

Dimensões do instante: mídia, narrativas híbridas e experiência urbana

*Renato Cordeiro Gomes*¹

RESUMO

As transformações da modernidade produzem um clima de superestimulação, que modifica a percepção humana, condicionada pelo excesso de estímulos exteriores e pelas novas tecnologias. Tal fenômeno relaciona-se à fixação do instante da vida urbana, captado em meio ao ambiente de sensações fugazes, em face do caráter efêmero da modernidade. Com base nessas premissas, busca-se estudar as relações entre tecnologias, instante e metropolização, ou seja, entre mídia e vida urbana. Privilegia-se o início do século XX, no Brasil, que passava pelo processo de modernização, a partir do projeto republicano. Nesse contexto, destaca-se a imprensa escrita, em especial a crônica de João do Rio, cuja coluna “Cinematographo” da *Gazeta de Notícias* revela como o diálogo com o cinema afeta a produção do discurso e do gênero que fixa o instante do cotidiano do Rio de Janeiro em transformação. Essa mesma analogia com o cinema condiciona o relato de viagem a cidades européias que Alcântara Machado escreveu para o *Jornal do Comércio* de São Paulo, em 1925. A experiência urbana é, então, representada em narrativas híbridas que a mídia impressa veicula. Esse cinema escrito ganha novo sentido quando é rearticulado em outro suporte material, como o livro. **Palavras-chave:** Tecnologias; instante e modernidade; metropolização e experiência urbana; jornalismo impresso e cinema; João do Rio e Alcântara Machado.

¹ Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); pesquisador 1B do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq); professor associado do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

ABSTRACT

The transformations in modernity trigger an air of overstimulation that modifies human perception, conditioned by the excess of exterior stimuli and new technologies. This phenomenon is related to the fixation of the instant in urban life, captured in the midst of fugative sensations due to the ephemeral character of modernity. Based on these standpoints, this text aims to study the relations between technologies, instant and metropolization, that is, between media and urban life. As a priority, we examine the beginning of the 20th Century, in Brasil, which was undergoing the process of modernization based on its republican project. Within this context, we highlight the written press, specially the João do Rio chronicles, whose column “Cinematographo” at the paper Gazeta de Notícias reveals how the dialogue with the cinema affects discourse and genre production that fixes the everyday instant of transforming Rio de Janeiro. The same analogy with the cinema conditions the travel tales to european cities written by Alcântara Machado for the Jornal do Comércio from São Paulo, in 1925. The urban experience is, then, represented by hibrid narratives that the media presents. This type of written cinema acquires a new meaning when it is re-articulated in a new material form such as the book .

Keywords: *Technologies; instant and modernity; metropolization and urban experience; printed journalism and cinema; João do Rio and Alcântara Machado.*

A experiência urbana veiculada pelas mídias, hoje fartamente disseminada, muitas vezes representada por narrativas híbridas, certamente dá continuidade a uma tradição que remonta aos primórdios da modernidade, afetada progressivamente pelo avanço das tecnologias, durante os dois últimos séculos e estreitamente ligada ao fenômeno de metropolização. E de tal modo que, ao olharmos as imagens da cidade nas artes, na cultura das mídias e nas ciências sociais desse período de tempo, reconhecemos que nossa visão é colorida por essas imagens que foram se inscrevendo nessa tradição (em continuidade e transmissibilidade): a representação do objeto cidade é ela própria formatada pelas ações e imaginações dos sujeitos que o percebem, mesmo com concepções distintas de cidade. Quanto mais vemos a cidade moderna em sua “permanente transitoriedade”, para usar a expressão de Carl Schorske (1987), a olhamos através de uma série de lentes (mediações). Tais procedimentos afetam a ordem da representação posta em questão pelas narrativas. Narrar é, assim, buscar produzir sentidos, procedimento alterado pelas novas tecnologias que condicionam a percepção.

