Baby* ao telegrafismo, pois apara, sem rodeios, os ornamentos característicos do *Art Nouveau*: “Cultivou uma prosa leve e bem-humorada, usando a palavra direta, ou dando o nome exato a coisas e objetos, enquanto a despojava de seus elementos de adorno, para reduzi-la a uma expressão telegráfica, sem ênfase” (CANDIDO, 2006, p. 153).

Em *Veneza*, Alcântara Machado descreve as sensações de um passeio noturno realizado de gôndola. No Canal Grande, as memórias dos tempos passados, tão vivos, trazem à sua sensibilidade detalhes liricamente narrados da literatura de Shakespeare, Byron e Musset e da música de Wagner em uma comunhão de referências intermidiáticas. Todas essas menções surgem, na comparação traçada pelo autor, "como mensagens soltas de T. S. F" (MACHADO, 2002, p.100). A sigla T. S. F significa, simplesmente, "Telegrafia Sem Fios". Ora, tal comentário explicita, indubitavelmente, o grau de importância que a comunicação telegráfica possuía na maneira de o escritor apreender as coisas ao seu redor, intensificando e legitimando as hipóteses levantadas.

Retomando *Paris* – e assim como foi abordado na seção anterior – a velocidade assume um protagonismo temático e formal que também é resultante do mesmo horizonte técnico. O conceito de celeridade difundiu-se a começar pelo advento do automóvel e do avião, ambos coetâneos e partícipes desse mesmo momento. Telles, ao pensar sobre o Futurismo, a vanguarda que se fundamentou na "beleza da velocidade", considera, também, a atuação que a rapidez exerce na literatura destes autores:

> Assim, mais pelos manifestos do que pelas obras, o futurismo exaltou a vida moderna, procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade, pregando ao mesmo tempo a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão literária, no caso, a sintaxe: usando as palavras em liberdade, rompia a cadeia sintática e as relações passavam a se fazer através da analogia (TELLES, 2012, p. 111).

Em maio de 1921, no *Jornal do Comércio*, Oswald de Andrade publica o texto "Meu poeta futurista", depois de ter lido os originais de *Pauliceia desvairada*. Sem citar o nome de Mário de Andrade, ele escreve, telegraficamente, sobre a renovação da poesia paulistana que virá pelas ideias geniais desse "lívido e longo Parsifal conhecido pelo seu saber crítico" (ANDRADE, 1997, p.225). O texto, como era de se esperar, causou furor entre os leitores, tanto pela provocação estilística de Oswald, que parodia o estilo futurista em uma mescla de gêneros, quanto pela ocultação da identidade do tal poeta, sugerindo apenas, com informações, quem seria o ousado escritor.

Isso explica o motivo de Mário ter rechaçado a classificação do amigo e companheiro de pena duas vezes, primeiramente no mesmo *Jornal do Comércio* e, depois, no "Prefácio interessantíssimo" da obra. Na apresentação, mesmo

considerando possuir pontos de encontro com a vanguarda italiana, o poeta afirma que Oswald errou em defini-lo desta forma, apesar de assumir a culpa pelo ocorrido, já que havia lido o texto antes dele ter saído e, por vaidade, autorizara a publicação (ANDRADE, 2003 p. 14).

Como prova dessa aproximação, em *A escrava que não é Isaura* (2010), Mário vê como acertada a tentativa de os escritores imitarem a velocidade dos novos tempos na escrita: “Rapidez e síntese. Congregam-se intimamente. Querem alguns filiar a rapidez do poeta modernista à própria velocidade da vida hodierna. Está certo” (ANDRADE, 2010, p.64). E, tratando da escrita telegráfica, conclui ser natural esta reprodução das novas formas de comunicação, delegando ao leitor a responsabilidade de compreendê-las:

> A inteligência do poeta – o qual não mora mais numa torre de marfim – recebe o telegrama no bonde, quando o pobre vai à repartição, para a Faculdade de Filosofia, para o cinema. Assim virgem, sintético, enérgico, o telegrama dá-lhe fortes comoções, exaltações divinatórias, sublimações, poesia. **Reproduzi-las**!... E o poeta lança a palavra no papel. É o leitor que deve-se elevar à sensibilidade do poeta não é o poeta que se deve baixar à sensibilidade do leitor. Pois este traduza o telegrama! (ANDRADE, 2010, p. 18, grifos nossos).

Porém, desse imenso universo técnico que se avultava, a mais relevante invenção da época, *à fortiori*, foi o cinematógrafo. Afinal, o cinema foi e é, acima de tudo, uma das expressões estéticas que melhor conseguem unificar a arte e a cultura de massa, desencadeando, desde o seu início, um alvoroço nas multidões. E foi com base neste instrumento que António de Alcântara Machado arquitetou o projeto estético-literário de *Pathé-Baby*, aproximando imagens, letras e sugestões sonoras com maestria de quem conhecia, verdadeiramente, as artes e as novas mídias.

2.3.1 O cinema(tógrafo): técnica, arte e entretenimento

O cinema, assim como a maioria das mídias, surgiu como um processo técnico e evolutivo que se serviu de experimentos anteriores, melhorando problemas, defeitos e inadequações de outros aparelhos. O mais conhecido antecessor do cinematógrafo – máquina que permitiu, de uma vez por todas, projetar imagens em movimento – foi o já citado cinescópio (ou cinetoscópio), de Thomas Edison, de 1891. A novidade agitou não só os Estados Unidos e a Europa, mas também o Brasil, impressionando

pelas imagens reproduzidas e, em especial, pela fita que era movida por um motor de vinte volts (SÜSSEKIND, 2006, p.39).

A maior falha dessa máquina, contudo, era a impossibilidade de transformar a exibição das imagens em experiência compartilhada, pois admitia apenas um espectador por vez em cada cinescópio. Corrigindo essa pequena, todavia importante, imperfeição, o francês Leon Bouly criou o *Cynématographe León Bouly*, capaz de capturar imagens em movimento e, posteriormente, projetá-las em uma tela. Como Bouly não tinha recursos financeiros para comercializar a sua criação, ou sequer aperfeiçoá-la ou patenteá-la, ele vendeu-a aos verdadeiros pais da sétima arte: os irmãos Lumière (CHALINE, 2014, p. 66-71).

Auguste e Louis Lumière adquiriram o *cynématographe* de Bouly e o estudaram a fundo, detectando erros e otimizando virtudes. E, em 1895, *voilà*: o cinematógrafo é apresentado como a mais nova sensação técnica. Anatol Rosenfeld, em *Cinema: arte & indústria* (2002), explica a significância da automação e dos fatores econômicos na história do cinema:

> O historiador da pintura não precisa contar a história dos pincéis, telas e as diversas descobertas químicas que permitiram a produção de tintas e materiais adequados. Trata-se de momentos indispensáveis, mas completamente subordinados. Os elementos técnicos do cinema, porém, na sua estreita interdependência com os fatores econômicos envolvidos, revestem-se de tamanha importância que não é possível suprimi-los (ROSENFELD, 2002, p. 52).

Segundo Rémi Lanzoni (2005, p. 28), o cinematógrafo dos irmãos Lumière era, basicamente, uma câmera, equipada com uma manivela, de 7,25 quilos, o que a tornava portátil, podendo ser levada a diferentes ambientes. Sua composição e funcionamento permitiam tarefas múltiplas que incluíam filmagem, impressão e projeção de filmes. Posto isto, o cinegrafista poderia concluir um trabalho em apenas um dia: realizava a filmagem pela manhã, processava-a à tarde e a exibia, para uma plateia, à noite.

Chaline (2014, p.66-71) avalia, detalhadamente, as questões mecânicas do modo de filmagem realizado no cinematógrafo. O operador deveria girar a manivela duas vezes por segundo a fim de passar a película cinematográfica pelo obturador a uma velocidade de dezesseis quadros no mesmo tempo. Este padrão rítmico prevaleceu ao longo das três primeiras décadas do cinema, durante a vigência do

cinema-mudo. Mais tarde, a velocidade foi aumentada para vinte e quatro quadros, modelo usado até hoje.

Apesar de o cinematógrafo dos irmãos Lumière apresentar algumas limitações técnicas, como suportar, somente, filmes de baixa metragem e ter uma dependência muito grande em relação à luminosidade dos ambientes, ele trazia consigo, também, uma inovação notável: o came excêntrico. Patenteado por Auguste e Louis, esse mecanismo transformava a rotação – acionada pela manivela – em movimento vertical, facilitando a passagem do filme pelo obturador. O came ficava preso a um suporte e os dois pinos embutidos em sua estrutura atravessavam os furos do filme, fazendo-o mover-se a exatos dezesseis quadros por segundo. O pôster do *Nord Express* (anexo F), Cassandre mostra, no formato de desenho, o mecanismo do came excêntrico que passou a ser utilizado nas estruturas dos trens após a descoberta dos irmãos Lumière (CHALINE, 2014, p. 71).

Afora estas particularidades, a real magia despertada pelo cinema, na comparação com as outras artes, decorre de uma ilusão óptica igualmente gerada pela técnica. Quando uma pessoa assiste a um filme, os vinte e quatro fotogramas (dezesseis no cinema mudo), projetados em apenas um segundo, não são identificados individualmente, mas em conjunto. Assim, as interseções da película passam desapercebidas, fazendo com que a sensibilidade visual acompanhe um movimento contínuo de imagens justapostas. Rosenfeld (2002) explica o fenômeno:

> É neste fenômeno de ilusão óptica que se baseia toda a técnica cinematográfica. Por meio de uma cine-câmera, a continuidade de um movimento é decomposta em fases instantâneas, as quais, reproduzidas e fixadas sobre a película sensível, são de novo reconstituídas, apresentando-se como aparente movimento contínuo na tela, **graças à persistência de cada instantâneo na retina** (ROSENFELD, 2002, p. 57, grifos nossos).

O encanto sinestésico, estimulado por esta manobra de caráter ilusionista, acarretou, na primeira sessão cinematográfica pública, uma mescla de arrebatamento e desordem entre os espectadores. De acordo com Rosenfeld (2002, p. 62) e Chaline (2014, p. 69), no dia vinte e oito de dezembro de 1895, no porão do *Grand Café*, em Paris, com o custo de um franco por pessoa, foram projetados dez filmes de trinta a cinquenta segundos cada, que causaram grande alvoroço.

As películas, chamadas de protodocumentários, populares até hoje, evidenciavam, em sua maioria, a tentativa de representar a agitação da vida moderna,

como fica bastante claro em *A saída dos operários da Fábrica Lumière* e *A chegada do trem à estação*. Este último, em especial, assustou as pessoas da plateia, que, confundindo projeção de imagem e realidade, levantaram de seus assentos, temendo que o trem em movimento pudesse atingi-las.

A temática do filme, contudo, não era novidade. No quadro *Chuva, vapor e velocidade* (anexo T), de 1844, J. M. W. Turner trabalha com a mesma ideia, sugerindo, por meio das cores, das formas e do título da obra, uma apropriação artística acerca dos conceitos intrinsecamente vinculados à modernidade. No entanto, a técnica milenar da pintura já era de conhecimento do público – mesmo considerando o estilo singular de Turner – diferente da proposta pelo cinema que apresentava, por si só, uma revolução da experiência sensorial humana.

Robert Stam (2006, p. 37-48), em *Introdução à teoria do cinema*, realiza um apanhado das impressões das primeiras sessões cinematográficas em diferentes países. Jornalistas da Índia, da China, do México chamam a atenção para a sensação de realidade provocada pela máquina, mesmo que alguns apontassem os supostos defeitos da invenção. O escritor Máximo Gorki, por exemplo, considerava a ausência do som – em alguns filmes – e da cor como fatores que dificultavam a sua apreciação ao passo que Walter Fitch via, pela lente do cinematógrafo, um mundo de novas e infinitas possibilidades.

Ocorre que os próprios irmãos Lumière se desinteressaram pela nova arte. Eles a viam apenas como curiosidade científica e jamais vislumbraram sua potencialidade comercial. Rosenfeld (2002, p. 64) atribui a isso o fato de Auguste não aceitar vender o aparelho ao técnico de espetáculos Georges Méliès que, pensando justamente o contrário, estava animado em explorar os seus recursos. Além da recusa, Lumière ainda teria o aconselhado a investir o seu trabalho em outro ramo, visto que, na sua visão, o cinematógrafo já havia alcançado o seu apogeu e, em pouco tempo, seria esquecido.

Para Rosenfeld (2002, p. 79-84), Méliès foi o responsável por elevar a projeção de imagens à condição de arte cinematográfica. Após a malograda proposta aos irmãos Lumière, o técnico construiu seu próprio aparelho e rodou os primeiros filmes de sua autoria, angariando um público de mais de mil e quinhentos espectadores por dia. Em 1907, ele descobriu, por acaso, um truque simples, mas de resultado poderoso. Ao manusear uma câmera com problemas operacionais, Méliès percebeu que alguns fotogramas danificados faziam com que algumas imagens sumissem,

dando lugar a outras que apareciam, como em um passe de mágica. Trabalhando conscientemente com o recurso, Méliès criava o “truque por substituição”, um dos efeitos especiais mais genuínos da história do cinema.

Ronald Bergan (2010, p. 12-13), considerando esse e outros procedimentos, reconhece Méliès como precursor do gênero ilusionista, propondo, em um jogo embaraçado de fontes e influências, uma lista abrangente de diretores que, de alguma forma, foram inspirados pela sua refinada relação de técnica e estética. Entre outros nomes, a categoria se mantém atualizada constantemente, nos trabalhos de Jan Svankmajer, Terry Gilliam e Tim Burton.

Recentemente, a história do artista francês foi muito bem desenvolvida, de forma ficcional, em *A invenção de Hugo Cabret*, de Martin Scorsese. Nesse filme, além de uma fotografia e um figurino baseados nos códigos visuais do *Art Deco*, encontram-se referências técnicas interessantes aos trabalhos de Georges Méliès, incluindo a obra-prima *Viagem à lua*, de 1902. Esta adaptação fílmica do livro homônimo de Júlio Verne distribui-se em menos de quinze minutos, mas que, a despeito da metragem, contém uma das cenas mais icônicas do cinema, com a lua de feições humanas sendo atingida por uma nave espacial.

A partir de Georges Méliès, e de muitos outros que experimentaram os limites da representação fílmica com o passar dos anos, o cinema foi se desenvolvendo por dois caminhos, a saber: a) a documentação visual e irrestrita da realidade, com a captação de imagens que, através da montagem, redefinem os conceitos de espaço e tempo e; b) a busca pela narratividade, com histórias ficcionais que impliquem a encenação de papéis, encadeando cinema, teatro, literatura e, por que não, música, pelo acompanhamento sonoro dos filmes que não demoraram muito a surgir.

As fronteiras entre as duas possibilidades são tênues e, frequentemente, difíceis de definir. Robert Bresson (2005) sumariza a querela definindo

> dois tipos de filmes: aqueles que utilizam os recursos do teatro (atores, encenação, etc.) e se servem da câmera com o intuito de *reproduzir*; aqueles que utilizam os recursos do cinematógrafo e se servem da câmera com o intuito de *criar* (BRESSON, 2005, p. 19, grifos do autor).

Ainda que a complexidade da questão permaneça, Bresson obtém o mérito de trazer para o debate teórico a dicotomia “reproduzir X criar”, extremamente pertinente ao contexto cinematográfico, mormente, às suas primeiras décadas. A fim de distingui-

las, o autor pormenoriza os termos “cinema” e “cinematógrafo”, preferindo o segundo em detrimento do primeiro. Bresson considerava “cinema”, a reprodução, por meio da projeção da imagem, do teatro, não acrescentando, em nada, ao campo da arte. Cinematógrafo, em contrapartida, significaria a elaboração de uma linguagem nova, que se molda às especificidades do código audiovisual, transbordado de criatividade.

O uso corrente, entretanto, evidenciava justamente o oposto. A expressão “cinematógrafo”, muito comum no início do século, geralmente designava o cinema construído sem muita finalidade estética, em associação direta com a máquina patenteada pelos irmãos Lumière, enquanto que a palavra “cinema” começou a se projetar na consequente afirmação da técnica como realização artística. Cinematógrafo, além disso, designava as salas de cinema, como a passagem *Assis* revela. Na visita à *Chiesa Superiore*, o guia comenta a semelhança da cripta a uma sala de espera: “Sembra la sala d’aspett di un cinematografo[5]”. (MACHADO, 2002, p.162).

Além dessas atribuições, o cinema passou a desempenhar, conjuntamente, uma função atrelada ao jornalismo. Rosenfeld (2002) descreve, com detalhes, essa nova incumbência, arquitetada, originalmente, pela *Pathé Frères*:

> Foi em 1908 que Charles Pathé resolveu organizar cenas da vida atual, editando-as num filme periodicamente distribuído. Toda semana apresentar-se-ia, assim, ao público, um panorama dos acontecimentos mais sensacionais. Pathé teve de vencer diversas dificuldades para transformar essa ideia em realidade; os exibidores não tinham fé na oferta do magnata, a polícia hesitava em equiparar os cinegrafistas aos jornalistas. Mas a polícia logo cede e os exibidores convenceram-se quando tomaram conhecimento do êxito de um cinema parisiense (aberto pelo próprio Pathé), no qual só se exibiam atualidades (ROSENFELD, 2002, p. 94).

Dois anos depois da inauguração, o *Pathé-Journal* fazia um sucesso estrondoso. Aproveitando o desenvolvimento da seara lucrativa, surgem o *Gaumont-Jornal* e o *Éclair-Journal*. O novo padrão é tão bem recebido pelo mundo afora que outros países adotam a mesma estratégia, dissolvendo, em parte, as barreiras limítrofes entre os territórios e diminuindo as distâncias do globo. Em 1911, segundo Rosenfeld (2002), em ocasião do coroamento de George V, na Inglaterra, quatorze cinejornais da França registraram o evento, consumindo três mil quilômetros de filme, a sua maioria revelados nos trens enquanto os jornalistas retornavam para Paris.

---

[5] Parece a sala de espera de um cinematógrafo (Tradução nossa).

Hobsbawm (2015), em *A invenção das tradições*, alega que, conquanto “nada pareça mais antigo e ligado a um passado imemorial do que a pompa que cerca a realeza britânica” (ibidem, p.7), ela existe, na sua forma atual, desde fins do século XIX e início do XX. David Cannadine (2015), em um artigo no mesmo livro, enumera dez razões que influíram nas transformações dos rituais da Grã-Bretanha. Duas delas são condicionadas pela interferência dos meios de comunicação e transporte, sendo que uma, em especial, diz respeito diretamente ao que Rosenfeld menciona:

> O quarto aspecto é o tipo, alcance e posicionamento dos meios de comunicação: com que vivacidade a imprensa descrevia os fenômenos da realeza, e qual é a imagem que ela transmitia da monarquia? (CANNADINE, 2015, p. 138).

Pathé-Baby, mimetizando, verbalmente, os registros documentais formatados e rodados em cinematógrafos, descreve uma aparição pública de George V, no Hotel Savoy. O excerto, que integra o capítulo-película *Londres*, chamado “God save the king”, é uma demonstração, literária evidentemente, dessa nova maneira de a família real interagir com o público.

Atento a todos os detalhes, o narrador pontua o cosmopolitismo do evento, ou “angu internacional”, nas palavras do autor, composto por japoneses, italianos, argentinos e até persas, comprovando o interesse dos estrangeiros em relação aos assuntos da monarquia inglesa, também citado por Cannadine (2015). A presença brasileira também é garantida no episódio, primeiramente, pelo cinejornalismo literário de Alcántara Machado, bem como pela ópera *O Guarany*, de Carlos Gomes, que é executada no salão de chá do hotel e reproduzida pelo narrador por onomatopeias:

> O saguão rubro-azul do Savoy Hotel é uma aula da escola Berlitz. Os elevadores sobem argentinos e descem japoneses. Cartolas cinzentas. Angu internacional. Polainas brancas. Dois persas pedem Apollinaris em francês. Sujeitos de fraque pedem gorjetas. Inglêsas sardentas. Com exagero. O tenor italiano faz barulho. Cartões postais. Fardas da Agência Cook. Fumo. O porteiro comanda. Pela porta do salão de chá as notas do *Guarany* (tan-tan-tararam tan-tararam) entram, perdem-se. Todos levantam-se. Precipitam-se. Correm. Os homens dos automóveis:
> - The King! (MACHADO, 2002, p. 80-81).

No Brasil, naturalmente, o processo de aceitação do cinematógrafo sucedeu-se de forma tardia e gradual, encontrando, mais uma vez, a resistência da inteligência institucionalizada, representada, nas palavras de Sevcenko (2014, p. 96), pelos

“mosqueteiros intelectuais”. O grupo, formado, precisamente, pelos acadêmicos que viriam a ser criticados pelos modernistas, cujo maior expoente era Olavo Bilac, mostrava-se perseverante e não admitia a inclusão de novas formas de expressão nem mesmo no jornal.

Em um texto de 1908, o poeta discute a repercussão de uma notícia que aventava a possibilidade de o cinematógrafo despertar doenças variadas, como epilepsia, distúrbios mentais e epidemias. Ele se mostra descrente em relação aos boatos, mas afirma: “A única e formidável acusação que se pode fazer a esta mania moderna é outra: é a de estar contribuindo poderosamente para viciar e apodrecer a pobre língua portuguesa, tão digna de melhor sorte (BILAC, 2008, p. 206-207).

Bilac assumiu a coluna no *Gazeta de Notícias*, no ano de 1897, com o desafio de substituir Machado de Assis. Sua reputação, na época, era ótima e seu trabalho como poeta parnasiano tinha reconhecimento de crítica e público. O livro *Vossa insolência,* organizado por Antonio Dimas (2008), é uma seleta desses textos que versam sobre temas diversos e que, vistos hoje, compilam os pensamentos da então classe letrada fluminense.

Da antologia, duas crônicas se sobressaem, além da já destacada acima, por realçar: *primo*, o modo pejorativo com que o príncipe dos poetas recebe a fotografia como parte integrante do jornalismo e; *secundo*, a cinematografia, que se multiplicava, popularmente, pelos bairros da capital. Em “Fotojornalismo”, de 1901, Bilac prevê o extermínio da escrita pelo desenho em um mundo que cultua, com um fervor crescente, a imagem e a velocidade. O tom é de um exagero catastrófico:

> Vem perto o dia em que soará para os escritores a hora do irreparável desastre e da derradeira desgraça. Nós, os rabiscadores de artigos e notícias, já sentimos que nos falta o solo debaixo dos pés... O exército rival vem solapando os alicerces em que até agora assentava a nossa supremacia: é o exército dos desenhistas, dos caricaturistas e dos ilustradores. O lápis destronará a pena: *ceci tuera cela* (BILAC, 2008, p. 165).

Não atenuando o impacto de mais de duas décadas que separa a crônica de Olavo Bilac da prosa vanguardista de Alcântara Machado, *Pathé-Baby* pode ser considerada uma das comprovações – quem sabe a mais radical enquanto obra literária – que os modernistas souberam aproveitar o manancial sígnico proposto pelos veículos que surgiam ou que se reinventavam, como no caso específico da imprensa jornalística.

O segundo texto é ainda mais elucidativo nesse sentido. “Moléstia da época”, de 1907, clarifica, logo no título, a opinião de Bilac em relação às sessões cinematográficas que estavam seduzindo, de maneira progressiva, os habitantes do Rio de Janeiro. A crônica trata da incursão do poeta por dezoito cinematógrafos, instado por um conhecido que, na sua visão, está completamente corrompido pelo vício dos novos tempos. Entretanto, é no mínimo intrigante, a maneira com a qual a descrição negativa do poeta pode ser comparada, em termos de temática, com a prosa de Alcântara Machado:

> A minha viagem durou duas horas: entretanto, em tão escasso tempo achei meio de ver meio mundo: estive em Paris, em Roma, em Nova York, em Milão; vi Cristo nascer e morrer; desci ao fundo de uma mina de carvão; estive ao lado de um faroleiro, no alto de um farol, entre os uivos das ondas; assisti ao tumulto de uma greve na França; vi o imperador Guilherme passar revista no exército alemão na Westfália; Vi Sansão ser seduzido e vencido por Dalila, e sepultar-se sob as ruínas do templo derrocado...
> Creio que já todos terão compreendido que esta longa viagem foi... cinematográfica. (BILAC, 2008, p. 195-196).

A tarefa, embora curta, o deixa “moído”, “derreado”, “tonto”. A “moléstia da época” fascina o artista com um turbilhão de imagens, um tanto desconexas, que desafiam os sentidos, comprimindo, em um curto espaço de tempo, um caleidoscópio multifacetado de experiências. Arnold Hauser (1995), refletindo sobre essas questões espaço-temporais que definem a realidade do homem do século XX, aponta o efeito causado pela “era do cinema” como um maravilhamento da consciência concentrada no tempo presente, da mesma forma que o universo sobrenatural marcava a Idade Média e a esperança do futuro, o Iluminismo. Essa realização dos eventos aglutinados, que se multiplicam em tempo real, cria uma nova concepção de tempo que (des)norteia o sujeito e forja as suas relações sociais.

Walter Benjamin (2012), em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, de 1935, conclui que relativo a cada período histórico, estão circunscritos o modo de vida das coletividades humanas e suas consequentes formas de percepção. Intimamente ligada à sensibilidade da sociedade mecanizada do contexto entre guerras, o teórico detecta, como uma consequência cultural de fácil identificação, a decadência do que ele chama de “aura” da obra de arte. O conceito de aura, também presente em *Pequena história da fotografia*, de 1931, e *Sobre alguns temas de Baudelaire*, de 1939, com algumas variações, é definido, aqui, como um tecido estreito

de espaço e tempo, dotado de singularidade: “aparição única de uma distância, por mais próxima que seja (BENJAMIN, 2012, p. 27).

Em *Pathé-Baby* há uma passagem muito clara sobre a reprodutibilidade da obra de arte. Em *Roma*, envoltos à devoção cristã, os ingleses adquirem uma cópia colorida da *Batalha de Ostia*, afresco de Rafael que orna uma das salas do Museu do Vaticano:

> Os ingleses – coitados – enegrecem de notas graves os Baedeckers vermelhos no pó da Domus Flavia, deante do *Juízo Final*, da Capela Sixtina, à luz das velinhas na escuridão frigorificadas catacumbas de S. Calixto, **e levam para enquadrar na Inglaterra uma reprodução colorida da *Batalha de Ostia***, da Torre Borgia (MACHADO, 2002, p. 170, grifos nossos).

Benjamin demarca duas circunstâncias especiais que catalisaram a derrocada da aura na primeira metade do século XX, ambas diretamente envolvidas com o crescimento das massas e a intensidade de seus movimentos. A primeira entende que ““Trazer para mais próximo” de si as coisas é igualmente um desejo apaixonado das massas de hoje, como o é a tendência desta de suplantar o caráter único de cada fato por meio da recepção de sua reprodução” (BENJAMIN, 2012, p. 29). E a segunda, que inclui a técnica e sua capacidade de reproduzir produtos, imiscui duração e unicidade, advertindo o caráter efêmero que a arte começa a desempenhar:

> E, de modo inconfundível, a reprodução, tal como fornecida pelos jornais ilustrados e noticiários semanais cinematográficos, se diferencia da imagem. Unicidade e duração encontram-se tão estreitamente imbricadas nesta como fugacidade e repetibilidade naquela. O despojamento do objeto do seu invólucro, a destruição da aura, é a característica de uma percepção, cujo “sentido para o igual no mundo” cresceu tanto que por meio da reprodução também o capta no que é único (BENJAMIN, 2012, 30-31).

Olavo Bilac talvez seja, dentre os escritores vivos no prelúdio do século passado, o que concebeu, com maior intensidade, cada obra de arte como um produto valioso e irrepetível. O poema “Profissão de fé”, aula metalinguística sobre os métodos meticulosos do parnasianismo *ars gratia artis*, compara o fazer poético com o trabalho de ourivesaria, com o objetivo comum de se chegar a um resultado material, seja uma joia ou um poema, que represente a beleza.

Essa obsessão estética dos parnasianos trouxe aos círculos literários um retorno à cultura greco-romana, considerada por Benjamin, como antítese perfeita dos “tempos modernos”. Uma vez que os princípios clássicos preconizam, pela arte,

valores eternos, nos quais a aura instala-se pelas veredas da raridade e da unidade, a técnica, na contramão, permite a depuração sistemática da obra, abrindo espaço para edição e a montagem. Assim, a aura, pela reprodução, deixa de fazer sentido, extinguindo-se, enquanto que a arte passa a ganhar o sinal distintivo da perfectibilidade, podendo ser aperfeiçoada ilimitadamente.

2.3.2 *Pathé-Baby*: livro ou filme mu(n)do?

Antonio Candido, em *Literatura e sociedade* (1980), debate sobre os vínculos teóricos que podem se estabelecer entre a sociologia e a crítica literária. Variando entre diversas áreas do saber, o autor elenca seis modalidades de abordagem. A categoria de estudo mais apropriada, na sua concepção, entende que os elementos contextuais devem estar amalgamados à forma do texto, fazendo com que os fatos de uma determinada realidade se manifestem e se acomodem na configuração da obra de arte:

> Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente. O *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica (CANDIDO, 1980, p. 26, grifos do autor).

Pathé-Baby, enquanto livro, revela-se como uma narrativa ímpar nesse processo de estetização de elementos externos ao texto literário. Seguindo os rastros teóricos de Candido (1980) e os confrontando com os resultados obtidos na pesquisa acurada de Süssekind (2006), torna-se nítido, a partir da decomposição da narrativa, o engajamento do autor em emular, no corpo da obra, as técnicas correntes no período do *Art Deco*. Desse modo, com efeito, o externo transforma-se em interno e a análise do livro converte-se em uma prática integrante à crítica literária, mas com ramificações que se estendem à história e à sociologia, entre outros territórios do conhecimento humano.

Preliminarmente, é necessário salientar, na ideia de internalização artística de aspectos extraestéticos, a diferença entre as reportagens jornalísticas realizadas para o *Jornal do Comércio* e os capítulos que compõem o *corpus* de pesquisa em questão. Embora a maioria dos textos verbais sejam os mesmos, configurando uma

transposição *tel quel* de uma mídia para outra (jornal – livro), há uma distância muito grande em examiná-los conjunta ou separadamente.

No periódico, as narrativas cumpriram, *a priori*, a função básica, surgida às pressas, de preencher o espaço da coluna teatral que Alcântara Machado escrevia regularmente. Mário Guastini (2006), que ocupava o cargo de diretor de redação do *Jornal do Comércio* nos anos 1920, ao opinar sobre o livro, conta, com nuances literárias, como se deu o diálogo que culminou na ideia de elaboração dos textos:

> Inesperada viagem à Europa afastou António durante alguns meses do *Jornal*. A seção teatral estava temporariamente sacrificada, mas não havia solução possível. Entrei, porém, em acordo com o boníssimo companheiro:
> - Você mandará crônicas semanais...
> - Magnífico! – exclamou. – Mandarei todas as semanas, pontualmente (GUASTINI, 2006, p. 92).

Pathé-Baby vinha acompanhado do subtítulo “panoramas internacionais” e, no jornal, derramava-se em duas colunas devidamente cheias (LARA, 2002, p. 16). O modelo estrutural obedecia às normas convencionais do grid tipográfico usado no *Jornal do Comércio*, funcionando, visualmente, da mesma forma que os outros escritos veiculados na imprensa (anexo U). Somente mais tarde, o autor irá ressignificar os fragmentos, excluindo alguns e adicionando outros. Além disso, ele também vai dispô-los, por meio da inclusão de textos visuais, de uma maneira criativa e singular, mimetizando os recursos técnicos e estéticos do cinema mudo e de outras artes e mídias.

Cecília de Lara (2002, p.15-21), na organização da reedição do livro, em 1982 e, posteriormente em 2002, constrói três quadros com informações precisas sobre as datas de elaboração e publicação; plano geral da edição em livro; partes acrescentadas; e novos episódios, somente apresentados em volume. Abaixo, para uma maior visualização do processo de concepção da obra, estão reproduzidas, em linhas gerais, as tabelas:

Quadro 1 *Jornal do* Comércio: Pathé-*Baby*, Panoramas Internacionais. Doze episódios: abril a novembro de 1955		
Episódios	**Elaboração**	**Publicação**
Recife: seis partes	Março	29 de abril

Las Palmas: seis partes	Abril	03 de maio
Lisboa: quatro partes	Abril	12 de maio
Normandia: quatro partes	Abril	03 de junho
I. Paris: duas partes	Abril	17 de junho
II. Paris: duas partes	Maio	23 de junho
Paris a Dives-sur-Mer: sete partes	Maio	19 de julho
Milão: quatro partes	Junho	02 de agosto
Nápoles: cinco partes	Junho	09 de agosto
Veneza: três partes	Junho	20 de setembro
Florença: três partes	Julho	20 de outubro
Bologna, Pisa e Lucca	-	15 de novembro
Barcelona: quatro partes	Setembro	22 de novembro

Quadro 2 Plano geral da edição em livro
1. Las Palmas: abril de 1925 Apresentação; calle mayor triana; religião e pesetas; assombração; visitas e despedida.
2. Lisboa Primeiro episódio: ida – abril de 1925 Sala de visitas; é assim; jardim da Europa Segundo episódio: volta – outubro de 1925
3. De Cherbourg a Paris: abril de 1925 Pii; percurso;o lusíada do compartimento vermelho;chiuii!
4. Paris: abril, maio e outubro de 1925 A flama da saudade; o baila do magic-city; meia noite, boulevard des Capuchines; meia noite, rue de St. Honoré; fête foraîne; espírito gaulês
5. Paris a dives-sur-mer: maio de 1925 Rodovia; visita; santidade; descanso de dez minutos; deauville; saudade; antiguidade
6. Londres: maio de 1925

Charing-Cross; humorismo; quadro de visitas simultâneas; good save the king; hyde park
7. Milão: junho de 1925 Compêndio urbano; derrota brasileira; notabilidades amestradas; regozijo nacional; aspecto
8. Veneza: julho de 1925 País da música; país do canto; ronda noturna
9. Florença: julho de 1925 Posteridade; viagem de estudo; tesouro de preciosidades; engorda; concerto; bolonha
10. Bolonha; 11. Pisa; 13. Sienna: julho de 1925
14. Nápoles: junho de 1925 Passeio; lixo; garotas; vedere napule
15. Perugia: junho de 1925
16. Assis: junho de 1925
17. Roma: julho de 1925 Indústria; chamada; cidade eterna
18. Barcelona A cidade; a tourada
19. Sevilha: setembro de 1925 Giro; cinematografia; vésperas; olé; alma andaluza
20. Córdoba: setembro de 1925
21. Granada
22. Madrid: setembro de 1925 Centro; el escorial; don juan
23. Toledo: setembro de 1925.

Quadro 3 *Pathé-Baby*: primeira edição em livro, 1926. Vinte e três episódios	
1. Partes acrescentadas aos episódios do *Jornal do Comércio*	
Episódios	**Elaboração**
Segundo episódio-volta (Lisboa)	Outubro de 1925
Fête-foraîne; espírito gaulês (Paris)	Outubro de 1925

2. Novos episódios só publicados em livros	
Episódios	**Elaboração**
Londres	Maio de 1925
Perugia	Junho de 1925
Assis	Julho de 1925
Roma	Setembro de 1925
Sevilha	Setembro de 1925
Córdoba	Setembro de 1925
Granada	Setembro de 1925
Madrid	Setembro de 1925
Toledo	Setembro de 1925

Pelas informações sistematizadas por Lara (2002), pode-se dimensionar todas as etapas pelas quais a edição da obra foi submetida e o cronograma estipulado por Alcântara Machado, reorganizando trechos, substituindo passagens, incrementando capítulos ou até mesmo subtraindo fragmentos que, por algum motivo, não se compatibilizavam com o conceito estético da narrativa. Além de todas estas intervenções, a autora considera que muitas outras foram operadas, edificando uma identidade artística que se intensifica na combinação de todos os elementos, cada um com suas especificidades e implicações.

Valorando a relevância de todas as mudanças, uma delas causa, de chofre, grande impacto: a eliminação do subtítulo. No entanto, ao encarar a obra como uma narrativa que imita um filme-mudo, constata-se que a expressão “panoramas internacionais” perde sua funcionalidade, já que ela estaria, à guisa de interpretação, atualizando o leitor do jornal, a cada publicação, sobre o tema abordado na coluna do escritor.

Outra alteração considerável ocorre na disposição dos capítulos. No jornal, os textos foram veiculados na mesma ordem do seu roteiro de viagem, conforme atesta o quadro 1. Quando convertidos em partes integrantes de um arranjo narrativo, em que as peças se articulam com sincronia, eles precisaram se mover de acordo com os objetivos do escritor, como as continuações de *Paris* e *Lisboa* demonstram no quadro 2. O fato é realçado pela feitura dos capítulos que figuram unicamente no livro, no quadro 3, todos eles escritos enquanto o autor ainda estava em solo europeu.

Como Alcântara Machado retorna para o Brasil, de acordo com o levantamento de Lara (2002, p. 17), no início de novembro de 1925 e publica *Pathé-Baby*, em fevereiro de 1926 – exatamente quatro anos após a Semana de Arte Moderna – em três meses, ele consegue ainda incluir os ingredientes que fazem com que o livro alcance o efeito de comportar-se como um filme mudo. Isso acontece, precipuamente, pela inserção e distribuição das estampas xilogravadas do artista Antônio Paim Vieira, que simulam o acompanhamento audiovisual de uma sessão cinematográfica; pelos intertítulos anunciantes das cidades retratadas; pelo sumário do livro, artesanalmente confeccionado com a aparência de um cartaz, com o "programa" dos filmes; e o prefácio, ou *ouverture*, enviado em uma carta-oceano por Oswald de Andrade, apresentando o "cinema com cheiro" que é o *Pathé-Baby*.

O propósito do autor, entretanto, não obteria êxito, segundo esta avaliação, se não fosse o processo de montagem da obra, fundamento basilar da narrativa fílmica. Sobrevém que se cometeria uma inconveniência teórica julgar uma obra literária com os argumentos, definições, abordagens e métodos do cinema, bem como de outras artes e mídias. Umberto Eco (2016), entrando no mérito da mesma problemática, afirmou que

> É evidente que para falar de relações ou analogias entre cinema e narrativa e necessário antes de tudo distinguir rigorosamente as características específicas das duas formas de arte, diversas pela "matéria" artística que utilizam, pela relação de fruição estabelecida entre o produto estético e o consumidor, seja no plano psicológico, seja no plano sociológico, e, portanto, por todos os elementos "gramaticais" e "sintáticos" que derivam de tais fatores (ECO, 2016, p. 188, grifos do autor).

Eco (2016, p. 188-190) está se referindo, aqui, às aproximações fáceis entre cinema e literatura que devem ser evitadas, como tomar uma arte pela outra, ignorando as naturezas intrínsecas que as constituem. A alternativa sugerida pelo autor é a construção de uma crítica que atue no plano da expressão conotativa, metafórica, alcançando uma homologia estrutural de fenômenos de ordens diversas, mas de modelos semelhantes e, acima de tudo, comparáveis.

Com isso, respondendo à pergunta do título do presente subcapítulo, consideramos que *Pathé-Baby* é um produto intermidiático plural, pertencente, fundamentalmente, à arte literária. No entanto, tal constatação não significa que a obra seja vista apenas como um fenômeno cultural isolado, sem relação com outras artes e mídias e com o contexto histórico. As informações e a argumentação que

sustentamos, inclusive, nos mostra exatamente o oposto, destacando estes agentes como elementos imprescindíveis na composição do arcabouço de *Pathé-Baby* sob forma discursiva.

As evidências estéticas da narrativa requerem, então, um aporte teórico que privilegie o intercâmbio semiótico. A fim de aprofundar essas questões, discutiremos, no próximo capítulo, *Pathé-Baby* à luz da intermidialidade. Antes, contudo, outra matéria se faz necessária nesse percurso de análise do livro. Um assunto milenar, universal, de grande repercussão na literatura, e fundamental na busca de uma análise efetiva da obra do escritor paulistano: a narrativa de viagem.

2.4 ALCÂNTARA MACHADO, LEITOR DE BLAISE CENDRARS?

O teórico Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (2011), para a formação de uma tipologia histórica do romance, interessa-se pelas recorrências estéticas e culturais que definem as narrativas de viagens. Avaliando a literatura de autores clássicos desde a antiguidade, como Petrônio; passando pelo legado picaresco de Defoe e estendendo-se até a consolidação do romance europeu, Bakhtin analisa as principais características desse tipo singular de expressão e enfatiza, fundamentalmente, a função exploratória que os protagonistas dessas narrativas assumem, de modo geral, em suas relações com o mundo. Logo no início da argumentação, o autor observa,

> A personagem é um ponto que se movimenta no espaço, ponto esse que não possui características essenciais e se encontra por si mesmo no centro da atenção artística do romancista. Seu movimento no espaço são as viagens e, em parte, as peripécias-aventuras que permitem ao artista desenvolver e **mostrar a diversidade sócioestática do mundo** (países, cidades, culturas, nacionalidades, os diferentes grupos sociais e as condições específicas de sua vida) (BAKHTIN, 2011, p. 205-206, grifos nossos).

Evidentemente que com a passagem do tempo, e a consequente – e constante – modificação da matéria literária, os conteúdos dessas narrativas adaptaram-se a novos cenários sem deixar, muitas vezes, de manter os vínculos com a tradição. *As aventuras de Telêmaco*, de Fénelon, por exemplo, um dos romances mais lidos do século XVIII, de profunda aceitação entre o público brasileiro, resgata o mito vagante de Ulisses com elementos muito caros à sua época de publicação, encontrando uma harmonização entre a literatura clássica e o apelo contextual.

A partir do século XX, com toda a reestruturação logística dos meios de transporte aliada às transformações artísticas encontradas nas vanguardas modernistas, a literatura de viagens evoluiu, naturalmente, em conformidade com os novos tempos, sublinhando a influência mútua entre as artes e o cosmopolitismo como seus traços mais significativos. Nessa conjuntura, o escritor suíço de raízes francesas, Blaise Cendrars, desempenhou um papel de extrema relevância. Além de se movimentar com grande desenvoltura entre poesia e prosa; ser considerado com um dos fundadores do cubismo e, ainda, simbolizar a luta aliada na Primeira Guerra Mundial – quando perdeu o braço direito – Cendrars percorreu quase todo o mundo, extraindo de cada lugar o substrato necessário para compor as suas obras (EULALIO, p. 11-12).

Frédréric-Louis Sauser, que adotou mais tarde o pseudônimo de Blaise Cendrars, nasceu em 1887 em La Chaux-de-Fonds, na Suíça. Seu ingresso no mundo das artes, em 1912, ocorreu de forma inesperada. Passando fome e frio por semanas na cidade de Nova Iorque, o jovem aventureiro sentiu-se atraído para uma igreja protestante em que um grupo de músicos executava *Criação*, de Haydn. O momento epifânico serviu de inspiração para a composição do poema *Páscoa em Nova Iorque*, em que “exorta o Senhor a olhar para os pobres e deserdados do amor e da fortuna” (CALIL, 2009, p. 7).

No ano seguinte, Cendrars publicou *Prosa do Siberiano ou da Pequena Joana da França*. Nesse livro, encontram-se textos icônicos de sua poética, construídos em versos livres de grande poder imagético e acompanhados por desenhos abstratos e coloridos de Sonia Delaunay, amalgamando recursos verbais e visuais, um traço que se tornaria uma de suas características principais.

No entanto, em 1914, com o começo da Primeira Guerra Mundial e, junto com ela, o declínio abrupto da *Belle Époque*, Cendrars, representando a França no conflito, é ferido em uma batalha, em Champagne. O seu braço, atingido por estilhaços de uma granada, tem de ser amputado em um procedimento médico imediato para salvar-lhe a vida. O evento traumático afeta sua produção literária. Com muito esforço, Cendrars aprende a escrever com a mão esquerda e, em 1917, integra o grupo dos Ballet Suédois, colaborando com o argumento de *A criação do mundo*, um bailado com cenografia de Léger e música de Milhaud (CALIL, 2009, p. 7-15).

A partir disso, o escritor retoma sua carreira e lança, na sequência, *Panamá ou As aventuras dos meus sete tios*, em 1918; *19 poemas elásticos*, em 1919; o romance

J'ai tué (com desenhos de Léger), também em 1918; o romance *La Fin du monde* (com desenhos coloridos de Léger), em 1919; e *Anthologie nègre* (com trabalhos de Csaky), em 1921.

Entretanto, após ter revolucionado, como representante da literatura, o campo artístico francês com seus poemas livres, juntamente com Pablo Picasso, Georges Braque, Albert Gleizes, Fernand Léger e Robert Delaunay, o escritor passou, no início dos anos 1920, por uma crise criativa (AMARAL, 1970, p. 8). Em 1923, depois de ter afirmado que não escreveria mais poesia, Cendrars conhece, em Paris, os modernistas Di Cavalcanti, Villa-Lobos, Brecheret, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Souza Lima e Paulo Prado.

Extremamente boêmio, Cendrars simpatiza com a irreverência espontânea de Di Cavalcanti e Sérgio Milliet, mas cria laços afetivos, de fato, com Paulo Prado e com os recém unidos Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, o famoso par “Tarsiwald”. O que encanta o poeta é, na verdade, a jovialidade e o entusiasmo criativo do casal modernista. Assim, em longas conversas em que discutem os mais variados assuntos, Cendrars absorve muitas informações a respeito da arte e da cultura brasileira.

A relação torna-se mais íntima e, com o passar do tempo, o escritor aproxima seus novos amigos sul-americanos aos principais pintores cubistas. Tarsila chega, inclusive, a frequentar, com certa constância, o atelier de Léger e confecciona algumas capas de livros do próprio Cendrars. Nasce, dessa forma, um intercâmbio cultural que culminará no convite realizado pelo grande avalizador da Semana de Arte Moderna, Paulo Prado (por sugestão de Oswald), aceito por Cendrars, de vir ao Brasil, a fim de o escritor auxiliar na consolidação do projeto estético iniciado pelos modernistas no ano anterior.

Aracy Amaral, que escreveu *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, avalia a importância da vinda de Cendrars para o grupo modernista: “Cendrars desembarcando em São Paulo, é como a chegada de um símbolo vivo para os escritores e poetas, como o seria Picasso para os pintores, se cá viesse” (AMARAL, 1970. p. 16).

Já na viagem transatlântica com destino ao Brasil, Cendrars compõe uma de suas obras mais emblemáticas, *Feuilles de Route*, livro de poemas que, em seu capítulo final, registra as suas primeiras impressões do Brasil. A respeito da chegada a São Paulo, Cendrars escreve, em um estilo muito semelhante ao que aparecerá em *Pathé-Baby*, dois anos depois, o poema *Saint Paul*:

> Enfim algumas fábricas um subúrbio um bondinho simpático
> Condutos elétricos
> Uma rua cheia de gente que vai fazer suas compras da tarde
> Um gasômetro
> Enfim chegamos na estação
> Saint-Paul
> Imagino que estou na estação de Nice
> Ou que desembarco em Charring-Cross em Londres
> Encontro todos os meus amigos
> Bom dia
> Sou eu (CENDRARS, 1976, p. 58).

