

## A moderna grafia dos passos: *flânerie* e olhar cinematográfico em *Pathé-Baby*

Frederico Spada Silva<sup>1</sup>  
Renato Cordeiro Gomes<sup>\*\*</sup>

### RESUMO

*Pathé-Baby* (1926) marca a estreia editorial de António 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*), a busca pelo novo (o moderno) e as ironias às cidades-museus do Velho Mundo visitadas pelo cronista-*flâneur*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Modernismo brasileiro; António de Alcântara Machado; Vanguarda

### ABSTRACT

*Pathé-Baby* (1926) marks António de Alcântara Machado's literary debut. Also (partially) published in *Jornal do Comércio*, in São Paulo, these chronicles regarding his travel to Europe, in 1925, are here analyzed from their closely relation with the futurist aesthetics, focusing their intense, innovative dialogue among literature, city, cinema and plastic arts, in which are emphasized the hallucinating rhythm (*flashes*), the search for the new (the modern) and the ironies on the Old World's museum-cities visited by the *flâneur*-chronicler.

**KEYWORDS:** Brazilian modernism; António de Alcântara Machado; Avant-garde

---

<sup>1</sup> Doutorando (bolsa CAPES/PROSUP) em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC Rio, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, fredspada@gmail.com

<sup>\*\*</sup> Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro-PUC Rio, Rio de Janeiro, RJ, Brasil; professor associado do Departamento de Comunicação Social da PUC Rio, pesquisador 1A do CNPq, renatocorgomes@gmail.com

E de tanto ver o que os outros quase não podem entrever, o *flâneur* reflete. As observações foram guardadas na placa sensível do cérebro; as frases, os ditos, as cenas vibram-lhe no cortical. Quando o *flâneur* deduz, ei-lo a concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas.

(João do Rio, *A rua*, 2008, p. 33)

## 1 O cronista viaja à Europa

António de Alcântara Machado nasce com o século XX, em 25 de maio de 1901. Filho de tradicional família paulista, cedo trava contato com a literatura, de que absorve desde os clássicos até a revista em quadrinhos *Tico-Tico*, primeira do gênero no Brasil. Cursa Direito na Faculdade do Largo de São Francisco, em São Paulo, e é ainda durante o curso que começa a escrever. Sua estreia se dá em 1921, no *Jornal do Comércio*, como crítico literário. Dois anos depois, António de Alcântara Machado passaria a assinar a coluna Teatro e música, no mesmo jornal.

Embora não tenha participado da Semana de Arte Moderna de 22, António era leitor de Mário e de Oswald de Andrade e, após sua viagem à Europa, em 1925, da qual resultaria *Pathé-Baby*, livro objeto de nossa análise, funda com outros escritores a revista *Terra Roxa... e Outras Terras*. Em 1927, publica *Brás, Bexiga e Barra Funda*, que reúne contos sobre a comunidade ítalo-brasileira moradora dos bairros paulistanos que dão nome ao livro. No ano seguinte, funda a *Revista de Antropofagia* e publica *Laranja da China*. Morre em 14 de abril de 1935, deixando inacabado o romance *Mana Maria*, que foi publicado postumamente em 1936.

Em 24 de março de 1925, António de Alcântara Machado embarca, em Santos, no navio Flandria, com destino a Lisboa, onde aporta em abril, depois de escalas em Recife e Isla de las Palmas (Ilhas Canárias), na costa africana. No continente, 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.

De suas passagens por diversas cidades, Machado escreveu pequenas crônicas que são verdadeiros fotogramas dos lugares, das histórias e das pessoas com quem cruzou, sempre em linguagem rápida, fragmentária, *moderna*. Algumas dessas crônicas

foram enviadas à redação do *Jornal do Comércio*, em São Paulo, para publicação; outras só viriam à tona com a publicação do livro.

Machado retorna a São Paulo em 2 de novembro de 1925, e a 5 de fevereiro de 1926 imprime, nas oficinas da Editorial Hélios, de São Paulo, o livro que reunia suas crônicas de 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 Overture 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”.

