



Frederico Spada Silva

VIAGENS MODERNISTAS:

Europa e Brasil sob a ótica de
António de Alcântara Machado,
Blaise Cendrars e Oswald de Andrade

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio
como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor
em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientador: Prof. Renato Cordeiro Gomes

Rio de Janeiro
Setembro de 2018



FREDERICO SPADA SILVA

**Viagens modernistas: Europa e Brasil sob a ótica
de António de Alcântara Machado,
Blaise Cendrars e Oswald de Andrade**

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Renato Cordeiro Gomes

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Alexandre Graça Faria

UFJF

Profa. Claudete Daflon dos Santos

UFF

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 21 de setembro de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Frederico Spada Silva

Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e licenciado em Letras pela UFJF, com habilitações em Línguas e Literaturas Francesa, Italiana, Latina e Portuguesa/Brasileira. Tem experiência no ensino de línguas estrangeiras e na área de pesquisa em Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e Comparada, e publicações acadêmicas (como autor, coautor ou tradutor) em revistas brasileiras e estrangeiras. É poeta, tradutor e revisor, além de editor nas Edições Macondo (Juiz de Fora – MG).

Ficha catalográfica

Silva, Frederico Spada

Viagens modernistas : Europa e Brasil sob a ótica de António de Alcântara Machado, Blaise Cendrars e Oswald de Andrade / Frederico Spada Silva ; orientador: Renato Cordeiro Gomes. – 2018.
92 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2018.
Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Literatura de viagem. 3. Vanguarda. 4. Modernismo brasileiro. 5. Intermidialidade. I. Gomes, Renato Cordeiro. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para a professora Helena Maria Rodrigues Gonçalves,
minha primeira guia nesta viagem pela literatura.

Agradecimentos

A minha mãe, Wilhamar, e a meu pai, Ivan, por sempre acreditarem na educação e na cultura como a maior herança que me poderiam legar.

A minhas amigas e a meus amigos, que não apenas estiveram presentes, mas também souberam compreender minhas ausências e encontrar as palavras certas de apoio e incentivo; em especial, agradeço a Aïcha Barat, Aline Rodrigues, André Capilé, Anna Vieira, Camila Assad, Diane Sbardelotto, Isabella Martino, Julia Casotti, Juliana Veloso, Mariana Elia, Otávio Campos, Ricardo Domingos, Tiago Velasco e Valquíria Luna.

A Eduarda Fonseca, pelo estímulo e pela companhia desde o processo de seleção até os momentos finais do doutorado.

A Prisca Agustoni e a Vanessa Bortulucce, pelo sempre frutífero diálogo desde a concepção do projeto de tese até as discussões em torno de seu desenvolvimento.

A meu orientador, Renato Cordeiro Gomes, pela generosa acolhida de meu projeto e pela abertura ao diálogo.

Às professoras e aos professores da Comissão Examinadora, pela leitura atenta e dialógica de minha tese.

Aos demais professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, pelos ensinamentos e pela ajuda.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Silva, Frederico Spada; Gomes, Renato Cordeiro. **Viagens modernistas: Europa e Brasil sob a ótica de Antônio de Alcântara Machado, Blaise Cendrars e Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro, 2018. 92 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese *Viagens modernistas: Europa e Brasil sob a ótica de Antônio de Alcântara Machado, Blaise Cendrars e Oswald de Andrade* parte da leitura comparada de três obras literárias publicadas durante a década de 1920, *Pathé-Baby* (1926), de Antônio de Alcântara Machado; *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade; e *Feuilles de route* (primeiramente dividida em três partes editadas entre 1924 e 1928, “Le Formose”, “São Paulo” e “Inédites”, e reunidas pelo autor em 1944), de Blaise Cendrars (escritor suíço de expressão francófona). Tendo por premissa três eixos temáticos que aproximam tais obras – a saber, as vanguardas históricas, a viagem e o olhar do autor-viajante –, a tese aponta como a literatura de viagem e o olhar sobre o outro se modificaram com o advento das vanguardas e se estrutura, assim, a partir de três questões principais suscitadas pela leitura do *corpus* literário. Primeiramente, investiga em que medida os referidos textos contribuem para a solidificação do projeto modernista brasileiro, ao trazer para a cena de vanguarda, eminentemente urbana, a poesia e a crônica de viagem. Em seguida, elucida as maneiras pelas quais se trava o diálogo entre a modernidade europeia presenciada por Alcântara Machado – e trazida a nós também por Blaise Cendrars – e o passado colonial brasileiro que Oswald desvela em seu ritual antropofágico de construção da vanguarda artística brasileira. Por fim, analisa em que medida se pode considerar *Pau Brasil* e *Feuilles de route* obras espelhadas, simétricas, em que a paisagem e a história do Brasil guiam o olhar e a pena de ambos os poetas, permitindo lê-las como obras contínuas, como uma espécie de guia poético de uma viagem que, zarpando da Europa, adentra o Brasil e a ela retorna. Além disso, uma vez que tal leitura é feita à luz tanto de teorias sobre

literatura de viagem como dos estudos culturais, também se discutem outros aspectos como discursos de identidade e alteridade, cosmopolitismo, experiência urbana, e intermedialidade.

Palavras-chave

Literatura de viagem; Vanguarda; Modernismo brasileiro; Intermedialidade; António de Alcântara Machado; Oswald de Andrade; Blaise Cendrars.

Abstract

Silva, Frederico Spada; Gomes, Renato Cordeiro (Advisor). **Modernist Journeys: Europe and Brazil from the Perspective of Antônio de Alcântara Machado, Blaise Cendrars and Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro, 2018. 92 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Modernist Journeys: Europe and Brazil from the Perspective of Antônio de Alcântara Machado, Blaise Cendrars and Oswald de Andrade is a thesis that starts from the comparative reading of three literary works published during the 1920s, *Pathé-Baby* (1926) by Antônio de Alcântara Machado; *Pau Brasil* (1925), by Oswald de Andrade; and *Feuilles de route* (first divided in three parts, edited between 1924 and 1928, “Le Formose”, “São Paulo” and “Inédites”, and later collected by the author in 1944), by Blaise Cendrars (Swiss writer of French-speaking expression). Having as its premise three thematic axes that approximate such works – namely, the historical vanguards, the journey and the traveling author’s point of view –, the thesis points out how the travel literature and the look on the other have changed with the advent of the vanguards and is thus structured on the basis of three main questions raised by the reading of the literary *corpus*. Firstly, it investigates to what extent these texts contribute to the solidification of the Brazilian modernist project, by bringing poetry and travel chronicles to the vanguard scene, eminently urban. It then elucidates the ways in which the dialogue between the European modernity witnessed by Alcântara Machado – and brought to us by Blaise Cendrars – and the Brazilian colonial past that Oswald reveals in his anthropophagic ritual of building the Brazilian artistic vanguard, is elucidated. Finally, it analyzes the extent to which one can consider *Pau Brasil* and *Feuilles de route* mirrored, symmetrical works, in which the landscape and the history of Brazil guide the eyes and the pen of both poets, allowing them to read them as continuous works, as a kind of poetic guide of a journey that, starting from Europe, enters Brazil and returns to it. Moreover, since

such a reading is made in light of both theories on travel literature and cultural studies, other aspects such as discourses of identity and otherness, cosmopolitanism, urban experience, and intermediality are also discussed.

Keywords

Travel literature; Vanguard; Brazilian modernism; Intermediality; António de Alcântara Machado; Oswald de Andrade; Blaise Cendrars.

Résumé

Silva, Frederico Spada; Gomes, Renato Cordeiro (Conseiller). **Voyages modernistes : l'Europe et le Brésil dans la perspective de Antônio de Alcântara Machado, Blaise Cendrars et Oswald de Andrade.** Rio de Janeiro, 2018. 92 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

La thèse *Voyages modernistes : l'Europe et le Brésil dans la perspective de Antônio de Alcântara Machado, Blaise Cendrars et Oswald de Andrade* part de la lecture comparative de trois œuvres littéraires publiées au cours des années 1920, *Pathé-Baby* (1926), de Antônio de Alcântara Machado ; *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade ; et de *Feuilles de route* (au début divisée en trois parties éditées entre 1924 et 1928, « Le Formose », « São Paulo » et « Inédites », et réunies par l'auteur en 1944), de Blaise Cendrars. À partir de trois thèmes principaux qui amènent ces œuvres – à savoir, les avant-gardes historiques, le voyage et le regard de l'auteur-voyageur –, la thèse démontre comment la littérature de voyage et le regard de l'autre ont changé avec l'arrivée des avant-gardes et se construit, ainsi, à partir de trois questions principales soulevées par la lecture du *corpus* littéraire. Tout d'abord, cette thèse examine dans quelle mesure ces textes contribuent à la solidification du projet moderniste brésilien, en portant la poésie et la chronique de voyage à la scène de l'avant-garde, éminemment urbaine. Ensuite, elle élucide les façons par lesquelles se donne le dialogue entre la modernité européenne témoignée par Machado – et aussi apportée à nous par Blaise Cendrars – et le passé colonial brésilien, lequel Oswald révèle dans son rituel cannibale de construction de l'avant-garde artistique brésilienne. Enfin, elle analyse dans quelle mesure *Pau Brasil* et *Feuilles de route* peuvent être considérés des œuvres en miroir, symétriques, où le paysage et l'histoire du Brésil guident le regard et l'écriture de ces poètes, ce qui permet de les lire comme des œuvres continues, une sorte de guide poétique de voyage qui part de l'Europe vers le Brésil et à elle retourne. En outre, une telle lecture étant faite à la lumière des

deux théories sur la littérature de voyage et les études culturelles, d'autres aspects tels que les discours d'identité et d'altérité, le cosmopolitisme, l'expérience urbaine et l'intermédialité sont également discutés.

Mots-clés

Littérature de voyage ; Avant-garde ; Modernisme brésilien ; Intermédialité ; António de Alcântara Machado; Oswald de Andrade; Blaise Cendrars.

Sumário

1. Breve itinerário poético de uma não-viagem	16
2. Introdução	21
2.1. Apresentação da tese	21
2.2. Objetivos	23
2.3. Metodologia	25
3. <i>Pathé-Baby</i> , uma Europa portátil	28
3.1. O cronista viaja à Europa	28
3.2. Um livro moderno	33
3.3. Ponto de vista, linguagem e <i>flânerie</i>	39
3.4. Pequena cartografia de viagem	45
4. Mapas sobrepostos: <i>Pau Brasil</i> & <i>Feuilles de route</i> , ou o poema contínuo	57
4.1. A viagem espelhada reflete o Brasil	57
4.2. Ponto de vista, linguagem e <i>flânerie</i> neobandeirante	67
4.3. Pequena cartografia de viagem	71
5. Conclusão	86
6. Referências bibliográficas	88
6.1 Obras consultadas	88
6.2 Imagens	91

Lista de figuras

Figura s.n. (epígrafe) – “Aqui”	15
Figura 1 – “A negra”, de Tarsila do Amaral	17
Figura 2 – Dedicatória de Antônio de A. Machado no exemplar de <i>Pathé-Baby</i> presenteado a Blaise Cendrars	29
Figura 3 – Alcântara Machado diante da catedral de Notre Dame, em Paris (1925)	30
Figura 4 – Itinerário da viagem de Alcântara Machado pela Europa, em 1925	31
Figura 5 – Câmera de filmar portátil Pathé Baby-Ciné	32
Figura 6 – Capa da 1ª edição de <i>Pathé-Baby</i> (1926)	33
Figura 7 – Folha de rosto de <i>Pathé-Baby</i>	34
Figura 8 – Índice de <i>Pathé-Baby</i> em forma de programa de exposições	36
Figura 9 – Londres (cap. 6) e Sevilha (cap. 19)	37
Figura 10 – Primeira publicação da coluna “Pathé-Baby – Panoramas internacionais”	40
Figura 11 – De Cherbourg a Paris	46
Figura 12 – Paris	48
Figura 13 – Londres	51
Figura 14 – Florença	53
Figura 15 – Assis	54
Figura 16 – Roma	56
Figura 17 – Oswald de Andrade, Nonê (no chão), Tarsila do Amaral, d. Olívia Penteado, Blaise Cendrars e Carolina	58
Figura 18 – Em primeiro plano, Oswald, Nonê (no estribo) e Blaise [...]	59
Figura 19 – Da esquerda para a direita, Gofredo da Silva Telles, Blaise, Oswald (ao fundo), d. Olívia, Nonê [...]	60
Figura 20 – Capa da primeira edição de <i>Pau Brasil</i>	61

Figura 21 – Capa da primeira edição das <i>Feuilles de route</i>	62
Figura 22 – Catálogo da exposição de Tarsila em Paris	63
Figura 23 – Fotografia de Ouro Preto e desenho de Tarsila feito na mesma viagem	65
Figura 24 – Ilustração de Tarsila para as <i>Feuilles de route</i>	73
Figura 25 – Ilustração de Tarsila para as <i>Feuilles de route</i>	74
Figura 26 – Desenho de Belo Horizonte feito por Tarsila durante a viagem a Minas	76
Figura 27 – Desenho de Pirituba (SP) feito por Tarsila durante a viagem com a trupe modernista	76
Figura 28 – Ilustração de Tarsila na página final das <i>Feuilles de route</i>	77
Figura 29 – Ilustração de Tarsila para <i>Pau Brasil</i>	78
Figura 30 – Tela “São Paulo” (1924), de Tarsila	80
Figura 31 – Ilustração de Tarsila para <i>Pau Brasil</i>	81
Figura 32 – Ilustração de Tarsila para <i>Pau Brasil</i>	83
Figura 33 – Ilustração de Tarsila para as <i>Feuilles de route</i>	84
Figura 34 – Desenho de Tarsila feito durante a viagem a Minas	85

[...]
Il mio viaggiare
è stato tutto un restare
qua, dove non fui mai.

(Giorgio CAPRONI, «Biglietto lasciato prima di non andar via».
Il franco cacciatore, 1982.)



(Letícia BERTAGNA, «Aqui», 2010.)

Breve itinerário poético de uma não-viagem

Diante de mim,
os fotogramas se leem
da esquerda para a direita,
dispostos numa ordem
que desconstrói a reprodução
da tela modernista
até seu traço primordial,
uma carcaça corpulenta
riscada a carvão
sob fundo branco,
o olhar ainda oblíquo
apenas esboçado,
os lábios anêmicos de cor,
uma *cantatrice chauve avant la lettre*
absurdamente calada,
a teta caída sobre o antebraço
como a descansar
de seu peso maternal,
as pernas cruzadas
como as de quem,
meditando, levita
– uma folha de bananeira
às costas, compondo
o arremedo de paisagem
que atesta sua solidão.
Saltando de um papel a outro,
cruza-se também o Atlântico,
inscreve-se «A negra»
de Tarsila do Amaral

à porta das *Feuilles de route*
 de Blaise Cendrars,
 demarca o destino da viagem poética
 a bordo do Formose
 o traço exótico da pintora
 que havia pouco fizera o trajeto inverso
 repetidas vezes,
 antes de regressar à sua Ítaca
 sul-americana.



Figura 1 – “A negra”, de Tarsila do Amaral (tela, estudos e capa de *Feuilles de route*).

Meu inseguro exercício
 de autoetnografia vacila
 diante do quadro
 como os dedos sobre o teclado,
 como o cursor que viaja
 pela tela multimídia
 sem direção definida,
 fazendo dela um palimpsesto futurista:
 viajante hodierno,
 tendo nas mãos um mapa ilegível,
 busco me apropriar do texto
 como quem toma para si o caminho,
 pé ante pé, *pari passu*,
 mas percebo que *meu viajar*
foi todo um ficar
aqui, onde nunca estive.

É preciso, então,
 ressignificar a viagem,
 cumpri-la não sobre os solos
 pisados e repisados
 pelos autores de que me cerco
 e que me acompanham
 nesse périplo,
 mas, como Marco Polo,
 traçar os mapas com palavras,
 dispô-los e descrevê-los
 mental e visualmente
 diante de um Kublai Khan
 que o escuta e interroga porque,
 como todo ser humano, duvida,
 e saber que *uma ponte*
não é sustentada por esta ou aquela pedra,
mas pela linha do arco que elas formam
 – e saber também que,
sem pedras, não há arco.
 Cruzar as paisagens, assim,
 exige atravessar outras pontes,
 fincadas no papel,
 elevadas sobre o fluxo contínuo
 das palavras,
 que me permitem avançar
 página a página,
 linha a linha,
 quer até *uma fortaleza mediterrânea*
e atrás uma ilhazinha plana ruínas portuguesas e bangalôs dum amarelo
 [moderno muito salon d’automne
lagunas igrejas palmeiras casas cúbicas
 – como me aponta Cendrars;
 quer pela oswaldiana *São João del Rei*

a fachada do Carmo
a igreja branca de São Francisco
os morros
o córrego do Lenheiro
Ibituruna
campos sertanejos
Carmo da Mata
estradas de rodagem
e o canto dos meninos azuis da Gameleira
ou no anfiteatro de montanhas
os profetas do Aleijadinho;
 quer, ainda, percorrendo
Las Palmas de Gran Canaria. Cidade bazar
Cais do Sodré. Monumento aos Homens do Mar
Bougival, St. Germain-en-Laye, Mantes-la-Jolie
enquanto no fundo, lado a lado, Sorrento, Castellamare e Torre Annunziata
[arriscam olhinhos vesgos

 em direção à Pathé Baby de Alcântara Machado,
 o seu – nosso – mecânico olho armado.
 Ressignificar também
 as viagens outras,
 traçado pendular
 entre os mares de morro mineiros
 e o indomado mar carioca,
a prece de mineiro no Rio
 ecoando fundo,
Minas além do som,
 o olhar afeito a outras velocidades,
 a outros deslocamentos,
 a Estrada de Rodagem União e Indústria não há mais,
 a Estrada de Ferro Central do Brasil não há mais,
 resta percorrer a BR-040 semanalmente
 buscando com os ouvidos da memória

– de uma memória que tampouco é minha –
o roncar fatigado de um antigo Ford bigode
ou o apito agudo de uma Maria Fumaça
que em 1924 tivesse levado
Oswald, Blaise e sua trupe a descobrirem
o verdadeiro ouro das Minas Gerais,
maravilhas coloniais nos tetos
a igreja abandonada
ou *uma igreja velha e cor de rosa*
na decoração dos bananais
dos coqueirais.
A sinuosidade do percurso
tece a mancha gráfica
igualmente sinuosa,
único movimento a se fazer
quando é a escrita que dita o passo,
quando são os olhos,
e não os pés,
que viajam por um caminho
impresso no papel e no espírito.

2

Introdução

2.1

Apresentação da tese

Para esta tese, parto da leitura comparada de três obras literárias publicadas durante a década de 1920, a saber, *Pathé-Baby* (1926), de Ant3nio de Alc3ntara Machado; *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade; e *Feuilles de route* (primeiramente dividida em tr3s partes editadas entre 1924 e 1928, “Le Formose”, “S3o Paulo” e “In3dites”, e reunidas pelo autor em 1944), de Blaise Cendrars (escritor su3o de express3o franc3fona).

Tendo por premissa tr3s eixos tem3ticos que aproximam tais obras – quais sejam, as vanguardas hist3ricas, a viagem e o olhar do autor-viajante –, busco com minha pesquisa apontar como a literatura de viagem e o olhar sobre o outro se modificaram com o advento das vanguardas e a estrutura, assim, a partir de tr3s quest3es principais suscitadas pela leitura do *corpus* liter3rio. Primeiramente, pretendo investigar em que medida os referidos textos contribuem para a solidifica33o do projeto modernista brasileiro, ao trazer para a cena de vanguarda, eminentemente urbana, a poesia e a cr3nica de viagem. Em seguida, busco elucidar as maneiras pelas quais se trava o di3logo entre a modernidade europeia presenciada por Alc3ntara Machado – e trazida a n3s tamb3m por Blaise Cendrars – e o passado colonial brasileiro que Oswald desvela em seu ritual antropof3gico de constru33o da vanguarda art3stica brasileira. Por fim, proponho analisar em que medida se pode considerar *Pau Brasil* e *Feuilles de route* obras espelhadas, sim3tricas, em que a paisagem e a hist3ria do Brasil guiam o olhar e a pena de ambos os poetas, permitindo-nos l3-las como obras cont3nuas, como uma esp3cie de guia po3tico de uma viagem que, zarpando da Europa, adentra o Brasil e a ela retorna. Al3m disso, uma vez que tal leitura ser3 feita 3 luz tanto de teorias sobre literatura de viagem como dos estudos culturais, tamb3m ser3o discutidos outros

aspectos como discursos de identidade e alteridade, cosmopolitismo, experiência urbana, políticas da amizade e intermedialidade.

Tendo em vista, portanto, tal influência dos movimentos de vanguarda presentes em nosso *corpus* literário, busco, como já foi dito, tanto analisar as novas relações que estes estabelecem com a crônica e a literatura de viagem, colocando-as num patamar distinto daquele do século XIX, quanto estudar as referidas obras comparativamente, esmiuçando seus pontos de convergência e de divergência, detendo-me sobre os olhares em direção ao moderno europeu, em *Pathé-Baby*; ao Brasil, em *Feuilles de route*; e, especificamente, ao passado colonial brasileiro, em *Pau Brasil*. Aqui, para além de discutir as relações de hospitalidade, a experiência urbana e os diálogos intermediáticos, também ganharão corpo, respectivamente, tanto as discussões em torno do discurso da alteridade quanto aquelas acerca de uma noção de identidade nacional, sempre tendo em vista a viagem e o olhar vanguardista.