As semelhanças estéticas entre os poemas de Blaise Cendrars e a narrativa de Alcântara Machado, sobretudo em *Pathé-Baby*, exemplificadas pela evocação de imagens sobrepostas, sintaxe entrecortada e certo apagamento das marcas de subjetividade, por exemplo, são apenas uma pequena amostragem da influência do autor para o nosso Modernismo. Em verdade, essa relação que se estabelece entre Cendrars e os principais nomes da nossa literatura na época explica alguns procedimentos estéticos e culturais adotados pelo grupo. Tal medida clarifica tendências e ajuda a situar *Pathé-Baby* no seu contexto de produção. Além disso, nessa relação representacional de brasileiro que descreve a Europa (*Pathé-Baby*) e do europeu que descreve o Brasil (*Feuilles de Route*), constrói-se um jogo de espelhos que aproxima os dois autores.

Segundo Aracy Amaral, o trabalho de mediador intelectual protagonizado por Cendrars molda em bases sólidas a característica que se torna, a partir de seu aprofundamento ao longo da década de 1920, o norte dos escritores modernistas, o nacionalismo crítico:

> A importância maior de Cendrars reside não no fato de o Brasil representar para ele, a partir de sua primeira visita, uma parte considerável de inspiração para suas obras, e, consequentemente, pelo muito que divulgou, ou passou a divulgar do nosso país, mas sobretudo por **seu trabalho de mediador**, entre os modernistas impregnados de u**m nativismo ainda um tanto indefinido em 1922**, e seu anseio legítimo de atualização com a vanguarda francesa nos setores das artes plásticas, literatura e poesia. **Sua vinda ao Brasil em 1924 é um marco, no sentido que dá início à redescoberta do Brasil pelos modernistas** (AMARAL, 1970, p. 2, grifos nossos).

A redescoberta do Brasil pelos modernistas é perceptível, como ideia prototípica, em muitos casos isolados, e até mesmo coletivos, antes da chegada de Cendrars. Marcos Augusto Gonçalves (2012) considera que essa revisão crítica do passado já estava presente nas obras de arte da controversa exposição de arte

realizada pela pintora Anita Malfatti, em 1917, que foi duramente criticada por Monteiro Lobato, no artigo *Paranoia ou mistificação*, veiculado pelo jornal *O Estado de São Paulo*.

O quadro *Tropical* (anexo V) é um exemplo seguro dessa linha nacionalista que norteará boa parte das preocupações estético-culturais dos modernistas de 1922. Originalmente batizado como *Negra Baiana*, *Tropical* – que passou despercebido por Lobato na sua apreciação crítica – apresenta, nessa mudança de título, uma abrangência que transita do particular para o alegórico, representando o Brasil, a sua natureza geográfica e, consequentemente, as repercussões culturais dessa localização.

Tropical, sinteticamente, mostra em sua composição uma mulher negra em primeiro plano que segura uma cesta de frutas, como bananas, mamões, abacaxis e laranjas. Sua expressão é um tanto enigmática, passando a ideia de seriedade, porém com uma vaga marca de alheamento, associando-se, assim, com o semblante de *A Boba* (anexo W), obra mais comentada do *vernissage* de Malfatti. Ao fundo, a vegetação quase invade o espaço da mulher, com tons vivos de verde e amarelo, em antecipação temática e cromática das obras-primas *A Negra* (anexo X), de 1923, e *Abaporu* (anexo Y), de 1928, ambas de Tarsila do Amaral, sendo a última a deflagradora do Movimento Antropofágico, juntamente com o Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade.

Gonçalves, analisando a obra, observa:

> Nesse sentido, *Tropical* poderia ser vista como obra inaugural e típica de nosso modernismo pictórico, uma solução para o problema de representação nacional num registro que rechaça o “passadismo fotográfico” mas permite a identificação de um lugar, de uma pátria tropical e mestiça (GOLÇALVES, 2012, p. 115).

Dessa forma, *Tropical*, pela sua natureza compositiva que enlaça preocupação etnológica e paisagem tropical, inaugura o engajamento dos intelectuais modernistas de representar o Brasil com cores próprias, criando uma identidade tanto para o país quanto para o movimento que estava nascendo. No trecho citado de Aracy Amaral, a autora enfatiza o “nativismo um tanto indefinido de 1922” que, pela contribuição de estrangeiro e vanguardista interessado pelas coisas do Brasil, Blaise Cendrars ajuda a delinear.

Não é por acaso, portanto, que o livro *Pau-Brasil*, de 1924, inaugurador da poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, é dedicado ao poeta francês. Na frase que o homenageia, o autor escreve: “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil” (ANDRADE, 2003, p. 15). O sentido da dedicatória é, em síntese, uma chave de leitura para compreender o próprio significado do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* que prega, fundamentalmente, um aprofundamento integralizado das raízes do Brasil, no que diz respeito às suas origens, incluindo o folclore, as lendas, os mitos, os hábitos e os costumes. Com isso, Oswald, na construção de um saber dialogado com Cendrars, propõe um movimento que preconiza um olhar que parte de dentro para fora, revelando o caráter genuíno do Brasil, em seu contraste cultural com a civilização europeia. Por isso, os temas principais da poesia Pau-Brasil giram em torno do primitivismo cabralino e do nativismo indígena que resgatam, em sucessivas paródias e colagens, os textos histórico-documentais do século XVI, como o poema *Pero Vaz de Caminha*:

> A descoberta
> Seguimos nosso caminho por este mar de longo
> Até a oitava de Páscoa
> Topamos aves
> E houvemos vista de terra
>
> Os selvagens
> Mostraram-lhes uma galinha
> Quase haviam medo dela
> E não queriam pôr a mão
> E depois a tomaram como espantados
>
> Primeiro chá
> Depois de dançarem
> Diogo Dias
> Fez o salto real (ANDRADE, 2003, p. 25).

António de Alcântara Machado, a despeito de escrever *Pathé-Baby* como um livro que mostra a diversidade do mundo – para utilizar as palavras de Bakhtin acerca das narrativas de viagens – não deixa de conservar esse sabor modernista que interage, constantemente, com passado para promover uma autoconsciência no presente. Depois de descrever as vinte e três cidades europeias, ressaltando seus aspectos identitários de uma forma viva e dinâmica, o autor finaliza a obra, qual uma fábula, com uma moral da história resgatada do período romântico. Esta escola, por sua vez, também se interessou largamente pela cultura brasileira, ainda que de

maneira idealizada. Abaixo, exemplifica-se a apropriação literária empenhada pelo autor:

> Moralidade
>
> Nosso céu tem mais estrelas
> Nossas várzeas têm mais flores
> Nossos bosques têm mais vida
> Nossa vida mais amores (MACHADO, 2002, p.227).

Com esse final, a mensagem que Alcântara Machado deixa ao leitor pode ser interpretada como uma confirmação de *Canção do Exílio*, reformulada ao contexto do século XX. O modernista, depois de conhecer e registrar as principais capitais europeias, dentre elas, Paris, apelidada por Paulo Prado como o "umbigo do mundo" no prefácio de *Pau-Brasil,* encontra maior beleza na terra natal.

Ao mesmo tempo, a utilização desse recurso de colagem deve ser entendida, também, em conformidade com as propostas estéticas e culturais dos modernistas de 1922. O excerto é uma reprodução do poema de Gonçalves Dias. No entanto, pelo acréscimo da palavra "moralidade" como título, os sentidos se multiplicam, atribuindo ao texto conotações de paródia, assim como os poemas de Oswald de Andrade, publicados menos de dois anos antes de *Pathé-Baby*, e *A escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade, de 1925.

No livro *Pau-Brasil*, Oswald de Andrade também elabora uma paródia de *Canção do Exílio*, o que se tornará, mais tarde, um hábito dos poetas brasileiros como Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade e Mário Quintana. Na versão de Oswald de Andrade, o tom crítico permeia o sentido geral do texto, atrelando-se ao conceito de paródia trabalhado por Linda Hutcheon (1985) em *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*, o qual entende a sua manifestação como uma repetição com diferença. Nesse processo, segundo a autora, ocorre uma intrincada "transcontextualização" entre dois produtos culturais distintos, acarretando, nesse novo produto, uma revisão crítica inerente ao escopo cronológico da primeira metade do século XX. Eis o poema de Oswald de Andrade:

> Canto do regresso a pátria
>
> Minha terra tem palmares
> Onde gorjeia o mar
> Os passarinhos daqui
> Não cantam como os de lá.

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que eu volte para lá

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para São Paulo
Se que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo (ANDRADE, 2003, p. 103).

O tom crítico de Oswald de Andrade se revela logo no primeiro verso do poema. A substituição da palavra “palmeiras” pelo vocábulo “palmares” demostra claramente as diferentes naturezas entre o nacionalismo romântico, ufanista, e o modernista, crítico e irreverente. “Palmeiras” representa, na visão de Gonçalves Dias, a flora brasileira, exemplo de exuberância e esplendor. Assim, “Minha terra tem palmeiras” configura uma exaltação das singularidades geográficas do Brasil sem precedentes na história da literatura brasileira, assinalando a escola romântica como exemplo, dentro da literatura, da conquista pela independência, deflagrada em 1822 por Dom Pedro I.

A escolha lexical de “palmares”, realizada por Oswald de Andrade, subverte totalmente as intenções do texto fonte, uma vez que “palmares”, embora apresente um significante muito semelhante a “palmeiras” pela presença e sequência das letras “p”, “a”, “l”, “m”, “r” “e” e “s”, indica que no Brasil do período romântico de Gonçalves Dias havia escravidão e resistência por parte dos escravos, já que o quilombo dos palmares é uma referência histórica dessa luta ainda na época da colonização. Na segunda estrofe, o trecho remete ao fragmento usado por Alcântara Machado, no qual a comparação Brasil-exílio fica mais explícita pela utilização do advérbio de intensidade “mais”. Na terceira, o eu-lírico desenvolve seu desejo de querer tudo que seja oriundo de sua terra e na quarta estrofe, há a revelação de que esse lugar pátrio não é apenas o Brasil, mas também a cidade de São Paulo, berço do Modernismo e centro de convergência dos novos hábitos e costumes de um século cujos artistas são, em essência, contestadores e, por vezes, iconoclastas.

Por certo, a inserção de *Canção do Exílio* no desfecho de *Pathé-Baby* significa uma filiação de Alcântara Machado ao ideário modernista na sua obra de estreia,

sintonizando-se com a literatura cáustica e culturalmente investigativa de Oswald de Andrade; com as complexas pesquisas etnográficas e antropológicas empreendidas por Mário de Andrade que culminariam, em 1928, na publicação de *Macunaíma*; e com o folclore mitológico-brasileiro de *Cobra Norato*, do santa-mariense Raul Bopp, apenas para fixar os exemplos mais importantes.

Portanto, o emprego desse recurso tão comum à época estabelece uma ambiguidade que, além de um contraste entre América e Europa, como propaga a poesia Pau-Brasil, acrescenta o ingrediente da blague, do deboche, do humor, frequentemente encontradas na literatura desses mesmos autores, mormente nos livros de Blaise Cendrars. Alcântara Machado, ao selecionar o poema de caráter idealizado e elogioso, não precisa de nenhum comentário direto para satirizar o Romantismo. O próprio estilo do autor, no decorrer de *Pathé-Baby*, repleto de crítica e objetividade, constrói a blague por contraste, como se, depois de um olhar tão desencantador remetido à Europa, fosse improvável que compreendesse o Brasil de uma forma mítica e desprovida de uma análise mais criteriosa, mesmo que essa leitura seja possível, como foi destacado anteriormente.

A paródia de Oswald de Andrade também sinaliza outro aspecto importante que encontra ressonâncias na prosa de Alcântara Machado: o apego em relacionar o projeto modernista ao progresso de São Paulo. Da mesma forma que cada escritor modernista se particularizou por traçar, cada um à sua maneira, um percurso próprio de representação para a nova realidade brasileira, Alcântara Machado privilegiou a formação de um retrato contemporâneo da cidade, marcado pela chegada dos imigrantes italianos que desembarcaram para trabalhar nas indústrias que cresciam de maneira intensa.

Desse interesse em captar a essência de um cotidiano novo – que se explica pela sua verve jornalística – surgem os livros sequentes a *Pathé-Baby*, como *Brás, Bexiga e Barra Funda* e *Laranja da China*. Essas obras acrescentam enorme valor cultural na composição de um painel sociocultural do Brasil, pretendido pelos modernistas, justamente por fixar a substância da contemporaneidade, exemplificada pela convivência entre pessoas de substratos sociais tão distintos que compartilham o mesmo espaço urbano. O maior exemplo disso, é o próprio escritor que sendo um dos principais representantes da aristocracia rural de São Paulo, tanto por parte de seu pai quanto de sua mãe, sente-se confortável para entrosar-se com o povo e registrar seus costumes e comportamentos.

Com isso, a questão mais importante a ser destacada, talvez, seja compreender e enfatizar essa função desempenhada pelo autor de *Pathé-Baby* no Modernismo brasileiro. Alcântara Machado, enquanto jornalista e escritor, era um intelectual atualizado, diretor de revistas importantes dos anos 1920 que estava inteiramente consoante com as novidades de sua época. O fato de *Pathé-Baby*, ou seja, uma obra literária, possuir nome de uma câmera filmadora sugere esse envolvimento com as coisas de seu tempo.

Interessante notar que tal papel no grupo foi identificado como a primeira impressão que Blaise Cendrars teve de Alcântara Machado quando o viu juntamente com a comitiva de artistas que receberam o poeta na sua chegada à capital paulista. A descrição é breve, mas informa, de maneira intuitiva, as características mais marcantes de cada nome mencionado:

> Em São Paulo (36°23’ de latitude sul e 43°27’ de longitude oeste) para onde eu ia especialmente convidado, a recepção não foi nada formal, e logo de início, o grupo dos modernistas de São Paulo que caçoava e atacava violentamente o do Rio, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, o espirituoso Sergio Milliet, o grande poeta Tácito de Almeida, o fino Couto de Barros, o bom Rubens de Moraes sem malícia, Luís Aranha, o taciturno, **António de Alcântara Machado que abria caminho rufando os tambores**, e esse humorista do Yan, me recebeu como um dos seus (CENDRARS, 1976, p. 51, grifos nossos).

António de Alcântara Machado, o escritor que abre caminho, “rufando os tambores”, para desempenhar seu papel dentre os modernistas, teve em Blaise Cendrars uma figura de influência fundamental na criação de sua prosa. *Pathé-Baby*, de modo geral, apreende muito do estilo viajante de Cendrars. Entretanto a relação entre os dois autores só se torna indubitável por, em 1924, o poeta quase ter publicado um livro com o título de *Pathé-Baby*.

Blaise Cendrars escreveu o livro *Kodaks* poucos meses antes de viajar, pela primeira vez, ao Brasil, em 1924. No entanto, o escritor enfrentou grandes problemas com a companhia que, embora não o tenha processado, exigiu que o nome da obra fosse substituído. Entre as alternativas para a resolução do problema, Cendrars cogitou a possibilidade de renomear a obra de *Pathé-Baby*, mas o projeto não teve continuidade:

> A la réception de cette lettre j'avais bien pensé débaptiser mes poèmes et intituler "Kodak" par exemple "Pathé-Baby", mais j'ai craint que la puissante "Kodak co Ltd", au capital de je ne sais combien de millions de dollars,

> m'accuse cette fois-ci de concurrence déloyale (CENDRARS, 1967, p. 133, grifos do autor).[6]

O livro, enfim, é publicado na França enquanto Blaise Cendrars estava no Brasil, com o nome de *Documentaires.* O título, como se percebe pela referência a um gênero específico do cinema, estreita laços mais firmes entre a obra e o universo da sétima arte (desprendendo-se da fotografia, como *Kodak* sugeria), assim como seria se adotasse *Pathé-Baby*, ideia desenvolvida, posteriormente, por Alcântara Machado.

Apesar de não parecer existir documentos que atestem essa influência direta da escolha do nome do livro de estreia do escritor paulistano, há um caso curioso que ilumina, em parte, essa possibilidade. Na obra *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, o crítico Alexandre Eulálio reúne um vasto material que congrega registros, dos mais variados, da relação do poeta com o Brasil, incluindo cartas pessoais, poemas escritos à mão e fotos adquiridas de acervos particulares de famílias tradicionais de São Paulo.

Nas imagens fotocopiadas que Eulálio anexa ao fim do livro, encontra-se uma dedicatória escrita e assinada por António de Alcântara Machado a Blaise Cendrars, em 1926, em um volume de *Pathé-Baby*. Possivelmente, o exemplar foi entregue ao poeta por ocasião de sua segunda passagem pelo Brasil, já que a primeira durou alguns meses, em 1924, a segunda realizou-se justamente em 1926, data da dedicatória e do lançamento de *Pathé-Baby*, e a terceira entre os anos de 1927 e 1928.

Ainda que de poucas palavras, a mensagem de Alcântara Machado revela grande importância informativa, haja vista o brasileiro colocar Cendrars como o especialista naquele tipo de composição em que o próprio *Pathé-Baby* estava inserido: “Para Blaise Cendrars – grande especialista em fitas de documentação. Com o entusiasmo do Alcântara” (EULÁLIO, 1978, p. 310).

Dessa forma, é possível compreender a obra de Alcântara Machado como uma representante desse estilo narrativo – as fitas de documentação – que tem em Blaise Cendrars o seu grande mentor e difusor pelo mundo, incluindo o Brasil. O próprio Eulálio, pensando na contribuição de Cendrars na literatura brasileira, considera *Pathé-Baby* como o *Feuilles de Route* do nosso Modernismo:

---

[6] Ao receber esta carta, pensei em espalhar meus poemas e intitular "Kodak" de, por exemplo, "Pathé-Baby", mas temia que a poderosa "Kodak co Ltd", com o capital de não sei quantos milhões de dólares, me acusasse desta vez de concorrência desleal (Tradução nossa).

> Assim, é o suíço de Paris quem na verdade apita o sinal de partida da locomotiva Pau-Brasil, a qual puxará uma composição formada de vagões de todos os formatos e espécies – "trenzinho do caipira" (para usar o título de Villa-Lobos) que atravessa resfolegante e entusiasta não apenas as telas de Tarsila mas o próprio Movimento Modernista e possui a importância definitiva na evolução das letras brasileiras. Aliás, a presença de Cendrars é visível, em diversos níveis, na obra de muitos entre os novos do momento: em Mário de Andrade, em Luís Aranha, em Oswald de Andrade, conforme já vimos, mas ainda em Sergio Milliet, em Ribeiro Couto, **nas *feuilles de route* do *Pathé-Baby* de António de Alcântara Machado**, em Raul Bopp, por exemplo, só para falar em nomes de primeira plana (EULÁLIO, 1976, 94, grifos nossos).

Enfim, as proximidades estéticas e culturais entre Blaise Cendrars e Alcântara Machado mostram-se verdadeiramente profundas. E, se o autor de *Pathé-Baby*, assim como a maioria dos modernistas brasileiros, parece influenciar-se com os poemas de Cendrars, foi na correlação entre as artes, insistentemente trabalhadas pelo poeta, que ele encontrou um legado realmente profícuo para desenvolver o seu livro de estreia. No próximo capítulo deste trabalho, se evidencia, de modo mais acurado, o intercâmbio entre a obra e as outras artes e mídias a partir da perspectiva da intermidialidade. Assim, a intenção é trazer para o âmbito teórico os elementos trabalhados por Alcântara Machado para que se possa ampliar uma compreensão em relação a *Pathé-Baby*, e consequentemente, ao Modernismo brasileiro.

3 UM CALEIDOSCÓPIO DE IMAGENS E LETRAS: UMA ABORDAGEM INTERMIDIÁTICA DOS ESTUDOS LITERÁRIOS

> O Cinematógrafo é uma escrita com imagens em movimento e sons.
>
> *(Robert Bresson)*

Jean-Yves Mollier (2000, p. 27-33), em seu *Génese et développement de la culture médiatique du XIX au XX siècle*, parte da ideia de que a cultura midiática se formatou nos moldes de como é hoje, *mutatis mutandis* a partir da *belle époque*. O fato, para Mollier, foi impulsionado, preponderantemente, por dois fatores imbricados: o político, como o esforço do governo francês de promover uma revolução silenciosa de alfabetização em massa que gerou a formação, consequente, de novos leitores; e o econômico, com a prodigiosa duplicação de publicações de romances em apenas vinte anos, passando de cinquenta mil para cem mil exemplares no hiato entre 1880 a 1900. Essas medidas, em concordância com outras menores, desencadearam, segundo o autor, um processo mental de uniformização de padrões e comportamentos que configuraram as relações sociais no cenário global pelo século XX afora.

No mesmo compasso teórico, Charles Grivel (2000, p. 407-411), em *Le passage à l'écran littératures des hybrides*, entende o fenômeno midiático como uma consequência cultural atrelada intrinsecamente à Revolução Industrial e a todo o aprimoramento técnico inerente à sua atividade. Assim, desde então, prevaleceu, na visão de Grivel, uma paulatina fascinação pelos recursos visuais que, em um ritmo cada vez mais acelerado, começaram a participar do texto literário e, com isso, não demoraram a (re)definir a estrutura, a atuação, a substância e a recepção tanto da poesia quanto da prosa.

Nascem, dessa forma, produtos híbridos, como o *roman photo* e o *roman ilustré*, além de outros tantos subgêneros que apresentam o traço essencial de enfatizar, incansavelmente, a coexistência da linguagem verbal e da linguagem visual. Em vista disso, há a inserção, na página impressa, de técnicas que passam por um continuado processo de aperfeiçoamento, como a fotografia, a litografia, a autografia e a xilografia. Todas elas somadas, cada uma à sua maneira, determinam o processo de popularização da arte escrita, impondo duas novas regras: a vulgarização e a

democratização dessa forma de expressão historicamente interligada às classes sociais mais abastadas.

Nessa mesma esteira, já nos anos 1920, com o advento e fomento da indústria do cinema, Grivel entende que a estrutura técnica dos fotogramas começa, da mesma forma, a penetrar o mundo da literatura. Mais do que isso, o processo inverso também ocorre, potencializando o intercâmbio entre palavras e imagens:

> Le texte que s'était offert vers 1830 – d'ailleurs pour um public restreint – des vignettes d'appoint et vers 1850-1860 – sur le circuit populaire, cette fois – des illustrations gravées, laisse place progressivement sous l'effusion cinématographique des années vingt de ce siècle à um nouveau systéme de mise em images: les photogrammes (éventuellement réalisés à part) vont servir de matériel iconographique à um roman qui ne fait plus partie du monde du jornal, mais qui accompagne le film. D'une histoire était extraite une bande visuelle, d'une bande visuelle est tirée maintenant une histoire; le mécanisme de dépendance s'est inversé – avec quels profits, cela reste à considérer[7] (GRIVEL, 2000, p. 407-408).

A teoria da intermidialidade, em contrapartida, empenhada, desde as suas origens, em iluminar o debate comparativo entre a literatura e as outras artes e mídias, ganha relevo, de fato, aparentemente de forma tardia, na década de noventa, como um fenômeno científico de caráter mundial, fortalecido pela abrangência do escopo dos estudos interartes e pelo alargamento do enfoque teórico sobre a intertextualidade pós-estruturalista. Mesmo considerando que o diálogo entre texto e imagem tenha se acentuado no decorrer do século XX – consenso entre Moiller e Grivel – existe, sem dúvida, uma certa distância entre a época recuperada historicamente pelos teóricos e a consolidação da intermidialidade como ferramenta analítica.

Irina Rajewsky (2012a), no ensaio seminal *Intermidialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade*, ressalta o sucesso estrondoso obtido pelos estudos intermidiáticos no cenário contemporâneo, facilmente diagnosticável no número de eventos dedicados ao assunto, bem como nos índices significativos de publicações de voga interdisciplinar. No entanto, a autora considera, em outro estudo, chamado *A fronteira em discussão: o status problemático*

---

[7] O texto que se oferecia em meados de 1830 – e além disso para um público restrito – vinhetas introdutórias e por volta de 1850 e 1860 – já então em um circuito popular – as ilustrações gravadas, progressivamente dão lugar, sob a efusiva cinematografia dos anos vinte desse século, a um novo sistema de organização em imagens: os fotogramas (eventualmente realizados à parte) vão servir de material iconográfico a um romance que não faz mais parte do mundo do jornal, mas que acompanha o filme. De uma história, extraía-se uma história em quadrinhos, e desses quadrinhos se tira agora uma história; o mecanismo de dependência inverteu-se – com que proveitos, isso fica passível de consideração (Tradução nossa).

das fronteiras intermidiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade, que a despeito do triunfo rapidamente alcançado e do espaço privilegiado adquirido nos parâmetros dos estudos comparados, ainda se discute muito os limites, a abrangência e as singularidades da área. Além disso, notadamente, discute-se a necessidade de padronização no que tange à flexibilidade dos conceitos e das metodologias utilizadas:

> O debate sobre intermidialidade caracteriza-se por uma variedade de abordagens heterogêneas, abarcando uma extensa rede de temas e perspectivas analíticas. Um número significativo de abordagens críticas valem-se desses conceitos, cada qual com suas próprias premissas, metodologia, terminologia e limitações (RAJESWSKY, 2012b, p. 51).

Talvez essa heterogeneidade idiossincrática explique, de certa forma, os múltiplos caminhos pelos quais os trabalhos que se valeram desse aporte tenham tomado, no que diz respeito à sua história e seu modo de atuação extremamente plural e, dependendo do viés utilizado, de domínio restritivo. A teórica, no entanto, ao especificar a sua visão sobre o assunto, compreende a questão de maneira transparente e objetiva, construindo níveis de entendimento sobre a intermidialidade que partem de um sentido amplo até se especificar em sentido fechado. De modo geral, considera que intermidialidade é “um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontece *entre* as mídias” (RAJEWSKY, 2012a, p. 18, grifo da autora). Sendo assim, a autora aponta que “intermidiático” remete às configurações que trazem, em si, o simples cruzamento das fronteiras entre mídias.

Claus Clüver (2007) que assim como Rajewsky é um especialista reconhecido no campo da intermidialidade, também utiliza a mesma imagem de cruzamento de barreiras limítrofes entre áreas da comunicação ao afirmar: “como conceito, ‘intermidialidade’ implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias” (CLÜVER, 2007, p. 9).

Em sentido restrito, Rajewsky (2012a, p. 18-19) separa a intermidialidade em conformidade com os seus possíveis enfoques: o diacrônico ou o sincrônico. O primeiro realiza-se como matéria de investigação dos historiadores das mídias que, com seus pressupostos teóricos, focalizam as interseções entre áreas distintas, enquanto que o segundo destina-se aos estudos que desenvolvem uma tipologia de

formas particulares da intermidialidade, debruçando-se em casos específicos nos quais o encontro entre artes e mídias se faz presente.

A partir dessa constatação, a autora define duas compreensões fundamentais – e heterogêneas – sobre a intermidialidade:

> A primeira concentra-se na *intermidialidade como uma condição ou categoria fundamental*, enquanto a segunda trata da *intermidialidade como uma categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas* (RAJEWSKY, 2012a, p. 19, grifos da autora).

Analisar, portanto, a narrativa *Pathé-Baby*, redigida por um autor dos anos 1920, como é o caso de António de Alcântara Machado, é centrar-se na segunda hipótese aventada por Rajewsky, detendo-se, de forma predominantemente sincrônica, em um produto cultural que carrega, semiologicamente, uma combinação singular da literatura em relação a outras artes e mídias. Tal apropriação metodológica não restringe, de forma alguma, a associação da obra com sua época, afinal como a própria teórica ressalta, todo estudo intermidiático deve sedimentar-se em premissas históricas que, via de regra, norteiam o horizonte técnico do qual dispõe o escritor no momento da criação artística.

Walter Moser (2006), em *As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermidialidade*, propõe, na mesma medida, a apropriação do contexto histórico na crítica literária de abordagem intermidiática, pois compreende que, com essa postura eminentemente arqueológica, ocorre um aprofundamento analítico sempre necessário ao desenvolvimento do trabalho científico:

> Necessidade de considerar o contexto: Seria preciso reintroduzir – sobretudo no segundo caso, bem mais do que foi possível neste estudo – os fatores diferenciadores: o contexto histórico, a transformação da paisagem midiática (mediascape) que traz, por sua vez, uma modificação da interface entre arte e mídia. Isso levará a pesquisas empíricas mais aprofundadas, que permitirão articular a especificidade de diferentes paradigmas históricos a nossa problemática. É evidente que o alcance e a extensão de tais pesquisas ultrapassarão os limites deste estudo (MOSER, 2006, p.64).

Além disso, Moser (2006, p. 43) trata a intermidialidade como uma forma de conduta frente ao objeto estético. Utilizando os termos empregados pelo teórico, deve-se, ao construir uma análise dessa natureza, investigar a obra literária de uma “maneira exploratória”, privilegiando, invariavelmente, a intensa articulação entre as artes. O que assegura a particularização do sistema – e o seu nível de singularidade

– é o caráter único que cada obra é engendrada, fazendo com que todo produto cultural aponte para resultados muito exclusivos.

Assim, a escolha metodológica da presente pesquisa molda-se, na verdade, na busca de um modo de proceder que consoe com o tipo de abordagem vislumbrada por Moser e principalmente por Rajewsky. Esse posicionamento frente ao objeto a ser analisado é especificado, por ela, com muita clareza, ao mencionar que

> Focalizo a intermidialidade como uma categoria para a análise concreta de textos ou de outros tipos de produtos das mídias. Minha ênfase, então, não é nos desenvolvimentos gerais históricos da mídia [...]. Em vez disso, eu me concentro nas configurações midiáticas concretas e em suas qualidades intermidiáticas específicas (RAJEWSKY, 2012a, p. 23).

Esse padrão de comportamento concreto e objetivo destacado por Rajewky exige, naturalmente, a criação de critérios de análise, até pela já mencionada plurissignificação da linguagem que acarreta nas diversas possibilidades de abordagens intermidiáticas. Por essa razão, a autora estabelece especificamente três possíveis concepções de intermidialidade que permitem criar seções bem definidas para possíveis categorias e subcategorias de classificação.

A primeira, denominada de “transposição intermidiática”, compreende as transposições de um determinado produto de mídia (um livro, um filme, uma peça teatral, um jogo de videogame) para outro. A transformação pela qual passa a obra cria um objeto estético novo, sendo a produção original chamada de “fonte”. Rajewsky considera essa primeira categoria baseada em um processo muito específico de intermidialidade, já que envolve diretamente duas mídias diferentes.

A segunda, a “combinação de mídias”, mais restrita, abrange “fenômenos como ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador, ou de arte sonora, quadrinhos, etc” (RAJEWSKY, 2012a, p. 24). Em uma nomenclatura diferente, são as configurações referidas pela autora como multimídias, mixmídias e intermídias, formando uma constelação midiática que resulta de uma combinação, sempre *sui generis*, de duas mídias ou mais em apenas uma obra. No entanto, “cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto” (RAJEWSKY 2012a, p.24).

Já a terceira, chamada de “referências intermidiáticas”, inclui as referências, em um texto literário, a um filme, por meio de técnicas simples, como a evocação, ou

mais complexas, como a imitação dos procedimentos particulares da cinematografia – o *zoom* ou as edições de montagem, apenas para citar alguns exemplos. A teórica também reconhece outros casos de “referências intermidiáticas”, presentes a título de exemplo, na “musicalização da literatura, na *transposition d’art*, a écfrase, referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia, e assim por diante (RAJEWSKY, 2012a, p. 25). Ela enfatiza, ainda, que, em vez de combinar articulações de mídias diferentes, o produto artístico, pela evocação ou imitação, usa artifícios específicos da sua arte, com uma linguagem apropriada aos seus meios de expressão.

Como se percebe claramente pela recorrência de menções, será a especificidade do repertório estético de cada obra que determinará a sua forma de abordagem intermidiática. O movimento metodológico deve partir, salvo possíveis exceções, do levantamento criterioso e detalhado das características do produto cultural analisado para, somente depois, seguir para um segundo estágio, em que acontece um recrutamento teórico que ocorrerá sempre harmonizado com esses elementos levantados.

Pathé-Baby, pela sua natureza compositiva, define-se por meio da complexidade semiótica, pois não se restringe a se situar em apenas uma das categorias estipuladas por Rajewsky. Embora não apresente um caso de “transposição de mídias”, o livro, enquanto mídia, coincide a “combinação de mídias”, pelo casamento particular entre imagens e letras, com as “referências intermidiáticas”, seja pelas menções explícitas a outras artes e mídias feitas pela linguagem escrita, ou pelas mimetizações dos mecanismos e técnicas das mais variadas formas de expressão.

Ora, é bem verdade que o valor de uma obra não pode ser dimensionado pelo seu grau de intermidialidade e tampouco é este o objetivo da pesquisa. O estudo de Dick Higgins, chamado de *Intermídia*, publicado pela primeira vez em 1966 e considerado por Diniz e Vieira (2012, p. 12) como um dos textos fundadores da teoria da intermidialidade, trata com muita propriedade o assunto, ao assinalar que

> Nenhuma obra foi boa por causa de sua intermidialidade. A intermidialidade era apenas uma parte do modo como a obra era e é; reconhecer isso torna a obra mais fácil de ser classificada, de modo que uma pessoa pode entender a obra e suas significações (HIGGINS, 2012, p. 49).

Dessa maneira, objetivamos comprovar as demarcações intermidiáticas da obra com o intuito de revelar, de forma consciente, complexa e profunda, a sua riqueza estética para assim movimentar o debate teórico acerca da literatura de António de Alcântara Machado. A seguir, nos próximos subcapítulos, ampliaremos a discussão com a análise específica dos diferentes tipos de trânsito intermidiático presentes no livro. Com essas novas luzes trazidas pela decomposição das partes, buscaremos articular os aspectos artísticos e técnicos da narrativa para, quem sabe, colorir, pelo menos um pouco, as imagens captadas por uma câmera *Pathé-Baby*, mas escritas com o cromatismo imaginário das letras.

3.1 MODERNIDADE E EXPERIÊNCIA VISUAL: O CINEMA

A cultura das mídias principiada, na visão de Mollier (2000) e Grivel (2000), no esplendor da *belle époque*, abriu espaço, inegavelmente, para o surgimento do cinema e a consequente consagração estética de um maior envolvimento entre palavra, imagem e som. Tal fenômeno, genuinamente intermidiático, formalizou, na verdade, uma série de comportamentos artísticos e sociais que encontram, nas origens da modernidade, uma forma mais efetiva e contemporânea de representar a vida nas grandes cidades.

Raymond Williams, no livro *O campo e a cidade: na história e na literatura* (2011, p. 451) revela números impressionantes sobre esse processo de crescimento, aperfeiçoamento e otimização do espaço citadino. Segundo o autor, no âmbito global, a população urbana em cidades com mais de cinco mil habitantes cresceu, entre 1850 e 1950, de 7% para quase 30%, o que representa um aumento extremamente significativo de 428,58 %, repercutindo imensamente no modo de vida dos seus moradores.

Walter Benjamin, em *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo* (2000), trata da postura dos intelectuais – principalmente Baudelaire – frente às vigorosas transformações operadas nas zonas de convivência do espaço urbano e as consequências estéticas que essas mudanças acarretaram. O projeto revolucionário desenvolvido na segunda metade do século XIX pelo então prefeito de Paris, Barão de Haussmann, criou contornos urbanísticos que impulsionaram novos hábitos – como o da observação reflexiva – que atingiu, de forma significativa a sensibilidade dos seus habitantes.

Surge, com isso, o *flâneur*, uma figura social que vaga pelos meandros da cidade transformada sem objetivos aparentes e que, acima de tudo, faz dela a sua morada:

> A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo; os muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos (BENJAMIN, 2000, p. 35).

A *flânerie*, ou seja, o ato de flanar, desenvolve-se e delineia-se, plenamente, no espaço urbano modificado, marcado por obras urbanísticas de grande arrojo, como a ampliação dos *boulevards*, que facilitam a convivência social. Para Marshall Berman (2007),

> Baudelaire mostra como a vida na cidade moderna força cada um a realizar esses novos movimentos; mas mostra também como, assim procedendo, a cidade moderna desencadeia novas formas de liberdade. Um homem que saiba mover-se dentro, ao redor e através do tráfego pode ir a qualquer parte, ao longo de qualquer dos infinitos corredores urbanos onde o próprio tráfego se move livremente. Essa mobilidade abre um enorme leque de experiências e atividades para as massas urbanas (BERMAN, 2007, p. 191).

Hugo Friedrich (1991, p. 35-58), em consonância teórica com Benjamin (2000) e Berman (2007), afirma que Baudelaire traduz esse paradigma comportamental concernente à modernidade com uma visão muito particular de quem compreende, plenamente, a importância dos novos fenômenos, vislumbrando “a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica” (FRIEDRICH, 1991, p.35). O próprio Baudelaire, segundo Friedrich (1991), emprega, com frequência, o termo modernidade, incluindo, no conceito, uma complexidade de atribuições que revelam não só a relação paradoxal de fascínio e desprezo que o poeta mantinha com as características socioculturais de seu tempo, mas também a variedade de sensações que só as conquistas da modernidade podiam oferecer.

Seguindo o trajeto de Friedrich (1991, p.42-43), Baudelaire vê como negativo o apagamento da natureza, sufocada pela falta de limites da metrópole e seu apego ao progresso e à fealdade. Ao mesmo tempo, e de forma controversa, a matéria inorgânica da cidade e suas artificialidades – como a iluminação a gás – aguçam um

desejo de conhecê-la e frequentá-la como um anônimo que sabe valorizar, realmente, os seus encantos.

Em *Pequenos poemas em prosa* (1966), Baudelaire racionaliza toda essa questão e expressa, em linguagem poética, o prazer de se perder em meio à multidão, lembrando, em muitos aspectos, a narrativa *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe. O início do texto *As multidões* exemplifica esse desejo expresso pelo poeta francês:

> As multidões
> Nem a todos é dado tomar um banho de multidão: gozar da multidão é uma arte; e só pode fazer, à custa do gênero humano, uma farta refeição de vitalidade, aquele em quem urna fada insuflou, no berço, o gosto do disfarce e da máscara, o horror ao domicílio e a paixão da viagem.
> Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada.
> O poeta goza desse incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem. Como as almas errantes que procuram corpo, ele entra, quando lhe apraz, na personalidade de cada um. Para ele, e só para ele, tudo está vago; e, se certos lugares parecem vedados ao poeta, é que a seus olhos não valem a pena de uma visita (BAUDELAIRE, 1966, p. 36).

Essa observação atenta dos passantes exercita a sua imaginação e o faz buscar, na alteridade, a experiência advinda do pensamento e da fantasia, em acordo com o poeta contemporâneo de Baudelaire, Théophile Gautier, que o definiu como um "expectador da vida" (GAUTIER, 2001, p. 39). A fugacidade dos encontros não ameniza a intensidade das emoções, transformadas em versos. O poema *A uma passante*, comprova, de forma modelar, essas relações efêmeras, tão característica dos novos tempos:

> A uma passante
>
> A **rua** em torno era um frenético alarido.
> Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
> **Uma mulher passou**, com sua mão suntuosa
> Erguendo e sacudindo a barra do vestido.
>
> Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
> **Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia**
> **No olhar**, céu lívido onde aflora a ventania,
> A doçura que envolve e o prazer que assassina.
>
> Que luz… e a noite após! – **Efêmera beldade**
> Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
> Não mais hei de te ver senão na eternidade?
>
> **Longe daqui! tarde demais! "nunca" talvez!**

> Pois de ti já me fui, de mim **tu já fugiste**,
> Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste! (BAUDELAIRE, 1985, p. 361, grifos nossos).

As expressões grifadas demonstram as impressões do eu-lírico que transitam entre o fascínio, embora permeado de razão e lucidez, e a consciência do momento transitório e único. A "passante", por seu turno, é descrita em toda a sua beleza e majestade com verbos no passado, indicando um evento que, no próprio decorrer do poema, vai se transformando, cada vez mais, em acontecimento pretérito. Essa sensação psicologicamente temporal é reforçada pelas exclamações, na última estrofe, "Longe daqui!", "tarde demais", "nunca talvez", e ainda, "Tu que eu teria amado".

Benjamin (2000), no início do capítulo no qual aborda a relação de Baudelaire com o hábito de flanar, faz uma observação cheia de significado que ilumina, sobremaneira, a relação entre o "olhar" espectador do poeta francês, as imposições do convívio social ditadas pela modernidade e a difusão do cinema como forma artística voltada à cultura de massa:

> Uma vez na feira, o escritor olhava a sua volta como em um **panorama**. Um gênero literário específico faz suas primeiras tentativas de se orientar. É uma literatura panorâmica. O Livro dos Cento e Um, Os Franceses Pintados por si Mesmos, O Diabo em Paris, A Grande Cidade gozavam, simultaneamente com os **panoramas**, e não por acaso, as **graças da capital** (BENJAMIN, 2000, p. 33, grifos nossos).

A visão panorâmica, citada por Benjamin, inerente à tentativa de conferir um sentido, uma unidade ao espaço metropolitano, será uma das principais estratégias formais utilizadas pelo mundo do cinema ainda que tenha sido exaustivamente trabalhada na pintura também. Os impressionistas da segunda metade do século XIX, por exemplo, que também compartilhavam desse mesmo clima de excitação perante à modernidade, pintaram vistas panorâmicas a fim de apreender a efervescência da dinâmica das relações interpessoais da capital francesa. No entanto, a despeito das inúmeras inovações técnicas inauguradas por Manet, Monet, Renoir, Degas e Pissarro é na criação do cinematógrafo que há, genuinamente, a preocupação de mostrar a vida moderna, literalmente, em movimento.

Aproximando cinema, literatura e modernidade, a teórica Miriam Hansen (2001), no texto, *Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade*, entende que todas as mudanças ocasionadas, no corpo das

cidades, pelo impulso do capitalismo industrial e a reestruturação dos meios de produção, formaram um conjunto de reordenações cognitivas na relação entre o homem e o espaço que o cerca. A literatura de Baudelaire, para Hansen, é pioneira nesse tipo de registro e, portanto, revela o fenômeno de maneira prototípica. Já o cinema é a formalização estética desse processo e, por isso, congrega em si, esteticamente, um conjunto de elementos – a maioria de natureza técnica – que agudizam a sensação de vertigem dos novos tempos:

> Falando de modo mais específico, existe a tendência de inserir o cinema no contexto da "vida moderna", observada por Baudelaire na Paris oitocentista de modo prototípico. Nesse contexto, o cinema figura como parte da violenta restruturação da percepção e da interação humana promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial-capitalista; enfim, pela tecnologia moderna, como os trens, a fotografia, a luz elétrica, o telégrafo e o telefone, e pela construção em larga escala de logradouros urbanos povoados por multidões anônimas e prostitutas, bem como por *flanêurs* não tão anônimos assim (HANSEN, 2001, p. 498, grifo da autora).

Em *Pathé-Baby*, António de Alcântara Machado demonstra estar não só bastante acostumado com o horizonte técnico trazido pelas inovações da cinematografia, como também se revela como profundo conhecedor dos seus mecanismos mais particulares, explorando recursos e efeitos na narrativa. Entretanto, como afirmou Umberto Eco (2016, p. 188), cada arte possui seu arcabouço semiótico e, desse modo, toda a associação realizada entre cinema e literatura ocorre no plano metafórico, obedecendo, assim, a natureza de suas especificidades.

Irina Rajewsky reflete – conforme as bases teóricas da intermidialidade – sobre questões semelhantes levantadas por Eco (2016). Embora a autora não mencione propriamente a literatura, ela menciona a "imitação" de uma mídia por outra (pintura e fotografia) e conclui que o método proporciona uma função metamidiática que reforça, de certa forma, o processo artesanal de feitura da obra:

> Segundo, se nos concentrarmos nos exemplos concretos de estratégias de remediação e retornarmos às observações já feitas sobre a divisão tripartida de subcategorias intermidiáticas, verificaremos que existem diferenças notáveis entre, por exemplo, um filme que *faz uso* da tecnologia digital e uma pintura que, usando seus próprios meios específicos, *imita* uma qualidade fotográfica. No segundo caso – uma referência intermidiática com uma função fortemente metamidiática e implicações interessantes para a função referencial do artefato (RAJEWSKY, 2012, p.36, grifos da autora).

Distante de Baudelaire por mais ou menos meio século, a literatura de Alcântara Machado além de moderna, incorpora, também, os aspectos mais revolucionários do Modernismo, substituindo o *flâneur* pelo viajante estrangeiro mecanizado, operador e agente de uma obra com nome de máquina. Todo o arcabouço de *Pathé-Baby* concorre nesse sentido, aflorando um sistema intermidiático de profunda complexidade, mas que encontra, no seio da arte literária, o seu ponto central.

O primeiro contato interacional que ocorre entre o livro e a obra antecipa, como uma síntese, o caráter intermidiático da obra. A capa de Pathé-Baby, em arte de 1926, e reproduzida em edições fac-símiles posteriores, entrelaça intrinsecamente literatura, cinema, pintura e música (anexo Z).

Como se pode perceber em uma primeira análise, o frontispício, em preto-e-branco (curiosamente, as iniciais de Pathé-Baby), comunica o nome do escritor, o título do livro e uma estampa xilogravada com assinatura, como já citado, de Antônio Paim Vieira. Sendo assim, nessa soma de elementos, percebe-se que Alcântara Machado parece interessado não apenas em fornecer essas informações essenciais contidas na apresentação da obra, mas também em arranjar esses dados a fim de relacionar diferentes tipos de arte em: a) uma imagem que contém palavras; e b) um discurso verbal que traz consigo uma imagem.

O nome do escritor surge, em letras maiúsculas, como primeira informação. Entre “António de Alcântara Machado” e o nome do livro, a palavra “apresenta” direciona um entendimento da obra como arte cinematográfica, haja vista que essa organização (nome do autor + “apresenta” + título) remonta ao começo de uma narrativa fílmica, o que é reforçado pelo acompanhamento sonoro sugerido pela orquestra de câmara, desenhada por Paim Vieira. Sob essa ótica, o autor modernista atuaria como escritor/produtor de um livro/filme. Ademais, outra interpretação se faz necessária. O retângulo que emoldura as palavras pode ser visualizado como tela de reprodução de imagens. Dessa forma, as palavras lidas pelo leitor seriam projetadas cinematograficamente, enquanto que os músicos representariam os responsáveis pelo andamento sonoro do filme/livro *in loco*, dividindo o mesmo “espaço” que o espectador.

Nas páginas subsequentes de *Pathé-Baby*, os capítulos da narrativa se dividem nas cidades retratadas pelo artista. Com a intenção de apresentá-las, Alcântara Machado mimetiza um cartaz de um espetáculo (anexo AA). Embora o “Programa”

estabeleça a estetização de um gênero textual que apela mais pelo seu aspecto comercial do que propriamente artístico (mas sem desconsiderar essas manifestações na esfera das artes antes mesmo de *Pathé-Baby*, vide o valor artístico de um Toulouse-Lautrec (anexo AB)), os estudos intermidiáticos estão, cada vez mais, alargando seu escopo. Desenvolve-se, assim, uma preocupação com a relevância valorativa dessas formas comunicativas:

> Intermidialidade no sentido mais restrito de combinação de mídias, que abrange fenômenos como ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos etc.; usando-se outra terminologia, esses mesmos fenômenos podem ser chamados de configurações multimídias, mixmídias e intermídias. A qualidade intermidiática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar pelo menos duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação (RAJEWSKY, 2012a, p. 9).