## 2 Um livro moderno

A capa do livro (fig. 1) mostra-nos o que seria parte de uma sala de cinema da época: nela vemos a tela de exibição, em que se lê, em fontes e tamanhos distintos, “Antônio de Alcântara Machado apresenta: *Pathé Baby*”, e, logo abaixo, como era costume nos tempos do cinema mudo, uma pequena orquestra em plena execução, composta por um contrabaixista, uma pianista, um violinista e um flautista. Tal imagem acompanhará cada cidade visitada, exibindo-se, nas telas que abrem cada capítulo/destino, resumos caricaturais dos episódios que as cidades nos reservam – *mise en abyme* que perpassa todo o livro, reforçando a estreita relação entre a prosa machadiana e a linguagem cinematográfica e transformando, assim, o leitor em espectador privilegiado da narrativa. (O quarteto, por sua vez, aos poucos se desfaz, restando ao final apenas um já extenuado contrabaixista – espécie de subnarrativa imagética que, de certa forma, igualaria a leitura de *Pathé-Baby* ao ato de se assistir a um filme de longa duração.)

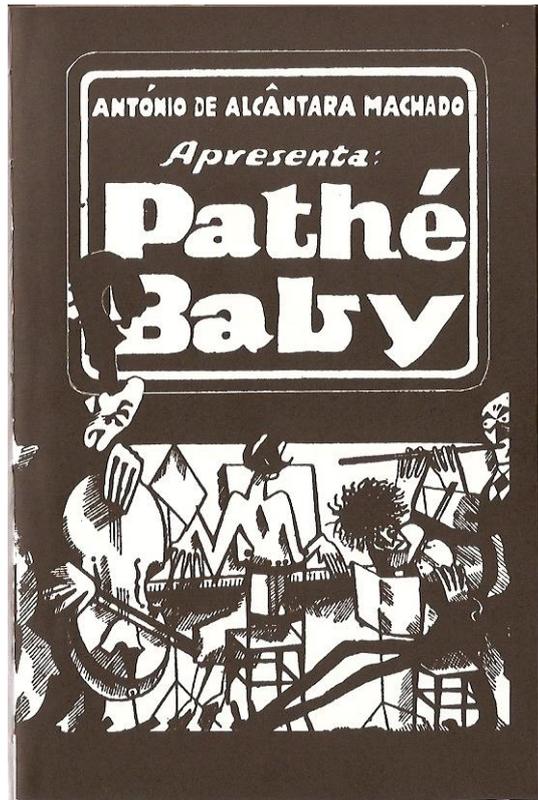


Fig. 1 Capa da 1ª edição de *Pathé-Baby* (1926)

O índice (fig. 2) que apresenta as cidades visitadas tem a forma de um programa de exposições em sessões corridas, e 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*. Como se verá em cada entrada de capítulo, o traço de Paim dá às tomadas de Machado um olhar expressionista e se afasta do realismo das academias, ratificando o distanciamento da prosa de *Pathé-Baby* do relato estritamente documental, de viés etnográfico, tão comum às crônicas de viagem; além disso, revela aproximações – das ilustrações, logicamente, mas também do texto – com o Futurismo e com a obra de artistas como Robert Delaunay (este textualmente mencionado por Alcântara Machado, quando escreve sobre Londres [p. 83]).



Fig. 2 Índice de *Pathé-Baby* em forma de programa de exibições

### 3 Ponto de vista, linguagem e *flanêrie*

Embora saibamos que o que lemos é captado pelo olhar e pelos ouvidos do “autor-personagem” (AUGÉ, 1998, p. 50, tradução nossa<sup>2</sup>) que percorre cada localidade, e não pelas lentes de uma câmera *real*, tal artifício ficcional (ou “*mimesis crítica*”, segundo F. Süsskind [2006, p. 38]), 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. Machado não é mero narrador-observador, visto que também interage com aqueles e com aquilo que observa e, “ao longo da crônica, não simplesmente informa sobre a cidade; junto com a informação, conjetura,

<sup>2</sup> No original: “autor-personaje”.

inventa, tornando a crônica, em última instância, num relato ficcional [...] [, o] gesto anti-informativo da crônica” (RAMOS, 2008, p. 152), gênero híbrido por excelência.

O relato de viagem, aqui, não é o do etnólogo, em que “o pesquisador e os pesquisados não se situam no mesmo plano temporal, não s[endo], em sentido literal, contemporâneos” (AUGÉ, 1998, p. 44, tradução nossa<sup>3</sup>), mas o do cronista, o do jornalista que se mistura com os objetos de sua observação, estando, portanto, em uma “sincronia [que] implica participação” (AUGÉ, 1998, p. 44, tradução nossa<sup>4</sup>), participação esta que ultrapassa a da mera observação (o texto narrado, as impressões do viajante, o relato que é *Pathé-Baby*), “recria[ndo] (no comentário) o espaço coletivo desarticulado exatamente pela fragmentação e pelo deslocamento urbano” (RAMOS, 2008, p. 152) – em acordo, portanto, com o que a crônica, enquanto gênero literário, se propõe, qual seja, ser uma “mediação entre o sujeito e a cidade” (NOVAES, 2014, p. 19). Machado, assim, é também locutor e interlocutor das pessoas com quem cruza ao longo de sua viagem, embora atue como um documentarista que não intervém “a não ser por estar presente” (COMOLLI, 2008, p. 56), permitindo-lhes (a suas personagens) “produzir a *mise-en-scène* de si mesm[a]s” (COMOLLI, 2008, p. 53), seguindo-as em vez de as guiar/dirigir, e conservando a oralidade na crônica:

Dez horas. A lancha que devia estar à espera, no cais, desde quinze minutos, ainda não chegou.

– *Vs. Exs. pagaram bilhete de ida e volta?*

– De ida e volta.

– *E a que horas parte o vaporzinho?*

– Às dez e um quarto.

– *Ah ladrões! Antão ficaram com o dinheiro!*

Azáfama. Cólera e desespero. Maldições. Inúteis.

– O senhor é o guarda? Precisamos com urgência de uma embarcação.

– *Qu’è qu’eu tanho com issu? Vão falar com o patrão, aquele velhote que está ali.*

Pedidos. Súplicas até. O velhote não tem a alma dura felizmente (a cabeça é um pouco, graças a Deus). (MACHADO, 1983, p. 51 [“2. Lisboa, primeiro episódio: ida”]; em itálico, grifamos as falas dos interlocutores portugueses de Machado.)

Além disso, 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 muito mais próxima das linguagens cinematográfica e jornalística do que da tessitura

<sup>3</sup> No original: “el investigador y los investigados no se sitúan en el mismo plano temporal, no s[iendo], en sentido literal, contemporâneos”.

<sup>4</sup> No original: “sincronía [que] implica participación”.

romanesca *fin-de-siècle* (algo, aliás, típico da estética modernista, que rompe com a linearidade realista): 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), 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. 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).

Tal fragmentação, como se vê, reflete-se duplamente no texto, tanto a partir das imagens suscitadas pela narração quanto pela linguagem escrita aí adotada. Assim, de um lado, temos a representação visual que o leitor-espectador faz daquilo que lê/vê, “imagens móveis, a se deslizarem das palavras às representações” (SORLIN, 2004, p. 62, tradução nossa<sup>5</sup>) a partir dos quadros expostos pelo narrador-cinegrafista, visto que “a descrição literária não descreve coisa nenhuma e que cada leitor cria pela imaginativa uma paisagem sua, apenas servindo-se dos dados capitais que o escritor não esqueceu” (ANDRADE, 2009, p. 294).

De outro lado, há a “destruição da frase em fragmentos’, [a] ‘descontinuidade em lugar da ligação’, [a] ‘justaposição em lugar da sintaxe de construção habitual” (FRIEDRICH *apud* CAMPOS, 1999, p. 30), características de ordem sintática que chegaram ao Futurismo a partir de Mallarmé (de quem fala Friedrich no trecho mencionado de Campos, acima citado) e que ecoam em *Pathé-Baby* como uma espécie de retórica ao mesmo tempo devedora do cinema (como já dito) e do caráter ambulante

<sup>5</sup> No original: “imágenes movibles, a deslizarse de las palabras a las representaciones”.

da obra, cujo narrador como que nos toma pela mão em seus passeios pelas cidades europeias.

Desse modo, como propõe Certeau (2013), é possível comparar o ato de falar (e, por extensão, o de escrever) ao ato de caminhar e, a partir daí, pensar uma retórica ambulatória, uma vez que “a arte de ‘moldar’ frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos” (p. 166). Tal retórica ambulatória mostrar-se-ia expressa, sobretudo, por meio de duas figuras sintáticas que também se fazem presentes na obra de Alcântara Machado, especialmente a segunda delas – a sinédoque e o assíndeto:

A *sinédoque* consiste em “empregar a palavra num sentido que é uma parte de um outro sentido da palavra”. Essencialmente, ela designa uma parte no lugar do todo que a integra. [...] O *assíndeto* é a supressão dos termos de ligação, conjunções e advérbios, numa frase ou entre frases. Do mesmo modo, na caminhada, seleciona e fragmenta o espaço percorrido [...]” (CERTEAU, 2013, p. 168, grifos do original).

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.