Por fim, o último capítulo proporrá também uma leitura inovadora de *Pau Brasil* e *Feuilles de route*, de modo a corroborar nossa hipótese de que tais obras dialogam entre si de maneira contínua, como um único guia poético de viagem pelo Brasil que tem como ponto de partida e de retorno não apenas a França de Cendrars, que lá vivia, como a de Oswald, que “do alto de um *atelier* da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra”, segundo escreve Paulo Prado em seu prefácio a *Pau Brasil* (in ANDRADE, 2003, p. 89).

2.2

Objetivos

O objetivo geral desta pesquisa é estudar a literatura de viagem escrita sob a influência das vanguardas modernistas brasileira e europeia, a partir do estudo comparado das obras *Pathé-Baby* (1925), de António de Alcântara Machado, *Pau-Brasil* (1925), de Oswald de Andrade, e *Feuilles de route* (1924), de Blaise Cendrars, as quais têm, também, como ponto de contato o fato de seus autores desenvolverem uma escrita que aproxima a linguagem oral da literária, tornando esta mais natural e palatável e a distanciando dos cultismos parnasianos, o que, ademais, permitirá aproximar a prosa de Alcântara Machado à poesia de Cendrars e de Andrade.

Traço, por conseguinte, quatro objetivos específicos que me permitirá aprofundar o estudo das relações entre a literatura de viagem e as vanguardas artístico-literárias. Em primeiro lugar, pesquisarei a sustentação teórica dos conceitos de literatura de viagem (enquanto gênero literário autônomo) e de literatura modernista (as vanguardas literárias da primeira metade do século XX), aplicando-os às obras em questão.

A seguir, pesquisarei e demarcarei as diferenças entre os relatos de viagem produzidos até o século XIX (de caráter etnográfico, sobretudo) e os da primeira metade do século XX elencados em nosso *corpus* (de caráter eminentemente literário e urbano, quer como crônicas ou como poemas). Embora os estudos sobre literatura de viagem sejam abundantes, uma vez que o Brasil, desde os tempos coloniais, atraiu diversos exploradores, cientistas e artistas, percebe-se, no que tange à presença de estrangeiros no país, que a maioria destes trabalhos volta-se especialmente a obras escritas entre os séculos XVIII e XIX, em geral de cunho etnográfico ou histórico-natural (pesquisas botânicas, zoológicas, geológicas, cartográficas); em relação à ida de brasileiros a outros continentes, em especial à Europa e à América do Norte, os estudos são um pouco menos abundantes e voltam-se, sobretudo, a obras memorialísticas do século XIX, quando o objetivo das viagens era, principalmente, o acesso a universidades ou a ocupação de cargos diplomáticos.

Pesquisarei, ainda, as relações de amizade dos autores estudados entre si e com outros escritores e intelectuais do círculo modernista (paulista, em especial), a partir de sua produção literária, memorialística e epistolar, com ênfase nos três autores supracitados. Além disso, com base na teoria dos estudos culturais, discutirei aspectos outros relacionados ao *corpus* literário, como as relações de identidade e alteridade, a hospitalidade, o cosmopolitismo e o discurso sobre a cidade.

Por fim, estudarei as relações entre literatura e outras manifestações artísticas presentes nas referidas obras, notadamente as artes plásticas, a fotografia e o cinema, relações estas que captam, ora em *close*, ora em panorama, não apenas o espírito de uma época, mas os homens e as máquinas que lhe davam vida.

2.3

Metodologia

Esta tese tem como metodologia a leitura comparada do *corpus* literário e a posterior análise qualitativa e interpretativa do mesmo à luz de um amplo *corpus* teórico cujos pressupostos baseiam-se em três grandes campos da teoria da literatura.

O primeiro deles é o das literaturas de vanguarda do início do século XX, tanto a partir da leitura de manifestos (Futurismo, Antropofagia, Pau Brasil, etc.) e do *corpus* literário supracitado, quanto de obras que discutem seus desdobramentos literários, especialmente em relação à primeira fase do Modernismo brasileiro e ao Modernismo francês, com destaque para obras de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Maria Eugênia Boaventura, Annateresa Fabris, Claude Leroy, Aracy A. Amaral e Alexandre Eulalio.

Outro campo de destaque é o da literatura de viagem, tomado a partir da leitura de estudos que não apenas definam o gênero, mas que também permitam estabelecer aproximações e distanciamentos entre as produções anteriores ao século XX e as nele produzidas, como os de Carl Thompson, Peter Hulme, Ilka Boaventura Leite e Fernando Cristóvão.

O terceiro, por sua vez, diz respeito aos estudos culturais, tanto no que tange as questões identitárias, relacionadas às ideias de alteridade, hospitalidade, cosmopolitismo e políticas da amizade, a partir de autores como Jacques Derrida, Edward W. Said, Homi K. Bhabha, Tzvetan Todorov, entre outros, quanto as relações entre literatura e outras manifestações artísticas (intermedialidade), a partir dos estudos de Paul Virilio, Leo Charney, Flora Süssekind e Thaïs Flores Nogueira Diniz.

Além disso, compõem o *corpus* teórico obras acerca do desenvolvimento das metrópoles e do turismo entre a segunda metade do século XIX e a primeira do XX, de modo a melhor compreender, respectivamente, o desenvolvimento das cidades neste período (e o fascínio que sua *modernidade* despertava) e os movimentos transnacionais de caráter não migratório, em que se destacam os

autores Walter Benjamin, Georg Simmel, Pierre Sansot, Henri Lefebvre e Paulo Roberto Albieri Nery.

Especificamente em relação ao *corpus* literário, a reunião de uma bibliografia teórica que sustentasse as hipóteses desta pesquisa permitiu-nos um breve levantamento dos estudos dedicados a tais obras. No que diz respeito a *Pathé-Baby*, por exemplo, à exceção do estudo da Prof.^a Cecília de Lara que acompanha a edição fac-similar de *Pathé-Baby* (2002) – todavia mais voltado ao estabelecimento do texto e de suas variantes do que a uma análise estético-literária da obra –, do livro *Literatura: esse cinema com cheiro*, de Valdevino Soares de Oliveira (1998), e da tese *A viagem e a escrita: uma reflexão sobre a importância da viagem na formação e produção intelectual de escritores viajantes brasileiros*, de Claudete Daflon dos Santos, defendida na PUC-Rio, em 2003, e que trabalha alguns aspectos da viagem tanto em *Pathé-Baby* como em *Pau Brasil*, tais estudos resumiam-se a artigos ou a breves capítulos de livros e teses, como o já referido trabalho de Renato Cordeiro Gomes; as menções feitas à obra em *Antônio de Alcântara Machado e o modernismo*, de Luís Toledo Machado (1970) e, mais recentemente, em *Modernidade toda prosa*, de Eneida Maria de Souza e Marília Rothier Cardoso (2014); o capítulo “Imaginante”, da tese *A obra ficcional e jornalística do escritor Antônio de Alcântara Machado: letras e imagens*, defendida na PUC-SP, em 2004, por Eduardo Benzatti do Carmo; e o artigo “Crônica cinematográfica do cotidiano: Alcântara Machado e os impasses do modernismo”, de Maria Inez Machado Borges Pinto (2001).

Em relação a *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, e a *Feuilles de route*, de Blaise Cendrars, o número de artigos e livros é consideravelmente maior. Destacam-se, entre esses estudos, a introdução de Haroldo de Campos ao volume *Pau Brasil*, das obras completas de Oswald de Andrade editadas pela Editora Globo (“Uma poética da radicalidade”, in ANDRADE, 2003, p. 19-84), em que se discutem as aproximações entre os dois autores modernistas; os livros *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, de Aracy A. Amaral (1997) e *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, de Alexandre Eulalio (2001), em que se descrevem as viagens de Cendrars ao Brasil e sua rede de influência e amizade entre os intelectuais brasileiros, em especial com relação à *intelligentsia* paulista. Merecem destaque, ainda, sobre Oswald, os artigos “Quase pintura: poesia e

visualidade em *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade”, de Luciano Cortez (2005); “*Pau-Brasil*: a viagem modernista de descoberta do país”, de Rosália de Almeida Dias (2012); e “Poesia Pau-Brasil: Oswald de Andrade e a fotografia”, de Antônio Jackson de Souza Brandão (2013). Sobre Blaise Cendrars, distingue-se a tese *As amizades brasileiras de Blaise Cendrars: uma análise de Feuilles de route*, de Branca Puntel Motta Alem (defendida, em 2011, na UFMG). Por fim, marcadamente dedicados à interseção entre as obras de ambos os poetas, poderíamos citar a dissertação *Fotografias verbais e diálogos entre artes: Pau Brasil, Feuilles de route e desenhos de Tarsila*, de Ana Paula Cardoso (defendida, em 2006, na USP), e os artigos “São Paulo por Blaise Cendras e Minas Gerais por Oswald de Andrade: ressignificação do olhar simbólico”, de Jairo Nogueira Luna (2006) e “Blaise Cendrars – o terceiro elemento do movimento Pau Brasil”, de Eduardo Luis Araújo de Oliveira Batista (2011).

3

***Pathé-Baby*, uma Europa portátil**

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

(João do Rio, *A rua*, 2008, p. 33)

3.1

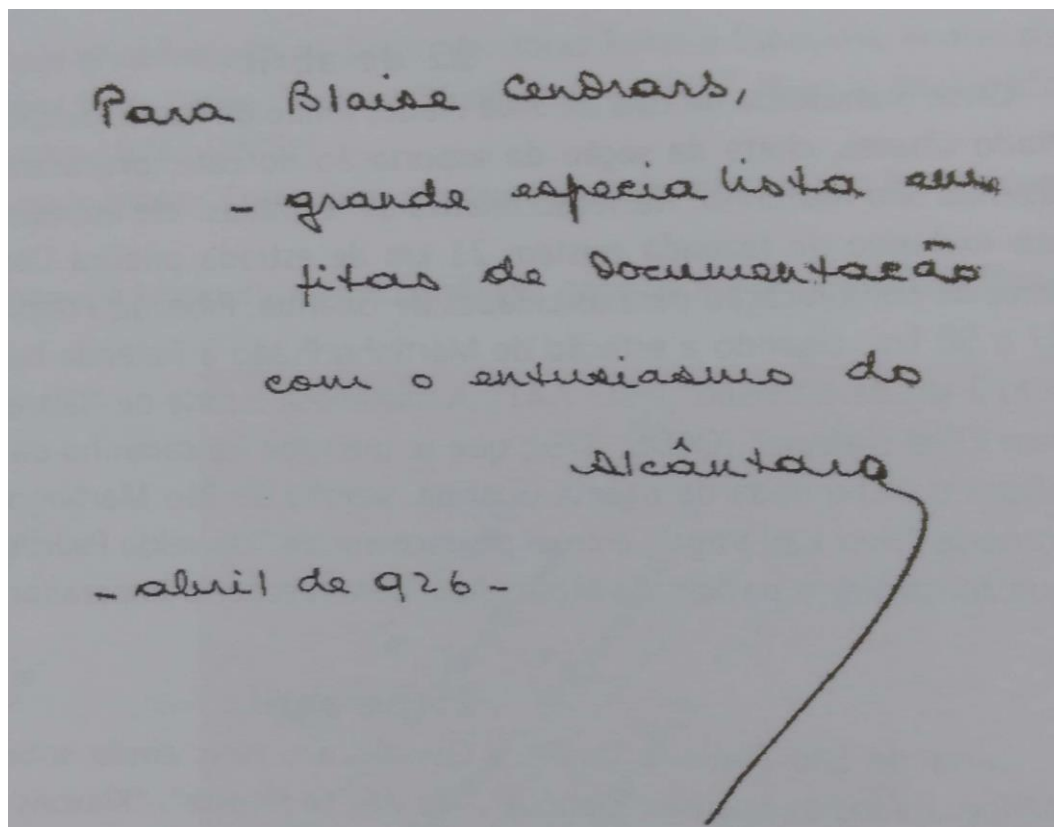
O cronista viaja à Europa

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

Embora não tenha participado da Semana de Arte Moderna de 22, Antônio era leitor e amigo de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade e travou contato com Blaise Cendrars, de cuja literatura cinemática se sentia devedor (fig. 2) – Cendrars havia publicado, em 1924, o livro de poemas *Kodak*, posteriormente renomeado como *Documentaires*.

Após sua viagem à Europa, em 1925, da qual resultaria *Pathé-Baby*, livro objeto de nossa análise, funda com outros escritores a revista *Terra Roxa... e Outras Terras*. Em 1927, publica *Brás, Bexiga e Barra Funda*, que reúne contos sobre a comunidade ítalo-brasileira moradora dos bairros paulistanos que dão nome ao livro. No ano seguinte, funda a *Revista de Antropofagia* e publica

Laranja da China. Morre em 14 de abril de 1935, deixando inacabado o romance *Mana Maria*, que foi publicado postumamente em 1936.



Para Blaise Cendrars,
- grande especialista em
fitas de documentação
com o entusiasmo do
Alcântara
- abril de 1926 -

Fig. 2 – Dedicatória de Antônio de Alcântara Machado no exemplar de *Pathé-Baby* presenteado a Blaise Cendrars.



Fig. 3 – Alcântara Machado diante da catedral de Notre Dame, em Paris (1925), com sua Pathé Baby.

Em 24 de março de 1925, Antônio de Alcântara Machado (fig. 3) embarca, em Santos, no navio Flandria, com destino a Lisboa, onde aporta em abril, depois de escalas em Recife e Isla de las Palmas (Ilhas Canárias), na costa africana. No continente, Machado percorrerá oito países, desde Portugal até a Hungria, passando por Espanha, França, Inglaterra, Itália, Suíça e Tchecoslováquia, só retornando ao Brasil em novembro daquele ano (fig. 4).

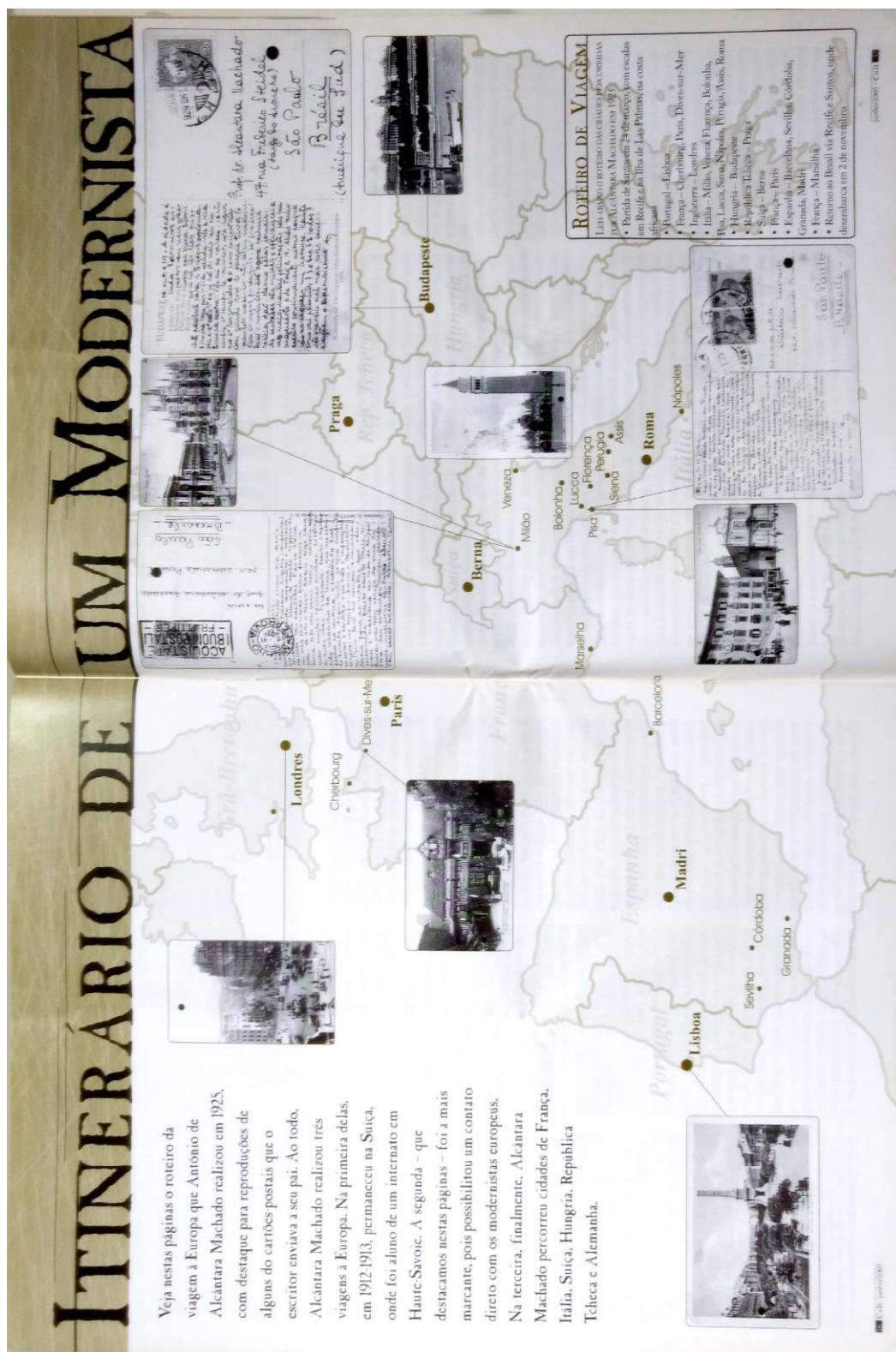


Fig. 4 – Itinerário da viagem de Alcântara Machado pela Europa, em 1925.

De suas passagens por diversas cidades, Machado escreveu pequenas crônicas que são verdadeiros fotogramas dos lugares, das histórias e das pessoas com quem cruzou, sempre em linguagem rápida, fragmentária, *moderna*. Algumas dessas crônicas foram enviadas à redação do *Jornal do Comércio*, em São Paulo, para publicação; outras só viriam à tona com a publicação do livro.

Machado retorna a São Paulo em 2 de novembro de 1925, e a 5 de fevereiro de 1926 imprime, nas oficinas da Editorial Hélios, de São Paulo, o livro que reunia suas crônicas de viagem: *Pathé-Baby*. Título, texto e projeto gráfico não poderiam ser mais oportunos à linguagem literária e gráfica que Machado buscava imprimir em sua obra, atenta à revolução modernista instaurada em nossas artes com a Semana de Arte Moderna: *Pathé Baby* (fig. 5) era um modelo amador de máquina de filmar portátil, de 9,5 mm, produzido na França pela Pathé Frères, desde 1923, que concorria com a Kodak americana, de 16 mm; o projeto gráfico, assinado pelo artista plástico Antônio Paim Vieira (que havia participado da Semana de Arte Moderna de 1922), já desde a capa reflete a ligação do livro com o cinema, reiterando a relação estabelecida pelo título; o texto de Machado faz de suas descrições e pequenas narrações verdadeiras tomadas cinematográficas, tais quais as primeiras películas dos irmãos Lumière; e na Ouverture deste *cinelivro* – a Carta-oceano, escrita do vapor Cap. Polônio e transmitida por telégrafo ao Brasil – Oswald de Andrade (1983, p. 40) chama *Pathé-Baby* de “cinema com cheiro”.



Fig. 5 – Câmera de filmar portátil Pathé Baby-Ciné.

3.2

Um livro moderno

A capa da edição original do livro (fig. 6) já adianta ao leitor a íntima relação que encontrará no livro entre a linguagem de Machado em *Pathé-Baby* e a linguagem cinematográfica que inspira suas crônicas de viagem: ela nos mostra o que seria parte do interior de uma sala de cinema da época; com o livro em mãos, o leitor se vê posicionado como integrante de uma plateia virtual; na sala já escura, ao alto, a projeção se inicia diante dele, exibindo na grande tela, em fontes e tamanhos distintos, os créditos de abertura do “filme” ao qual “assistirá”: “ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO *Apresenta:* **Pathé Baby**”; logo abaixo, como era costume nos tempos do cinema mudo, acompanha a projeção uma pequena orquestra em plena execução, composta por um contrabaixista, uma pianista, um violinista e um flautista.

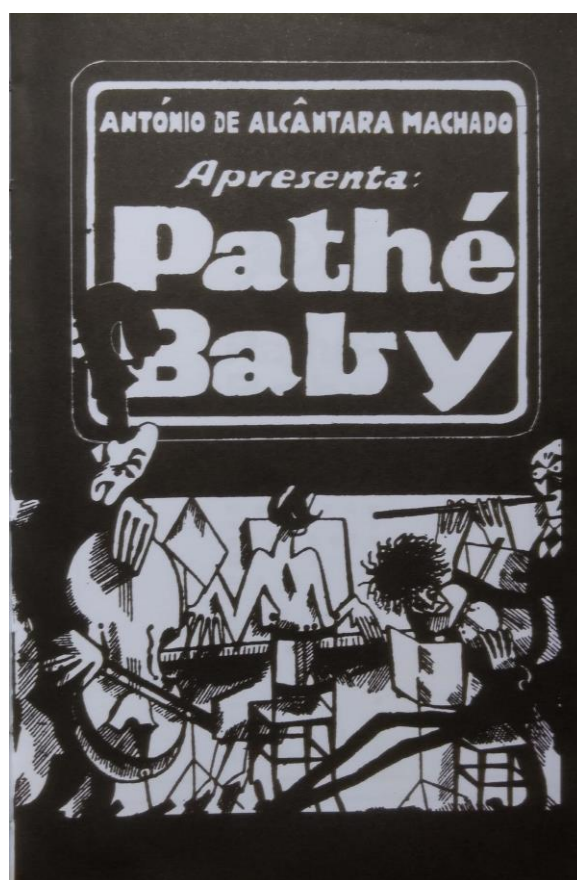


Fig. 6 – Capa da 1ª edição de *Pathé-Baby* (1926).

