

**Literatura e pintura: relações possíveis em *Pathé-Baby*,
de António de Alcântara Machado**

**Literature and painting: possible relations in *Pathé-Baby*,
by António de Alcântara Machado**

Lucas da Cunha Zamberlan

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Rio Grande do Sul / Brasil

lucaszamberlan@yahoo.com.br

Resumo: O artigo objetiva construir relações narrativo-pictóricas na obra *Pathé-Baby*, do escritor modernista António de Alcântara Machado. Para tanto, utilizamos um aporte teórico que principia pela escolha de autores que contribuem para esse debate de uma forma diacrônica, como Lichtenstein e Gonçalves, mas também de críticos de arte atrelados ao Modernismo e seus antecedentes, como Aumont, Serullaz e Fauchereau. A partir dos resultados obtidos, compreendemos, de um lado, de que forma as potências literariamente imagéticas de *Pathé-Baby*, indissociáveis do cinema, estabelecem vínculos com a pintura impressionista e, notadamente, com as vanguardas europeias; de outro, como um produto cultural, elaborado em linguagem verbal, constrói, a partir de suas especificidades estéticas, um intercâmbio fecundo com seu contexto artístico permeado de experimentalismos e atitudes renovadoras. Desse modo, avaliamos a natureza plural da narrativa em questão e sua capacidade de representar um mundo marcado por intensas transformações.

Palavras-chave: *Pathé-Baby*; António de Alcântara Machado; literatura; pintura.

Abstract: This article aims to build narrative-pictorial relations in the work *Pathé-Baby*, by the modernist writer António de Alcântara Machado. To that end, we use a theoretical framework that include authors who contribute to this debate from a diachronic perspective, such as Lichtenstein and Gonçalves, as well as art critics linked to Modernism and its antecedents, such as Aumont, Serullaz, and Fauchereau.

From the results achieved we understand how the visual powers of *Pathé-Baby*, inseparable from cinema, establish ties with the Impressionist painting and especially with European vanguards. We also comprehend how a cultural product elaborated in verbal language builds from its aesthetic specificities a fruitful interchange with its artistic context, permeated by experimentalisms and renovating attitudes. Thus, we evaluate the plural nature of this narrative and its capacity to represent a world marked by intense transformations.

Keywords: *Pathé-Baby*; Antônio de Alcântara Machado; literature; painting.

Introdução

Pathé-Baby é o livro de estreia do escritor Antônio Alcântara Machado, publicado em 1926. O título constitui-se em alusão à popular câmara cinematográfica de 9,5mm 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 sua passagem por cidades da França, Inglaterra, Itália, Portugal e Espanha com uma visão subjetiva engendrada pela sua sensibilidade de artista e estetizada por uma técnica narrativa cinematográfica que se formata e se molda à projeção visual de uma câmara Pathé-Baby.

A partir disso, pelo apelo visual que permeia sua construção, há uma evidente demarcação de elementos pictóricos que, mediados pelas técnicas cinematográficas, legitimam sua presença na narrativa e prestam-se a uma análise mais atenta. Com isso, este trabalho objetiva relacionar a intrincada correspondência entre *Pathé-Baby* e o terreno teórico da pintura, evidenciando as afinidades estéticas entre a obra literária e os trabalhos produzidos pelo Impressionismo e pelas vanguardas europeias, inserindo, assim, a arte de Alcântara Machado ao compasso afinado da arte modernista em voga na época de sua produção.