A articulação a que Rajewsky se refere destaca ainda mais a pluralidade estética de *Pathé-Baby*. No cartaz/sumário da obra, encontram-se elementos intercambiantes que abrem um número ilimitado de vias analíticas pelas quais a intermidialidade assume um papel fundamental.

O “cartaz” reproduz os programas que comumente eram entregues nas sessões cinematográficas da época, com a intenção de orientar o espectador. Além das vinte e três sessões, subdivididas de acordo com cada cidade, anuncia-se a *ouverture*, de Oswald de Andrade. Esse termo em francês aponta para um gênero musical, de caráter instrumental, executado na apresentação de um filme, com o propósito de criar uma ambientação inicial para a obra.

As sessões, todas elas numeradas, são representadas com fontes e tamanhos diferentes, acusando a diversidade visual da página. Gomes (2008) observa, em uma apreciação crítica da obra, que além da visualidade, há um estreitamento dessas sessões com a sétima arte: “Nesse ‘programa’, é de notar-se a exploração dos recursos gráficos que lança mão de vários tipos de letras e também da distribuição dos títulos de cada capítulo/fita pelo espaço da folha” (GOMES, 2008, p.100 – grifo do autor).

Alguns capítulos/fita fazem alusão a procedimentos de projeção de filmes, como a cidade de Paris, apresentada em “Super especial película de grande metragem” ou Sevilha, “Super-Produção em 5 partes, com astros e estrelas”. Essa

última, ao propagandear atores para a película, também enriquece o debate intermidiático. Os “astros” e “estrelas” aos quais o cartaz se refere são atores/personagens de um filme árabe, rodado pela *Paramount Pictures* com artistas norte-americanos. O narrador/diretor os descreve com seus cigarros *Ariston*, mas não esquece de acompanhar o trabalho cinematográfico que é realizado pelos profissionais, acarretando em um processo metalinguístico que se bifurca em duas veredas: um filme que mostra a realização de um outro filme, com uma estrutura em *mise en abyme*; e uma narrativa que conta a ação de personagens representando personagens criadas por um roteiro de cinema:

> Nos jardins verdes do Alcázar, a Paramount Pictures fabrica uma película árabe. Nas janelas do Pabellón de Carlos V sultanas de pele loira e olheiras azúes fumam Ariston.
> Entre as colunas de mármore branco, o diretor toma chá e morde o cachimbo.
> Albornozes. Sandálias. Punhais. Véus.
> Para duas objectivas, a favorita trai o sultão de barbaças com o jovem cheik.
> Mas o espião entra.
> O diretor berra:
> - No! (MACHADO, 2002, p. 190-191).

Outrossim, chama a atenção, pelos próprios recursos do gênero, as últimas três linhas da página. Nelas, constam: a) o preço das sessões; b) uma nota restritiva, suspendendo as entradas de favor; e c) a propaganda do livro de contos *Brás, Bexiga e Barra Funda*, obra lançada no ano posterior, que consagrou, definitivamente, o escritor modernista como o cronista da cidade de São Paulo *par excellence*.

Apesar desses elementos estarem em profunda harmonia com os cartazes da época, eles também oferecem uma pequena demonstração de dois ingredientes estético-culturais amplamente valorizados pelos primeiros modernistas brasileiros: a mescla de gêneros (panfleto/propaganda/sumário) e o humor crítico (incluindo o imposto na entrada e cancelando a entrada sem pagamento).

Além da capa e do sumário, as xilogravuras de Antônio Paim Vieira, já citadas anteriormente, cumprem uma função intermidiática. Elas funcionam, não só na capa, mas também ao longo da obra, como um ponto de encontro interartes, aproximando literatura, pintura e cinema.

A cada capítulo/fita/sessão, encontram-se os intertítulos que demonstram o nome da cidade a ser projetada pela narrativa. A maneira de construção técnica apreende no âmbito metafórico, mais uma vez, procedimentos comuns na feitura de películas, como o *cutting* e o *editing,*

> Em inglês, por exemplo, chama-se *cutting* a etapa material que consiste em cortar, e depois colar os pedaços de película (ou, mais recentemente, em manipular os cursores dos computadores para montar virtualmente, escolhendo os pontos de corte), é *editing*, à concepção geral do alinhamento, à ordenação narrativa, à escolha da forma global da montagem (AMIEL, 2011, p. 8).

A montagem apresenta, após o nome da cidade, uma estampa. Na parte de cima, reproduzindo uma tela de cinema, um desenho com características culturais da cidade representada e, abaixo, novamente a orquestra de câmara que conduz, ritmicamente, a sonoplastia do livro/filme. Os sons são sugeridos pela presença/ausência dos músicos nas gravuras. No capítulo *Londres*, por exemplo, todos os instrumentistas estão presentes, enquanto que em *Milão* e *Veneza*, o violinista desaparece e a pianista descansa languidamente. Já em *Córdoba* e *Barcelona* só o Violoncelista trabalha, passando uma ideia de diminuição da intensidade da música.

Dessa maneira, fica explicitada a polivalência dessas estampas inseridas no corpo do *Pathé-Baby*: da mesma forma que a xilogravura se constitui, *per se,* uma materialização da arte pictórica, o seu conteúdo firma laços, além do cinema, com a música, mesmo que apenas por insinuação sensória.

Em uma relação técnica voltada mais objetivamente ao cinema, *Pathé-Baby* se aproxima do cinema mudo, principalmente, pelo seu *modus operandi*. As imagens xilogravadas, o acompanhamento sonoro, os intertítulos e a linguagem utilizada pelo autor são imbricadas de modo a fazer com que o leitor se sinta diante de um filme dos anos 1920. Basta folhear as primeiras páginas para se sentir inserido na atmosfera das principais cidades europeias. A passagem de uma para outra ocorre de forma rápida e assim, de chofre, completa-se uma viagem que contempla vinte e três centros urbanos marcados por profundas matizes identitárias e culturais.

Além dos espaços descritos, outra instância narrativa sofre significativa influência pelos inovadores métodos de produção e reprodução cultural: o narrador. No capítulo *Barcelona*, na representação de uma tourada, percebe-se como esse aspecto formal se articula:

> As patas do touro negro golpeiam a terra. Borboletar de capas. O cavalo de olhos vendados recebe a chifrada, sacode as patas dianteiras no alto, cai destripado. O touro cola-se contra outro [...].

> O touro abaixa a cabeça diante do homem azul que caminha. E pula como um autômato. A capa resvala sobre os chifres.
> - Olé!
> Vai e vem diante do focinho espumante.
> - Olé!
> O toucador é um pião roçando a nuca peluda.
> - Olé!
> O delírio levante vinte e cinco mil entusiasmos. As palmas sacodem o anfiteatro ondeante (MACHADO, 2002, p.180-181).

O narrador preocupa-se, nessa passagem como em muitas outras, em descrever um cenário, recrutando, pela verve linguística, os sentidos do narrador. Embora o autor adote um estilo sincopado, ele não despreza os componentes sinestésicos, valorizando, pela economia vocabular, um conjunto de sensações que destacam a cena.

A visão é acionada pela ação plástica do touro, do homem que o enfrenta, da multidão entusiasmada e também pelo jogo cromático entre o negro do touro, o azul das roupas do toureiro e o vermelho da sua capa; o tato é despertado pelos verbos que sugerem movimentos suaves, como o resvalar da capa e o roçar do toucador; já a audição revela-se nos gritos de olé e nas palmas. É necessário ressaltar, em adição, que esse pequeno trecho destaca o uso de uma metáfora (O toucador é um pião roçando a nuca peluda) e uma símile (E pula como um autômato), recursos que emprestam expressividade ao texto literário.

Barcelona estabelece um vínculo de inspiração intermidiática com o clássico do cinema mudo, chamado *Sangue e Areia*, de 1922, com direção de Fred Niblo e estrelado pelo ator Rodolfo Valentino, uma das primeiras grandes estrelas de Hollywood. A obra cinematográfica é baseada, por sua vez, no livro *Sangre y arena*, do escritor Vicente Blasco Ibáñez, e traz, em um pouco menos de duas horas, dezenas de cenas de touradas protagonizadas pela personagem Juan Gallardo, interpretada por Valentino. O filme ganhou, ainda, uma nova adaptação, em 1941, com atuações de Tyrone Power e Rita Hayworth nos papeis principais, confirmando o sucesso da obra dos anos 1920 em uma versão bastante diferente da original.

Possivelmente, Alcântara Machado tinha conhecimento do filme de Niblo e, quem sabe, tenha se inspirado na atuação de Valentino para compor a versão literária do toureiro de *Pathé-Baby*. Afinal como aponta Lotman, nessa relação entre cinema e literatura, “Quando o espectador está de certo modo habituado à informação cinematográfica, confronta o que vê no écran, não só com o mundo real, mas também, e às vezes preferencialmente, com os estereótipos dos filmes que já viu (LOTMAN,

1978, p. 60). Assim, a velocidade característica das cenas do cinema mudo (valorizada pela encenação do ator) cria uma impressão peculiar que parece ter sido transposta, dentro dos seus limites, para a narrativa, criando uma relação entre o repertório literário e cinematográfico do autor e as técnicas operacionais do sistema visual.

A linguagem cinematográfica é, em verdade, uma técnica narrativa que mimetiza os procedimentos de captação da realidade (VIEIRA, 2007, p. 20-21). O narrador, sob este ponto de vista, procura registrar cenários e ações com ênfase na visibilidade do espaço, contudo sem restringir pequenas intervenções de caráter subjetivo – e por vezes poéticas – que torna essa instância narrativa, com marcas processuais de câmera de cinema, ainda mais complexa e versátil. Essa técnica, como afirma Renato Gomes,

> fornecerá processos de construção atrelados a uma linguagem, a um estilo, que lançará mão do corte, da montagem, do close de planos de enquadramento, traços tomados ao cinema e sua linguagem, que são associados a uma linguagem metonímica (às vezes de feição cubista), elíptica, sem ligaduras, em processos de síntese proporcionados pela câmara eye, que associa a visualidade a uma sintaxe que não vem do ordenamento lógico do discurso, mas da montagem (GOMES, 2008, p.97-98).

A quebra da sintaxe lógica do discurso, como observa o teórico, registra-se em frases extremamente sintéticas – por vezes com apenas uma palavra – que, por uma espécie de montagem narrativa, são conectadas, oferecendo um sentido temporal ao movimento. Alfredo Bosi vê, nessa sequencialidade cronológica, a natureza mais genuína do discurso verbal, pois: “a expressão verbal em si mesma, ainda quando reduzida a blocos nominais, atômicos, é serialidade” (BOSI, 2000, p.24).

Deleuze (1985) enriquece esse debate sobre o tempo, e o insere na seara do cinema, ao aprofundar-se nas reflexões do filósofo Henry Bergson, organizando uma intrincada categorização das imagens cinematográficas. Para ele, a imagem e o movimento não estão isolados na narrativa fílmica. Elas se coordenam a partir da ligação íntima que ambas mantêm com o tempo, compondo uma cena marcada pela integralidade.

Tânia Pellegrini (2003), trilhando o mesmo caminho, afirma que

> de fato, no cinema, como vimos, o tempo, que é invisível, é preenchido com o espaço ocupado por uma sequência de imagens visíveis; misturam-se, assim, o visível e o invisível. Desse modo, ele condensa o curso das coisas,

> pois contém o antes que se prolonga no durante e no depois, significando a passagem, a tensão do próprio movimento representado em imagens dinâmicas, não mais capturado em um instante pontual, estático, como na fotografia. Assim, nos domínios do percebido (o espaço imagético) e o do sentido ou imaginado (o tempo), o visível e o invisível, não se distinguem mais, pois um não existe sem o outro. Isso concretiza a ideia de que, nas artes em geral, o temporal e o espacial formam domínios mutuamente permeáveis (PELLEGRINI, 2003, p. 18-19).

No fragmento *Paris*, por exemplo, é possível identificar adequadamente essas imagens, evocadas por palavras, que se unem com o intuito de descrever o tumulto frenético da Place de l'Étoile. O episódio narrado apresenta uma ação onde a imagem e o movimento se fundem, inscrevendo tais conceitos em um tempo específico, definido por esse discurso preocupado em registrar todos os detalhes da paisagem panorâmica – retomando a técnica de Baudelaire e dos Impressionistas – e vertiginosamente dinâmica:

> Place de l'Étoile. Em torno do Arco do Triunfo magotes de automóveis giram. As avenidas são doze bocas de asfalto que comem gente e veículos, vomitam gente e veículos. Insaciáveis.
> Ruído. Pó. E gente. Muita gente. O soldado apita, levanta o seu bastão, e a circulação para para que se possam passar, tranquilamente, a ama e seu carrinho [...] Paris que passa (MACHADO, 2002, p. 49).

Os "blocos atômicos" a que Bosi faz referência, que nada mais são que a potência de significação da(s) palavra(s), interligados pela linguagem cinematográfica, brotam em toda a materialidade de Pathé-Baby. Em *Lisboa*, encontra-se, talvez, o capítulo em que essa estética, pautada pela plasticidade e deslocamento, se exibe com mais nitidez: "Lama no Tejo. Manhã horrível de céu cinzento. Chuvinha fina que cai. Frio. Vento. A lancha pula nas vagas; desce, sobe, desce, sobe. Uma bola de borracha saltando" (MACHADO, 2002, p.29).

No trecho de *Lisboa*, a narrativa fílmica, com a fusão de tempo e espaço, preconizado por Deleuze (1985), se estabelece, predominantemente, a partir da recorrência da utilização de verbos conjugados no presente do indicativo. Os assíndetos de "desce, sobe, desce, sobe" auxiliam para causar essa impressão. As imagens formadas pelas frases "chuvinha fina que cai", "a lancha pula nas vagas" e "uma bola de borracha saltando" parecem ser ações que acontecem simultaneamente, embora obedeçam a uma ordem sintática impossível de subverter pela própria natureza da linguagem escrita.

Esse traço, extremamente recorrente nos mais diferentes capítulos da obra, fica ainda mais patente em *Milão*. A primeira parte, chamada de “compêndio urbano” pode ser considerada uma materialização literária da paisagem panorâmica que capta, concomitantemente, a cidade em movimento, em que tempo e espaço (com)fundem-se nos verbos no presente que denotam dinamismo:

> **1. compêndio urbano**
> Pela galeria Vittorio Emanuele Milão **gira**.
> Italianas lindas. A qualquer hora. Alugáveis ou não. Olhos de tragédia. Atitudes cinematográficas de mulher fatal.
> Homens caricatos. Elegância desopilante. Não usam chapéu: usam juba. Formidável. Os cabelos formam chumaço. Calças sacos. Os paletós **param** inesperadamente. Bengalinha em punho, os terríveis com o olhar **despem** e **apalpam** as mulheres. **Reúnem**-se em grupos, **riem** e **cantarolam**, **gesticulam**, **berram**, **cospem** e **assobiam**.
> A galeria **é** bolsa, exposição e mercado de artistas. Ambiente de caixa de teatro. Cantores sem contracto. Maestros cabeludos. Coristas sebentos. Um assunto só: canto.
> Deante do tablado das orquestras, à porta dos restaurantes, soldados, velhos e criados **assobiam** Puccini.
> Carabineiros carnavalescos, aos pares (um alto e um baixo). Floristas velhas **oferecem** cravos às damas acompanhadas. Paradas de galões e de fardas. Meretrizes das imediações do corso Vittorio Emanuele.
> - *L’Ambrosiano! La Sera! La Sera!*
> Mulheres grávidas, de andar soleníssimo. Todas as gravatas masculinas são vermelhas. Todos os pés femininos são de anjo (MACHADO, 2002, p. 87-88, grifos nossos).

No “compêndio urbano” descrito pelo narrador, as imagens são tão vivas quanto passageiras. Dezenas de ações ocorrem ao mesmo tempo sem que a imaginação possa construir um evento em que se desenvolva em início, meio e fim. Essa estratégia tecida, mais uma vez, com detalhes sinestésicos em profusão, realça o conjunto da Galeria Vittorio Emanuele sem, contudo, desprezar a força das cenas individuais e os efeitos que elas causam.

O trecho inicia-se com uma frase determinante: “Pela galeria Vittorio Emanuele Milão gira”. Nela, há o prenúncio da sensação de carrossel que caracteriza o lugar e que a narrativa, com suas especificidades, irá imitar. Assim, na primeira imagem, o narrador descreve as mulheres de “atitudes cinematográficas” e a reação que elas despertam nos homens, que, por sua vez, vestem trajes elegantes, como se evidencia na passagem metonímica “os paletós param inesperadamente”. As atitudes tomadas pelos “paletós” são variadas, mas aguçam, de forma geral, o campo da audição, pois “riem”, “cantarolam”, “berram”, “cospem” e assobiam”.

Esses sons se entrelaçam, logo na sequência, com a música dos artistas locais e com orquestra que executa Puccini – acompanhada por velhos, soldados e criados dos restaurantes. O trecho é intermidiaticamente rico na relação que a literatura estabelece com a música, além do cinema, mas é exatamente nesse encontro entre as artes e mídias que a narrativa encontra sua tonalidade mais destacada.

Enquanto isso, “carabineiros carnavalescos” (em aliteração destacada de “c”), aos pares, um alto e o outro baixo, perdem-se entre floristas velhas que interagem com damas acompanhadas. O compêndio urbano, ainda, mescla à paisagem soldados fardados, meretrizes e mulheres grávidas de “andar soleníssimo” que ouvem, indistintamente, o grito dos anunciantes dos jornais de tendência fascista “L’Ambrosiano” e “La Sera”. O uso do plural enfatiza a massificação popular e despersonaliza os princípios de individualização.

Há, nesse excerto, ainda, um jogo polissêmico criado pelo autor que enobrece o texto e seu caráter literário. A palavra “corso”, em italiano, significa rua. No entanto, o termo remete concomitantemente à “corsário”, ou seja, a capitão de navio que praticava pilhagem de outras embarcações, segundo conta a História. Escrever “do corso Vittorio Emanuele” é sugerir que o rei italiano se comportava, nos parâmetros políticos, como um corsário. Essa conduta estilística, sem dúvidas, expande as pretensões artísticas do texto, pois recruta a percepção interpretativa do leitor, indo ao encontro das observações de Ingarden (1965, p. 30-45) que enxerga a essência do literário assentada justamente nos pontos de indeterminação do texto.

Para encerrar, uma uniformização um tanto inesperada. Ao anunciar que todas as gravatas masculinas são vermelhas e todos os pés femininos são de anjo, o narrador transmite a nítida sensação de afastar-se da cena, retornando à visão panorâmica das primeiras frases, encerrando-a.

O efeito de simultaneidade causado por este narrador-câmera encontra, nos apontamentos de Pellegrini, um sentido que vai ao encontro da tentativa de aproximar a narrativa literária aos resultados estéticos alcançados pelo cinema como grande novidade:

> A narrativa literária está irremediavelmente presa à linearidade do discurso, ao caráter consecutivo da linguagem verbal, e só pode representar a simultaneidade descoberta pelo novo conceito de tempo de modo sucessivo. Assim, o que ela cria é uma série de artifícios e convenções (recursos de composição e modos narrativos que a teoria da literatura procura mapear),

> destinada a criar a ilusão do simultâneo, buscando fazer com palavras o que o cinema faz com as imagens (PELLEGRINI, 2003, p. 23).

Os recursos de composição, citados por Pellegrini, são organizados por Alcântara Machado, no capítulo, sobretudo pela justaposição das imagens que, pela utilização do tempo presente, passam uma ideia de sobreposição. É como se o panorama se revezasse com imagens – os planos cinematográficos – que se preocupam em focalizar circunstâncias específicas, mas que, pela sugestão sonora, não deixam demonstrar que fazem parte do todo.

A alteração das imagens traz à baila, de imediato, a estética da montagem. Uma cena de cinema só se define, tecnicamente, a partir desse recurso amplamente debatido por diferentes teóricos desde, praticamente, às origens do cinema. No *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2015), elaborado por Jacques Aumont e Michel Marie, o termo “montagem” está definido da seguinte maneira:

> A definição técnica da montagem é simples: trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão. Essa operação é efetuada por um especialista, o montador, sob a responsabilidade do diretor (ou do produtor, conforme o caso). No entanto, nem sempre foi assim. Os primeiros filmes, chamados de “vistas”, só eram compostos por um único plano; a passagem a vários planos pelo filme foi progressiva e bastante rápida (antes de 1905), mas os planos eram “vistas” ou “quadros” semiautônomos, simplesmente colados de ponta a ponta. Só em 1910 começaram a ser aperfeiçoados os modos de relações formais e semânticas, entre planos sucessivos, notadamente na forma do *raccord*, mas também por utilização dos princípios de alternância (AUMONT; MARIE, 2015, p. 195-196).

A técnica da montagem é, na linguagem visual, o mecanismo que determina a fluidez da narrativa fílmica, definindo seu ritmo e, metaforicamente, sua sintaxe. A literatura, desde muito cedo, percebeu suas potencialidades e não raro, deixou-se influenciar pelo seu processo, enfatizando a adição organizada de sentenças que remetem, pela forma, ao produto estético alcançado na cinematografia.

O poema “Cena”, de Oswald de Andrade, integrante do livro *Pau-Brasil* traduz muito bem o afã de trazer, para o campo da literatura, essas inovações da sétima arte:

> O canivete voou
> E o negro comprado na cadeia
> Estatelou de costas
> E bateu com a cabeça na pedra
> (ANDRADE, 2003, p. 125)

No poema, nitidamente, formam-se quatro imagens evocadas metodicamente pelos quatro versos que remontam a uma narrativa fílmica. Cada sentença mimetiza um plano que, quando somados, unificam uma cena de grande plasticidade e movimento. Assim, como ressaltado no capítulo anterior, o arrebatamento técnico trazido pelo cinema conquista o artista contemporâneo que o integra na sua arte, refletindo sobre o processo de uma nova percepção – estética – da realidade.

Em “compêndio urbano”, embora a montagem não esteja verbalizada explicitamente como no poema pau-brasil de Oswald de Andrade, há uma evidente justaposição de imagens que se relaciona com os procedimentos rítmicos do cinema. Há, no trecho, nove planos. A divisão que Oswald faz em versos, Alcântara Machado organiza nos nove parágrafos do capítulo. Alguns, de feição panorâmica, outros de foco mais aproximado, interessando-se pelos detalhes dos acontecimentos.

Trazendo esses preceitos técnicos para a teoria do cinema, é o russo Eisenstein o primeiro a se interessar verdadeiramente pelas potencialidades da montagem. Segundo Andrew (2002, p. 52), o cineasta descobriu as bases dinâmicas da sua arte na observação atenta à estrutura do haicai japonês. Para o autor, a colisão entre os três versos formados por cinco, sete e cinco sílabas poéticas, respectivamente, funcionariam, na acepção de Eisenstein, como o encontro de planos no cinema. Dessa forma, ele encontra o “princípio vital” que une os planos individuais, significando-os: “A montagem é, para Eisenstein, o poder criativo do cinema, o meio através do qual as “células” isoladas se tornam um conjunto cinemático vivo; a montagem é o princípio vital que dá significado aos planos puros” (ANDREW, 2002, p. 53).

Eisenstein complexifica sua análise e divide os tipos de montagem em cinco categorias que partem da organização mais simples à mais sofisticada: a métrica, a rítmica, a tonal, a harmônica e a intelectual. Esta última, alcançada apenas na teoria:

> trata-se de imaginar uma montagem que leve em conta todos os dados de todos os planos – sua duração, sua tonalidade, seu potencial de emoção, seu detalhe “cromático” e “harmônico”, enfim, suas conotações mais sutis – coroando o conjunto dessa construção (AUMONT, 2008, p. 24).

Assim como a montagem torna-se um ideal estético perseguido por Alcântara Machado, em *Pathé-Baby*, em consonância com o pensamento de Eisenstein, torna-se relevante refletir, também, sobre a junção dos capítulos que remete igualmente à essa estética. Diferentemente à montagem tradicional de planos, assumida de forma

metafórica pela literatura, a reunião cuidadosa dos fragmentos – de origem jornalística – determina o andamento da narrativa de maneira estrutural, afetando sua composição total e não particular, como a ocorrida internamente nos capítulos.

Aumont (2008), avaliando as contribuições teóricas de Vertov, aponta:

> O termo “intervalo” designa em Vertov aquilo que separa dois fragmentos de um mesmo filme; de um ponto de vista puramente técnico, vem, portanto, no lugar do *raccord*. [...] O intervalo é, assim, um potencial de diferença, mas não apenas de diferença entre dois planos sucessivos, o salto (intelectual e perceptivo); essa diferença material existe, é claro, e é importante, mas permanece por si mesma de ordem apenas formal (AUMONT, 2008, p. 21).

O “potencial de diferença” percebido por Vertov é utilizado com consciência por Alcântara Machado, que, pela disposição das partes, modula a narrativa de acordo com as especificidades de cada lugar. O autor desperta no leitor uma certa expectativa ao indicar o nome da cidade com um intertítulo, preocupando-se em desassociar o novo capítulo do anterior.

Enfim, todo este conjunto audiovisual, entrelaçado de forma múltipla nos mais variados elementos estéticos de *Pathé-Baby* aponta, acima de tudo, para esta tentativa bastante clara de emular os processos técnicos da narrativa cinematográfica. O resultado, como vimos, é a exploração dos recursos verbais e a mútua iluminação estética entre cinema e literatura, comprovando que o intercâmbio entre eles jamais diminui uma arte em detrimento da outra. Muito pelo contrário: é pela aproximação que se influenciam e se engrandecem.

3.1.1 A literatura *como se* fosse cinema

No ano de 1904, a cidade de Aarhus, na Dinamarca, recebeu seu primeiro bonde elétrico. Um ano depois, ainda entusiasmado com a novidade mecânica, o diretor Peter Elfelt decidiu realizar um pequeno filme sob a perspectiva do passageiro, apreendendo a cidade e suas nuanças em uma velocidade pouco comum nas filmagens cinematográficas até aquele momento. Cada segundo de película é revestido de inúmeros detalhes visuais que se multiplicam em proporção vertiginosa, sintetizando, em si, a experiência moderna de viver em um ambiente urbano pontuado por máquinas e um elevado número de pessoas que convivem nos mesmos espaços públicos.

Uma volta pelo centro da cidade escandinava é suficiente para apreender imagens variadas e trepidantes de homens e mulheres vestidos de preto e passo ligeiro que caminham diante de tabacarias, estabelecimentos comerciais, instituições governamentais, carroças puxadas por cavalos robustos e outros bondes que trafegam na contramão da câmera em movimento. A velocidade do veículo varia, principalmente nas curvas, mas sem jamais mitigar a sensação do observador de olhar para Aarhus e suas ruas agitadas a vários quilômetros por hora.

Em *Pathé-Baby*, no capítulo *De Cherbourg a Paris*, Alcântara Machado decide proceder de forma análoga, utilizando a literatura como forma de representação, mas sem esquecer as contribuições técnicas de apreensão da realidade desenvolvidas pelo cinema das primeiras décadas do século passado. O desafio do autor, basicamente, resume-se em trazer para o universo sígnico verbal as sensações do passageiro de um trem que viaja da região da Normandia à capital francesa e a sua relação transitória com a paisagem dinâmica que passa diante de seus olhos:

> As povoações abrem ala para o trem passar. E o trem passa veloz, em busca de Paris. Trilhos, trilhos, trilhos. Discos verdes, discos vermelhos. Lanternas. Sinais. Avisos. Letreiros. Trens parados. Trilhos. Postes. Guindastes. Locomotivas fumegantes. Arrabaldes tranquilos. Automóveis. Estações pequeninas de nomes enormes. Fumaça. Trilhos. Rapidez do trem que voa. Ruído. Imobilidade das coisas que ficam. Cheiro de gente. Cheiro de trabalho. Cheiro de civilização. Trilhos (MACHADO, 2002, p.43-44).

A velocidade do trem, no excerto, desestabiliza a contemplação do artista em face à natureza. Como consequência, ocorre uma série de estratégias empreendidas no sentido de construir uma narrativa que estilisticamente confirma a fugacidade das imagens, cores, cheiros e sons, numa disfonia fragmentada de frases mínimas.

No percurso/parágrafo, a palavra “trilhos” aparece seis vezes. Nove frases são compostas por uma palavra, enquanto três sentenças desenvolvem-se com apenas duas. A sintaxe não progride, pois os períodos são ceifados, renovando-se em novas ações que terminam muito próximas do seu começo. A experiência é semelhante à promovida pelo filme de Peter Elfelt, embora as linguagens sejam fundamentalmente diferentes.

Outro aspecto que chama a atenção é o relativo apagamento da natureza em detrimento dos substantivos que artificializam a paisagem. O luar, as estrelas, as árvores e o verde dos campos, tão comuns nas efusões líricas ligadas ao cenário campestre, cedem espaço aos trens, locomotivas, automóveis, trilhos, estações,

fumaça, letreiros, postes, guindastes e lanternas. As únicas cores mencionadas são o vermelho e o verde dos sinais de trânsito, que, pela intensidade elétrica, destacam-se na paisagem.

A passagem remete, à luz do Modernismo brasileiro, imediatamente ao poema *Entrecruzamento de linhas* contido em *Lanterna Verde*, do santa-mariense Felippe d'Oliveira, O poeta publicou esse livro justamente em 1926, assinalando sua verve contemporânea e até então inédita, depois de ter publicado *Vida extinta*, em 1911, que apresenta outros propósitos artísticos. Eis o poema:

> Entrecruzamento de Linhas
> Núcleo de convergência no bojo da noite oval.
> Lanterna verde
> (amêndoa fosforescente
> dentro da casca carbonizada.)
> Longitudinal, centrífugo,
> o trem racha em duas metades
> a espessura do escuro
> e, cuspindo pela boca da chaminé
> as estrelas inúteis à propulsão,
> atira-se desenfreado
> nos trilhos livres.
>
> Mas se o maquinista fosse daltônico
> a locomotiva teria parado (OLIVEIRA, 1990, p. 65).

As similitudes entre o capítulo de Alcântara Machado e o texto de Felippe d'Oliveira são significativas. O disco verde do trecho do escritor paulistano – presente de forma lateral, em meio a outras imagens – transforma-se em elemento central no poema de versos livres, metaforizado em "amêndoa fosforescente". Essas estilizações da natureza, presentificadas aqui de forma inversa (objeto mecanizado vertido em semente), eram muito frequentes durante a predominância do estilo *Art Nouveau* e estendem os limites entre o objeto natural e o artificial.

Assim como o trem de *Pathé-Baby*, a máquina de Felippe d'Oliveira corta a paisagem, dividindo geometricamente o campo "em duas metades". De maneira semelhante, eles parecem personificar-se, já que passam, voam, cospem e atiram-se nos trilhos livres. A diferença, talvez, esteja no final. Enquanto o trem de Alcântara Machado segue sua viagem tranquilamente, em *Entrecruzamento de linhas*, há a inclusão da partícula condicional "se" que faz o leitor refletir sobre o poder que os sinais de trânsito terrestres exercem sobre a suposta fúria das máquinas. Com isso, pode-se entender que embora o trem, pela sua estrutura, pareça indomável, ele é

comandado pela ação humana, afinal se o maquinista fosse daltônico, o trem teria parado.

O apagamento da natureza também está presente no poema de Felippe d'Oliveira. Realçar a luminosidade de uma lanterna de semáforo em meio à noite é, de alguma forma, omitir o luar e, por conseguinte, negar toda uma tradição lírica de harmonização entre a natureza e a realidade interior da *persona* poética. Tal fato é reforçado pelas estrelas, citadas no poema, mas que surgem como inúteis à propulsão da fumaça, distantes do cenário que realmente interessa ao que está sendo descrito.

Esse debate não se inscreve, relevantemente, apenas na prosa de Alcântara Machado ou na poesia de Felippe d'Oliveira, mas na produção cultural da época, como um traço indelével dos novos tempos. O quadro *Poste de Iluminação* (anexo AC), de Giacomo Balla, no qual um poste suplanta integralmente a luz da lua, assim como no texto de Marinetti, *Assassinemos o luar*, são exemplos contundentes nesse sentido:

> Assassinemos o luar! Alguns correram para as cascatas próximas; rodas gigantescas se ergueram, e as turbinas transformaram a correnteza das águas em pulsações magnéticas que subiram pelos fios, pelos postes, pelos globos brilhantes e zumbidores.
> Foi assim que trezentas luas elétricas cancelaram com seus raios de cegante brancura mineral a antiga e verde rainha dos amores (MARINETTI, 1980, p.20).

Por mais consonâncias temáticas que encontremos entre a literatura de Alcântara Machado, Felippe d'Oliveira e Filippo Marinetti com a pintura de Giacomo Balla e o cinema de Peter Elfelt, o autor de *Pathé-Baby* diferencia-se dos demais por buscar, com insistência, a mimetização dos recursos de uma linguagem diferente, a visual, porém sem transgredir – e sim, valorizando – as especificidades da linguagem verbal. Desse modo, a narrativa literária de Alcântara Machado irmana-se, em suas pretensões de efeito, por exemplo, ao filme de Peter Elfelt, e certamente com outras obras do gênero, não só pelo conteúdo, mas notadamente pela maneira como dispõe a matéria literária.

Irina Rajewsky, nas considerações sobre referências intermidiáticas, circunscrita na sua teoria da tripartição dos fenômenos intermidiáticos, aborda o caráter "como se" de alguns produtos culturais. Respeitando os limites de sua mídia, o autor de um livro consegue escrever "como se" fizesse um filme, adequando a sua linguagem aos moldes da narrativa visual. Rajewsky escreve pontualmente sobre o assunto:

> Usando os meios específicos das mídias à sua disposição, o autor de um texto não pode fazer um *zoom*, editar, dissolver imagens ou fazer uso de técnicas e regras reais do sistema cinematográfico; ele necessariamente permanece em sua própria mídia verbal, isto é, textual. Nessa impossibilidade de ir além de uma única mídia, uma diferença midiática se revela – uma "fenda intermidiática" – que um texto intencionalmente esconde ou exibe, mas que, de qualquer forma, só pode ser transposta no modo figurativo do "como se" (RAJEWSKY, 2012, p. 28, grifos da autora).

Todo o projeto de escrita, elaboração e publicação de *Pathé-Baby* está imbricado nesse compromisso estético da construção de uma obra literária que reflete os procedimentos técnicos da narrativa cinematográfica. Ao considerarmos, por exemplo, o autor da obra como um diretor, posição ressaltada pela própria capa do livro, como já foi mencionado, na disposição "António de Alcântara Machado apresenta *Pathé-Baby*", o escritor assume o papel, também, de narrador/cinegrafista que capta as ações citadinas com uma linguagem verbal permeada de elementos visuais.

A função de *cameraman*, ou operador de câmera, além de essencial no processo de fabricação do filme de arte, também exerce a atenção nas análises acerca da intermidialidade. Inserindo-se no entendimento do caráter "como se" de Rajewsky, o *cameraman* atuaria como um narrador que busca a perspectiva desejada para contar/descrever o desenrolar das ações no tempo e no espaço narrativo.

Karl Prümm (2012, p. 99-114), em *O trabalho da câmera, uma experiência intermidiática*, entende que a colocação de qualquer imagem, em um filme, se revela necessariamente como uma experiência de interação entre as artes. O teórico, em um resgate histórico do trabalho do *cameraman* através dos tempos, avalia as consequências estéticas passíveis de acontecerem pela ação desse profissional no processo da produção de um filme.

A despeito da importância do *cameraman* como um agente intervencional da obra de arte, sua função no que tange ao público comum, segundo Prümm (2012), sofreu – e ainda sofre – um prejuízo causado pela supremacia cultural do autor/diretor, visto geralmente como único realizador da obra cinematográfica. Em contrapartida, como operador que se situa precisamente no foco de visão do observador, sua relevância, no meio artístico, cresceu significantemente a partir dos anos 1920, com o surgimento das revistas *Kameratechnik* e *Filmtechnik* que passaram a discutir as possibilidades do movimento da câmera.

Respaldando-se na premissa de Prümm (2012), que compreende a colocação de imagens cinematográficas como uma atividade genuinamente intermidiática e reforçado pela relação comparativa entre as tarefas do *cameraman* e a figura do narrador, algumas aproximações teóricas tornam-se necessárias. Em verdade, essa discussão adquire especial importância em um livro como *Pathé-Baby*, que pretende, por si só, narrar "como se" fosse uma câmera, unindo a literatura a outras artes, sobretudo, as visuais.

Norman Friedman (2002), em *O ponto de vista na ficção*, analisa diferentes papeis que a instância narrativa assume em variados textos literários, encontrando semelhanças e diferenças entre obras de acordo com uma série de critérios e categorizações. Dentre elas, o teórico conceitua o "narrador-câmera" da seguinte maneira:

> Nele, o objetivo é transmitir, sem seleção ou organização aparente, um "pedaço da vida" da maneira como ela acontece diante do *médium* de registro: "sou uma câmara", diz o narrador de Isherwood na abertura de *Adeus a Berlim* (1945), "com o obturador aberto, bem passiva, que registra, não pensa. Que registra o homem se barbeando na janela em frente e a mulher de quimono lavando o cabelo. Algum dia, tudo isso precisará ser revelado, cuidadosamente copiado, fixado (FRIEDMAN, 2002, p.179, grifos do autor).

Apesar das expressões "sem seleção ou organização aparente" e "que registra, não pensa", que parecem excluir totalmente uma consciência criadora do texto, Friedman não esquece de apontar, no parágrafo seguinte, a presença de uma "inteligência mentora implícita na narrativa" (FRIEDMAN, 2002, p.179). Portanto, pelas suas observações, o nível agudo de objetividade narrativa estaria mais próximo das intenções de um autor que esquiva a sua subjetividade e concentra o foco narrativo exclusivamente no que está sendo narrado ou descrito do que propriamente da sua ausência.

Pathé-Baby é o nome de uma câmera cinematográfica e, além disso, o título do livro de António de Alcântara Machado. Por isso, o seu olhar é, sem dúvida, baseado em uma focalização que se comporta "como se" fosse essa máquina de 9.5 mm que, assim, registraria, teoricamente, o mundo a sua volta com objetividade absoluta, sem interferir na ação narrativa.

Ocorre que tanto na literatura de *Pathé-Baby*, como na grande maioria dos filmes da época, há uma preocupação, senão estética, pelo menos técnica, que

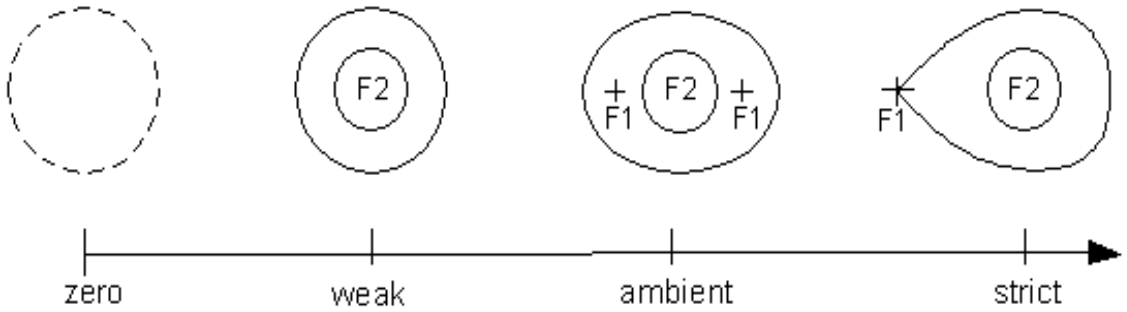
concebe a apreensão da realidade como um fazer raciocinado, meditado, distanciando-se, dessa forma, dos processos (i)mediatos da experiência humana. Mesmo considerando os relatos da narrativa essencialmente jornalísticos, como não poderiam deixar de ser, e escritos como uma filmagem de câmera amadora, eles pressupõem um conjunto de elementos teóricos que passam, inevitavelmente, pelas escolhas narrativas do autor, assim como passariam pela interferência especializada do *cameraman* e da figura do diretor, no cinema.

Em *Pathé-Baby*, embora o narrador demonstre um comportamento de câmera, o que o avizinharia da concepção de Friedman, ele, pela sua própria ação, deixa muito evidente a "inteligência mentora implícita na narrativa" citada pelo autor. As cidades europeias são narradas, claramente, de acordo com uma inteligência que seleciona as imagens e conduz os "planos" sempre com muita autonomia, guiando o leitor em uma narrativa que jamais deixa de ser crítica, em concordância com a personalidade do escritor Alcântara Machado e com o projeto modernista brasileiro dos anos 1920. Um trecho de sua coluna do mesmo ano de *Pathé-Baby* mostra, talvez em tom exagerado, que visão é essa:

> O brasileiro dá um pulo até a Europa e volta botocudo como foi. Reforma o guarda-roupa, mas não reforma as ideias. Seu espírito fivela de crítica e observação faz com que ele se assombre justamente diante daquilo que a Europa tem de horrível e insuportável: o peso das suas tradições milenárias. Nativo da América moça, livre de preconceitos e de atavismos, enche-se de veneração incrível por esse passado asfixiante e apodrecido. Ao invés de vaiar gozando a sua superioridade aplaude tamanha inferioridade invejando-a (MACHADO, 1983, 168).

Tendo em vista o trecho publicado no *Jornal do Comércio* no dia dezoito de setembro de 1926, percebe-se, com muita clareza, que há um sujeito com uma opinião contundente em relação ao comportamento do viajante brasileiro na Europa e sua postura frente aos hábitos, costumes e idiossincrasias de diferentes países do Velho Mundo. Seu foco narrativo, portanto, é levado por estas escolhas pessoais, conquanto o estilo de sua prosa permaneça muito próximo da impessoalidade e do distanciamento entre narrador e o que ele narra.

Manfred Jahn (1999), em *More Aspects of Focalization: Refinements and Applications*, refletindo sobre os aspectos narratológicos e suas especificidades, propõe uma escala de interferência do narrador na história, gradando tipos diferentes de narrador e sua perspectiva, de acordo com o modelo:



Nesse diagrama, Janh (1999) apresenta quatro exemplos em ordem crescente de interferência ou subjetividade do focalizador: *zero*, *weak* (fraco), *ambient* (ambiente) e *strict* (estrito). Quanto aos códigos, “F1” representa o foco narrativo, enquanto “F2”, o ambiente focalizado por “F1”. Já a área circundante ao “F2” significa o campo de visão do narrador que estaria, ainda, dentro de um plano espacial maior, ou seja, o mundo.

Um dos fatores interessantes dessa proposição é a existência de uma focalização progressiva, que atende as complexidades de uma narrativa não convencional, como *Pathé-Baby*. Para Janh (1999), no modelo *strict*, as coordenadas espaço-temporais dadas pelo narrador são muito claras, preenchendo a narrativa de informações repletas de objetividade que, pelo seu próprio viés, estariam muito próximas das focalizações trabalhadas por Friedman.

Pathé-Baby estaria situado, no conjunto de suas singularidades estéticas e intermidiáticas, em um nível muito próximo da focalização estrita, mas que deixa, por vezes, emergir uma subjetividade que, além da descrição local, avalia os comportamentos e tenta adivinhar as intenções dos passantes. O capítulo *Londres* oferece uma boa dimensão desse processo narrativo:

> **charing cross**
> O Criterion despeja na confusão do Picadilly Circus mantos de zibelina com colares de pérolas, smockings com claques, caras raspadas com monóculos, cabeças louras com diademas.

> Os ônibus vermelhos de dois andares cruzam-se, esfregam-se, enfileiram-se. A multidão errante cobre a Regent Street. Senhor do trânsito, o guarda de um metro e noventa faz com as mãos enluvadas geometria no espaço. O ruído é um atropelo de mil sons diferentes. Os cafés sorvem a gente que sobra das calçadas. Coventry Street lateja como um vaso cardíaco.
> Motoristas de chapéu-coco ridicularizam táxis acrobáticos. Um cab passa sumido como o passado. Mulheres vendem flores por obrigação. Indianos de olhos imensos reúnem turbantes diante da Corner House. O cego de óculos pretos está bêbado com certeza. O moço míope só vê a beleza tropical que enlaça. [...]
> E enquanto Trafalgar Square reflete a vida de oito milhões de vidas (a coluna de Nelson é o bastão que dirige a circulação do mundo), o escocês de saiote, nas escadarias de Saint-Martin's in the Fields, tira sonzinhos da cornamusa. Uma da madrugada (MACHADO, 2002, p. 77-78, grifos do autor).

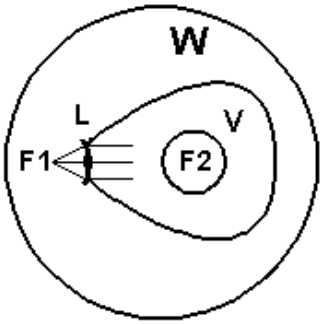
O trecho é essencialmente visual. Desde o primeiro parágrafo, assim como em tantos outros trechos, como o "compêndio urbano", de *Milão*, evidencia-se uma descrição pormenorizada dos tipos urbanos que o teatro *Criterion* despeja. Todas as pessoas são identificadas primeiramente pelos objetos preciosos e trajes de gala, em um acúmulo, mais uma vez, de metonímias (nesse caso específico, de sinédoques, ou seja, parte pelo todo) que focalizam, em acordo com o olhar objetivo do narrador/câmera da narrativa.

A metonímia, na concepção da *Routledge Encyclopedia of Narrative Theoryl* (2008, p. 307), editado por David Herman, Manfred Jahn e Marie-Laure Ryan, desempenha um papel retórico significativo no andamento de uma narrativa. Esse *tropos* age, conforme explicado na sua definição, como dispositivo linguístico capaz de fornecer uma forte condensação ao texto literário, pois realça o traço mais significativo de algo (parte), tornando-se uma síntese de sua totalidade. José Luiz Fiorin (2016, p. 37-39) vê, nessa condensação, um espalhamento sêmico que reveste a linguagem de velocidade, acelerando o texto, já que, pelo seu próprio processo substitutivo, suprime etapas enunciativas.

O recurso conotativo, portanto, usado repetidamente por Alcântara Machado, estreita a discussão entre a natureza do narrador em *Pathé-Baby* e o caráter "como se" preconizado por Rajeswsky. O narrador do livro parece, de fato, comportar-se como um *cameraman* que escolhe metodicamente os locais específicos de focalização e a organização das imagens de acordo com sua sensibilidade estética, condensando imagens em metonímias sucessivas que emprestam ao texto uma velocidade inerente às narrativas cinematográficas mudas.

