



## ANÁLISE DOS ASPECTOS (VERBO) VISUAIS DA NARRATIVA MODERNISTA EM PATHÉ-BABY<sup>√</sup>

Lucas da Cunha ZAMBERLAN\*

### RESUMO

Este artigo objetiva analisar a complexidade visual presente em **Pathé-Baby**, narrativa de viagem publicada em 1926 pelo escritor modernista Ant3nio Alc3ntara Machado. A investiga73o viabiliza-se, primeiramente, pelo exame criterioso da inser73o de estampas xilogravadas criadas por Ant3nio Paim Vieira – que ilustram as cidades europeias visitadas pelo autor – e se estendem pela avalia73o dos pr3prios mecanismos narrativos empreendidos por ele. Para tanto, foi utilizado um aporte te3rico que reune reflex3es de Hoek (2006), Moles (2004), Cl3ver (2006), Genette (2009), Pignatari (2004), Lupton (2013), Heitlinger (2006) e Sevcenko (2003), al3m da compara73o entre a materialidade gr3fica da literatura de Alc3ntara Machado e Machado de Assis. A partir dos resultados obtidos, conclui-se que a grande contribui73o visual e material da obra reside no confronto plurissignificativo que existe entre as estampas xilogravadas por Paim Vieira e o texto de Alc3ntara Machado que, a todo momento, busca uma associa73o com outras formas de express3o visual, como o cinema e a propaganda publicit3ria. O resultado 3 a converg3ncia m3ltipla de aspectos visuais recrutados pela pot3ncia da linguagem liter3ria.

Palavras-chave: **Path3-Baby**. Literatura modernista. Literatura Comparada. Xilografia.

<sup>√</sup> Artigo recebido em 12 de setembro e aprovado em 25 de novembro de 2018.

\* Doutor em Letras - Estudos Liter3rios pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bolsista PNPd/CAPES na UFSM. E-mail: <lucaszamberlan@yahoo.com.br>

## 1 INTRODUÇÃO

**Pathé-Baby** é o livro de estreia do escritor Antônio Alcântara Machado, publicado em 1926. O título constitui-se em alusão à popular câmera cinematográfica de 9,5mm produzida pela *Pathé Brothers Company*, empresa de máquinas e produção cinematográfica, além de ser a produtora fonográfica de maior projeção no cenário mundial no final do século XIX e início do século XX.

Lançado um ano após o autor voltar da Europa, **Pathé-Baby** apareceu, originalmente, na coluna semanal do *Jornal do Comércio*, com o subtítulo “Panoramas Internacionais”. Os textos relatam a trajetória do autor no Velho Mundo, registrando cidades da França, Inglaterra, Itália, Portugal e Espanha com uma visão subjetiva engendrada pela sua sensibilidade de artista e estetizada por uma técnica narrativa cinematográfica que se formata e se molda à projeção visual de uma câmera Pathé-Baby.

Já na primeira edição, o volume veio acompanhado de ilustrações xilogravadas para cada cidade. Os desenhos, que antecipam visualmente o conteúdo dos capítulos, foram assinados pelo artista – modernista como Alcântara Machado – Antônio Paim Vieira e ajudaram a complexificar a materialidade de **Pathé-Baby**. Além disso, o livro carrega inúmeras descrições e emulações de propagandas publicitárias (muitas delas registradas nas ilustrações), que expandem ainda mais o seu caráter plástico. Nesse sentido, este trabalho busca analisar a natureza da relação entre imagem e texto presente na narrativa, de modo a compreender esse intrincado envolvimento e suas consequências estéticas, já que a maioria das pesquisas que foram realizadas sobre **Pathé-Baby**, como Gomes (2002) e Rodrigues (2012), preocupam-se em explorar, mais intimamente, a relação da obra com o cinema.

## 2 O DISCURSO VISUALIZADO: A ILUSTRAÇÃO

A (re)organização dos fragmentos de **Pathé-Baby** empreendida por Antônio de Alcântara Machado, desde a sua primeira publicação espaçada no **Jornal do Comércio** até a versão definitiva, acarretou uma expansão das potencialidades imagéticas que o próprio texto já oferecia. Além de a obra em sua dimensão verbal,

por si só, apelar, recorrentemente, ao componente visual através dos inúmeros recursos dos quais a palavra é capaz, o autor acabou por acrescentar as estampas xilogravadas de Paim Vieira, de modo a amplificar a complexidade da obra e as interações entre imagem e texto.

A importância desses elementos paratextuais – para utilizar a nomenclatura adotada por Genette, em **Paratextos editoriais** (2009) ao nomear os aspectos que acompanham um texto – é tamanha que a maioria das edições **Pathé-Baby**, inclusive a última datada de 2002, são reproduzidas de maneira fac-símile, garantindo a permanência das unidades gráficas e tipográficas tais quais se apresentam na obra original. Essa fidelidade apreende, pelo menos em parte, o efeito genuíno causado pelo texto quando apresentado pela primeira vez, mas expõe, em contrapartida, os seus mínimos defeitos, como borrões, erros de digitação e desatualizações ortográficas e gramaticais.

Contudo, todos esses defeitos são compensados, enormemente, pela fruição que a edição fac-símile possibilita, com suas vinte e sete estampas que, em geral, antecipam o teor narrativo do capítulo que aparece sempre em sequência, sem ocultar a identidade artística de Paim Vieira e sua interpretação das ações descritas pelo autor. Essa visão dos fatos, que implica necessariamente uma seleção de imagens evocadas pelo discurso, traz consequências estéticas para a obra e cria, pelo lugar onde são visualizadas, uma expectativa de acontecimentos que se renova a cada capítulo.

