



**ANTÓNIO DE ALCÂNTARA MACHADO COM A CÂMERA:
EXPLORAÇÃO GEOGRÁFICA E CINEMATOGRAFIA EM *PATHÉ-BABY***

**ANTÓNIO DE ALCÂNTARA MACHADO WITH A CAMERA:
GEOGRAPHIC EXPLORATION AND CINEMATOGRAPHY IN *PATHÉ-BABY***

Ana Paula Dias Rodrigues¹

UNESP – Universidade Estadual Paulista (IBILCE)

RESUMO: Este artigo analisa a construção poética do livro *Pathé-Baby* (1926), de Alcântara Machado, focalizando o modo de expressão de um ponto de vista inovador a respeito da Europa e de suas cidades e explicitando a aproximação do texto literário com o cinema mudo do início do século XX, principalmente, com os pertencentes ao gênero *City Symphony*.

PALAVRAS-CHAVE: António de Alcântara Machado; Literatura e Cinema; Exploração Geográfica; *Pathé-Baby*; *City Symphony*.

ABSTRACT: The purpose of this paper is to analyze the poetic construction of the book *Pathé-Baby* (1926) by Antonio de Alcântara Machado. The focus is on the innovative point of view about Europe and its cities, making explicit the approach of the literary text with the silent movie produced at the beginning of the 1920's, especially those characterized as the *City Symphony* genre.

KEYWORDS: António de Alcântara Machado; Literature and Cinema; Geographic Exploration; *Pathé-Baby*; *City Symphony*.

O título deste artigo é uma alusão direta ao filme *Um homem com a câmera na mão* (1929), do cineasta russo Dziga Vertov. Escrito anos antes, pois Alcântara Machado viajou à Europa em 1925 e publicou suas crônicas em livro em 1926, o que *Pathé-Baby* teria em comum com o filme? A primeira analogia possível é a de que ambos – o filme e o livro – focalizam a cidade moderna e seus personagens. Mas não só no registro que os artistas fazem das cidades e seus habitantes, reside à aproximação entre suas obras, sugerida na denominação deste texto. A velocidade da narrativa, o fascínio pela máquina e a opção por um encadeamento fragmentário de situações, objetos e sequências narrativas são procedimentos estéticos que caracterizam a homologia entre os trabalhos referidos.

Tais procedimentos, no entanto, não se restringem a *Pathé-Baby* (1926) e a *Um homem com a câmera na mão* (1929), mas define, de modo geral, a produção artística de

¹ Mestre em Teoria da Literatura e aluna de doutorado do programa de pós-graduação em Letras da UNESP de São José do Rio Preto. Bolsista CAPES. E-mail: anapdr@bol.com.br

vanguarda das primeiras décadas do século XX. O crescimento vertiginoso das cidades, o desenvolvimento das tecnologias e o novo cenário internacional, configurado pela Primeira Guerra Mundial, alteram a percepção humana e, conseqüentemente, os modos de expressão artística. Surgem, então, na Europa, movimentos como o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e o Expressionismo em diversos campos da arte.

É a partir da síntese entre o diálogo com essas diversas manifestações artísticas europeias e, mesmo no âmbito da modernização da vida urbana, a valorização do folclore nacional, da fala e vida cotidianas da população local que a vanguarda literária brasileira – o Modernismo – se constitui. O contato entre culturas, no entanto, não demarca um aproveitamento passivo das técnicas e elementos da cultura europeia, mas, sim, uma deglutição antropófaga, uma miscigenação crítica.

Um dos vieses do contato entre Europa, principalmente França, e Brasil no modernismo brasileiro está materializado tanto na temática do turista deslumbrado com as cidades europeias, como na narrativa híbrida oswaldiana de *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), quanto na literatura de exploração geográfica, em que os próprios autores viajam à Europa e produzem retratos (poemas, crônicas, contos) dos lugares percorridos – integram-se a esse grupo *Poemas Análogos* (1927), de Sérgio Milliet, e *Pathé-Baby* (1926), de Alcântara Machado, entre outros. A literatura resultante de uma exploração geográfica também está presente em *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade e, em processo inverso, mas ainda caracterizante do contato Brasil-Europa no mesmo período, *Feuilles de route* (1924), do suíço Blaise Cendrars e *Poèmes du Brésil* (1930-47), do poeta francês Géo-Charles.

É nesse contexto que Alcântara Machado, até então jornalista do *Jornal do Comércio*, converte-se em turista e percorre, durante o ano de 1925, algumas cidades europeias. À medida que vão sendo escritas, as crônicas são publicadas no jornal com o qual o escritor colaborava. Apenas um ano depois, sob o incentivo de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, as crônicas seriam reorganizadas e reunidas no livro *Pathé-Baby* (1926), que conta ainda com as xilogravuras de Paim.

Com *Pathé-Baby* (1926), Alcântara Machado insere a narrativa no rol de obras literárias do período que se compunham a partir de uma exploração geográfica – seja do interior do país, como as poesias pau-brasil de Oswald, seja do exterior, mais especificamente, da Europa. Inaugura, porém, um olhar que capta o que os “guaranis viajantes”, para utilizar uma expressão do próprio autor, não estavam acostumados a fixar desses lugares. Faz isso numa prosa telegráfica, de sintaxe rápida e fragmentária, em que aparecem valorizadas a velocidade, no uso exaustivo da pontuação, a visualidade, inclusive na configuração das fontes, e a simultaneidade de eventos, de objetos e até mesmo de discursos, na incorporação de frases de letreiros das fachadas de prédios, por exemplo. Características que, se de um lado fez com que a crítica lhe denominasse literatura de cartaz ou prosa cinematográfica, também motivou a classificação de *Pathé-Baby* (1926) como reportagem. Ambos os pontos de vista críticos, no entanto, reforçam a natureza híbrida da narrativa e sua aproximação com o cinema da época.