No seminal ensaio de 1903, “A metrópole e a vida mental”, e nos seus desdobramentos na análise da vida urbana moderna e pós-moderna, quando se explora o individualismo que foi se exacerbando ao correr do século XX, Georg Simmel ressalta a cidade como o lugar da vida moderna em que a personalidade é obrigada a acomodar-se nos ajustamentos às forças externas, relacionadas às condições psicológicas que a metrópole cria. Contra o poder avassalador da vida metropolitana, o cidadão reage de modo racionalizado para preservar a vida subjetiva, quase sempre desenvolvendo uma atitude *blasé*, de indiferença, diante da longa exposição aos estímulos contrastantes, múltiplos e mutáveis e em compressão concentrada que são impostos aos nervos. Em sua descrição de base psicossocial, o sociólogo alemão mostra que a intensificação dos estímulos nervosos deriva de mutações rápidas e ininterruptas, que constituem os fragmentos fortuitos, os instantâneos, a imagem fugaz da realidade social. Fala-se mesmo na *nevrose* da vida urbana (observe-se que o termo é recorrente em João do Rio). Fala-se nas transformações da modernidade que geraram um clima perceptivo

de superestimulação, distração e sensação, caracterizado por Simmel (1987: 12) como “o rápido agrupamento de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada no alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas”, passagem referencializada por Leo Charney (2004: 317), ao destacar a relevância do “instante”, captado em meio “ao ambiente de sensações fugazes e distrações efêmeras”, para “as possibilidades de experiência sensorial em face do caráter efêmero da modernidade”, a que vão se dedicar alguns filósofos e que Charney associa à nova forma de experiência no cinema. O moderno como momentâneo e fragmentário será estudado por Walter Benjamin (1989; 2006), por exemplo, com base na análise da vida urbana, mais especificamente, de Paris, e da obra de Baudelaire, que definiu o moderno como a tensão paradoxal entre o fugaz, o efêmero e o eterno.

Tais aspectos unem-se à captação e à vivência do “instante” relativo ao processo de metropolização que caracteriza a vida moderna. Aí, como sublinha Simmel, o indivíduo e o grupo realizam-se em um ambiente social artificialmente produzido por eles mesmos (a cidade moderna) e onde são dominados pelo aspecto tecnológico da existência. A tecnologia condiciona os ritmos e os ritos da vida moderna nos centros urbanos, bem como afeta a produção da cultura midiática.

Nessa perspectiva que caracteriza a modernização e a metropolização da sociedade é que, ao discorrer sobre a vida privada no Brasil, o historiador Nicolau Sevcenko explora o fluxo de transformações causado pelos novos recursos técnicos que levam a reorientar a percepção humana. Desdobra essa observação geral para apreender o impacto das então novas tecnologias que condicionaram o desenvolvimento da cultura midiática, bem como afetaram as expectativas da sociedade e os projetos de cada indivíduo. Sobre isto, declara:

As novas tecnologias, conquanto envolvam procedimentos e recursos que são postos e operados no espaço público, mas agenciam os desejos e as disposições psíquicas mais íntimas de cada um, influenciando a esfera mais estreita de suas deliberações em âmbito privado e interagindo decisivamente com esta (Sevcenko 1998: 520-521).

Esse fenômeno liga-se estreitamente à metropolização: o modo como a experiência de viver nas grandes cidades modernas, planejadas em função dos novos fluxos energéticos e marcadas pela onipresença das novas tecnologias, influencia e altera drasticamente a sensibilidade e os estados de disposição dos seus habitantes – assegura esse pesquisador da vida urbana, ao sublinhar as relações entre as novas técnicas, o cinema e as grandes cidades. E cita o historiador da cultura James Donald:

A metrópole moderna e a instituição do cinema surgem praticamente no mesmo momento. Sua justaposição fornece várias chaves sobre a estética pragmática pela qual experimentamos a cidade não apenas como cultura visual, mas acima de tudo como um espaço psíquico (apud Sevcenko 1998: 522).

É por este viés que Sevcenko vai estudar “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”, pesquisando na virada do século XIX para o XX tanto as mudanças provocadas pela introdução das novas técnicas e modos de vida, como os efeitos de construção de mitos da modernidade e da cidade moderna na experiência pessoal de diferentes grupos da sociedade carioca.