A maioria das imagens xilogravadas baseiam-se nas mesmas características: reunir o maior número de referências ao texto literário, de modo a promover uma relação intrínseca entre a matéria ilustrada e o conteúdo original. Não obstante, os desenhos enveredam por caminhos criativos, o que alarga – ainda mais – as possibilidades de entendimento que a obra proporciona.

O fragmento **Roma**, por exemplo. Na arte de Paim Vieira, encontram-se, amontoados e distinguíveis: a) o coliseu, identificável pelo número abundante de arcos; b) a Basílica de São Pedro, no Vaticano, na parte inferior do quadro, na qual se visualiza, apenas, a sua cúpula; c) a *Fontana di Trevi*, ao fundo, caracterizada pela fachada neoclássica; d) o fórum romano, e as três colunas que indicam o templo de Dióscuros e; e) um homem, em destaque, com um chapéu com a inscrição *guida* que significa “guia”, em italiano.

A licença criativa da estampa não reside no fato de ilustrar o guia turístico, elemento presente no texto de Alcântara Machado, e sim, na maneira que o faz, acrescentando particularidades que inexistem no capítulo. No desenho, a figura de uniforme e sorriso no rosto apresenta braços de polvo que enlaçam um sujeito de olhos esbugalhados, língua de fora e duas malas nas mãos, passando a impressão de ser um dos incontáveis turistas que o texto descreve.

A passagem que menciona o guia, a título de comparação com a xilogravura, é a seguinte:

Um guia de mau hálito realeja decorada erudição histórica na poeira do Vicus Tuscus. Aqui, isto; ali, aquilo. Mutilações venerandas. Por lá descia o cavalo de Calígula para votar no Senado (agora chegam de automóvel). Um alemão, em mangas de camisa, copia as oito colunas do Templo de Saturno. Os Barberini arrancaram os mármores da Basílica Emilia. Michelangelo inspirou-se nos arcos da Basílica de Maxencio. Que importa? Nada (MACHADO, 2002, p. 172-173).

Os únicos traços atribuídos ao guia, no texto, são o mau hálito e o fato de reproduzir um discurso decorado ao conduzir os turistas pela *Vicus Tuscus*, na rua que leva ao fórum romano. Nenhuma menção, metáfora ou até mesmo comparação à imagem de um polvo ou tentáculos que envolvem alguma pessoa. Efetivamente, há uma outra passagem que pode, ainda, ter agido como elemento desencadeador dessa figura central da ilustração. Mais adiante, no final do capítulo, o narrador tece uma observação a respeito da obra da estatuária grega **Laocoonte e seus filhos**, descoberta no período do Renascimento: “Laocoonte e filhos, na galeria dos roubos papais, morrem teatralmente sob os coleios estranguladores das serpentes” (MACHADO, 2002, p. 174). Por mais distantes que possam estar as imagens de polvo e serpente, elas podem estar relacionadas por possuírem a faculdade de estrangular. Assim como Laocoonte e seus filhos são estrangulados pelas serpentes, o turista é estrangulado, na ilustração, pelo guia, gerando a fusão de dois acontecimentos díspares reunidos pela mesma imagem polissêmica.

Essa liberdade na composição, baseada, por certo, no estímulo renovador e modernista de Alcântara Machado, também aparece com significância em **Lucca**. O fragmento é o mais curto de **Pathé-Baby**, pois compreende apenas meia página. De relevante, há a descrição que, por meio de uma prosopopeia, atribui vida às estátuas

de Giuseppe Garibaldi e Vittorio Emanuele II situadas na praça e, no final, a frase “Silêncio e pernilongos” (MACHADO, 2002, p. 133).

Na ilustração, Paim Vieira traceja um pernilongo enorme, com marcas humanas, que carrega uma espécie de bolo, ornamentado por pequenas árvores que o circundam, remetendo ao trecho: “Os muros arborizados dão um abraço verde na cidade” (MACHADO, 2002, p. 133), e, bem em cima, como enfeite, o contorno de Garibaldi, com o cachimbo e Vittorio Emanuele II, de chapéu. Em passagem alguma desse capítulo, o autor menciona bolo ou algo que remeta a esse campo semântico. Entretanto, em **Roma**, ele metaforiza o Monumento a Vittorio Emanuele II, de proporções gigantescas inaugurado em 1911, como um bolo de aniversário: “o Monumento a Vittorio Emanuele II é um bolo de aniversário” (MACHADO, 2002, p. 174), que mostra uma certa autonomia no processo criativo realizado pelo artista. Na verdade, essa característica de suprimir, selecionar e até mesmo acrescentar elementos é comum nos processos de tradução, por exemplo, além de definir as premissas da transposição intersemiótica, como afirma Claus Clüver:

Qualquer tradução oferecerá, inevitavelmente, mais do que o texto original oferece, e também menos. O sucesso de um tradutor não dependerá de sua habilidade e criatividade, mas também das decisões sobre o que será eliminado e sobre o equivalente que precisa ser encontrado. Essas decisões serão determinadas pela função ao qual a tradução se presta e pelo contexto no qual ela aparece – **considerações igualmente envolvidas na transposição intersemiótica** (CLÜVER, 2006, p 117, grifos nossos).

Permanecendo no plano teórico, Leo H. Hoek (2006), em **A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática**, analisa os percursos intersemióticos existentes na produção de obras que exploram conscientemente a transposição de um tipo de linguagem para outra. Esse intercâmbio pode acontecer entre obras distintas, como em uma adaptação cinematográfica de um romance, por exemplo, ou até mesmo no interior da própria obra, como é o caso dos livros ilustrados.