1. O olho-câmera do viajante

Se, em *Feuilles de route* (1924), o suíço Blaise Cendrars utiliza a analogia do poeta-fotógrafo com sua *Kodak* na mão a fotografar e fixar as imagens de um roteiro de viagem pelo Brasil interiorano, Alcântara Machado prefere a câmera de nove milímetros,

pathé-baby, para registrar sua passagem pela Europa. A escolha simbólica do instrumento parece ajustar-se às especificidades dos gêneros literários de cada artista – a fotografia privilegia o caráter instantâneo e espacial da poesia moderna e o filme aproxima-se do ritmo acelerado e da forma fragmentária e simultânea da narrativa.

Mas, ao menos no caso de Alcântara Machado, a presença do instrumento moderno de reprodução de imagens é apenas um artifício ficcional. É o próprio olho do escritor-narrador que se converte numa espécie de câmera para flagrar aqueles aspectos das cidades, da vida cotidiana e dos habitantes europeus que os turistas mais comuns deixavam de perceber, configurando uma imagem de uma Europa “ridícula e gostosa”, nas palavras de Oswald de Andrade no prefácio de *Pathé-Baby* (1926).

Numa inversão metafórica daquilo que Dziga Vertov convencionou a chamar de *camera-eye* ou *câmera-olho*, é o olhar do escritor-narrador que se comporta como uma câmera cinematográfica capaz de selecionar, recortar e definir um ponto de vista. Ponto de vista que se volta para o que a Europa tem de pitoresco e não para os seus monumentos e pontos turísticos que costumam embasbacar os viajantes brasileiros. É o que se percebe no primeiro episódio de chegada a Lisboa:

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.

– Ainda demoramos muito tempo para alcançar a terra?

– Eu sei lá!

A cusparada completa a resposta **amável**.

Enfim, Porto da Desinfecção. Merece **desinfecção** urgente. Imundo. Entapetado de limo. Barcos de pesca de velas amarradas. Pescadores de barrete vermelho, de barrete verde. Mau cheiro. (MACHADO, 1926, p.29, grifo nosso)

À enumeração dos elementos que caracterizam a cidade, soma-se a ironia e o humor expressos, respectivamente, pela utilização da expressão “resposta amável” para referir-se a uma resposta claramente arrogante e grossa e pela repetição da palavra “desinfecção” que, além de dar nome ao porto, transforma-se, na sentença seguinte do discurso do narrador, em índice da necessidade de limpeza do local. Mais raro em outros episódios, Alcântara Machado faz o uso do adjetivo “horrível” logo na segunda sentença do texto – expressão da sua aversão preconcebida não só por Lisboa, mas por Portugal, índice, este, do desejo modernista de autonomização e distanciamento da cultura brasileira em relação à sua antiga metrópole.

A ironia e o humor aparecem na caracterização de outras cidades e de outros personagens típicos delas em *Pathé-Baby* (1926). No episódio da chegada e do passeio rápido de carro por Lisboa, são ressaltados o comportamento grosseiro e mal-educado do motorista e o acúmulo de prédios, estátuas e pessoas pelas ruas da cidade percorridas de automóvel. Processo parecido de acentuação da face pitoresca, que propõe a seu ponto de vista, pode ser encontrado também nos episódios de Veneza, Roma e Florença, por exemplo.

Florença faz da *Divina Commedia* o seu Baedeker. Sobre o pórtico dos palácios, nas esquinas das ruas, à entrada das pontes, nos ângulos das igrejas, o Alighieri dá sempre uma indicação poética e útil. Os decassílabos do gênio são o guia histórico-prático-rimado da cidade. Falta só uma tradução em inglês ao lado das lápides. [...]

Isso porque Dante é maior que Florença. Ao lado de Beatrice, *gentil*

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

madonna, é vendido em mármore, bronze, couro e papel. Em todas as montras, entre sabonetes e cartões postais, oferece o nariz enérgico, a bôca amarga, o queixo duro. Custa às vezes vinte cêntimos. Às vezes não vale. [...]

Não é certo, porém. Ou melhor: é certo que não é. A casa dos Alighieri desapareceu. A única lápide dantesca justificável marca uma mentira. (MACHADO, 1926, p.109-111)

No episódio de Florença, o viajante não deixa de destacar as incoerências da cidade e sua exploração insistente dos versos daquele que deve ser o maior atrativo da cidade – o poeta Dante e que, no entanto, encontra-se reduzido a um guia turístico.

Na chegada em Barcelona, o olhar que destaca o pitoresco e a decadência reaparece: “Sob as folhagens de Rambla, a multidão se estende como um tapete. O mercado de la Boqueria apodrece o ar.”(MACHADO, 1926, p.179) Em inúmeras passagens de *Pathé-Baby*, o narrador destaca o cheiro desagradável dos ambientes visitados. No caso de Barcelona, esse é apenas mais um índice da decadência da cidade: “Na Plaza de la Universidad, o Monumento al Doctor Robert pede dinamite.” [...] O narrador, dotado de um olhar crítico e sarcástico, resume o que se vê em Barcelona: “O abandono das ruas. A hediondez dos prédios.” (MACHADO, 1926, p.179)

Em artigo para jornal, intitulado “Guaranis Viajantes” (1983), Alcântara Machado discute o comportamento usual de turistas brasileiros na Europa:

É até engraçado. Enquanto o europeu de hoje trata de aliviar as costas do fardo imenso de suas heranças ancestrais, numa ânsia de rejuvenescimento quase desesperada, abrindo a janela para as correntes de ar puro que vêm de países virgens, o brasileiro, com exceções que não contam, faz exatamente o contrário: toma de empréstimos tradições com as quais nada tem a ver e volta-se para um passado que lhe é de todo estranho. (MACHADO, 1983, p.169)

Em *Pathé-Baby* (1926), toda a Europa aparece despojada do peso da tradição e da imponência que a História lhe confere. Isso porque, como afirma Sérgio Buarque de Hollanda (1926), *Pathé-Baby* expressa, ao não demonstrar interesse algum pelo passado, o século XX como o século da Geografia em oposição ao século XIX que foi o da História.

