

**palavras-chave:**  
literatura e cinema; António  
de Alcântara Machado;  
*Pathé-Baby*.

Este trabalho busca investigar a intrínseca relação entre literatura e cinema em *Pathé-Baby*, publicado por António de Alcântara Machado em 1926. Para tanto, foi utilizado um aporte teórico formado, fundamentalmente, por nomes como Rajewsky e Prümm para recrutar a teoria da intermedialidade; Lotman, Bilharino e Hutcheon para aprofundar as questões que envolvem os processos operacionais e estéticos do cinema; e Friedman e Jahn com o intuito de analisar o comportamento do narrador na obra analisada. A partir dos resultados obtidos, fica evidente, além do poder de emulação de *Pathé-Baby* – que se apropria de elementos próprios do cinema, funcionando como um filme mudo –, a expressividade visual que o livro apresenta, aproximando as artes em um diálogo fecundo entre imagem e texto.

**keywords:**  
literature and cinema; António  
de Alcântara Machado;  
*Pathé-Baby*.

This paper seeks to investigate the intrinsic relation between literature and cinema in *Pathé-Baby*, published by António de Alcântara Machado in 1926. For that, a theoretical contribution was conducted, by names like Rajewsky and Prümm to recruit the theory of intermediality; Lotman, Bilharino and Hutcheon to deepen the issues surrounding the operational and aesthetic processes of cinema; and Friedman and Jahn with the purpose to analyze the behavior of the narrator in the work. From the results, it is evident, in addition to the emulation power of *Pathé-Baby* – which appropriates elements of cinema, acting like a silent film – the visual expressiveness that the book presents, bringing the arts closer to a fruitful dialogue between image and text.

\* Universidade Federal de Santa  
Maria (UFSM), RS, Brasil.

Antônio Alcântara Machado iniciou sua carreira literária com a publicação de *Pathé-Baby* em 1926. O título do livro faz alusão à popular câmera cinematográfica de 9,5 mm produzida pela Pathé Brothers Company, empresa de máquinas e produção cinematográfica, além de ser a produtora fonográfica de maior projeção no cenário mundial no final do século XIX e início do século XX.

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

A linguagem utilizada pelo narrador implica, por si só, dinamismo e plasticidade e constrói um livro que muito se assemelha a um filme mu(n)do, que conta/mostra o modo de vida agitado de habitantes anônimos que compartilham as profundas transformações sociais, políticas, econômicas e sobretudo comportamentais, trazidas pelo contexto pós-Primeira Guerra Mundial. O fato de o autor não ter descrito certas metrópoles de maneira elogiosamente idealizada desencadeou uma série de críticas de uma parte dos leitores, acostumados à postura de reverência que a *intelligentsia* acadêmica brasileira dispensou, historicamente, aos países europeus. No entanto, aqueles que realmente conheciam as cidades destacadas, ou até mesmo haviam residido nelas, não se esqueceram de tecer os melhores comentários às crônicas, ressaltando a harmonização entre engenho verbal e precisão descritiva presente nos relatos<sup>1</sup>.

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

1. GUASTINI, Mário. *Pathé-Baby*. In: \_\_\_\_\_. **A hora futurista que passou e outros escritos**. São Paulo: Boitempo, 2006. p. 89-85.

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

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

Ocorre que, apesar de o livro apresentar essa série de elementos instigantes para o campo da teoria, ele acabou relativamente esquecido pela crítica por muitas décadas e, principalmente, pelo público, visto que sua última edição data do já longínquo ano de 2002. Em contrapartida, a obra está recebendo cada vez mais atenção no ambiente acadêmico e desvelando essa faceta mais experimental e cosmopolita do escritor, como comprovam os estudos de Gomes<sup>2</sup>, Rodrigues<sup>3</sup> e Kadota<sup>4</sup>, por exemplo. No ano de 2013, o livro ganhou a sua primeira edição em francês, pela Editions Petra, traduzida e analisada por Antoine Chareyre.

Considerando essa série de elementos estéticos e teóricos, esse artigo se propõe a analisar os mecanismos literários que, pelas veredas criativas da escrita, emulam procedimentos técnicos análogos ao universo da sétima arte. Com isso, a intenção é explorar as potencialidades imagéticas de *Pathé-Baby*, encontrando no discurso verbal uma associação (i)mediata com a linguagem visual.

2. GOMES, Renato. Dimensões do instante: mídia, narrativas híbridas e experiência urbana.

**Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 5, n. 12, p. 131-148, mar. 2008.

3. RODRIGUES, Ana Paula. Antônio de Alcântara Machado com a câmera: exploração geográfica e cinematografia em *Pathé-Baby*. **CASA – Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara, v. 10, n. 2. 2012.

4. KADOTA, Neiva. A grafia imagética de Antônio de Alcântara Machado. **Facom – Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP**, São Paulo, n. 10, jun./dez. 2002.