Abrindo-se o livro, em sua folha de rosto (fig. 7), soa a campainha que marca o início da exibição da película machadiana. Abaixo dela e envoltos por sua fiação, que se fecha formando uma grande moldura retangular, os créditos aí dispostos, destacando autor, prefaciador e ilustrador, se alinham de modo justificado, com distintos espaçamentos de caracteres, e suas manchas em negrito, dada a disposição do conjunto, remetem-nos tanto à visão da plateia de uma sala de cinema vista de cima como ao recorte (desenrolado) de um filme cinematográfico, cujas perfurações laterais corresponderiam à letra inicial e final de cada linha.

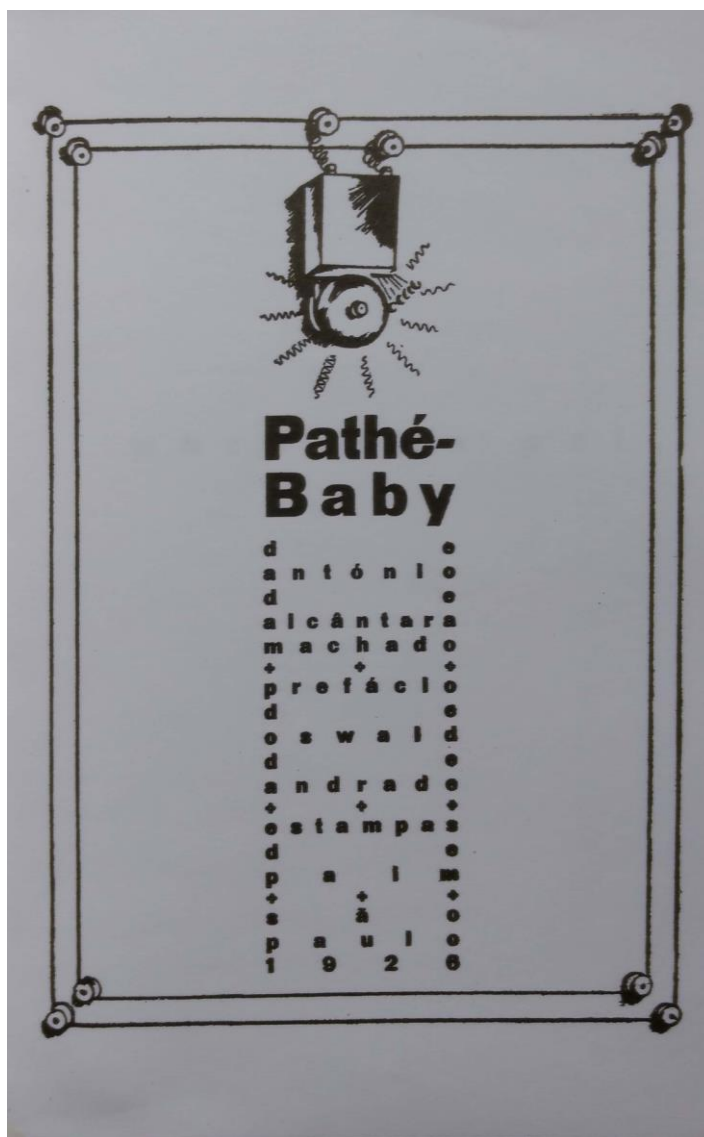


Fig. 7 – Folha de rosto de *Pathé-Baby*.

Em seguida, em forma de um programa de exibições em sessões corridas, o índice (fig. 8) apresenta as cidades visitadas como se cada uma fosse um filme diferente: cada destino é ali anunciado em rica variedade tipográfica, tal qual, naqueles anos 1920, os luminosos de néon que brilhavam à entrada das casas comerciais ou de entretenimento, como os antigos cinemas de rua, atraindo o olhar de quem por ali passasse (em alguns casos, com pequenos comentários ou sinopses, dos quais se podem destacar os que reiteram a estética cinematográfica do livro: “4. *Paris*, Super especial película de grande metragem”, “18. *Barcelona*, Película de sensação em 2 partes”, “19. *Sevilha*, Superprodução em 5 partes, com astros e estrelas” e “21. *Granada* em primeira exibição”).

Além disso, ao final do programa, anuncia-se para breve o lançamento de outra obra de Alcântara Machado, *Brás, Bexiga e Barra Funda*, livro que seria publicado em 1927 e cuja escrita havia sido interrompida em razão da viagem do escritor à Europa e da subsequente edição de *Pathé-Baby*.

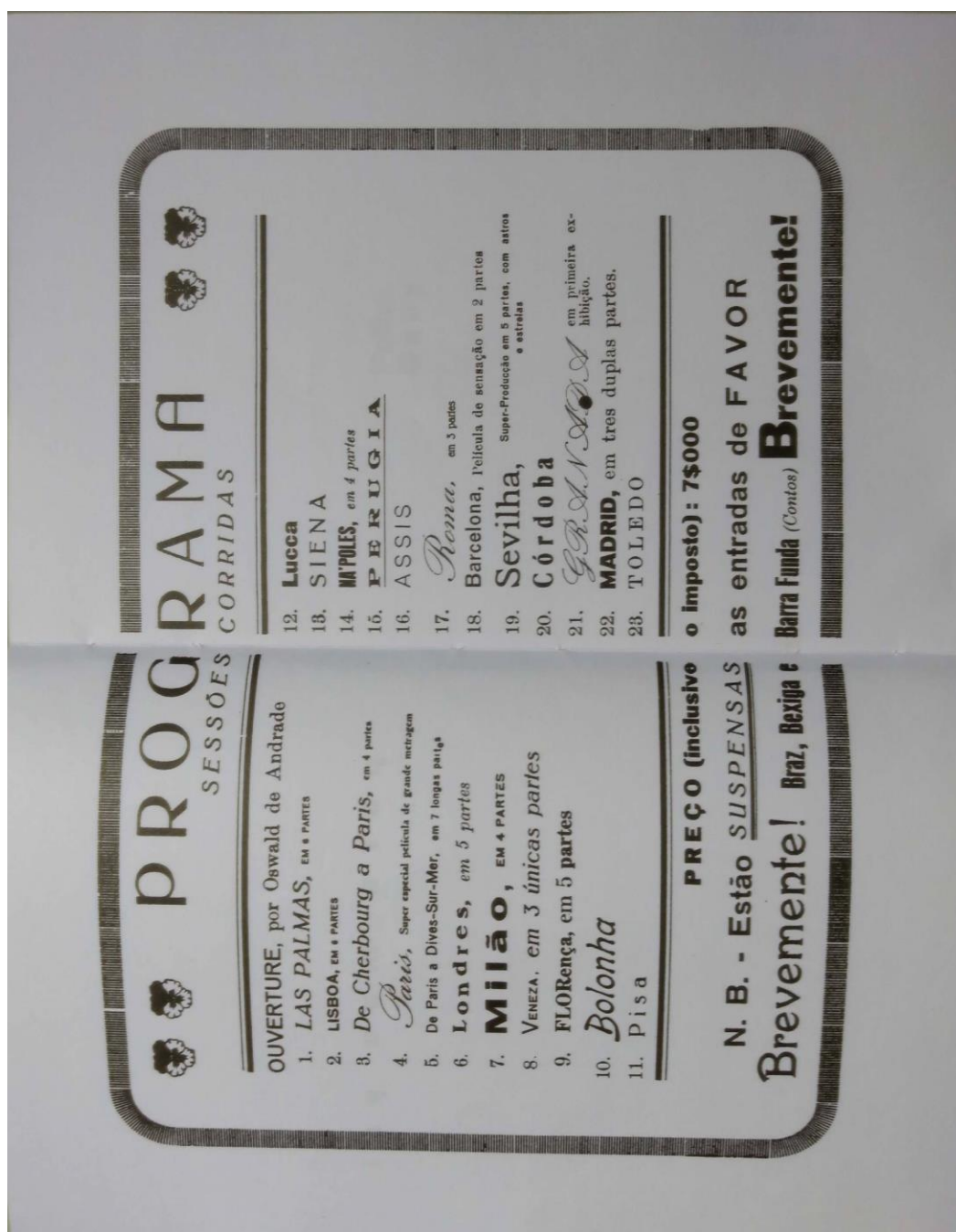


Fig. 8 – Índice de *Pathé-Baby* em forma de programa de exibições.

A imagem do interior de uma sala de cinema que abre o livro, com sua tela e seu quarteto musical, acompanhará todas as cidades visitadas, servindo de portada aos capítulos do livro e exibindo, nas projeções que apresentam cada capítulo/destino, em traços caricaturais e dinâmicos, planos isolados ou montagens de planos diversos que fazem referência direta ao relato de viagem e que compõem, desse modo, resumos visuais dos episódios que as cidades nos reservam.

O livro, assim, estabelece um duplo diálogo com o cinema, de caráter ao mesmo tempo discursivo e plástico: não apenas reforça a estreita relação da prosa machadiana com a linguagem cinematográfica no plano discursivo, por meio da exploração do ritmo e do uso recorrente dos variados cortes e enquadramentos cênico-narrativos, transformando o leitor em espectador privilegiado da narrativa, como também a reitera no plano plástico, por meio das ilustrações de Paim, que compõem em cada tela uma segunda narrativa, visual, que ao longo de todo o livro lê e espelha em *mise en abyme* o texto de Alcântara Machado.

Além disso, o quarteto que faz o acompanhamento musical das sessões corridas encena uma subnarrativa à parte, também dinâmica e imagética, que, de certa forma, remete a leitura de *Pathé-Baby* ao ato de se assistir a um filme de longa duração, uma vez que o conjunto aos poucos se desfaz, restando ao final apenas um já extenuado contrabaixista (fig. 9).

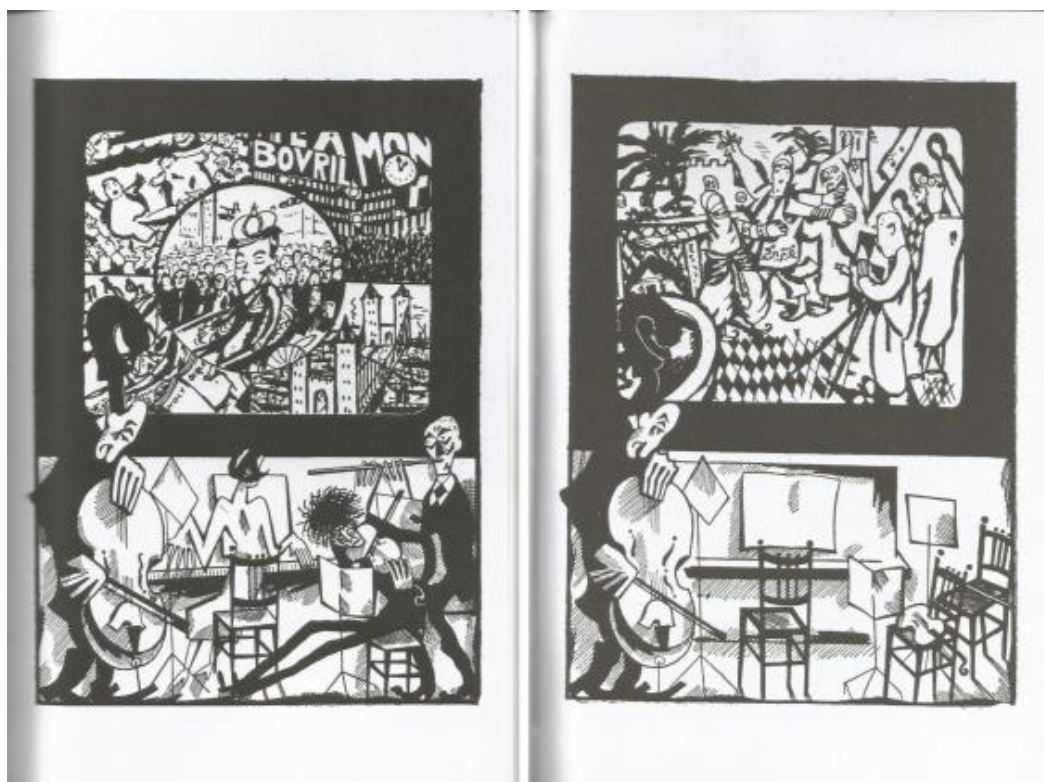


Fig. 9 – Londres (cap. 6) e Sevilha (cap. 19), respectivamente: nas telas, vemos cenas dos capítulos; abaixo, acompanhamos o desmonte do quarteto.

Ainda em relação à concepção gráfica do livro, o traço de Paim, como se verá em cada entrada de capítulo, dá às tomadas de Alcântara Machado um olhar

expressionista e se afasta do realismo das academias, ratificando o distanciamento da prosa de *Pathé-Baby* do relato estritamente documental, de viés etnográfico, tão comum às crônicas de viagem; além disso, revela aproximações – das ilustrações, logicamente, mas também do texto – com o Futurismo e com a obra de artistas como Robert Delaunay (este textualmente mencionado por Alcântara Machado, quando escreve sobre Londres [p. 83]: “Os anúncios luminosos [...] põem na tela desigual da multidão que não para pinceladas de Léger e Delaunay, vermelhas, azuis e verdes, depois de novo verdes, azuis e vermelhas”).

3.3

Ponto de vista, linguagem e *flânerie*

Embora saibamos que o que lemos é captado pelo olhar e pelos ouvidos do “autor-personagem” (AUGÉ, 1998, p. 50¹) que percorre cada localidade, e não pelas lentes de uma câmera *real*, tal artifício ficcional (ou “*mimesis* crítica”, segundo Flora Süssekind [2006, p. 38]), de que se vale Alcântara Machado, permite-lhe praticar uma linguagem moderna, afeita às vanguardas artísticas dos anos 1910–1920, como o Futurismo e o Cubismo; objetiva, portanto adequada ao meio de comunicação que primeiro recebe suas crônicas, o jornal; ambulatória, porque percorre as cidades, os destinos, como um *flâneur* vanguardista que observa e explora a paisagem à sua volta; fragmentária, apontando sua objetiva ficcional para as várias situações com que se depara e depois decupando e montando as cenas em seu texto; e, enfim, telegráfica, por conseguinte, condizente com o espírito de seu tempo, sedento de velocidade e de novidades, e com o meio de comunicação com o qual fizera chegar ao Brasil parte de suas crônicas (as que foram publicadas no *Jornal do Comércio*), transformando a própria técnica de narração.

A Pathé Baby ficcional de Machado, desta feita, ao mesmo tempo em que guia o olhar do leitor pelo livro, encena o olhar do escritor em seu percurso, escritor este que não é mero narrador-observador, pois também interage com aqueles e com aquilo que observa e, “ao longo da crônica, não simplesmente informa sobre a cidade; junto com a informação, conjetura, inventa, tornando a crônica, em última instância, num relato ficcional [...] [, o] gesto anti-informativo da crônica” (RAMOS, 2008, p. 152), gênero híbrido por excelência e adequado à escrita de uma literatura de viagem que se modificava, desde ao menos a segunda metade do século XIX, em virtude da revolução técnica dos meios de transporte e de comunicação e do nascimento de uma indústria do turismo de lazer. A narrativa de viagem, assim, apresenta-se frequentemente sob a forma de crônicas (fig. 10), uma vez que a fotografia fez decair as descrições prolixas, e intensifica

a informação de caráter menor, o gosto da novidade que se comunica imediatamente [graças também aos novos meios de comunicação], o culto do efêmero, a coloquialidade, a menção dos pequenos fatos, a multiplicidade de encontros, a factualidade da vida quotidiana, a evocação de encontros, o encadeado dos afetos e das lembranças. (CRISTÓVÃO, 2009, p. 15)



Capítulo inicial de Pathé-Baby, do *Jornal do Comércio*, 29 de abril de 1925. (Ver reprodução do texto, em grafia atualizada). Este episódio foi suprimido na edição em livro.

Fig. 10 – Primeira publicação da coluna “Pathé-Baby – Panoramas internacionais”, no *Jornal do Comércio*, datada de 29 de abril de 1925 (a crônica tratava da passagem por Recife, mas não entrou no livro).

¹ No original: “autor-personaje”.

O relato de viagem em *Pathé-Baby*, portanto, não é o relato científico do etnólogo, em que “o pesquisador e os pesquisados não se situam no mesmo plano temporal, não s[endo], em sentido literal, contemporâneos” (AUGÉ, 1998, p. 44²), mas o do cronista, o do jornalista que viaja e se mistura com os objetos de sua observação, estando, portanto, em uma “sincronia [que] implica participação” (AUGÉ, 1998, p. 44³). Tal participação, como dissemos, ultrapassa a da mera observação (o texto narrado, as impressões do viajante, o relato que é *Pathé-Baby*), “recria[ndo] (no comentário) o espaço coletivo desarticulado exatamente pela fragmentação e pelo deslocamento urbano” (RAMOS, 2008, p. 152) – em acordo, portanto, com o que a crônica, enquanto gênero literário, se propõe, qual seja, ser uma “mediação entre o sujeito e a cidade” (NOVAES, 2014, p. 19), o que também permite a Machado ser, em seu texto, locutor e interlocutor das pessoas com quem cruza ao longo de sua viagem, interagindo com elas:

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

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

– De ida e volta.

– E a que horas parte o vaporzinho?

– Às dez e um quarto.

– Ah ladrões! Antão ficaram com o dinheiro!

Azáfama. Cólera e desespero. Maldições. Inúteis.

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

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

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

Inserida no movimento modernista brasileiro, a escrita de Alcântara Machado é tributária da forte aproximação entre a literatura e o jornalismo, iniciada ainda no século XIX, e do consequente surgimento tanto de um novo tipo de escrita, ligado ao caráter fragmentário e coloquial dos textos, “decorrente da [sua] circulação acelerada [...] e da propagação da leitura extensiva” (FIGUEIREDO, 2010, p. 13), quanto de um novo tipo de leitor, o leitor moderno.

² No original: “el investigador y los investigados no se sitúan en el mismo plano temporal, no s[iendo], en sentido literal, contemporâneos”.

³ No original: “sincronía [que] implica participación”.

Somado a isso, enquanto narrativa visual intimamente ligada à renovação artística das vanguardas históricas, o cinema intensifica o “fenômeno de deslizamento das narrativas de um meio para outro, de um suporte para outro” (FIGUEIREDO, 2010, p. 11), uma vez que os recursos de sua linguagem permitiam reproduzir no texto o efeito de simultaneidade próprio da imagem cinematográfica (distinto, portanto, da sequência narrativa linear), configurando, então, uma nova linguagem textual, metonímica, elíptica, com ênfase na visualidade.

Como afirma Oswald de Andrade (1983, p. 40) em sua “Carta-oceano”, “Pathé-Baby é reportagem”, a qual nos exhibe o *cotidiano* de uma “Europa gostosa ridícula” (p. 40), enquadrada pelo olhar arguto de Machado, sempre à procura, como veremos, do moderno, da vanguarda; um olhar que busca dar visibilidade ao presente, e não ao passado, e que, para tanto, apropria-se do que havia de mais moderno à época em termos de linguagem estética: o cinema. Assim, percebemos que a montagem de seus textos, compostos de cortes e planos distintos, captando, ora em *close*, ora em panorama, o que se passava ao redor, mostra-se de fato muito mais próxima das linguagens cinematográfica e jornalística do que da tessitura romanesca *fin-de-siècle* (algo, aliás, típico da estética modernista, que rompe com a linearidade realista).

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

A metáfora do narrador-cinegrafista, portanto, associada à do cronista-*flâneur* (que lê e escreve a cidade como um discurso), proporciona a Machado uma liberdade narrativa ímpar, permitindo-lhe um olhar ora difuso/panorâmico, ora focal que implica a descontinuidade das cenas narradas, numa tentativa de

simultaneidade revelada pela operação constante de tomadas, cortes e montagem até se chegar ao texto final, prosa cinematográfica por excelência,

[u]ma vez que a ideia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, [...] com a sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram [...]. (CAMPOS, 1999, p. 29-30)

Tal fragmentação, como se vê, reflete-se duplamente no texto, tanto a partir das imagens suscitadas pela narração quanto pela linguagem escrita aí adotada. Assim, de um lado, temos a representação visual que o leitor-espectador faz daquilo que lê/vê, “imagens móveis, a se deslizarem das palavras às representações” (SORLIN, 2004, p. 62⁴) a partir dos quadros expostos pelo narrador-cinegrafista, visto que “a descrição literária não descreve coisa nenhuma e que cada leitor cria pela imaginativa uma paisagem sua, apenas servindo-se dos dados capitais que o escritor não esqueceu” (ANDRADE, 2009, p. 294).

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

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

⁴ No original: “imágenes movibles, a deslizarse de las palabras a las representaciones”.

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

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

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

3.4

Pequena cartografia de viagem

Para ilustrarmos, então, tais características do texto machadiano, sigamos o roteiro proposto por Alcântara Machado, passagens, travessias que possibilitam – a ele e a nós leitores/espectadores – ler as cidades sob “a ótica babélica da metrópole monumentalizada” (GOMES, 2008, p. 26).

Ao deixar Portugal, sua porta de entrada na Europa, chegamos à França, berço das vanguardas modernistas. De Cherbourg a Paris (fig. 11) é interessante notarmos como o autor descreve as paisagens que vê desde o trem – cujo movimento altera-lhe a perspectiva –, paisagens repletas de pequenas e antigas vilas que são sempre mescladas, em suas metáforas, com o moderno: “Normandia. As aldeias começam a desfilar, *vertiginosamente*, umas atrás das outras, enfileiradas ao longo da linha *como postes telegráficos*” (MACHADO, 1983, p. 57, grifo nosso) – a mesma sensação vertiginosa da velocidade que pode ser apreendida pela ilustração de Paim a este capítulo, em que as casas e os letreiros vistos do trem em velocidade como que se sobrepoem.

