



abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

O CINELIVRO ABRE A SESSÃO: O OLHAR CINEMATOGRAFICO EM *PATHÉ-BABY*, DE ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO

Frederico Spada Silva¹ (PUC-Rio)

Renato Cordeiro Gomes² (PUC-Rio)

Resumo: *Pathé-Baby* (1926) marca a estreia editorial de Antônio de Alcântara Machado (1901-1935). Também publicadas (em parte) no *Jornal do Comércio*, de São Paulo, estas crônicas de sua viagem à Europa, em 1925, são aqui analisadas a partir de sua estreita ligação com a estética futurista, enfocando seu intenso e inovador diálogo entre literatura, cidade, cinema e artes plásticas, em que se destacam o ritmo alucinante (*flashes*) e a busca pelo novo (o moderno) presentes na escrita do cronista, cuja montagem dos textos, compostos de cortes e planos distintos, captando, ora em *close*, ora em panorama, o que se passava ao redor, mostra-se muito mais próxima das linguagens cinematográfica e jornalística do nascente século XX do que da tessitura romanesca *fin-de-siècle*. Tal diálogo intermediário, para o qual convergem o narrador-cinegrafista e o cronista-*flâneur*, proporciona a Alcântara Machado uma liberdade narrativa ímpar, cuja marca é a simultaneidade revelada pela operação constante de tomadas, cortes e montagem até se chegar ao texto final que compõe este *cinelivro* – aqui posto em diálogo com a obra teórica de autores como Flora Süssekind, Haroldo de Campos, Nelson Peixoto e Vera Figueiredo, entre outros.

Palavras-chave: Modernismo brasileiro. Antônio de Alcântara Machado. Vanguarda. Intermedialidade.

O cronista viaja à Europa

Em 24 de março de 1925, Antônio de Alcântara Machado embarca, em Santos, no navio Flandria, com destino a Lisboa. No continente europeu, Machado percorrerá oito países, desde Portugal até a Hungria, passando por Espanha, França, Inglaterra, Itália, Suíça e Tchecoslováquia, só retornando ao Brasil em novembro daquele ano. Pouco depois, em fevereiro de 1926, o escritor imprime o livro que reunia suas crônicas de

¹ Doutorando (bolsa CAPES/PROSUP) em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC Rio).

² Professor orientador, doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); professor associado do Departamento de Comunicação Social da PUC Rio, pesquisador 1A do CNPq.

viagem: *Pathé-Baby*. Título, texto e projeto gráfico não poderiam ser mais oportunos à linguagem literária e gráfica que Machado buscava imprimir em sua obra, atenta à revolução modernista instaurada em nossas artes com a Semana de Arte Moderna: Pathé Baby era um modelo amador de máquina de filmar portátil, de 9,5 mm, produzido na França pela Pathé Frères, desde 1923, que concorria com a Kodak americana, de 16 mm; o projeto gráfico, assinado pelo artista plástico Antônio Paim Vieira, já desde a capa reflete a ligação do livro com o cinema, reiterando a relação estabelecida pelo título; o texto de Machado faz de suas descrições e pequenas narrações verdadeiras tomadas cinematográficas, tais quais as primeiras películas dos irmãos Lumière; e na Ouverture deste *cinelivro* – a Carta-oceano, escrita do vapor Cap. Polônio e transmitida por telégrafo ao Brasil – Oswald de Andrade (1983, p. 40) chama *Pathé-Baby* de “cinema com cheiro”.

Um livro moderno

A capa do livro mostra-nos o que seria parte de uma sala de cinema da época: com o livro em mãos, o leitor se vê posicionado como integrante de uma plateia virtual e tem, ao alto, diante de si, a grande tela de exibição, em que se leem, em fontes e tamanhos distintos, os créditos de abertura do “filme” ao qual “assistirá”: “Antônio de Alcântara Machado apresenta: Pathé Baby”; logo abaixo, como era costume nos tempos do cinema mudo, acompanha a projeção uma pequena orquestra em plena execução, composta por um contrabaixista, uma pianista, um violinista e um flautista.