\* \* \*

No ano de 1904, a cidade de Aarhus, na Dinamarca, recebeu seu primeiro bonde elétrico. Um ano depois, ainda entusiasmado com a novidade mecânica, o diretor Peter Elfelt decidiu realizar um pequeno filme<sup>5</sup> sob a perspectiva do passageiro, apreendendo a cidade e suas nuances em uma velocidade pouco comum nas filmagens cinematográficas até aquele momento. Cada segundo de película é revestido de inúmeros detalhes visuais que se multiplicam em proporção vertiginosa, sintetizando, em si, a experiência moderna de viver em um ambiente urbano pontuado por máquinas e um elevado número de pessoas que convivem nos mesmos espaços públicos.

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

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

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

---

5. **Sem título** (1904), Peter Elfelt, Dinamarca.

---

6. MACHADO, Alcântara. **Pathé-Baby**. Edição fac-similar comemorativa dos 80 anos da Semana de Arte Moderna (1922-2002). Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Garnier, 2002. p. 43-44.

Cheiro de trabalho. Cheiro de civilização. Trilhos.<sup>6</sup>

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

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

Outro aspecto que chama a atenção é o relativo apagamento da natureza em detrimento dos substantivos que artificializam a paisagem. O luar, as estrelas, as árvores e o verde dos campos, tão comuns nas efusões líricas ligadas ao cenário campestre, cedem espaço aos trens, locomotivas, automóveis, trilhos, estações, fumaça, letreiros, postes, guindastes e lanternas. As únicas cores mencionadas são o vermelho e o verde dos sinais de trânsito que, pela intensidade elétrica, se destacam na paisagem.

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

7. RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís [org.]. **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 28. grifos da autora.

Usando os meios específicos das mídias à sua disposição, o autor de um texto não pode fazer um *zoom*, editar, dissolver imagens ou fazer uso de técnicas e regras reais do sistema cinematográfico; ele necessariamente permanece em sua própria mídia verbal, isto é, textual. Nessa impossibilidade de ir além de uma única mídia, uma diferença midiática se revela – uma “fenda intermediária” – que um texto intencionalmente esconde ou exhibe, mas que, de qualquer forma, só pode ser transposta no modo figurativo do “como se”.<sup>7</sup>

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

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

Karl Prümm, em *O trabalho da câmera, uma experiência intermidiática*,<sup>8</sup> entende que a colocação de qualquer imagem em um filme se revela necessariamente como uma experiência de interação entre as artes. O teórico, em um resgate histórico do trabalho do cameraman através dos tempos, avalia as consequências estéticas passíveis de acontecerem pela ação desse profissional na produção de um filme.

A despeito da importância do cameraman como agente intervencional da obra de arte, sua função no que tange ao público comum, segundo Prümm<sup>9</sup>, sofreu – e ainda sofre – um prejuízo causado pela supremacia cultural do autor/diretor, visto geralmente como único realizador da obra cinematográfica. Em contrapartida, como operador que se situa precisamente no foco de visão do observador, sua relevância, no meio artístico, cresceu significativamente a partir dos anos 1920, com o surgimento das revistas *Kameratechnik* e *Filmtechnik*, que discutiam as possibilidades do movimento da câmera.

Respaldoando-se na premissa de Prümm<sup>10</sup>, que compreende a colocação de imagens cinematográficas como atividade genuinamente intermidiática e reforçado pela relação comparativa entre as tarefas do cameraman e a figura do narrador, algumas aproxima-

8. PRÜMM, Karl. O trabalho da câmera: uma experiência intermidiática. A concepção da imagem do cameraman Eugen Schüfftan. In: DINIZ, Thaís; VIEIRA, André (orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona; Fale/UFMG, 2012, p. 99-114. v. 2.

9. Ibidem.

10. Ibidem.

ções teóricas tornam-se necessárias. Em verdade, essa discussão adquire especial importância em um livro como *Pathé-Baby*, que pretende, por si só, narrar “como se” fosse uma câmera, unindo a literatura a outras artes, sobretudo as visuais.

Norman Friedman, em “O ponto de vista na ficção”<sup>11</sup>, analisa diferentes papéis que a instância narrativa assume em variados textos literários, encontrando semelhanças e diferenças entre obras de acordo com uma série de critérios e categorizações. Dentre elas, o teórico conceitua o “narrador-câmera” da seguinte maneira:

Nele, o objetivo é transmitir, sem seleção ou organização aparente, um “pedaço da vida” da maneira como ela acontece diante do *médium* de registro: “sou uma câmara”, diz o narrador de Isherwood na abertura de *Adeus a Berlim* (1945), “com o obturador aberto, bem passiva, que registra, não pensa. Que registra o homem se barbeando na janela em frente e a mulher de quimono lavando o cabelo. Algum dia, tudo isso precisará ser revelado, cuidadosamente copiado, fixado.”<sup>12</sup>

12. *Ibidem*, p. 179, grifos do autor.