Aproximando os argumentos de Prümm, Rajewsky, Friedman e o diagrama de Janh (1999), é possível destacar pontos de intersecção teórica que contribuem para

uma compreensão mais profunda da narrativa em questão. Janh, na definição do seu modelo, faz uma relação entre o foco narrativo e o olho humano:



F1 focus-1; *L* lens, eye;
F2 focus-2, area in focus; *V* field of vision; *W* world

No enfrentamento entre o modo estrito de focalização e as particularidades do olhar humano, há uma semelhança inegável. Os elementos dispostos são praticamente os mesmos, fato que reforça a objetividade da representação. No entanto, esse modelo pode servir como procedimento de decomposição analítica, a partir da sua comparação com o caráter "como se" de *Pathé-Baby*.

O "F1" de excerto de *Londres*, por exemplo, pode ser considerado como o foco narrativo, a câmera amadora que registra o tráfego noturno da capital inglesa. O "V" nessa perspectiva é o título da passagem, a região de *Charing Cross*. E o "F2" é efetivamente o que ele narra, as pessoas, os carros, os ônibus, as ruas, os prédios, os estabelecimentos.

A personalidade artística de Alcântara Machado se evidencia, enquanto enfoque narrativo, principalmente nas escolhas dos lugares, na delimitação do espaço, das ações que elege para descrever, da sequência que ele as coloca e da maneira como elabora a linguagem. Nesse primeiro parágrafo de "Charing Cross", o narrador focaliza o *Criterion*, encravado na *Picadilly Circus*, e capta os "mantos de zibelina com colares de pérolas, smockings com claques, caras raspadas com monóculos, cabeças louras com diademas" (MACHADO, 2002, p. 77).

Na comparação entre os processos da literatura e do cinema, o primeiro plano, na narrativa como se fosse filme, é essa primeira imagem, que condensa, metonimicamente, colares, mantos, *smockings*, caras com monóculos e cabeças com diademas. A multidão, tão cara a Baudelaire, como já foi mencionado, origina o

anonimato que transforma os seres em roupas, joias e objetos, sobressaindo a fatura visual da descrição.

No segundo parágrafo, o foco deixa as figuras elegantes do *Criterion* e destaca os ônibus vermelhos de dois andares, espécie de cartão postal da cidade até hoje, e seus percursos modernamente confusos, cruzando-se, enfileirando-se e esfregando-se. Logo em seguida, o narrador, como um operador de câmera, volta-se para a "multidão errante" presente na Regent Street, exatamente no campo de visão do sujeito que se situa próximo da saída do *Criterion.*

O plano seguinte deixa a multidão de lado e focaliza apenas o guarda que tenta organizar o movimento, realizando "geometria no espaço" com sua linguagem corporal. A partícula "Senhor do trânsito" representa justamente a interferência subjetiva do narrador, já que, na descrição, ocorre uma avaliação pessoal do comportamento do sujeito e sua maneira de controlar o tráfego urbano. Assim, o narrador suspende, rapidamente, a objetividade, deixando aparecer no texto a sua percepção.

A frase que se sucede preocupa-se em dimensionar a importância sonora do momento. Todo esse aparente caos urbano é acompanhado de ruídos conflitantes em um "atropelo de mil sons diferentes" que são sugeridos pela linguagem verbal de *Pathé-Baby*. Nesse sentido, a literatura não deixa de irmanar-se ao cinema mudo. Ao descrever os sons com palavras, o livro apenas sugere sons com seus atributos expressivos. Fenômeno semelhante ocorre com o cinema mudo que, embora seja acompanhado por orquestras e ruídos externos, ainda não consegue reproduzir os sons análogos às imagens projetadas na tela.

Após os ruídos, o narrador começa a sentença seguinte com uma personificação que causa estranhamento pelo efeito reverso em que se situam sujeito e objeto. A frase "os cafés sorvem a gente que sobra das calçadas" inverte de forma bastante interessante os termos "Os cafés" e "a gente". Comumente, em linguagem denotativa, poderia se afirmar, com segurança, que pessoas sorvem cafés. Contudo, Alcântara Machado explora a polissemia da palavra "café", como bebida e como estabelecimento, para subverter a lógica denotativa, incluindo elementos da linguagem conotativa no texto.

Fiorin (2016, p. 51) entende a personificação, ou prosopopeia, como uma intensificação de sentido do elemento que passa a sujeito da ação. Sendo assim, "os

cafés” ganham destaque na frase, compondo uma imagem poderosa pela via figurada da retórica.

Com isso, a partir da reversão dos elementos, o autor cria uma personificação de cafés. As pessoas que passeiam pelas ruas são “sorvidas” por eles, intensificando ainda mais, a composição dinâmica da imagem. Há, com isso, um movimento intenso nas calçadas que se replica nos ambientes internos. Porém, como o foco narrativo não ingressa nesses lugares, tudo isso pode ser inferido pelo trânsito de pessoas que entram e saem em um trafegar contínuo.

Para finalizar o parágrafo, o narrador lança mão, novamente, da conotação, ao relacionar, de maneira comparativa, o fluxo da Coventry Street a um vaso cardíaco. Ao escolher o verbo “lateja”, ele, concomitantemente, compara e personifica, indicando que a efervescência urbana é tamanha que interfere na paisagem, movendo-a continuamente.

A mesma plasticidade aliada à dinamicidade continua no parágrafo seguinte. A diferença entre eles reside no fato de, na sequência narrativa, os planos irem se particularizando, partindo, assim, da paisagem panorâmica aos planos mais próximos. Ao se decompor os períodos desse novo parágrafo, verificam-se, claramente, cinco imagens diferentes, captadas em acordo com o movimento produzido pela perspectiva literária que se comporta como se fosse a câmera amadora. “Motoristas de chapéu-coco ridicularizam táxis acrobáticos” é brevemente substituído por “ Um cab passa sumido como o passado”. Nessa paisagem moderna, nenhum traço do passado é evocado. Muito pelo contrário, eles somem na vertigem dos automóveis que suplantam a paisagem antiga da cidade.

A velocidade dos carros, presentes nas duas primeiras frases pelas descrições dos carros e ônibus, é modificada pelas figuras humanas de mulheres anônimas que vendem flores “por obrigação”. Ao mesmo tempo, um outro plano registra que “Indianos de olhos imensos reúnem turbantes diante da Corner House”. E, no final do parágrafo, mais duas imagens que demonstram a quase imperceptível interferência do narrador. Em “o cego de óculos pretos está bêbado com certeza” e “O moço míope só vê a beleza tropical que enlaça” existe a manifestação de uma subjetividade que reflete e comenta as ações do cego e do moço míope, enxergando, com o olhar mecânico, um pouco mais de detalhes neles do que no resto da paisagem.

No último parágrafo, a visão panorâmica e focalização aproximada se misturam novamente. Enquanto a *Trafalgar Square* simboliza, pela sua imponência, o modo de

vida dos londrinos, o narrador se preocupa em descrever um evento específico em meio à confusão. Nas escadas da igreja de *Saint-Martin in the Fields*, conhecida pela sua arquitetura neoclássica e eventos musicais, um escocês, vestido de acordo com o folclore, executa uma canção com sua cornamusa.

A última informação do excerto é intrigante. A frase “uma da manhã” pode definir apenas, dependendo da interpretação do leitor, o tempo da ação. No entanto, entendendo a narrativa nos parâmetros do fenômeno “como se” das relações intermidiáticas, é possível inferir algo além da demarcação cronológica. Isso pode ser explicado pelo fato de na torre da *Saint-Martin in the Fields* encontrar-se um relógio que, embora não seja tão tradicional e mundialmente conhecido como o que acompanha o sino *Big Ben*, também serve de símbolo da pontualidade britânica. Portanto, a última expressão do parágrafo é também a focalização (como se fosse) cinematográfica derradeira que aponta para o relógio e fecha a descrição com a imagem da torre da *Saint-Martin in the Fields*.

A análise detalhada de “Charing Cross”, no capítulo *Londres*, mostra que o caráter “como se” não se configura de maneira simples. A sobreposição das imagens aliada à organização narrativa demonstra um autor realmente preocupado em buscar os melhores efeitos visuais a partir da manipulação acurada dos mecanismos da linguagem literária. Se, em certos aspectos, *Pathé-Baby* se parece com o filme de Peter Elfelt e com os protótipos fílmicos dos irmãos Lumière, em outros, o livro se aproxima de algumas produções artisticamente mais desenvolvidas, pois apresenta, em suas características, elementos que evidenciam uma apropriação mais próxima dos constituintes técnicos do cinema enquanto arte.

António de Alcântara Machado como jornalista e escritor foi um dos modernistas mais atentos às novidades técnicas trazidas da Europa, dos Estados Unidos e da União Soviética. Seu interesse incansável, portanto, ocasionou um processo de busca da compreensão de elementos relativos ao universo do cinema que aconteceu tanto na sua convivência com outros artistas, como também na observação atenta de películas estrangeiras, abastecendo intuitivamente a sua sensibilidade com especificidades das artes visuais.

Mesmo que as referências sejam, quase sempre, externas, é importante salientar que o cinema brasileiro começou a se desenvolver aos poucos, em conformidade com o interesse cada vez mais evidente dos artistas em relação à sétima arte. Em 1926, por exemplo, Menotti Del Picchia assina o roteiro de *Vício e*

Beleza, além de publicar, periodicamente, crítica de filmes em jornais esparsos, assim como também faz Guilherme de Almeida, o “crítico esnobe” na acepção de Paulo Antônio Paranaguá (2014, p. 37-43).

O próprio Mário de Andrade, como grande admirador de Charles Chaplin, escreveu uma série de análises na primeira revista modernista, a *Klaxon*, em 1922 e 1923. Na verdade, os filmes brasileiros mais significativos começaram a ser rodados no final da década, com *Sangue Mineiro*, em 1929, de Humberto Mauro e principalmente com *Limite*, de 1930, do escritor e cineasta Mário Peixoto. Em comum aos dois filmes está a presença do *cameraman* Edgar Brazil que, em harmonia com a concepção de Prümm, contribuiu esteticamente com as produções, focalizando cenas com uma identidade artística própria.

Sobre *Limite* e a parceria entre Mário Peixoto e Edgar Brazil, Paranaguá (2014) aponta que

> ajudado por um fotógrafo excepcional, Edgar Brazil, os calculadíssimos enquadramentos de *Limite* são de uma plasticidade e originalidade espantosas. Os pontos de vista, as linhas de fuga e as perspectivas são surpreendentes. Abundam os closes de objetos inanimados [...] A montagem usa frequentes fusões, cortes bruscos ou movimentos de câmera, mas exclui outros efeitos óticos apreciados pela vanguarda (PARANAGUÁ, 2014, p. 61, grifo do autor).

Apesar de esses filmes situarem-se na virada dos anos 1920, e, portanto, depois da publicação de *Pathé-Baby*, eles pertencem a esse *zeitgeist* completamente permeado de afinidades estéticas entre o cinema e outras artes e mídias. E a narrativa de Alcântara Machado, como literatura que funciona a partir de particularidades que emulam técnicas cinematográficas, pertence a esse processo cultural que invade a literatura dos primeiros modernistas.

Desse emaranhado de referências, os filmes soviéticos *A Câmera-Olho*, de 1924 e O *Homem com uma Câmera*, de 1929, ambos de Dzida Vertov, são os que melhor se prestam a uma análise comparativa com *Pathé-Baby*. Elaborados com a manifesta intenção de captar a essência orgânica de diferentes cidades soviéticas, Vertov buscou registrar, da forma mais pulsante possível, a experiência de se conviver em multidão, explorando possibilidades técnicas que convergiam para apreensão cinematográfica dos ambientes coletivos.

Segundo Bilharino (2003, p. 191-195), a obra Vertov, como um todo, percorre um caminho de extrema coerência, no qual cada trabalho acaba se tornando uma

peça fundamental para a compreensão do seu ideal estético. Nascido como Denis Arkadievitch Kaufman, o cineasta optou por adotar um nome artístico que justificasse, abertamente, suas pretensões. Tanto a palavra “Dzida” como “Vertov”, a primeira de origem ucraniana e a segunda russa, significam rodar, girar incessantemente, deixando cristalina a intenção do autor em ressaltar a característica do dinamismo em suas realizações artísticas.

Vertov, sempre em parceria com o irmão e diretor de fotografia, Mikhail Kaufman e com a esposa Elizaveta Svilova, funda o movimento dos *Kinoks*, que visava uma articulação integralizada e funcional entre o olho, a câmera, a realidade e a montagem. Assim, servindo, em primeiro lugar, à ideologia comunista de Vladimir Lênin, Vertov abriu mão de criar películas que valorizassem o protagonismo de um personagem para buscar um conceito cinematográfico engajado na abrangência do todo.

Com isso, *A Câmera-Olho* e *Um Homem com uma Câmera* mostram-se como obras artísticas que possuem grandes compatibilidades com *Pathé-Baby*, apesar de não integrarem a mesma mídia. Nos filmes de Vertov, assim como na obra de Alcântara Machado, ocorre uma sucessão frenética de imagens em movimento, nas quais se destacam as pequenas ações compartilhadas em público.

Em *A Câmera-Olho* – cujo título remete imediatamente à classificação narratológica de Norman Friedman – Vertov procura documentar a realidade de maneira pretensamente objetiva, pouco interferindo no desenvolvimento das cenas, embora utilize jogos de movimentação da câmera que enfatizam a sensação de velocidade das personagens anônimas.

A Câmera-Olho é, por esses elementos, um filme esteticamente mais rudimentar que *Um Homem com uma Câmera*. No entanto, como já foi percebido em *Pathé-Baby*, também ocorre, a despeito da sua crueza, uma certa preocupação com a organização das imagens e a forma com que elas vão aparecer na tela. Sua plasticidade caótica é, na verdade, planejada e obedece a critérios definidos previamente pelo seu realizador. Bilharino (2003) observa esse traço:

> Vertov não saía pelos campos, ruas e construções simplesmente focalizando pessoas, ações, seres, máquinas e objetos aleatória e eventualmente postados diante da câmera. Não filmava, pois, à revelia, deixando as coisas acontecerem e se apresentarem. Elas aconteciam, já que constituíam a vida corrente. O cineasta, porém, previamente selecionava os objetivos, entre outros, por exemplo, as atividades dos *pioneiros*, grupos de crianças e jovens

> soviéticos, organizados em sistema semelhante aos escoteiros de Baden Powell. Vertov longamente, em tempo e espaço, os acompanha por ruas e cidades, acampamentos e campos. Depois, redireciona sua câmera-olho para internos de sanatório de deficientes mentais e de hospital de tuberculosos (BILHARINO, 2003, p. 192, grifo do autor).

Comparativamente a Vertov, Alcântara Machado monta seus parágrafos com uma série de descrições planejadas, sempre fugindo da centralização de fixar-se somente em uma figura. Uma vez que há, quase sempre, uma hierarquia de imagens que vão, paulatinamente, se sobrepondo, a lembrar um exercício de montagem, fica evidente o labor estético da narrativa. Assim como as cidades são as personagens principais dos filmes do cineasta, o mesmo se dá com os capítulos de *Pathé-Baby*.

O teórico russo Yuri Lotman (1978), em *Estética e semiótica do* cinema, pensando na (des)montagem fílmica, assinala a versatilidade dos planos, o seu caráter metafórico e metonímico, além da infinita possibilidade de combinações existentes em sua utilização:

> O mundo do filme, fracionado em planos, permite-nos isolar qualquer pormenor. O plano adquire a liberdade da palavra: pode ser destacado, combinado com outros planos segundo as leis da associação e da contiguidade semânticas, e não naturais, pode empregar-se num sentido figurado, metafórico ou metonímico (LOTMAN, 1978, p. 46).

Esse “mundo do filme” apontado por Lotman (1978) também parece ser, com suas diferenças, o universo da literatura de Alcântara Machado. Ele combina frases curtas a todo momento como se estivesse montando um quebra-cabeça narrativo que busca a sua totalidade na soma das pequenas partes. Sobre essa preocupação estética, em reunir os fragmentos de acordo com uma intenção artística, Lotman (1978, p. 61-62) elaborou uma tabela na qual diferencia, no cinema, o “elemento marcado”, ou seja, o elemento fílmico que passou pela interferência do seu autor, do “elemento não marcado”, que se apresenta em estado bruto, sem demarcações ou manipulações de qualquer ordem:

Elemento não marcado	**Elemento marcado**
Sucessão natural dos acontecimentos.	Os elementos sucedem-se segundo uma ordem escolhida pelo realizador. Os planos são isolados e montados.

Os episódios sucessivos sucedem-se mecanicamente.	Os episódios sucessivos estão montados de modo a formar um todo semântico.
Plano geral (grau de aproximação neutro).	Plano de pormenor. Grande plano. Plano afastado.
“Raccourcis” neutro (o eixo de visão é paralelo ao solo e perpendicular ao *écran*.	“Raccourcis” expressivos (diferentes tipos de deslocamentos do eixo de visão vertical e horizontalmente.
Ritmo neutro do movimento.	Ritmo acelerado. Ritmo lento. Paragem.
O horizonte do plano é paralelo ao horizonte natural.	Diferentes tipos de inclinação. Plano invertido.
Tomadas de vista com câmera fixa.	Tomadas de vistas em panorâmica (vertical e horizontal).
Ordem de projeção normal dos planos.	Projeção dos planos em sentido inverso.
Filmagem não deformada do plano.	Utilização de objetivas deformantes e outros métodos para alterar as proporções.
O som está sincronizado com a imagem e não é deformado.	O som está deslocado ou transformado e é montado com a imagem sem estar determinado automaticamente por ela.
Imagem de uma nitidez neutra.	Desfocagem artística.

Cotejando as duas colunas programaticamente aventadas por Lotman em relação às realizações fílmicas e comparando-as com *Pathé-Baby*, dentro dessa seara de emulações intermidiáticas discutidas por Rajewsky, nota-se uma aproximação muito clara entre os procedimentos adotados por Alcântara Machado com os “elementos marcados” da tabela. A apreciação de parte do capítulo *Londres*, por si só, garante toda uma preocupação literária que se deriva de um *modus operandi* tipicamente cinematográfico, em que a sintaxe apresenta um comportamento de plano.

Cada uma das onze linhas da tabela de Lotman (1978) confirma essa afirmação. No tocante à primeira, embora os acontecimentos pareçam ocorrer de maneira inteiramente natural, como seria a natureza de um fragmento de “elemento não marcado”, *Pathé-Baby*, assim como o cinema de Vertov, seleciona – arbitrariamente – as imagens que irá descrever e as organiza, sintaticamente, procurando incessantemente o efeito desejado. Com isso, a montagem desses eventos não se desenrola por acaso. Ainda que, no conjunto, os trechos transmitam uma ideia de simultaneidade, há, na mesma medida, um cuidado na sobreposição das imagens, sobretudo entre um parágrafo e outro.

A segunda linha contrapõe a sucessão dos planos. O “elemento marcado” caracteriza-se pela sucessão raciocinada, na qual cada episódio contribui para a formatação de um todo, coeso e pleno de coerência semântica. Como na comparação anterior, *Pathé-Baby* realiza-se, constantemente, pela composição integralizada das paisagens, geralmente anunciadas preliminarmente nos títulos. Ao citar Charing Cross, por exemplo, o autor oferece, de antemão, a paisagem geral que irá registrar a partir da matéria-prima verbal, construindo, assim, frase a frase, partes de texto que se somam na formação de uma significação visual planejada. Não se pode deixar de mencionar que Blaise Cendrars, no poema *Saint-Paul*, compara a Charing Cross a São Paulo, encontrando semelhanças entre ambas.

Em relação à linha 3, as análises de *Londres* e *Milão* deixam claro a alternância entre a focalização de paisagens panorâmicas e cenas particulares, em um revezamento que enriquece visualmente a narrativa e expõe, de forma exemplar, o caráter “como se” proposto por Rajewsky. Nesse quesito, *Pathé-Baby* estaria mais próximo, se esse paralelo for permitido, com os filmes de Vertov do que com a experiência cinematográfica proporcionada por Elfelt, o que comprova a complexidade da obra de Alcântara Machado, haja vista a diferença técnica entre as películas sofisticadas de Vertov e a simplicidade de *Aarhus*.

Sobre os “raccourcis”, *Pathé-Baby* também procura, por meio de seu narrador atento a todos os acontecimentos públicos, mover-se de acordo com o que há de mais apreciável na paisagem. Se, em um instante, capta os transeuntes elegantes que desfilam em frente ao *Criterion*, no momento seguinte, dirige-se aos ônibus de dois andares e assim por diante, até finalizar seu passeio urbano no topo da *Saint-Martin’s in the Fields*. Ou seja, em um eixo de visão vertical, se comparado com as imagens anteriores.

Na linha 5, Lotman (1978) menciona a diferença de ritmos existentes entre a narrativa fílmica dotada de elementos estéticos e a narrativa desprovida de tais intenções, diferenciando-as, principalmente, pelas variações de velocidade ocorridas nas diferentes partes do filme. *Pathé-Baby*, mais uma vez confirmando sua adequação, no plano metafórico e emulativo, com o “elemento marcado” muda o seu andamento em conformidade com a atmosfera da cena descrita, passando da multiplicação de imagens sobrepostas, como é o caso dos capítulos *Londres*, *Milão* e *Paris*, para a contemplação de paisagens quase imóveis, como ocorre em *Granada* ou *Toledo*, por exemplo. Há, assim, a variação de ritmos, que passam de rápidos a lentos e até mesmo parados, o que aproxima a narrativa da pintura, como será abordado no próximo capítulo.

As discussões a respeito dos tipos de inclinação de câmera (linha 6), tomadas de vista em panorâmica (linha 7) e projeção dos planos (linha 8) são dentro da perspectiva literária um debate sobre o foco narrativo que, em *Pathé-Baby*, como foi trabalhado, se mostra com resultados muito férteis. Distante de descrever imagens a esmo, sem critério narrativo, o que se evidencia, ao longo da obra, é a consciência de um autor que procura a excelência literária em termos de narração e que lança mão de recursos arrojados para alcançar seus objetivos. Utilizando o diagrama de Janh (1999) como exemplo, pode-se afirmar que o “F1” focaliza o “F2” sempre de maneira criativa, mesmo que objetiva, criando efeitos de retórica que passam pelo recrutamento de figuras de linguagem e reunião de elementos díspares e simultâneos presentes na mesma descrição.

O uso da linguagem conotativa ilumina, também, o jogo de comparações existentes nas outras linhas da tabela, excetuando aquela que aborda diretamente a sincronização do som como componente artístico do filme, elemento que será tratado com maior atenção no subcapítulo sobre a ilustração e o seu potencial intermidiático. Em suma, tanto a linha 9 quanto a 11 expõem o caráter ilusório do cinema que se serve, constantemente, de estratégias técnicas para construir um descompasso entre as leis físicas que regem a realidade e as ações pertencentes à representação fílmica.

Em *Pathé-Baby*, essa ilusão que Lotman (1978) especifica como alteração de proporções de corpos, desfocagens ou deformações ocorre pela palavra. Em *Uma teoria da adaptação*, Linda Hutcheon (2011, p. 61-110) designa o cinema como uma “arte do mostrar”, ao contrário da literatura, demarcada como “arte do contar”. Ocorre que, pela maneira como se delineia a narrativa de Alcântara Machado, o “contar”

preenche-se vigorosamente de traços do “mostrar”, permitindo uma série de associações entre os mecanismos de um e de outro.

Uma correspondência possível para esse imaginário do cinema, povoado de fantasia e alucinação sensória, é a conotação. Sem desconsiderar a natureza jornalística dos relatos, quando o autor recorre às figuras retóricas, de forma geral, ele acaba obtendo um efeito – de fuga da representação mais objetiva do mundo – que não está muito distante desse universo coroado pelo cinema e explorado também, no mesmo contexto, pela pintura de vanguarda.

O trecho “regozijo nacional”, do capítulo *Milão*, sintetiza muito bem essa sustentação figurativa e sinestésica própria às duas artes:

> **regozijo nacional**
> Sete de junho. Bodas de prata do Rei com o trono. Embandeiramento patriótico dos mastros, dos veículos, dos balcões, das montras, das lapelas. Espetada em tudo, a bandeira tricolor. Gritos de cartazes: VIVA EL RE! VIVA EL FASCIO! VIVA IL DUCE! Taratá-tchim-bum de bandas ambulantes. Camisas pretas. Cada peito de policial é um anúncio de estabelecimento fabril premiado em cinquenta exposições universais.
> Atrás do hino fascista, cortejos encaminham-se para o monumento aos mortos de 48. Suando em bica, os manifestantes assumem um ar heroico. E berram:
> *Giovinezza, giovinezza,*
> *Primavera di belle-e-e-e-zza!*
> Um mutilado bigodudo troveja de instante a instante:
> - Evviva il Re! Evviava Mussolini!
> Entusiasmo de 32° à sombra. O retrato do rei, na montra de um fotógrafo, descobre a multidão. A chupeta festiva de uma criança arvora na ponta um laço de fita tricolor (MACHADO, 2002, p. 90-91).

Esse excerto apresenta, nos seus poucos parágrafos, a condensação de componentes sinestésicos que simulam, à sua maneira, o impacto que a experiência cinematográfica ainda causava no público da época. Depois da ancoragem temporal, que situa precisamente o leitor e o faz compreender o motivo da festividade popular, o que se segue é um atropelamento de imagens, sons e cores que são descritas de forma sintética, no entanto, sem jamais perder os detalhes mais precisos contados, muitas vezes, com o uso de variadas figuras retóricas.

A bandeira tricolor italiana é descrita de diferentes formas, pois, onipresente, enfeita as ruas, os mastros, os veículos, as lapelas. Os sons de todo o movimento urbano se confundem e até os cartazes que, a rigor, não podem ser ouvidos, ganham voz com a sinestésica sentença: “Gritos de cartazes” que celebram a duração no trono do rei Vítor Emanuel III e a franca ascensão do fascismo comandado por Mussolini.

Os ruídos estrondosos da banda não se fazem presentes apenas na descrição, mas também na onomatopeia “Taratá-tchim-bum”, que imita figurativamente os seus instrumentos musicais.

Além da mistura polifônica da multidão, somada aos sons emitidos pela banda, o narrador também se engaja na descrição da música executada. Não por acaso, é o hino do partido fascista, criado em 1909, por Nino Oxilia e Giuseppe Blanc, que é entoado pelo cortejo entusiasmado que reúne desde crianças até senhores de idade avançada. Para reproduzir a letra de *Giovinezza*, Alcântara Machado exprime-se com criatividade linguística, alongando sílabas com repetição de letras e fonemas, como se reproduzisse, em som, o canto dos patriotas.

Cabe destaque, também, nesse arranjo narrativo, para o parágrafo final, que aponta a paradoxal presença *in absentia* do rei. Como parte do jogo de ilusões, Vítor Emanuel III se faz presente pela fotografia, que, a partir da personificação criada pelo autor, “descobre a multidão”.

Ora, aqui, em uma *mise en abyme* (recurso já utilizado em *Sevilha*), Alcântara Machado constrói um efeito representacional que explora a expansão das barreiras limítrofes ocasionadas pelo aprimoramento técnico do período. No livro *Pathé-Baby*, que se comporta como se fosse um filme, está a descrição de um retrato do rei. Assim, o rei, na obra, distancia-se três vezes da realidade, pois está presente em uma fotografia que, por sua vez, está dentro de um livro, semelhante ao que o pintor surrealista Magritte faz em *Les deux mysteres*, quando pinta um quadro com um cachimbo no qual está um outro quadro com um outro cachimbo.

Em relação ao trecho e à tabela montada por Lotman (1978), “regozijo nacional”, assim como “charing cross”, o texto também vem acompanhado de um foco narrativo que interage, no plano da comparação, com o “elemento marcado”. Da visão panorâmica que compreende toda a paisagem aos *close-ups* que focam a chupeta da criança com fitas coloridas ou o mutilado bigodudo que troveja a cada instante. Da focalização nos cartazes repletos de ênfases nacionalistas, grifadas em letras maiúsculas, à metonímia “camisas pretas” para significar homens fascistas vestidos com camisas pretas, tudo aponta para uma perspectiva narrativa que elege, seleciona, organiza e expõe. Tal procedimento estabelece uma metodologia pensada pelo autor e que se liga, necessariamente, à intenção de aproximar literatura e cinema em um mesmo produto cultural.

Contudo, não é somente o narrador que justifica esta contiguidade entre as duas artes no livro. Uma grande parcela da sensação cinematográfica decorrente da leitura de *Pathé-Baby* está contida justamente na forma como o tempo é tratado na obra. A maioria absoluta dos verbos estão conjugados no presente do indicativo, e essa característica reflete uma das principais marcas do cinema, a simultaneidade. Hauser (1995), em complemento ao que já foi tratado sobre o que o teórico considera ser a "era do cinema", afirma:

> O novo conceito de tempo, cujo **elemento básico é a simultaneidade e cuja natureza consiste na espacialização do elemento temporal**, em nenhum gênero se expressa de forma tão impressionante quanto 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 as características do novo conceito de tempo é tão completa que se tem a sensação de que as categorias temporais da arte moderna, como um todo, devem ter surgido do espírito de forma cinematográfica**, e fica-se propenso a considerar o próprio cinema como o gênero estilisticamente mais representativo da arte contemporânea, embora qualitativamente talvez não o mais fértil (HAUSER, 1995, p. 970, grifos nossos).

Pathé-Baby sem dúvida faz parte dessa nova "categoria temporal da arte moderna" e, portanto, funciona, até por seu caráter intermidiático "como se", em harmonia com a lógica cinematográfica que passa a dominar o imaginário criativo das primeiras décadas do século passado. Por isso, a relação que essa pesquisa estabelece entre a obra e as outras artes é fundamentalmente marcada pela interferência do cinema como mediadora entre elas.

Assim, nos subcapítulos que se seguem, as associações entre a literatura e a pintura, a ilustração, a música e o teatro serão consideradas, primeiramente como um fenômeno que só acontece, em todos os seus níveis, por meio do vínculo profundo existente entre o livro e o cinema. Só, assim, a análise percorrerá os caminhos exatos e poderemos investigar as conexões intermidiáticas com clareza e precisão.

3.2 POR UMA LITERATURA MAIS VISUAL: A PINTURA

As relações existentes entre a literatura e a pintura constituem um dos *topoi* mais antigos e complexos no universo da cultura ocidental. O intercâmbio estético entre as "artes irmãs" remonta, inicialmente, em termos comparativos, à celebre frase de Horácio, *Ut pictura poesis* (Um poema é como um quadro) e passa por momentos cruciais, como a busca dos Renascentistas por uma maior autonomia das artes visuais

e pelo tratado de Lessing em *Laooconte*, no século XVIII, no qual o filósofo concebe a diferença entre ambas em função das suas próprias especificidades: a literatura como uma arte temporal e a pintura como arte espacial (LICHTENSTEIN, 2005, p. 9-16).

Para Gonçalves (1989, p. 177-178), após uma aparente trégua no século XIX, – já que no período ocorrem as transposições artísticas, em uma rivalização subjetiva entre palavra e imagem – o debate entre ambas retorna renovado no início do século XX. As vanguardas europeias, a partir do seu caráter revolucionário, incendiaram as velhas regras das artes, redefinindo estatutos e inventando novas poéticas a cada publicação, manifesto ou exposição.

Ocorre que o excesso de novidades trazidas pelos modernistas, no alvorecer do século passado, faz parte, em seu conjunto, de uma série de experimentos que já vinham sendo operados nos mais variados contextos, seja na pintura (com o Impressionismo ou Pós-Impressionismo) ou na literatura (com o Simbolismo e o estilo *Art Nouveau*). Assim, nas particularidades renovadoras dos artistas circunscritos na maioria nesses movimentos, construiu-se um cenário ideal para a propagação e recepção dos ideais de Marinetti, Picasso, Maiakovski, Braque, Apollinaire, Duchamp e tantos outros, sem esquecer, evidentemente, da preparação do público para o advento do cinema pelos irmãos Lumière, ocorrido em 1895.

Em *Lumière, o último pintor impressionista*, Jacques Aumont (2004, p. 25-46) desenvolve uma ideia criada originalmente por Jean-Luc Godard, a qual compreende Louis Lumiére como um impressionista, aproximando as técnicas compositivas da pintura dos 1870, na França, com os efeitos estéticos e sinestésicos alcançados com o invento do cinematógrafo. A concepção de ambos, por certo, ganha relevo principalmente pelo enfoque dado a Lumière, deslocando-o do seu histórico papel de pioneiro de uma arte nova a derradeiro representante de um movimento que, naquele contexto, já havia se ramificado em diversas vertentes.

Com rigor metodológico, Aumont propõe que uma profusa gama de procedimentos trazidos à baila pelo Impressionismo – tais como a representação da natureza em movimento, a fuga dos temas acadêmicos e a busca pelo extraordinário no ordinário – estão presentes nos filmes de Lumière e, por isso, abalizam as primeiras narrativas cinematográficas. No entanto, na visão do teórico, o cinema não retoma, exatamente, os preceitos do Impressionismo em um resgate nostálgico de duas décadas. Ao contrário, pelas suas características, o filme atualiza os anseios da

escola e permite, pelo avanço técnico, certas nuances artísticas tão buscadas por Monet, Manet, Renoir, entre outros.

Pathé-Baby, talvez por trazer em sua estrutura tantos elementos análogos à cinematografia, apresenta, por esta via analítica aberta por Aumont, um composto de propriedades que remete aos princípios dos filmes de Lumière e consequentemente ao Impressionismo. Este viés, inclusive, clarifica algumas questões inerentes à obra, pois na mesma medida em que a narrativa contém um realismo oriundo da emulação do registro mecânico e sua forma de captar o mundo ao redor, ela, concomitantemente, ruma à abstração, fiel à sua natureza modernista.

Maurice Serullaz (1989. p. 16), em uma avaliação criteriosa sobre o Impressionismo, elege seus dois interesses primordiais: “a tradução dos valores sutis da luz e da atmosfera, o emprego de uma feitura em que manchas ou pinceladas coloridas sugerem a própria mobilidade da vida”. Partindo-se desses pilares que sustentam uma técnica inovadora que lança mão dos saberes da física, e seu sistema de decomposição cromática, é possível concluir que a manipulação dessas práticas objetiva imprimir ao observador a sensação de movimento.

Ora, se o centro da pintura impressionista passa pela ideia de deslocamento com finalidade de reter a efervescência da vida em meio à multidão, certamente ela encontra uma correspondência de interesses em relação ao cinema de Lumière. Aumont percebe precisamente essa preocupação do francês de documentar a vida na cidade:

> Os efeitos de realidade, às vezes esquecemos de dizer, são também quantitativos, e é este, eminentemente, o caso na vista Lumière. O que encanta o espectador é também o fato de lhe mostrarem um número tão grande de figurantes a um só tempo e, sobretudo, de maneira não repetitiva. As “personagens” da *Saída da fábrica* ou da *Place des Cordelier* são vistas como independentes umas das outras; as pessoas ficam encantadas de descobrir, na décima vez que veem o filme, um gesto, uma mímica que até então havia escapado: a cada instante acontece alguma coisa, e quantas se quiser, ou quase (AUMONT, 2004, p. 33, grifos do autor).

A “mobilidade da vida” buscada pelos impressionistas privilegia a escolha pelas paisagens que, assim como os enquadramentos amplos de câmera, compreendem o todo, pluralizando pequenos fragmentos de imagens que agrupadas causam um efeito múltiplo. O quadro de Monet *Boulevard des Capucines* (anexo AD), de 1873, pintado no auge do movimento, e, portanto, inserido plenamente no esplendor espontâneo dos seus ideais, é um exemplo categórico da representação da paisagem urbana.

A tela mostra, à direita do observador, dezenas de pessoas vestidas de preto vistas de forma panorâmica, algumas mais próximas, outras mais distantes. À esquerda, carruagens, também pretas, amontoam-se em busca de pessoas. Nos cantos, os prédios e, ao centro, as árvores despidas pelo inverno que se revela no branco da neve no chão. Tudo conduz ao movimento, dando a impressão de mover-se. À medida que a paisagem ganha profundidade, os indivíduos vão literalmente se misturando, havendo pouca distinção entre figuras e coisas. Em contrapartida, quanto mais próximo estiver o observador, surge um maior número de detalhes que só não se avultam com mais propriedade pelo distanciamento panorâmico promovido pelo pintor.

Um dos fragmentos de *Paris*, de *Pathé-Baby*, denomina-se *meia-noite, boulevard des capucines*:

> meia-noite, boulevard des capucines
> Barulhento, internacional, colorido, o Café de la Paix prolonga-se até o meio da calçada.
> Entre meretrizes e ingleses, a multidão passa aos empurrões. Desfile de tipos e de raças. Ininterrupto. Pitoresco. Jornais de S. Paulo, do Cairo e de Tóquio, revistas apimentadas e livros pornográficos enchem os quiosques de pouca literatura e muita obscenidade. Anúncios luminosos põem brilhos de palco na fachada cinzenta dos prédios [...]
> No asfalto, acrobatismo de automóveis que se chocam (MACHADO, 2002, p. 54, grifos do autor).

As afinidades entre o trecho de Alcântara Machado e o trabalho de Monet são inúmeras. A título de exemplificação, escolheremos duas. A primeira, evidentemente, é o local. Ambos os artistas trazem, cada um para a sua arte, literatura e pintura, as impressões do *Boulevard des Capucines*. Se, por um lado, a agitação social pode ser vista em Monet, ao mesmo tempo ela não oferece o movimento em si, paralisando-se no tempo, em um instante captado. De forma diferente, a passagem do capítulo, embora não tenha o apelo visual existente na representação pictórica, preenche a narrativa de ação por meio da descrição dos gestos, desfiles e empurrões. Também assim, as carruagens amontoadas em confusão da pintura impressionistas são substituídas por automóveis modernos que avançam em acrobacias e se chocam.

A segunda relação pode ser construída pela sugestividade, marcante nas duas obras. Nenhuma se demora ou especifica com minúcias o que ocorre no *boulevard*. Na tela, a disposição das partes converge sistematicamente para um mundo de inferências, em que nada é esmiuçado ou trabalhado com rigor. Ao aproximar-se do

quadro, aliás, as pinceladas vigorosas (um traço relevante do Impressionismo) “borram” a paisagem, confundindo a mistura ótica das cores.

No livro, embora as palavras indiquem uma precisão maior na descrição na esfera dos acontecimentos, a concisão sintática interrompe o andamento das situações, abrindo espaço para a sugestão. Mesmo com todo interesse do narrador em compor um retrato do ambiente, não é desenvolvida, por exemplo, a referência de: quantos ingleses passam no café? Quem encontra-se nos quiosques que vendem livros e jornais de toda a parte? A que tipos e raças se refere o autor? O narrador se preocupa, claramente, em reter imagens, mas não se detém em nenhuma delas.

O debate acerca desse paralelo das artes irmãs, mediado, nesse caso, pela sétima arte, permite o florescimento de abordagens variadas que se adequam às circunstâncias específicas de cada obra. Aumont, nesse sentido, entende a inovação trazida pelo enquadramento do cinema como um mecanismo tomado de empréstimo à pintura, mas que, reinventado a partir de uma nova forma de proceder, ilumina a literatura e, notadamente, o estilo dos escritores da época:

> O quadro é, antes de tudo, limite de um campo, no sentido pleno que o cinema nascente não tardaria em conferir à palavra. O quadro centraliza a representação, focaliza-a sobre um bloco de espaço-tempo onde se concentra o imaginário, ele é a reserva desse imaginário. Acessoriamente (acessoriamente de meu ponto de vista; para os narratólogos de toda a espécie, é o aspecto principal), ele é o reino da ficção e, aqui, da ficcionalização do real (AUMONT, 2004, p. 40).

O procedimento observado por Aumont é encontrado em muitas obras que aproximam cinema e pintura. No filme *Une partie de campagne*, de 1936, o cineasta Jean Renoir, filho do pintor impressionista Pierre-Auguste Renoir, realiza uma adaptação fílmica de uma novela homônima de Guy de Maupassant, utilizando certos enquadramentos como tributo à obra do pai. Na cena em que os dois marinheiros enxergam pela primeira vez a filha do Sr. Dufour e da Sra. Pétronille, eles a visualizam pela janela, com a câmera colocada na visão dos homens, com o quadro a limitar e a centralizar a imagem. A jovem, encantada pelo passeio, movimenta-se em um balanço preso a uma árvore, cujas folhas promovem um jogo de luzes e sombras no seu corpo.

A passagem remete imediatamente ao quadro do pintor Renoir, em óleo sobre tela *The swing* (anexo AE), datado de 1876, que apresenta uma moça com um vestido branco e detalhes em azul também em meio à natureza e acompanhada por dois homens – transformados em marinheiros no filme de Jean Renoir – que interagem

com ela. Sua posição corporal indica receio, pois afasta seu rosto do sujeito mais próximo e desvia o olhar para longe. As roupas, tanto dos homens como da jovem são marcadas igualmente pela presença/ausência de luzes, mesclando tonalidades e embaralhando cores.

Em *Pathé-Baby*, a referência ao quadro e suas variantes cinematográficas (não esqueçamos que o título da obra é uma câmera filmadora) acontece de forma mais ou menos implícita em descrições paisagísticas de toda a sorte, como no capítulo *Londres*:

> quadro de vistas simultâneas
> No centro, o vapor apita e a Tower Bridge escancara-se. À direita, sobre o oceano de telhados se espraia a fumaça suja das fábricas. Em baixo, a multidão tapa as calçadas. Vendedores ambulantes. Berros. Rangidos.
> Londres ofega como um motor. À esquerda, o que faz tanta gente? As docas são o imã das embarcações. Os guindastes gemem, no fundo e dos Tubes, o ronco surdo. O ar cheira gasolina. Confusão. Dinamização. Civilização (MACHADO, 2002, p. 80).

No fragmento, o estilo sincopado congrega partes de uma descrição de matiz impressionista, esclarecendo as impressões do narrador, e procurando o movimento contínuo. Lembrando Aumont, comum ao Impressionismo e ao cinema de Lumière estava a captação da cidade e sua gente em ritmo caótico, a desorganizar o olhar do artista. No momento em que Alcântara Machado intitula “quadros de vistas simultâneas” ele está, de alguma maneira, chamando a atenção para esse simultaneísmo da vida moderna que, mais tarde, passa a ser também obsessão das vanguardas.

À exigência sintática de dispor frases organizadas umas após as outras, o escritor traça estratégias que buscam a simultaneidade pelo caminho da linguagem verbal. Os nove verbos do trecho, por exemplo, são conjugados no presente, fazendo com que tudo ocorra ao mesmo tempo em uma confusão de sinestesias. Por isso, em termos de desenrolar da ação – conceito teórico chave ao andamento da narrativa – não há ordenação fixa, podendo o leitor mudar as peças da maneira que o convém, em absoluta coordenação. “À direita, sobre o oceano de telhados se espraia a fumaça suja das fábricas” está no mesmo nível cronológico que “Em baixo, a multidão tapa as calçadas” ou “No centro, o vapor apita e a Tower Bridge escancara-se”, complexificando, inclusive, a premissa de Lessing de perceber a literatura como uma arte fundamentalmente temporal.

Além da simultaneidade, há também nessa passagem um elemento essencial ainda não mencionado: a tentativa de os artistas de submeterem-se a novas práticas narrativas (e também pictóricas), justamente pelo afã de representarem com mais propriedade a velocidade condizente com a realidade da época. O resultado disso é, na literatura, o rompimento com caráter convencional da linguagem e, na pintura, a abstração. Nesse sentido, o próprio Impressionismo transpôs barreiras e, por detrás do seu Realismo, preparou silenciosamente o caminho para as vanguardas. Juan J. Balzi (2009) reflete sobre esta questão:

> Em suma, nas últimas décadas do século XIX, as descobertas e invenções impressionistas desencadearam um processo de pesquisa plástica que em menos de trinta anos mudou radicalmente a maneira não só de fazer, mas também de ver a pintura. Este processo conduziu rapidamente à coexistência de uma arte "abstrata" (na qual a maioria dos observadores não encontra suas referências na realidade física) e de uma arte "figurativa" (na qual a maioria dos observadores não reconhece sua realidade psíquica) (BALZI, 2009, p. 9).

No que tange à *Pathé-Baby*, a narrativa de viagens de Alcântara Machado está repleta de descrições plásticas que procuram incessantemente a transfiguração da realidade pela alternativa da abstração. No capítulo *De Cherbourg a Paris*, já estudado anteriormente com outros objetivos, o autor analisa a paisagem, registrando-a com ferramentas modernistas:

> A natureza, para compor a paisagem normanda, estudou geometria. Desenhou-a com ajuda de esquadro e compasso. Coloriu-a pobremente, com duas cores só: cinzenta e verde. Caprichou. Estilizou. Tudo é medido: os campos, os prados, as árvores.
> O homem colaborou com a natureza: dividiu a terra em triângulos, losangos, trapézios. Muito interesseiro, espetou anúncios: CHOCOLAT MENIER, COINTREAU TRIPLE-SEC, SAVON ERASMIC. Evitou curvas. Deformou as árvores. Alisou os campos. Penteou a relva (MACHADO, 2002, p. 41).

No trecho, desde o início, fica evidente a harmonia dos ideais estéticos do escritor com as vanguardas europeias, principalmente o Cubismo e o Futurismo. Em relação à primeira, Serge Fauchereau (2015, p. 8-11) entende que, sob a ótica técnico-formal, a vanguarda se apresenta como uma estética engajada na decomposição do todo. Essa técnica fragmentária, composta de formas geométricas, apreende simultaneamente a realidade sob vários ângulos. Por conseguinte, é dado ao observador um poder de compreensão bastante abrangente da totalidade do objeto e da(s) situação(ções) expressa(s).

Assim, em conformidade com as regras cubistas, a natureza da Normandia em *Pathé-Baby* deforma-se em contornos geométricos estilizados com esquadro e compasso. A decomposição do todo, considerada por Fauchereau como marca identitária da vanguarda, encontra analogia, nessa situação, nas frases curtas que se sucedem por veredas nem sempre tradicionais. Palavras em letras maiúsculas atropelam o discurso e anunciam produtos cujas propagandas estavam no imaginário do homem da época, como os pôsteres famosos do *Savon Erasmic*. Ao mesmo tempo, há pouca subordinação frasal, fazendo com que o plano da expressão se concentre, na maioria das vezes, em orações únicas, porém determinantes para a compreensão geral do texto. Com isso, cada frase significa um fragmento, um estilhaço de natureza cubista que se integra à totalidade da composição.

Ainda atrelada à geometrização, percebe-se que tal característica se efetiva primeiramente pelas ordens dadas pela natureza. Como ela se personifica na ação de estudar geometria, a paisagem se expressa em uma sequência de prosopopeias, pois desenha, colore, capricha e estiliza. No parágrafo seguinte, é a vez de o homem modificá-la, dividindo-a em triângulos, losangos e trapézios. Os traçados curvilíneos são evitados e toda intervenção é tomada em consórcio com as suas normas.

A descrição de Alcântara Machado também vai ao encontro de obras do Cubismo francês, sobretudo de quadros paisagísticos de Albert Gleizes e Paul Cézanne, este último considerado “Pós-Impressionista” e de papel fundamental para o desenvolvimento das vanguardas. A tela de Gleize *Le Chemin, Paysage à Meudon, Paysage avec personnage* (anexo AF), de 1911, por exemplo, poderia figurar como uma ilustração do capítulo de *Pathé-Baby*, tamanha a reciprocidade estética entre elas. No quadro de Gleize, árvores desconfiguradas pela geometria misturam-se com casas, montes e uma estrada, onde caminha um homem em direção a lugar nenhum. Excluindo os anúncios, cravados na paisagem composta no livro, a relação entre os dois textos seria, salvo alguns detalhes, quase exata.