Chama também atenção a maneira como Machado transfere para sua escrita a velocidade – essa “beleza nova” de que fala Marinetti – dos modernos meios de transporte de que dispunha em sua viagem, com notável exploração da pontuação e dos assíndetos, o que ritma a frase, acelerando sua cadência de modo significativo, dinamizando-a tanto no nível prosódico (verbal, narrativo) do texto quanto no nível imagético (visual) das cenas e situações descritas. Além deste aspecto rítmico, deve-se também destacar a maneira como Alcântara Machado descreve o que vê quando em movimento mecânico (seja dentro de um trem ou de um automóvel): “a paisagem [...] se desrealiza e, dentro dele [do veículo], o passageiro, num torpor imperceptível, perde, em parte, a própria noção de tempo ou dos lugares por que passa ou a que se destina” (SÜSSEKIND, 2006, p. 50-51), sintoma da radical alteração das formas de percepção por que passava o mundo, derivada tanto da velocidade das máquinas quanto das imagens cinematográficas. O caminho e a chegada a Paris misturam as paisagens, as impressões, os cheiros, o néon da grande metrópole, cidade-luz; “a velocidade [...] provoca um

achatamento da paisagem [;] quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, *contra uma tela*” (PEIXOTO, 1988, p. 361, grifo nosso):

Trilhos, trilhos, trilhos. Discos verdes, discos vermelhos. Lanternas. Sinais. Avisos. Letreiros. Trens parados. Trilhos. Postes. Guindastes. Locomotivas fumegantes. Arrabaldes tranquilos. Automóveis. Estações pequeninas de nomes enormes. Fumaça. Trilhos. Rapidez do trem que voa. Ruído. Imobilidade das cousas que ficam. Cheiro de gente. Cheiro de trabalho. Cheiro de civilização. Trilhos. (MACHADO, 1983, p. 58)

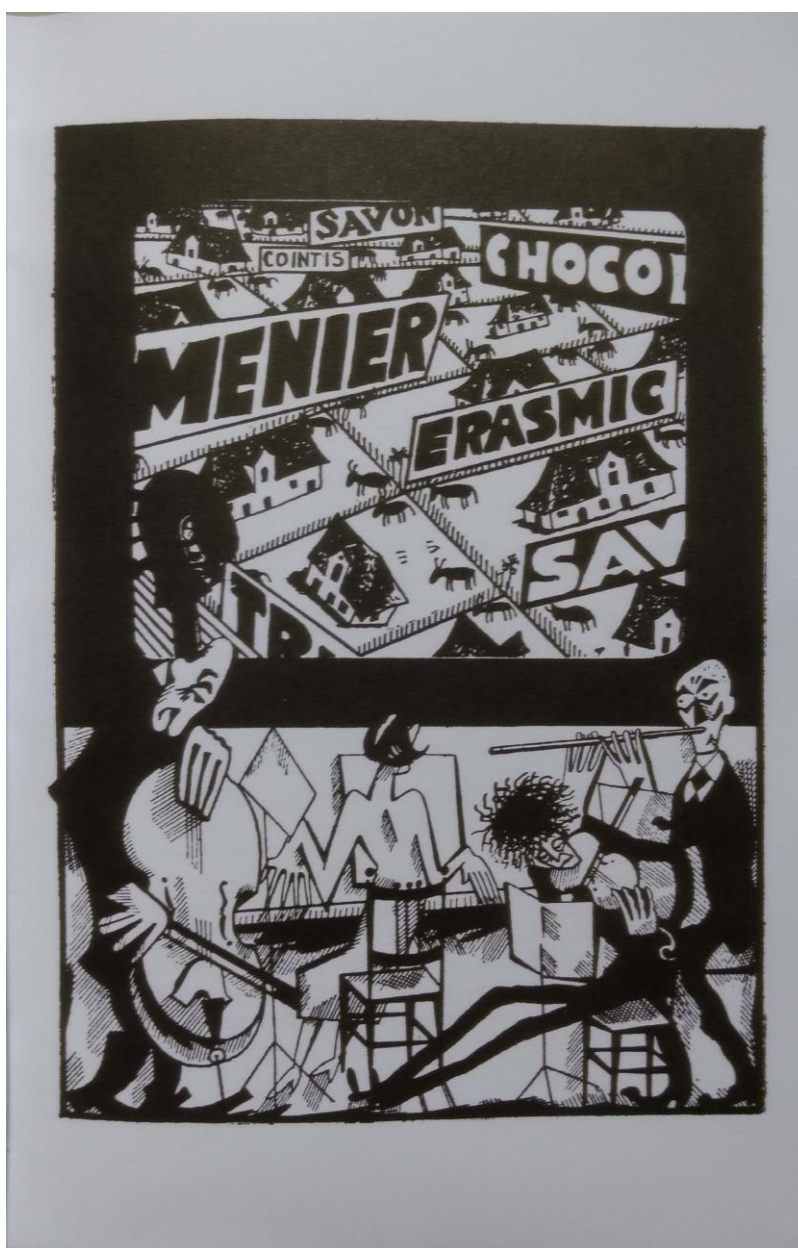


Fig. 11 – De Cherbourg a Paris.

Então Paris (fig. 12), assim vista, se faz “cidade-cinema” (PEIXOTO, 1988, p. 361), cenário de personagens as mais variadas captadas pelo “olhar estrangeiro” (PEIXOTO, 1988, p. 363) do moderno cronista-viajante. A percepção urbana, aqui, procede por *flashes*, tomadas, cortes seletivos que, articulados, marcam a identidade do espaço urbano, a partir de uma “descrição-em-instantâneos” (SÜSSEKIND, 2006, p. 38) seca, sintética, assindética – como também se percebe nos traços de Paim, que mistura em sua ilustração, num único plano, cenas diversas narradas por Machado, de uma Paris ora diurna, ora noturna –, mas também responsável pela sensação de simultaneidade que se nos projeta com a *mise en scène* captada pela “câmera-olho [que], de um ponto de vista distanciado, abdica da panorâmica, da visão globalizante, para fixar os fragmentos, que, pela técnica da montagem, geometrizam a realidade” (GOMES, 2008, p. 34), fazendo, portanto, com que caiba ao leitor-espectador a montagem final da película literária machadiana, o panorama europeu que é *Pathé-Baby*:

Place de l'Étoile. Em torno do Arco do Triunfo magotes de automóveis giram. As avenidas são doze bocas de asfalto que comem gente e veículos, vomitam gente e veículos. Insaciáveis.

Ruído. Pó. E gente. Muita gente. O soldado apita, levanta o seu bastão, e a circulação para para que possam passar, tranquilamente, a ama e o seu carrinho. Duas costureirinhas que tagarelam. A família que vai bocejar nos bancos do Bois. Um maneta vendendo alfinetes. Gargalhadas de uma loura de olheiras verdes. A Kodak de um inglês. Um casal de namorados. Israelitas ostentando a roseta da Legião de Honra. Monóculos. *Paris que passa*. (MACHADO, 1983, p. 65, grifo nosso)



Fig. 12 – Paris.

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

A exposição, como é natural, despertou no mundo artístico todo tipo de comentários, desde a mais dura crítica até o mais alto elogio. Há quem a considere como um passo definitivo que rompe com o passado em todas as suas formas. Há quem lhe conceda somente o prestígio de uma atrevida tentativa de divulgar a arte nova. E não falta quem veja nela um punhado de caprichos e excentricidades sem transcendência. (ASTURIAS, 1997, p. 62⁵)

Atravessando o Canal da Mancha, aportamos em Londres (fig. 13), metrópole moderna por excelência, cujas ruas movimentadas fazem explodir de simultaneidades o olhar do viajante que, tal qual a portada de Paim para o capítulo, gira como um panóptico, atento a tudo que lhe circunda. As ruas londrinas, assim, são como palco e orquestra da modernidade, têm nos automóveis os músicos que tocam uma sinfonia ruidosa, no guarda, o maestro que os ordena; pulsam como vasos de um sistema circulatório urbano; aguçam todos os sentidos de quem as explora pela primeira vez, imerso numa plateia em constante movimento:

Os ônibus vermelhos de dois andares cruzam-se, esfregam-se, enfileiram-se. A multidão errante cobre a Regent Street. Senhor do trânsito, o guarda 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. Mas a gente não diminui. Coventry Street lateja como um vaso cardíaco. (MACHADO, 1983, p. 83)

⁵ No original: “La exposición, como es natural, ha despertado en el mundo artístico toda clase de comentarios desde la más despiadada crítica, hasta el más alto elogio. Hay quienes la consideran como un paso definitivo que rompe con el pasado en todas sus formas. Hay quienes la conceden solamente el prestigio de un atrevido intento para hacer ambiente al arte nuevo. Y no faltan quienes ven en ella, un manojo de caprichos y excentricidades sin trascendencia”.

Novamente o néon toma conta da cidade, num exagero visual que nos remete também às ilustrações de Paim por todo o livro e que Alcântara Machado tenta reproduzir graficamente no texto, por meio da caixa alta e de orações assindéticas, formando uma “tela desigual” diante da objetiva do cronista:

Os anúncios luminosos, galgando os prédios. Policromos, despencando dos últimos andares, travessos, rodando, piscando, ágeis, desaparecendo à direita, surgindo à esquerda, subindo, descendo, indo, vindo, LEARN LANGUAGES AT BERLITZ!, MAZAWATTEE TEA, DO YOU COMPOSE?, BOVRIL, MONICO, *põem na tela desigual da multidão que não para* pinceladas de Léger e Delaunay, vermelhas, azuis e verdes. (MACHADO, 1983, p. 83, grifo nosso [em itálico])

Assim, essa Londres veloz, em constante movimento, exacerba o caráter utilitarista de sua arquitetura, transformada em fachada “onde são fixados inscrições e elementos decorativos, para serem vistos por quem passa correndo” (PEIXOTO, 1988, p. 362). Mas Londres não é apenas uma cidade-fachada, cidade-*outdoor*; é o sinônimo do que então se considerava a civilização moderna, uma cidade-máquina, cidade-motor, cuja poluição significa produção, cujo funcionamento beira sempre a exaustão – de homens e de máquinas –; é o berço do capitalismo industrial que vira poesia aos olhos deslumbrados de Alcântara Machado:

No centro, o vapor apita e a Tower Bridge escancara-se. À direita, sobre o oceano de telhados se espraia 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 ímã das embarcações. Os guindastes gemem, no fundo. É dos Tubes o ronco surdo. O ar cheira gasolina. Confusão. Dinamização. Civilização. (MACHADO, 1983, p. 85)

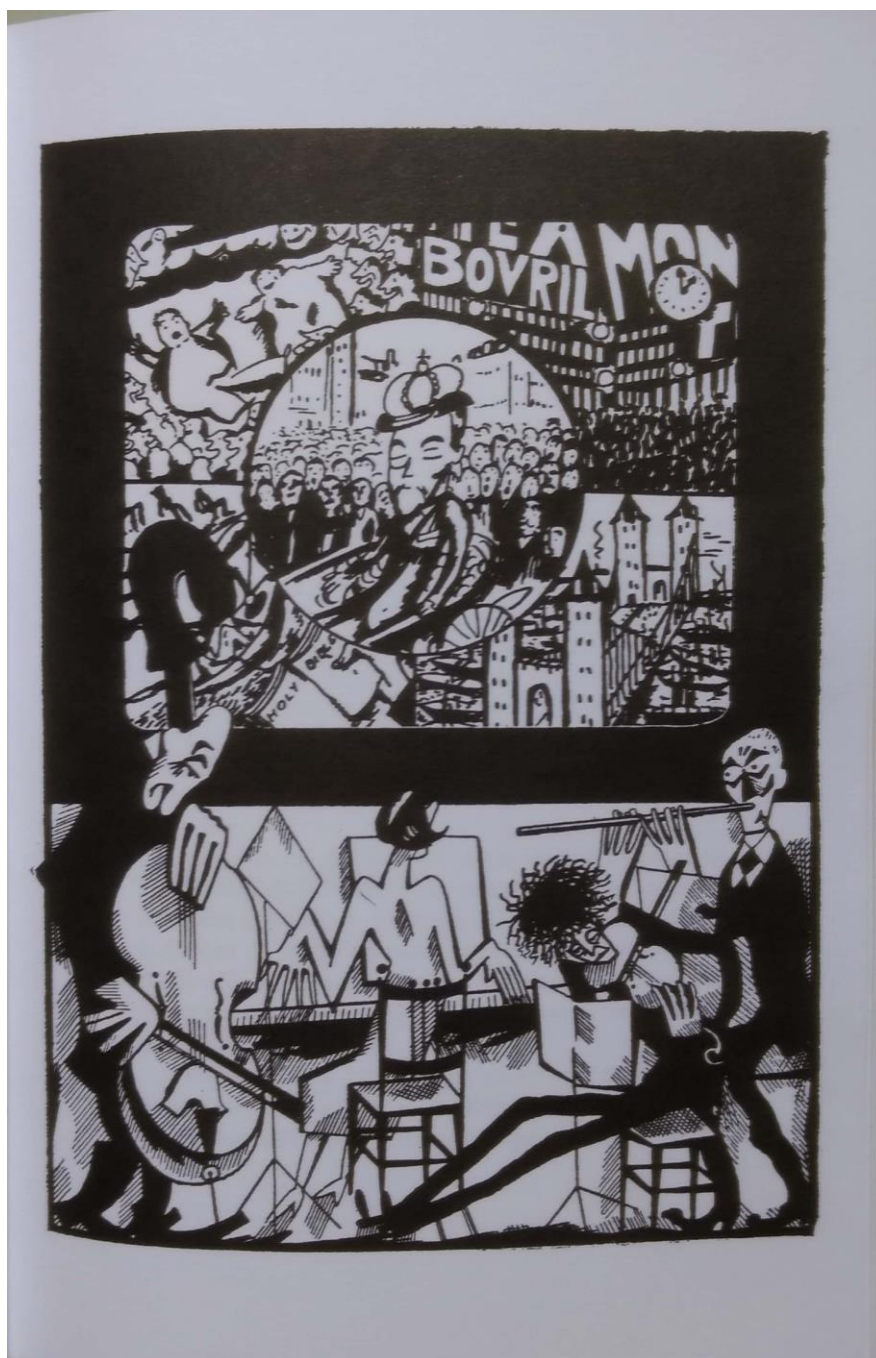


Fig. 13 – Londres.

Na Itália, por sua vez, o cronista-*flâneur* lerá as cidades por diferentes matizes, privilegiando não apenas as artes (em especial a pintura, a arquitetura e a música), mas também a política, a guerra e a religião. O que destoa, no entanto, é que o olhar até então encantado pela modernidade parisiense ou londrina vê agora também um outro tempo, o das ruínas romanas, o da Itália renascentista, por onde

passa também o presente, que lhe traz à vista não apenas os sobreviventes da Primeira Guerra Mundial, mas também o fascismo ora nascente.

Terceira cidade italiana visitada por Machado, depois de Milão e Veneza, Florença (fig. 14) atrai turistas estrangeiros e entoa a poesia de Dante Alighieri em cada esquina: “Os decassílabos do gênio são o guia histórico-prático-rimado da cidade. Falta só uma tradução em inglês ao lado das lápides [que] evitaria o feio embaraço britânico [...]” (MACHADO, 1983, p. 101).

A admiração ao vate, no entanto, não é estendida aos pintores renascentistas que Machado vê na Galleria degli Uffizi. O viajante tem bem claro seus gostos estéticos; anseia pelo moderno, pela vanguarda; despreza o academicismo renascentista, suas cenas ainda estáticas, que só o entediam:

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

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

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



Fig. 14 – Florença.

Em Assis (fig. 15), tal como na França, é a relação, na Basílica de São Francisco, entre o velho e o moderno, descoberta pela peculiar visão de nosso narrador, que nos chama a atenção, relacionando a arquitetura de um templo católico à das salas de cinemas, quase com o desejo de lhe atribuir outra função: “A cripta, sim, é uma indecência estupenda do século XIX. – Sembra la sala d’aspetto di un cinematografo⁶” (MACHADO, 1983, p. 135, em italiano no original).

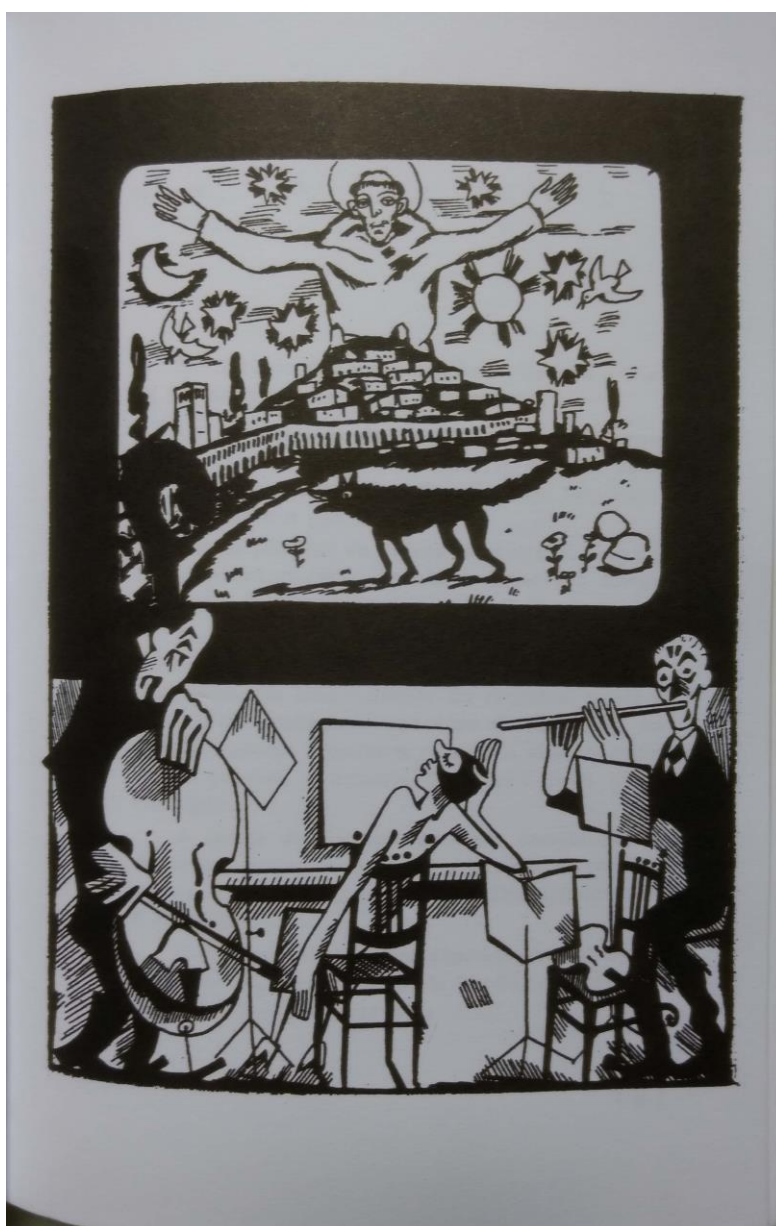


Fig. 15 – Assis.

⁶ “Parece a sala de espera de um cinema” (tradução nossa).

Última parada italiana antes de Machado adentrar a Espanha, Roma (fig. 16), em *Pathé-Baby*, é a cidade-museu por excelência. Cidade-palimpsesto, dupla, múltipla, contínua, erigida sobre diversas camadas que materializam no solo o passar do tempo, que ora apagam, ora revelam a história de uma cidade que “acontece no interior da cidade, dentro do dentro” (GOMES, 2008, p. 57); que se escava ou se demole constantemente, visando o futuro, mas que para quando (re)descobre, com isso, um *novo* passado que se deve, doravante, conservar e servir de combustível a uma nova indústria nascente, a indústria do turismo. Roma é cidade-museu, portanto, que sabe bem capitalizar-se – ademais, como toda a Itália –, ao explorar seus turistas sempre que possível:

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

O olhar moderno de Machado em Roma, por conseguinte, ironiza, nada perdoa; critica a presença maciça da Igreja Católica e do Estado fascista; sai dali saudoso do que vira na França ou na Inglaterra, as metrópoles modernas que caracterizariam toda a história urbana do século XX: “Roma-ruína. Roma-sacristia. Roma-exploração. Um guia de mau hálito realeja decorada erudição histórica na poeira do Vicus Tuscus. Aqui, isto; ali, aquilo. [...] Bom lugar para um arranha-céu. Perdido” (MACHADO, 1983, p. 141).