Apesar das expressões “sem seleção ou organização aparente” e “que registra, não pensa”, que parecem excluir totalmente uma consciência criadora do texto, Friedman não esquece de apontar, no parágrafo seguinte, a presença de uma “inteligência mentora implícita na narrativa”<sup>13</sup>. Portanto, pelas suas observações, o nível agudo de objetividade narrativa estaria mais próximo das intenções de um autor que esquivava sua subjetividade e concentra o foco narrativo exclusivamente no que está sendo narrado ou descrito do que propriamente da sua ausência.

13. *Loc. cit.*

*Pathé-Baby* é o nome de uma câmera cinematográfica e, além disso, o título do livro de António de Alcântara Machado. Por isso, seu olhar é, sem dúvida, baseado em uma focalização que se comporta “como se” fosse essa máquina de 9,5 mm que registraria, teoricamente, o mundo a sua volta com objetividade absoluta, sem interferir na ação narrativa.

Ocorre que, tanto na literatura de *Pathé-Baby* como na grande maioria dos filmes da época, há uma preocupação, senão estética, pelo menos técnica, que concebe a apreensão da realidade como um fazer raciocinado, meditado, distanciando-se dos processos (i)mediatos da experiência humana. Mesmo consideran-

do os relatos da narrativa essencialmente jornalísticos, como não poderiam deixar de ser, e escritos como uma filmagem de câmera amadora, eles pressupõem um conjunto de elementos teóricos que passam, inevitavelmente, pelas escolhas narrativas do autor, assim como passariam pela interferência especializada do cameraman e da figura do diretor, no cinema.

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

O brasileiro dá um pulo até a Europa e volta botocudo como foi. Reforma o guarda-roupa, mas não reforma as ideias. Seu espírito fivela de crítica e observação faz com que ele se assombre justamente diante daquilo que a Europa tem de horrível e insuportável: o peso das suas tradições milenárias. Nativo da América moça, livre de preconceitos e de atavismos, enche-se de veneração incrível por esse passado asfixiante e apodrecido. Ao invés de vaiar, gozando a sua superioridade, aplaude tamanha inferioridade, invejando-a.<sup>14</sup>

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

Manfred Jahn, em “More aspects of focalization: refinements and applications”<sup>15</sup>, refletindo sobre os aspectos narratológicos

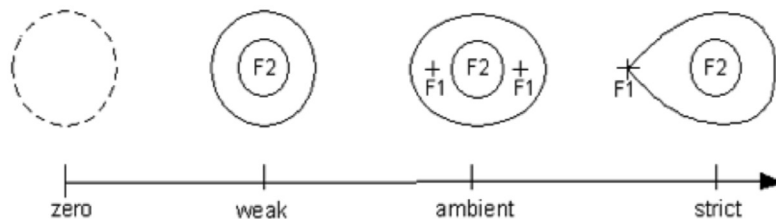
14. MACHADO, Alcântara. Op. cit., p. 168.

15. JAHN, Manfred. More aspects of focalization: refinements and applications. *GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours*, [S.l.], n. 21, p. 85-110, 1999.



cos e suas especificidades, propõe uma escala de interferência do narrador na história, gradando tipos diferentes de narrador e sua perspectiva, de acordo com o modelo:

**Fig. 1.**  
A scale of localization.  
Fonte: JAHN, Manfred. More aspects of focalization: refinements and applications. GRAAT: *Revue des Groupes de Recherches Anglo Américaines de L'Université François Rabelais de Tours*, [S.L.], n. 21, p. 85-110, 1999, p. 98.



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

Um dos fatores interessantes dessa proposição é a existência de uma focalização progressiva, que atende as complexidades de uma narrativa não convencional, como *Pathé-Baby*. Para Jahn<sup>16</sup>, no modelo *strict*, as coordenadas espaço-temporais dadas pelo narrador são muito claras, preenchendo a narrativa de informações repletas de objetividade que, pelo seu próprio viés, estariam muito próximas das focalizações trabalhadas por Friedman.

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

#### charing cross

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

Os ônibus vermelhos de dois andares cruzam-se, esfregam-se, enfileiram-se. A multidão errante cobre a Regent Street. Senhor do trânsito, o guarda

16. Ibidem.

de um metro e noventa faz com as mãos enluvadas geometria no espaço. O ruído é um atropelo de mil sons diferentes. Os cafés sorvem a gente que sobra das calçadas. Coventry Street lateja como um vaso cardíaco.

Motoristas de chapéu-coco ridicularizam táxis acrobáticos. Um cab passa sumido como o passado. Mulheres vendem flores por obrigação. Indianos de olhos imensos reúnem turbantes diante da Corner House. O cego de óculos pretos está bêbado com certeza. O moço míope só vê a beleza tropical que enlaça. (...)