Hoek (2006) entende que especificamente nos casos em que há a criação de um produto cultural de caráter visual advindo de um texto verbal fonte, acontece uma transposição intersemiótica baseada na primazia do texto. Ele considera, ainda, que a ilustração de livros é o caso mais evidente dessa primazia, constituindo, no diálogo entre a palavra e a imagem, uma obra de natureza multimedial. Assim,

mesmo considerando o grau elevado de influência que as diferentes linguagens exercem entre si, ainda se pode verificar uma coerência individual, inclusive pela possibilidade de separação que existe entre elas.

Ocorre que as estampas de **Pathé-Baby**, pela forma como foram produzidas, também suscitam um aprofundamento teórico que não se restringe, simplesmente, a essa primeira categoria intersemiótica proposta por Hoek (2006). Das vinte e sete xilografuras, doze contêm textos verbais, isto é, palavras soltas e até mesmo frases inteiras. Essa peculiaridade, até pela sua recorrência, implica uma discussão mais detalhada das imagens e, por conseguinte, dos elementos discursivos que elas carregam.

Hoek (2006) aponta, para além da hierarquização semiótica em uma obra de arte, a simultaneidade entre texto e imagem, fenômeno encontrado em parte das ilustrações. O teórico avalia que essa relação pode variar largamente, em concordância com a modalidade de cada ocorrência, acontecendo de forma mais ou menos estreita. Segundo ele,

o texto e a imagem podem se combinar para formar um discurso verbal e visual composto, com cada um mantendo a sua própria identidade (discurso misto), ou então eles podem se fundir de modo inextrincável (discurso sincrético) (HOEK, 2006, p.179).

Como exemplos de discurso misto, o autor lista os cartazes, as histórias em quadrinhos, os selos e as propagandas. Já como discurso sincrético, aparecem os caligramas, as tipografias e a poesia visual. **Pathé-Baby** revela sua complexidade, mais uma vez, por apresentar, no trabalho realizado por Paim Vieira, demarcações tanto do discurso misto como do discurso sincrético.

Grande parte das estampas que apresentam uma simultaneidade entre imagem e texto possuem um discurso misto, sendo as palavras, geralmente, reproduções de frases encontradas no corpo da obra. Em **Lisboa**, a título de exemplo, a ilustração mostra, em uma edificação com marcas arquitetônicas portuguesas, a inscrição “Tatá & Sousa” que aparece rapidamente na descrição do autor, sem oferecer explicações: “A rua áurea é a vergonha do nome. *Tatá & Sousa*. Imundície e abandono. A avenida da Liberdade. Desleixo e buracos” (MACHADO, 2002, p. 35, grifo do autor).

O caso se repete, de forma semelhante, em **Londres, Pisa e Nápoles**, para citar os exemplos mais significativos. A ilustração do fragmento da capital inglesa, dividida por cinco imagens, quatro quadradas e uma circular ao centro, acumula a figura do rei, o desenho da *tower bridge*, o relógio da *Saint martin in the fields* entre outros detalhes. O texto escrito, na estampa, é justamente o conteúdo que o narrador anuncia no painel iluminado da *Piccadilly Circus*. No entanto, as palavras não aparecem em sua totalidade. Das frases “Maza watee tea, do you compose?, Bovril, Monico”, na estampa, lê-se apenas “Bovril” (uma marca de extrato salgado de carne); uma parte de “tea” (chá); e a sílaba “Mon” de Monico (uma casa de chás e cafés que existia desde 1877).

Em **Pisa**, Paim Vieira trabalha o desenho com poucos traços. O fato curioso advém da criatividade do artista. Ele desenha apenas a famosa Torre de Pisa e, pendurada nela, uma faixa de proporções nitidamente exageradas com a frase *é vietato sputare*, que em português significa “é proibido cuspir”. A expressão é extraída do corpo de **Pathé-Baby** em uma passagem que se vale de duas prosopopeias para conferir ação à torre inclinada: “A *Vergognosa di Pisa* espia a gravata auriverde de um espanhol. E cora. *é vietato sputare*” (MACHADO, 2002, p. 127).

No entanto, no discurso misto, a ilustração mais intrigante está estampada em *Nápoles* (MACHADO, 2002, p. 149-150). No final do capítulo, o narrador descreve, poeticamente, um cenário romântico, onde “o mar esconde-se na noite”, “o archote ilumina candelabros dentro do oceano”, “a água sangra luz”, “a fumaça risca uma elipse cinzenta sobre o golfo” e “as estrelas são fagulhas que o Vesúvio atira”. A enumeração dessas imagens dotadas de grande beleza prepara a narração de uma serenata que acontece “sob as árvores da Riviera”, realizada por um barítono acompanhado pelo som de um bandolim. A música conta a história de um corsário louro que morreu de amor por uma sereia. A letra vai sendo acompanhada por frases sentimentais que auxiliam na formação dessa atmosfera amorosa, até a voz do barítono arrebentar, finalmente, em soluços.

A transposição intersemiótica elaborada por Paim Vieira desconstrói todo o lirismo construído por Alcântara Machado. A imagem mostra, ao fundo, um triângulo que representa o Vesúvio, a lua, as estrelas e, já em um plano mais próximo, algumas roupas remendadas no varal (que aparecem em outra parte do capítulo).

Mais à frente, centralizado, encontra-se o barítono com o corpo transformado em cinematógrafo. Uma das mãos gira a manivela da câmera, enquanto a outra sai pelo buraco da lente de projeção. Seu rosto é extremamente expressivo – os olhos destacados ajudam no efeito – e três lágrimas abundantes rolam pela face direita, revelando a tristeza que caracteriza o sentimento da canção entoada por ele.