***Pathé-Baby*, cinema e pintura: correspondências artísticas**

As relações existentes entre a literatura e a pintura constituem um dos *topoi* mais antigos e complexos no universo da cultura ocidental. O intercâmbio estético entre as “artes irmãs” remonta, inicialmente, em termos comparativos, à célebre frase de Horácio “*Ut pictura poesis*” (“Um poema é como um quadro”) e passa por momentos cruciais, como a busca dos Renascentistas por uma maior autonomia das artes visuais e o tratado de Lessing, *Laocoonte*, no século XVIII, no qual o filósofo concebe a diferença entre ambas as expressões em suas próprias especificidades: a literatura como uma arte temporal e a pintura como arte espacial.¹

Para Gonçalves,² após uma aparente trégua no século XIX – já que no período ocorrem as transposições artísticas, em uma rivalização subjetiva entre palavra e imagem –, o debate retorna renovado no início do século XX. As vanguardas europeias, com o seu caráter revolucionário, incendiaram as velhas regras das artes, redefinindo estatutos e inventando novas poéticas a cada publicação, manifesto ou exposição.

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

Em “Lumière, ‘o último pintor impressionista’”, Jacques Aumont³ desenvolve a ideia de Jean-Luc Godard de que Louis Lumière seria um impressionista, aproximando as técnicas compositivas da pintura dos anos 1870, na França, com os efeitos estéticos e sinestésicos alcançados com o invento do cinematógrafo. A concepção de ambos, por certo, ganha relevo principalmente pelo enfoque dado a Lumière, deslocando-o do seu histórico papel de pioneiro de uma arte nova a derradeiro representante de um movimento que, naquele contexto, já havia se ramificado em diversas vertentes.

¹ LICHTENSTEIN. *A pintura*, p. 9-16.

² GONÇALVES. *Ut pictura poesis*: uma questão de limites, p. 177-184.

³ AUMONT. Lumière, “o último pintor impressionista”, p. 25-46.

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

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

Maurice Serullaz, em uma avaliação criteriosa sobre o Impressionismo, elege seus dois interesses primordiais: “a tradução dos valores sutis da luz e da atmosfera, o emprego de uma feitura em que manchas ou pinceladas coloridas sugerem a própria mobilidade da vida”.⁴ Partindo-se desses pilares que sustentam uma técnica inovadora que lança mão dos saberes da física, e seu sistema de decomposição cromática, é possível concluir que a manipulação dessas práticas objetiva imprimir ao observador a sensação de movimento.

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

Os efeitos de realidade, às vezes esquecemos de dizer, são também quantitativos, e é este, eminentemente, o caso na vista Lumière. O que encanta o espectador é também o fato de lhe mostrarem um número tão grande de figurantes a um só tempo e, sobretudo, de maneira não repetitiva. As “personagens” da *Saída da fábrica* ou da *Place des*

⁴ SERULLAZ. *O Impressionismo*, p. 16.

Cordeliers são vistas como independentes umas das outras; as pessoas ficam encantadas de descobrir, na décima vez que veem o filme, um gesto, uma mímica que até então havia escapado: a cada instante acontece alguma coisa, e quantas se quiser, ou quase.⁵

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

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

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

[...] meia-noite, boulevard des capucines
Barulhento, internacional, colorido, o Café de la Paix
prolonga-se até o meio da calçada.
Entre meretrizes e ingleses, a multidão passa aos empurrões.
Desfile de tipos e de raças. Ininterrupto. Pitoresco. Jornais
de S. Paulo, do Cairo e de Tóquio, revistas apimentadas
e livros pornográficos enchem os quiosques de pouca
literatura e muita obscenidade. Anúncios luminosos põem
brilhos de palco na fachada cinzenta dos prédios [...]
No asfalto, acrobatismo de automóveis que se chocam.⁶

⁵ AUMONT. Lumière, “o último pintor impressionista”, p. 33.

⁶ MACHADO. *Pathé-Baby*, p. 54.