E enquanto Trafalgar Square reflete a vida de oito milhões de vidas (a coluna de Nelson é o bastão que dirige a circulação do mundo), o escocês de saio, nas escadarias de Saint-Martin's in the Fields, tira sonzinhos da cornamusa.

Uma da madrugada.<sup>17</sup>

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

A metonímia, na concepção da *Routledge encyclopedia of narrative theory*<sup>18</sup>, editado por David Herman, Manfred Jahn e Marie-Laure Ryan, desempenha um papel retórico significativo no andamento de uma narrativa. Esse *tropos age*, conforme explicado na sua definição, funciona como dispositivo linguístico capaz de fornecer uma forte condensação ao texto literário, pois realça o traço mais significativo de algo (parte), tornando-se uma síntese de sua totalidade. José Luiz Fiorin<sup>19</sup> vê, nessa condensação, um espalhamento sêmico que reveste a linguagem de velocidade, acelerando o texto, já que, pelo seu próprio processo substitutivo, suprime etapas enunciativas.

O recurso conotativo, portanto, usado repetidamente por Alcântara Machado, estreita a discussão entre a natureza do narrador em *Pathé-Baby* e o caráter “como se” preconizado por Rajeswsky. O narrador do livro parece, de fato, comportar-se como um cameraman que escolhe metodicamente os locais específicos de focaliza-

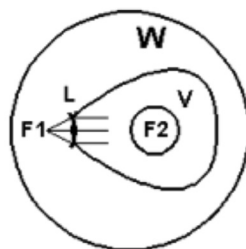
17. MACHADO, Alcântara. Op. cit., p. 77-78, grifos do autor.

18. HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (orgs.). *Routledge encyclopedia of narrative theory*. New York: Routledge, 2008, p. 307.

19. FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2016, p. 37-39.

ção e a organização das imagens de acordo com sua sensibilidade estética, condensando imagens em metonímias sucessivas que emprestam ao texto uma velocidade inerente às narrativas cinematográficas mudas.

Aproximando os argumentos de Prümm, Rajewsky, Friedman e o diagrama de Jahn<sup>20</sup>, é possível destacar pontos de intersecção teórica que contribuem para uma compreensão mais profunda da narrativa em questão. Jahn, na definição do seu modelo, faz uma relação entre o foco narrativo e o olho humano:



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

Fig. 2.

A modelo f vision. Fonte: JAHN, Manfred. More aspects of focalization: refinements and applications. GRAAT: *Revue des Groupes de Recherches Anglo Américaines de L'Université François Rabelais de Tours*, [S.l.], n. 21, p. 85-110, 1999, p. 87.

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

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

A personalidade artística de Alcântara Machado se evidencia, enquanto enfoque narrativo, principalmente nas escolhas dos lugares, na delimitação do espaço, das ações que eleger para descrever, da sequência que ele as coloca e da maneira como elabora a linguagem. No primeiro parágrafo de “Charing Cross”, o narrador focaliza o Criterion, encravado na Piccadilly Circus, e capta os “mantos de zibelina com colares de pérolas, smockings com cla-

ques, caras raspadas com monóculos, cabeças louras com diademas”<sup>21</sup>.

Na comparação entre os processos da literatura e do cinema, o primeiro plano, na narrativa como se fosse filme, é essa primeira imagem, que condensa, metonimicamente, colares, mantos, smockings, caras com monóculos e cabeças com diademas. A multidão, tão cara a Baudelaire, como já foi mencionado, origina o anônimo que transforma os seres em roupas, joias e objetos, sobressaindo a fatura visual da descrição.

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

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

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

Após os ruídos, o narrador começa a sentença seguinte com uma personificação que causa estranhamento pelo efeito reverso em que se situam sujeito e objeto. A frase “os cafés sorvem a gente que sobra das calçadas” inverte de forma bastante interessante

---

21. MACHADO, Alcântara. Op. cit., p. 77.

os termos “Os cafés” e “a gente”. Comumente, em linguagem denotativa, poderia se afirmar, com segurança, que pessoas sorvem cafés. Contudo, Alcântara Machado explora a polissemia da palavra “café”, como bebida e como estabelecimento, para subverter a lógica denotativa, incluindo elementos da linguagem conotativa no texto.

---

22. FIORIN, José Luiz. Op. cit., p. 51.

Fiorin<sup>22</sup> entende a personificação, ou prosopopeia, como uma intensificação de sentido do elemento que passa a sujeito da ação. Sendo assim, “os cafés” ganham destaque na frase, compondo uma imagem poderosa pela via figurada da retórica.