No meio do cinematógrafo há uma fenda horizontal, um espaço para a inserção de moedas e, acima, a palavra *soldi*, que quer dizer “dinheiro” em italiano. A ideia que parece ser transmitida é de que a serenata, apesar de extremamente romântica e, aparentemente sincera, é, na verdade, fruto de uma atuação baseada em uma prestação de serviço de matiz financeira. O próprio cinematógrafo atua na construção desse sentido, visto que reforça o aspecto cênico da ação, distante da naturalidade de um sentimento verdadeiro.

O que se pode depreender, também, dessa transposição é a natureza cinematográfica de **Pathé-Baby** que narra os acontecimentos, muitas vezes, em conformidade com os procedimentos técnicos e estéticos de um filme mudo. Sob este ponto de vista, a passionalidade do barítono pode ser associada – pela forma um tanto exagerada como ele se comporta – às atuações dos atores e sobremodo atrizes dessa era do cinema. Greta Garbo, Joan Crawford, Olive Thomas, entre outros nomes, se caracterizaram pelo apuro sentimental na interpretação de papéis românticos que, na falta do recurso sonoro, ganharam mais expressão a partir de gestos amplos, figurinos chamativos e maquiagens incomuns.

Além do discurso misto que provoca inúmeras discussões de ordem teórica, **Pathé-Baby** também apresenta, embora em apenas uma estampa, o discurso sincrético. Hoek (2006), ao definir essa modalidade de discurso, cria uma escala de associação entre texto e imagem, e afirma:

Este se compõe de signos heterogêneos, que dizem respeito ao texto e à imagem ao mesmo tempo, ainda que em graus variados. O caligrama ou a tipografia são exemplos de discursos em que, em certo grau, a escrita é composta de imagens, da mesma forma que essa imagem é formada pela escrita. Podemos imaginar os signos do discurso sincrético dispostos de acordo com seu grau de simbolicidade (texto) decrescente e iconicidade (imagem) crescente. Os textos-imagens, situados à esquerda na escala, são compostos por 99% de discurso verbal e 1% de discurso visual; as imagens-textos, situadas à direita, são compostas por 99% de discurso visual e por 1% de discurso verbal (HOEK, 2006, p. 179-180).



Na escala proposta por Hoek, os discursos, híbridos por natureza, apresentam níveis de simbolicidade (texto) e iconicidade (imagem) que variam entre diferentes produtos sógnicos. Essa gradação transita desde aqueles exemplos em que predominam quase que exclusivamente o discurso verbal, presentes, segundo o autor, em letras adornadas em alfabetos de fantasia, composições tipográficas e caligrafia até os casos encontrados em oposição, com o domínio quase exclusivo do discurso visual, como os *papiers collés*, de Pablo Picasso ou os textos incorporados às obras de Paul Klee.

O discurso sincrético em **Pathé-Baby** está posicionado justamente à esquerda da escala, onde prepondera o discurso verbal, afetado, mesmo que minimamente pela iconicidade. Isso acontece no sumário do livro, transformado, pela via da arte gráfica, em programa de uma sessão de cinema com anúncios, informações e propagandas.

Chama a atenção, nesse sumário, alguns aspectos, a saber: a) os variados tipos de fontes, utilizados para caracterizar cada cidade citada no programa; b) o anúncio propagandístico do próximo livro de Alcântara Machado, **Brás, Bexiga e Barra Funda**, que se tornaria, mais tarde, seu livro mais conhecido; c) a moldura um tanto irregular, feita de linhas justapostas; d) os desenhos de flores que ornamentam o sumário e reiteram a ideia de um cartaz confeccionado.

O trabalho artesanal desempenhado por Paim Vieira nesta estampa, especificamente, realça o cuidado laboral e estético de **Pathé-Baby**. Em cada fonte utilizada, o artista se preocupou em utilizar características de tipos bastante diferentes, promovendo uma multiplicidade de letras adornadas que valorizam a obra visualmente. Essa variedade deixa bastante evidente as marcas do discurso sincrético no sumário e, pela forma como se apresenta, incute um olhar acurado na investigação de sua composição.

É necessário destacar que, no horizonte gráfico e tipográfico da época, as características visuais das letras estavam se modificando em conformidade com o arranjo estético descrito no primeiro capítulo desta tese. De maneira geral, o estilo sinuoso e ornamental, que gozou de um profundo prestígio nas últimas décadas do século XIX (*Art Nouveau*) e nas primeiras do século XX, passou a ser substituído pela objetividade da linha reta, pelos contornos pontiagudos e despídos de enfeites (*Art Deco*).

No final do século XIX, o *designer* têxtil, poeta, romancista, tradutor e expoente artista ligado à *Art Nouveau*, William Morris, fundador da *Arts & Crafts*, criou a editora de livros *Kelmscott Press*. Os trabalhos publicados pela *Kelmscott Press* se distinguem pelo requinte visual, no qual os tipos de letra, decoração de imagens das páginas, escolha particular de papel e de tinta formavam um conjunto artístico tão complexo, que ficava realmente muito difícil delimitar onde terminavam os recursos textuais e começavam os visuais. A capa e a primeira página de **Ballads and narrative poems by Dante Gabriel Rossetti**, por exemplo, do pintor, ilustrador e poeta pré-rafaelita mostra claramente esse casamento entre imagem e texto.

Em contrapartida, já no século XX, o letrista Edward Johnston foi incumbido, pelo governo de Londres, de desenhar uma fonte que fosse utilizada no sistema de transporte subterrâneo da cidade. Ela deveria ser, sobretudo, legível, mesmo a longas distâncias, e extremamente fácil de ser enxergada. Johnston, considerando esta necessidade, basicamente excluiu todos os elementos ornamentais das letras, simplificando suas formas ao máximo (HEITLINGER, 2006).