Algo semelhante ocorre com *Montagne Saint-Victoire* (anexo AG), de 1906, de Cézanne, mestre de Picasso. Apesar de a obra não se enquadrar puramente nos padrões do Cubismo analítico, primeira fase da vanguarda, seu arranjo de moradias simples, árvores, serras e céu evocam quadrados, triângulos e retângulos e encaminham-se para a abstração. Vista em comparação, a obra também não se distancia dos propósitos de *Pathé-Baby*, seja nas formas, seja na predominância das cores cinza e verde.

Em sintonia com o Cubismo, na Itália, surge o Futurismo. No manifesto de 1909, Marinetti, idealizador da vanguarda, estabelece, em onze regras, as bases do movimento, preocupando-se em exaltar a ciência da época: a “beleza da velocidade”. Já em 1912, o intelectual aprofunda suas bases teóricas no Manifesto técnico da literatura futurista. Nele, há uma série de procedimentos técnicos que os escritores devem adotar a fim de imprimir uma maior velocidade ao texto literário. Dentre as características principais, estão a destruição da sintaxe, a abolição dos adjetivos, advérbios e dos sinais de pontuação, bem como a orquestração das imagens com o máximo de desordem (TELES, 2012, p. 108-120).

Na pintura, o Futurismo debruçou-se sobre os temas contemporâneos, fazendo emergir as máquinas – o automóvel, o avião, a máquina de escrever – que começavam a participar do cotidiano do homem do novo século. Além disso, no *A Pintura Futurista – Manifesto Técnico*, de 1910, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini ressaltam o uso intensivo da cor e a sensação de dinamismo que faria com que as suas obras passassem a sensação de rapidez, de velocidade.

Em outra parte do fragmento *Londres*, Alcântara Machado alude às técnicas futuristas ao observar os anúncios luminosos da *Piccadilly Circus*:

> Os anúncios luminosos, galgando os prédios, policromos, despencando dos últimos andares, travessos, rodando, piscando, ágeis, desaparecendo à direita, surgindo à esquerda, subindo, descendo, indo, vindo, LEARN LANGUAGES AT BERLITZ!, MAZAWANTTEE TEA, DO YOU COMPOSE?, BOVRIL, MONICO, põe na tela desigual da multidão que não para pinceladas de Léger e Delaunay, vermelhas, azuis e verdes, depois de novo verdes, azuis e vermelhas.
> A National Gallery estende a fachada encarvoada (MACHADO, 2002, p. 77-78, grifos do autor).

O excerto revela, em suas particularidades, um casamento entre a prosa do escritor modernista e o Futurismo. Ao comparar os anúncios até hoje icônicos nas luzes de *Piccadilly Circus*, existentes desde 1908, com a pintura de Léger e Delaunay, Alcântara Machado demonstra compreender a arte de vanguarda além de relacioná-la com as novidades de seu tempo. No painel multiforme, as cores alternam-se em vermelho, azul e verde e as palavras movimentam-se, causando o dinamismo procurado constantemente pelos futuristas. A obra *The Cardiff Team* (anexo AH), de Delaunay é um bom exemplo dessa base comparativa, pois apresenta, em cores vibrantes, palavras incrustadas como anúncios publicitários e, ao fundo, uma roda gigante que indica o movimento circular constante.

Nesse mesmo sentido, há também toda uma composição descritiva elaborada com verbos no gerúndio que enfatizam o ritmo das letras no painel. As expressões “galgando”, “despencando”, “rodando”, “piscando”, “desaparecendo”, “subindo”, “descendo”, “indo”, “vindo” acompanham a velocidade com que palavras se deslocam de forma caótica, um pouco diferente dos quadros paisagísticos anteriores, nos quais predominavam os verbos no presente e a simultaneidade das ações.

Outrossim, é interessante notar como a atenção destinada ao luminoso contrasta com a menção extremamente breve à encarvoada e cinzenta *National Gallery*. Ora, dessa forma, observa-se claramente que a novidade mecânica aguça mais a sensibilidade do artista que o local que guarda uma parte significante da história da arte. Essa postura tipicamente moderna e pouco convencional remete, novamente, aos postulados de Benjamin, que, ao avaliar a relação entre Baudelaire, a pintura tradicional e os encantos urbanos, afirma: “para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo” (BENJAMIN, 2000, 35).

Retornando ao dinamismo, inúmeros são os exemplos da busca por este efeito. No quadro de 1913, *Dinamismo de um ciclista*, de Boccioni, o artista tenta apanhar a experiência cinética de um ciclista por meio do enfrentamento de cores complementares – azul e laranja; vermelho e verde –, como no trecho de *Pathé-Baby*, e ênfase nas formas pontiagudas. Já Balla, outro expoente da pintura futurista, encontra resultados parecidos usando outros recursos. Explorando o universo da fotografia, Balla acompanha, em muitas obras, a sensação de movimento pela reiteração da imagem, como se captasse o mesmo objeto em disparos sucessivos. Exemplo disso é *Automóvel correndo* (anexo AI), de 1909, ou *Ritmo do violonista* (anexo AJ), de 1912, este último descrito atentamente por Humphreys (2001):

> A inusitada moldura preto-e-branco, em forma de “vê”, de *Ritmo do violonista*, de 1912, sugere que a pintura fazia parte desse esquema decorativo. Seu efeito sobre a composição enfatiza o movimento ascendente do instrumento, do arco e das mãos do músico. As linhas finas e meticulosamente pintadas, estendendo os pontos do divisionismo a fim de sugerir movimento, evocam uma forma de cronofotografia (HUMPHREYS, 2001, p. 34).

Reconhecendo as peculiaridades das obras desses pintores, Alcântara Machado menciona especificamente os nomes de Léger e Delaunay. Tanto um quanto o outro pertencem, no conjunto de suas obras, a uma realização artística que, para

utilizar as palavras de Schwartz (1983, p. 31-38), pode ser denominada de “projeto cubofuturista”. Já Argan (1992, p. 458) destaca o fato de Apollinaire tê-los inserido no “Cubismo órfico”, por serem mais libertários que os Cubistas analíticos ou sintéticos. Portanto, suas concepções de arte concorrem no sentido de afirmação da arte de vanguarda de uma maneira geral.

Léger, inclusive, publicou *As funções da pintura*, livro no qual sedimenta sua visão de arte moderna, baseada, predominantemente, na liberdade de expressão e consolidação das conquistas técnicas oriundas do Impressionismo (LÉGER, 1989, p. 40-49). Por ter teorizado, talvez, os princípios de sua arte, Léger tenha, desde o seu início, testado os limites da representação, assim como Alcântara Machado.

Além disso, Léger também se aventurou no cinema mudo com o filme *Ballet mecanique,* de 1924, dois anos antes do lançamento de *Pathé-Baby*. Com direção e colaboração de Dudley Murphy e Man Ray, o filme mostra, em um pouco mais de dezesseis minutos, imagens sincronizadas que se sucedem em uma organização confusa. Quadros literalmente em movimento agudizam as projeções dinâmicas do Futurismo, combinando-se com soldados caminhando, máquinas em pleno funcionamento e um sorriso, em *close-up*, de uma mulher em um balanço (a atriz Alice Prin), lembrando Renoir, o pai. A parte mais emblemática da película, no entanto, é quando o quadro de sua autoria, *Charlot Cubiste* (anexo AK), de 1923, se mexe de maneira robótica na tela, imitando o caminhar característico da personagem Carlitos, de Charles Chaplin.

As consonâncias entre Léger e Alcântara Machado são ainda mais profundas. O pintor francês compartilhava igualmente com o escritor essa fascinação pelo maquinário que avultava com presença cada vez mais significativa no cotidiano das pessoas que viviam nas grandes metrópoles. Segundo Chipp (1996, p. 198), Léger “estava profundamente preocupado com os aspectos tecnológicos da vida contemporânea, em particular com a maquinaria, a arquitetura moderna, o cinema, o teatro e a arte da publicidade”.

O modernismo particular, artisticamente interartístico de Léger, parece ser, de fato, um modelo para o escritor paulistano. Ao citá-lo expressamente mais de uma vez, Alcântara Machado filia-se a esse olhar no qual pintura e cinema caminham juntos, apontando novos modos de entender as funções multifacetadas das artes. Em *Florença*, fica clara a exaustão do escritor em relação à pintura tradicional e a preferência pela liberdade pregada por Léger:

> Durante séculos, Taddeo Gaddi ou Domenico Veneziano, fra Filippo Lippi ou Sandro Botticelli, Raffaelo Sanzio da Urbino ou Michelangelo Buonarotti, Ridolfo del Ghirlandaio ou Andréa del Sarto, geniais ou medíocres, dão a impressão de haverem frequentado o mesmo curso de pintura. Seus diretores, papas ou nobres, os obrigaram a reproduzir modelos idênticos, cem vezes copiados, mil recopiados. Até não poderem mais [...]
> Os olhos modernos saem ansiando por uma tela dinâmica e liberta de Léger (MACHADO, 2002, p. 112).

Como comprova o texto de forma muito franca, Alcântara Machado desvencilha-se da convenção e emparelha-se, com desenvoltura, com as vanguardas e a revolução operada com elas. Incorporando o tom crítico visível na obra de muitos artistas modernistas, ele não se comove com as obras clássicas, mesmo que considere seu valor. Pintores renascentistas, como Rafael, Michelangelo, Botticelli, embora geniais, não agradam os “olhos modernos” do autor. O próprio Léger consegue explicar melhor essa negativa modernista aos clássicos:

> Ao contrário, a arte consiste em inventar, não em copiar. O Renascentismo italiano é uma época de decadência artística. Aquela gente, desprovida da invenção de seus predecessores, achava-se melhor imitando – é um erro. A arte deve ser livre em sua invenção, ela deve tirar-nos da realidade demasiado presente. Quer seja poesia, que seja pintura, esse é o objetivo (LÉGER, 1989, p. 41).

Com isso, é possível constatar que Alcântara Machado não comunga da mesma visão artística dos pintores renascentistas, e o fato reside, predominantemente, na estreiteza imposta pelos parâmetros clássicos. A inventividade do escritor o projeta para a contemporaneidade, e *Pathé-Baby* é a melhor comprovação disso.

Ademais, esse enfrentamento também pode ser considerado como uma síntese do conceito estético de Alcântara Machado. Um autor que vê nas fronteiras entre as artes o que há de mais enobrecedor de ser explorado. Essa visão o coloca, certamente, em um lugar de destaque do Modernismo brasileiro, ou melhor, na vanguarda dos anos 1920, pois é nessa atualização das ideias que reside uma das forças da arte desse contexto artístico.

3.2.1 A poética do iconotexto: um entre-lugar para texto e imagem

As nítidas evidências pictóricas de *Pathé-Baby*, impulsionadas pela interferência do cinema como representação de ordem visual, incitam reflexões que apontam para rumos teóricos convergentes, encontrando na intermidialidade uma base analítica que sustenta premissas teóricas e diálogos de valência diversa. Cada fragmento do livro carrega um emaranhado de formas, luzes, movimento e ação paisagística que exacerba pela via da descrição, combinando o ritmo da narrativa com imagens múltiplas que se sucedem ao sabor da "montagem" literária.

Liliane Louvel (2006), em *A descrição pictural: por uma poética do iconotexto*, trabalha o conceito de iconotexto ao defini-lo como a zona transitória entre texto e imagem, estabelecendo sentido para este entre-lugar intermidiático, presente em romances, novelas e contos que preconizam a visualidade como forma de expressão. Assim, a sua existência está condicionada às descrições picturais, nas quais há invariavelmente a convocação da imagem pelo texto, realizada através de ferramentas que a linguagem literária oferece para que essa relação aconteça. Em *Nuanças do pictural* (2012), Louvel lista esses instrumentos de associação verbo-picturais, nomeando-os de marcadores:

> Citemos rapidamente esses marcadores da descrição pictural: o léxico técnico (cores, nuanças, perspectiva, *glacis*, verniz, formas, camadas, linha, etc.); a referência aos gêneros picturais (natureza-morta, retrato, marinha); o recurso aos efeitos de enquadramentos; a colocação de operadores de abertura e de fechamento da descrição pictural (dêiticos, enquadramentos textuais como os encaixes nas narrativas, a pontuação, o branco tipográfico, a repetição do motivo "era"); a colocação de focalizadores e operadores de visão; a concentração na história de dispositivos técnicos que permitem ver; o recurso às comparações explícitas – "como em um quadro" (LOUVEL, 2012, p. 49, grifo da autora).

Em *Pathé-Baby*, seja pela tentativa de imitar a narrativa fílmica – e seus inumeráveis artifícios visuais –, seja pela aproximação mais direta com a pintura e com a fotografia ocorre um povoamento considerável destes marcadores. Em *Lisboa*, em um pequeno trecho, Alcântara Machado reúne alguns deles:

> **jardim da europa**
> Cais do Sodré. Monumento aos homens do mar. Os barcos de pesca, atracados, com os mastros nus, são árvores desfolhadas, secas, oscilantes. *O Século* e o *Diário de Notícias* comemoram com desenhos, fotografias, rojões rimados, o sétimo aniversário da batalha de Lys. Nove de Abril. Dia embandeirado. Pretexto para os portugueses relembrarem mais uma vez o passeio triunfal das cinco quinas pelo mundo, a grandeza dos Gama e heroísmo dos Albuquerque. Portugal de hoje: saudade geográfica do de ontem (MACHADO, 2002, p.31-32, grifos do autor).

O fragmento principia com um título que faz alusão ao modo como Portugal é chamado, antevendo por um *tropos*, a perífrase, a natureza da capital e como ela é vista no mundo: o jardim da Europa. Em seguida, o narrador anuncia o Cais do Sodré, bairro tradicional de Lisboa que se situa em frente ao Tejo e que, portanto, carrega consigo uma forte simbologia em relação à época das navegações. Essa primeira inferência é realçada pela segunda frase, “monumento aos homens do mar” em que considera o local como uma espécie de memorial coletivo do povo português que vê no rio e no cais uma ligação com o passado de glórias.

No poema *O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia*, o também modernista Fernando Pessoa/Alberto Caeiro problematiza a carga histórica e simbólica do rio Tejo, criando um sujeito-lírico que o compara a um rio desconhecido de sua aldeia:

> O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
> Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia
> Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia,
>
> O Tejo tem grandes navios
> E navega nele ainda,
> Para aqueles que vêem em tudo o que lá não está,
> A memória das naus.
>
> O Tejo desce de Espanha
> E o Tejo entra no mar em Portugal.
> Toda a gente sabe isso.
> Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia
> E para onde ele vai
> E donde ele vem.
> E por isso, porque pertence a menos gente,
> É mais livre e maior o rio da minha aldeia.
>
> Pelo Tejo vai-se para o Mundo.
> Para além do Tejo há a América
> E a fortuna daqueles que a encontram.
> Ninguém nunca pensou no que há para além
> Do rio da minha aldeia.
>
> O rio da minha aldeia não faz pensar em nada
> Quem está ao pé dele está só ao pé dele (PESSOA, 2006, p. 84).

No âmbito da discussão sobre a identidade nacional portuguesa e sua correlação com o período dos descobrimentos, a segunda estrofe do poema é conclusiva. O Tejo carrega consigo a “memória das naus”, fazendo com que qualquer pessoa, ao olhá-lo, sinta a presença dos desbravadores portugueses *in absentia*. Com

isso, confirma-se a visão lusitana, pregada por Pessoa, de rememorar o passado na observação do rio. Alcântara Machado apreende a mesma visão e a explora de maneira visual.

A terceira frase do fragmento de *Lisboa* configura-se, com propriedade, como um grande exemplo de descrição pictural: “os barcos de pesca, atracados, com os mastros nus, **são** árvores desfolhadas, secas, oscilantes”. No trecho, o narrador estabelece uma metáfora, unindo o campo visual de barcos de pesca à imagem de árvores secas. Esse recurso, tido por Louvel como um marcador pictural, repete-se dessa forma – e também como comparação – em diversos trechos da narrativa, como em: “Das janelas da torre, os telhados das casas **são** papoulas crescidas na paisagem verde” (MACHADO, 2002, p. 36); “A estrada **é um** traço de giz” (MACHADO, 2002, p. 36); “Escuridão de túneis. Pequenos castelos, cercados por parques e gramados. Macieiras perfiladas **como** soldados” (MACHADO, 2002, p. 43); “As avenidas **são** doze bocas de asfalto que comem gente e veículos, vomitam gente e veículos” (MACHADO, 2002, p. 49); “A estrada de asfalto **é um** risco de lápis cortando o campo verde. Paris ficou para trás. Na bruma” (MACHADO, 2002, p. 65); “ As casas **são** pedras brancas encravadas nas encostas (MACHADO, 2002, p. 22); “Ao longe, macieiras em flor **são** velhinhas de cabelos brancos imóveis na relva esmeralda” (MACHADO, 2002, p. 65); “Ao longe, Capri **é uma** nuvem preta boiando” (MACHADO, 2002, p. 149); “Coventry Street lateja **como um** vaso cardíaco” (MACHADO, 2002, p. 77); e “Sob as folhagens da Rambla, a multidão se estende **como um** tapete” (MACHADO, 2002, p. 179, grifos nossos).

Na sequência, Alcântara Machado lança mão de outro marcador, “a concentração na história de dispositivos técnicos que permitem ver”. Os jornais *O Século* e *Diário de Notícias* celebram o sétimo aniversário da batalha de *La Lys*, da Primeira Guerra Mundial, com desenhos e fotografias, compondo, pela combinação de mídias próprias do jornal, uma evocação da imagem pela palavra. Não é dado ao leitor de *Pathé-Baby* a faculdade de ver as fotos, mas, na caracterização das mídias apontadas e na temática militar, pode-se abrir espaço para a realização de um campo intermidiático que só pode ser preenchido pelo iconotexto.

Ao final, fica a reflexão própria de um modernista brasileiro que procurava, assim como seus companheiros de ofício, desvincular-se da colonização cultural (linguística, inclusive) imposta durante séculos por Portugal. Uma vez que os portugueses, no seu ponto-de-vista, sentem as “saudades geográfica do de ontem”, o

Brasil e principalmente São Paulo, ao contrário, projetam-se para o futuro e harmonizam-se com os novos tempos do Pós-Primeira Guerra.

Há também outro capítulo, em *Pathé-Baby*, de extrema relevância na evidenciação das descrições picturais presentes no texto. Em *Londres*, ao captar o passeio dos ingleses pelo *Hyde Park*, Alcântara Machado, mais uma vez, serve-se de marcadores bem definidos para alcançar um efeito estético revestido de elementos visuais:

> **hyde-park**
> O verde é macambúzio. Só há flores nos chapéus das mulheres. Elegantes de sapatos amarelos e cartola. Bulldogs enfatuados. O esfarrapado no banco lê os anúncios do *The Evening Standart.*
> Pela King Road se desenrola a cauda dos automóveis. Passo de parada, os cavalos dão importância aos cavaleiros [...] Há sujeitos tristes, tristes de cachimbo apagado.
> Em torno do pavilhão de chá, as mesinhas verdes reúnem gente contente. A orquestra toca o *Tea for two* para ninguém ouvir.
> No gramado escovado, vultos sentados jogam o sério com o céu. Cachorros bem educados cumprimentam-se de longe. A tarde (a bola da criança bate na careca do pastor) cai como uma folha (MACHADO, 2002, p. 81-82, grifos do autor).

Uma análise do primeiro parágrafo apenas seria suficiente para comprovar a riqueza pictórica do excerto. Na primeira frase, há a utilização da cor verde como um substantivo – algo incomum – além de sujeito da oração, completada pelo verbo de ligação e predicativo do sujeito. A intenção é definir, em termos de visualidade, a tonalidade da cor, de baixa saturação e pouca expressividade, que encontrará afinidade no comportamento formal e circunspecto dos ingleses e seus animais que compõem a cena.

Isso quer dizer, em uma análise que avalia o “tom” do texto, que o autor se vale de uma cor (o verde macambúzio) para predicar não só os matizes cromáticos da grama do *Hyde Park*, mas proeminentemente os costumes do povo londrino, no seu habitual e reconhecido estilo sóbrio. Dessa maneira, todo o trecho contamina-se pela coloração, ditando as ações do público em conformidade com o “tom” definido logo no início. As expressões “*bulldogs* enfatuados”, “cavalos dão importância aos cavaleiros”, “Há sujeitos tristes, tristes de cachimbo apagado”, “vultos sentados jogam o sério” e “cachorros bem educados cumprimentam-se de longe” demonstram isso.

Depois da primeira frase, o narrador descreve acontecimentos variados, “montando” os fragmentos curtos em imagens permeadas de cor, já que homens

elegantes calçam sapatos amarelos e as mulheres usam chapéus com flores. Além disso, as cartolas (pretas) completam, com os cachorros, a cena primaveril de maio, enquanto um “esfarrapado” observa os anúncios do jornal *The Evening Standart*, assim como outro homem, de *Lisboa*, interpretava os desenhos e fotografias nos jornais portugueses.

No segundo parágrafo, a *Pathé-Baby* deixa, por instantes, o parque a fim de registrar a rua e a convivência característica da época entre automóveis em movimento e cavalos parados. Afora isso, homens tristes fumam cachimbo apagado. No retorno ao parque, as mesinhas, também verdes, do pavilhão de chá reúnem gente contente e insensível ao som da orquestra, que executa o *jazz Tea for two*. Para encerrar, pessoas sentadas no gramado (verde) escovado “jogam o sério” com o céu (azul?). E a última frase agrava a sensação de simultaneidade, pois o narrador interrompe a descrição pictural, no trecho entre aspas, e finaliza com uma comparação (a tarde cai como uma folha) que expande o grau de visibilidade do texto escrito.

Entretanto, por mais que se identifique a presença da poética do iconotexto nos capítulos de *Pathé-Baby*, uma pergunta torna-se necessária: existe uma maneira de quantificar, de forma gradativa, essas ocorrências? Com o intuito de definir um estatuto de saturação visual, Louvel (2012, p. 50) elenca sete níveis, listados em ordem crescente, que demonstram os graus que um texto literário pode atingir no diálogo com o universo pictural: o efeito quadro, a vista pitoresca, a hipotipose, os quadros-vivos, o arranjo estético, a descrição pictural e, por fim, a écfrase.

Salvo algumas exceções, como é o caso dos quadros-vivos, com relações profundas com o teatro; do arranjo estético, próprio ao texto convencional de ficção; e da écfrase, os substratos visuais destacados pela autora aparecem em *Pathé-Baby*. Os trechos de *Lisboa* e *Londres*, por exemplo, encaixar-se-iam perfeitamente na primeira categoria de Louvel, o efeito quadro:

> O *efeito quadro*, resultado do surgimento na narrativa de imagens-pinturas, produz um efeito de sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer referência direta, seja à pintura em geral, seja a um quadro em particular [...] o efeito acontece no nível da recepção, quando de repente o leitor tem a impressão de ver um quadro (LOUVEL, 2012, p. 50, grifos da autora).

Esse efeito quadro é perceptível, na verdade, em praticamente todos os capítulos da narrativa. O fato ocorre pela natureza compositiva do livro que, a todo

momento, recruta a linguagem literária e suas especificidades para convocar imagens estáticas ou em movimento, como em um filme mudo. No entanto, no caso do efeito quadro, Louvel enfatiza o primeiro grupo de imagens, ou seja, as imóveis, promovendo a suspensão de ações e aproximando-se definitivamente da pintura, como no trecho de *Las Palmas*, em que os acontecimentos se paralisam em prol da materialização verbal do efeito quadro:

> vistas
> Cem metros sim, cem metros não, gravuras de folhinhas. Rua estreita, de lajedos grandes, que sobe em caracol. Rosas nas fendas dos muros. Um menino montado num burrico orelhudo de pelo arrepiado. Uma velhota. Outra velhota.
> A cidade afasta-se do mar e trepa nos morros. As casas são pedras brancas encravadas nas encostas.
> Renques verdes de bananeiras alegres. Chaminés. Quintalejos (MACHADO, 2002, p. 22).

O segundo nível de iconotexto, as vistas pitorescas, capta, através da linguagem verbal, cenas de rua, marcadas por acontecimentos incomuns que surpreendem pela originalidade e andamento inóspito. Geralmente, elas impõem-se como um convite à criação pictórica, devido à sua natureza única e abundantemente visual.

Os capítulos mais representativos de *Pathé-Baby*, em geral, distanciam-se da visão pitoresca, justamente pelo lugar onde Alcântara Machado se encontra. Os ambientes que ele frequenta, os lugares que ele busca, as ruas pelas quais ele peregrina fogem do padrão pitoresco e enfatizam a convivência urbana de turistas e locais das grandes cidades europeias. Tentando inverter a lógica da viagem para Europa-Brasil, e não Brasil-Europa, Blaise Cendrars, por exemplo, deve ter encontrado muito mais paisagens pitorescas nas suas andanças pela América do Sul que Alcântara Machado no Velho Mundo.

Alguns trechos, contudo, aparecem na contramão das outras passagens. Em *Nápoles*, o narrador descreve uma cena de rua típica da região da Campânia, sem mencionar grandes interferências de personagens estrangeiros na composição, aproximando-se, assim, de um retrato genuíno e peculiar da cidade:

> Cozinhas ao ar livre. Confusão de mostras de sapatos, de tabaco, de roupas, de verdura. Cheiro azedo de comida popular. Humildade pestilenta. Crianças nuas pulando em poças de água verde. Mulheres amamentando. Burricos. Fedor de aglomeração pública. Panelas de macarrão. Mixórdia de cortiço. Mãos magras, abaixadas catando pedaços de pão e tocos de cigarro. A

> *Traviata* fanhosa (tarari-tarará-tarari) de um realejo torto. Flores de papel. Imagens santas. Tascas [...].
> Dois olhos lindos de miséria. Gestos obscenos. Pilhas de parmesão e grana. Blasfêmias compridas. Bandeirinhas tricolores. Cartazes. OMMAGGIO A MARIA S. S, DEL CARMINE! VIVA MARIA S. S. DEL CARMINE! Em baixo a carvão: Morra!
> Uma velhinha corcunda dançando a tarantela ao som de uma orquestra de assovios de garotos. Caçada desesperada de piolhos na soleira de uma porta. Algazarra e moscas. **Pitoresco**.
> Saudade de creolina (MACHADO, 2002, p. 146-147, grifo nosso).

Percebe-se, no trecho, por meio da sintaxe entrecortada e do jogo de palavras, as mudanças de perspectiva, a coexistência de ações, o atordoante convívio social e o apelo sinestésico dos sons, dos cheiros e evidentemente das imagens que concorrem para armar um quadro cultural *sui generis* da cidade italiana. Com isso, o narrador faz com que o leitor passeie pela gastronomia, pela música, pela religião e pelo comércio de Nápoles, imiscuindo-se aos costumes populares do lugar e compreendendo a dinâmica das relações interpessoais de seus habitantes. A vista pitoresca é emoldurada, no final, pela própria menção ao termo “pitoresco”. Ele, ao afirmar isso textualmente, confirma o viés da descrição e a sua relação com a teoria apresentada por Louvel.

Em *Paris*, ocorre algo semelhante. Embora não tenha um fechamento tão adequado como em *Nápoles*, o fragmento contribui visualmente de uma maneira diferente. O subcapítulo se chama *Fête-foraine* e, pelo nome, faz referência a uma das feiras de rua mais populares da França até hoje. Na época, proporcionava todo tipo de diversões a crianças e adultos, concentrando-se, preponderantemente, em espetáculos circenses, carrosséis de dois andares, atrações cênicas, sessões de fotografia ao ar livre e reprodução cinematográfica de filmes mudos.

Após descrever o passeio dos operários e suas famílias pelo parque, a *Pathé-Baby* literária de Alcântara Machado se volta para a cena pitoresca de uma apresentação de um homem-morcego:

> - Venez voir l’HOMME CHAUVE-SOURIS!
> Na frente da barraca a pintura é um monstro com pernas e rosto de homem, mas asas e orelhas de morcego. Ao lado da borradela sensacional, o furunculoso recebe o franco e afasta a cortina.
> Os curiosos ficam de pé olhando a caixa. O tipo, de dentro da caixa, ergue a tampa com a cabeça. Mostra bem a careca. Depois sorri.
> E desaparece
> A velhinha de guarda-chuva sai indignada, dizendo que é exploração.
> - Venez voir l’HOMME CHAUVE-SOURIS! Un franc! Un franc! Seulement! Assim de gente! (MACHADO, 2002, p. 58-59).

Depois do anúncio feito pelo personagem/apresentador, o narrador traspõe para a linguagem verbal a “borradela sensacional” do homem-morcego: “monstro com pernas e rosto de homem, mas asas e orelhas de morcego”. O trecho é finalizado com a encenação um tanto teatral do *homme chauve-souris*, a fúria das senhoras com a exploração de um franco e o sucesso de público com o espetáculo pitoresco.

O fato curioso é que, nesse período, o cinema-mudo também vinha apelando, via expressionismo, para realização de filmes que valorizavam a criação de personagens monstruosos que chamavam a atenção pelos aspectos incomuns, como o já referido *O Gabinete do Doutor Caligari*, de 1920, além de *Dr. Mabuse* e *Nosferatu*, ambos de 1922, e *M, o vampiro de Dusseldorf*, de 1931. Os atores, nessas produções, geralmente, utilizavam máscaras, maquiagens e figurinos que acentuavam o caráter assombroso que predominava nas cenas.

O próximo grau de saturação pictural levantada por Louvel é a *hipotipose*. A principal diferença entre os níveis visuais efeito quadro e a *hipotipose* é o dinamismo paisagístico, constante no segundo e rarefeito no primeiro. Dessa maneira, na comparação entre os dois modelos, *Pathé-Baby*, como filme mu(n)do, representa melhor a *hipotipose* na sua tentativa bem realizada de registrar uma Europa pulsante e cosmopolita.

Louvel reforça, insistentemente, o caráter móvel da *hipotipose*: “ela não imobiliza o texto, espacializando-o, como de costume, mas o temporaliza. A hipotipose seria, então, um exemplo de narração descritiva, um lugar de forte concentração de figuras (LOUVEL, 2012, p. 54).

Em uma passagem de *Roma*, a temporalização do texto, e a concentração de figuras realmente consagram um “exemplo de narração descritiva”:

> Na Stazione di Termini as hordas desembarcam em ordem. A invasão quotidiana de Roma pelos bárbaros da Agência Cook, da American Express, das peregrinações católicas.
> Enfileiram-se os batalhões basbaques. Empunham bandeirinhas. Ostentam medalhas. Trocam dinheiro (muito).
> Vêm ver as ruínas e o Papa [...]
> Focalizando kodaks ou berrando litanias, as hordas vão-se [...]
> Antes de partir, na Fontana de Trevi deixam o soldo propício que garante a volta a Roma (MACHADO, 2002, p. 169).

Nesse capítulo, como em outros tantos já analisados, o autor monta um quadro paisagístico de ações simultâneas que prima pela velocidade, representando a cidade em movimento. Na principal estação de trens da cidade, a *Stazioni Termini* – que

passaria, na década seguinte, por uma reestruturação estética pautada pelas linhas futuristas de Angiolo Mazzoni – recepciona os “bárbaros” organizados pela Agência Cook (pioneira a criação de pacotes turísticos) que invadem a Roma moderna em busca das “peregrinações católicas”.

O cosmopolitismo acentuado da invasão é caracterizado pelos inúmeros turistas que desembarcam, enfileiram-se, empunham bandeirinhas, ostentam medalhas, trocam dinheiro, focalizam kodaks, berram litanias, vão-se e deixam dinheiro na *Fontana di Trevi*. Na descrição, a abundância de verbos – sempre no presente do indicativo – indica que tudo é plasticidade cinética, transformando a paisagem ininterruptamente. O entusiasmo dos visitantes dinamiza a cena e a temporaliza, para utilizar a palavra escolhida por Louvel.

A menção, já bastante repetida, das kodaks apreende o cenário em instantâneos que reforçam o imaginário visual da narrativa, misturando algo que em *Pathé-Baby* é bastante comum: as intersecções entre a literatura, a pintura e a fotografia. Ao decompor a paisagem, sintaticamente, em frases que compreendem o todo pela sua união, cada sentença não deixa de significar, de forma metafórica, uma fotografia registrada. Sob este ponto-de-vista, as *hipotiposes* também se aproximam das descrições de natureza jornalística de Alcântara Machado que procura, objetivamente, compor ações, por meio de palavras, da forma mais fotográfica possível.

No tocante às descrições picturais, a teórica concebe o termo como um coroamento de todos os graus anteriores, indicando sua natureza múltipla e essencialmente visual. Nesse sentido, *Pathé-Baby*, também pelo seu conjunto estético que envolve diversos marcadores visuais e grau de saturabilidade imagética elevado, mostra-se repleto dessas descrições, instituindo-se como um produto cultural que exemplifica muito bem a presença do iconotexto, em acordo com as contribuições intelectivas de Louvel.

Obviamente que pelo fato de a narrativa não estabelecer a écfrase como uma marca recorrente, não chegaremos a discutir objetivamente o assunto. No entanto, *Pathé-Baby* cita e tece julgamentos de gosto em relação a diversas obras de arte visuais. O próximo subcapítulo vai se deter especialmente nessas referências e, pela via da intermidialidade, buscaremos algumas respostas teóricas para explicar certos desdobramentos da narrativa.

3.2.2 As referências individuais: uma visita guiada aos museus da Itália

A passagem de Alcântara Machado por Florença é uma das partes mais interessantes de *Pathé-Baby*. O fragmento integra, na verdade, um conjunto complexo de análises e menções a obras de arte que, de uma forma ou de outra, circunscrevem-se no patrimônio cultural da capital da Toscana. Com isso, ao longo das seis páginas da versão fac-símile da narrativa, o legado de Dante Alighieri e dos renascentistas desfila de forma muito breve, mas intensa, acumulado em referências objetivas e pequenas críticas de arte.

Em *Tesouro de preciosidades*, de *Florença*, o narrador ingressa na Galleria Uffizi, um dos museus mais tradicionais e antigos da Itália. No local, repleto de preciosidades artísticas, ele percorre os olhos pelo maior acervo de obras do Renascentismo existente no mundo, sem esquecer, evidentemente, de prestar muita atenção às pessoas ao seu redor:

> **tesouro de preciosidades**
> Na Galleria Uffizi, visitantes domingueiros arrastam os pés. Compõe um ar entendido deante da Vênus lambida, manjar branco sem açúcar, da *Nascita* botticelliana. Empanturram-se com as mil e uma variantes da *Vergine col bambino*, com ou sem acompanhamento de santos; da *Madonna in trono*, só ou não, bonita ou feia; da *Adorazione dei Magi*; da *Annunziazione*; da *Sacra Famiglia*; da *Deposizione*; da *Assunzione*; da *Crocefissione* [...]
> Inglesas de óculos compram reproduções da *Venere* com muque de Lorenzo di Credi (discutindo o preço). O *Satiro danzante*, quatro séculos mais velho do que Cristo, saracoteia para um grupo de recrutas (MACHADO, 2002, p. 112, grifos do autor).

Dois parágrafos são suficientes para a menção de mais de dez obras de arte que “empanturram” os visitantes, tanto pela quantidade dos quadros, afrescos e esculturas quanto pela semelhança estética entre eles. O narrador, aqui, parece vagamente distanciado, confirmando o que mais tarde ele afirma estar “ansiando por uma tela dinâmica e liberta de Léger”, como já foi apontado.

No final, inclusive, ele se engaja em descrever um grupo de mulheres inglesas que compram, discutindo preço, reproduções da *Vênus* pintada por Lorenzo di Credi. Esse costume de mercado, até hoje bastante difundido nos museus da Europa, confirma os postulados teóricos de Benjamin (2012) que entendia a perda da aura da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. A atitude displicente do narrador vem ao encontro desse sentimento de perda da aura, pois ele pouco se surpreende com as técnicas compositivas dos grandes mestres renascentistas, apesar de nomeá-

las “preciosidades”, como apontado no título. Todavia, pode-se considerar o título revestido de ironia justamente pela oposição encontrada no termo “preciosidades” e o desinteresse do narrador em relação às obras.

Ocorre que o que realmente açula a atenção nesse fragmento são as obras mencionadas que constroem, pela própria citação verbal, uma espécie de catálogo do museu, unindo, mais uma vez, texto e imagem. Precisamente, há citação de: o *Nascimento de Vênus*, de Botticelli; obras que mostram a figura religiosa de Maria, sozinha ou com Jesus menino; a *Adorazione dei Magi* e a *Annunziazione* de Leonardo Da Vinci; a *Sacra Famiglia* de Michelangelo e Francesco Francia; a *Deposizione*, de Pontormo; a *Assunzione* de Denijs Calvaert; a *Crocefissione* de Pietro Perugino e Luca Signorelli; a *Venere* de Lorenzo di Credi e a escultura *Satiro danzante* da Officina Romana.

Das obras mencionadas, duas acabam se destacando por não serem apenas nomeadas. A primeira, a Vênus de Botticelli, é caracterizada como “delambida”, ou ainda, um “manjar branco sem açúcar”. A segunda, a escultura *Satiro danzante*, parece ganhar vida, pois “saracoteia para um grupo de recrutas”.

O *Nascimento de Vênus* de Botticelli (anexo AL) apresenta-se, no conjunto das obras, como um caso singular. Juntamente com a *Venere* de Lorenzo di Credi e o próprio *Satiro danzante* da Officina Romana, o quadro não representa o ideário cristão e sim uma aproximação da cultura greco-romana, algo que se consolida posteriormente como uma convenção renascentista. Além disso, a Vênus também se constitui como um exemplo da beleza clássica, baseado na harmonia, na proporção e na simetria como aponta Gombrich:

> A Vênus de Botticelli é tão bela que nem notamos o alongamento artificial do pescoço, a queda abrupta dos ombros, o modo estranho como seu braço se liga ao tronco. Ou talvez fosse melhor dizer que as liberdades tomadas por Botticelli em relação à natureza a fim de obter formas mais graciosas contribuem para **a beleza e a harmonia da composição**, na medida em que acentuam a impressão de um ser de infinita ternura e delicadeza, que vem dar às nossas praias como uma dádiva dos Céus (GOMBRICH, 2013, p. 198, grifos nossos).

Ora, ao elaborar um juízo de gosto para a obra, Alcântara Machado revela efetivamente suas predileções estéticas. Menosprezar os encantos estéticos da deusa pintada por Botticelli implica a negação do padrão artístico desenvolvido pelos renascentistas, considerado repetitivo pelo escritor. Talvez, Alcântara Machado

buscasse, nesse momento enquanto artista, obras que representassem algo contemporâneo, que problematizasse o mundo em transformação. Sob esse ponto de vista, a matéria histórica ficaria em segundo plano, suplantada pelas obras da vanguarda.

Em relação ao *Satiro danzante* (anexo AM), o fato de o sátiro “quatro séculos mais velho do que Cristo” saracotear frente aos recrutas indica a sensação de movimento contida nas formas da escultura. A perna e o braço direito levantados, o olhar para o chão, o pé levemente inclinado, assim como a mão esquerda, projetam o sátiro para a dança, embora ele permaneça estático. A ilusão do movimento faz com que o autor brinque com a obra e principalmente com a situação: a oposição entre a seriedade dos recrutas e o bailado dionisíaco do sátiro não deixa de ser intrigante e seu olhar registra isso.

Essas menções diretas às obras do Galeria Uffizi suscitam deliberadamente um debate intermidiático. A partir da categorização dos fenômenos intermidiáticos proposto por Irina Rajewsky, a autora entende esse tipo de referências objetivas também como uma forma legítima de conexão entre o texto literário e o texto visual, evocado pela palavra:

> As referências intermidiáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama *Einzelreferenz*, “referência individual”), seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema (*Systemreferenz*, “referência a um sistema”) (RAJEWKSKY, 2012, p. 25, grifos da autora).

No caso de *Pathé-Baby*, as referências individuais, ou *Einzelreferenz* segundo a tradição alemã, criam uma teia artística extremamente complexa, pois são constantes e numerosas, edificando, assim, um arcabouço cultural que se realiza por meio da intermidialidade. Em outras palavras, o leitor é apresentado a um acervo considerável de obras e artistas, formatando um catálogo inacabado do museu. Nesse sentido, a narrativa confirma seu aspecto constitutivo de crônica de viagem, cumprindo o papel de descrever e situar o receptor em relação à Galleria Uffizzi e seus “tesouros”.

O início do trecho de Rajewsky também é elucidativo. Segundo a teórica, as referências intermidiáticas devem ser entendidas como uma estratégia utilizada pelos autores no sentido de buscar uma significação plena do produto cultural. Assim, com

suas próprias especificidades – predominantemente a linguagem verbal – *Pathé-Baby* liga-se às outras artes e mídias, de modo a deixar mais complexas as interrelações mantidas entre imagem e texto.

A discussão levanta uma outra questão: essas referências individuais, as *Einzelreferenz*, em tese, possuem a finalidade de preencher de significado a obra de arte pelas vias da intermidialidade. No entanto, a compreensão dos resultados dessa ferramenta intermidiática só poderá ser efetivada de maneira completa caso a recepção tenha conhecimento prévio dessas obras citadas pelo narrador. Em contrapartida, se o texto não for decifrado convenientemente, ele perde sua potência significativa, mesmo que permaneça legível.

Umberto Eco (2013, p. 29-32), em *Confissões de um jovem romancista*, comenta a respeito de uma estratégia narrativa muito utilizada por ele em seus romances. Trata-se de um recurso denominado de duplo código, considerado por Linda Hutcheon (1988) como uma forma de expressão própria da literatura pós-modernista. Em suma, o duplo código consiste na construção, através da intertextualidade, de certos comentários eruditos por parte do narrador que enriquecem a experiência literária dos que conhecem o tema, mas que, ao mesmo tempo, não prejudica a leitura de quem o ignora. Metaforicamente, nas palavras de Eco, é uma “piscadela do autor para o leitor” que visa o enriquecimento intelectual do romance.

Para o teórico, o duplo código não limita, de todo, a leitura e tampouco pode ser considerado como um preciosismo por parte do autor:

> Admito que, ao recorrer ao procedimento do duplo código, o autor estabelece uma espécie de cumplicidade silenciosa com o leitor sofisticado, e que alguns leitores comuns, quando não entendem a alusão culta, podem sentir que algo lhes escapa. Mas a literatura, suponho, não se destina apenas a divertir e consolar as gentes. Ela também se propõe a provocar e a inspirar as pessoas a ler o mesmo texto duas vezes, talvez até mesmo várias vezes, porque querem entendê-lo melhor. Por isso, creio que o duplo código não é um tique aristocrático, mas uma maneira de mostrar respeito pela inteligência e boa vontade do leitor (ECO, 2013, 31-32).

Não se trata de considerar a narrativa de António de Alcântara Machado como Pós-Modernista. Vincular, de maneira simplista, *Pathé-Baby* com qualquer corrente teórica da segunda metade do século XX seria incorrer em um anacronismo metodológico que se situa muito distante das pretensões desta pesquisa. O que se quer avaliar, neste caso, é a investigação dos procedimentos intermidiáticos da obra

com o propósito de verificar seus efeitos, bem como e o que realmente eles representam.

A partir desse contexto, *Pathé-Baby*, no caminho das referências individuais e, portanto, da intertextualidade e da intermidialidade, cria níveis de compreensão diferentes ao nomear as obras situadas no museu. No momento em que o narrador qualifica a Vênus de Botticellli de “manjar branco sem açúcar”, ele critica explicitamente a obra do artista florentino. Um leitor real, para utilizar a acepção de Compagnon (2010b, p. 148), que apenas conhece a Vênus, compreende a apreciação de Alcântara Machado, mas não capta a essência da crítica por não conseguir estabelecer relações com a história da arte e a consequente busca pelo ideal de beleza desempenhada pelos renascentistas.

Uma forma de duplo código realizar-se-ia, assim, pela mensagem culta e oculta, na qual, implicitamente, o autor questiona não só a beleza da *nascita* botticelliana mas também as regras da arte definidas pelos renascentistas dos séculos XV e XVI. Como tudo no quadro converge para a elaboração de uma obra que intenciona a materialização da beleza nos padrões da deusa; considerá-la “delambida”, ou seja, sem expressão e vivacidade é dar uma “piscadela” ao leitor e sugerir que suas preferências não estão em acordo com a estética clássica. Um outro trecho que certifica esse posicionamento é em *Perugia* quando Alcântara Machado lança mão das referências individuais para encontrar “lições modernas” em obras datadas do século XIV: “Nem mosca nas vinte e duas salas da Pinacoteca. O tríptico da escola toscana, *Maddona e Storie dela vita di Cristo, S. Francesco e S. Chiara*, é uma lição de pintura moderna que tem sete séculos” (MACHADO, 2002, p. 155-156).

A despeito de o autor não prolongar a sua apreciação, nesse cotejamento entre a pintura dos primórdios do renascentismo e a arte moderna, o trecho demonstra que Giotto ou Cimabue lhe despertam uma estima que inexiste na sua relação com as obras do *quattrocento* e *cinquecento*. Esse fascínio é intensificado pela visita ao altar da Basílica de São Francisco de Assis onde se encontram painéis gigantescos realizados por Giotto: “e o altar-mór os quatro frescos de Giotto dantescos, enormes, cansam o pescoço porque arrebatam os olhos” (MACHADO, 2002, p. 162).

As possíveis semelhanças que podem ser arroladas na comparação entre as obras de Giotto e as de Cimabue e muitas obras modernistas situam-se sobremaneira em dois aspectos: a falta de profundidade ou perspectiva – elemento que o Modernismo explora de maneira contundente –; e a geometrização das formas,

encontradas surpreendentemente em Giotto nos anjos e santos que compõe o imaginário da tradição cristã, como em *Morte di san Francesco* (anexo AN), por exemplo.

Mesmo que essas semelhanças possam parecer inadequadas, pela distância cronológica entre o século XIV e o Modernismo, é Alcântara Machado que as legitima, construindo relações que colocam invariavelmente o olhar modernista como fator fundamental na sua visão do mundo. A comprovação disso é o fato de o narrador elaborar uma comparação pouco ortodoxa ao considerar o rosto pintado de uma obra de Cimabue semelhante à face de um caboclo brasileiro. Afinal, no nosso Modernismo, a busca pela identidade nacional, baseado nos (des)encontros étnico-raciais presentes no Brasil, foi uma preocupação constante. Eis o excerto:

> Pouco a pouco, a igreja vestida de sombras vai-se desnudando e o corpo liberto desvenda as perfeições. No braço direito do cruzeiro, sobre o altar, o S. Francesco espantoso de Cimabue, na cara de caboclo brasileiro, resume a vida de esposo da pobreza e amante de cilício. Seus olhos enxergam (MACHADO, 2002, p. 161).