Ao mesmo tempo, tal qual o *flâneur*, que, *enquanto caminha*, cria a ordem a partir das articulações que estabelece com o espaço urbano caótico e fragmentado – seu itinerário –, o cronista busca uma nova “ordem integradora da fragmentação moderna [...] semantizada naquilo que poderíamos chamar de a *retórica do passeio*” (RAMOS, 2008, p. 146, grifo do original) – seu discurso. Assim, segundo Ramos, caminhar e narrar como que se equivalem: tanto o deambular pelas ruas encenaria a narrativa da crônica urbana naquele espaço, quanto escrevê-la encenaria o caminhar pela malha textual que é o jornal (ou o livro de viagens), metonímia da própria cidade que ali se (d)escreve/inscreve em escala reduzida.

#### 4 Pequena cartografia de viagem

Para ilustrarmos, então, tais características do texto machadiano, sigamos o roteiro proposto por Alcântara Machado, passagens, travessias que possibilitam – a ele e

a nós – ler as cidades sob “a ótica babélica da metrópole monumentalizada” (GOMES, 2008, p. 26).

Ao deixar Portugal chegamos à França, berço das vanguardas modernistas. 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 uso do assíndeto, que ritma a frase, acelerando sua cadência de modo significativo, dinamizando-a. 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*,

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):

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).

Paris cosmopolita, repleta de estrangeiros e acolhedora das artes modernas: Machado cita a *Exposition des arts décoratifs et industriels modernes*, “de árvores cubistas, de telhados quadrados, de jardins de madeira [...]” (MACHADO, 1983, p. 71), a mesma à qual Miguel Ángel Asturias dedicaria a crônica *En el país del arte moderno* (I), de 6 de novembro de 1925, quando correspondente, em Paris, do diário guatemalteco *El Imparcial*:

A exposição, como é natural, despertou no mundo artístico todo tipo de comentários, desde a mais dura crítica até o mais alto elogio. Há quem a considere como um passo definitivo que rompe com o passado em todas as suas formas. Há quem lhe conceda somente o prestígio de uma atrevida tentativa de divulgar a arte nova. E não falta quem veja nela um punhado de caprichos e excentricidades sem transcendência (ASTURIAS, 1997, p. 62, tradução nossa<sup>6</sup>).

Atravessando o Canal da Mancha, aportamos em Londres. Suas ruas são como palco e orquestra da modernidade: “O ruído é um atropelo de mil sons diferentes”

---

<sup>6</sup> No original: “La exposición, como es natural, ha despertado en el mundo artístico toda clase de comentarios desde la más despiadada crítica, hasta el más alto elogio. Hay quienes la consideran como un paso definitivo que rompe con el pasado en todas sus formas. Hay quienes la conceden solamente el prestigio de un atrevido intento para hacer ambiente al arte nuevo. Y no faltan quienes ven en ella, un manojito de caprichos y excentricidades sin trascendencia”.

(MACHADO, 1983, p. 83). Novamente o néon toma conta da cidade, num exagero visual que nos remete também às ilustrações de Paim por todo o livro:

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!, MAZAWATTEE TEA, DO YOU COMPOSE?, BOVRIL, MONICO, *põem na tela desigual da multidão que não para* pinceladas de Léger e Delaunay, vermelhas, azuis e verdes (MACHADO, 1983, p. 83, grifo nosso [em itálico]).

Assim, essa Londres veloz, em constante movimento, exacerba o caráter utilitarista de sua arquitetura, transformada em fachada “onde são fixados inscrições e elementos decorativos, para serem vistos por quem passa correndo” (PEIXOTO, 1988, p. 362). Mas Londres não é apenas uma cidade-fachada, cidade-*outdoor*; é também uma cidade-máquina, berço do capitalismo industrial que vira poesia aos olhos de Alcântara Machado: “Londres ofega como um motor. À esquerda, o que faz tanta gente? As docas são o ímã das embarcações. [...] O ar cheira gasolina. Confusão. Dinamização. Civilização” (MACHADO, 1983, p. 85).

Na Itália, por sua vez, o cronista-*flâneur* lerá as cidades por diferentes matizes, privilegiando não apenas as artes (em especial a pintura, a arquitetura e a música), mas também a política, a guerra e a religião.

Florença entoa Dante em cada esquina. “Os decassílabos do gênio são o guia histórico-prático-rimado da cidade. Falta só uma tradução em inglês ao lado das lápides [que] evitaria o feio embaraço britânico” (MACHADO, 1983, p. 101). A admiração ao vate, no entanto, não é estendida aos pintores renascentistas que Machado vê na Galleria degli Uffizi e que o entediam:

Durante séculos, Taddeo Gaddi ou Domenico Veneziano, Filippo Lippi ou Sandro Botticelli, Raffaello Sanzio da Urbino ou Michelangelo Buonarroti, 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.