Em **Pensar com tipos**, Ellen Lupton (2013) define a anatomia da letra tipografada. A partir de uma série de particularidades compositivas, a autora explora as diferentes possibilidades formais que uma fonte apresenta, considerando aspectos como altura do corpo da letra, a linha onde elas repousam, o tipo de curvas, entre muitos outros detalhes. Desse complexo jogo de combinações, nasce um intrincado vocabulário técnico que permite nomear todas as peculiaridades formais de uma letra, singularizando-a pelo conjunto de suas características.

De modo geral, todas as diversas características tipográficas que constituem uma letra, são capazes de definir a identidade – seja ornamental ou não – de uma fonte. No contexto de **Pathé-Baby**, no Modernismo brasileiro, essa preocupação passa a ser constante entre os escritores, pois a escolha tipográfica dos elementos textuais e paratextuais, além de outros recursos de ordem visual, contribuíam decisivamente para auxiliar no projeto estético de suas obras, e principalmente de suas revistas.

Ivan Marques, em **Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920**, analisa os elementos visuais da revista *Klaxon*, a primeira e, talvez, a mais conhecida revista do período:

No aspecto gráfico e visual, *Klaxon* foi especialmente inovadora. A capa era sempre a mesma, variando apenas a cor da letra A, centralizada e destacada, em torno da qual se distribuíam o título e o subtítulo da revista. A capa surpreendeu também o escritor Menotti del Picchia, que a descreveu de modo entusiasmado: “Vi, com espanto, aquele sarrilho de letras gordas, um ‘A’ catedralesco, rodeado por uma sarabanda espernegante de letrinhas, todas dançando como equilibristas desengonçados, sob um fundo desesperadamente amarelo”. Na numeração das páginas e nos títulos dos textos também utilizaram tipos grandes, imitando a estética dos cartazes (MARQUES, 2013, p.33-34).

É importante salientar que a arte de capa da revista *Klaxon*, na qual a letra “A” aparece, conforme Marques, centralizada e destacada, sofreu influência direta do trabalho que Fernand Léger realizou para elaboração do livro **La fin du monde filmée par l’ange Notre Dame**, de Blaise Cendrars, sendo, estes dois, grandes representantes do modernismo europeu. Na arte do pintor francês, as letras “N”, “D” e “E” são dispostas em tamanho muito superior às outras – também de dimensões irregulares – servindo, verticalmente, para a formação de palavras diferentes que vão aparecendo no decorrer do texto.

Assim, a letra “N” compõe as palavras *fin, monde, l’ange, Cendrars* e ainda *Notre*, abreviada pela letra ‘N’, enquanto “D” faz parte, apenas, da simplificação de *Dame*. Já a letra “E” compreende *editions, de, sirene, rue* e *boetie*. Na capa da **Klaxon**, o “A” integra as palavras *klaxon, mensário, arte, moderna, São e Paulo*.

Envolvido nesse cenário no qual os artistas atrelados à literatura consideram as questões visuais como uma forma poderosa de expressão, Antônio de Alcântara Machado, aliado com Antonio Paim Vieira, explora ao máximo as potencialidades gráficas no sumário de **Pathé-Baby**. Em relação à tipografia, na realização discursiva em que texto e imagem se sincretizam, de acordo com a acepção de HOEK (2006), verifica-se a utilização de mais de vinte tipos diferentes de fontes. Elas variam de características, em uma leitura possível, ao sabor do perfil das próprias cidades.

Apesar da pluralidade de estilos, formas e intensidades diferentes, percebe-se, pela análise acurada de cada fonte e pela sua relação com as outras, alguns traços importantes acentuados pelo artista. As palavras “Paris”, “Roma” e “Granada”, que designam o quarto, o décimo sétimo e vigésimo capítulos do livro, respectivamente, são as únicas que são compostas com uma fonte excessivamente ornamental, sendo as duas primeiras, a mesma. Nota-se, com muita clareza, que

essa escolha pela sinuosidade das serifas, ganchos, caudas, arcos, barras e terminais que, no conjunto, aumentam a inserção de iconicidade do discurso sincrético, atenuam o predomínio da simbolicidade do texto.

Dessa forma, Paim Vieira prima, de maneira geral, pela escolha de fontes mais simples até dar uma maior legibilidade ao texto, visto que a quantidade de palavras associada com a proximidade entre elas já prejudica um pouco a sua compreensão. Algumas estão grifadas em negrito e apenas duas, “Perugia” e “suspensas”, são sublinhadas. Quanto ao uso de letras maiúsculas ou minúsculas, parece que o artista preferiu alternar a marcação, já que, entre os capítulos, onze estão em maiúsculas e doze, em minúsculas. Ele também optou por alterar o tamanho das palavras, enfatizando certos fragmentos. Enquanto **Milão, Las Palmas e Sevilha** estão enformadas em tamanho grande em relação à maioria das palavras, **De Paris a Dives-Sur-mer e Lisboa** aparecem menores.

Uma curiosidade é encontrada na palavra “Florença”, nono capítulo do livro. Paim Vieira, certamente com a anuência de Alcântara Machado, compõe as letras F, L, O e R em letras maiúsculas e E, N, Ç, A em minúsculas. O relevo forma a palavra “flor” no interior de “Florença”, construindo uma relação linguística entre a cidade e o seu próprio significante.

A edição fac-símile também carrega os defeitos gráficos da edição que merecem ser observados com interesse. Em **Granada**, por exemplo, palavra em que foi utilizada um grande número de contornos, aparece um círculo de tinta perfeito sobre a letra D, enquanto que na frase “em 7 longas partes”, a letra “E”, de “partes”, talvez por ser muito pequena, está completamente desalinhada das demais. Esses erros, pela pouca incidência e de importância irrisória na composição do todo, não diminuem o resultado gráfico obtido. Ao contrário, eles apenas reforçam o caráter artesanal da arte planejada para o romance.