Uma questão que também se torna pertinente, nesse debate, é o motivo que leva o narrador a construir essa crítica ao manancial de obras renascentistas da Galleria Uffizzi. O principal se revela pela intimidade que Alcântara Machado tinha com os artistas cubistas e futuristas e seu compromisso em criar uma técnica nova, distanciada dos valores da tradição. Entretanto, na repetição de algumas ações, pode-se inferir outra razão, não desassociada da primeira.

No trecho analisado, o narrador observa as inglesas que compram reproduções da obra de Lorenzo di Credi. O fato repete-se em fragmento posterior, em *Roma*:

> Os ingleses – coitados – enegrecem de notas graves os Baedeckers vermelhos no pó da Domus Flavia, deante do *Juizo Final* da Capela Sistina, à luz das velinhas na escuridão frigorífica das catacumbas de S. Calixto, e levam para enquadrar na Inglaterra uma reprodução colorida da *Batalha de Ostia*, da Torre Borgia (MACHADO, 2002, p. 170).

Essa reiteração dos hábitos ingleses em adquirir reproduções de obras de arte explica, também, a atitude do autor. A impressão que ele deixa é a de que sua crítica não está direcionada especificamente às obras de Botticelli, Da Vinci, Rafael e outros tantos, mas à relação estabelecida entre o cânone e o público.

Os ingleses, como pode ser constatado facilmente nesse capítulo e no anterior, aparecem relativamente interessados na fruição das obras, compondo “um ar entendido” diante delas, mas seu consumo parece mais relevante, como se a institucionalização dos parâmetros tradicionais deixasse a verdadeira expressão artística em posição lateral. Ademais, não se pode negligenciar as críticas severas que os modernistas brasileiros ainda recebiam na época de publicação de *Pathé-Baby*, em 1926, boa parte delas compostas por alguns baluartes do academicismo excessivo que ainda resistiam nos principais veículos comunicação.

No Museo Nazionale, em *Roma*, as referências individuais, embora registradas em quantidade menor, aparecem com um pouco mais de detalhes:

> No Museo Nazionale só o *Ermafrodita* deitado respira. O resto é cadáver. Gherardo dela Notte salpicou de gotas de água verdadeiras a perna direita de *Judite surpreendida no banho*, no Casino Borghese (MACHADO, 2002, p. 173).

No excerto, três informações prestam-se à análise de cunho intermidiático, dividindo-se em conformidade com as três orações existentes. A passagem “No Museo Nazionale só o *Ermafrodita* deitado respira” faz referência à obra (anexo AO) datada do século II a.C que integra o conjunto de obras elaboradas pela estatutária grega no período helenístico. A estátua encanta o narrador pelo seu realismo rigoroso, fazendo com que passe a sensação de estar vivo, respirando. O arrebatamento é ressaltado pela frase posterior – a segunda informação –, já que ele opõe sua impressão positiva do *Ermafrodita* à consideração de que todo o resto do acervo do museu é cadáver.

O jogo de contrastes produz, na visão do autor, duas classes de obras de arte do Museo Nazionale: as vivas e as mortas. No enfrentamento entre o *Ermafrodita* e as demais obras, somente a primeira pertence à categoria dos vivos. Entretanto, na frase sequente – a terceira informação – ele se contradiz e acrescenta uma nova obra. O narrador afirma que se trata de *Judite surpreendida no banho*, de Gherardo delle Notti, mas, pela descrição do quadro, é possível que esteja se referindo à *Susanna e i vecchioni* (anexo AP), do mesmo autor, datado de 1655.

Essa obra, inscrita no período Barroco, surpreende pelo seu grau de dramaticidade, consoante com as características da arte do século XVII. Notti, artista holandês que estudou pintura com os italianos, inspirou-se notavelmente nos trabalhos realizados por Caravaggio no início do século, absorvendo muito do seu

estilo carregado de expressividade, jogos de luz e sombras e ilusões óticas permeadas de realismo. As gotas de água que escorrem pela perna direita de Susanna são realmente impressionantes, confundindo os limites entre a pintura e o mundo real.

A partir das avaliações realizadas pelo narrador, evidencia-se, de maneira objetiva, o norte estético que o agradou nas visitas à Galleria Uffizzi e ao Museo Nazionale. O *Ermafrodita*, por exemplo, por mais que pertença à cultura clássica, assume um caráter bastante vivaz, efeito reforçado pelo trabalho realizado pelo escultor barroco Gian Lorenzo Bernini, que moldou o colchão pétreo sobre o qual se contorce o modelo de mármore. O mesmo ocorre com *Susanna e i vecchioni*, cuja técnica sensibiliza o escritor e o faz anotar que “Notte salpicou de gotas de água verdadeiras a perna direita” da figura pictórica parcialmente submersa.

Umberto Eco (1991), em *Obra Aberta*, reflete sobre a natureza das obras de arte no que tange às suas possibilidades de interpretação. Na sua visão do século XVII, durante o período Barroco, a negação do convencionalismo clássico empregou um dinamismo que favoreceu a visão multívoca do objeto de arte, apreendido, nesse contexto, por ângulos diferentes. Nesse sentido, o Barroco se assemelharia a escolas como o Romantismo, o Simbolismo e notadamente o Modernismo, distanciando-se, assim, do Classicismo e do Arcadismo. Sua correspondência com a modernidade, de forma geral, repousaria no dinamismo, inerente ao estilo, promovendo efeitos variados e nem sempre adequados à lógica proporcional renascentista:

> podemos encontrar um evidente aspecto de “abertura” (na acepção moderna do termo) na “forma aberta” barroca. Aqui é negada a definição estática e inequívoca da forma clássica renascentista, do espaço desenvolvido em volta de um eixo central, delimitado por linhas simétricas e ângulos fechados, convergindo no centro, de modo a sugerir mais uma ideia de eternidade «essencial» do que de movimento. A forma barroca, pelo contrário, é dinâmica, tende para uma indeterminação de efeito (com o seu jogo de cheios e vazios, de luz e de obscuridade, com as suas curvas, as suas interrupções, os ângulos com as inclinações mais diversas), e sugere uma dilatação progressiva do espaço; a procura do movimento e do ilusório faz com que as massas plásticas barrocas não permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas levem o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação. Se a espiritualidade barroca é vista como a primeira manifestação da cultura e da sensibilidade modernas, é porque aqui, pela primeira vez, o homem se subtrai ao costume do canônico (garantido pela ordem cósmica e pela estabilidade das essências) e se acha diante, na arte como na ciência, de um mundo em movimento que lhe pede atos de invenção (ECO, 1991, p. 79).

Esse confronto entre o Barroco e o Renascentismo clarifica os apontamentos do narrador, pois ele inclina-se, como já comprovado, ao movimento e às explorações expressivas trazidas pela vivacidade/dramaticidade da obra. Na escolha entre as duas estéticas, Alcântara Machado, pela via modernista, elege a barroca, assim como Mario de Andrade ao compor *Macunaíma*, por exemplo.

No entanto, não é apenas Eco que enxerga essa vinculação entre o Barroco e o mundo moderno. Gregg Lambert, em *The return of Baroque in modern culture*, a partir das observações de Octavio Paz, reforça o gosto da escola pela novidade, conceito que fundamenta a sensibilidade estética de Alcântara Machado: "*In many of Paz's most over statements on the subject of modernity, the relationship between the modern and the baroque has been founded upon this love of novelty and otherness*"[8] (LAMBERT, 2006. p. 51).

Esse intrincado jogo de referências, citações, alusões, aproximações e distanciamentos estéticos tece, no seu conjunto, uma combinação artística singular que eleva o grau de erudição da obra literária. Liliane Louvel (2012) entende que as descrições picturais desempenham, também, esta função, adensando a narrativa e enriquecendo-a visualmente:

> A obra de arte no texto constitui um dos lugares mais privilegiados da codificação de saberes: donde a abundância de definições, de referências à tradição, de glosas, de interpretações, de julgamentos estéticos. Sua função seria dar ao texto um verniz erudito, um alcance didático, até mesmo estético, *a fortiori* quando ela é apresentada desde o início (LOUVEL, 2012, p. 62, grifo da autora).

Pathé-Baby consagra este modelo proposto por Louvel (2012) e consegue, com isso, atingir a "codificação de saberes" de forma espontânea, sem condicionar, plenamente, a decifração da obra ao conhecimento integral das referências individuais. Evidentemente, se o leitor não tiver ciência dos elementos compositivos que revestem cada quadro ou escultura, seja em termos específicos ou contextuais, ele não consegue aprofundar sua experiência literária. Por outro lado, aqueles que souberem explorar os caminhos artísticos percorridos pela narrativa, poderão deixar-se levar pelas indicações do autor/guia e, acima de tudo, compreender as "piscadelas" dadas por ele.

---

[8] Em muitos dos comentários de Paz a respeito da modernidade, a relação entre o moderno e o barroco foi fundada no amor pela novidade e pela alteridade (Tradução nossa).

3.3 O DISCURSO VISUALIZADO: A ILUSTRAÇÃO

A (re)organização dos fragmentos de *Pathé-Baby* empreendida por António de Alcântara Machado, desde a sua primeira publicação espaçada no *Jornal do Comércio* até a versão definitiva, acarretou uma expansão das potencialidades intermidiáticas que o próprio texto já oferecia. Além de a obra em sua dimensão verbal, por si só, apelar, recorrentemente, ao componente visual através dos inúmeros recursos dos quais a palavra é capaz, o autor acabou por acrescentar as estampas xilogravadas de Antonio Paim Vieira, de modo a amplificar a complexidade da obra e as interações entre imagem e texto.

No subcapítulo sobre a relação entre a obra e o cinema, imprescindível para a compreensão de todas as outras partes que integram a pesquisa, foi citada, de forma descritiva, a existência dessas estampas e a sua disposição, com ênfase no caráter cinematográfico que elas emprestam à obra. O desafio, agora, é investigar criteriosamente os seus conteúdos, a fim de se compreender o funcionamento estrutural do livro, destacando as suas especificidades na composição do todo de acordo com o aporte teórico utilizado para a análise.

A importância desses elementos paratextuais – para utilizar a nomenclatura adotada por Genette, em *Paratextos editoriais* (2009) ao nomear os aspectos que acompanham um texto – é tamanha que a maioria das edições *Pathé-Baby*, inclusive a última datada de 2002, são reproduzidas de maneira fac-símile, garantindo a permanência das unidades gráficas e tipográficas tais quais se apresentam na obra original. Essa fidelidade apreende, pelo menos em parte, o efeito genuíno causado pelo texto quando apresentado pela primeira vez, mas expõe, em contrapartida, os seus mínimos defeitos, como borrões, erros de digitação e desatualizações ortográficas e gramaticais.

Contudo, todos esses defeitos são compensados, enormemente, pela fruição que a edição fac-símile possibilita, com suas vinte e sete estampas que, em geral, antecipam o teor narrativo do capítulo que aparece sempre em sequência, sem ocultar a identidade artística de Paim Vieira e sua interpretação das ações descritas pelo autor. Essa visão dos fatos, que implica necessariamente uma seleção de imagens evocadas pelo discurso, traz consequências estéticas para a obra e cria, pelo lugar

onde são visualizadas, uma expectativa de acontecimentos que se renova a cada capítulo.

A maioria das imagens xilogravadas baseiam-se nas mesmas características: reunir o maior número de referências ao texto literário, de modo a promover uma relação intrínseca entre a matéria ilustrada e o conteúdo original. Não obstante, os desenhos enveredam por caminhos criativos, o que alarga – ainda mais – as possibilidades de entendimento que a obra proporciona.

Voltando ao fragmento *Roma*, por exemplo. Na arte de Paim Vieira (anexo AQ), encontram-se, amontoados e distinguíveis: a) o coliseu, identificável pelo número abundante de arcos; b) a Basílica de São Pedro, no Vaticano, na parte inferior do quadro, na qual se visualiza, apenas, a sua cúpula; c) a *Fontana di Trevi*, ao fundo, caracterizada pela fachada neoclássica; d) o fórum romano, e as três colunas que indicam o templo de Dióscuros e; e) um homem, em destaque, com um chapéu com a inscrição *guida* que significa “guia”, em italiano.

A licença criativa da estampa não reside no fato de ilustrar o guia turístico, elemento presente no texto de Alcântara Machado, e sim, na maneira que o faz, acrescentando particularidades que inexistem no capítulo. No desenho, a figura de uniforme e sorriso no rosto apresenta braços de polvo que enlaçam um sujeito de olhos esbugalhados, língua de fora e duas malas nas mãos, passando a impressão de ser um dos incontáveis turistas que o texto descreve.

A passagem que menciona o guia, a título de comparação com a xilogravura, é a seguinte:

> Um guia de mau hálito realeja decorada erudição histórica na poeira do Vicus Tuscus. Aqui, isto; ali, aquilo. Mutilações venerandas. Por lá descia o cavalo de Calígula para votar no Senado (agora chegam de automóvel). Um alemão, em mangas de camisa, copia as oito colunas do Templo de Saturno. Os Barberini arrancaram os mármores da Basílica Emilia. Michelangelo inspirou-se nos arcos da Basilica de Maxencio. Que importa? Nada (MACHADO, 2002, p. 172-173).

Os únicos traços atribuídos ao guia, no texto, são o mau hálito e o fato de reproduzir um discurso decorado ao conduzir os turistas pela *Vicus Tuscus*, na rua que leva ao fórum romano. Nenhuma menção, metáfora ou até mesmo comparação à imagem de um polvo ou tentáculos que envolvem alguma pessoa. Efetivamente, há uma outra passagem que pode, ainda, ter agido como elemento desencadeador dessa figura central da ilustração. Mais adiante, no final do capítulo, o narrador tece uma

observação a respeito da obra da estatuária grega *Laocoonte e seus filhos*, descoberta no período do Renascimento: “Laocoonte e filhos, na galeria dos roubos papais, morrem teatralmente sob os coleios estranguladores das serpentes” (MACHADO, 2002, p. 174). Por mais distantes que possam estar as imagens de polvo e serpente, elas podem estar relacionadas por possuírem a faculdade de estrangular. Assim como Laocoonte e seus filhos são estrangulados pelas serpentes, o turista é estrangulado, na ilustração, pelo guia, gerando a fusão de dois acontecimentos díspares reunidos pela mesma imagem polissêmica.

Essa liberdade na composição, baseada, por certo, no estímulo renovador e modernista de Alcântara Machado, também aparece com significância em *Lucca* (anexo AR). O fragmento é o mais curto de *Pathé-Baby*, pois compreende apenas meia página. De relevante, há a descrição que, por meio de uma prosopopeia, atribui vida às estátuas de Guiseppe Garibaldi e Vittorio Emanuele II situadas na praça e, no final, a frase “Silêncio e pernilongos” (MACHADO, 2002, p. 133).

Na ilustração, Paim Vieira traceja um pernilongo enorme, com marcas humanas, que carrega uma espécie de bolo, ornamentado por pequenas árvores que o circundam, remetendo ao trecho: “Os muros arborizados dão um abraço verde na cidade” (MACHADO, 2002, p. 133), e, bem em cima, como enfeite, o contorno de Garibaldi, com o cachimbo e Vittorio Emanuele II, de chapéu. Em passagem alguma desse capítulo, o autor menciona bolo ou algo que remeta a esse campo semântico. Entretanto, em *Roma*, ele metaforiza o Monumento a Vittorio Emanuele II, de proporções gigantescas inaugurado em 1911, como um bolo de aniversário: “o Monumento a Vittorio Emanuele II é um bolo de aniversário” (MACHADO, 2002, p. 174), que mostra uma certa autonomia no processo criativo realizado pelo artista. Na verdade, essa característica de suprimir, selecionar e até mesmo acrescentar elementos é comum nos processos de tradução, por exemplo, além de definir as premissas da transposição intersemiótica, como afirma Claus Clüver:

> Qualquer tradução oferecerá, inevitavelmente, mais do que o texto original oferece, e também menos. O sucesso de um tradutor não dependerá de sua habilidade e criatividade, mas também das decisões sobre o que será eliminado e sobre o equivalente que precisa ser encontrado. Essas decisões serão determinadas pela função ao qual a tradução se presta e pelo contexto no qual ela aparece – **considerações igualmente envolvidas na transposição intersemiótica** (CLÜVER, 2006, p 117, grifos nossos).

Permanecendo no plano teórico, Leo H. Hoek (2006), em *A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática*, analisa os percursos intersemióticos – que por vezes acarretam relações intermidiáticas – existentes na produção de obras que exploram conscientemente a transposição de um tipo de linguagem para outra. Esse intercâmbio pode acontecer entre obras distintas, como em uma adaptação cinematográfica de um romance, por exemplo, ou até mesmo no interior da própria obra, como é o caso dos livros ilustrados.

Hoek (2006) entende que especificamente nos casos em que há a criação de um produto cultural de caráter visual advindo de um texto verbal fonte, acontece uma transposição intersemiótica baseada na primazia do texto. Ele considera, ainda, que a ilustração de livros é o caso mais evidente dessa primazia, constituindo, no diálogo entre a palavra e a imagem, uma obra de natureza multimedial. Assim, mesmo considerando o grau elevado de influência que as diferentes linguagens exercem entre si, ainda se pode verificar uma coerência individual, inclusive pela possibilidade de separação que existe entre elas.

Ocorre que as estampas de *Pathé-Baby*, pela forma como foram produzidas, também suscitam um aprofundamento teórico que não se restringe, simplesmente, a essa primeira categoria intersemiótica proposta por Hoek (2006). Das vinte e sete xilogravuras, doze contém textos verbais, isto é, palavras soltas e até mesmo frases inteiras. Essa peculiaridade, até pela sua recorrência, implica uma discussão mais detalhada das imagens e, por conseguinte, dos elementos discursivos que elas carregam.

A tabela abaixo, com a finalidade de se clarificar quais estampas são apenas visuais ou verbo/visuais, identifica cada um dos tipos:

Estampas apenas com imagem	**Estampas com texto e imagem**
Las Palmas	Capa
De Paris a Dives-Sur-Mer	Folha de rosto
Milão	Sumário (Programa)
Veneza	Lisboa
Florença	De Cherbourg a Paris
Bolonha	Paris
Lucca	Londres

Siena	Pisa
Assis	Nápoles
Barcelona	Perugia
Sevilha	Roma
Córdoba	Toledo
Granada	Final: moralidade
Madrid	_
Desenho da Pathé-Baby	_

Hoek (2006) aponta, para além da hierarquização semiótica em uma obra de arte, a simultaneidade entre texto e imagem, fenômeno encontrado em parte das ilustrações. O teórico avalia que essa relação pode variar largamente, em concordância com a modalidade de cada ocorrência, acontecendo de forma mais ou menos estreita. Segundo ele,

> o texto e a imagem podem se combinar para formar um discurso verbal e visual composto, com cada um mantendo a sua própria identidade (discurso misto), ou então eles podem se fundir de modo inextrincável (discurso sincrético)" (HOEK, 2006, p.179).

Como exemplos de discurso misto, o autor lista os cartazes, as histórias em quadrinhos, os selos e as propagandas. Já como discurso sincrético, aparecem os caligramas, as tipografias e a poesia visual. *Pathé-Baby* revela sua complexidade, mais uma vez, por apresentar, no trabalho realizado por Paim Vieira, demarcações tanto do discurso misto como do discurso sincrético.

Grande parte das estampas que apresentam uma simultaneidade entre imagem e texto possuem um discurso misto, sendo as palavras, geralmente, reproduções de frases encontradas no corpo da obra. Em *Lisboa*, a título de exemplo, a ilustração mostra, em uma edificação com marcas arquitetônicas portuguesas, a inscrição "Tatá & Sousa" que aparece rapidamente na descrição do autor, sem oferecer explicações: "A rua áurea é a vergonha do nome. *Tatá & Sousa*. Imundície e abandono. A avenida da Liberdade. Desleixo e buracos" (MACHADO, 2002, p. 35, grifo do autor).

O caso se repete, de forma semelhante, em *Londres* (anexo AS), *Pisa* (anexo AT) e *Nápoles* (anexo AU), para citar os exemplos mais significativos. A ilustração do

fragmento da capital inglesa, dividida por cinco imagens, quatro quadradas e uma circular ao centro, acumula a figura do rei, o desenho da *tower bridge*, o relógio da *Saint martin in the fields* entre outros detalhes. O texto escrito, na estampa, é justamente o conteúdo que o narrador anuncia no painel iluminado da *Piccadilly Circus*. No entanto, as palavras não aparecem em sua totalidade. Das frases "Maza wattee tea, do you composse?, Bovril, Monico", na estampa, lê-se apenas "Bovril" (uma marca de extrato salgado de carne); uma parte de "tea" (chá); e a sílaba "Mon" de Monico (uma casa de chás e cafés que existia desde 1877).

Em *Pisa*, Paim Vieira trabalha o desenho com poucos traços. O fato curioso advém da criatividade do artista. Ele desenha apenas a famosa Torre de Pisa e, pendurada nela, uma faixa de proporções nitidamente exageradas com a frase *é viedato sputare*, que em português significa "é proibido cuspir". A expressão é extraída do corpo de *Pathé-Baby* em uma passagem que se vale de duas prosopopeias para conferir ação à torre inclinada: "A *Vergognosa di Pisa* espia a gravata auriverde de um espanhol. E cora. *é viedato sputare"* (MACHADO, 2002, p. 127).

No entanto, no discurso misto, a ilustração mais intrigante está estampada em *Nápoles* (MACHADO, 2002, p. 149-150). No final do capítulo, o narrador descreve, poeticamente, um cenário romântico, onde "o mar esconde-se na noite", " o archote ilumina candelabros dentro do oceano", "a água sangra luz", "a fumaça risca uma elipse cinzenta sobre o golfo" e "as estrelas são fagulhas que o Vesúvio atira". A enumeração dessas imagens dotadas de grande beleza prepara a narração de uma serenata que acontece "sob as árvores da Riviera", realizada por um barítono acompanhado pelo som de um bandolim. A música conta a história de um corsário louro que morreu de amor por uma sereia. A letra vai sendo acompanhada por frases sentimentais que auxiliam na formação dessa atmosfera amorosa, até a voz do barítono arrebentar, finalmente, em soluços.

A transposição intersemiótica elaborada por Paim Vieira desconstrói todo o lirismo construído por Alcântara Machado. A imagem mostra, ao fundo, um triângulo que representa o Vesúvio, a lua, as estrelas e, já em um plano mais próximo, algumas roupas remendadas no varal (que aparecem em outra parte do capítulo). Mais à frente, centralizado, encontra-se o barítono com o corpo transformado em cinematógrafo. Uma das mãos gira a manivela da câmera, enquanto a outra sai pelo buraco da lente de projeção. Seu rosto é extremamente expressivo – os olhos destacados ajudam no

efeito – e três lágrimas abundantes rolam pela face direita, revelando a tristeza que caracteriza o sentimento da canção entoada por ele.

No meio do cinematógrafo há uma fenda horizontal, um espaço para a inserção de moedas e, acima, a palavra *soldi*, que quer dizer “dinheiro” em italiano. A ideia que parece ser transmitida é de que a serenata, apesar de extremamente romântica e, aparentemente sincera, é, na verdade, fruto de uma atuação baseada em uma prestação de serviço de matiz financeira. O próprio cinematógrafo atua na construção desse sentido, visto que reforça o aspecto cênico da ação, distante da naturalidade de um sentimento verdadeiro.

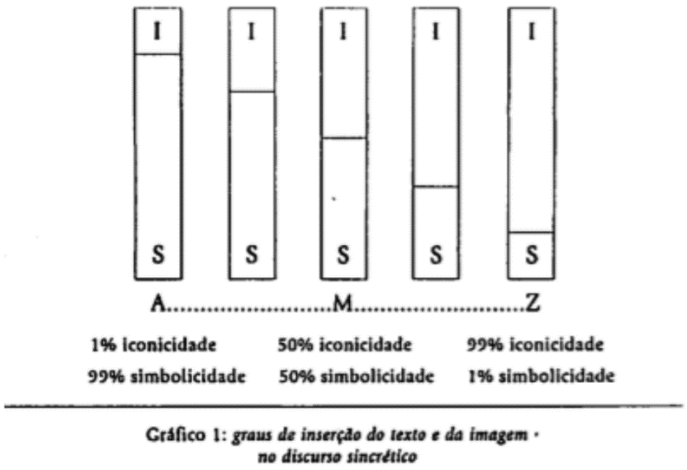
O que se pode depreender, também, dessa transposição é a natureza cinematográfica de *Pathé-Baby* que narra os acontecimentos, muitas vezes, em conformidade com os procedimentos técnicos e estéticos de um filme mudo. Sob este ponto de vista, a passionalidade do barítono pode ser associada – pela forma um tanto exagerada como ele se comporta – às atuações dos atores e sobremodo atrizes dessa era do cinema. Greta Garbo, Joan Crawford, Olive Thomas, entre outros nomes, se caracterizaram pelo apuro sentimental na interpretação de papeis românticos que, na falta do recurso sonoro, ganharam mais expressão a partir de gestos amplos, figurinos chamativos e maquiagens incomuns.

Retornando ao desenho, além da palavra *soldi* (dinheiro) grifada no cinematógrafo, há também o vocábulo *marí,* que sai da boca escancarada do barítono a partir da sua própria ação de girar a manivela da máquina. A palavra, a princípio, deveria estar em italiano, assim como a outra escrita na estampa e toda a canção reproduzida no capítulo. Entretanto, *marí* é “mar” em catalão e não em italiano, que teria em *mare* a palavra correta, quando usada pelo narrador em “*Sirena del* ***mare****, sorridimi, non tremar...*” (MACHADO, 2002, p. 149, grifo nosso). Essa curiosidade parece realmente sem explicação.

Além do discurso misto que provoca inúmeras discussões de ordem teórica, *Pathé-Baby* também apresenta, embora em apenas uma estampa, o discurso sincrético. Hoek (2006), ao definir essa modalidade de discurso, cria uma escala de associação entre texto e imagem, e afirma:

> Este se compõe de signos heterogêneos, que dizem respeito ao texto e à imagem ao mesmo tempo, ainda que em graus variados. O caligrama ou a tipografia são exemplos de discursos em que, em certo grau, a escrita é composta de imagens, da mesma forma que essa imagem é formada pela escrita. Podemos imaginar os signos do discurso sincrético dispostos de

> acordo com seu grau de simbolicidade (texto) decrescente e iconicidade (imagem) crescente (gráfico 1). Os textos-imagens, situados à esquerda na escala, são compostos por 99% de discurso verbal e 1% de discurso visual; as imagens-textos, situadas à direita, são compostas por 99% de discurso visual e por 1% de discurso verbal (HOEK, 2006, p. 179-180).



(HOEK, 2006, p. 179)

Na escala proposta por Hoek, os discursos, híbridos por natureza, apresentam níveis de simbolicidade (texto) e iconicidade (imagem) que variam entre diferentes produtos sígnicos. Essa gradação transita desde aqueles exemplos em que predominam quase que exclusivamente o discurso verbal (nível A), presentes, segundo o autor, em letras adornadas em alfabetos de fantasia, composições tipográficas e caligrafia até os casos encontrados em oposição (nível Z), com o domínio quase exclusivo do discurso visual, como os *papiers collés*, de Pablo Picasso ou os textos incorporados às obras de Paul Klee.

O discurso sincrético em *Pathé-Baby* está posicionado justamente à esquerda da escala, onde prepondera o discurso verbal, afetado, mesmo que minimamente pela iconicidade. Isso acontece no sumário do livro (anexo W), transformado, pela via da arte gráfica, em programa de uma sessão de cinema com anúncios, informações e propagandas.

Chama a atenção, nesse sumário, alguns aspectos, a saber: a) os variados tipos de fontes, utilizados para caracterizar cada cidade citada no programa; b) o anúncio propagandístico do próximo livro de Alcântara Machado, *Brás, Bexiga e Barra Funda*, que se tornaria, mais tarde, seu livro mais conhecido; c) a moldura um tanto

irregular, feita de linhas justapostas; d) os desenhos de flores que ornamentam o sumário e reiteram a ideia de um cartaz confeccionado.

O trabalho artesanal desempenhado por Paim Vieira nesta estampa, especificamente, realça o cuidado laboral e estético de *Pathé-Baby*. Em cada fonte utilizada, o artista se preocupou em utilizar características de tipos bastante diferentes, promovendo uma multiplicidade de letras adornadas que valorizam a obra visualmente. Essa variedade deixa bastante evidente as marcas do discurso sincrético no sumário e, pela forma como se apresenta, incute um olhar acurado na investigação de sua composição.

É necessário destacar que, no horizonte gráfico e tipográfico da época, as características visuais das letras estavam se modificando em conformidade com o arranjo estético descrito no primeiro capítulo desta tese. De maneira geral, o estilo sinuoso e ornamental, que gozou de um profundo prestígio nas últimas décadas do século XIX (*Art Nouveau*) e nas primeiras do século XX, passou a ser substituído pela objetividade da linha reta, pelos contornos pontiagudos e despidos de enfeites (*Art Deco*).

No final do século XIX, por exemplo, o *designer* têxtil, poeta, romancista, tradutor e expoente artista ligado à *Art Nouveau*, William Morris, fundador da *Arts & Crafts*, criou a editora de livros *Kelmscott Press*. Os trabalhos publicados pela *Kelmscott Press* se distinguiam pelo requinte visual, no qual os tipos de letra, decoração de imagens das páginas, escolha particular de papel e de tinta formavam um conjunto artístico tão complexo, que ficava realmente muito difícil delimitar onde terminavam os recursos textuais e começavam os visuais. No anexo AV, a capa e a primeira página de *Ballads and narrative poems by Dante Gabriel Rossetti*, do pintor, ilustrador e poeta pré-rafaelita Dante Gabriel Rossetti mostra claramente esse casamento entre imagem e texto.

Em contrapartida, já no século XX, o letrista Edward Johnston foi incumbido, pelo governo de Londres, de desenhar uma fonte que fosse utilizada no sistema de transporte subterrâneo da cidade (anexo AW). Ela deveria ser, sobretudo, legível, mesmo a longas distâncias, e extremamente fácil de ser enxergada. Johnston, considerando esta necessidade, basicamente excluiu todos os elementos ornamentais das letras, simplificando suas formas ao máximo (HEITLINGER, 2006).

Em *Pensar com tipos*, Ellen Lupton (2013) define a anatomia da letra tipografada. A partir de uma série de particularidades compositivas, a autora explora

as diferentes possibilidades formais que uma fonte apresenta, considerando aspectos como altura do corpo da letra, a linha onde elas repousam, o tipo de curvas, entre muitos outros detalhes. Desse complexo jogo de combinações, nasce um intrincado vocabulário técnico que permite nomear todas as peculiaridades formais de uma letra, singularizando-a pelo conjunto de suas características.

De modo geral, todas as diversas características tipográficas que constituem uma letra (anexo AX), são capazes de definir a identidade – seja ornamental ou não – de uma fonte. No contexto de *Pathé-Baby,* no Modernismo brasileiro, essa preocupação passa a ser constante entre os escritores, pois a escolha tipográfica dos elementos textuais e paratextuais, além de outros recursos de ordem visual, contribuíam decisivamente para auxiliar no projeto estético de suas obras, e principalmente de suas revistas.

Ivan Marques, em *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*, analisa os elementos visuais da revista *Klaxon*, a primeira e, talvez, a mais conhecida revista do período:

> No aspecto gráfico e visual, *Klaxon* foi especialmente inovadora. A capa era sempre a mesma, variando apenas a cor da letra A, centralizada e destacada, em torno da qual se distribuíam o título e o subtítulo da revista. A capa surpreendeu também o escritor Menotti del Picchia, que a descreveu de modo entusiasmado: “Vi, com espanto, aquele sarrilho de letras gordas, um ‘A’ catedralesco, rodeado por uma sarabanda espernegante de letrinhas, todas dançando como equilibristas desengonçados, sob um fundo desesperadamente amarelo”. Na numeração das páginas e nos títulos dos textos também utilizaram tipos grandes, imitando a estética dos cartazes (MARQUES, 2013, p.33-34).

É importante salientar que a arte de capa da revista *Klaxon*, na qual a letra “A” aparece, conforme Marques, centralizada e destacada, sofreu influência direta do trabalho que Fernand Léger realizou para elaboração do livro *La fin du monde filmée par l’ange Notre Dame*, de Blaise Cendrars. Na arte do pintor francês (anexo AY), as letras “N”, “D” e “E” são dispostas em tamanho muito superior às outras – também de dimensões irregulares – servindo, verticalmente, para a formação de palavras diferentes que vão aparecendo no decorrer do texto.

Assim, a letra “N” compõe as palavras *fi**n***, *mo**n**de*, *l’a**n**ge, Ce**n**drars* e ainda ***N**otre*, abreviada pela letra ‘N”, enquanto “D” faz parte, apenas, da simplificação de ***D**ame*. Já a letra “E” compreende ***e**ditions*, *d**e***, *sir**e**ne*, *ru**e*** e *bo**e**tie*. Na capa da *Klaxon* (anexo AZ), o “A” integra as palavras kl**a**xon, mens**á**rio, **a**rte, modern**a**, S**ã**o e P**a**ulo.

Envolvido nesse cenário no qual os artistas atrelados à literatura consideram as questões visuais como uma forma poderosa de expressão, António de Alcântara Machado, aliado com Antonio Paim Vieira, explora ao máximo as potencialidades gráficas no sumário de *Pathé-Baby*. Em relação à tipografia, na realização discursiva em que texto e imagem se sincretizam, de acordo com a acepção de Hoek (2006), verifica-se a utilização de mais de vinte tipos diferentes de fontes. Elas variam de características, em uma leitura possível, ao sabor do perfil das próprias cidades.

Apesar da pluralidade de estilos, formas e intensidades diferentes, percebe-se, pela análise acurada de cada fonte e pela sua relação com as outras, alguns traços importantes acentuados pelo artista. As palavras “Paris”, “Roma” e “Granada”, que designam o quarto, o décimo sétimo e vigésimo capítulos do livro, respectivamente, são as únicas que são compostas com uma fonte excessivamente ornamental, sendo as duas primeiras, a mesma. Nota-se, com muita clareza, que essa escolha pela sinuosidade das serifas, ganchos, caudas, arcos, barras e terminais que, no conjunto, aumentam a inserção de iconicidade do discurso sincrético, atenuam o predomínio da simbolicidade do texto.

Dessa forma, Paim Vieira prima, de maneira geral, pela escolha de fontes mais simples até dar uma maior legibilidade ao texto, visto que a quantidade de palavras associada com a proximidade entre elas já prejudica um pouco a sua compreensão. Algumas estão grifadas em negrito e apenas duas, “Perugia” e “suspensas”, são sublinhadas. Quanto ao uso de letras maiúsculas ou minúsculas, parece que o artista preferiu alternar a marcação, já que, entre os capítulos, onze estão em maiúsculas e doze, em minúsculas. Ele também optou por alterar o tamanho das palavras, enfatizando certos fragmentos. Enquanto *Milão*, *Las Palmas* e *Sevilha* estão enformadas em tamanho grande em relação à maioria das palavras, *De Paris a Dives-Sur-mer* e *Lisboa* aparecem menores.

Uma curiosidade é encontrada na palavra “Florença”, nono capítulo do livro. Paim Vieira, certamente com a anuência de Alcântara Machado, compõe as letras F, L, O e R em letras maiúsculas e E, N, Ç, A em minúsculas. O relevo forma a palavra “flor” no interior de “Florença”, construindo uma relação linguística entre a cidade e o seu próprio significante.

A edição fac-símile também carrega os defeitos gráficos da edição que merecem ser observados com interesse. Em *Granada*, por exemplo, palavra em que foi utilizada um grande número de contornos, aparece um círculo de tinta perfeito

sobre a letra D, enquanto que na frase “em 7 longas partes”, a letra “E”, de “partes”, talvez por ser muito pequena, está completamente desalinhada das demais. Esses erros, pela pouca incidência e de importância irrisória na composição do todo, não diminuem o resultado gráfico obtido. Ao contrário, eles apenas reforçam o caráter artesanal da arte planejada para o romance.

Além dessa discussão entre discurso misto e discurso sintético suscitada pelas próprias características de *Pathé-Baby* na sua relação com a abordagem teórica de Leo Hoek, se faz necessário retomar a classificação dos fenômenos intermidiáticos propostos por Irina Rajewsky. Esse (re)exame se torna imprescindível notadamente pela inserção das imagens na composição estrutural da narrativa, que por si só, estabelecem novas combinações intermidiáticas, fertilizando as zonas intermediárias entre a imagem e o texto.

No subcapítulo sobre a relação entre *Pathé-Baby* e o cinema, constatamos, mesmo que brevemente, que as estampas confeccionadas por Paim Vieira constituíam o que Rajewsky denomina como “combinação de mídias” por agregar, em um mesmo produto, elementos bem definidos de mídias diferentes. O conceito desse fenômeno já foi reproduzido – mais de uma vez – e sua presença já foi comprovada ao longo da análise da obra.

No entanto, Rajewsky, em *A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras intermidiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade* (2012b, p. 59), partindo de reflexões de Wolf, compara as especificidades dos três fenômenos apontados em sua classificação (transposição midiática; combinação de mídias; referências intermidiáticas), em um movimento de aproximação que expõe suas naturezas complexas e possíveis intersecções. Sobre as relações possíveis entre a combinação de mídias e as referências intermidiáticas, fenômenos que ocorrem de diversas maneiras em *Pathé-Baby*, Rajewsky destaca a importância de a análise recair no cruzamento das fronteiras das mídias. Se a combinação realiza um enfrentamento direto entre elas, as referências agem de maneira indireta, pela ferramenta da evocação.

Portanto, a grande contribuição da combinação de mídias na obra reside no confronto plurissignificativo que existe entre as estampas xilogravadas por Paim Vieira e o texto de Alcântara Machado. Assim, pela intermidialidade, percebe-se que todo o trabalho desempenhado pelo desenhista – na sua leitura muito particular dos capítulos – enriquece a obra, pois cria zonas de potencialidade interpretativa que destacam o

entrelugar entre a imagem e o texto. Essa expansão dos limites entre diferentes linguagens produz, na decifração de diferentes linguagens, aproximações e afastamentos próprios de uma combinação bem realizada.

3.3.1 A biblioteca das ruas: o cartaz

Toda a exuberância visual de *Pathé-Baby*, materializada tanto nas xilogravuras de Paim Vieira como na tessitura estilística da prosa de António de Alcântara Machado, encontra, além da harmonização estética com os propósitos modernistas, outros fatores contextuais que auxiliam no seu processo de compreensão. Uma análise de voga sociológica, portanto, se faz necessária, pois há, nesse diálogo entre literatura, história e sociedade, as ferramentas ideais para o entendimento de certas questões que envolvem a inserção de imagens e exploração dos recursos tipográficos no texto literário.

Nicolau Sevcenko (2003), pensando a relação entre o cenário intelectual – dessa faixa cronológica que abrange o final do século XIX e o início do século XX – e o aprimoramento técnico do início do século passado, afirma que

> O desenvolvimento do “novo jornalismo” representa, contudo, o fenômeno mais marcante na área da cultura, com profundas repercussões sobre o comportamento do grupo intelectual. Novas técnicas de impressão e edição permitem o barateamento extremo da imprensa. O acabamento mais apurado e o tratamento literário e simples da matéria tendem a tornar obrigatório o seu consumo cotidiano pelas camadas mais alfabetizadas da cidade. Esse “novo jornalismo”, de par com as revistas mundanas, intensamente ilustradas, e que são o seu produto mais refinado, torna-se mesmo a coqueluche da nova burguesia urbana (SEVCENKO, 2003, p. 118-119).

O próprio Machado de Assis, escritor, crítico de arte e jornalista, explorou, dentro dos parâmetros da prosa finissecular real-naturalista, as potencialidades gráficas que esse “novo jornalismo”, paulatinamente, oferecia aos escritores da época. Não por acaso, Décio Pignatari, em *Semiótica & literatura* (2004, p. 133-153), considera *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1881, como uma (anti)narrativa que evidencia os recursos técnicos advindos da sua experiência no jornalismo e que, portanto, torna-se digna do mais cuidadoso exame semiótico.

Pignatari (2004) principia sua apreciação crítica chamando a atenção para o conhecimento que Machado de Assis possuía acerca de técnicas tipográficas:

> É possível, não certo, que o tipógrafo Machado de Assis tenha criado os tipos de ficção que a crítica tradicional costuma atribuir-lhe – especialmente a sua famosa "galeria de tipos femininos"; mais provável, porém, é que antes se tenha emprenhado nos tipos gráficos que compõe a sua escritura – primeiro como tipógrafo e depois como jornalista e escritor. Ou seja, não foi um escritor alienado do *medium* que utilizava – a palavra impressa, mecânica e industrialmente – como a maioria dos escritores que automaticamente verbais, que não distinguem um Bodoni de um Garamond, ou sequer um tipo serifado de um tipo sem-serifa. Machado de Assis não apenas utilizou os seus conhecimentos neste setor: a tipografia impregnou a estrutura mesma de alguma de suas obras mais importantes, entre as quais *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1881 (PIGNATARI, 2004, p. 133, grifos do autor).

Com efeito, o romance machadiano, especialmente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, se associa às possibilidades da tipografia para melhor se adequar ao estilo "sem gravata nem suspensório" do defunto-narrador. O teórico (2004) se detém em cinco capítulos específicos da obra, demonstrando, a partir de fragmentos que apelam mais para o caráter plástico que propriamente verbal, a versatilidade sígnica da escrita de Machado de Assis.

Em "O velho diálogo de Adão e Eva", por exemplo, ocorre a primeira relação sexual entre Brás Cubas e sua amante Virgília. Entretanto, o narrador sugere o evento com sinais gráficos de pontuação, sem utilizar palavras. A supressão de passagens importantes do enredo da narrativa, que são substituídas por asteriscos ou por pontos encadeados, conta com a fantasia do leitor para gerar uma significação.

Já em "Epitáfio", o autor mimetiza a inscrição do epitáfio de uma personagem que morre inesperadamente. Nele, encontram-se uma linha delimitadora que impõe os limites espaciais da escrita e os dizeres "aqui jaz Dona Eulália Damasceno de Brito, morta aos dezenove anos de idade, orai por ela" (MACHADO DE ASSIS, 2010, p. 267), em letras maiúsculas, centralizadas na página e com diferença de tamanho de palavras entre as frases.

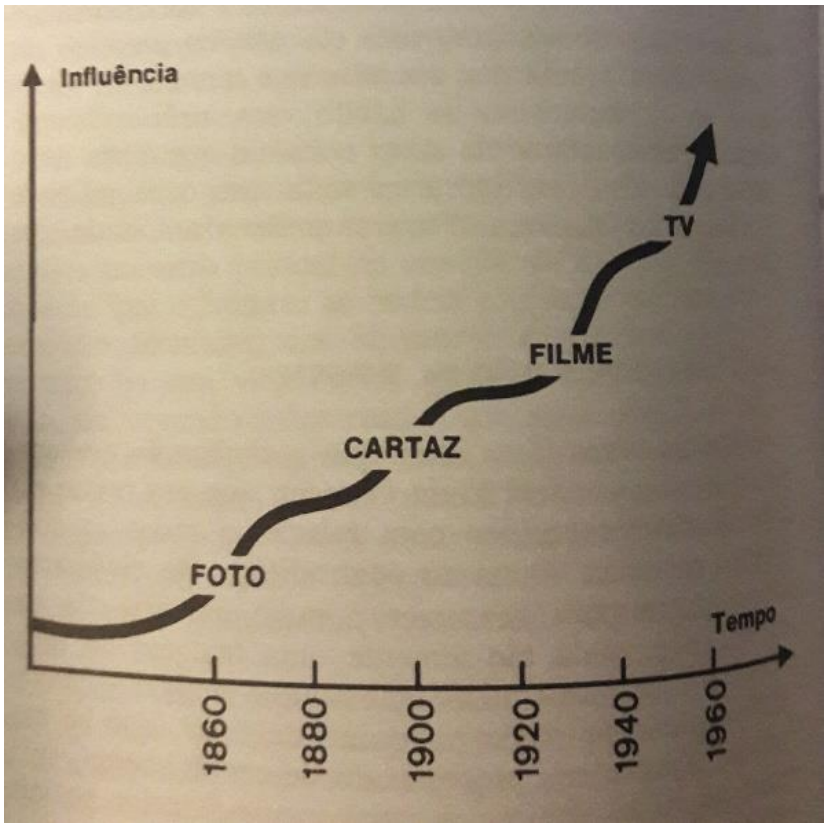
O narrador Brás Cubas, mais adiante, considera que o registro tumular comunica e substitui tudo que se poderia narrar em relação à morte de Nhá-Loló, sua noiva atingida pela epidemia de febre amarela, em meados de 1850:

> O epitáfio diz tudo. Vale mais do que lhes narrasse a moléstia de Nhá-Loló, a morte, o desespero da família, o enterro. Ficam sabendo que foi por ocasião da primeira entrada de febre amarela. Não digo mais nada, a não ser que a acompanhei até o último jazigo, e me despedi triste, mas sem lágrimas. Concluí que talvez não a amasse deveras (ASSIS, 2010, p.268).

De *Memórias Póstumas de Brás Cubas* a *Pathé-Baby*, considerando o ininterrupto aprimoramento técnico que acompanhou os escritores nesse hiato temporal desde o Realismo ao Modernismo, ganha destaque a figura de Alcântara Machado que sempre esteve, em sua curta carreira de escritor, confortável no ambiente jornalístico e, desde muito cedo, acostumou-se com as novidades que esse legado do "novo jornalismo", apontado por Sevcenko, deixou aos seus contemporâneos.

Essa relação se torna mais explícita pela importância da publicidade em *Pathé-Baby*, expressa, na maioria das ocasiões, pelos cartazes propagandísticos que, seja estampados nos jornais, seja dispostos pelas ruas da cidade em *outdoors* ou anúncios luminosos, são mimetizados na narrativa. O fenômeno, por ser extremamente frequente na obra, incita uma discussão mais detalhada, na qual, mais uma vez, o desenvolvimento do cinema cumpre uma função de destaque.

No livro *O cartaz*, que possui o título original mais informativo *L'Affiche dans la societé urbaine*, ou seja, "O cartaz na sociedade urbana", Abraham Moles centra parte de sua pesquisa na influência dos diferentes modos de comunicação visual a partir de uma perspectiva diacrônica, enfatizando suas mudanças, desde a década de 1860 até 1960, conforme a imagem abaixo:



(MOLES, 2004, p. 16)

De acordo com o gráfico elaborado pelo autor, é possível situar *Pathé-Baby* em uma fração intermediária entre o cartaz e o filme, em uma transição que demonstra a importância desses veículos de comunicação visual nos anos 1920. Esse fato comprova o compromisso visual da narrativa e reforça a utilização estética da publicidade como uma estratégica intencional do autor, sempre buscando a vanguarda da expressividade literária.

O sumário de *Pathe-Baby*, rico pelas suas combinações tipográficas que posicionam a obra na esteira dos experimentos gráficos advindos do "novo jornalismo", consagra-se como a síntese desse casamento de influência visual entre o cartaz e o filme, registrando as duas formas de comunicação por meio da literatura. Ao configurar-se como programa, cumpre todas as funções associadas a esse gênero textual, que, segundo Sérgio Roberto Costa (2008, p. 170), define-se por ser um "conjunto de quadros em que se divide o tempo (ou ordem) das transmissões". No entanto, pelo seu apelo visual, anúncios de livros no prelo e potencialidade publicitária, o sumário reveste-se de elementos configurativos do cartaz, propagandeando as "sessões corridas" de filmes que virão na sequência.