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

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

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

A velocidade dos carros, presentes nas duas primeiras frases pelas descrições dos carros e ônibus, é modificada pelas figuras

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

No último parágrafo, a visão panorâmica e focalização aproximada se misturam novamente. Enquanto a Trafalgar Square simboliza, pela sua imponência, o modo de vida dos londrinos, o narrador se preocupa em descrever um evento específico em meio à confusão. Nas escadas da igreja de St. Martin-in-the-Fields, conhecida pela sua arquitetura neoclássica e eventos musicais, um escocês, vestido de acordo com o folclore, executa uma canção com sua cornamusa.

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

A análise detalhada de Charing Cross, no capítulo “Londres”, mostra que o caráter “como se” não se configura de maneira simples. A sobreposição das imagens aliada à organização narrativa demonstra um autor realmente preocupado em buscar os melhores efeitos visuais a partir da manipulação acurada dos mecanismos da linguagem literária. Se em certos aspectos *Pathé-Baby* se parece com o filme de Peter Elfelt e com os protótipos fílmicos dos irmãos Lumière, em outros, o livro se aproxima de algumas produções ar-

tisticamente mais desenvolvidas, pois apresenta elementos que evidenciam uma apropriação mais próxima dos constituintes técnicos do cinema enquanto arte.

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

Mesmo que as referências sejam quase sempre externas, é importante salientar que o cinema brasileiro começou a se desenvolver aos poucos, em conformidade com o interesse cada vez mais evidente dos artistas em relação à sétima arte. Em 1926, por exemplo, Menotti Del Picchia assina o roteiro de *Vício e beleza*<sup>23</sup>, além de publicar, periodicamente, crítica de filmes em jornais esparsos, assim como também faz Guilherme de Almeida, o “crítico esnobe” na acepção de Paulo Antônio Paranaguá<sup>24</sup>.

O próprio Mário de Andrade, como grande admirador de Charles Chaplin, escreveu uma série de análises na primeira revista modernista, a *Klaxon*, em 1922 e 1923. Na verdade, os filmes brasileiros mais significativos começaram a ser rodados no final da década, com *Sangue mineiro*<sup>25</sup>, de Humberto Mauro, e principalmente *Limite*<sup>26</sup>, de 1930, do escritor e cineasta Mário Peixoto. Em comum aos dois filmes está a presença do cameraman Edgar Brazil que, em harmonia com a concepção de Prümm, contribuiu esteticamente com as produções, focalizando cenas com uma identidade artística própria.

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

ajudado por um fotógrafo excepcional, Edgar Brazil, os calculadíssimos enquadramentos de *Limite* são de uma plasticidade e originalidade espantosas. Os pontos de vista, as linhas de fuga e as perspectivas são surpreendentes. Abundam os closes de objetos inanimados (...) A montagem usa frequentes fusões, cortes bruscos ou movimentos de câmera, mas exclui outros efeitos óticos apreciados pela vanguarda.<sup>27</sup>

23. **Vício e beleza** (1926), Antonio Tibiriçá, Brasil.

24. PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **A invenção do cinema brasileiro**: modernismo em três tempos. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014, p. 37-43.

25. **Sangue mineiro** (1929), Humberto Mauro, Brasil.

26. **Limite** (1930), Mário Peixoto, Brasil.

27. PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Op. cit., p. 61, grifo do autor.

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

Desse emaranhado de referências, os filmes soviéticos *A câmera-olho*<sup>28</sup>, de 1924, e *O homem com uma câmera*<sup>29</sup>, de 1929, ambos de Dziga Vertov, são os que melhor se prestam a uma análise comparativa com *Pathé-Baby*. Elaborados com a manifesta intenção de captar a essência orgânica de diferentes cidades soviéticas, Vertov buscou registrar, da forma mais pulsante possível, a experiência de conviver em multidão, explorando possibilidades técnicas que convergiam para apreensão cinematográfica dos ambientes coletivos.

Segundo Bilharino<sup>30</sup>, a obra de Vertov, como um todo, percorre um caminho de extrema coerência, no qual cada trabalho acaba se tornando uma peça fundamental para compreender seu ideal estético. Nascido como Denis Arkadievitch Kaufman, o cineasta optou por adotar um nome artístico que justificasse, abertamente, suas pretensões. Tanto a palavra “Dziga” como “Vertov”, a primeira de origem ucraniana, e a segunda, russa, significam rodar, girar incessantemente, deixando cristalina a intenção do autor em ressaltar a característica do dinamismo em suas realizações artísticas.

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

Com isso, *A câmera-olho* e *Um homem com uma câmera* mostram-se como obras artísticas que possuem grandes compatibilida-

**28. A câmera-olho** (1924), Dziga Vertov, União Soviética.

**29. O homem com uma câmera** (1929), Dziga Vertov, União Soviética.

**30. BILHARINHO, Guido. Clássicos do cinema mudo.** Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2003, p. 191-195.



des com Pathé-Baby, apesar de não integrarem a mesma mídia. Nos filmes de Vertov, assim como na obra de Alcântara Machado, ocorre uma sucessão frenética de imagens em movimento, nas quais se destacam as pequenas ações compartilhadas em público.