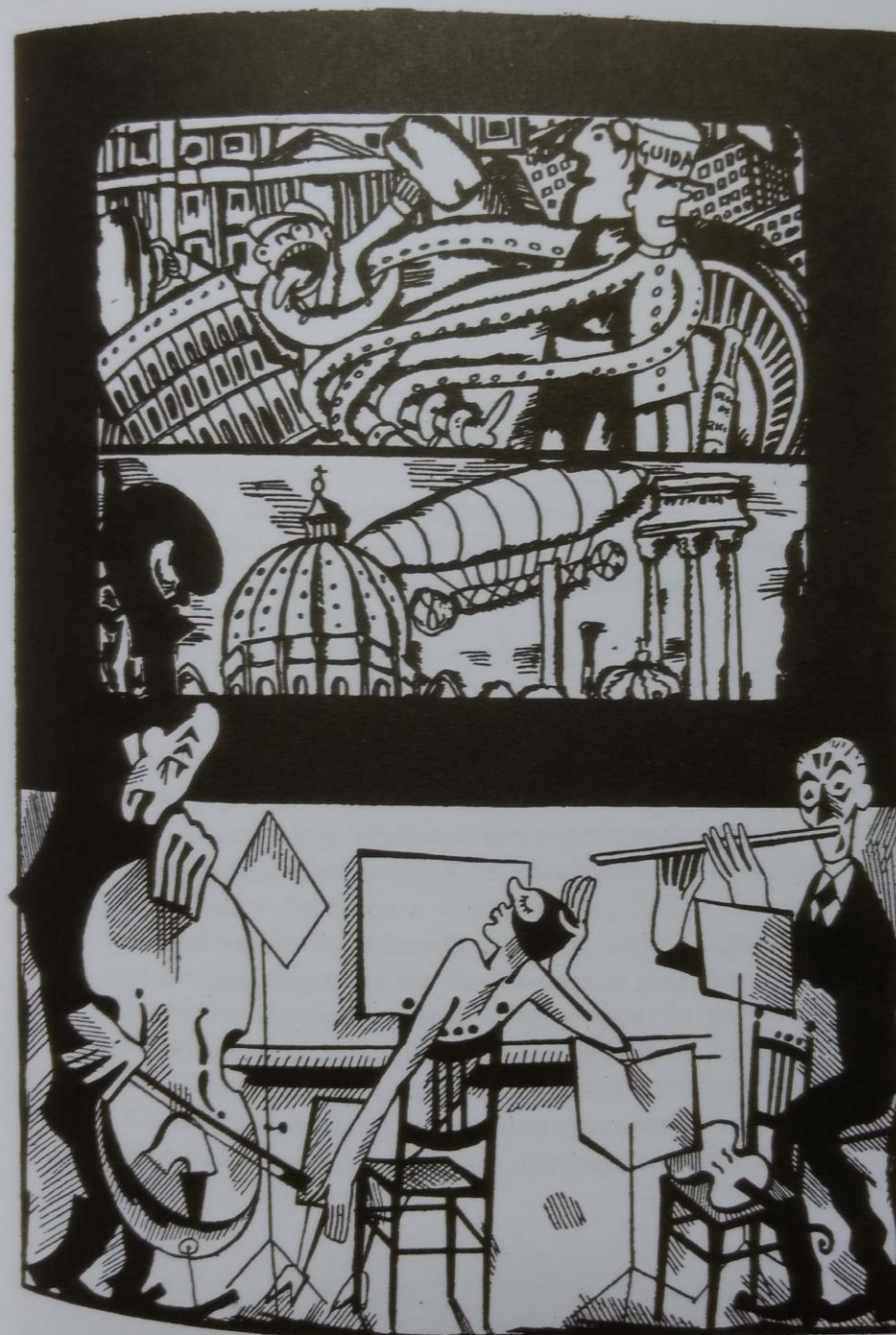


Fig. 16 – Roma.

4

Mapas sobrepostos: *Pau Brasil & Feuilles de route*, ou o poema contínuo

4.1

A viagem espelhada reflete o Brasil

Se a Europa era o destino preferencial da elite intelectual e econômica brasileira até meados do século XX, como se depreende tanto das páginas de cunho memorialístico (diários de viagem, memórias, correspondências e outros escritos [auto]biográficos) quanto da imprensa da época e dos livros de História (reportando acordos e tratados comerciais ou diplomáticos, por exemplo), também o Brasil atraiu a atenção tanto de exploradores, naturalistas e pintores europeus, sobretudo ao longo dos séculos XVIII e XIX (cujas “missões” científicas e artísticas nos legaram, sobretudo, estudos acerca da cartografia, das riquezas minerais e naturais do país e de suas gentes e costumes – além, é claro, de escritas memorialísticas), como de intelectuais, artistas e escritores, em especial a partir do século XX, que permanente ou temporariamente fixaram residência no país, quer fugindo dos conflitos armados que assolaram o continente europeu quer a convite de instituições brasileiros como a Universidade de São Paulo (como Stefan Zweig, Georges Bernanos, Lasar Segall e Claude Lévi-Strauss), ou que o visitaram e estabeleceram forte diálogo com a *intelligentsia* local (como Blaise Cendrars [fig. 17] e Albert Camus, por exemplo).

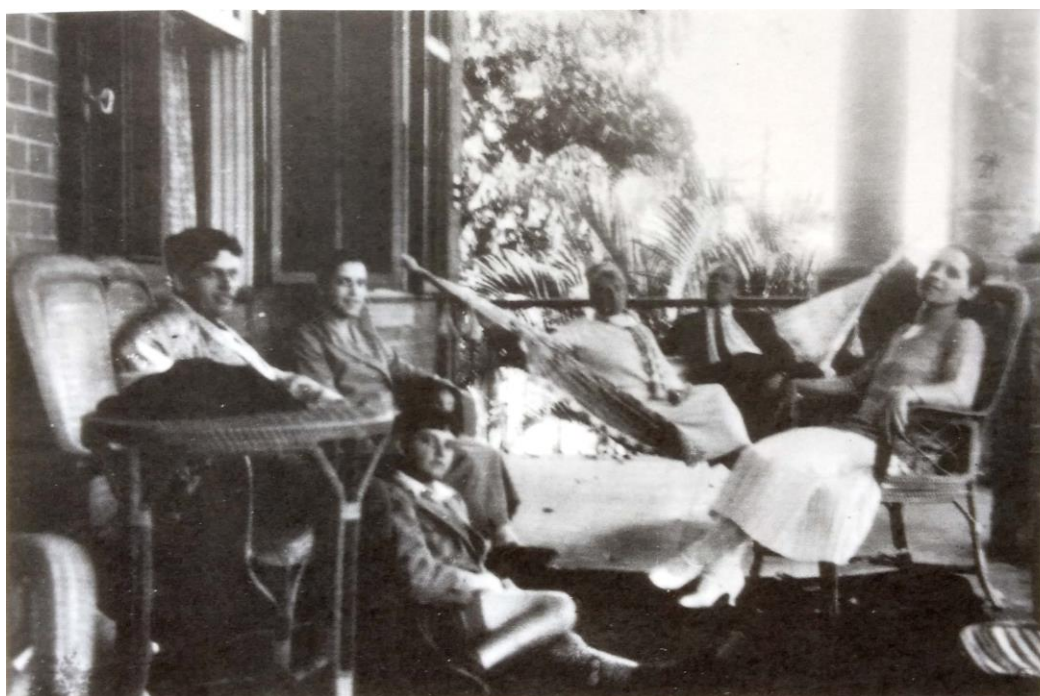


Fig. 17 – Oswald de Andrade, Nonê (no chão), Tarsila do Amaral, d. Olívia Penteadó, Blaise Cendrars e Carolina (filha de d. Olívia e esposa de Gofredo da Silva Telles, autor da foto), na varanda da fazenda Santo Antônio, em Araras (SP), em 1924.

O movimento modernista brasileiro, cujo marco é a Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida em São Paulo, e seu idealismo pau-brasilero-antropofágico, por sua vez, fizeram com que uma elite engajada em fazer a arte brasileira ganhar autonomia voltasse também seus olhos para o próprio Brasil – e seu passado. Assim, por ocasião da Semana Santa de 1924, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e seu filho Nonê, Tarsila do Amaral, d. Olívia Guedes Penteadó, René Thiollier, Gofredo da Silva Telles e o escritor suíço de expressão francesa Blaise Cendrars realizaram uma excursão pelo Sudeste brasileiro, que incluiu em seu roteiro a capital e o interior paulista; a cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, durante o carnaval; e Minas Gerais, onde conheceram, durante a Semana Santa daquele ano, as cidades históricas do ciclo do ouro, a ainda jovem capital estadual, além de outras cidades do interior do estado, numa espécie de *neobandeirantismo* que redescobria⁷, de trem ou automóvel, um Brasil que ainda conservava parte de seu passado colonial (figuras 18 e 19).

⁷ O livro *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, em sua primeira edição, de 1925, é dedicado a Blaise Cendrars “por ocasião da descoberta do Brasil” (ANDRADE, 2003, p. 97) – não a cabralina, de 1500, *bien sûr*, mas a de 1924, *blaisoswaldiana*.



Fig. 18 – Em primeiro plano, Oswald, Nonê (no estribo) e Blaise; no segundo automóvel, Gofredo da Silva Telles; ao fundo, d. Olívia e Mário de Andrade, à margem do rio Lenheiro, em São João del Rei (20 de abril de 1924).



Fig. 19 – Da esquerda para a direita, Gofredo da Silva Telles, Blaise, Oswald (ao fundo), d. Olívia, Nonê, Tarsila, Mário de Andrade e René Thiollie, em frente à Igreja de São Francisco, em São João del Rei.

O livro *Pau Brasil* (fig. 20), de Oswald de Andrade, publicado originalmente em 1925 pela editora francesa Sans Pareil (a mesma por que saiu a primeira edição das *Feuilles de route*, de Blaise Cendrars), traz uma seção dedicada à viagem a Minas Gerais, “Roteiro das Minas”, na qual o olhar atento do poeta capta, em breves instantâneos, a arquitetura barroca e a gente simples do interior, e percebe no passado colonial uma das raízes da arte nacional, que crescia *moderna* desde a Semana de Arte de 1922. Além disso, outras seções descrevem a estada no interior de São Paulo (“São Martinho”, nome da fazenda de Paulo Prado), a viagem de trem de São Paulo a Minas (“RP1”), o carnaval carioca (“Carnaval”), as cidades de São Paulo e Rio (“Postes da Light”) e uma viagem pela costa brasileira (“Loyde Brasileiro”, que encerra o livro). Nas duas primeiras seções do livro, “História do Brasil” e “Poemas da colonização”, por sua vez, o poeta apropria-se da escrita de nossos descobridores e, ora por meio de cortes, elipses e remontagens do texto histórico, ora por acréscimos a este, reinventa cenas do passado colonial, poetizando nossa história.

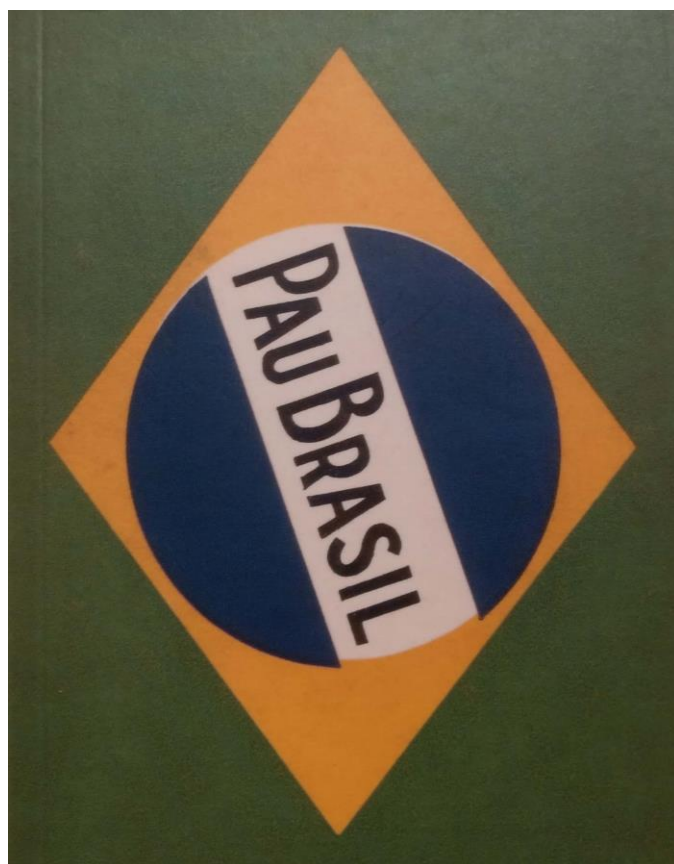


Fig. 20 – Capa da primeira edição de *Pau Brasil*, concebida por Tarsila do Amaral.

Blaise Cendrars, poeta viajante, *globe-trotter*, por sua vez, encantou-se com um país todo novo a seus olhos. Protagonista dos movimentos de vanguarda europeus e referência para os modernistas brasileiros, tendo travado contato, em Paris, com Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, ainda em 1923, por intermédio de Paulo Prado, e convidado pelos três a vir ao Brasil em 1924, Blaise passou a beber *lui-même* das fontes brasileiras, inserindo o país em sua obra e absorvendo a poesia pau-brasil, nosso “produto de exportação”, como se vê em muitos poemas de suas *Feuilles de route* (a obra foi publicada primeiramente em três partes, entre 1924 e 1928: a plaquete *Le Formose* [1924; fig. 21], com ilustrações de Tarsila do Amaral; os poemas sobre São Paulo que acompanharam o catálogo de uma exposição de Tarsila em Paris [1926; fig. 22]; e os poemas escritos durante o retorno à Europa, distribuídos em dois números da revista *Montparnasse* [1927-1928]; somente em 1944 as três partes foram reunidas pelo autor sob o título *Feuilles de route*, na edição de sua poesia completa).

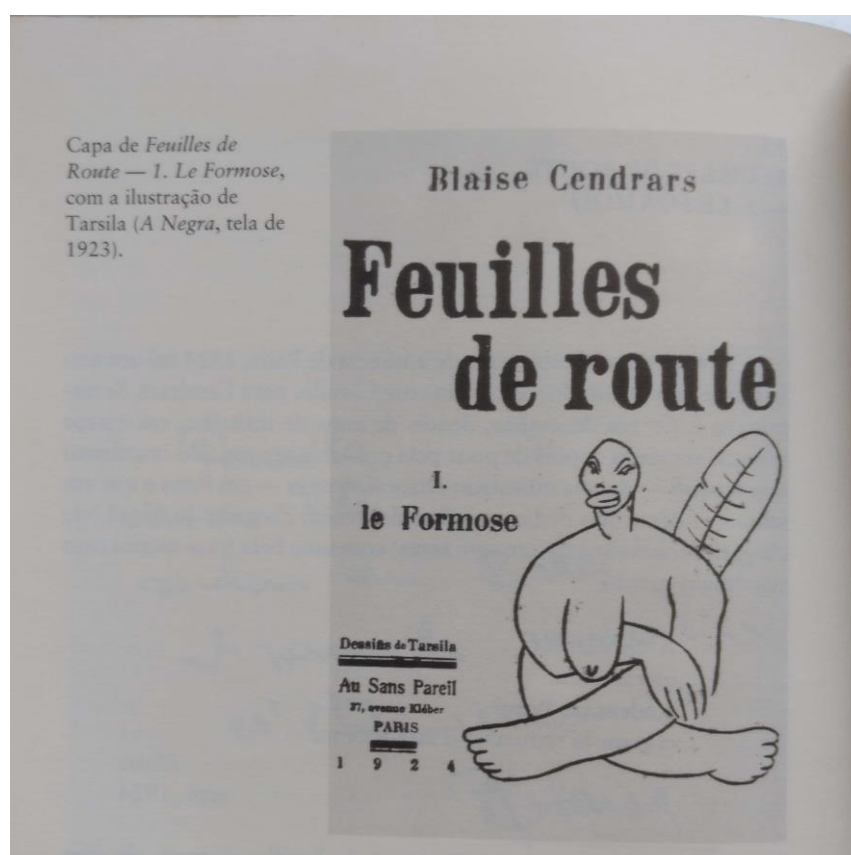


Fig. 21 – Capa da primeira edição das *Feuilles de route*, com o esboço da tela “A negra”, de Tarsila.

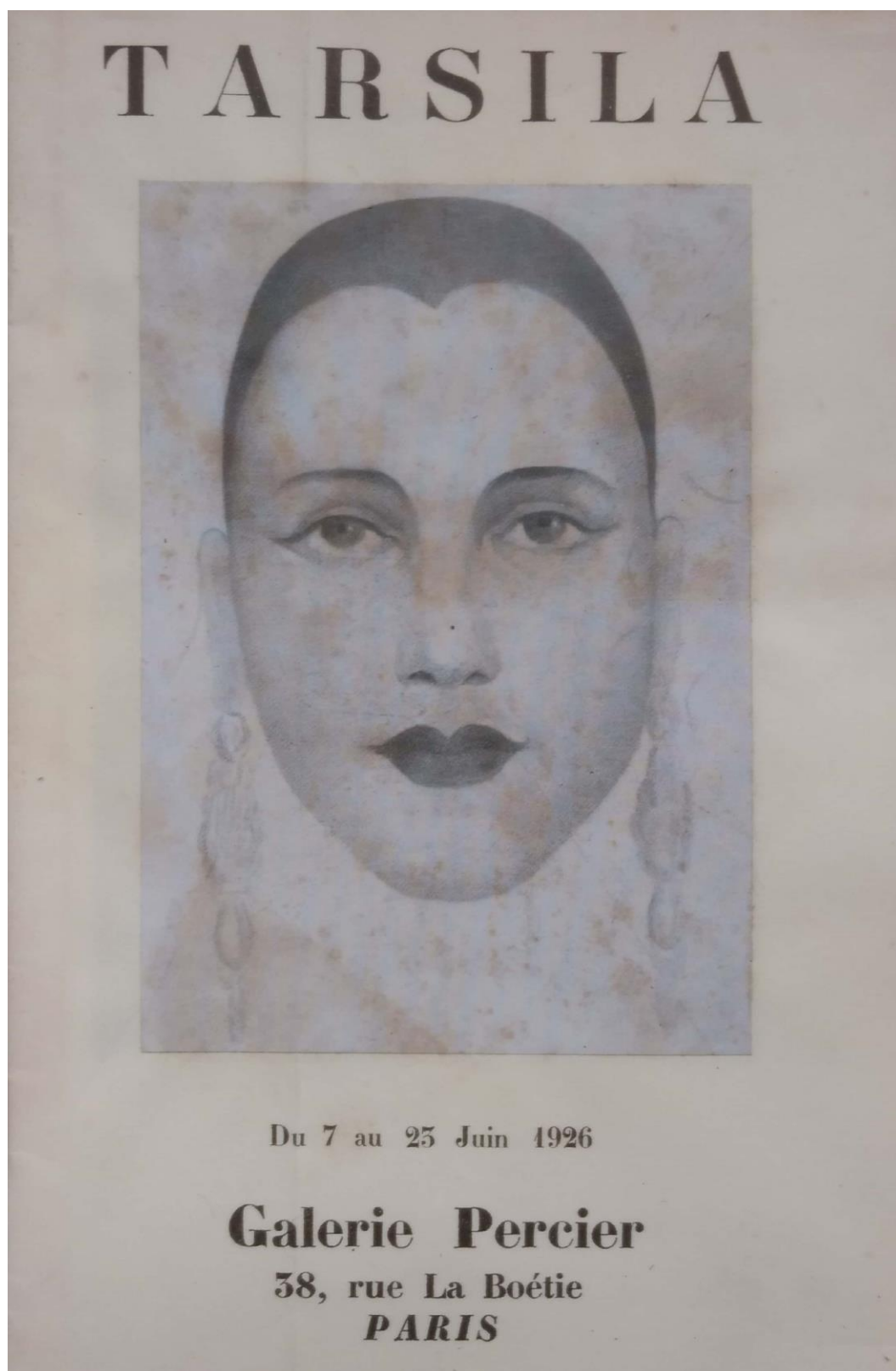


Fig. 22 – Catálogo da exposição de Tarsila em Paris, em que aparecem poemas da segunda parte de *Feuilles de route*.

Os poemas de Cendrars constroem-se como cartões postais em versos de sua viagem ao Brasil, em 1924, desde a viagem de trem de Paris a Le Havre e a travessia atlântica a bordo do navio Le Formose (que dá nome à primeira plaquete de suas *Feuilles de route*), até sua passagem pelo Rio de Janeiro, pelo estado de São Paulo e por outras cidades da costa brasileira, traçando um percurso imediatamente anterior e outro posterior (o de seu retorno à Europa, a bordo do Gelria) à narrativa poética da viagem a Minas escrita por Oswald, o que nos incita a considerar *Pau Brasil* e *Feuilles de route* obras dialógicas e complementares, em que a paisagem e a história do Brasil guiam o olhar e a pena de ambos os poetas, permitindo-nos lê-las como obras contínuas, como uma espécie de guia poético de uma viagem que, zarpando da Europa, adentra o Brasil e a ela retorna, o que é ainda reforçado pela presença, em ambas as obras, das ilustrações de Tarsila, revelando em simples contornos ou tracejados as paisagens a que os poemas de ambos os autores fazem menção (fig. 23).

(Cabe aqui uma observação em relação ao projeto inicial das *Feuilles de route*, abandonado após a publicação da terceira parte na revista *Montparnasse* e só retomado, parcialmente, quando da reunião da obra poética de Cendrars em 1944. Sob o título *Feuilles de route* [folhas de viagem, em português; alusão às notas que militares ou viajantes tomam em seus caminhos], o escritor suíço previa sete partes a serem publicadas pela editora francesa Sans Pareil, a saber: I. Le Formose [publicada em 1924]; II. São Paulo [cujos poemas saíram no catálogo da exposição de Tarsila em Paris, em 1926]; III. Le Carnaval à Rio/Les Vieilles églises de Minas; IV. À la fazenda; V. Des hommes sont venus [prosa publicada na coleção *Escala du monde*, em 1952, acompanhada de 105 fotografias de Jean Manzon]; VI. Sud-Américaines [cujos poemas também saíram em 1944, em sua poesia reunida], e VII. Le Gelria, seguindo, portanto, o itinerário de sua viagem, desde a partida da França em 12 de janeiro de 1924, sua chegada a Santos em 6 de fevereiro e o retorno à França, deixando Santos em 19 de agosto daquele mesmo ano rumo a Cherbourg, doze anos após sua primeira viagem à América do Norte. É sua viagem ao Brasil, a *Utopialand* de Cendrars, que, ademais, abre caminho em sua obra para a prosa, gênero ao qual se dedicará completamente a partir de então.)



Ouro Preto, em fotografia tirada em 1924 por um dos excursionistas da histórica viagem de redescoberta do Brasil, e no traço de Tarsila do Amaral.



Fig. 23 – Fotografia de Ouro Preto, feita durante a viagem dos modernistas a Minas Gerais em 1924 (possivelmente por Gofredo da Silva Telles) e desenho de Tarsila feito na mesma viagem. A pintora modernista é também um elo entre a poesia de viagem de Oswald e a de Blaise, uma vez que foi a responsável pelas ilustrações de ambos os livros.