Em relação aos cartazes anunciados no romance, doze capítulos, de alguma forma, registram esse modo de comunicação, geralmente grifando a parte verbal do cartaz em letras maiúsculas. Em *Lisboa*, por exemplo, sem qualquer introdução, em parágrafo independente, aparece "SÃO PORTUGUESES OS CHOCOLATES DA FÁBRICA SUISSA" (MACHADO, 2002, p. 35). O mesmo procedimento ocorre em *Siena*, com "PREMIATA FABBRICA DI PARAFULMINI" (MACHADO, 2002, p. 139) e em *Madrid*, "DROGUERIA DE LA VERDAD" (MACHADO, 2002, p. 215).

Em outros trechos, ao contrário, ocorre a interferência do narrador, o qual indica que o conteúdo destacado faz parte de um cartaz. Ele, então, além de descrever a ação contextual, registra o texto, integralmente, na narrativa. Em *Paris*, a título de exemplificação, em meio a um cenário tipicamente cosmopolita, onde ingleses, espanhóis e japoneses observam uma manifestação popular, há uma evidente tentativa de expressar a insatisfação dos manifestantes por meio do conteúdo expresso nos cartazes:

> Um grupo de estrangeiros, à distância, escancara olhos surpresos. Entre ingleses que cachimbam e espanhóis que discursam, o japonês observa, sumido.
> Num muro, fronteiro ao baile, cartazes coloridos falam da crise da vida, das eleições municipais, dos atentados comunistas. Um é tremendo: conclama os padeiros. Truculentamente: OUVRIERS BOULANGERS! NOUS ALLONS FAIRE APPEL À VOTRE COLÈRE! Outras frases explosivas. Dinamite verbal. Acaba berrando em letras vermelhas: DEBOUT, LA BOULANGE! (MACHADO, 2002, p. 57-58).

Algo muito semelhante acontece no capítulo *Milão*, já analisado amplamente em passagens anteriores, no momento em que o narrador descreve o "regozijo nacional" fascista. Os cartazes, nesses exemplos, assumem uma dimensão política que, pelo seu conteúdo, também compõem um retrato bastante acurado da época: "gritos de cartazes: VIVA EL RE! VIVA IL FASCIO! VIVA IL DUCE!" (MACHADO, 2002, p. 90).

Entretanto, o que predomina, a despeito dos cartazes reivindicatórios do trecho de *Paris* e *Milão,* são os cartazes de propaganda, dissolvendo-se na paisagem urbana de tal forma que se naturalizam no discurso entrecortado de *Pathé-Baby*. Os chocolates da marca Perugina, criada em 1922, devem ter causado uma boa impressão em Alcântara Machado, pois aparecem em dois capítulos do livro e de duas formas diferentes.

Em *Nápoles*, o produto é anunciado de forma tradicional, em letras maiúsculas, como na maioria dos anúncios: CIOCCOLATO PERUGINA (MACHADO 2002, p. 145). Já em *Perugia*, cidade da primeira fábrica da marca, o narrador começa o capítulo com uma inscrição de um cartaz provavelmente posicionado na entrada da cidade. Ao contrário da passagem anterior, o texto é escrito em letras minúsculas e em itálico: "*In questa citta, si fabbrica il famoso Cioccolato Perugina*" (MACHADO, 2002, p. 155). Além disso, a expressão "Cioccolato Perugino" aparece na ilustração de Paim Vieira do capítulo *Perugia* (anexo AAA), em uma das estampas demarcadas pelo discurso misto.

As propagandas publicitárias registradas tanto no discurso verbal quanto nas xilogravuras estão presentes nos anúncios luminosos da *Picadilly Circus*, em *Londres*, e ainda em *De Cherbourg a Paris*, mostrando que os cartazes poderiam ser encontrados na cidade e também no campo, entre uma cidade e outra. No caso deste último fragmento, os outdoors (gênero considerado gêmeo do cartaz, na visão de Costa) são bem maiores que as casas, no desenho, exaltando a sua imponência visual.

Ademais, *Pathé-Baby* também é pontuado de placas de naturezas diversas, que informam, direcionam, anunciam e situam o ambiente e seus detalhes em uma economia sintática que resume o local em frases simples, despidas de qualquer adjetivação. Em *Paris*, na descrição de um clube de *Jazz* em que se dança freneticamente ao som do Java, ritmo dançante bastante difundido nos anos 1920, o narrador anuncia sinteticamente: “ tabuleta diz: JAVA”. (MACHADO, 2002, p. 50). O mesmo acontece em forma de aviso no capítulo *Madrid*: “ANITIGUA CASA DEL CRISTO. Em cima: COMESTIBLES. Em baixo: ON PARLE FRANÇAIS” (MACHADO, 2002, p. 216), em que os anúncios metonimicamente sugerem lugares e ações a partir dos seus dizeres.

Enfim, *Pathé-Baby*, como projeto estético, privilegia os acontecimentos de interação social, no qual dominam, preponderantemente, os locais de maior fluxo de pessoas, onde os estranhos se encontram e se despedem de maneira fugaz, movidos pelo ritmo intenso das cidades que pulsam sem descanso. Os anúncios luminosos, as placas de trânsito, os *outdoors* de dimensões gigantescas e as propagandas publicitárias servem, nesse contexto, como uma forma de comunicação verbo-visual que orienta os passantes, informando-os sobre os grandes acontecimentos da paisagem urbana, conferindo uma organização social àquilo que parece desordenado e caótico.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cineasta francês Robert Bresson (2005, p. 35) afirma que a arte cinematográfica institui uma nova forma de escrever e, portanto, de sentir. Embora breve, a constatação de Bresson não deixa de ser profunda, uma vez que ela capta, de maneira um tanto sumária, a revolução sinestésica promovida pelo cinema e o impacto que essa nova arte – espécie de centro de convergência de todas as outras – trouxe ao âmbito da escrita e, por extensão, da literatura.

Pathé-Baby revela, pelo conjunto de suas singularidades, uma conscientização profunda de seu autor, António de Alcântara Machado, dos elementos técnicos, estéticos e sociais que fundamentaram a ascensão e o estabelecimento dessa nova forma de "escrever". Esse entendimento, associado à manipulação da linguagem literária, resulta na construção de uma narrativa substancialmente contemporânea a sua época e repleta de inovações formais que exemplificam o fecundo intercâmbio entre a palavra e a imagem.

Nesse sentido, o primeiro capítulo deste trabalho, "Do *Art nouveau* ao *Art deco*: *Pathé-Baby* e a consagração modernista de um escritor paulistano", encontrou, identificou e aprofundou as relações entre *Pathé-Baby* e o horizonte técnico do contexto da obra, permeado de aprimoramentos e novidades que redefiniram a maneira de o homem interagir em sociedade. Mais do que isso, a intenção primordial foi a de reconhecer uma estética que abarcasse esse fenômeno internacional e cosmopolita, associando o trabalho de Alcântara Machado a um processo artisticamente contemporâneo.

O fato de o escritor ter participado, como um observador atento, da *Exposition Internacionale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes*, em 1925, parece o ter auxiliado enormemente na busca de norte estético que, de certa maneira, estava transido, como traço dominante, na cultura europeia de então. Os livros de Blaise Cendrars; os quadros de Léger, Picasso, Delaunay e Lempicka; os cinematógrafos abarrotados de expectadores; as festas noturnas animadas pelo frenético som das pequenas orquestras e dos gramofones; os passeios na multidão em cidades como Paris e Londres; os anúncios publicitários presentes nos cartazes *Art Deco* (de Cassandre e outros artistas), *outdoors*, e painéis luminosos; as viagens transatlânticas; as mensagens telegráficas recebidas continuamente, bem como a

moda transgressora, baseada na funcionalidade, formam esse cenário arrebatador que preenche o autor modernista de ideias e sensações.

Por isso, *Pathé-Baby* significa, antes de tudo, um mergulho vertiginoso nos anos 1920. Desde sua forma, forjada em comunhão com as particularidades técnicas dos meios de comunicação e transporte, até seu conteúdo que, por meio da linguagem entrecortada dos telegramas e dos intertítulos cinematográficos, retratam a vida dinâmica e efervescente das grandes cidades europeias, tudo remete aos *années folles* e seus métodos vanguardistas de composição literária.

Da mesma forma, a narrativa circunscreve-se de maneira exemplar no Modernismo brasileiro, pois, a despeito de seu cosmopolitismo acentuado, nunca deixa de enfatizar seu caráter viajante. Entre paisagem urbana e o narrador, existe sempre um distanciamento – na maioria das vezes, crítico – que insiste em afirmar que, embora anônimo e integrante dos “panoramas internacionais”, há alguém que não pertence àquele espaço. O contraste se firma de fato no final, na “moralidade” paródica, na qual afirma, em um tom ambíguo, que “nosso céu tem mais estrelas / nossas várzeas têm mais flores / nossos bosques têm mais vida / nossa vida mais amores”.

A influência modernista também legitima a aproximação da literatura com outras artes e mídias. O trânsito comum entre diversas manifestações artísticas é uma característica desse contexto de composição. Além disso, a própria formação de grupos entre escritores, pintores, músicos e escultores dividindo o mesmo norte estético contribuiu, especialmente no Brasil, para esse processo de diálogo intermidiático.

Portanto, a confluência expressiva de diferentes componentes extraliterários não surpreende por si só, mas antes por sua combinação *sui generis*. *Pathé-Baby* se comporta como um filme mudo e todos os elementos verbo-visuais concorrem nesse sentido. Entretanto, Alcântara Machado alcança esse efeito sem a necessidade de apelar aos recursos materiais do cinema, apenas com a manipulação da linguagem literária e o acréscimo de estampas xilogravadas de Paim Vieira.

Com isso, *Pathé-Baby* consegue conciliar a tradição milenar da representação realizada pelo discurso verbal com o manancial técnico de uma nova arte oriunda justamente da configuração social que começou a se definir no final do século XIX e avançou pelas primeiras décadas do século XX. Como o conteúdo da narrativa se restringe à captação do movimento urbano, cheio de vida e atividade, Alcântara

Machado avizinha a literatura ao cinema, ou seja, à nova forma de “escrever”, logo de sentir, citada por Bresson. O resultado é um engrandecimento e uma valorização das duas artes que, pela aproximação, alargam seus limites e encontram correspondências em linguagens distintas.

Talvez, a maior riqueza da obra esteja situada justamente nestas intersecções entre a literatura e outras formas de expressão. A consciência dessa aproximação entre *Pathé-Baby* e outras artes e mídias, sobretudo o cinema, sustenta toda a construção do segundo capítulo da pesquisa, “Um caleidoscópio de imagens e letras: uma abordagem intermidiática dos estudos literários”, edificado nas teorias acerca da intermidialidade.

Primeiramente, construímos uma relação intermidiática entre a obra e os filmes mudos. Dessa comparação, foi possível identificar uma série de recursos técnicos e estéticos intercambiantes entre as áreas, associando procedimentos inovadores da sétima arte a maneiras criativas de composição literária. O conteúdo das estampas – e sua disposição no livro – conjugado à construção de um estilo narrativo baseado na visualidade institui correspondências possíveis entre linguagens diferentes. A partir disso, a teoria da intermidialidade ofereceu um aporte teórico que aprofundou discussões e estabeleceu um sedimento sólido nos parâmetros dos estudos comparados.

O debate de caráter intermidiático – iniciado desde o primeiro capítulo no vínculo entre a literatura e o aprimoramento de meios de comunicação - abriu espaço para a análise criteriosa das formas de representação social flagrantes em *Pathé-Baby*. A visão panorâmica, componente estético já existente no ideário do *flâneur* de Baudelaire em meados do século XIX, expande-se com desenvoltura como mecanismo de apreensão da realidade com o cinema. Assim também faz Alcântara Machado que elabora um narrador que descreve as ações, nos diversos capítulos, de forma ampla, mas sem deixar de, na sequência, decompor a paisagem e particularizar cada parte que constitui o panorama.

Dessa influência visual de narrar, constatamos que o narrador de *Pathé-Baby* demonstra um comportamento descritivo que, segundo as contribuições de Irina Rajewsky, emula as ações de captação visual empreendidas pelo cinema. Com isso, buscamos combinar alguns estudos de perspectiva e foco narrativo, principalmente de Friedman, Jahn e Genette, com metodologias utilizadas no cinema da época, apontadas por Lotman, destacando afinidades e atuações semelhantes.

Após verificada a riqueza visual da obra de Alcântara Machado, viabilizada pela relação extremamente íntima entre literatura e cinema, foi possível trazermos à discussão, por meio da intermidialidade, a importância da pintura moderna na constituição de *Pathé-Baby*. Assim como as vanguardas europeias entusiasmaram a criação do Modernismo brasileiro – do qual Alcântara Machado é um dos grandes expoentes – o Cubismo e o Futurismo, notadamente, deixaram marcas na percepção e sensibilidade artística do escritor. *Pathé-Baby* sublinha características e tendências dessas vertentes em um movimento constante que indica, invariavelmente, uma renovação artística profunda, operada por uma linguagem fragmentada e, ao mesmo tempo, expressiva.

A influência das vanguardas não se presentifica apenas no estilo do autor. Ela aparece nominalmente, na menção objetiva dos artistas, em concordância com o que Rajewsky nomeia de referências intermidiáticas. Como muitos pintores são citados, delineia-se, claramente, a identidade artística de Alcântara Machado. Sempre atento ao universo contemporâneo, o escritor filia-se aos trabalhos de vanguarda e *Pathé-Baby*, na sua integralidade, corrobora com essa visão do mundo e das artes.

Desse modo, não surpreende a incidência acentuada de marcadores picturais presentes na narrativa. Definida em níveis de visualidade, Louvel apresenta uma teoria calcada na tentativa de encontrar um entre-lugar nas relações imagem e texto: o iconotexto. Nesse sentido, *Pathé-Baby*, mais uma vez, confirma seu caráter plástico, exemplificado pela abundância de descrições de apelo metafórico.

Ademais, as ilustrações confeccionadas especialmente para a obra – e analisadas mais especificamente no último subcapítulo da tese – servem como uma espécie de confirmação e legitimação dos atributos intermidiáticos presentes em *Pathé-Baby*. No casamento entre imagem e texto, as estampas se revelam, concomitantemente, como discurso misto e sincrético, para utilizar os termos teóricos de Hoek. Pela sua disposição e conjuntos de elementos, elas também se classificam como uma transposição intersemiótica, conforme o que Claus Clüver conceitua como tal. Além disso, a presença das figuras aprofunda a experiência intermidiática da obra por configurar uma combinação de mídias, de acordo com o sistema proposto por Rajewsky.

Ainda cabe ressaltar que o resultado mais relevante é a exuberância estética da obra, pois é a própria narrativa (e somente ela) que define a natureza das relações intermidiáticas propostas nessa pesquisa. E, se elas se mostraram interessantes,

complexas e profícuas, é porque, na mesma medida, António de Alcântara Machado, em 1926, fez com que, com cada elemento, o conjunto estético de *Pathé-Baby* resultasse em uma obra moderna e essencialmente atemporal.

Por fim, se aceitarmos a ideia segundo a qual, normalmente, os manifestos de vanguarda e os projetos de ruptura, tais como o Cubismo, o Futurismo, o Surrealismo e o próprio Modernismo brasileiro, se constituem a partir do diálogo entre mais de uma arte, o livro de Alcântara Machado poderia representar uma súmula dessas relações intermidiáticas *avant la lettre*. Nesse sentido, *Pathé-Baby* significa, antes de tudo, uma evocação literária das artes e seus meios. Sua leitura provoca os sentidos e proporciona, pelos mecanismos da palavra, uma extensão estética que testa os limites da escritura, aconchegando-se ao campo das artes visuais. Se para Bresson, o cinema se configura como uma nova forma de escrever e, *ipso facto*, de sentir, de perceber o mundo, *Pathé-Baby*, a sua maneira, se insere nesta tentativa de amalgamar os universos do texto e da imagem. O resultado é o desencadeamento de uma nova fruição, condizente com os processos técnicos e estéticos dos anos 1920. Entretanto a *Pathé-Baby* do autor não é a câmera de Bresson. Trata-se da construção de um livro-mundo, cosmopolita, que, emulando os elementos da cinematografia, se apresenta também como livro-mudo e, no entanto, pleno de expressividade verbal. Portanto, *Pathé-Baby* não configura uma forma de escrever cinema, como afirma Bresson, mas certamente contribui para uma nova maneira de se fazer literatura.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.

AMARAL, Aracy. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Livraria Martins Editora S. A., 1970.

AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

ANDRADE, Mário de. **A escrava que não é Isaura**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

_____. Pauliceia Desvairada. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Caixa modernista**. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

ANDRADE, Oswald. **Ponta de lança**. São Paulo: Globo, 1991.

_____. **Obras completas II**: Memórias sentimentais de João Miramar Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. Carta-oceano. In: MACHADO, António Alcántara. **Pathé-Baby**: Edição Fac-Similar comemorativa dos 80 anos da Semana de Arte Moderna (1922-2002). Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2002.

_____. Pau-Brasil. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Caixa modernista**. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

AUMONT, Jacques. Lumière, “o último pintor impressionista”. In: _____. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BALZI, Juan José. **Impressionismo**. São Paulo: Claridade, 2009.

BARILLI, Renato. **A art nouveau**. São Paulo: Editora Verbo/EDUSP, 1976.

BARTHES, Roland. O duelo Chanel-Courrèges. In_____. **Inéditos, vol. 3**: imagem e moda. Tradução de Ivone Castilho Benedetti São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____; **Pequenos poemas em prosa**. Tradução de Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

BERGAN, Ronald. **Ismos**: para entender o cinema. Tradução de Christiano Sensi. São Paulo: Editora Globo, 2010.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti e Marcelo Macca São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BILHARINHO, Guido. **Clássicos do cinema mudo**. Uberaba: Instituto triangulino de cultura, 2003.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. In: ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Editora Globo, 1997.

BOSI, Alfredo. Imagem, discurso. In: **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. Tradução de Evaldo Mocarzel. São Paulo: Iluminuras, 2005.

BROCA, Brito. **Pontos de referência**. Brasília: Ministério da educação e cultura, 1962.

CALIL, Carlos Augusto. A família de Cendrars. In: CENDRARS, Blaise. **O loteamento do céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Editora Globo, 1997.

CANNADINE, David. Contexto, execução e significado do ritual: a monarquia britânica e a “invenção da tradição”. In: HOBSBAWM, Eric J. & RANGER, Terence (orgs). tradução Celina Cardim Cavalcanti. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

_____; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira**: história e crítica. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio**: Ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CENDRARS, Blaise. **Du monde entier**: poésies completes: 1912-1924. Paris: Éditions Gallimard, 1967.

_____. **Etc..., etc... (um livro 100% brasileiro)**. Tradução de Teresa Thiériot. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

CHALINE, Eric. **50 máquinas que mudaram o rumo da história**. Tradução de Fabiano Morais. Rio de Janeiro: Sextante, 2014.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. Belo Horizonte: **Aletria**, v. 14, jul.-dez. 2006.

_____. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Tradução de Thaïs Flores Nogueira Diniz, Cibele Braga, Ariane Souza Santos, Claus Clüver, Yu Jung Im e André Melo Mendes. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários Faculdade de Letras UFMG, 2006.

_____. Intermidialidade. Belo Horizonte: **Revista do programa de pós-graduação em artes da escola de Belas Artes**, v.1, n. 2. 2007, pp. 1-16.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **O demônio da teoria**: teoria e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA, Sérgio Roberto. **Dicionário de gêneros textuais**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2009.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Global, 2001

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

_____; VIEIRA, André Soares. **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

DUNCAN, Alastair. **Art deco**. London: Thames & Hudson, 2000.

ECO, Umberto. Cinema e literatura: a estrutura do enredo. In:_____. **A definição da arte**. Tradução de Eliana Aguiar Rio de Janeiro: Record, 2016.

_____. **Confissões de um jovem romancista**. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **História da beleza**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. A poética da obra aberta. In: **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EISENSTEIN, Sergei M. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**. São Paulo/Brasília: Edições Quíron Limitada, 1978.

FAUCHEREAU, Serge. **O cubismo**: uma revolução estética: nascimento e expansão. Tradução de Marcela Vieira e Julia Vidile. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2016.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curione e Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GALLAS, Alfredo O. G; GALLAS, Fernanda Disperati. **Art Déco**: Europa, Estados Unidos, Brasil. São Paulo: E. do Autor, 2013.

GAUTIER, Théophile. **Baudelaire**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

_____. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GONÇALVES, Aguinaldo. J. **Ut pictura poesis**: uma questão de limites. Revista USP, 1989, p. 177-184.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922**: a semana que não terminou. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOMES, Renato Cordeiro. **Dimensões do instante: mídia, narrativas híbridas e experiência urbana**. São Paulo: Comunicação, mídia e consumo, vol. 5n. 12 p.131 – 148, março de 2008.

GRIVEL, Charles. Le passage à l'écran littératures des hybrides. In: MIGOZZI, Jacques. **De l'écrit à l'ecran: littératures populaires: mutations génériques, mutacions médiatiques**. Limoges: Pulim, 2000.

GUASTINI, Mário. *Pathé*-Baby. In:_____. **A hora futurista que passou e outros escritos**. São Paulo: Boitempo, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Em 1926**: vivendo no limite do tempo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARLEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HAUSER. Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HEITLINGER, P. **Tipografia – origens, formas e uso das letras**. Lisboa: Dinalivro, 2006.

HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (Orgs.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. New York: Routledge, 2008.

HOBSBAUWN, Eric. **Tempos fraturados**. Tradução de Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1918. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____; RANGER, Terence (orgs). **A invenção das tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcanti. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

_____. **A era dos impérios, 1875-1914**. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HOEK, Leo. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (org.) **Poéticas do Visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

_____. **A poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

HUMPHREYS, Richard. **Futurismo**. Tradução de Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução de Albin Beau, Maria da Conceição Puga e José Barrento. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

JAHN, Manfred. More Aspects of Focalization: Refinements and Applications. In: Pier, John (ed.). GRAAT: **Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours**, 1999, n. 21, p. 85-110.

KADOTA, Neiva Pitta. **A Grafia imagética de Antônio de Alcântara Machado**. São Paulo: Revista da Faculdade de Comunicação as FAAP, nº 10 - 2º semestre de 2002.

LAMBERT, Gregg. **The return of Baroque in modern culture**. London: Continuum, 2006.

LANZONI, Rémi Fournier. **French cinema**: from its beginnings to the present. Nova Iorque: The Continuum International Publishing Group Inc, 2005.

LARA, Cecília de. Comentários e notas à edição fac-similar de Pathé baby. In: MACHADO, António de Alcântara. **Pathé baby**: Edição fac-similar comemorativa dos 80 anos da Semana de Arte Moderna (1922-2002). Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2002.

LÉGER, Fernand. **Funções da pintura**. Tradução de Eduardo Barão. São Paulo: Nobel, 1989.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura – vol.7**: o paralelo das artes. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo, Ed. 34, 2005.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Tradução de Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa , Ltda, 1978.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.) **Poéticas do Visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.

_____. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos**: guia para designers, escritores, editores e estudantes. Tradução de André Stolarski e Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MACHADO, António de Alcântara. **Pathé-Baby**: Edição fac-similar comemorativa dos 80 anos da Semana de Arte Moderna (1922-2002). Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2002.

_____. **Laranja da China**. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa oficial do estado, 1982.

_____. **Obras – Volume I:** Prosa preparatória & Cavaquinho e Saxofone. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983.

_____. **Brás, Bexiga e Barra Funda**: notícias de São Paulo. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa oficial do estado, 1994.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Abril, 2010.

MACHADO, Luís Toledo. **António de Alcântara Machado e o Modernismo**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **Fundação e Manifesto do Futurismo**. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (org). O futurismo Italiano: manifestos. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MARQUES, Ivan. **Modernismo em revista**: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MARTINS, Wilson. **O Modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1977.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. Vol. V. São Paulo: Cultrix, 1995.

MOLES, Abraham Antoine. **O cartaz**. Tradução de Mirian Garcia Mendes São Paulo: Perspectiva, 2004.

MOLLIER, Jean-Yves. Génese et développement de la culture médiatique du XIX au XX siècle. In: MIGOZZE, Jacques. **De l'écrit à l'ecran: littératures populaires : mutations génériques, mutacions médiatiques**. Limoges: Pulim, 2000.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermidialidade. Belo Horizonte: **Aletria**, v. 14, jul.-dez. 2006.

OLIVEIRA, Felippe D'; atual. e org. Lígia Militz da Costa, Maria Eunice Moreira, Pedro Brum Santos. Porto Alegre: IEL; Santa Maria: UFSM, 1990.

PAES, José Paulo. **Armazém literário**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **A invenção do cinema brasileiro**: modernismo em três tempos. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. IN: _____. PELLEGRINI, Tânia (org) et al. **Literatura, Cinema e Televisão.** São Paulo: Editora SENAC/Itaú Cultura, 2003.

PESSOA, Fernando. **Fernando Pessoa**: antologia poética. Porto Alegre: Leitura XXI, 2006.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PRÜMM, Karl. O trabalho da câmera: uma experiência intermidiática. A concepção da imagem do *cameraman* Eugen Schüfftan. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermidialidade e estudos interartes:** desafios da arte contemporânea – volume 2. Tradução de André Soares Vieira. Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, 2012.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

_____. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermidialidade e estudos interartes:** desafios da arte contemporânea – volume 2. Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, 2012.

REMAK, Henry H. H. Literatura Comparada: definição e função. IN: COUTINHO, E.F. & CARVALHAL, T.F. **Literatura Comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Tradução de Monique Balbuena.

RIO, João do. O bebê de tarlatana rosa. In:_____. **Dentro da noite**. São Paulo: Antiqua, 2002, pp. 47-51.

_____. O carro da semana santa. In:_____. **Dentro da noite**. São Paulo: Antiqua, 2002, pp. 78-82.

ROBINSON, Michael; Ormiston, Rosalind. **Art Deco**: the Golden age of graphic art & illustration. London: Flame Tree Publishing, 2013.

RODRIGUES, Ana Paula Dias. **António de Alcântara Machado com a câmera**: exploração geográfica e cinematografia em Pathé-Baby. Araraquara: Cadernos de Semiótica Aplicada, v. 10, n. 2. 2012.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: arte & indústria. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada**: a barulhenta história do cinema mudo. São Paulo: Lemos, 2000.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguarda e cosmopolitismo**. São Paulo: Editora perspectiva, 1983.
_____ (org.). Caixa modernista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

SERULLAZ, Maurice. **O Impressionismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

SEVCENKO, Nicolau (org). **História da vida privada no Brasil República**: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Orfeu estático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

_____. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papirus, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. **O cinematógrafo de letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TUDOR, Andrew. **Teorias do cinema**. Tradução de Dulce Salvato de Meneses. Lisboa: Edições 70, 2009.

VIEIRA, André Soares. **Escrituras do visual**: o cinema no romance. Santa Maria: Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 2007.

_____; DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução de Paulo Henriques Brito São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ANEXOS

ANEXO A

Endereço: http://parisadele.com/portfolio/porte-dauphine-metro. Último acesso:05/11/2016.

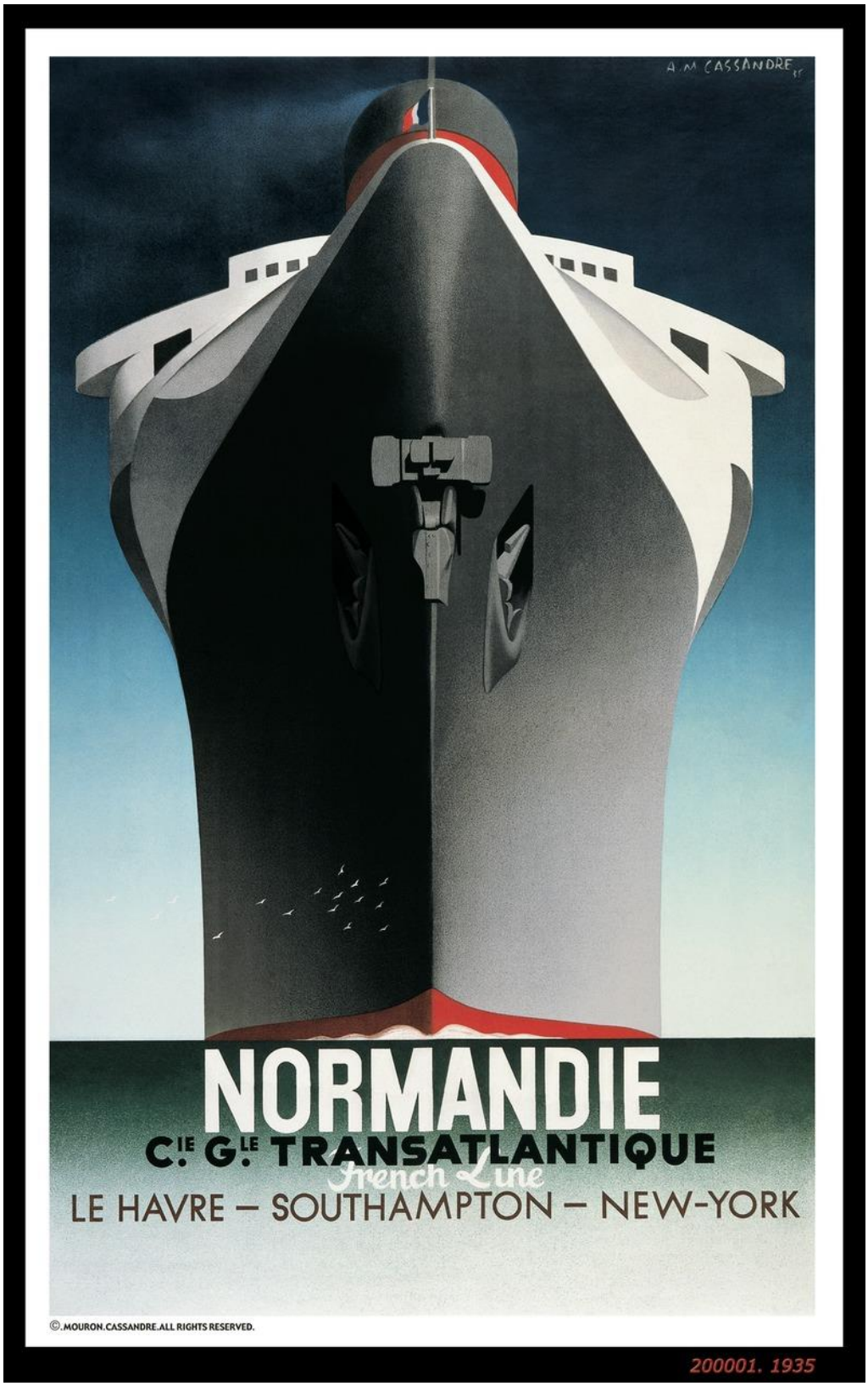
ANEXO B

Endereço: http://parisadele.com/portfolio/porte-dauphine-metro. Último acesso:05/11/2016.

ANEXO C

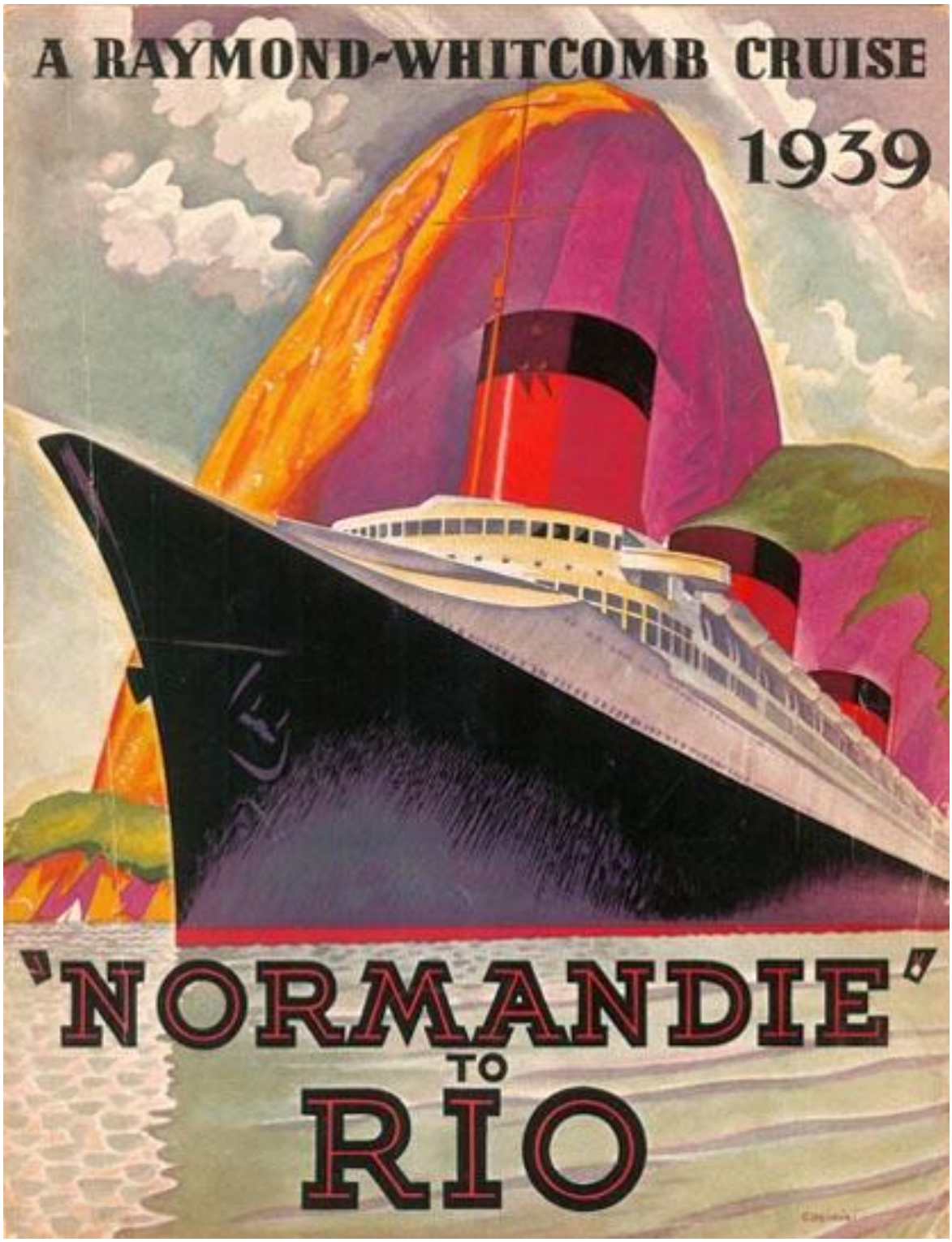
Endereço: https://pt.wikipedia.org/wiki/Abajur_Tiffany. Último acesso: 01/11/2016.

ANEXO D



Endereço: http://www.cassandre.fr/posters/normandie-1935-ref-200001.html. Último acesso: 01/05/2016.

ANEXO E

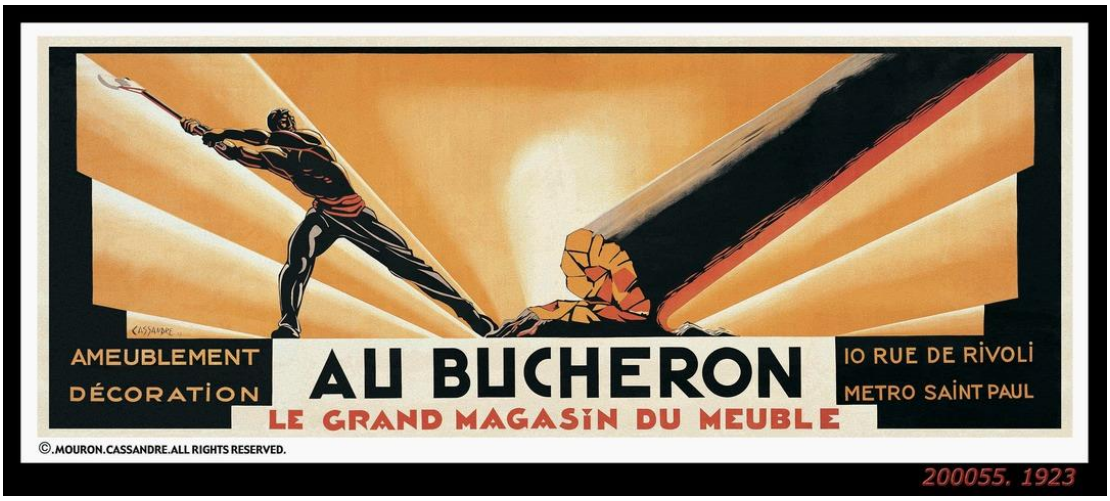


Endereço: http://rmsnaviodossonhos.blogspot.com.br/2012/06/ss-normandie.html. Último acesso: 03/11/2016.

ANEXO F

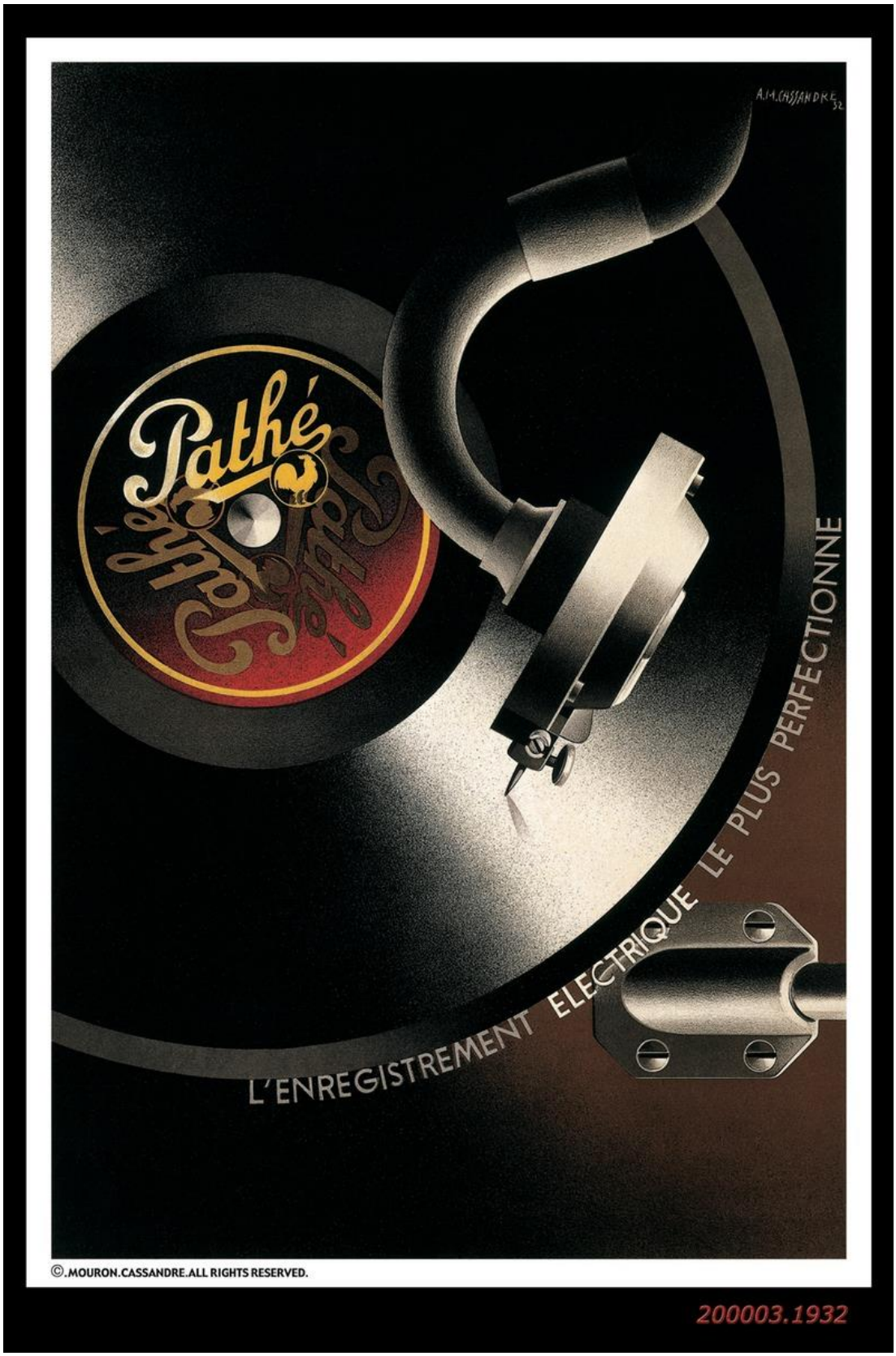
Endereço: http://www.cassandre.fr/posters/nord-express-paris-varsovie.html. Último acesso: 04/11/2016.

ANEXO G



Endereço: http://www.cassandre.fr/posters/au-bucheron-1923-ref-200055.html. Último acesso: 01/11/2016.

ANEXO H



Endereço: http://www.cassandre.fr/posters/pathe-1932-ref-200003.html. Último acesso: 01/11/2016.

ANEXO I

Endereço: http://alchetron.com/Tamara-de-Lempicka-1313892-W. Último acesso: 02/11/2016.

ANEXO J

Endereço: http://www.cassandre.fr/posters/bugatti-1935-ref-200023.html. Último acesso: 02/11/2016.

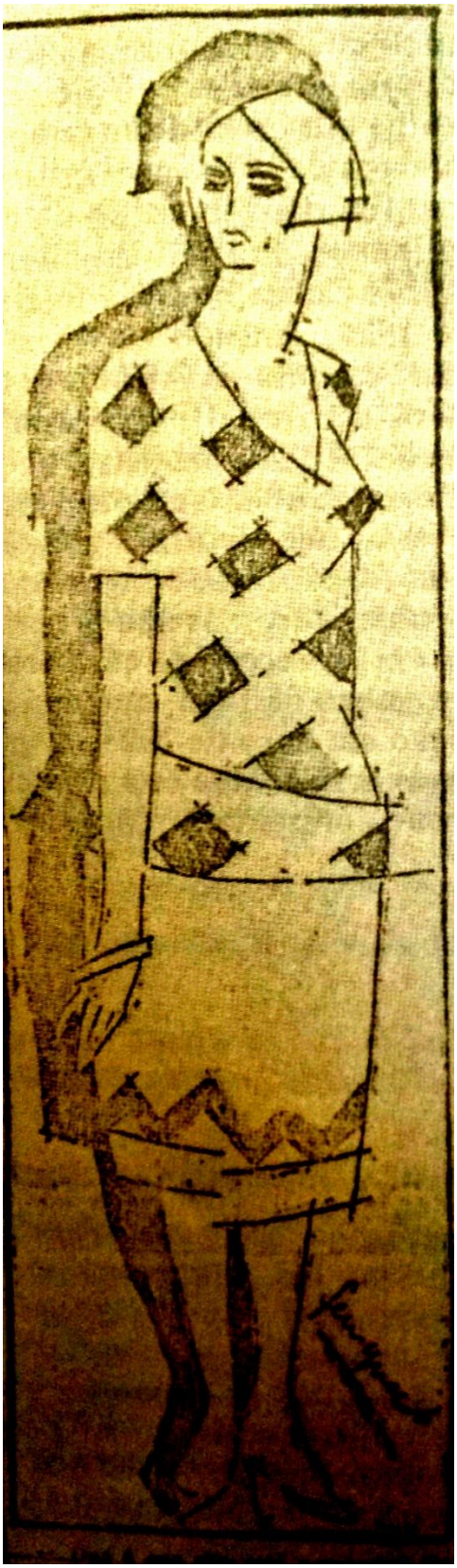
ANEXO K

Endereço: https://hotellambert.tumblr.com/post/68910689783/portrait-of-the-duchess-of-la-salle-tamara-de. Último acesso: 03/11/2016.

ANEXO L

Endereço: https://br.pinterest.com/pin/386957792965877838/. Último acesso: 02/11/2016.

ANEXO M



ANEXO N

Endereço: http://thedarkwoods.free.fr/jo200508.htm. Último acesso: 01/11/2016.

ANEXO O

Endereço: http://www.postersplease.com/posterblog/?p=277. Último acesso: 02/11/2016

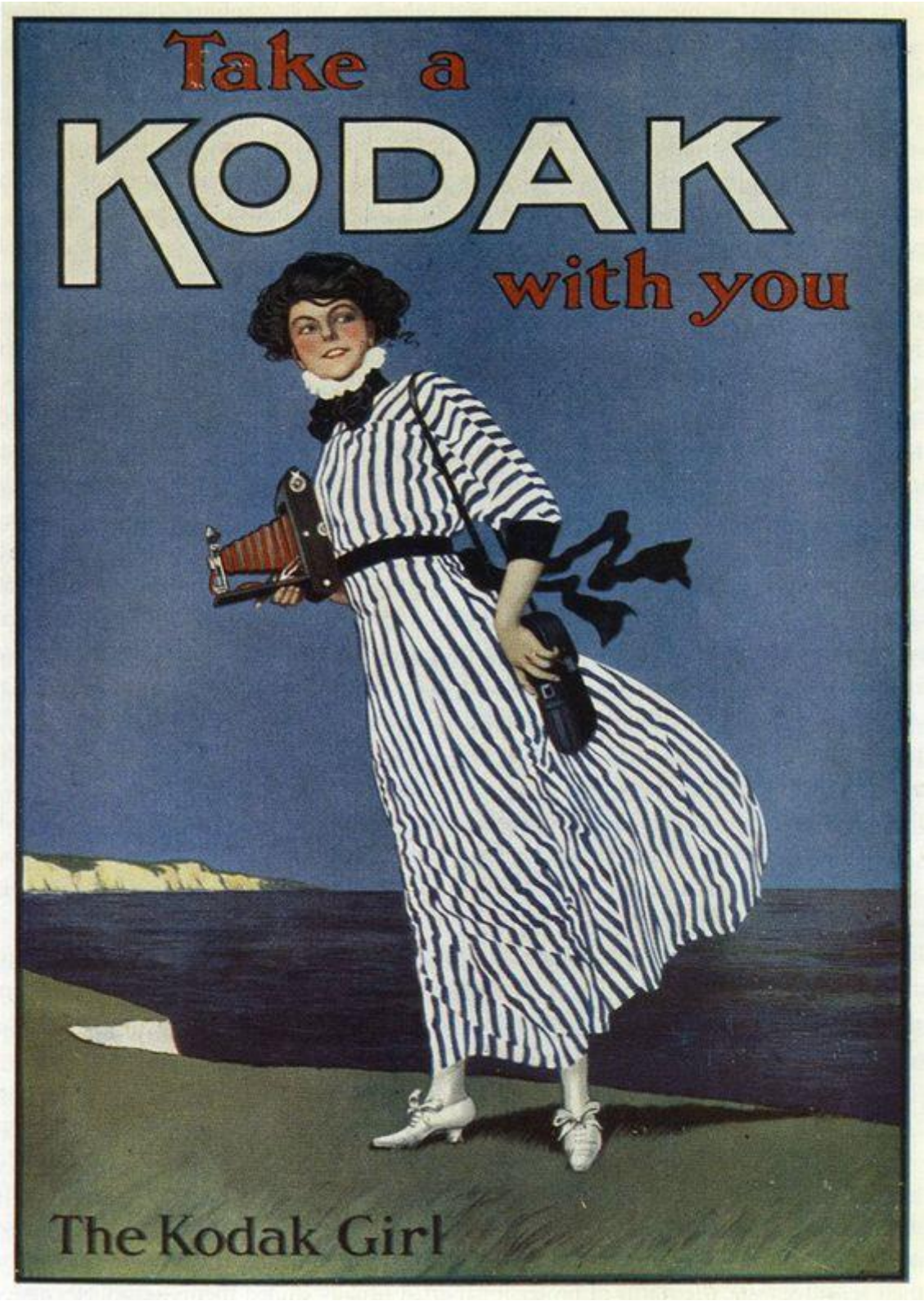
ANEXO P

Imagem extraída da página 28 do manual da câmera Pathé-Baby, impresso na tipografia Leuzinger, no Rio de Janeiro, sem data.