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

A segunda relação pode ser construída pela sugestividade, marcante nas duas obras. Nenhuma se demora ou especifica com minúcias o que ocorre no *boulevard*. Na tela, a disposição das partes converge sistematicamente para um mundo de inferências, em que nada é esmiuçado ou trabalhado com rigor. Ao aproximar-se do quadro, aliás, as pinceladas vigorosas (um traço relevante do Impressionismo) “borram” a paisagem, confundindo a mistura ótica das cores. No livro, embora as palavras indiquem uma precisão maior na descrição na esfera dos acontecimentos, a concisão sintática interrompe o andamento das situações, abrindo espaço para a sugestão. Mesmo com todo interesse do narrador em compor um retrato do ambiente, não é desenvolvida a referência, por exemplo, ao número de ingleses que passam no café; a quem se encontra nos quiosques que vendem livros e jornais de toda parte; aos “tipos e raças” mencionados pelo autor. O narrador se preocupa, claramente, em reter imagens, mas não se detém em nenhuma delas.

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

O quadro é, antes de tudo, limite de um *campo*, no sentido pleno que o cinema nascente não tardaria em conferir à palavra. O quadro centraliza a representação, focaliza-a sobre um bloco de espaço-tempo onde se concentra o

imaginário, ele é a reserva desse imaginário. Acessoriamente (acessoricamente de meu ponto de vista; para os narratólogos de toda a espécie, é o aspecto principal), ele é o reino da ficção e, aqui, da ficcionalização do real.⁷

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

A passagem remete imediatamente ao quadro do pintor Renoir, em óleo sobre tela, *L'Escarpolette*, datado de 1876, que apresenta uma moça com um vestido branco e detalhes em azul também em meio à natureza e acompanhada por dois homens – transformados em marinheiros no filme de Jean Renoir – que interagem com ela. Sua posição corporal indica receio, pois afasta seu rosto do sujeito mais próximo e desvia o olhar para longe. As roupas, tanto dos homens como da jovem, são marcadas igualmente pela presença/ausência de luzes, mesclando tonalidades e embaralhando cores.

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

[...] quadro de vistas simultâneas [...]

No centro, o vapor apita e a Tower Bridge escancara-se. À direita, sobre o oceano de telhados se espalha a fumaça suja das fábricas. Em baixo, a multidão tapa as calçadas. Vendedores ambulantes. Berros. Rangidos.

Londres ofega como um motor. À esquerda, o que faz tanta gente? As docas são o imã das embarcações. Os guindastes

⁷ AUMONT. Lumière, “o último pintor impressionista”, p. 40.

gemem, no fundo e dos Tubes, o ronco surdo. O ar cheira gasolina. Confusão. Dinamização.⁸

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

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

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

⁸ MACHADO. *Pathé-Baby*, p. 80.

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

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

A natureza, para compor a paisagem normanda, estudou geometria. Desenhou-a com ajuda de esquadro e compasso. Coloriu-a pobremente, com duas cores só: cinzenta e verde. Caprichou. Estilizou. Tudo é medido: os campos, os prados, as árvores.

O homem colaborou com a natureza: dividiu a terra em triângulos, losangos, trapézios. Muito interessado, espetou anúncios: CHOCOLAT MENIER, COINTREAU TRIPLE-SEC, SAVON ERASMIC. Evitou curvas. Deformou as árvores. Alisou os campos. Penteou a relva.¹⁰

No trecho, desde o início, fica evidente a harmonia dos ideais estéticos do escritor com as vanguardas europeias, principalmente o Cubismo e o Futurismo. Em relação à primeira, Serge Fauchereau¹¹ entende que, sob a ótica técnico-formal, o Cubismo se apresenta como uma estética engajada na decomposição do todo. Essa técnica fragmentária, composta de formas geométricas, apreende simultaneamente a realidade sob vários ângulos. Por conseguinte, é dado ao observador um poder de compreensão bastante abrangente da totalidade do objeto e da situação expressa.

⁹ BALZI. *Impressionismo*, p. 9.

¹⁰ MACHADO. *Pathé-Baby*, p. 41.

¹¹ FAUCHEREAU. *O Cubismo: uma revolução estética: nascimento e expansão*, p. 8-11.