Além de todo este arcabouço gráfico, repleto de especificidades que ramificam possibilidades de análise, outro aspecto configura-se como um item visual de extrema relevância, se considerarmos tanto a obra em si como o seu contexto: a propaganda publicitária. Geralmente atrelada ao cartaz e ao cinema, na década de 1920, essa forma de comunicação, encontrava-se em franca expansão e transformação. Tal fato não passa despercebido para Alcântara Machado. Ao

contrário, ele trabalha com esse material estético, trazendo-o para a narrativa, como será abordado na próxima seção.

### 3 A BIBLIOTECA DAS RUAS: O CARTAZ

Toda a exuberância visual de **Pathé-Baby**, materializada tanto nas xilografuras de Paim Vieira como na tessitura estilística da prosa de António de Alcântara Machado, encontra, além da harmonização estética com os propósitos modernistas, outros fatores contextuais que auxiliam no seu processo de compreensão. Uma análise de voga sociológica, portanto, se faz necessária, pois há, nesse diálogo entre literatura, história e sociedade, as ferramentas ideais para o entendimento de certas questões que envolvem a inserção de imagens e exploração dos recursos tipográficos no texto literário.

Nicolau Sevcenko (2003), pensando a relação entre o cenário intelectual – dessa faixa cronológica que abrange o final do século XIX e o início do século XX – e o aprimoramento técnico do início do século passado, afirma que

O desenvolvimento do “novo jornalismo” representa, contudo, o fenômeno mais marcante na área da cultura, com profundas repercussões sobre o comportamento do grupo intelectual. Novas técnicas de impressão e edição permitem o barateamento extremo da imprensa. O acabamento mais apurado e o tratamento literário e simples da matéria tendem a tornar obrigatório o seu consumo cotidiano pelas camadas mais alfabetizadas da cidade. Esse “novo jornalismo”, de par com as revistas mundanas, intensamente ilustradas, e que são o seu produto mais refinado, torna-se mesmo a coqueluche da nova burguesia urbana (SEVCENKO, 2003, p. 118-119).

O próprio Machado de Assis, escritor, crítico de arte e jornalista, explorou, dentro dos parâmetros da prosa finissecular real-naturalista, as potencialidades gráficas que esse “novo jornalismo”, paulatinamente, oferecia aos escritores da época. Não por acaso, Décio Pignatari, em **Semiótica & literatura** (2004, p. 133-153), considera **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, de 1881, como uma (anti)narrativa que evidencia os recursos técnicos advindos da sua experiência no jornalismo e que, portanto, torna-se digna do mais cuidadoso exame semiótico.

Pignatari (2004) principia sua apreciação crítica chamando a atenção para o conhecimento que Machado de Assis possuía acerca de técnicas tipográficas:

É possível, não certo, que o tipógrafo Machado de Assis tenha criado os tipos de ficção que a crítica tradicional costuma atribuir-lhe – especialmente a sua famosa “galeria de tipos femininos”; mais provável, porém, é que antes se tenha empenhado nos tipos gráficos que compõe a sua escritura – primeiro como tipógrafo e depois como jornalista e escritor. Ou seja, não foi um escritor alienado do *medium* que utilizava – a palavra impressa, mecânica e industrialmente – como a maioria dos escritores que automaticamente verbais, que não distinguem um Bodoni de um Garamond, ou sequer um tipo serifado de um tipo sem-serifa. Machado de Assis não apenas utilizou os seus conhecimentos neste setor: a tipografia impregnou a estrutura mesma de alguma de suas obras mais importantes, entre as quais *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1881 (PIGNATARI, 2004, p. 133, grifos do autor).

Com efeito, o romance machadiano, especialmente em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, se associa às possibilidades da tipografia para melhor se adequar ao estilo “sem gravata nem suspensório” do defunto-narrador. O teórico (2004) se detém em cinco capítulos específicos da obra, demonstrando, a partir de fragmentos que apelam mais para o caráter plástico que propriamente verbal, a versatilidade sígnica da escrita de Machado de Assis.

Em **O velho diálogo de Adão e Eva**, por exemplo, ocorre a primeira relação sexual entre Brás Cubas e sua amante Virgília. Entretanto, o narrador sugere o evento com sinais gráficos de pontuação, sem utilizar palavras. A supressão de passagens importantes do enredo da narrativa, que são substituídas por asteriscos ou por pontos encadeados, conta com a fantasia do leitor para gerar uma significação.

Já em **Epitáfio**, o autor mimetiza a inscrição do epitáfio de uma personagem que morre inesperadamente. Nele, encontram-se uma linha delimitadora que impõe os limites espaciais da escrita e os dizeres “aqui jaz Dona Eulália Damasceno de Brito, morta aos dezenove anos de idade, orai por ela” (MACHADO DE ASSIS, 2010, p. 267), em letras maiúsculas, centralizadas na página e com diferença de tamanho de palavras entre as frases.

O narrador Brás Cubas, mais adiante, considera que o registro tumular comunica e substitui tudo que se poderia narrar em relação à morte de Nhá-Loló, sua noiva atingida pela epidemia de febre amarela, em meados de 1850:

O epitáfio diz tudo. Vale mais do que lhes narrasse a moléstia de Nhá-Loló, a morte, o desespero da família, o enterro. Ficam sabendo que foi por ocasião da primeira entrada de febre amarela. Não digo mais nada, a não ser que a acompanhei até o último jazigo, e me despedi triste, mas sem lágrimas. Concluí que talvez não a amasse deveras (ASSIS, 2010, p.268).