Desse modo, em relação ao tríplice diálogo vanguarda—cinema—literatura de viagem, percebemos que a composição das *Feuilles de route* e de *Pau Brasil* assemelha-se à de *Pathé-Baby*, cabendo-lhes, *grosso modo*, a mesma análise conceitual⁸: o relato de viagem, embora em versos, conserva as mesmas marcas linguísticas da prosa de Alcântara Machado, em que se destaca a coloquialidade; o uso da linguagem cinematográfica perpassa ambas as obras, que abusam dos cortes e montagens em busca da simultaneidade (Cendrars, inclusive, aventurou-se pelo cinema, porém sem sucesso); a velocidade dos modernos meios de transporte é constantemente emulada por meio de recursos linguísticos e estilísticos; as ilustrações, nos três livros, criam uma nova narrativa, imagética, que se soma àquela textual.

Já em relação à viagem em terras brasileiras, de modo similar ao que ocorre em *Pathé-Baby* (especialmente nas passagens pelas cidades italianas), há uma constante oposição entre o antigo e o moderno das paisagens percorridas pelos autores viajantes. Dois pontos, entretanto, devem ser salientados: a) nas *Feuilles de route*, soma-se a essa contraposição a visão do que é exótico aos olhos do escritor europeu, notadamente as paisagens naturais – por vezes atravessadas por vislumbres de modernidade (a linha férrea e as linhas telegráficas, por exemplo); b) em *Pau Brasil*, o antigo, notadamente o barroco colonial mineiro, é visto com apreço, tendo Oswald de Andrade, inclusive, proposto a preservação das cidades históricas e de seu patrimônio artístico, cultural e religioso – diferentemente do desdém com que Alcântara Machado vê a arte clássica ou a arte renascentista em sua passagem pela Itália.

⁸ Nesse sentido, cabe aqui um esclarecimento: os três livros do *corpus* literário são aqui analisados sob a mesma ótica, dadas as similaridades apontadas acima, compondo um experimento ensaístico similar à sobreposição ou ao espelhamento de mapas que me levou a usar a mesma estrutura do capítulo anterior para analisar os livros de Cendrars e Oswald, em que pese o uso de outras obras teóricas como referência.

4.2

Ponto de vista, linguagem e a *flânerie* neobandeirante

Embora saibamos que o que lemos nos poemas de *Pau Brasil* e *Feuilles de route* é captado pelo olhar e pelos ouvidos do “autor-personagem” (AUGÉ, 1998, p. 50, tradução nossa⁹) que percorre cada localidade, e não pelas lentes de uma câmera *real*, tal artifício ficcional (ou “*mimesis* crítica”, segundo Flora Süssekind [2006, p. 38]), de que se valem Oswald de Andrade e Blaise Cendrars, permite-lhes praticar uma linguagem moderna, afeita à das vanguardas artísticas dos anos 1910–1920, com maior aproximação ao Futurismo e ao Surrealismo; objetiva, porque direta, antiparnasiana; ambulatória, bem ao espírito dos poetas que viajam e transpõem para o texto seus roteiros, criando uma verdadeira cartografia poética; fragmentária, abusando das técnicas cinematográficas em voga para levar ao texto a simultaneidade de ações que marca a era das vanguardas; uma linguagem, portanto, em tudo condizente com o espírito de seu tempo, sedento de novidades, e transformadora da própria técnica de exposição da matéria poética. Oswald e Blaise não agem como meros narradores-observadores, visto que também interagem com aqueles e com aquilo que observam e, tal como um cronista, “não simplesmente informa[m] sobre a cidade; junto com a informação, conjetura[m], inventa[m], tornando a crônica, em última instância, num relato” (RAMOS, 2008, p. 152).

Este relato de viagem *em versos*, aqui, não é o do etnólogo, em que “o pesquisador e os pesquisados não se situam no mesmo plano temporal, não s[endo], em sentido literal, contemporâneos” (AUGÉ, 1998, p. 44, tradução nossa¹⁰), mas, de fato, o do poeta-cronista que se mistura com os objetos de sua observação, estando, portanto, em uma “sincronia [que] implica participação” (AUGÉ, 1998, p. 44, tradução nossa¹¹), participação esta que ultrapassa a da mera observação (o texto narrado, as impressões do viajante, o relato que são *Pau Brasil* e *Feuilles de route*), “recria[ndo] (no comentário) o espaço coletivo

⁹ No original: “autor-personaje”.

¹⁰ No original: “el investigador y los investigados no se sitúan en el mismo plano temporal, no s[iendo], en sentido literal, contemporáneos”.

¹¹ No original: “sincronía [que] implica participación”.

desarticulado exatamente pela fragmentação e pelo deslocamento” (RAMOS, 2008, p. 152), estabelecendo uma mediação entre o sujeito e o meio em que se encontra. Os dois poetas, assim, são também locutores *e* interlocutores das pessoas com as quais cruzam ao longo de sua viagem, embora atuem como um documentarista que não intervém “a não ser por estar presente” (COMOLLI, 2008, p. 56), permitindo-lhes (a suas personagens) “produzir a *mise-en-scène* de si mesm[a]s” (COMOLLI, 2008, p. 53), seguindo-as em vez de as guiar/dirigir, e conservando a oralidade na poesia, como se vê, em itálico, nos exemplos abaixo (o de Oswald retirado da seção “São Martinho”, e o de Blaise, de “São Paulo”):

a laçada

O Bento caiu como um *toro*
 No terreiro
 E o médico *veiu* de *Chevrolé*
 Trazendo um prognóstico
 E toda a minha infância nos olhos
 (ANDRADE, 2003, p. 135, grifo nosso)

A cidade acorda

Os primeiros bondes de operários passam
 Um homem vende jornais no meio da praça
 Gesticula entre as grandes folhas de papel que batem asas e executa
 uma espécie de balé sozinho acompanhando-se de gritos guturais...
STADO... ERCIO... EIO
 Buzinas lhe respondem
 E os primeiros automóveis passam bem depressa
 (CENDRARS, 1976, p. 60, grifo nosso)¹²

Além disso, graças à ampliação, já na primeira metade do século XX, do acesso à fotografia e ao desenvolvimento de aparatos portáteis de filmagem, como as câmeras Pathé ou Kodak, a montagem de seus textos, compostos de cortes e planos distintos, captando, ora em *close*, ora em panorama, o que se passava ao redor, mostra-se muito mais próxima das linguagens fotográfica e cinematográfica (e mesmo jornalística) do que da tessitura poética ou romanesca *fin-de-siècle*

¹² No original: « *La ville se réveille* » Les premiers trams ouvriers passent / Un homme vend des journaux au milieu de la place/ Il se démène dans les grandes feuilles de papier qui battent des ailes et exécute une espèce de ballet à lui tout seul tout en s'accompagnant de cris gutturaux... STADO... ERCIO... EIO / Des klaxons lui répondent / Et les premières autos passent à toute vitesse (CENDRARS, 2009, p. 239).

(algo, aliás, típico da estética modernista, que rompe com o formalismo parnasiano e com a linearidade realista); um olhar que busca dar visibilidade ao presente e que, para tanto, apropria-se do que havia de mais moderno à época em termos de linguagem estética: o cinema. A metáfora do narrador-cinegrafista, portanto, associada à do poeta-*bandeirante* (que, à semelhança do *flâneur* na cidade, lê e escreve seu percurso exploratório como um discurso), proporciona a Oswald e a Blaise uma liberdade criativa (e, por que não, narrativa) ímpar, permitindo-lhes um olhar ora difuso/panorâmico, ora focal que implica a descontinuidade das cenas descritas, numa tentativa de simultaneidade revelada pela operação constante de tomadas, cortes e montagem até se chegar ao texto final, cinematográfico por excelência,

Uma vez que a ideia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, [...] com a sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram [...]. (CAMPOS, 1999, p. 29-30)

Tal fragmentação, como se vê, reflete-se duplamente no texto, tanto a partir das imagens suscitadas pelos poemas quanto pela linguagem escrita neles adotada. Assim, de um lado, temos a representação visual que o leitor-espectador faz daquilo que lê/vê, “imagens móveis, a se deslizarem das palavras às representações” (SORLIN, 2004, p. 62, tradução nossa¹³) a partir dos quadros expostos pelo narrador-cinegrafista, visto que “a descrição literária não descreve coisa nenhuma e que cada leitor cria pela imaginativa uma paisagem sua, apenas servindo-se dos dados capitais que o escritor não esqueceu” (ANDRADE, 2009, p. 294).

De outro lado, há a “‘destruição da frase em fragmentos’, [a] ‘descontinuidade em lugar da ligação’, [a] ‘justaposição em lugar da sintaxe de construção habitual’” (FRIEDRICH *apud* CAMPOS, 1999, p. 30), características de ordem sintática que chegaram ao Futurismo a partir de Mallarmé (de quem fala Friedrich no trecho mencionado por Campos, acima citado) e que ecoam tanto em *Pau Brasil* quanto em *Feuilles de route* como uma espécie de retórica ao mesmo

¹³ No original: “imágenes movibles, a deslizarse de las palabras a las representaciones”.

tempo devedora do cinema (como já dito) e do caráter ambulante, viajante, exploratório das obras, cujos autores como que nos tomam pela mão em seus passeios pelas cidades brasileiras, sejam elas metrópoles – São Paulo e Rio de Janeiro – ou cidades interioranas – como as que aparecem no “Roteiro das Minas”, em *Pau Brasil*.

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

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

Desta feita, tanto em *Pau Brasil* como em *Feuilles de route*, podemos perceber que *ver*, *caminhar/viajar* e *narrar* imbricam-se de tal forma, que tornam possível à linguagem escrita representar com sucesso a estética cinematográfica e o dinamismo que seus autores visam inserir em sua literatura.

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

4.3

Pequena cartografia de viagem

Para ilustrarmos, então, tais características presentes nas *Feuilles de route* e em *Pau Brasil*, tomemos ambas as obras como se se tratasse de um único e amplo registro de uma viagem que passeia pela costa brasileira, por seu centro econômico – São Paulo – e pelas cidades coloniais mineiras, antes do regresso à Europa, detendo-nos em seus trajetos terrestres, feitos de trem ou de carro.

Após desembarcar em Santos, Blaise, como relata na seção “Le Formose”, toma o trem rumo a São Paulo e vai descrevendo as paisagens que vê durante a viagem (fig. 24), comparando-as ao cenário europeu – note-se que, em comum, há apenas o funcionamento da linha férrea (tecnologia, aliás, importada justamente da Inglaterra de que fala Cendrars no poema); a natureza, por sua vez, “tem cara de índio”, é colorida, mais viva que a europeia, “acobreada/fechada”:

No trem

O trem vai bem depressa
Os sinais agulhas passagens de nível funcionam como na Inglaterra
A natureza é de um verde muito mais escuro do que na *nossa* terra
Acobreada
Fechada
A floresta tem cara de índio
Enquanto o amarelo e o branco dominam *nossos* prados
Aqui é o azul celeste que colore os campos floridos
(CENDRARS, 1976, p. 54; grifo nosso)¹⁴

Ou, então, Cendrars mescla à exuberância da Serra do Mar os sinais de modernidade que entrevê pelo caminho (fig. 25), realçando o contraste, que encontrará constantemente ao longo de sua estada em terras brasileiras, entre uma natureza muitas vezes inóspita, selvagem, intransponível (ainda que bela e exuberante), e as tentativas desordenadas, pouco eficientes e duradouras, de se tentar colocar o Brasil num patamar próximo ao das grandes nações europeias,

¹⁴ No original: « *Dans le train* » Le train va assez vite / Les signaux aiguilles et passages à niveau fonctionnent comme en Angleterre / La nature est d'un vert beaucoup plus foncé que chez nous / Cuivrée / Fermée / La forêt a un visage d'indien / Tandis que le jaune et le blanc dominant dans nos prés / Ici c'est le bleu céleste qui colore les champs fleuris (CENDRARS, 2009, p. 232).

como Inglaterra e França, por exemplo – retrato de um país de dimensões continentais que tardiamente se industrializava e se modernizava, de maneira ainda irregular e precária:

Paranapiaçaba [sic]

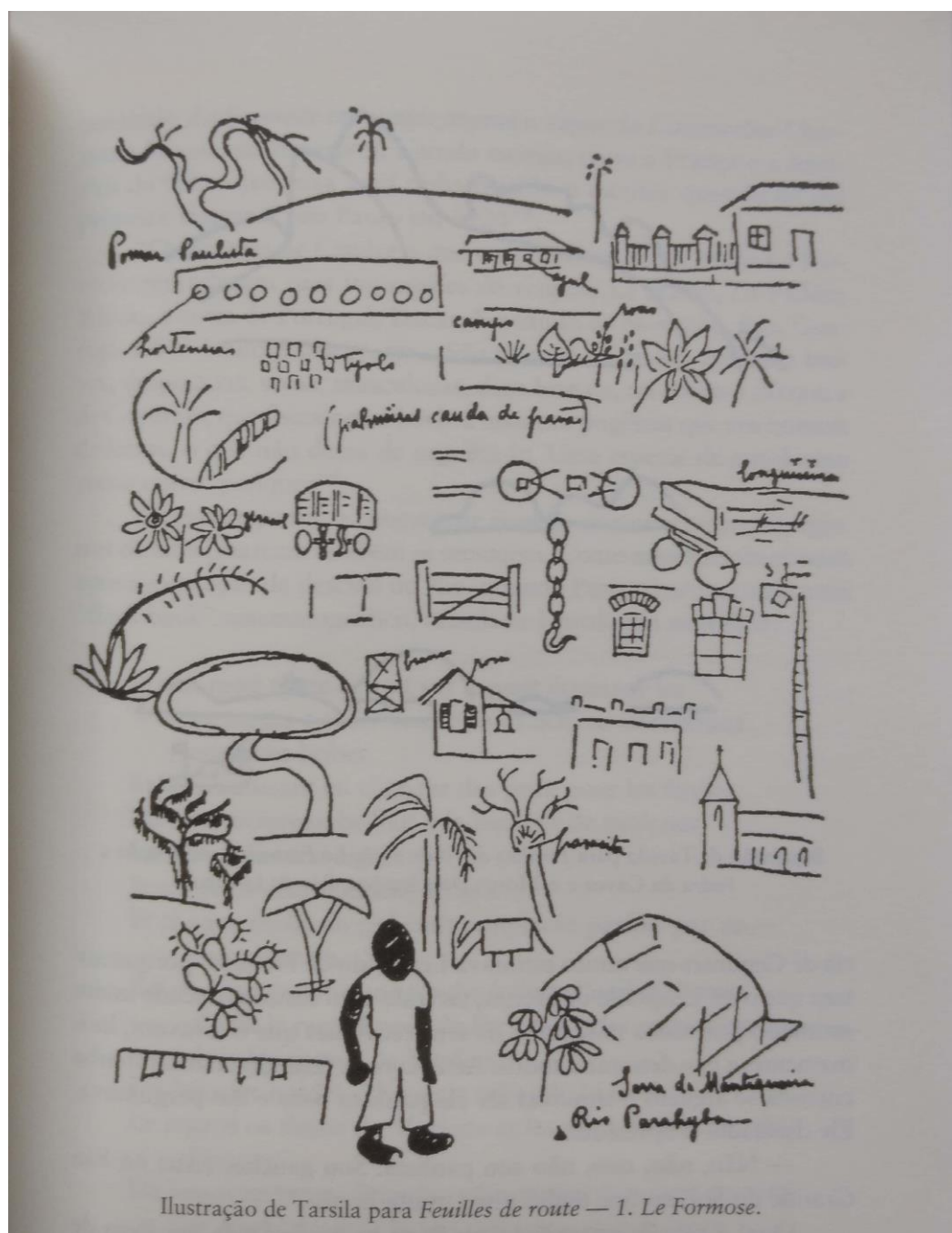
Paranapiaçaba é a Serra do Mar
Aqui o trem é içado por cabos e atravessa a montanha dura em várias
seções
Todas as estações estão suspensas no vazio [...] (CENDRARS, 1976, p. 55)¹⁵

Linha telegráfica

Vocês estão vendo esta linha telegráfica no fundo do vale cujo traço
retilíneo corta a floresta sobre a montanha em frente
Todos os postes são de ferro
Quando foi instalada os postes eram de madeira
Ao cabo de três meses cresciam galhos
[...] (CENDRARS, 1976, p. 55)¹⁶

¹⁵ No original: « *Paranapiaçaba* » [sic] Le Paranapiaçaba est la Serra do Mar / C'est ici que le train est hissé par des câbles et franchit la dure montagne en plusieurs sections / Toutes les stations sont suspendues dans le vide [...] (CENDRARS, 2009, p. 233).

¹⁶ No original: « *Ligne télégraphique* » Vous voyez cette ligne télégraphique au fond de la vallée et dont le tracé rectiligne coupe la forêt sur la montagne d'en face / Tous les poteaux en sont de fer / Quand on l'a installée les poteaux étaient en bois / Au bout de trois mois il leur poussait des branches [...] (CENDRARS, 2009, p. 233).

Fig. 24 – Ilustração de Tarsila para as *Feuilles de route*.

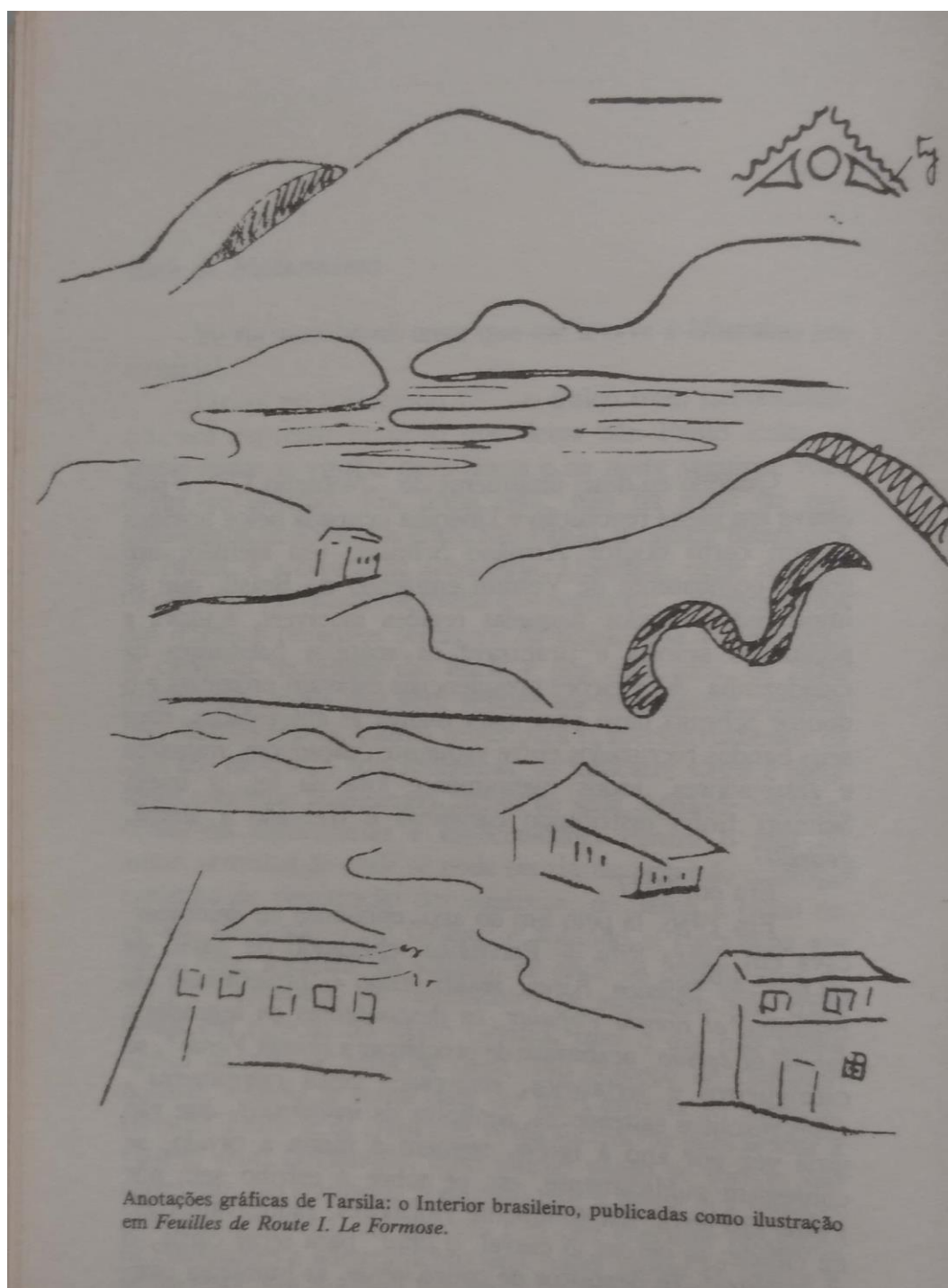


Fig. 25 – Ilustração de Tarsila para as *Feuilles de route*, com destaque para o esboço de uma estrada de ferro, à direita, ao alto.

Chama também atenção a maneira como Blaise e Oswald transferem para sua escrita a velocidade – essa “beleza nova” de que fala Marinetti – dos modernos meios de transporte de que dispunham em sua viagem, com notável uso do assíndeto, que ritma a frase, acelerando sua cadência de modo significativo,

dinamizando-a (figuras 28 e 29) – primoroso exemplo disso é o verso do poema “Passeio matutino”, citado abaixo, em que Blaise consegue uma dupla descrição do movimento, da velocidade, sonora *e* visual: “Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba” não apenas emula a composição do trem que passa (seus vagões), como também a repetição de “Sorocaba”, se lida de forma cadenciada, emula o ruído do trem em movimento. Além deste aspecto rítmico, deve-se também destacar o modo como os poetas descrevem o que veem quando em movimento mecânico (seja dentro de um trem ou de um automóvel): “a paisagem [...] se desrealiza e, dentro dele [do veículo], o passageiro, num torpor imperceptível, perde, em parte, a própria noção de tempo ou dos lugares por que passa ou a que se destina” (SÜSSEKIND, 2006, p. 50-51), sintoma da radical alteração das formas de percepção por que passava o mundo, derivada tanto da velocidade das máquinas quanto das imagens cinematográficas.