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

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

Vertov não saía pelos campos, ruas e construções simplesmente focalizando pessoas, ações, seres, máquinas e objetos aleatória e eventualmente postados diante da câmera. Não filmava, pois, à revelia, deixando as coisas acontecerem e se apresentarem. Elas aconteciam, já que constituíam a vida corrente. O cineasta, porém, previamente selecionava os objetivos, entre outros, por exemplo, as atividades dos *pioneiros*, grupos de crianças e jovens soviéticos, organizados em sistema semelhante aos escoteiros de Baden Powell. Vertov longamente, em tempo e espaço, os acompanha por ruas e cidades, acampamentos e campos. Depois, redireciona sua câmera-olho para internos de sanatório de deficientes mentais e de hospital de tuberculosos<sup>31</sup>.

31. BILHARINHO, Guido. Op. cit., p. 192, grifo do autor.

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

O teórico russo Yuri Lotman<sup>32</sup>, em *Estética e semiótica do cinema*, pensando na (des)montagem fílmica, assinala a versatilidade dos planos, seu caráter metafórico e metonímico, além da infinita possibilidade de combinações existentes em sua utilização:

O mundo do filme, fracionado em planos, permite-nos isolar qualquer pormenor. O plano adquire a liberdade da palavra: pode ser destacado, combinado com outros planos segundo as leis da associação e da contiguidade semânticas, e não naturais, pode empregar-se num sentido figurado, metafórico ou metonímico.<sup>33</sup>

Esse “mundo do filme” apontado por Lotman<sup>34</sup> também parece ser, com suas diferenças, o universo da literatura de Alcântara Machado. Ele combina frases curtas a todo momento, como se estivesse montando um quebra-cabeça narrativo que busca sua totalidade na soma das pequenas partes. Sobre essa preocupação estética em reunir os fragmentos de acordo com uma intenção artística, Lotman<sup>35</sup> elaborou um quadro no qual diferencia, no cinema, o “elemento marcado”, ou seja, o elemento fílmico que passou pela interferência do seu autor, do “elemento não marcado”, que se apresenta em estado bruto, sem demarcações ou manipulações de qualquer ordem:

Elemento não marcado	Elemento marcado
Sucessão natural dos acontecimentos.	Os elementos sucedem-se segundo uma ordem escolhida pelo realizador. Os planos são isolados e montados.
Os episódios sucessivos sucedem-se mecanicamente.	Os episódios sucessivos estão montados de modo a formar um todo semântico.
Plano geral (grau de aproximação neutro).	Plano de pormenor. Grande plano. Plano afastado.
“Raccourcis” neutro (o eixo de visão é paralelo ao solo e perpendicular ao <i>écran</i> ).	“Raccourcis” expressivos (diferentes tipos de deslocamentos do eixo de visão vertical e horizontalmente).
Ritmo neutro do movimento.	Ritmo acelerado. Ritmo lento. Paragem.

32. LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa Ltda., 1978.

33. *Ibidem*, p. 46.

34. *Ibidem*.

35. *Ibidem*, p. 61-62.

Elemento não marcado	Elemento marcado
O horizonte do plano é paralelo ao horizonte natural.	Diferentes tipos de inclinação. Plano invertido.
Tomadas de vista com câmera fixa.	Tomadas de vista em panorâmica (vertical e horizontal).
Ordem de projeção normal dos planos.	Projeção dos planos em sentido inverso.
Filmagem não deformada do plano.	Utilização de objetivas deformantes e outros métodos para alterar as proporções.
O som está sincronizado com a imagem e não é deformado.	O som está deslocado ou transformado e é montado com a imagem sem estar determinado automaticamente por ela.
Imagem de uma nitidez neutra.	Desfocagem artística.

**Quadro 1.**

Elementos marcado e não marcado. Fonte: LOTMAN, Yuri. Estética e semiótica do cinema. Lisboa: Editorial Estampa Ltda., 1978, p. 61-62.

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

36. *Ibidem*.

Cada uma das onze linhas do quadro de Lotman<sup>36</sup> confirma essa afirmação. No tocante à primeira, embora os acontecimentos pareçam ocorrer de maneira inteiramente natural, como seria a natureza de um fragmento de “elemento não marcado”, *Pathé-Baby*, assim como o cinema de Vertov, seleciona – arbitrariamente – as imagens que irá descrever e as organiza sintaticamente, procurando incessantemente o efeito desejado. Com isso, a montagem desses eventos não se desenrola por acaso. Ainda que, no conjunto, os trechos transmitam uma ideia de simultaneidade, há, na mesma medida, um cuidado na sobreposição das imagens, sobretudo entre um parágrafo e outro.