De **Memórias Póstumas de Brás Cubas** a **Pathé-Baby**, considerando o ininterrupto aprimoramento técnico que acompanhou os escritores nesse hiato temporal desde o Realismo ao Modernismo, ganha destaque a figura de Alcântara Machado que sempre esteve, em sua curta carreira de escritor, confortável no ambiente jornalístico e, desde muito cedo, acostumou-se com as novidades que esse legado do “novo jornalismo”, apontado por Sevckenko, deixou aos seus contemporâneos.

Essa relação se torna mais explícita pela importância da publicidade em **Pathé-Baby**, expressa, na maioria das ocasiões, pelos cartazes propagandísticos que, seja estampados nos jornais, seja dispostos pelas ruas da cidade em *outdoors* ou anúncios luminosos, são mimetizados na narrativa. O fenômeno, por ser extremamente frequente na obra, incita uma discussão mais detalhada, na qual, mais uma vez, o desenvolvimento do cinema cumpre uma função de destaque.

No livro **O cartaz**, que possui o título original mais informativo *L’Affiche dans la société urbaine*, ou seja, “O cartaz na sociedade urbana”, Abraham Moles (2004, p. 16) centra parte de sua pesquisa na influência dos diferentes modos de comunicação visual a partir de uma perspectiva diacrônica, enfatizando suas mudanças, desde a década de 1860 até 1960. Em relação ao nível de influência exercida pela propaganda através das décadas, o cartaz predomina como forma de expressão mais representativa dos anos 1920, sendo superado pelo cinema, nos anos 1930.

De acordo com o estudo do autor, é possível situar **Pathé-Baby** em uma fração intermediária entre o cartaz e o filme, em uma transição que demonstra a importância desses veículos de comunicação visual nos anos 1920. Esse fato comprova o compromisso visual da narrativa e reforça a utilização estética da publicidade como uma estratégia intencional do autor, sempre buscando a vanguarda da expressividade literária.

O sumário de **Pathé-Baby**, rico pelas suas combinações tipográficas que posicionam a obra na esteira dos experimentos gráficos advindos do “novo jornalismo”, consagra-se como a síntese desse casamento de influência visual entre o cartaz e o filme, registrando as duas formas de comunicação por meio da literatura. Ao configurar-se como programa, cumpre todas as funções associadas a

esse gênero textual, que, segundo Sérgio Roberto Costa (2008, p. 170), define-se por ser um “conjunto de quadros em que se divide o tempo (ou ordem) das transmissões”. No entanto, pelo seu apelo visual, anúncios de livros no prelo e potencialidade publicitária, o sumário reveste-se de elementos configurativos do cartaz, propagandeando as “sessões corridas” de filmes que virão na sequência.

Em relação aos cartazes anunciados no romance, doze capítulos, de alguma forma, registram esse modo de comunicação, geralmente a partir de grifos da parte verbal do cartaz, que aparecem em letras maiúsculas. Em **Lisboa**, por exemplo, sem qualquer introdução, em parágrafo independente, registra-se “SÃO PORTUGUESES OS CHOCOLATES DA FÁBRICA SUISSA” (MACHADO, 2002, p. 35). O mesmo procedimento ocorre em *Siena*, com “PREMIATA FABBRICA DI PARAFULMINI” (MACHADO, 2002, p. 139) e em *Madrid*, “DROGUERIA DE LA VERDAD” (MACHADO, 2002, p. 215).

Em outros trechos, ao contrário, ocorre a interferência do narrador, o qual indica que o conteúdo destacado faz parte de um cartaz. Ele, então, além de descrever a ação contextual, registra o texto, integralmente, na narrativa. Em **Paris**, a título de exemplificação, em meio a um cenário tipicamente cosmopolita, onde ingleses, espanhóis e japoneses observam uma manifestação popular, há uma evidente tentativa de expressar a insatisfação dos manifestantes por meio do conteúdo expresso nos cartazes:

Um grupo de estrangeiros, à distância, escancara olhos surpresos. Entre ingleses que cachimbam e espanhóis que discursam, o japonês observa, sumido.

Num muro, fronteiro ao baile, cartazes coloridos falam da crise da vida, das eleições municipais, dos atentados comunistas. Um é tremendo: conclama os padeiros. Truculentamente: OUVRIERS BOULANGERS! NOUS ALLONS FAIRE APPEL À VOTRE COLÈRE! Outras frases explosivas. Dinamite verbal. Acaba berrando em letras vermelhas: DEBOUT, LA BOULANGE! (MACHADO, 2002, p. 57-58).

Algo muito semelhante acontece no capítulo **Milão**, no momento em que o narrador descreve o “regozijo nacional” fascista. Os cartazes, nesses exemplos, assumem uma dimensão política que, pelo seu conteúdo, também compõem um retrato bastante acurado da época: “gritos de cartazes: VIVA EL RE! VIVA IL FASCIO! VIVA IL DUCE!” (MACHADO, 2002, p. 90).



Entretanto, o que predomina, a despeito dos cartazes reivindicatórios do trecho de **Paris e Milão**, são os cartazes de propaganda, dissolvendo-se na paisagem urbana de tal forma que se naturalizam no discurso entrecortado de **Pathé-Baby**. Os chocolates da marca Perugina, criada em 1922, devem ter causado uma boa impressão em Alcântara Machado, pois aparecem em dois capítulos do livro e de duas formas diferentes.

Em **Nápoles**, o produto é anunciado de forma tradicional, em letras maiúsculas, como na maioria dos anúncios: CIOCCOLATO PERUGINA (MACHADO 2002, p. 145). Já em **Perugia**, cidade da primeira fábrica da marca, o narrador começa o capítulo com uma inscrição de um cartaz provavelmente posicionado na entrada da cidade. Ao contrário da passagem anterior, o texto é escrito em letras minúsculas e em itálico: “*In questa citta, si fabbrica il famoso Cioccolato Perugina*” (MACHADO, 2002, p. 155). Além disso, a expressão “Cioccolato Perugino” aparece na ilustração de Paim Vieira do capítulo **Perugia**, em uma das estampas demarcadas pelo discurso misto.