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-comum pictórico.

*Os olhos modernos saem ansiando por uma tela dinâmica e liberta de Léger* (MACHADO, 1983, p. 103, grifo nosso).

Em Assis, tal como na França, é a relação, na Basílica de São Francisco, entre o velho e o moderno, descoberta pela peculiar visão de nosso narrador, que chama a atenção: “A cripta, sim, é uma indecência estupenda do século XIX. – Sembra la sala d’aspetto di un cinematografo” (MACHADO, 1983, p. 135, em italiano no original).

Roma, em *Pathé-Baby*, é a cidade-museu por excelência. Cidade-palimpsesto, dupla, múltipla, contínua, erigida sobre diversas camadas que ora apagam, ora revelam a história de uma cidade que “acontece no interior da cidade, dentro do dentro” (GOMES, 2008, p. 57); que se escava ou se demole visando o futuro, mas para quando (re)descobre, com isso, um *novo* passado que se deve, doravante, conservar: cidade-museu, portanto, que sabe bem capitalizar-se – ademais, como toda a Itália –, ao explorar seus turistas sempre que possível:

A indústria italiana mais próspera tem por operários-chefes mortos os estatuários gregos, os arquitetos de Nero e Caracala, Raffaello Sanzio, Michelangelo Buonarroti, Bernini, outros. Quando os artigos expostos da Roma-museu ganham o ar maçante de cousa vista, dois golpes de picareta renovam a mostra, salvando a situação. Descobrem-se mais cinco pares de colunas coríntias, três dorsos mutilados, dois metros quadrados de mosaico romano e chama-se o estrangeiro. Este vem, pasma e paga (MACHADO, 1983, p. 139).

O olhar moderno em Roma, por conseguinte, ironiza, nada perdoa: “Roma-ruína. Roma-sacristia. Roma-exploração. Um guia de mau hálito realeja decorada erudição histórica na poeira do Vicus Tuscus. Aqui, isto; ali, aquilo. [...] Bom lugar para um arranha-céu. Perdido” (MACHADO, 1983, p. 141).

## 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 (o que Alfredo Bosi [2003] aponta também para os fundadores de nosso Modernismo, Mário e Oswald), 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:

Museus, cemitérios!... Idênticos verdadeiramente no seu sinistro acotovelamento de corpos que não se conhecem. [...] Que se depositem flores uma vez por ano nos pés da *Gioconda* [...] Admirar um velho quadro é verter nossa sensibilidade numa urna funerária, em vez de lançá-la adiante pelos jatos violentos de criação e ação (MARINETTI, 2002, p. 92-93).

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 (a “sintaxe metonímica”, nas palavras de Renato Cordeiro Gomes [2002, p. 102]), 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 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, Mário de. A escrava que não é Isaura. In: \_\_\_\_\_. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 225-311.

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.

ASTURIAS, Miguel Ángel; SEGALA, Amos (Coord.). *París 1924-1933: periodismo y creación literaria*. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997.

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

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

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

CERTEAU, Michel de. A fala dos passos perdidos. In: \_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 20 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 163-169.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Seleção e org. de César Guimarães e Ruben Caixeta. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

GOMES, Renato Cordeiro. De superfícies e montagens – um caso entre o cinema e a literatura. In: OLINTO, Heindrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola. 2002, p. 91-111.

\_\_\_\_\_. *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.

MARINETTI, F. T. O futurismo. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. 89-94.

NOVAES, Aline da Silva. Era uma vez a crônica. In: \_\_\_\_\_. *João do Rio e seus cinematographos*: o hibridismo da crônica na narrativa da belle époque carioca. 179 f. 2014. Tese. (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 17-29.

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

RAMOS, Julio. Decorar a cidade: crônica e experiência urbana. In: \_\_\_\_\_. *Desencontros da modernidade na América Latina*: literatura e política no século 19. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 130-165.

RIO, João do. A rua. In: \_\_\_\_\_. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 28-52.

SORLIN, Pierre. *El siglo de la imagen analógica*: los hijos de Nadar. Trad. Victor Goldstein. Buenos Aires: La Marca, 2004.

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

VV. AA. Dossiê CULT: Alcântara Machado. *CULT: Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, ano IV, n. 47, p. 42-63, jun. 2001.

*Data de submissão: 20/03/2014*

*Data de aprovação: 10/04/2015*