A segunda linha contrapõe a sucessão dos planos. O “elemento marcado” caracteriza-se pela sucessão racionada, na qual cada episódio contribui para a formatação de um todo, coeso e pleno de coerência semântica. Como na comparação anterior, *Pathé-*

-*Baby* realiza-se, constantemente, pela composição integralizada das paisagens, geralmente anunciadas preliminarmente nos títulos. Ao citar Charing Cross, por exemplo, o autor oferece de antemão a paisagem geral que irá registrar a partir da matéria-prima verbal, construindo, frase a frase, partes de texto que se somam na formação de uma significação visual planejada. Não se pode deixar de mencionar que Blaise Cendrars, no poema “Saint-Paul”, compara Charing Cross a São Paulo, encontrando semelhanças entre ambas.

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

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

Na linha 5, Lotman<sup>37</sup> menciona a diferença de ritmos entre a narrativa fílmica dotada de elementos estéticos e a narrativa desprovida de tais intenções, diferenciando-as principalmente pelas variações de velocidade ocorridas nas diferentes partes do filme. *Pathé-Baby*, mais uma vez confirmando sua adequação, no plano metafórico e emulativo, com o “elemento marcado” muda seu andamento em conformidade com a atmosfera da cena descrita, passando da multiplicação de imagens sobrepostas, como é o caso dos capítulos “Londres”, “Milão” e “Paris”, para contemplar paisagens quase imóveis, como ocorre em “Granada” ou “Toledo”, por exemplo. Há, assim, variação de ritmos, que passam de rápidos a lentos

37. *Ibidem*.

e até mesmo parados, o que aproxima a narrativa da pintura, como será abordado no próximo capítulo.

As discussões a respeito dos tipos de inclinação de câmera (linha 6), tomadas de vista em panorâmica (linha 7) e projeção dos planos (linha 8) são, dentro da perspectiva literária, um debate sobre o foco narrativo que, em *Pathé-Baby*, como foi trabalhado, se mostra com resultado muito fértil. Distante de descrever imagens a esmo, sem critério narrativo, o que se evidencia ao longo da obra é a consciência de um autor que procura a excelência literária em termos de narração e lança mão de recursos arrojados para alcançar seus objetivos. Utilizando o diagrama de Jahn<sup>38</sup> como exemplo, pode-se afirmar que o F1 focaliza o F2 sempre de maneira criativa, mesmo que objetiva, criando efeitos de retórica que passam pelo recrutamento de figuras de linguagem e reunião de elementos díspares e simultâneos presentes na mesma descrição.

38. JAHN, Manfred. Op. cit.

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

39. LOTMAN, Yuri. Op. cit.

Em *Pathé-Baby*, essa ilusão que Lotman<sup>39</sup> especifica como alteração de proporções de corpos, desfocagens ou deformações ocorre pela palavra. Em *Uma teoria da adaptação*, Linda Hutcheon<sup>40</sup> designa o cinema como uma “arte do mostrar”, ao contrário da literatura, demarcada como “arte do contar”. Ocorre que, pela maneira como se delineia a narrativa de Alcântara Machado, o “contar” preenche-se vigorosamente de traços do “mostrar”, permitindo uma série de associações entre os mecanismos de um e de outro.

40. HUTCHEON, Linda.  
**Uma teoria da adaptação.**  
Florianópolis: EdUFSC, 2011,  
p. 61-110.

Uma correspondência possível para esse imaginário do cinema, povoado de fantasia e alucinação sensorial, é a conotação. Sem desconsiderar a natureza jornalística dos relatos, quando o autor recorre às figuras retóricas, de forma geral ele acaba obtendo um efeito – de fuga da representação mais objetiva do mundo – que

não está muito distante desse universo coroado pelo cinema e explorado também, no mesmo contexto, pela pintura de vanguarda.

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

**regozijo nacional**

Sete de junho. Bodas de prata do Rei com o trono. Embandeiramento patriótico dos mastros, dos veículos, dos balcões, das montras, das lapelas. Espetada em tudo, a bandeira tricolor. Gritos de cartazes: VIVA EL RE! VIVA EL FASCIO! VIVA IL DUCE! Taratá-tchim-bum de bandas ambulantes. Camisas pretas. Cada peito de policial é um anúncio de estabelecimento fabril premiado em cinquenta exposições universais.

Atrás do hino fascista, cortejos encaminham-se para o monumento aos mortos de 48. Suando em bica, os manifestantes assumem um ar heroico.

E berram:

*Giovinezza, giovinezza,*

*Primavera di belle-e-e-e-zza!*

Um mutilado bigodudo tropeja de instante a instante:

– Evviva il Re! Evviava Mussolini!