ANEXO Q

Imagem extraída da página 24 do manual da câmera Pathé-Baby, impresso na tipografia Leuzinger, no Rio de Janeiro, sem data.

ANEXO R



Endereço: https://br.pinterest.com/debwashabaugh/the-kodak-girl/. Último acesso: 01/11/2016.

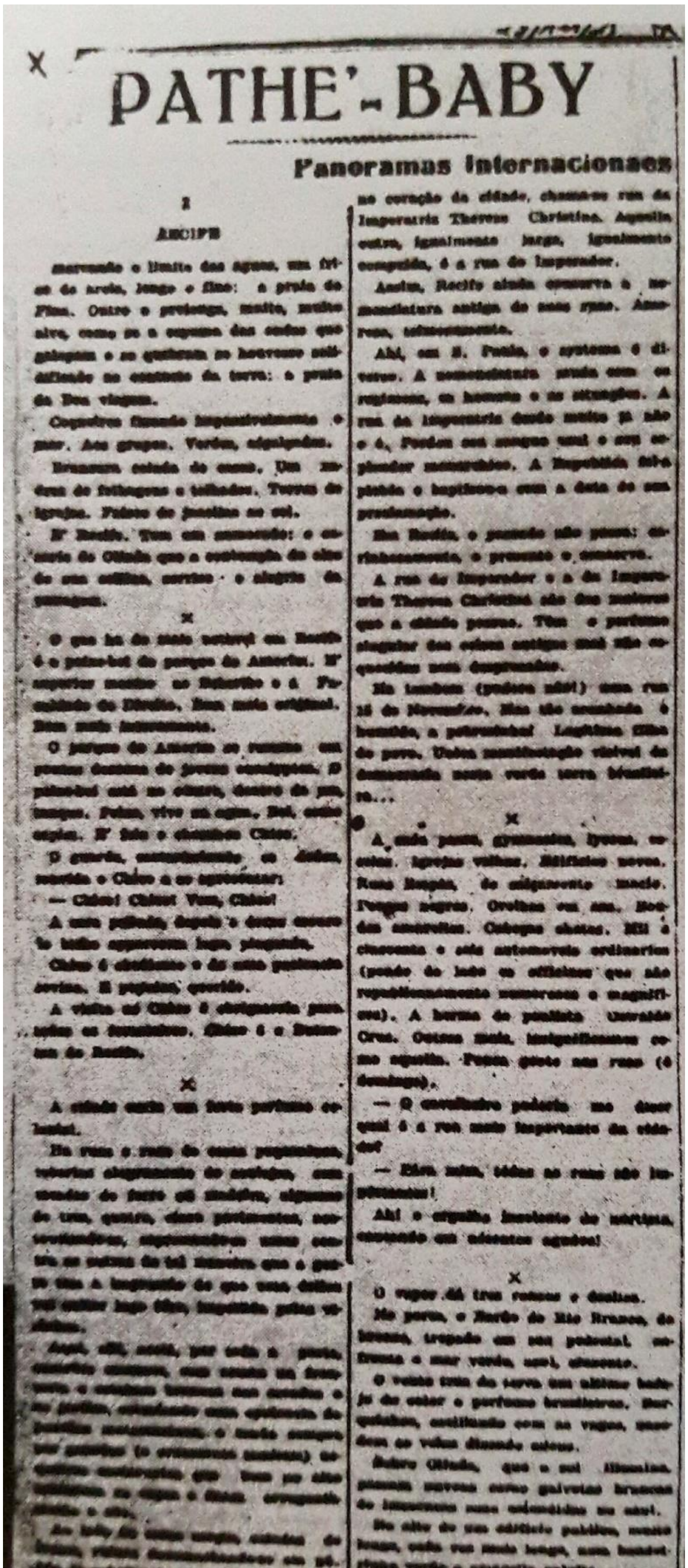
ANEXO S

Endereço: http://www.alamy.com/stock-photo-the-kodak-girl-a-reminder-to-everyone-to-take-their-kodak-camera-with-105349388.html. Último acesso: 01/11/2016.

ANEXO T

Endereço: https://pt.wikipedia.org/wiki/Chuva,_Vapor_e_Velocidade. Último acesso: 02/11/2016.

ANEXO U



PATHE'-BABY

Panoramas Internacionaes

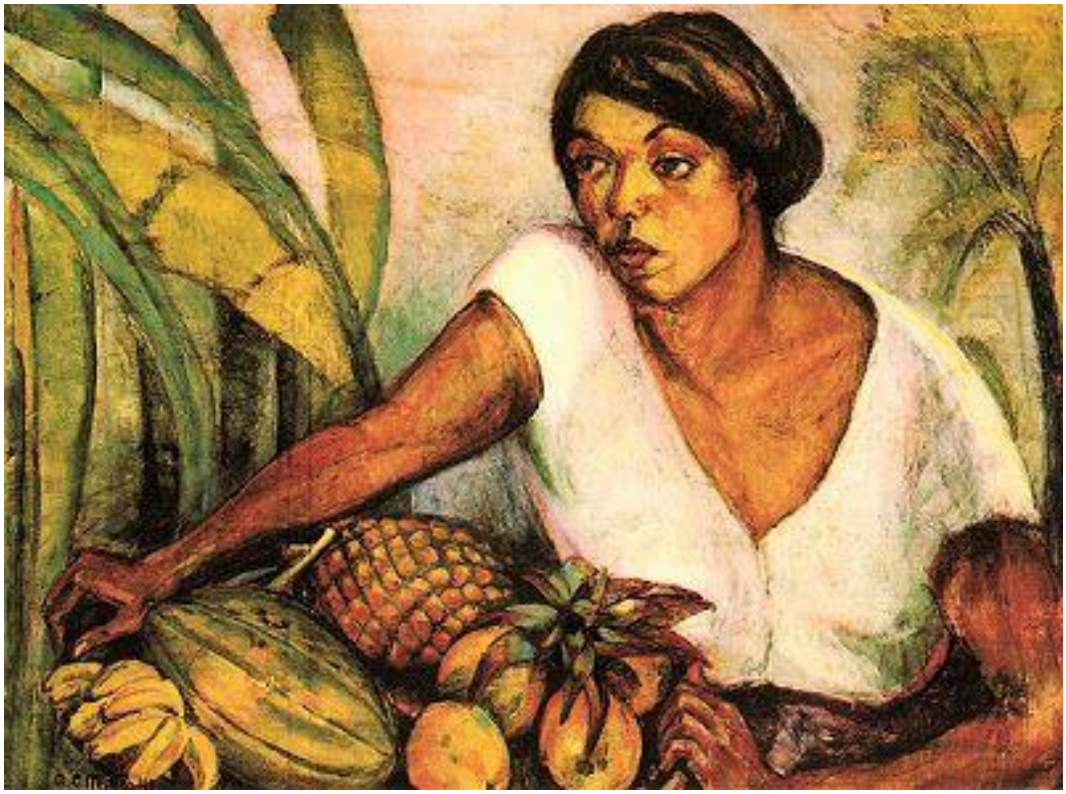
I

RECIFE

ANTONIO DE ALCANTARA MACHADO

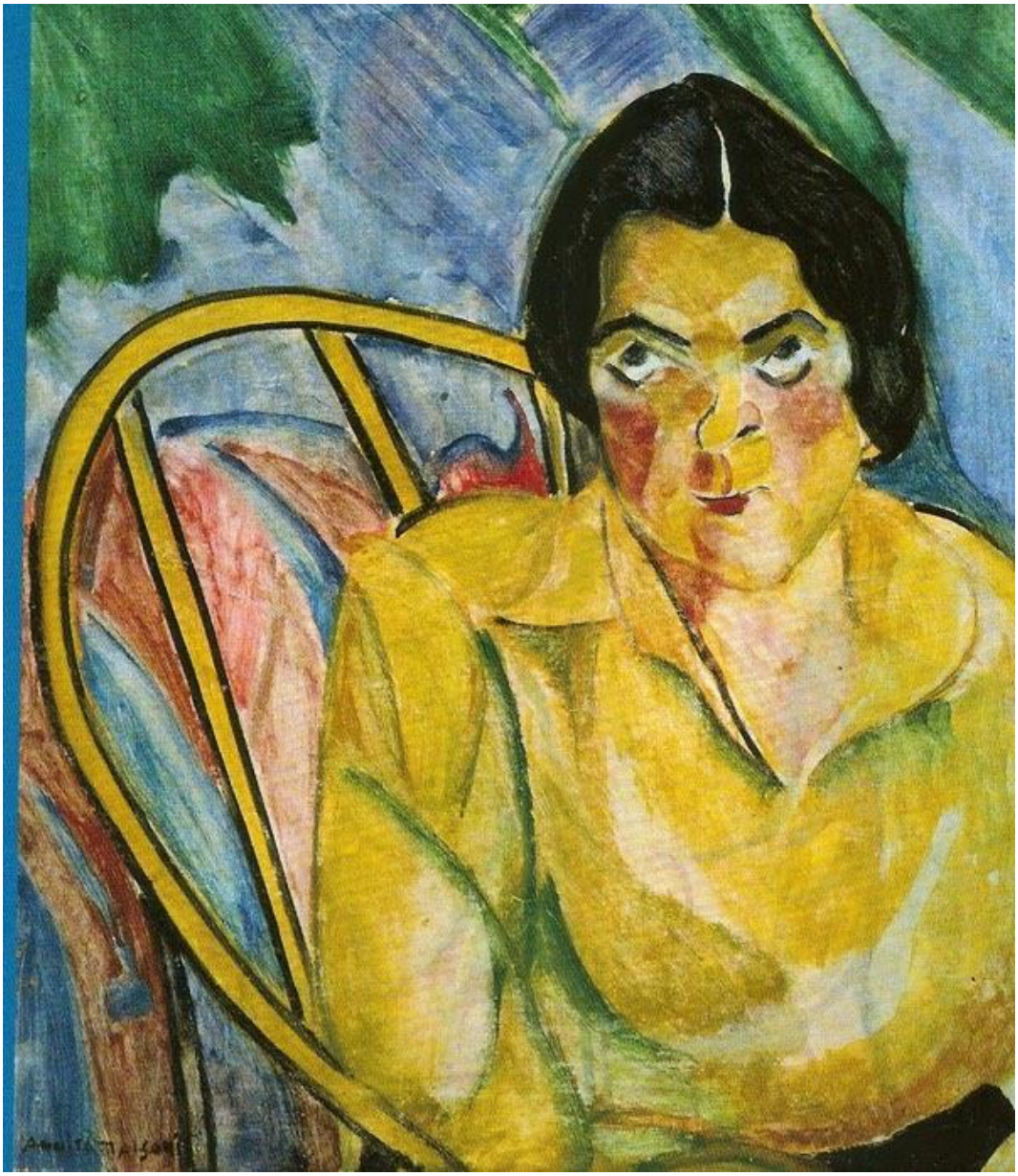
(MACHADO, 2002, p. 16).

ANEXO V



Endereço: http://www.arteeartistas.com.br/tropical-anita-malfatti/. Último acesso: 11/10/2017.

ANEXO W



Endereço: http://www.conexaocultural.org/blog/2011/07/acervo-mac-usp/. Último acesso: 10/10/2017.

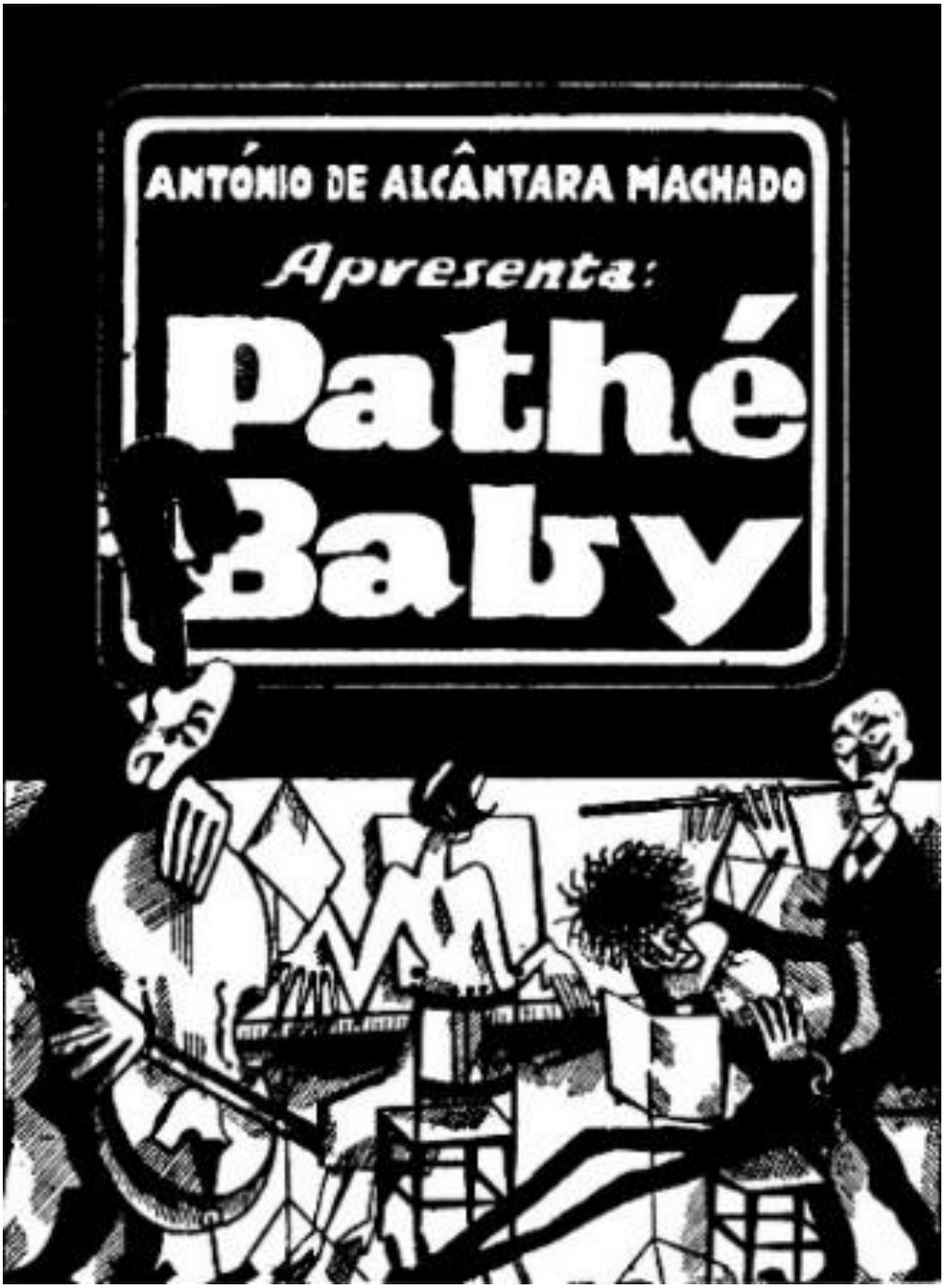
ANEXO X

Endereço: http://myartguides.com/exhibitions/visoes-da-arte-acervo-mac-usp/. Último acesso: 10/10/2017.

ANEXO Y

Endereço: https://pt.wikipedia.org/wiki/Abaporu. Último acesso: 10/10/2017.

ANEXO Z



(MACHADO, 2002, p.1).

ANEXO AA

PROGRAMA

SESSÕES

OUVERTURE, por Oswald de Andrade
1. LAS PALMAS, EM 4 PARTES
2. LISBOA, EM 4 PARTES
3. De Cherbourg a Paris, em 4 partes
4. Paris, Super especial película de grande montagem
5. De Paris a Dives-Sur-Mer, em 1 longa parte
6. Londres, em 5 partes
7. Milão, EM 4 PARTES
8. Veneza, em 3 únicas partes
9. FLORença, em 5 partes
10. Bolonha
11. Pisa

PREÇO (inclusive

N. B. - Estão SUSPENSAS

Brevemente! Braz, Bexiga

CORRIDAS

12. Lucca
13. SIENA
14. NA'POLES, em 4 partes
15. PERUGIA
16. ASSIS
17. Roma, em 5 partes
18. Barcelona, Película de sensação em 2 partes
19. Sevilha, Super-Produção em 5 partes, com outras 4 estrelas
20. Córdoba
21. GRANADA em primeira exhibição.
22. MADRID, em tres duplas partes.
23. TOLEDO

o imposto): 7$000

as entradas de FAVOR

Barra Funda (Centro) Brevemente!

(MACHADO, 2002, p 3).

ANEXO AB

Endereço: https://pt.wikipedia.org/wiki/Henri_de_Toulouse-Lautrec. Útimo acesso: 01/11/2016.

ANEXO AC

Endereço: http://movimentosdahistoria.blogspot.com.br/2011/09/futurismo.html. Último acesso: 10/10/2017.

ANEXO AD

Endereço: https://pt.wikipedia.org/wiki/Boulevard_des_Capucines_(Monet). Último acesso: 15/06/2017.

ANEXO AE

Endereço: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Swing_(Pierre-Auguste_Renoir). Último acesso: 15/06/2017.

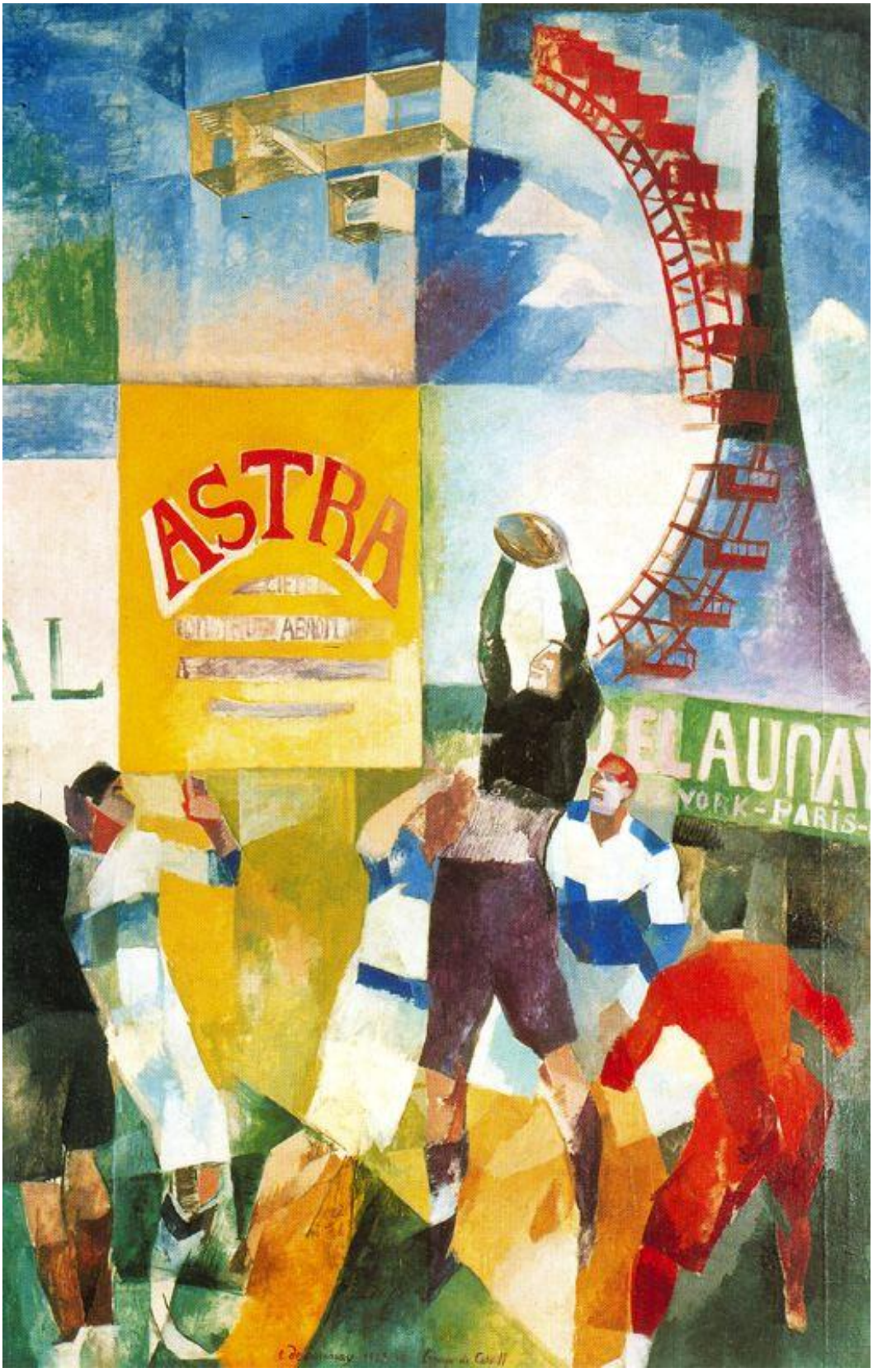
ANEXO AF

Endereço: https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Chemin,_Paysage_%C3%A0_Meudon_(Gleizes). Último acesso: 15/06/2017.

ANEXO AG

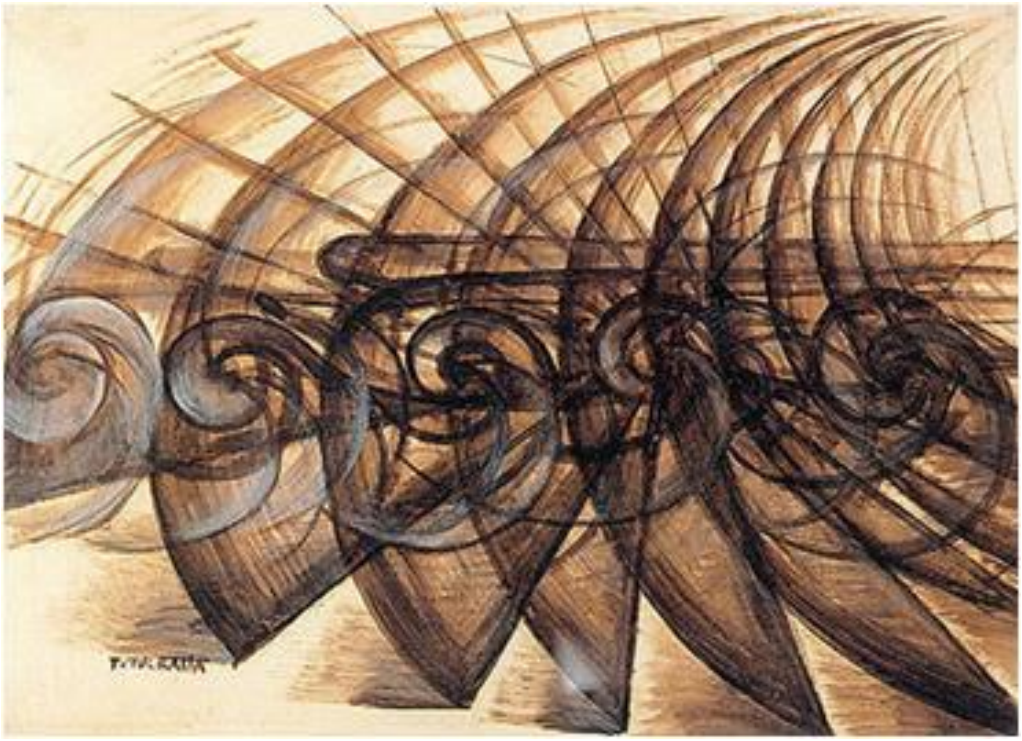
Endereço: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Paul_C%C3%A9zanne_109.jpg. Último acesso: 15/06/2017.

ANEXO AH



Endereço: https://www.wikiart.org/en/robert-delaunay/the-cardiff-team. Último acesso: 15/06/2017.

ANEXO AI



Endereço: http://www.doispensamentos.com.br/site/?p=40. Último acesso: 16/06/2017.

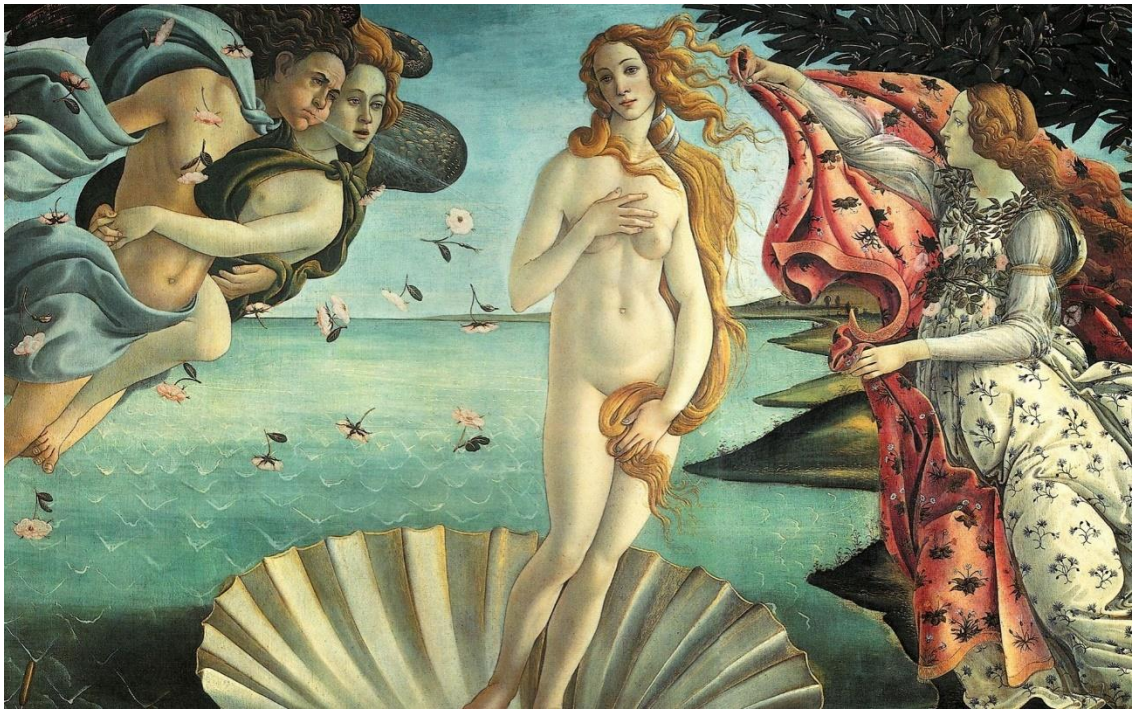
ANEXO AJ

Endereço: http://www.germinaliteratura.com.br/2014/arsnova_josealoisebahia_mar14.htm. Último acesso: 16/06/2017.

ANEXO AK

Endereço: http://artsetculture89.ac-dijon.fr/pages/the_kid/kid7.html. Último acesso: 20/06/2017.

ANEXO AL



Endereço: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Birth_of_Venus. Último acesso: 29/06/2017.

ANEXO AM

Endereço: https://www.virtualuffizi.com/satiro-danzante-detto-anche-col-kroup%C3%A8zion.html. Último acesso: 29/06/2017.

ANEXO AN

Endereço: https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%9Amier%C4%87%C5%9Bwi%C4%FranciszfreskGiotta. Último acesso: 29/06/2017.

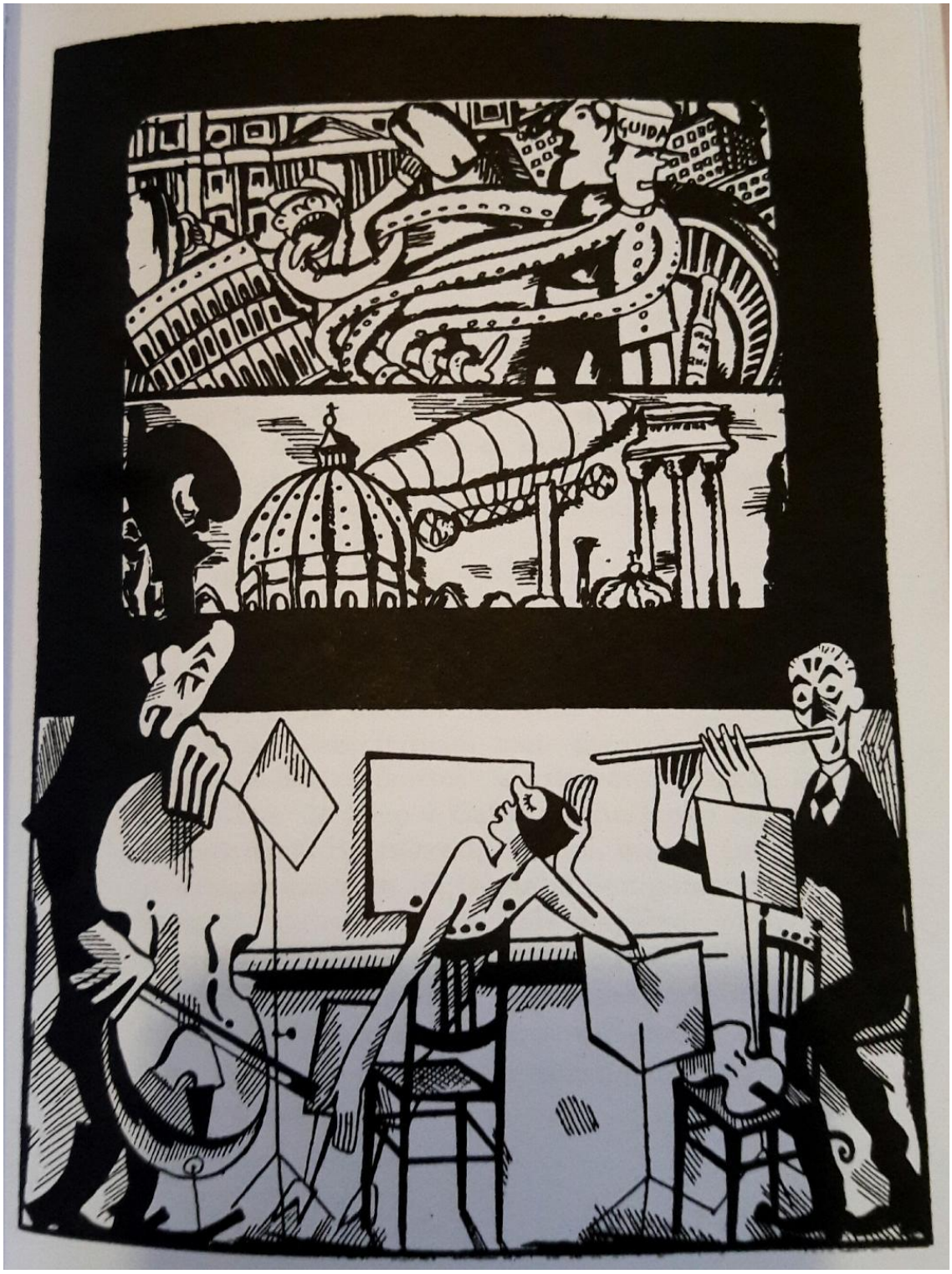
ANEXO AO

Endereço: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hermafrodita_Dormindo#/media/File:Louvre_-_Sleeping_Hermaphroditus_01.jpg. Último acesso: 29/06/2017.

ANEXO AP

Endereço: https://br.pinterest.com/pin/75857574952360759/. Último acesso: 29/06/2017.

ANEXO AQ



(MACHADO, 2002, p. 167).

ANEXO AR

(MACHADO, 2002, p. 131).

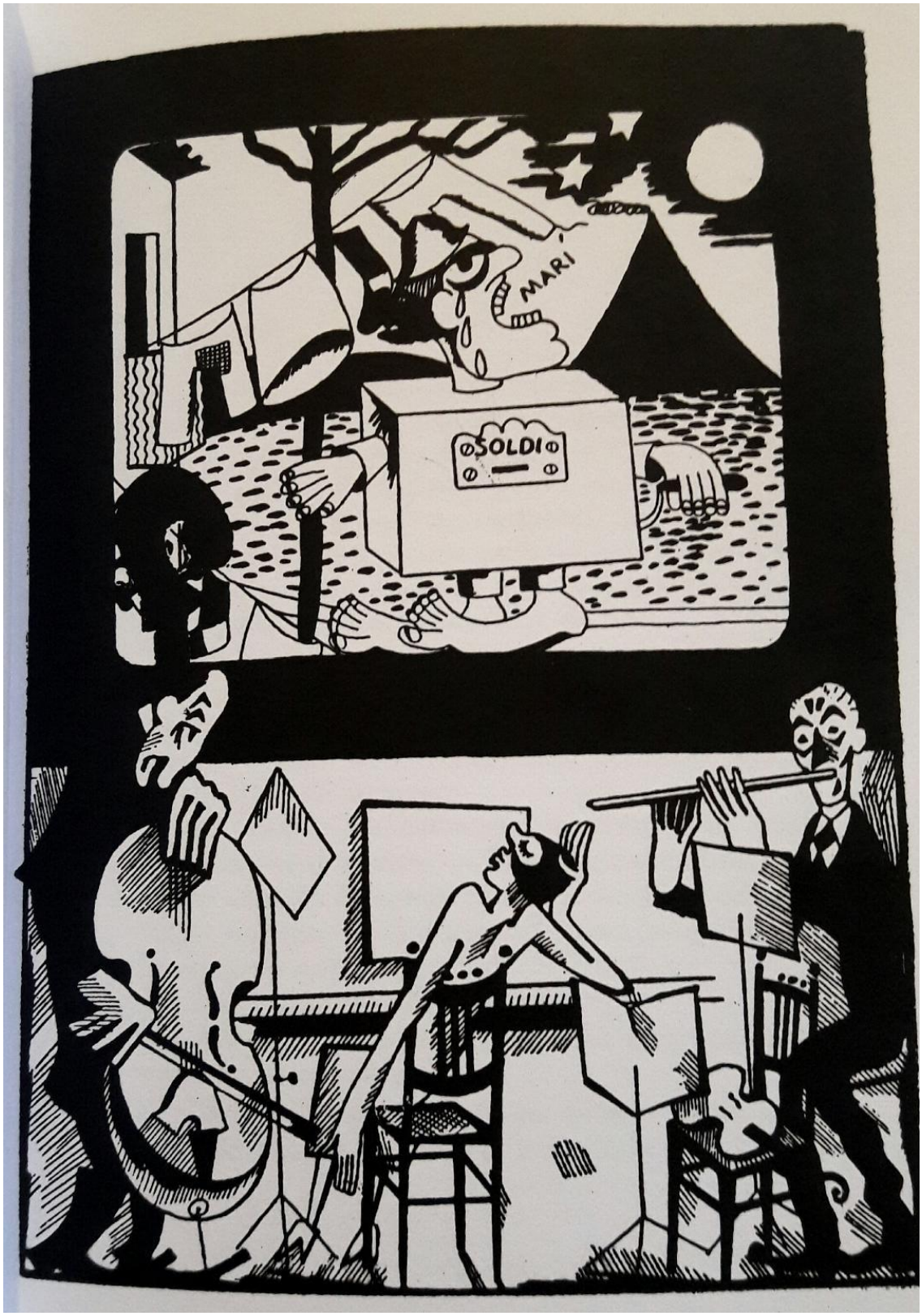
ANEXO AS

(MACHADO, 2002, p. 75).

ANEXO AT

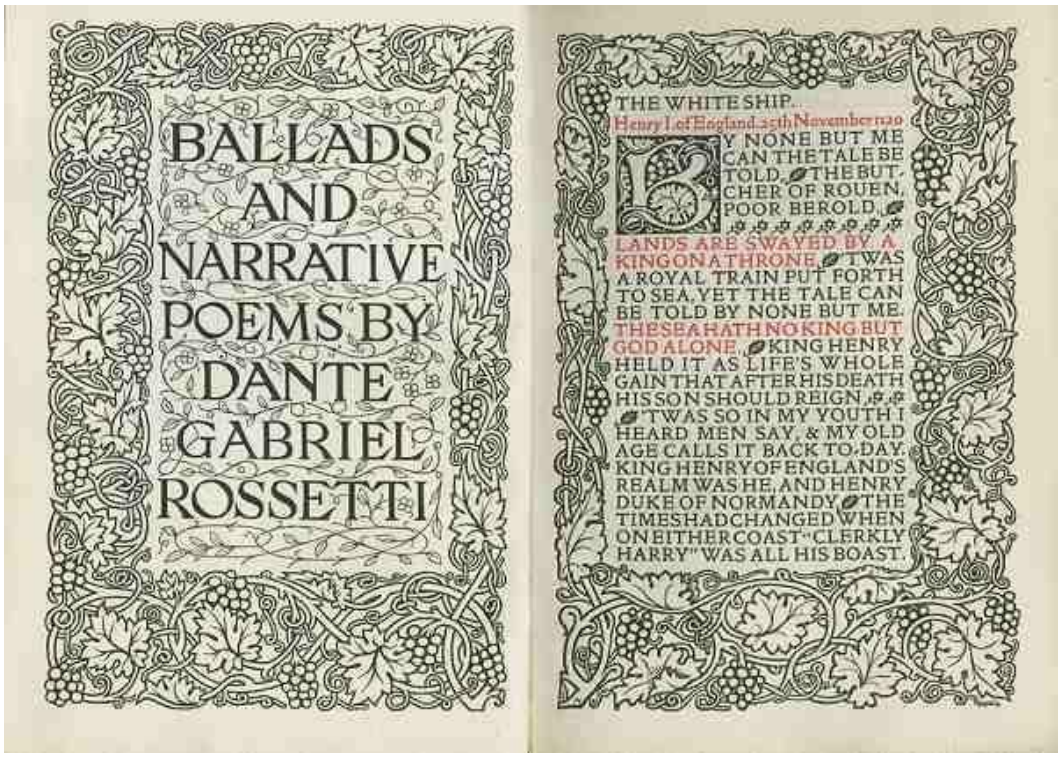
(MACHADO, 2002, p. 125).

ANEXO AU



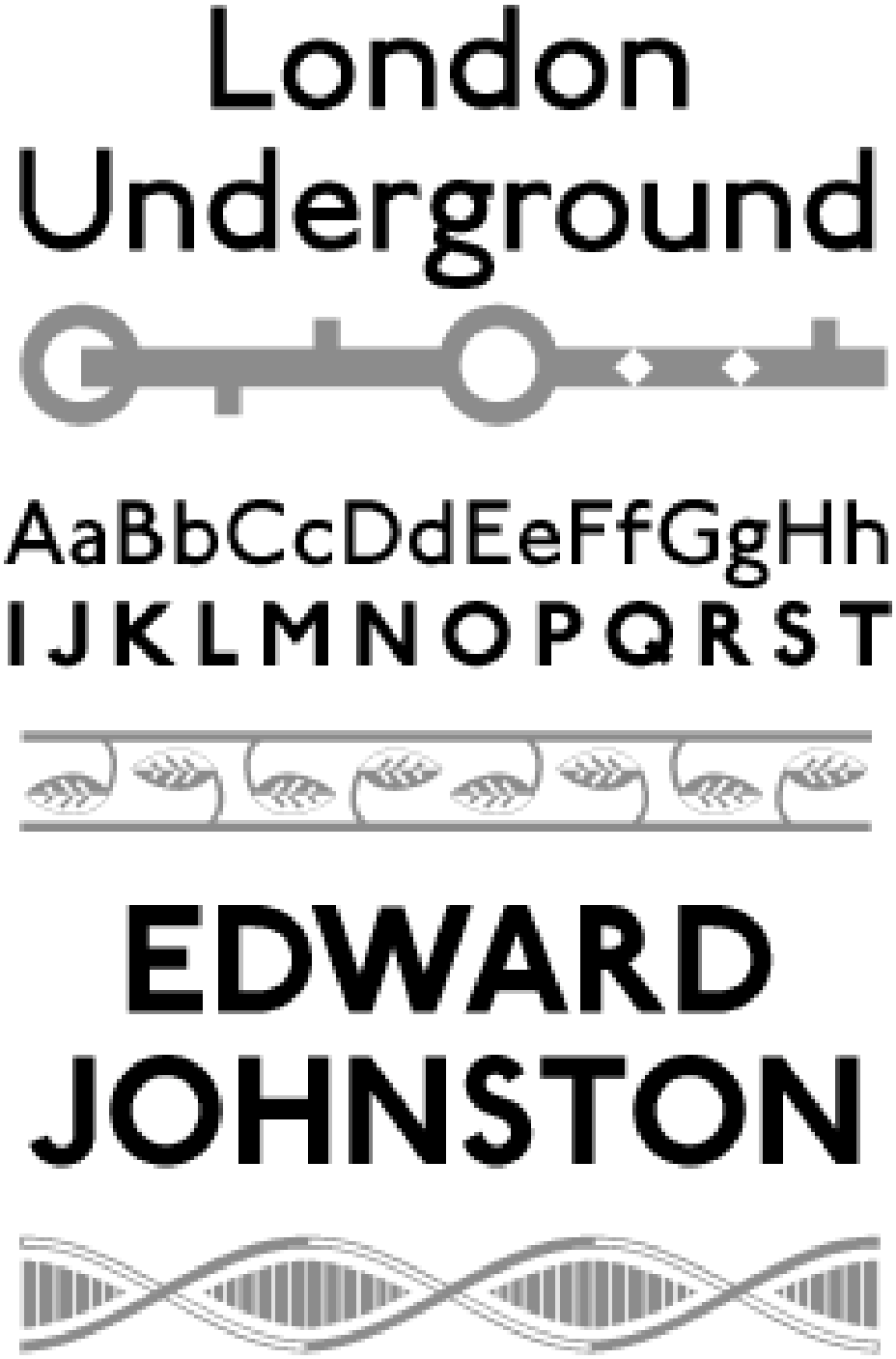
(MACHADO, 2002, p. 143).

ANEXO AV



Endereço: https://www.pinterest.se/beardo1519/dante-gabriel-rossetti/. Último acesso: 27/08/2017.

ANEXO AW



Endereço: https://br.pinterest.com/pin/208643395212192575/. Último acesso: 27/08/2017.

ANEXO AX

Endereço: http://www.tiposeletras.com.br/tag/anatomia-do-tipo/. Último acesso: 27/08/2017.

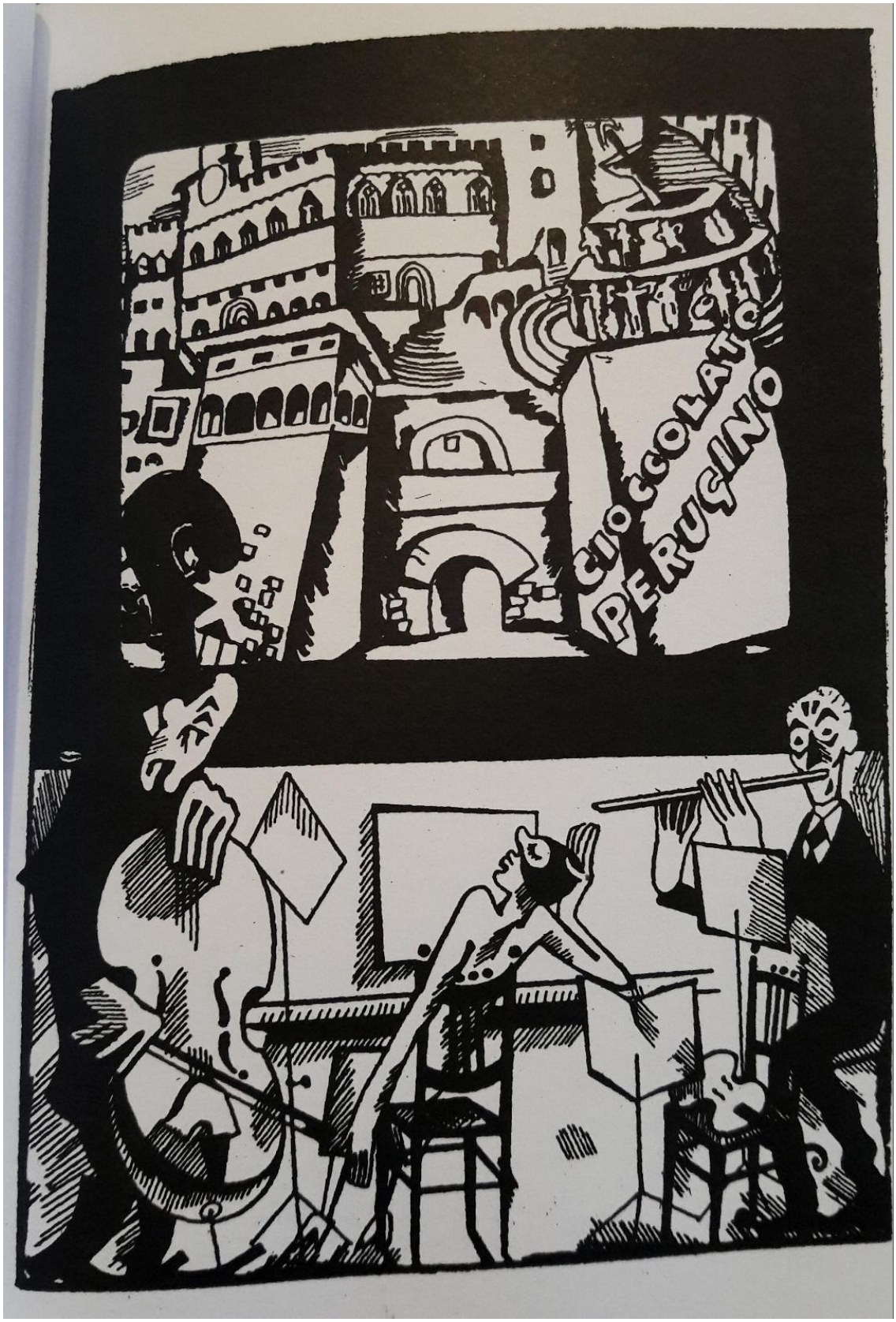
ANEXO AY

Endereço: https://br.pinterest.com/pin/41447259048083810/. Último acesso: 10/09/2017.

ANEXO AZ

Endereço: http://www.terra.com.br/noticias/educacao/infograficos/semana-de-arte-moderna/. Último acesso: 10/09/2017.

ANEXO AAA



(MACHADO, 2002, p. 153).