Abrindo-se o livro, em sua folha de rosto, soa a campainha que marca o início da exibição da película machadiana. Abaixo dela e envoltos por sua fiação, que se fecha formando uma grande moldura retangular, os créditos aí dispostos, destacando autor, prefaciador e ilustrador, se alinham de modo justificado, com distintos espaçamentos de caracteres, e suas manchas em negrito, dada a disposição do conjunto, assemelham-se à plateia de uma sala de cinema vista de cima.



abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

Em seguida, em forma de um programa de exposições em sessões corridas, o índice apresenta as cidades visitadas: cada destino é ali anunciado em rica variedade tipográfica, tal qual, naqueles anos 1920, os luminosos que brilhavam à entrada das casas comerciais ou de entretenimento, como os antigos cinemas de rua, atraindo o olhar de quem por ali passasse (em alguns casos, com pequenos comentários, dos quais se podem destacar os que reiteram a estética cinematográfica do livro: “4. *Paris*, Super especial película de grande metragem”, “18. *Barcelona*, Película de sensação em 2 partes”, “19. *Sevilha*, Superprodução em 5 partes, com astros e estrelas” e “21. *Granada* em primeira exibição”). Além disso, ao final, anuncia-se para breve o lançamento de outra obra de Alcântara Machado, *Brás, Bexiga e Barra Funda*, livro que seria publicado em 1927 e cuja escrita havia sido interrompida em razão da viagem do escritor à Europa e da subsequente edição de *Pathé-Baby*.

A imagem da sala de cinema que abre o livro, com sua tela e seu quarteto musical, acompanhará as cidades visitadas, exibindo, nas projeções que apresentam cada capítulo/destino, planos isolados ou montagens de planos diversos que fazem referência direta ao relato de viagem e que compõem, desse modo, resumos visuais dos episódios que as cidades nos reservam.

O livro, assim, estabelece um duplo diálogo com o cinema, de caráter ao mesmo tempo discursivo e plástico: não apenas reforça a estreita relação da prosa machadiana com a linguagem cinematográfica no plano discursivo, por meio da exploração do ritmo e do uso recorrente dos variados cortes e enquadramentos cênico-narrativos, transformando o leitor em espectador privilegiado da narrativa, como também a reitera no plano plástico, por meio das ilustrações de Paim, que compõem em cada tela uma segunda narrativa, visual, que ao longo de todo o livro espelha em *mise en abyme* o texto de Alcântara Machado. Além disso, o quarteto que faz o acompanhamento musical das sessões corridas encena uma subnarrativa à parte, também imagética, que, de certa forma, remete a leitura de *Pathé-Baby* ao ato de se assistir a um filme de longa duração, uma vez

que o conjunto aos poucos se desfaz, restando ao final apenas um já extenuado contra baixista.

Ponto de vista, linguagem e *flânerie*

Embora saibamos que o que lemos é captado pelo olhar e pelos ouvidos do “autor-personagem” (AUGÉ, 1998, p. 50³) que percorre cada localidade, e não pelas lentes de uma câmera *real*, tal artifício ficcional, de que se vale Alcântara Machado, permite-lhe praticar uma linguagem moderna, objetiva, ambulatória, fragmentária, telegráfica, condizente com o espírito de seu tempo, sedento de novidades, e com o meio de comunicação com o qual fizera chegar ao Brasil parte de suas crônicas, transformando a própria técnica de narração.

Inserida no movimento modernista brasileiro, a escrita de Alcântara Machado é tributária da forte aproximação entre a literatura e o jornalismo, iniciada ainda no século XIX, e do conseqüente surgimento tanto de um novo tipo de escrita, ligado ao caráter fragmentário e coloquial dos textos, “decorrente da [sua] circulação acelerada [...] e da propagação da leitura extensiva” (FIGUEIREDO, 2010, p. 13), quanto de um novo tipo de leitor, o leitor moderno. Somado a isso, enquanto narrativa visual intimamente ligada à renovação artística das vanguardas históricas, o cinema intensifica o “fenômeno de deslizamento das narrativas de um meio para outro, de um suporte para outro” (FIGUEIREDO, 2010, p. 11), uma vez que os recursos de sua linguagem permitiam reproduzir no texto o efeito de simultaneidade próprio da imagem cinematográfica (distinto, portanto, da sequência narrativa linear), configurando, então, uma nova linguagem textual, metonímica, elíptica, com ênfase na visualidade.