As propagandas publicitárias registradas tanto no discurso verbal quanto nas xilogravuras estão presentes nos anúncios luminosos da *Picadilly Circus*, em **Londres**, e ainda em **De Cherbourg a Paris**, mostrando que os cartazes poderiam ser encontrados na cidade e também no campo, entre uma cidade e outra. No caso deste último fragmento, os outdoors (gênero considerado gêmeo do cartaz, na visão de Costa) são bem maiores que as casas, no desenho, exaltando a sua imponência visual.

Ademais, **Pathé-Baby** também é pontuado de placas de naturezas diversas, que informam, direcionam, anunciam e situam o ambiente e seus detalhes em uma economia sintática que resume o local em frases simples, despidas de qualquer adjetivação. Em **Paris**, na descrição de um clube de *Jazz* em que se dança freneticamente ao som do Java, ritmo dançante bastante difundido nos anos 1920, o narrador anuncia sinteticamente: “*tabuleta diz: JAVA*”. (MACHADO, 2002, p. 50). O mesmo acontece em forma de aviso no capítulo **Madrid**: “ANITIGUA CASA DEL CRISTO. Em cima: COMESTIBLES. Em baixo: ON PARLE FRANÇAIS” (MACHADO, 2002, p. 216), em que os anúncios metonimicamente sugerem lugares e ações a partir dos seus dizeres.

Enfim, **Pathé-Baby**, como projeto estético, privilegia os acontecimentos de interação social, no qual dominam, preponderantemente, os locais de maior fluxo de pessoas, onde os estranhos se encontram e se despedem de maneira fugaz, movidos pelo ritmo intenso das cidades que pulsam sem descanso. Os anúncios luminosos, as placas de trânsito, os *outdoors* de dimensões gigantescas e as propagandas publicitárias servem, nesse contexto, como uma forma de comunicação verbo-visual que orienta os passantes, informando-os sobre os grandes acontecimentos da paisagem urbana, conferindo uma organização social àquilo que parece desordenado e caótico.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um livro como **Pathé-Baby**, produzido com uma substância tão plural e materialmente diversificada, levanta, pela sua própria constituição, uma série de possibilidades teóricas. Se só pelo seu segmento verbal, identificam-se incalculáveis evocações imagéticas, elaboradas pelo rico repertório intrínseco ao discurso literário, com o acréscimo das ilustrações, a potencialidade sógnica aumenta, notadamente.

Portanto, pelos resultados que foram alcançados, percebe-se, claramente, que a grande contribuição visual e material na obra reside no confronto plurissignificativo que existe entre as estampas xilogravadas por Paim Vieira e o texto de Alcântara Machado. Assim, pela via da criatividade e colaboração interartística, percebe-se que todo o trabalho de ressignificação desempenhado pelo desenhista – na sua leitura muito particular dos capítulos – enriquece a obra, pois cria zonas de capacidade interpretativa que destacam o entrelugar entre a imagem e o texto. Essa expansão dos limites entre diferentes linguagens produz, na decifração de diferentes linguagens, aproximações e afastamentos próprios de uma combinação bem realizada. E, com certeza, **Pathé-Baby**, inserido nesse cenário de revolução artística, cumpre a sua função de obra modernista, na qual discursos se entrecruzam, desafiando os limites da literatura.

## ANALYSIS OF THE VISUAL AND VERB ASPECTS OF THE MODERNIST NARRATIVE PATHÉ-BABY

### ABSTRACT

This article aims to analyze the visual complexity present in **Pathé-Baby**, a travel narrative published in 1926 by the modernist writer António Alcântara Machado. The investigation started on the careful examination of the insertion of woodcuts created by António Paim Vieira - which illustrate the European cities visited by the author - and extend to the evaluation of the narrative mechanisms themselves undertaken by the author. For this, I used a theoretical contribution that brings together reflections from Hoek (2006), Moles (2004), Clüver (2006), Genette (2009), Pignatari (2004), Lupton (2013), Heitlinger (2006) and Sevchenko, in addition to the comparison between the graphic material of the literature of Alcântara Machado and Machado de Assis. From the results, it is concluded that the great visual and material contribution in the work resides in the multiple meanings confrontation that exists between the engraved prints by Paim Vieira and the text of Alcântara Machado that, at all times, seeks an association with other forms of visual expression, such as cinema and advertising. The result is the multiple convergence of visual aspects recruited by the power of literary language.

Keywords: **Pathé-Baby**. Modernist Literature. Comparative Literature. Woodcut.

### REFERÊNCIAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Abril, 2010.

CLUVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz, Cibele Braga, Ariane Souza Santos, Claus Clüver, Yu Jung Im e André Melo Mendes. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários Faculdade de Letras UFMG, 2006.

COSTA, Sérgio Roberto. **Dicionário de gêneros textuais**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2009.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GOMES, Renato Cordeiro. **Dimensões do instante: mídia, narrativas híbridas e experiência urbana**. São Paulo: Comunicação, mídia e consumo, vol. 5n. 12 p.131 – 148, março de 2008.

HEITLINGER, P. **Tipografia – origens, formas e uso das letras**. Lisboa: Dinalivro, 2006.

HOEK, Leo. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (org.) **Poéticas do Visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos**: guia para designers, escritores, editores e estudantes. Tradução de André Stolarski e Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

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

MARQUES, Ivan. **Modernismo em revista**: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MOLES, Abraham Antoine. **O cartaz**. Tradução de Mirian Garcia Mendes São Paulo: Perspectiva, 2004.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

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

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu estático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das letras, 2003.