O caminho e a chegada a Minas, narrados por Oswald, ou a São Paulo, descritos por Blaise, misturam as paisagens, as impressões, os cheiros, quer das pequenas cidades mineiras quer da metrópole paulista, como se vê nos poemas a seguir; “a velocidade [...] provoca um achatamento da paisagem [:] quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, *contra uma tela*” (PEIXOTO, 1988, p. 361, grifo nosso):

longo da linha

Coqueiros
Aos dois
Aos três
Aos grupos
Altos
Baixos
(ANDRADE, 2003, p. 184)

barreiro

Estradas de rodagem
E o canto dos meninos azuis da Gameleira
A paisagem nos abraça
Pontes
Alvenaria
Ninhos
Passarinhos

A escola e a fazenda de duzentos anos
(ANDRADE, 2003, p. 186)

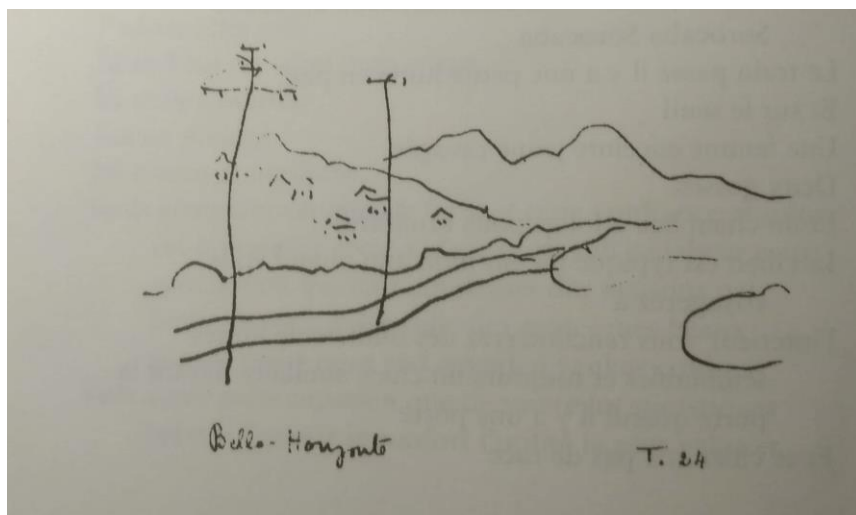


Fig. 26 – Desenho de Belo Horizonte feito por Tarsila durante a viagem a Minas.

Passeio matutino

Piritiba [sic] é uma passagem de nível
Desfila um trem composto exclusivamente de vagões brancos com
esta inscrição
Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba
Passado o trem, há uma casinha de taipa
E na porta
Uma mulher grávida amarela estragada
Duas crianças [...]
(CENDRARS, 1991, p. 187)¹⁷

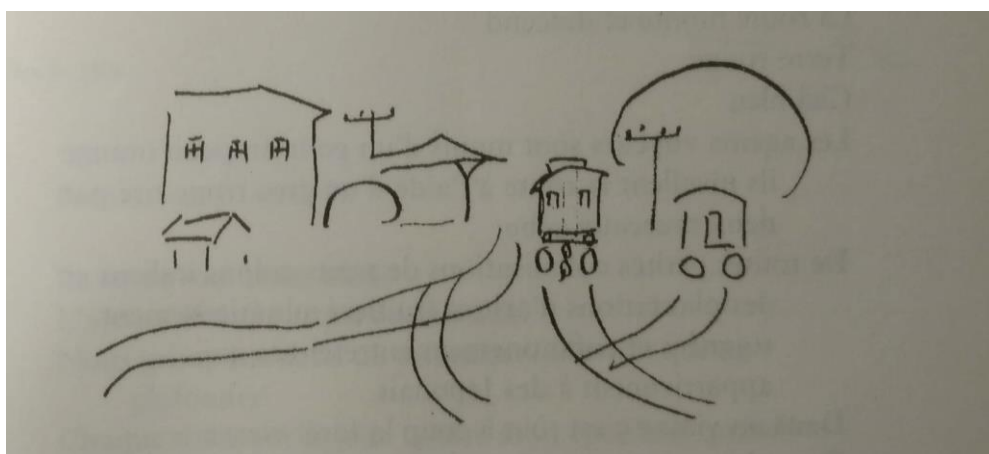


Fig. 27 – Desenho de Pirituba (SP) feito por Tarsila durante a viagem com a trupe modernista.

¹⁷ No original : « *Promenade matinale* » Piritiba [sic] est un passage à niveau / Défile un train se composant exclusivement de wagons blancs avec cette inscription / Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba Sorocaba / Le train passé il y a une petite hutte en pisé / Et sur le seuil / Une femme enceinte jaune ravagée / Deux gosses [...] (CENDRARS, 2009, p. 242).

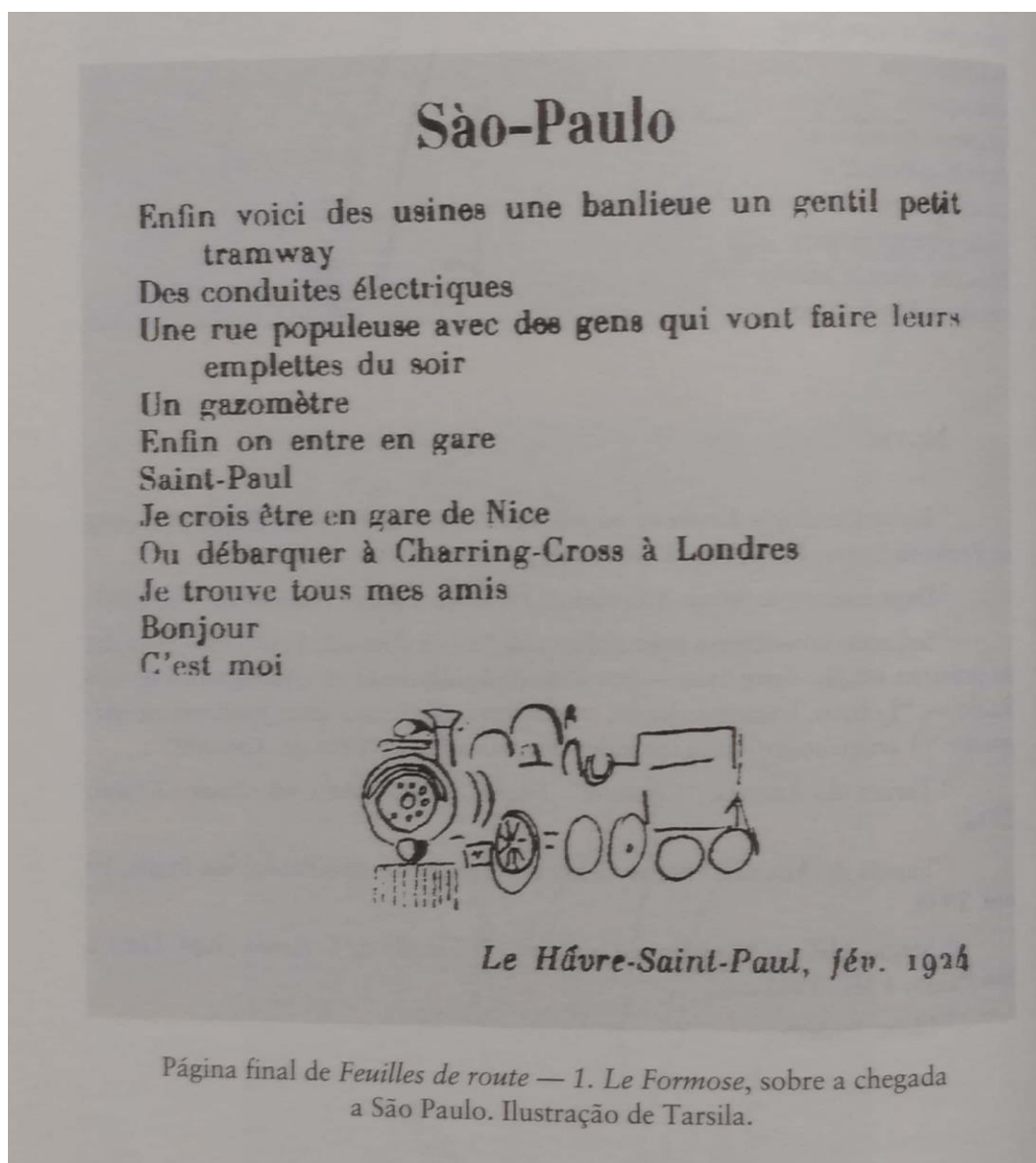


Fig. 28 – Ilustração de Tarsila na página final das *Feuilles de route*, referência aos meios de transporte que cortam a metrópole paulista (comparada a Nice e a Londres por Cendrars).

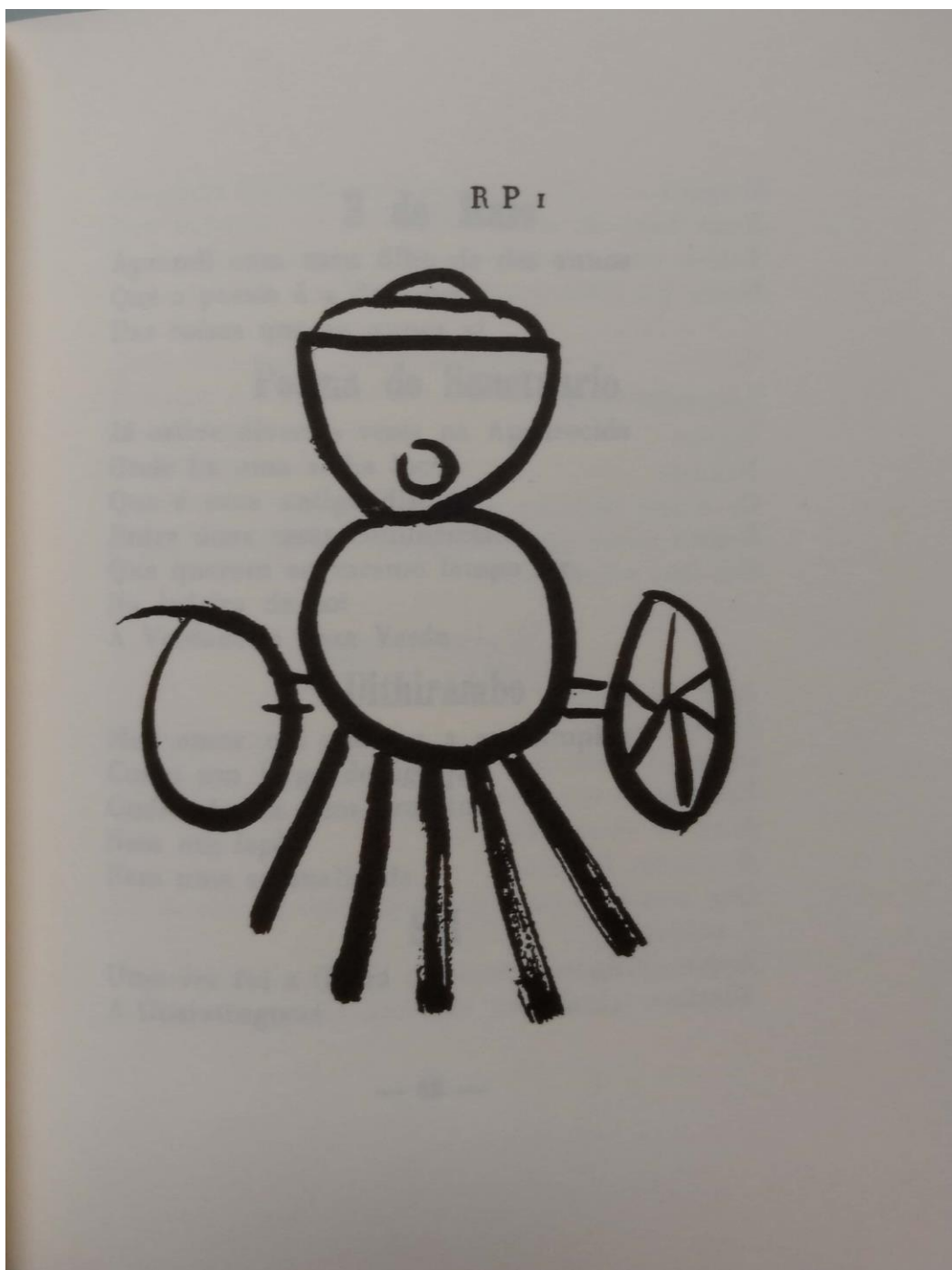


Fig. 29 – Ilustração de Tarsila para *Pau Brasil*, que serve de portada ao capítulo RP1, referência ao trem Rápido Paulista 1, que leva a comitiva modernista ao Rio de Janeiro. A mirada frontal, de traços breves e inexatos alude à velocidade deste meio de transporte.

A São Paulo vista por Blaise (e também por Oswald) se faz “cidade-cinema” (PEIXOTO, 1988, p. 361), cenário de personagens as mais variadas captadas pelo “olhar estrangeiro” (PEIXOTO, 1988, p. 363) do moderno poeta-viajante (fig. 31). A percepção urbana procede por *flashes*, cortes seletivos que,

articulados, marcam a identidade do espaço urbano, a partir de uma “descrição-em-instantâneos” (SÜSSEKIND, 2006, p. 38) seca, sintética, assindética, mas também responsável pela sensação de simultaneidade que se nos projeta com a *mise en scène* captada pela “câmera-olho [que], de um ponto de vista distanciado, abdica da panorâmica, da visão globalizante, para fixar os fragmentos, que, pela técnica da montagem, geometrizam a realidade” (GOMES, 2008, p. 34) – realidade transposta ao poema também por meio das repetições, que conseguem descrever de modo criativo as multidões presentes na cidade, não apenas de pessoas, mas também de carros e bondes (novamente com o uso também de uma imagem sonora, presente tanto no poema original, em francês [“trams-trams trams trams”], quanto na tradução brasileira [“bombom-bondes bondes”]):

Paisagem

A parede pintada da PENSIONE MILANESE se enquadra na minha janela
 Vejo uma fatia da avenida São João
 Bondes carros bondes
 Bombom-bondes bondes
 Mulas amarelas atreladas a três puxam carrocinhas vazias
 Em cima das pimenteiras da avenida sobressai o anúncio gigante da CASA TOKIO
 O sol verde verniz
 (CENDRARS, 1976, p. 63)¹⁸

¹⁸ No original: « *Paysage* » Le mur ripoliné de la PENSION MILANESE s’encadre dans ma fenêtre / Je vois une tranche de l’avenue São João / Trams autos trams / Trams-trams trams trams / Des mulets jaunes attelés par trois tirent de toutes petites charrettes vides / Au-dessus des poivriers de l’avenue se détache l’enseigne géante de la CASA TOKIO / Le soleil verse du vernis (CENDRARS, 2009, p. 240-241).

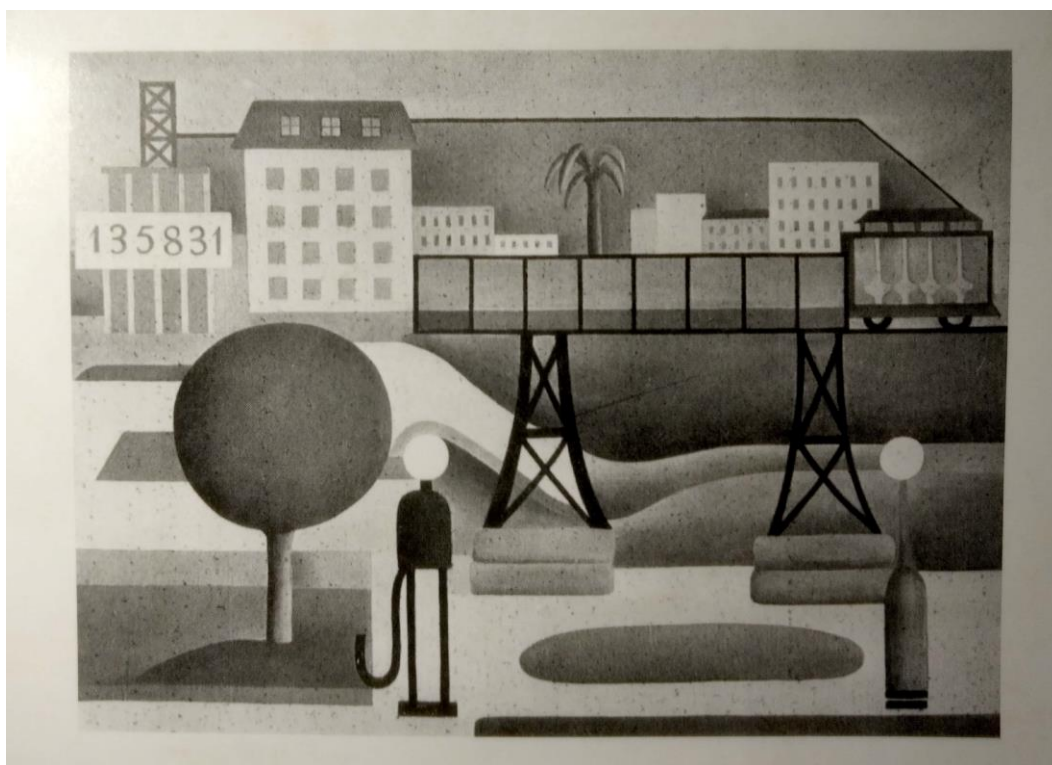


Fig. 30 – Tela “São Paulo” (1924), de Tarsila, conforme reproduzida no convite de sua exposição em Paris, em 1926, que é nele acompanhada do poema “Paisagem”, de Blaise Cendrars.

a procissão

Os chofers ficam zangados
 Porque precisam estacar diante da pequena procissão
 Mas tiram os bonés e rezam
 Procissão tão pequenina tão bonitinha
 Perdida num bolso da cidade
 [...]
 O padre satisfeito
 De ter parado o trânsito
 Com Nosso Senhor nas mãos
 E um dobrado atrás
 (ANDRADE, 2003, p. 162)

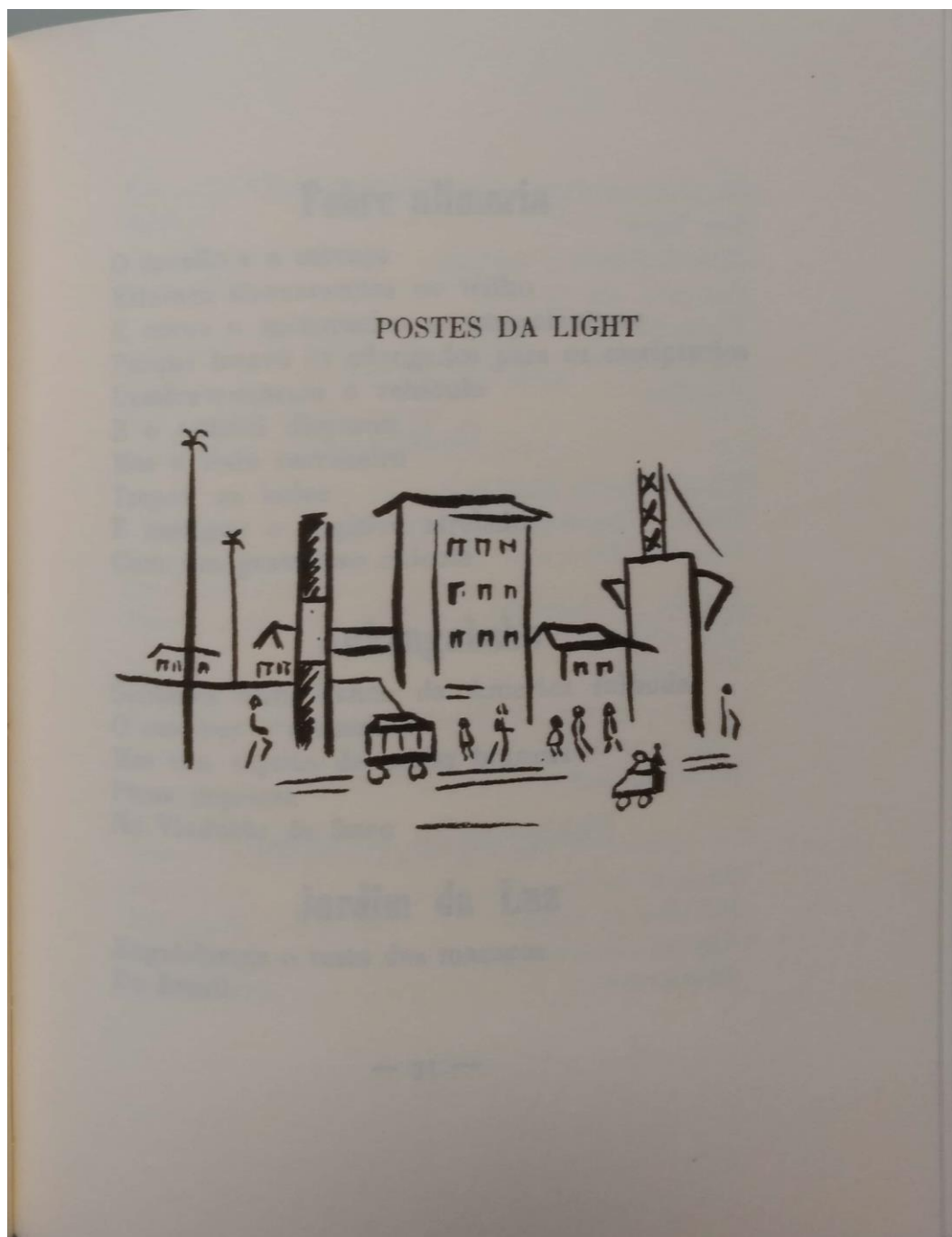


Fig. 31 – Ilustração de Tarsila para *Pau Brasil*, cujo capítulo aberto por ela mescla poemas sobre a cidade de São Paulo, como o citado acima, Minas e Rio de Janeiro.