O desprezo pelo passado destaca-se, especialmente, em duas passagens. A primeira, em Lisboa, quando o narrador viajante, depois de passar por inúmeras estátuas, passa diante da estátua de Camões e anota: “A estátua de Luis de Camões. Cheiro forte de glórias idas. Casas tristes, bolorentas. O frio e a chuvinha.” (MACHADO, 1926, p. 112). A coordenação de “estátua” a “casas bolorentas e tristes” implica em uma aproximação depreciativa que destaca o esquecimento e o abandono.

A segunda passagem em que se pode observar o desinteresse do narrador pelas coisas do passado está expressa no episódio de sua visita a *Galleria degli Uffizi* em que, após observar inúmeras telas dos pintores renascentistas italianos, o narrador afirma:

Seus diretores [dos pintores], papas ou nobres, os obrigaram a reproduzir modelos idênticos, cem vezes copiados, mil recopiados. Até não poderem mais.

As galerias italianas negam a invenção humana. Meia dúzia de assuntos em meia dúzia de séculos. Afirmação de arte ou afirmação de fé? O poema cristão transformou-se em lugar-commum pictórico.

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

Os olhos modernos saem ansiando por uma tela dinâmica e liberta de Léger.
(MACHADO, 1926, p.112)

O interesse pelos modernos e o completo desinteresse pela arte do passado estão explicitados na última sentença do trecho. A viagem do narrador estava sendo comandada por um desejo de se deparar com o moderno, com a geografia moderna das cidades e não com aquilo que elas tinham de passado e de histórico. Não há, como se pode observar, a expressão da admiração ou da emoção de se estar diante de obras que pertencem à história da arte universal, ao contrário de comoção, o narrador expressa um olhar e/ou ponto de vista extremamente prático e analítico. A essa altura é importante que se faça a separação da instância ficcional do narrador e do autor – ambos turistas na Europa do início do século XX.

A adoção de um ponto de vista ou um foco narrativo despido, quase que totalmente, de subjetividade, aliada ao uso da ironia e do humor, à busca pelo pitoresco e ao abandono do anedótico e da tradição histórica europeia, denota a construção ficcional de um narrador. A melhor metáfora para esse narrador que deixa de expressar toda sua subjetividade, sua emoção para captar imagens, formas, cores é, sem dúvida o olho-câmera, pois, ainda que os textos de *Pathé-Baby* (1926) tenham sido produzidos a partir da experiência da viagem do autor, o olhar do narrador despe-se da interferência subjetiva do viajante para tornar-se uma câmera que seleciona, enquadra, acelera ou se demora nos objetos, nos ambientes e nas situações que quer fixar dos lugares visitados.

Ao estudar as correspondências de Alcântara Machado escritas durante a viagem de 1925, Cecília de Lara (1986) comprova a hipótese de que o viajante de *Pathé-Baby* (1926) não se confunde com o autor. As cartas e postais enviados por Alcântara Machado aos pais revelam um viajante crítico, mas que valoriza beleza e cultura europeias. Para o autor, a viagem se constituía em valorosa oportunidade de conhecer e aprender, “um verdadeiro curso de arte”, que, segundo a estudiosa, foi fundamental para a formação e para a conversão do jornalista em literato.

Sobre o caráter ficcional desse narrador e o teor altamente literário dos textos de *Pathé-Baby* (1926), Cecília de Lara conclui:

Comparando-se os comentários nos cartões postais com os episódios de *Pathé-Baby* referentes aos mesmos locais, trilhamos o espaço que medeia a expressão pessoal espontânea e a estilização, resultante de um intenso trabalho, que sistematicamente limpa o texto de toda e qualquer emoção. Esse procedimento aliado à extrema economia verbal, só revela algum traço pessoal na escolha das situações e do ângulo de enfoque. A isto ainda se acrescenta a primazia do olhar – como se os fatos apresentados se refletissem numa superfície prismática, que devolvesse as imagens em fragmentos polidos, reorganizados numa nova ordenação, provocando efeitos de originalidade, pitoresco, num tom de comicidade ou ironia. Enfim, sob uma ótica diversa da que caracterizaria um viajante tradicional, que não oculta sua admiração ante os monumentos e outras obras de arte européias. Os textos dos 13 cartões e alguns fragmentos de 16 cartas do ano de 1925, nos devolveram o perfil humano do viajante Antônio de Alcântara Machado, que em seus escritos de *Pathé-Baby* soube disfarçar ao máximo a faceta mais pessoal e subjetiva. O que comprova nossa hipótese, antes do conhecimento desta correspondência, de que certas afirmativas de tom psicológico, contemporâneas do autor, que confundem “autor” e “narrador”, ignorando a intenção de submeter a matéria colhida no campo da realidade e

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

procedimentos conscientes de depuração linguística, de despojamento e da utilização das técnicas de montagem do cinema, – intenção, aliás, expressa em carta, conforme verificamos – não resistem à análise. (1986, p.45)

Na transposição da experiência para a linguagem literária, o olhar do viajante se automatiza, se desumaniza a fim de revelar uma visão nova da Europa. A nova imagem é resultado de um novo modo de olhar que encontra seu correlativo na câmera de filmar – assim, mecanizado, despido das emoções e da subjetividade de seu observador, que raras vezes se manifesta na superfície do texto, o olho-câmera pode fixar-se apenas naquilo que se pretende mostrar.