Como afirma Oswald de Andrade (1983, p. 40) em sua Carta-oceano, “Pathé-Baby é reportagem”, a qual nos exhibe o *cotidiano* de uma “Europa gostosa ridícula” (p. 40),

³ No original: “autor-personaje”.



enquadrada pelo olhar arguto de Machado, sempre à procura, como veremos, do moderno, da vanguarda; um olhar que busca dar visibilidade ao presente, e não ao passado, e que, para tanto, apropria-se do que havia de mais moderno à época em termos de linguagem estética: o cinema. Assim, percebemos que a montagem de seus textos, compostos de cortes e planos distintos, captando, ora em *close*, ora em panorama, o que se passava ao redor, mostra-se de fato muito mais próxima das linguagens cinematográfica e jornalística do que da tessitura romanesca *fin-de-siècle* (algo, aliás, típico da estética modernista, que rompe com a linearidade realista).

Tais processos de montagem, ademais, ocorrem tanto em nível microestrutural como em nível macroestrutural, compondo, respectivamente, cada crônica individualmente e, em conjunto, a obra como um todo, de modo a organizar, ainda que minimamente, o olhar difuso do escritor moderno e a também permitir ao leitor executar a sua própria montagem (leitura) da obra. Desta feita, enquanto técnica cinematográfica apropriada pelo exercício narrativo-literário, a montagem em *Pathé-Baby* produzirá efeitos sintáticos, isto é, de ligação ou disjunção entre os planos montados; figurais, estabelecendo relações comparativas; e, especialmente, rítmicos, que se relacionam à duração dos planos e que permitirão ao escritor imprimir no texto sua busca pela simultaneidade e pela sensação de uma velocidade narrativa análoga à da realidade visível.

A metáfora do narrador-cinegrafista, portanto, associada à do cronista-*flâneur* (que lê e escreve a cidade como um discurso), proporciona a Machado uma liberdade narrativa ímpar, permitindo-lhe um olhar ora difuso/panorâmico, ora focal que implica a descontinuidade das cenas narradas, numa tentativa de simultaneidade revelada pela operação constante de tomadas, cortes e montagem até se chegar ao texto final, prosa cinematográfica por excelência,

Uma vez que a ideia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, [...] com a sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica



sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram [...]. (CAMPOS, 1999, p. 29-30)

Desta feita, em *Pathé-Baby*, podemos perceber que *ver*, *caminhar* e *narrar* imbricam-se de tal forma, que tornam possível à linguagem escrita representar com sucesso a estética cinematográfica e o dinamismo que Machado visa inserir em sua literatura, uma vez que os processos de corte e montagem executados pelo autor seguem duas vias complementares que ao final confluem: tais processos se dão tanto no plano visual, em que a câmera-olho machadiana enquadra e recorta o que vê, quanto no plano viário, à medida que o viajante-*flâneur* traça e executa seu percurso, e são finalmente montados num terceiro plano, o da narrativa textual que o cronista encena quer nas páginas do *Jornal do Comércio* quer nas de *Pathé-Baby*.

Pequena cartografia de viagem

Para ilustrarmos, então, tais características do texto machadiano, sigamos parte do roteiro francês percorrido por Alcântara Machado. De Cherbourg a Paris é interessante notarmos como o autor descreve as paisagens que vê desde o trem – cujo movimento altera-lhe a perspectiva –, paisagens repletas de pequenas e antigas vilas que são sempre mescladas, em suas metáforas, com o moderno: “Normandia. As aldeias começam a desfilar, *vertiginosamente*, umas atrás das outras, enfileiradas ao longo da linha *como postes telegráficos*” (MACHADO, 1983, p. 57, grifo nosso).

Chama também atenção a maneira como Machado transfere para sua escrita a velocidade – essa “beleza nova” de que fala Marinetti – dos modernos meios de transporte de que dispunha em sua viagem, com notável exploração da pontuação e dos assíndetos, o que ritma a frase, acelerando sua cadência de modo significativo, dinamizando-a tanto no nível prosódico (verbal, narrativo) do texto quanto no nível imagético (visual) das cenas e situações descritas. Além deste aspecto rítmico, deve-se também destacar a

maneira como Alcântara Machado descreve o que vê quando em movimento mecânico (seja dentro de um trem ou de um automóvel): “a paisagem [...] se desrealiza e, dentro dele [do veículo], o passageiro, num torpor imperceptível, perde, em parte, a própria noção de tempo ou dos lugares por que passa ou a que se destina” (SÜSSEKIND, 2006, p. 50-51), sintoma da radical alteração das formas de percepção por que passava o mundo, derivada tanto da velocidade das máquinas quanto das imagens cinematográficas. O caminho e a chegada a Paris misturam as paisagens, as impressões, os cheiros, o néon da grande metrópole, cidade-luz; “a velocidade [...] provoca um achatamento da paisagem [;] quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, *contra uma tela*” (PEIXOTO, 1988, p. 361, grifo nosso):