Assim, essa São Paulo veloz, em constante movimento, de “apetite furioso”, exacerba o caráter utilitarista de sua arquitetura, transformada em fachada “onde são fixados inscrições e elementos decorativos, para serem vistos por quem passa correndo” (PEIXOTO, 1988, p. 362). Mas São Paulo não é apenas uma cidade-fachada, cidade-*outdoor*; é também uma cidade-máquina, motor do Brasil, berço do capitalismo industrial brasileiro então nascente; uma cidade que se deseja

aberta e cosmopolita e que vira poesia moderna aos olhos de Blaise Cendrars, como vemos em outro de seus poemas presentes no catálogo da exposição de Tarsila do Amaral em Paris, em 1926:

São Paulo

Adoro esta cidade
 São Paulo do meu coração
 Aqui nenhuma tradição
 Nenhum preconceito
 Antigo ou moderno
 Só contam este apetite furioso esta confiança absoluta este otimismo
 esta audácia este trabalho este labor esta especulação que fazem
 construir dez casas por hora de todos os estilos ridículos grotescos
 belos grandes pequenos norte sul egípcio ianque cubista
 Sem outra preocupação que a de seguir as estatísticas prever o futuro o
 conforto a utilidade a mais-valia e atrair uma grande imigração
 Todos os países
 Todos os povos
 Gosto disso
 As duas três velhas casas portuguesas que sobram são faianças azuis
 (CENDRARS, 1976, p. 64)¹⁹

Por fim, em Minas Gerais (figuras 32 e 33), o poeta-bandeirante Oswald de Andrade lerá as cidades por diferentes matizes, privilegiando não apenas a natureza bucólica das cidadezinhas ou dos caminhos que as separam, mas também a arte sacra, a arquitetura barroca, os ritos da Semana Santa e a gente simples do interior, contrastando tais elementos, por exemplo, à modernidade de sua jovem capital (cidade planejada, Belo Horizonte foi fundada em 1897, sequer tendo completado 30 anos de existência à época da referida viagem) ou dos meios de transportes que o levaria (e a seu grupo) a seus destinos, como fica evidente no poema a seguir, quase um involuntário manifesto *neobandeirante* a tomar as páginas de *Pau Brasil*:

¹⁹ No original: « *Saint-Paul* » J'adore cette ville / Saint-Paul est selon mon cœur / Ici nulle tradition / Aucun préjugé / Ni ancien ni moderne / Seuls comptent cet appétit furieux cette confiance absolue cet optimisme cette audace ce travail ce labeur cette spéculation qui font construire dix maisons par heure de tous styles ridicules grotesques beaux grands petits nord sud égyptien yankee cubiste / Sans autre préoccupation que de suivre les statistiques prévoir l'avenir le confort l'utilité la plus-value et d'attirer une grosse immigration / Tous les pays / Tous les peuples / J'aime ça / Les deux trois vieilles maisons portugaises qui restent sont des faïences bleues (CENDRARS, 2009, p. 241).

convite

São João del Rei
 A fachada do Carmo
 A igreja branca de São Francisco
 [...]

Ide a São João del Rei
 De trem
 Como os paulistas foram
 A pé de ferro
 (ANDRADE, 2003, p. 177)

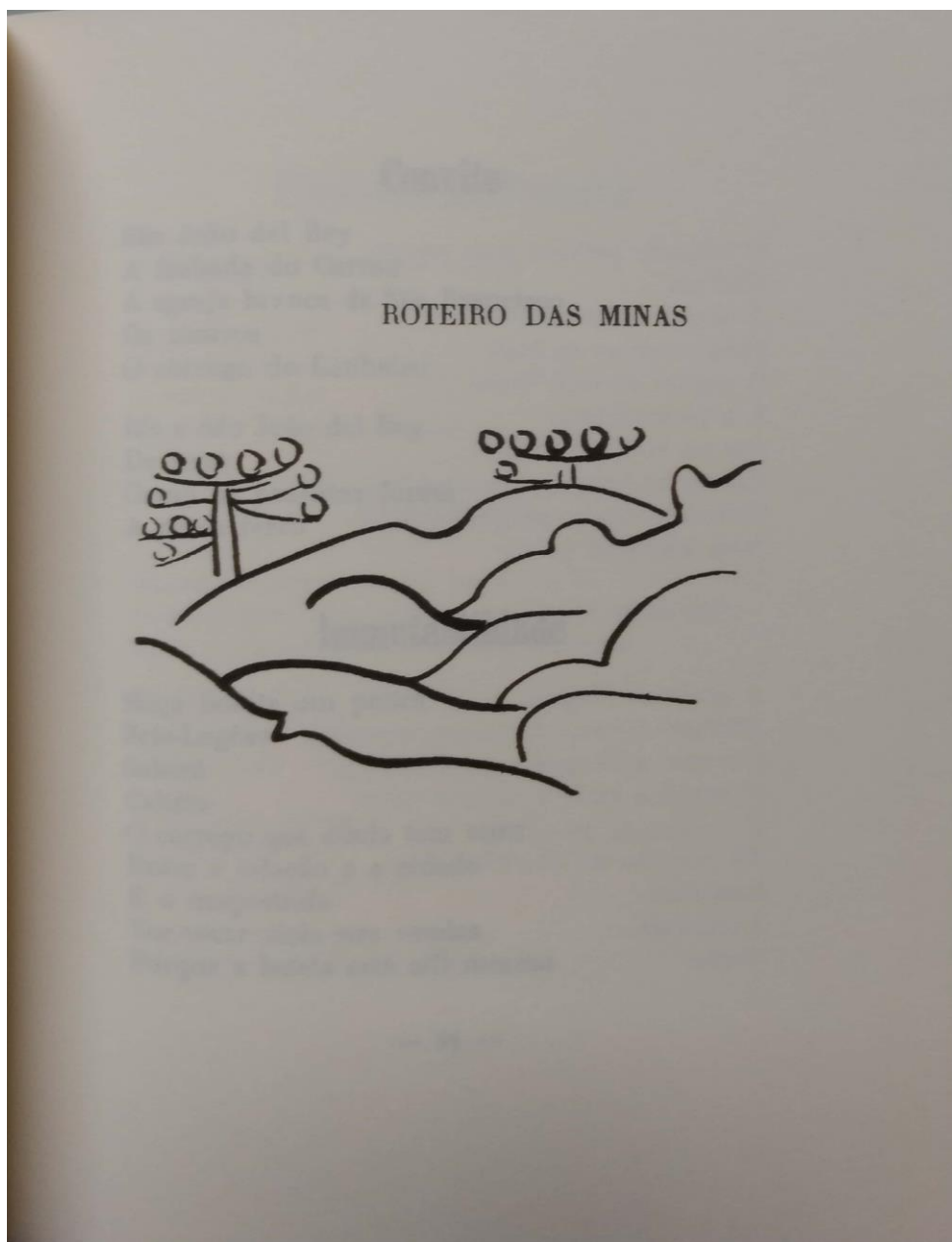


Fig. 32 – Ilustração de Tarsila para *Pau Brasil*, abrindo o capítulo com os poemas sobre a viagem às cidades mineiras durante a Semana Santa de 1924.

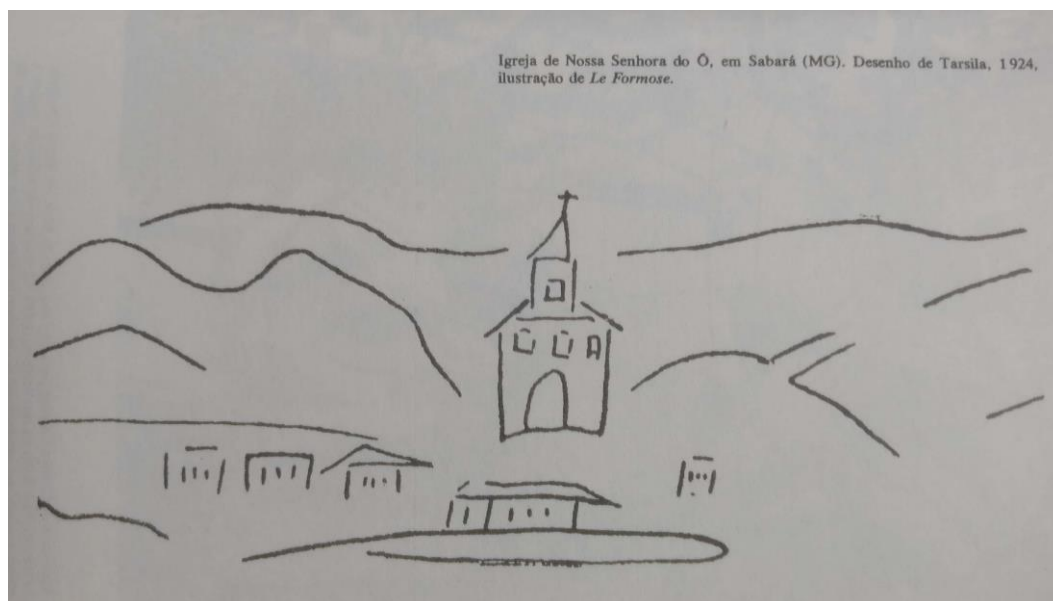


Fig. 33 – Ilustração de Tarsila para as *Feuilles de route*, em que se vê esboçada a Igreja de Nossa Senhora do Ó, em Sabará (MG).

Tal contraste, no entanto, vai além da simples imagem suscitada pelo poema: demonstra também, como nos aponta Silviano Santiago (2002) a partir de uma observação de Brito Broca, como “o primitivo enquanto manifestação do barroco setecentista mineiro” (SANTIAGO, 2002, p. 121) abala, de certa forma, o Modernismo brasileiro, ao entrar em choque com uma arte de vanguarda que tinha suas raízes fincadas no Futurismo de Marinetti, cuja estética pregava, justamente, “a desvinculação com o passado” (SANTIAGO, 2002, p. 122).

A viagem a Minas, apenas dois anos após a Semana de Arte Moderna de 22, faz aflorar entre os modernistas brasileiros, especialmente em Oswald, Mário e Tarsila, uma espécie de *multitemporalidade* que, em meio ao futuro vislumbrado pelo movimento vanguardista, abre espaço a um passado nacional inaugural, original, “propiciador de uma manifestação estética primitiva (ou *naïve*)” (SANTIAGO, 2002, p. 112), passado esse que não se opõe à ideia de futuro, mas que a complementa, trazendo aquilo que talvez faltasse à arte brasileira e que os modernistas tanto buscavam fundar: a noção de tradição, de uma tradição artística genuinamente nacional, que encontra no primitivismo barroco, enquanto elementaridade (e não atraso, retrocesso ou importação/imitação estética), “o quadro de novidade e originalidade que eles procuravam [...]” (Brito Broca *apud* SANTIAGO, 2002, p. 121):

ocaso

No anfiteatro de montanhas
Os profetas do Aleijadinho
Monumentalizam a paisagem
As cúpulas brancas dos Passos
E os cocares revirados das palmeiras
São degraus da arte de meu país
Onde ninguém mais subiu

Bíblia de pedra sabão
Banhada no ouro das minas
(ANDRADE, 2003, p. 189)

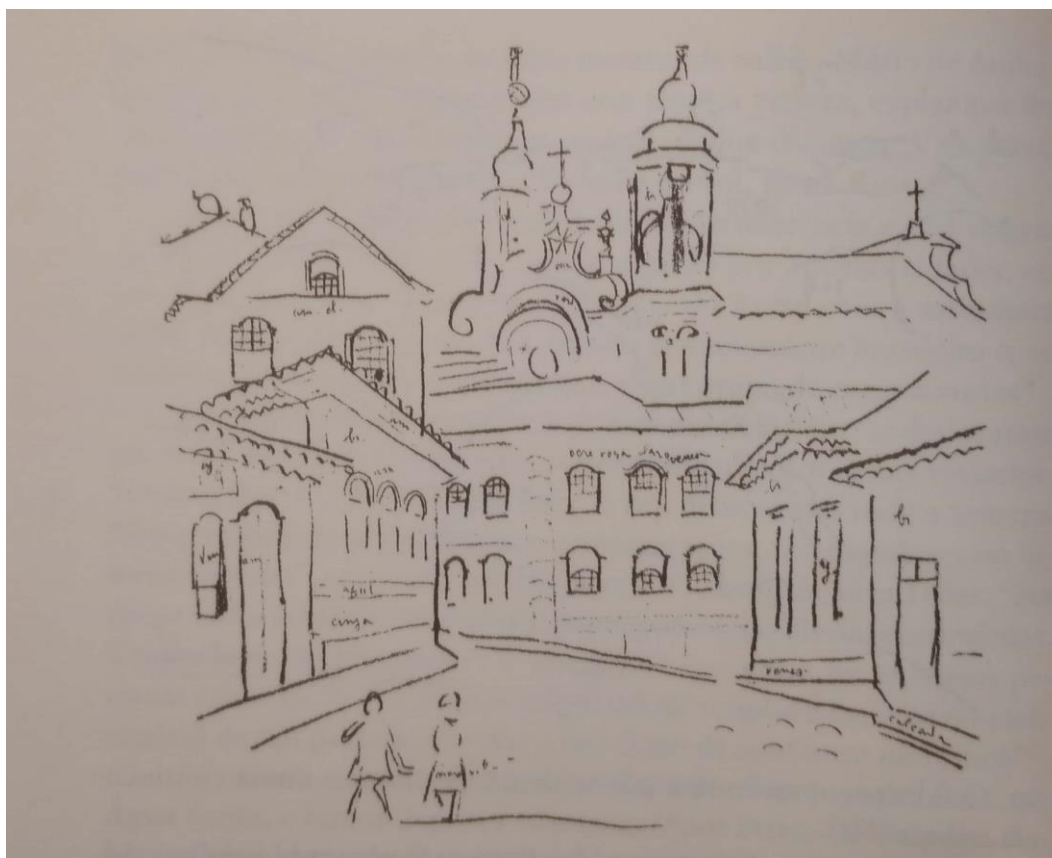


Fig. 34 – Desenho de Tarsila feito durante a viagem a Minas, em 1924.

Conclusão

Ainda que seja difícil inscrever a obra de Ant3nio de Alc3ntara Machado, e em especial *Path3-Baby*, em um determinado movimento de vanguarda – Futurismo, Surrealismo, Cubismo –, devido ao fato de o autor dialogar, em certa medida, com todos eles (o que Alfredo Bosi [2003] aponta tamb3m para os fundadores de nosso Modernismo, M3rio e Oswald), 3 f3cil perceber uma maior aproxima33o para com o Futurismo de Marinetti, cujo manifesto celebrava justamente a velocidade e as grandes multid3es e queria demolir os museus e galerias:

Museus, cemitérios!... Id3nticos verdadeiramente no seu sinistro acotovelamento de corpos que n3o se conhecem. [...] Que se depositem flores uma vez por ano nos p3s da *Gioconda* [...] Admirar um velho quadro 3 verter nossa sensibilidade numa urna funer3ria, em vez de lan33a adiante pelos jatos violentos de cria33o e a33o. (MARINETTI, 2002, p. 92-93)

Se o di3logo com o cinema, aplicado 3 sua escrita, aproxima Machado do Cubismo e do Surrealismo, pela pluralidade de 3ngulos, pela velocidade e pelo simultane3simo com que s3o vistas as cenas, ou pela descontinuidade e fragmenta33o do enredo que mescla cortes e montagens (a “sintaxe meton3mica”, nas palavras de Renato Cordeiro Gomes [2002, p. 102]), 3 com a lente do Futurismo que o autor documenta as cidades europeias, opondo, a todo o momento, o passado e o presente, o antigo e o moderno que nelas coabitam, num cen3rio de efervesc3ncia cultural e ideol3gica cultivado em meio e ap3s a Primeira Guerra Mundial, cen3rio esse que culminaria, alguns anos mais tarde, com a Segunda Grande Guerra – que Alc3ntara Machado nunca chegaria a ver.

Tamb3m em rela33o a *Pau Brasil* e *Feuilles de route*, do que pudemos depreender dos diversos poemas acima analisados, a partir do olhar de seus autores, os quais buscam captar o que veem com as lentes da literatura vanguardista, talvez seja imposs3vel inscrev3-los em apenas um movimento de

vanguarda, uma vez que, tal qual as crônicas de viagem de Machado, apresentam características de diferentes movimentos de vanguarda.

No geral, entretanto, é fácil perceber nas três obras uma maior aproximação para com o Futurismo, pela apropriação de vocabulário e linguagem ligados aos modernos meios de transporte (transatlânticos, trens e automóveis), de registro (cinema e fotografia) e de comunicação (telefone e telégrafo, especialmente).

Por fim, entendemos que o *cinelivro* machadiano sustenta-se sobre um tripé perfeitamente sintetizado por seu título. Tal qual a câmera francesa – moderna, portátil e permitindo diferentes tomadas de imagens –, a proposta de Alcântara Machado é também ela inovadora: areja a língua portuguesa, ao dinamizá-la e simplificá-la – *modernizá-la* –, e faz percorrer o olhar *enquanto* deambula por cidades as mais variadas, sempre o direcionando para o novo.

Quanto a *Pau Brasil* e *Feuilles de route*, ao fazermos com que dialoguem a partir da leitura conjunta de seus poemas, percebemos tanto a troca de influências entre seus autores – a qual constitui um “traçado recíproco” que configura “o caso concreto do binômio importação/exportação no roteiro poético oswaldiano” (CAMPOS, 2003, p. 53) e que, por esse processo de *pau-brasileirização* dessas obras, também permite a convivência pacífica entre o passado e o presente/futuro, o antigo e o moderno –, quanto a possibilidade de ler tais obras como cartas geográficas de um mesmo atlas de viagem, qual seja, o da *moderna* descoberta do Brasil.

6

Referências bibliográficas

6.1

Obras consultadas

AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. Ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora 34; Fapesp, 1997.

AMARAL, Tarsila do. **Tarsila** [catálogo da exposição em Paris, 1926; edição fac-similar]. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Belo Horizonte: UFMG, 2003. (Caixa modernista).

ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. In: _____. **Obra imatura**. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 225-311.

ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil** [edição fac-similar]. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Belo Horizonte: UFMG, 2003. (Caixa modernista).

ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. 2 ed. São Paulo: Globo, 2003. (Obras completas de Oswald de Andrade).

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

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

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

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

BOAVENTURA, Maria Eugenia. **O salão e a selva**: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade. Campinas: Unicamp; São Paulo: Ex Libris, 1995.

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

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

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. 2 ed. São Paulo: Globo, 2003. (Obras completas de Oswald de Andrade).

CENDRARS, Blaise. **Etc..., etc... (um livro 100% brasileiro)**. Trad. Teresa Thiériot. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CENDRARS, Blaise. **Feuilles de route/Sud-américaines (poèmes) – Folhas de viagem/Sul-americanas (poemas)**. Trad. Sérgio Wax. Belém : UFPA, 1991.

CENDRARS, Blaise. **Feuilles de route**. In : _____. **Du monde entier au cœur du monde** : poésies complètes. Paris : Gallimard, 2006.

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

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

CRISTÓVÃO, Fernando. Introdução. In: _____ (Org.). **Literatura de viagens**: da tradicional à nova e à novíssima (marcas e temas). Coimbra: Almedina, 2009. p. 7-18.

EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**. 2 ed. rev. e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Introdução; Literatura, roteiro e mercado editorial: o escritor multimídia. In: _____. **Narrativas migrantes**: literatura e roteiro de cinema. Rio de Janeiro: PUC-Rio; 7Letras, 2010. p. 11-20; 21-47.

GOMES, Renato Cordeiro. De superfícies e montagens – um caso entre o cinema e a literatura. In: OLINTO, Heindrun Krieger; Schøllhammer, Karl Erik (Orgs.).

Literatura e mídia. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola. 2002, p. 91-111.

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

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

MACHADO, António de Alcântara. **Pathé-Baby** [edição fac-similar]. Belo Horizonte: Garnier, 2002.

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

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

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

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

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

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. **Nas malhas da letra:** ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 108-144.

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

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

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

6.2

Imagens

Figura s.n.

BERTAGNA, Letícia. Aqui. Disponível em: <<https://leticiabertagna.wordpress.com/aqui/>>. Acessado em 20 jul. 2018.

Figura 1

AMARAL, Tarsila do. A negra (tela, esboço, estudos e capa de *Feuilles de route*). São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Belo Horizonte: UFMG, 2003. (Caixa modernista).

Figura 2

EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**. 2 ed. rev. e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

Figuras 3 e 4

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

Figura 5

PATHE BABY-CINÉ 9.5mm camera. Disponível em: <<https://collection.sciencemuseum.org.uk/objects/co8084906/pathe-baby-cine-9-5mm-camera-9-5mm-cine-camera>>. Acessado em 15 fev. 2019.

Figuras 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16

MACHADO, António de Alcântara. **Pathé-Baby** [edição fac-similar]. Belo Horizonte: Garnier, 2002.

Figuras 17, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 33, 34

AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. Ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora 34; Fapesp, 1997.

Figuras 20, 29, 31, 32

ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil** [edição fac-similar]. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Belo Horizonte: UFMG, 2003. (Caixa modernista).

Figuras 22, 30

AMARAL, Tarsila do. **Tarsila** [catálogo da exposição em Paris, 1926; edição fac-similar]. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Belo Horizonte: UFMG, 2003. (Caixa modernista).