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

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

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

Algo semelhante ocorre com *Mont Saint Victoire*, de 1906, de Cézanne, exposta atualmente na Princeton University Art Museum. Apesar de a obra não se enquadrar puramente nos padrões do Cubismo analítico, primeira fase do movimento, seu arranjo de moradias simples, árvores, serras e céu evocam quadrados, triângulos e retângulos e encaminham-se para a abstração. Vista em comparação, a obra também

não se distancia dos propósitos de *Pathé-Baby*, seja nas formas, seja na predominância das cores cinza e verde.

Em sintonia com o Cubismo, na Itália, surge o Futurismo. No manifesto de 1909, seu idealizador, Marinetti, estabelece, em 11 regras, as bases do movimento, preocupando-se em exaltar a “beleza da velocidade”. Já em 1912, o intelectual aprofunda suas bases teóricas no *Manifesto técnico da literatura futurista*. Nele, há uma série de procedimentos técnicos que os escritores devem adotar a fim de imprimir uma maior velocidade ao texto literário. Entre as características principais estão a destruição da sintaxe, a abolição dos adjetivos, advérbios e dos sinais de pontuação, bem como a orquestração das imagens com o máximo de desordem.¹²

Na pintura, o Futurismo debruçou-se sobre os temas contemporâneos, fazendo emergir as máquinas – o automóvel, o avião, a máquina de escrever – que começavam a participar do cotidiano do homem do novo século. Além disso, em *A pintura futurista: manifesto técnico*, de 1910, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini ressaltam o uso intensivo da cor e a sensação de dinamismo que faria com que as suas obras passassem a sensação de rapidez, de velocidade.

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

Os anúncios luminosos, galgando os prédios, policromos, despencando dos últimos andares, travessos, rodando, piscando, ágeis, desaparecendo à direita, surgindo à esquerda, subindo, descendo, indo, vindo, LEARN LANGUAGES AT BERLITZ!, MAZAWANTTEE TEA, DO YOU COMPOSE?, BOVRIL, MONICO, põe na tela desigual da multidão que não para pinceladas de Léger e Delaunay, vermelhas, azuis e verdes, depois de novo verdes, azuis e vermelhas.

A National Gallery estende a fachada encarvoada.¹³

¹² TELES. *Vanguarda europeia & Modernismo brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas, p. 108-120.

¹³ MACHADO. *Pathé-Baby*, p. 77-78.

O excerto revela, em suas particularidades, um casamento entre a prosa do escritor modernista e o Futurismo. Ao comparar os anúncios até hoje icônicos nas luzes de Piccadilly Circus, existentes desde 1908, com a pintura de Léger e Delaunay, Alcântara Machado mostra compreender a arte de vanguarda, além de relacioná-la com as novidades de seu tempo. No painel multiforme, as cores alternam-se em vermelho, azul e verde e as palavras se movimentam, causando o dinamismo procurado constantemente pelos futuristas. A obra de 1922, *L'Équipe de Cardiff*, de Delaunay, exposta no Musée d'Art Moderne de Paris, é um bom exemplo dessa base comparativa, pois apresenta, em cores vibrantes, palavras incrustadas como anúncios publicitários e, ao fundo, uma roda gigante que indica o movimento circular constante.

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

Outrossim, é interessante notar como a atenção destinada ao luminoso contrasta com a menção extremamente breve à encarvoada e cinzenta *National Gallery*. Ora, dessa forma, observa-se claramente que a novidade mecânica aguça mais a sensibilidade do artista que o local que guarda uma parte significativa da história da arte.