A visão original de uma Europa pitoresca, possibilitada pela adoção de um ponto de vista artificializado ou mecanizado na metáfora de uma câmera de filmar, altera o modo como a relação Brasil-Europa vinha sendo tratada na literatura de exploração geográfica brasileira. Segundo Brito Broca (1958), *Pathé-Baby* marca uma posição nova na maneira de o brasileiro encarar a Europa, que desempenharia um papel fundamental para a evolução do Modernismo nacional:

Depois de 1922 dera-se uma verdadeira debandada de modernistas para Paris. E todos procuravam utilizar-se, mais ou menos, da experiência europeia, nas pesquisas em que se empenhavam. Até essa época, portanto, ninguém julgava necessário desdenhar a Europa para ser modernista. Daí o espírito essencialmente revolucionário dos “filmes” de Antonio de Alcântara Machado. [...] constituía um fato quase virgem, senão inteiramente virgem no Brasil, alguém ir à Europa para só ver o lado mau, as deficiências dos países que percorria. (BROCA, 1958, p.58)

Embora, como o crítico afirma, a imagem da Europa pitoresca representasse uma novidade temática na literatura nacional, a maneira de relacionamento da arte brasileira com os países e as culturas européias não se modifica substancialmente no aspecto formal em *Pathé-Baby*. Vale lembrar que o próprio autor em suas correspondências ressalta a importância do contato com a literatura e demais artes europeias durante a viagem de 1925. Do mesmo modo que outros modernistas procuravam dar à matéria nacional uma forma universal ou, ao menos, em conjunção com as vanguardas artísticas europeias, na tentativa de configurar uma literatura para exportação, Alcântara Machado aproveita-se do aprendizado dessas mesmas vanguardas para apresentar não o exótico da cultura nacional, mas o pitoresco da própria cultura europeia.

Confirmando aquele trânsito entre Brasil-Europa que, para K. David Jackson (1998), coloca a literatura e/ou a arte modernista brasileira em um espaço entre culturas, Alcântara Machado conjuga a uma forma literária claramente filiada às vanguardas artísticas europeias, fórmula já utilizada pelos modernistas brasileiros, especialmente, por Oswald de Andrade, a um ponto de vista extremamente nacional e “nacionalista”.

Além de aproveitar-se de fundamentos das vanguardas artísticas como o Cubismo e o Futurismo, a configuração formal do texto de *Pathé-Baby* constitui-se a partir de uma aproximação explícita de procedimentos e estratégias do cinema silencioso do início do século XX.

Seja pela leitura direta de textos teóricos sobre o cinema, seja por meio da exposição às realizações fílmicas do período ou, ainda, pela exposição a um contexto de urbanização, industrialização e modernização muito próximo a que estavam sujeitos os artistas estrangeiros – a obra de Alcântara Machado guarda profundas relações com

determinada produção cinematográfica da década de 1920.

2. Literatura e cinema: *Pathé-Baby* e o *City Symphony*

Ao discutir a relação entre literatura e cinema, José Carlos Avellar (2007) afirma ser difícil precisar a ordem de origem de cada uma dessas artes. “A literatura teria inventado o cinema?” pergunta o crítico e cogita a possibilidade de o cinema ter nascido a partir de um processo comum na produção literária: para ele, é possível que cada romance nasça de um filme que o escritor, espectador privilegiado, viu antes de qualquer outro. Victor Chklóvski em seu *Resurrection du mot et littérature et cinématographe* (1985) afirma que o cinema foi fundamental para libertar a palavra literária da representação mimética.

Literatura e cinema sempre estiveram em movimento de influência mútua. Logo no final do século XIX e início do século XX é possível observar as várias faces da literatura diante do surgimento do cinema. Como afirma Flora Süssekind, em *Cinematógrafo de letras* (1987), o surgimento do cinema e das demais tecnologias de produção e reprodução aparece, rapidamente, nas obras literárias do período sob as mais variadas versões: seja na temática, que apresenta esses inventos sob uma ótica ora perplexa e ora entusiasmada, seja na própria forma, que incorpora algumas das características dessas novas tecnologias.

Em *Pathé-Baby*, a aproximação da literatura com o cinema é fundamental para a definição de um estilo que, se por um lado, coloca a obra de Alcântara Machado em pleno diálogo com a produção literária modernista brasileira de exploração geográfica, por outro, representa a sua originalidade a ponto de Valêncio Xavier afirmar que *Pathé-Baby* é a primeira manifestação da literatura visual brasileira, juntamente com *O Ateneu* (1988), de Raul Pompéia.

O diálogo de *Pathé-Baby* com o cinema, como já mencionado neste artigo, aparece logo na capa do livro em que, dentro de um quadro que representa uma tela cinematográfica, estão reproduzidas em forma de créditos fílmicos as seguintes palavras: “Antônio de Alcântara Machado apresenta: Pathé-Baby”. Logo abaixo a imagem de quatro músicos e seus instrumentos ilustra a banda que costumava acompanhar os filmes mudos da época.

Nas páginas seguintes, os créditos do livro com nome do autor, autor do prefácio, ilustrador, local e data de publicação são reproduzidos em forma de anagrama abaixo de um desenho de uma campainha – recurso comum usado para assinalar o início da sessão de cinema nos ambientes de reprodução da época. O índice, após a dedicatória ao pai, também é reproduzido em forma de programa de sessões corridas. Não faltam, ao final do “cartaz”, o preço do “ingresso” e o anúncio da próxima produção: *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Assim, a configuração visual da obra funde índice de livro a cartaz de filme, preço da obra a preço do ingresso ou entrada, anúncio de próximo lançamento literário com propaganda de próxima produção fílmica. As páginas do livro tornam-se, por aproximação metafórica, tela de cinema – esta relação se tornará mais estreita e intensa ao longo da obra com a utilização cumulativa de diferentes recursos visuais.