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 cousas que ficam. Cheiro de gente. Cheiro de trabalho. Cheiro de civilização. Trilhos. (MACHADO, 1983, p. 58)

Então Paris, assim vista, se faz “cidade-cinema” (PEIXOTO, 1988, p. 361), cenário de personagens as mais variadas captadas pelo “olhar estrangeiro” (PEIXOTO, 1988, p. 363) do moderno cronista-viajante. A percepção urbana procede por *flashes*, tomadas, cortes seletivos que, articulados, marcam a identidade do espaço urbano, a partir de uma “descrição-em-instantâneos” (SÜSSEKIND, 2006, p. 38) seca, sintética, assindética, mas também responsável pela sensação de simultaneidade que se nos projeta com a *mise en scène* captada pela “câmera-olho [que], de um ponto de vista distanciado, abdica da panorâmica, da visão globalizante, para fixar os fragmentos, que, pela técnica da montagem, geometrizam a realidade” (GOMES, 2008, p. 34), fazendo, portanto, com que caiba ao leitor-espectador a montagem final da película literária machadiana, o panorama europeu que é *Pathé-Baby*:



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 possam passar, tranquilamente, a ama e o 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, 1983, p. 65, grifo nosso)

Conclusão

Ainda que seja difícil inscrever a obra de António de Alcântara Machado, e em especial *Pathé-Baby*, em um determinado movimento de vanguarda – Futurismo, Surrealismo, Cubismo –, devido ao fato de o autor dialogar, em certa medida, com todos eles, é fácil perceber uma maior aproximação com o Futurismo de Marinetti, cujo manifesto celebrava justamente a velocidade e as grandes multidões e queria demolir os museus e galerias.

Se o diálogo com o cinema, aplicado à sua escrita, aproxima Machado do Cubismo e do Surrealismo, pela pluralidade de ângulos, pela velocidade e pelo simultaneísmo com que são vistas as cenas, ou pela descontinuidade e fragmentação do enredo que mescla cortes e montagens, é com a lente do Futurismo que o autor documenta as cidades europeias, opondo, a todo o momento, o passado e o presente, o antigo e o moderno que nelas coabitam, num cenário de efervescência cultural e ideológica cultivado em meio e após a I Guerra Mundial, cenário esse que culminaria, alguns anos mais tarde, com a II Grande Guerra – que Alcântara Machado nunca chegaria a ver.

O *cinelivro* machadiano, assim, sustenta-se sobre um tripé perfeitamente sintetizado por seu título. Tal qual a câmera francesa – moderna, portátil e permitindo diferentes tomadas de imagens –, a proposta de Alcântara Machado é também ela



abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

inovadora: areja a língua portuguesa, ao dinamizá-la e simplificá-la – *modernizá-la* –, e percorre o olhar enquanto deambula por cidades as mais variadas, sempre o direcionando para o novo.

Referências

ANDRADE, Oswald de. Carta-oceano. In: MACHADO, António de Alcântara. **Pathé-Baby e Prosa turística**: o viajante europeu e platino. Dir. e colaboração de Francisco de Assis Barbosa; texto e org. de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983, p. 39-40.

AUGÉ, Marc. La vida como relato. In: _____. **Las formas del olvido**. Trad. Mercedes Tricás Preckler e Gemma Andújar. Barcelona: Gedisa, 1998, p. 35-63.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. 11 ed. São Paulo: Globo, 1999, p. 5-33.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Introdução. In: _____. **Narrativas migrantes**: literatura e roteiro de cinema. Rio de Janeiro: PUC-Rio; 7Letras, 2010. p. 11-20.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. 2 ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

MACHADO, António de Alcântara. **Pathé-Baby e Prosa turística**: o viajante europeu e platino. Dir. e colaboração de Francisco de Assis Barbosa; texto e org. de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.



PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 361-365.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.