Retornando ao dinamismo, inúmeros são os exemplos da busca por este efeito. No quadro de 1913, *Dinamismo di un ciclista*, de Boccioni, atualmente na Peggy Guggenheim Collection, em Veneza, o artista tenta apanhar a experiência cinética de um ciclista por meio do enfrentamento de cores complementares – azul e laranja, vermelho e verde –, como no trecho de *Pathé-Baby*, e da ênfase nas formas pontiagudas. Já Balla, outro expoente da pintura futurista, encontra resultados parecidos usando outros recursos. Explorando o universo da fotografia, Balla acompanha, em muitas obras, a sensação de movimento pela reiteração da imagem, como se captasse o mesmo objeto em disparos sucessivos. Exemplo disso é *Le mani del violinista*, de 1912, pertencente ao museu Estorick Collection of Modern Italian Art, Londres. A obra é descrita atentamente por Humphreys:

A inusitada moldura preto-e-branco, em forma de “vê”, de *Ritmo do violonista*, de 1912, sugere que a pintura fazia parte desse esquema decorativo. Seu efeito sobre a composição enfatiza o movimento ascendente do instrumento, do arco e das mãos do músico. As linhas finas e meticulosamente pintadas, estendendo os pontos do divisionismo a fim de sugerir movimento, evocam uma forma de cronofotografia.¹⁴

Reconhecendo as peculiaridades das obras desses pintores, Alcântara Machado menciona, especificamente, os nomes de Léger e Delaunay. Tanto um quanto o outro pertencem, no conjunto de suas obras, a uma realização artística que, para utilizar as palavras de Schwartz, pode ser denominada de “projeto cubofuturista”¹⁵ Já Argan destaca o fato de Apollinaire tê-los inserido no “Cubismo órfico”, por serem mais libertários que os Cubistas analíticos ou sintéticos.¹⁶ Portanto, suas concepções de arte concorrem no que diz respeito à afirmação da arte de vanguarda de uma maneira geral.

Léger, inclusive, publicou *As funções da pintura*, livro no qual sedimenta sua visão de arte moderna, baseada, predominantemente, na liberdade de expressão e consolidação das conquistas técnicas oriundas do Impressionismo.¹⁷ Por ter teorizado, talvez, os princípios de sua arte, Léger tenha, desde o seu início, testado os limites da representação, assim como Alcântara Machado.

Além disso, Léger também se aventurou no cinema mudo com o filme *Ballet mécanique*, de 1924, dois anos antes do lançamento de *Pathé-Baby*. Com direção e colaboração de Dudley Murphy e Man Ray, o filme mostra, em um pouco mais de 16 minutos, imagens sincronizadas que se sucedem em uma organização confusa. Quadros literalmente em movimento agudizam as projeções dinâmicas do Futurismo, combinando-se com soldados caminhando, máquinas em pleno funcionamento e um sorriso, em *close-up*, de uma mulher em um balanço (a atriz Alice Prin), lembrando Renoir, o pai. A parte mais emblemática da película, no entanto, é quando o quadro de sua autoria, *Charlot cubiste*, de 1923,

¹⁴ HUMPHREYS. *Futurismo*, p. 34.

¹⁵ SCHWARTZ. *Vanguarda e cosmopolitismo*, p. 31-38.

¹⁶ ARGAN. *Arte moderna*.

¹⁷ LÉGER. *Funções da pintura*, p. 40-49.

presente atualmente no Centre Pompidou, em Paris, se mexe de maneira robótica na tela, imitando o caminhar característico da personagem Carlitos, de Charles Chaplin.

As consonâncias entre Léger e Alcântara Machado são ainda mais profundas. O pintor francês compartilhava igualmente com o escritor essa fascinação pelo maquinário que avultava com presença cada vez mais significativa no cotidiano das pessoas que viviam nas grandes metrópoles. Segundo Chipp, Léger “estava profundamente preocupado com os aspectos tecnológicos da vida contemporânea, em particular com a maquinaria, a arquitetura moderna, o cinema, o teatro e a arte da publicidade”.¹⁸

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

Durante séculos, Taddeo Gaddi ou Domenico Veneziano, fra Filippo Lippi ou Sandro Botticelli, Raffaello Sanzio da Urbino ou Michelangelo Buonarotti, Ridolfo del Ghirlandaio ou Andréa del Sarto, geniais ou medíocres, dão a impressão de haverem frequentado o mesmo curso de pintura. Seus diretores, papas ou nobres, os obrigaram a reproduzir modelos idênticos, cem vezes copiados, mil recopiados. Até não poderem mais [...]