Na abertura de cada episódio que corresponde às 23 cidades visitadas, uma das três versões de um desenho de uma orquestra de câmara, que já aparece na capa, ocupa a parte inferior da página enquanto, no alto, em um quadro que imita uma tela de cinema, são projetadas cenas que representam, ilustram ou sintetizam a cidade que dá nome à crônica que segue.

Nas seis primeiras crônicas, a imagem da orquestra apresenta quatro músicos:

uma pianista, um contrabaixista, um violinista e um flautista. A partir do episódio sete, em que se apresenta a cidade italiana de *Milão*, há a exclusão do violinista da cena e a pianista é ilustrada em uma postura que designa o abandono do seu instrumento musical. Portanto, permanecem em posição de atividade apenas o contrabaixista e o flautista. Do episódio 18 em diante, somente a figura do contrabaixista toma lugar no espaço que representa o fosso do teatro, local em que os primeiros filmes eram exibidos. A mesma xilogravura se repete até a crônica de número 22 e sofre uma inversão no último episódio do livro, quando o contrabaixista passa a ocupar o canto direito inferior da página.

Em síntese, a imagem da orquestra com quatro músicos aparece na capa e em seis episódios do livro; a cena com três músicos é reproduzida na abertura das onze cidades italianas e, nas crônicas destinadas às cidades da Espanha, o desenho representa apenas o contrabaixista no espaço destinado à orquestra. A repetição e a alteração dessas xilogravuras sugerem movimento e passagem de tempo: é como se, ao longo das sessões corridas, os músicos fossem deixando de tocar seus instrumentos, sugerindo ou implicando em uma possível mudança de trilha sonora.

A série de desenhos do artista plástico Antônio Paim Vieira não funciona apenas como ilustração do texto de Alcântara Machado, mas como parte integral da narrativa que, além de permitir, a leitura das crônicas como se fossem episódios fílmicos reproduzidos na página do livro, também oferecem dados exclusivos sobre a reprodução desses “filmes” no cinema. Ou seja, não seria possível ao leitor/espectador, por exemplo, saber da movimentação dos músicos a não ser pelas imagens do artista.

Desse modo, *Pathé-Baby* apresenta-se como narrativa híbrida não só pela variedade da matéria de que se constitui – o verbal das crônicas e o visual dos desenhos –, mas também pela diferença autoral dessas componentes.

A visualidade da narrativa, porém, não se manifesta apenas por meio da linguagem não-verbal, pois Alcântara Machado utiliza-se da variação de tamanho, de forma e de cor (negrito, por exemplo) das fontes para expressá-la nas crônicas além de seu interesse pela superfície, pela imagem e pela plasticidade dos locais por onde passa. No primeiro episódio do livro vê-se:

1. apresentação

Puerto de la Luz é o vestíbulo arenoso. Comprometedor. A cidade, que o mar e a montanha limitam, fica distante.

MODERE UD. LA MARCHA HASTA 15 KLS. POR HORA.

É ela: Las Palmas de Gran Canaria. Cidade bazar. O nome é espanhol. Só. O resto é cosmopolita.

Gente de todos os feitios, de todas as côres: indianos, canários, pretos, espanhóis, pardos, alemães, escandinavos, ingleses a dar com pau.

Prédios de todos os estilos; peninsular, mourisco, veneziano, francês, gótico.

Os anúncios das casas comerciais se lêem em tres linguas. Ou mais.

Possessão espanhola de direito; inglesa de facto. Nela o inglês manda, faz, desfaz. Cachimbando. (MACHADO, 1926, p.19)

Alcântara Machado exclui a letra maiúscula dos títulos e subtítulos dos episódios e opta pelo negrito combinado com um número para destacá-los. O aviso da placa de trânsito para diminuir a velocidade é reproduzido em letras maiúsculas e indica que o narrador está em movimento, provavelmente, em um automóvel pelas ruas da cidade. A velocidade do deslocamento é incorporada na extensão das sentenças: curtas e rápidas. No

trecho aparece ainda o interesse do narrador pela aparência das pessoas, dos prédios e demais construções.

O artifício de incorporar textos de cartazes, placas de trânsito e letreiros de prédios sempre aparece demarcado, em *Pathé-Baby*, pela utilização de letras maiúsculas. Esse recurso pode ser observado, com uma pitada de humor, no episódio de Lisboa, por exemplo, quando, durante a descrição do percurso de automóvel do narrador pela cidade, aparecem os dizeres “SÃO PORTUGUESES OS CHOCOLATES DA FÁBRICA SUISSA” ou, com uma dose de ironia, na seguinte passagem do episódio de Siena:

ALBERGO E RISTORANTE LE TRE DONZELLE (*di sopra*), *del nuovo proprietario signor Teri Gino*. Uma família de estrábicos louros. PREMIATA FABBRICA DI PARAFULMINI. Há seis meses não chove. Luta de dois cachorros. O sol escorrega perpendicularmente. PURGANTOLO *é l'ideale dei purganti (non disturba affatto)*. Moscas. Moscas. (MACHADO, 1926, p.119)

A constatação de que não chove há seis meses logo após a reprodução do título de premiação de uma fábrica de para-raios geram um efeito cômico, assim como a sentença composta unicamente pela palavra “mosca” duplicada enfaticamente, no final do parágrafo, após o anúncio de um purgante. Ao recurso de marcar visualmente uma incorporação textual por meio do uso da maiúscula, também se soma a utilização do itálico, que será uma estratégia para a reprodução de letras de músicas ao longo de todo o livro.