Entusiasmo de 32° à sombra. O retrato do rei, na montra de um fotógrafo, descobre a multidão. A chupeta festiva de uma criança arvora na ponta um laço de fita tricolor.<sup>41</sup>

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

A bandeira tricolor italiana é descrita de diferentes formas, pois, onipresente, enfeita as ruas, os mastros, os veículos, as lapelas. Os sons de todo o movimento urbano se confundem e até os cartazes que, a rigor, não podem ser ouvidos, ganham voz com a sinestésica sentença “Gritos de cartazes”, celebrando a duração

41. MACHADO, Alcântara. Op. cit., p. 90-91.

no trono do rei Vítor Emanuel III e a franca ascensão do fascismo comandado por Mussolini. Os ruídos estrondosos da banda não se fazem presentes apenas na descrição, mas também na onomatopéia “Taratá-tchim-bum”, que imita figurativamente seus instrumentos musicais.

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

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

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

42. LOTMAN, Yuri. Op. cit.

Em relação ao trecho e ao quadro montado por Lotman<sup>42</sup>, “regozijo nacional”, assim como “charing cross”, o texto também vem acompanhado de um foco narrativo que interage, no plano da comparação, com o “elemento marcado”. Da visão panorâmica que compreende toda a paisagem aos close-ups que focam a chupeta da criança com fitas coloridas ou o mutilado bigodudo que tropeja a cada instante. Da focalização nos cartazes repletos de ênfases nacionalistas, grifadas em letras maiúsculas, à metonímia “camisas pretas” para significar homens fascistas vestidos com camisas

pretas, tudo aponta para uma perspectiva narrativa que elege, seleciona, organiza e expõe. Tal procedimento estabelece uma metodologia pensada pelo autor e que se liga, necessariamente, à intenção de aproximar literatura e cinema no mesmo produto cultural.

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

O novo conceito de tempo, cujo *elemento básico é a simultaneidade e cuja natureza consiste na espacialização do elemento temporal*, em nenhum gênero se expressa de forma tão impressionante quanto na mais jovem de todas as artes, a qual data do mesmo período que a filosofia do tempo de Bergson. *A concordância entre os métodos técnicos do cinema e as características do novo conceito de tempo é tão completa que se tem a sensação de que as categorias temporais da arte moderna, como um todo, devem ter surgido do espírito de forma cinematográfica*, e fica-se propenso a considerar o próprio cinema como o gênero estilisticamente mais representativo da arte contemporânea, embora qualitativamente talvez não o mais fértil.<sup>43</sup>

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

43. HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 970, grifos nossos.



---

BILHARINHO, Guido. **Clássicos do cinema mudo**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2003, p. 191-195.

FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2016, p. 37-39.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

GOMES, Renato. Dimensões do instante: mídia, narrativas híbridas e experiência urbana. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 5, n. 12, p. 131-148, mar. 2008.

GUASTINI, Mário. Pathé-Baby. In: \_\_\_\_\_. **A hora futurista que passou e outros escritos**. São Paulo: Boitempo, 2006. p. 89-85.

HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (orgs.). **Routledge encyclopedia of narrative theory**. New York: Routledge, 2008, p. 307.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: EdUFSC, 2011, p. 61-110.

JAHN, Manfred. More aspects of focalization: refinements and applications. **GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours**, [S.l.], n. 21, p. 85-110, 1999.

KADOTA, Neiva. A grafia imagética de Antônio de Alcântara Machado. **Facom – Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP**, São Paulo, n. 10, jun./dez. 2002.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa Ltda., 1978.

MACHADO, Alcântara. Op. cit., p. 77-78, grifos do autor.

MACHADO, Alcântara. **Pathé-Baby**. Edição fac-similar comemorativa dos 80 anos da Semana de Arte Moderna (1922-2002). Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Garnier, 2002, p. 43-44.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **A invenção do cinema brasileiro: modernismo em três tempos**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014, p. 37-43.

PRÜMM, Karl. O trabalho da câmera: uma experiência intermediária. A concepção da imagem do cameraman Eugen Schüfftan. In: DINIZ, Thaís; VIEIRA, André (orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona; Fale/UFMG, 2012, p. 99-114. v. 2.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís (org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 28, grifos da autora.

RODRIGUES, Ana Paula. Antônio de Alcântara Machado com a câmera: exploração geográfica e cinematografia em Pathé-Baby. **CASA – Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara, v. 10, n. 2. 2012.

Lucas da Cunha Zamberlan é doutor em Letras, em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Obteve o título de mestre (2014) com a dissertação *A velocidade e a simultaneidade na configuração fragmentada da urbe em Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*, transformada em livro e publicada pela Paco Editorial, de São Paulo, em julho de 2015. Atualmente atua como professor do curso de Letras (UFMS) na modalidade EAD e desenvolve pesquisas na área de Literatura Comparada, com enfoque na relação entre a literatura, outras artes e mídias. Também participa como integrante do Projeto de Pesquisa Pinturas descritas, pinturas da escrita: estudos sobre literatura, crítica e pintura, coordenado pelo Professor Doutor André Soares Vieira, na Universidade Federal de Santa Maria.