Os olhos modernos saem ansiando por uma tela dinâmica e liberta de Léger.¹⁹

Como comprova o texto de forma muito franca, Alcântara Machado desvencilha-se da convenção e emparelha-se, com desenvoltura, com as vanguardas e a revolução operada por elas. Incorporando o tom crítico visível na obra de muitos artistas modernistas, ele não se comove com as obras clássicas, mesmo que considere seu valor. Pintores renascentistas, como Rafael, Michelangelo, Botticelli, embora geniais, não agradam os

¹⁸ CHIPP. *Teorias da arte moderna*, p. 198.

¹⁹ MACHADO. *Pathé-Baby*, p. 112.

“olhos modernos” do autor. O próprio Léger consegue explicar melhor essa negativa aos clássicos:

Ao contrário, a arte consiste em inventar, não em copiar. O Renascentismo italiano é uma época de decadência artística. Aquela gente, desprovida da invenção de seus predecessores, achava-se melhor imitando – é um erro. A arte deve ser livre em sua invenção, ela deve tirar-nos da realidade demasiado presente. Quer seja poesia, que seja pintura, esse é o objetivo.²⁰

Com isso, é possível constatar que Alcântara Machado não compartilha da visão artística desses pintores. A inventividade do escritor o projeta para a contemporaneidade, e *Pathé-Baby* é a melhor comprovação disso.

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

Considerações finais

Dentre as relações constituídas entre *Pathé-Baby* e as obras da modernidade, o que se consolida como laço mais firme é a capacidade intercambiante que a narrativa de Alcântara Machado consegue estabelecer, pela sua estrutura, com as artes visuais. Seja pelas descrições plásticas, seja pela sintaxe entrecortada que simula a projeção de uma câmera Pathé-Baby, há, no livro, uma preocupação em criar vínculos interartísticos que remetem a quadros e cenas filmicas a cada instante, em uma comunhão de imagens que são evocadas a partir da linguagem verbal.

Desse modo, situando o cinema como arte mediadora, buscamos, na própria obra, as suas potencialidades e dela surgiram possíveis associações com Monet, Renoir, Léger, Boccioni e tantos outros,

²⁰ LÉGER. *Funções da pintura*, p. 41.

construindo um acervo de obras conectadas pela semelhança. Esse é apenas um olhar lançado sobre a obra de Alcântara Machado, afinal, as possibilidades de abordagens são inesgotáveis. Elas multiplicam-se em conformidade com a complexidade estética da obra e o horizonte artístico de sua época.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUMONT, Jacques. Lumière, “o último pintor impressionista”. In: _____. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 25-46.

BALLET mécanique. Direção de Fernand Léger e Dudley Murphy. Produção de André Charlot. Paris: Synchro-Ciné, 1924.

BALZI, Juan José. *Impressionismo*. São Paulo: Claridade, 2009.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FAUCHEREAU, Serge. *O Cubismo: uma revolução estética: nascimento e expansão*. Tradução de Marcela Vieira e Julia Vidile. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

GONÇALVES, Aguinaldo. *Ut pictura poesis: uma questão de limites*. *Revista USP*, São Paulo, n. 3, p. 177-184, 1989.

HUMPHREYS, Richard. *Futurismo*. Tradução de Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. Tradução de Eduardo Barão. São Paulo: Nobel, 1989.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura*. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005. v. 7: o paralelo das artes.

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

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SERULLAZ, Maurice. *O Impressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & Modernismo brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

UNE partie de campagne. Direção e produção de Jean Renoir. Paris: Panthéon Production, 1936.

Recebido em: 31 de maio de 2017.

Aprovado em: 1º de novembro de 2017.