Em algumas passagens das crônicas, a característica visual da narrativa pode ser observada, por meio do uso de palavras do campo semântico matemático, geométrico ou mesmo cinematográfico, na descrição de movimentos ou de pontos de vista. No trecho acima citado, o movimento do sol pela abóbada celeste é *perpendicular*. Na última parte do episódio de Florença, o narrador também se utiliza de palavras que descrevem desenhos e/ou movimentos geométricos para representar a propriedade visual de objetos: “Sobre o Arno calado as pontes são *parábolas* brancas” (MACHADO, 1926, p.114) e “Para ouvi-los, as janelas abertas aos forasteiros põem *trapézios* de luz nas fachadas dos hotéis” (MACHADO, 1926, p.114).

No mesmo trecho é possível flagrarmos a tentativa da narrativa de dar conta de fixar os vários estímulos e informações que chegam simultaneamente ao olho-câmera do narrador: desde as condições temporais do local, passando pelos vários letreiros e cartazes de propaganda até os eventos, mesmo que mínimos como a briga de cães, estão coordenados de forma a representar a simultaneidade desses elementos. Note-se que não há palavras como “enquanto” ou expressões do tipo “ao mesmo tempo em que”, é a síntese das sentenças e a coordenação entre elas que produz o efeito de simultaneidade.

O uso de itálico e de maiúsculas evita que o narrador tenha que usar expressões de apresentação desses textos incorporados e permite que se produza assim o esperado efeito de simultaneidade cinematográfica. Essa simultaneidade é dependente da velocidade do relato, que, de certa forma, é motivada pelos avanços técnicos do início do século XX.

Como explica Sússekind (1987), com o avanço das tecnologias, o homem passa observar o mundo de outra perspectiva – antes mesmo do surgimento do cinema, a possibilidade de ver o mundo em movimento foi propiciada pelo avanço da tecnologia automobilística. A sensibilidade humana muda com a aceleração das imagens vistas de cima de um carro ou na tela do cinema.

Em *Pathé-Baby*, o ritmo e a velocidade do relato são motivados tanto pela própria velocidade em que, por vezes, o próprio autor percorreu essas cidades de carro ou de

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

trem, quanto pelo esforço de aproximar-se do cinema. Alcântara Machado, em vários relatos e comentários, classifica a técnica adotada em *Pathé-Baby* de cinematográfica. No percurso “de Cherbourg a Paris”, é possível inferir por meio do próprio relato que as imagens são captadas por um observador em movimento:

Um apito. Não: dois apitos. Sinais vermelhos.
Rápido, o trem corre, rola com ruídos, rangendo. Sem deixar saudades, Cherbourg desaparece.
Normandia. As aldeias começam a desfilar, vertiginosamente, umas atrás das outras, enfileiradas ao longo da linha como postes telegráficos. [...]
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 de madeira é pintada. Ninguém. (MACHADO, 1926, p.41-42)

O ponto de vista e o ritmo da cena aproximam-se das imagens captadas de dentro de um trem que apareceriam no cinema em *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1926), de Walter Ruttmann, e em *O homem com uma câmera na mão* (1929), de Dziga Vertov, filmes esses que, por sua vez, pertencentes a um gênero cinematográfico próprio da década de 1920, denominado *City Symphony*, assemelham-se a *Pathé-Baby* (1926), principalmente pelo seu conteúdo e pelo modo de montagem das obras.

Constituem exemplos mais comuns de *City Symphony*, além dos já citados, os filmes *Manhatta* (1921), de Paul Strand e Charles Sheeler, *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti, *Etudes sur Paris* (1928) de Andre Sauvage. Essas obras voltaram-se para o registro documental da vida urbana, personagens anônimos e situações cotidianas da rotina citadina, privilegiando uma forma não anedótica, em sua maioria, na construção de um panorama dessas cidades. Nestes filmes, as imagens das cidades são tomadas de diversos ângulos e variados enquadramentos, buscando representar o movimento acelerado das mais diferentes atividades humanas e mecânicas no próprio ritmo da sequência fílmica. As passagens de um ângulo a outro, de um enquadramento a outro ou de uma sequência a outra não se dão de maneira transparente, ou seja, de modo que mascare a descontinuidade temporal e espacial entre um ponto de vista e outro – na verdade, a montagem dos planos e das sequências evidencia essa descontinuidade, apresentando-os como fragmentos que, agrupados, constituem um todo.

Esse tipo de montagem, presente no gênero *City Symphony* da década de 1920, apresenta o filme como “discurso articulado” uma vez que não pretende apenas captar o real, oferecendo-se como duplicação dele, mas refletir a realidade ao mesmo tempo em que lhe atribui um sentido. É assim que Aumont (1995, p.79) define a concepção de montagem de Eisenstein, cineasta cujo pensamento teórico obteve grande repercussão na década em que os filmes referidos foram criados. Na verdade, com os teóricos e cineastas soviéticos da década de 1920, a montagem passava a ser percebida, nas palavras de Avellar (2007, p.108), “como um signo semântico particular”, isto porque, dentro daquela concepção do filme como discurso, naquele momento, a preocupação não era reforçar, por meio de uma montagem que não deveria ser percebida, a capacidade de reproduzir com fidelidade a continuidade visual do mundo e sim oferecer registros flagrantes da vida em fragmentos para que, da relação entre essas diversas imagens, surgisse um novo sentido e, principalmente, uma sensação estética.

Para Pudovkin, diretor e teórico do cinema largamente divulgado em escolas de cinema do mundo, a montagem é a força criadora do filme, ou seja, ela é a responsável por

transformar a matéria-prima da natureza captada pela câmera em um discurso articulado ou em uma continuidade cinematográfica. De todo modo, os filmes soviéticos, em específico, e os filmes documentários desta época, em geral, passaram a destacar a montagem, ressaltando o corte e a natureza fragmentária dos fotogramas.

Do mesmo modo, a passagem entre os diferentes planos ou pontos de vista e entre as diferentes partes ou sequências das crônicas em *Pathé-Baby* parece explicitar seu caráter fragmentário e sua qualidade discursiva enquanto construção de linguagem. Os espaços em branco entre uma sequência e outra e suas titulação e numeração salientam a propriedade essencialmente construtiva do texto, isto é, chamam atenção para texto como resultado de uma série de operações linguísticas e não apenas como imagem transparente do real.

A editoração das crônicas para a versão em livro parece ter intensificado - com a inclusão de um subtítulo para cada parte de cada episódio -, o caráter fragmentário desses blocos narrativos e, por outro lado, com a numeração dos mesmos, a ligação entre eles na constituição da totalidade do texto. Ou seja, enfatiza o caráter descontínuo entre as partes ao mesmo tempo em que explicita a sua inserção em uma sequência narrativa. Além de uma simulação textual da montagem cinematográfica da época, essa organização das crônicas em pequenos trechos nomeados e numerados parece emergir da necessidade de representação panorâmica de uma paisagem que só pode ser captada a partir da síntese de uma série de diferentes estímulos perceptivos fragmentados.

Desse modo, as sequências mostram a diversidade de tipos humanos, de modelos comportamentais, de aspectos visuais e até sonoros, tentando reproduzir, na sucessão de cenas, o ritmo e o movimento característicos destes espaços urbanos. Os episódios “Las Palmas”, “Londres” e “Florença” são prototípicos na exemplificação de como o discurso vai sendo construído pelo narrador por meio de pequenas tomadas descritivas de modo a se distanciar do estilo corrente e linear da crônica tradicional.

Além de os procedimentos descritos apontarem, claramente, para o fato de que, no processo de editoração das crônicas para sua versão em livro, o autor trabalhou para intensificar a aproximação daquela montagem conceituada e colocada em prática pelo documentário poético do cinema da década de 1920, a similaridade temática com os filmes do *City Symphony* coloca em cena novas e importantes motivações para a configuração da sequência narrativa de *Pathé-Baby* e sua classificação crítica como cinematográfica.

A preocupação com a sonoridade constitui ponto relevante de aproximação entre os filmes do *City Symphony* e as crônicas de *Pathé-Baby*: nestes filmes, a música é o princípio criativo que rege a sucessão rítmica das imagens, o abandono do narrativo tradicional e construção não-linear dos planos e sequências. Os filmes deste gênero cinematográfico são sempre acompanhados por uma música que sincroniza com o ritmo das imagens na tela. Em *Pathé-Baby*, a referência mais explícita à música está expressa na representação gráfica da orquestra de câmara presente nas xilografuras que abrem cada episódio, mas há também no texto escrito representações verbais de interferências sonoras, ora de músicas, ora de outros tipos de ruídos. Os registros das interferências sonoras são feitos por meio de letras em estilo itálico como as citações de textos de placas, de jornais e de poemas literários - esse procedimento presente, por exemplo, nos episódios “Milão”, “Florença” e “Veneza”, demarca a diferença entre este tipo de texto, que pretende caracterizar o som do ambiente, do restante do texto, que possui uma preocupação central com a caracterização visual dos espaços.

Embora em sua maioria os filmes do *City Symphony* constituem obras de exaltação das cidades, alguns deles possuem um viés mais crítico e menos entusiasta com as

transformações da paisagem e da rotina urbana propiciada pelo processo de urbanização. A diminuição dos integrantes da orquestra de câmara, representada nas gravuras de abertura dos episódios de *Pathé-Baby*, sugere um possível arrefecimento no ritmo da composição sinfônica. Esse suposto arrefecimento no tom de grandiosidade ou de euforia da música também é sugerido pela própria abordagem crítica do narrador que se acentua nas cidades italianas, em que o violinista abandona a câmara e a pianista para de tocar, e torna-se ainda mais aguda nas cidades espanholas, quando apenas o contrabaixista permanece tocando.

A hipótese da possível diminuição do ritmo ganha força na comparação entre a quantidade de partes, sequências ou blocos narrativos que formam os primeiros episódios e o número dos mesmos nas crônicas finais do livro. Ao dividir as 23 crônicas em três grupos de acordo com a quantidade de músicos que compõe a imagem de abertura, pode-se observar que o primeiro conjunto, formado pelos seis primeiros episódios, constituídos por cidades de diferentes países, e aberto pelo desenho da orquestra com os quatro músicos, acumula 53% das sequências ou partes tituladas de todo o livro. Nos dois últimos grupos, as crônicas tornam-se mais lineares no que se refere à sua configuração visual e também ao modo narrativo, sugerindo filmes constituídos de planos-sequências mais longos. A partir do episódio de Bologna, a linguagem telegráfica passa a ser composta por construções sintáticas mais longas, cedendo um maior espaço à dissertação, como nos episódios de “Granada”, o vigésimo primeiro, e de “Córdoba”, o vigésimo.

Se entendermos que o ritmo narrativo de *Pathé-Baby* é dado pela repetição desses blocos narrativos marcada pelos espaços e cortes entre eles, percebemos que, nas primeiras crônicas, essa repetição é mais frequente uma vez que há uma concentração maior desses blocos em intervalos menores. No final do livro, os intervalos ocorrerão, em sua maioria, apenas entre uma crônica e outra e não tanto em seu interior, configurando uma diminuição da repetição e, conseqüente, desaceleração do ritmo.

Dessa maneira, existe uma sincronia entre a quantidade de músicos na orquestra da gravura e a quantidade de cortes e sequências narrativas, sugerindo mudança e desaceleração rítmica. Ainda mais que, como já apontado nesta análise, estes blocos narrativos oferecem-se como quadros imagéticos simultâneos cujo encadeamento produz o efeito de velocidade.

A própria característica dos sons dos instrumentos também parece ser reveladora de uma mudança tonal ou de perspectiva, os músicos, cujos instrumentos são capazes de emitir sons mais agudos, deixam a orquestra primeiramente, sendo que o único a continuar até o final da sessão é o som grave do contrabaixo o que ajuda a compor, aliado às expressões faciais e corporais dos músicos, uma atmosfera melancólica que culmina com a conclusão saudosista dos versos de *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, reproduzidos em uma das páginas finais da obra. Esse arrefecimento rítmico acompanha a própria disposição do viajante: no início ficcional da viagem o narrador encontra-se entusiasmado, mas, ao passar do tempo e das cidades, a expedição torna-se repetitiva e enfadonha.

A similaridade temática e construtiva entre os filmes do *City Symphony* e das crônicas de *Pathé-Baby* não podem ser entendidas como simples apropriação literária de recursos cinematográficos mesmo porque a maioria dos filmes desse gênero foram criados concomitantemente à escritura da obra de Alcântara Machado. É mais preciso considerar que as coincidências e as correspondências entre procedimentos construtivos dos filmes e das crônicas emergem da necessidade de representar mimeticamente o mesmo objeto da realidade – a cidade. Desse modo, ao procurar representar os diferentes estímulos perceptivos oferecidos pelos espaços urbanos modernizados, os filmes do *City Symphony* e as crônicas de *Pathé-Baby* utilizam procedimentos de construção similares ou homólogos.

Considerações Finais

A partir da experiência como turista viajante pela Europa, António de Alcântara Machado, munido do repertório literário modernista e de procedimentos construtivos em conjunção com as novas tecnologias de produção e reprodução, constrói uma obra híbrida – visual e verbal, reportagem e construção ficcional –, que inaugura um novo modo de olhar para a cultura europeia, sem romper, porém, com o contato produtivo com as vanguardas artísticas da Europa, que funcionam como uma espécie de modelo e máquina motriz das criações modernistas brasileiras.

Ao descrever o modo de vida, as personagens, a dinâmica social e a paisagem dessas diversas cidades europeias, Alcântara Machado usa uma linguagem telegráfica e imagética que iconiza a pluralidade de estímulos visuais, a simultaneidade de eventos, a fugacidade temporal e a velocidade das cenas oferecidas pelas cidades por meio do incremento de aparatos tecnológicos, principalmente, os das áreas de comunicação e transporte. Essa tradução na prática escritural de Alcântara Machado em *Pathé-Baby* das transformações perceptivas produzidas pelo avanço tecnológico que caracterizava o processo de urbanização das cidades no início do século XX, por meio dos recursos de linguagem já exaustivamente explicitados e discutidos neste trabalho, aproxima o texto literário dos filmes realizados na época por homologia estrutural. Por outro lado, os recursos utilizados na editoração das crônicas para sua versão em livro parecem apontar claramente para um processo consciente de aproximação da montagem da obra ao conceito de montagem do cinema soviético da década de 1920.

De qualquer modo, pode-se concluir que a construção linguística de vanguarda e o enfoque temático inovador encontram-se ligados inextricavelmente uma vez que o retrato de uma Europa despida a aura conferida pela literatura, em específico, e pelas belas artes, em geral, só é possível pelo despojamento do texto da subjetividade autoral o que exige, consequentemente, uma transformação no modo de expressão. A recusa temática de visões historicamente construídas e cristalizadas da Europa leva o autor a procurar um referencial estético exatamente no mais jovem e atual campo artístico – o cinema. A arte cinematográfica, ainda desprovida de uma longa tradição, é a única capaz de fornecer um modelo ou uma linguagem representacional que possibilite a captura de uma imagem sincrônica, simultânea, singular e não idealizada das cidades europeias. Além disso, o potencial documental desta linguagem parecer conferir a credibilidade necessária ao novo retrato dos referidos espaços urbanos.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J. et al. A montagem. In:_____. **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1995. p.53-88
- AVELLAR, J. C.. **O chão da palavra**: cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.
- BROCA, B. Um viajante de bom de bom humor. In: ALCÂNTARA MACHADO, António de. **Pathé-Baby**. Edição fac-similada. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2002. p.57-59
- CHKLOVSKI, V. **Resurrection du mot et littérature et cinématographe**. Trad. Andrée Robel. Paris, Éditions Gérard Lebovici: 1985.

- HOLLANDA, S. B. de. Pathé-Baby. In: ALCÂNTARA MACHADO, António de. **Pathé-Baby**. Edição fac-similada. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2002. p.49-50
- JACKSON, K. D. Entre culturas: A vanguarda entre o Brasil e a Europa. In: _____. **A vanguarda literária no Brasil**: bibliografia e antologia crítica. Frankfurt am Main : Vervuert ; Madrid : Iberoamericana, 1998. p.157-179
- LARA, C. de. Da realidade contada à transposição no literário *Pathé-Baby*: correspondência e crônicas de viagem. In: _____. **Revista o Instituto de Estudos Brasileiros**, nº 26, v.1, 1986.
- MACHADO, A. de A. Guaranis viajados. In: _____. **Obras**. vol. 1. Direção e colaboração de Francisco de Assis Barbosa; texto e organização de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 165-169
- _____. **Pathé-Baby**. Edição fac-similada. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2002.
- SÜSSEKIND, F. **Cinematógrafo de letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo, Companhia de letras: 1987.

Recebido em: 15/08/12
Aprovado em: 15/11/12