Essas observações querem aqui servir de um quadro referencial a que se podem associar as relações entre a tecnologia e a cultura das mídias e seus efeitos na vida urbana. A presença da mídia ligada às novas tecnologias, que remetem à noção de progresso, é uma preocupação incontestada dos produtores culturais brasileiros desde o século XIX, mas se agudiza a partir da virada para o século XX, com o projeto republicano. Mesmo antes de circularem por aqui as idéias de vanguarda (como o Futurismo), nossos jornalistas-escritores antenavam-se com as novidades que os aparatos modernos anunciavam. João do Rio, por exemplo, marca a sua escrita com as novas técnicas do jornalismo impresso e ilustrado, bem como do cinematógrafo que chegava ao Brasil na primeira década do século, junto com o automóvel, o “grande sugestionador” das transformações das formas lentas (como diz na crônica “A era do automóvel”, de 1911), afetadas pela velocidade, este traço forte do mundo moderno. As novas tecnologias, assim, são tomadas não só como tema, conteúdo

da expressão, mas fator condicionante de uma escrita ágil, sintética, que, em busca da instauração do novo, e da fixação do “instante”, propôs-se também a dialogar com a mídia.

Partindo-se dessa constatação, procura-se, então, apreender o diálogo travado entre o jornalismo impresso e o cinema, nas primeiras décadas do século XX, dando destaque à crônica de João do Rio, que se faz “fita de cinema” (a coluna “Cinematographo”, iniciada em 1907 na *Gazeta de Notícias*, cujas crônicas depois selecionadas com rigor e articuladas constituem o livro homônimo de 1909), e ao relato de viagem *Pathé-Baby* (1926), de Antônio de Alcântara Machado, que pretende levar adiante a analogia com o cinema, ao estruturar sua narrativa das visitas a cidades da Europa, para o *Jornal do Comércio*, de São Paulo, associando-a aos desenhos do artista plástico modernista Antônio Paim Vieira (1895-1988).

Essa preocupação com a mídia se agudiza com o processo de modernização, com o impacto das novas tecnologias na percepção e na sensibilidade humanas, com o impacto provocado pela indústria cultural, pela comercialização em massa dos produtos culturais. Tais questões não passam despercebidas por João do Rio. Em 1905, publica na *Gazeta de Notícias* as reportagens baseadas em inquéritos com escritores, que constituem *O momento literário*, editado em livro em 1907, “reunindo mais de quarenta respostas de mentalidades ilustres sobre problemas de arte, literatura e da vida intelectual do Brasil”, como declara na nota que abre o volume (Rio 1907: VII). Elegendo como ponto de partida a curiosidade do público que prefere indagar a vida dos autores às suas obras, o inquérito realizado com a sugestão de Medeiros e Albuquerque (que trouxera de Paris a moda dos inquéritos) ganha características de jornalismo, a que se atrela a crítica mais afeita à informação e à reportagem. Se, para satisfazer aquela curiosidade, a imprensa “que fala de toda a gente, só não falou ainda dos literatos” (Rio 1907: XI). E é isso que João do Rio irá fazer, entrevistando-os ou recebendo as respostas por carta “dos que estão fora do Rio ou são muito reservados”. Questões relacionadas à biografia, à morte do autor (como diríamos hoje), à crítica literária veiculada pela imprensa são lembradas no prefácio, que apresenta as perguntas que comandam o inquérito. A essas questões

juntava-se, em destaque, por fim, a “pergunta capital, em torno da qual toda a literatura gira”: “O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?” (Rio 1907: XVIII). Antenado com o diálogo muitas vezes tenso da mídia com as artes, João do Rio busca ver como a mídia impressa, dominante naquela época, tornava-se uma preocupação para esses escritores que, conscientes do papel que o jornal vinha desempenhando, agora aprimorado pelas novas técnicas, viam com alguma desconfiança a influência incontornável do jornal na literatura. A maioria desses escritores, é bom ressaltar, tinha estreita ligação com a imprensa, em que escreviam (por isso, as respostas são muitas vezes cautelosas), mas já é demonstrada, quase sempre, uma aguda consciência das diferenças entre a alta cultura e a cultura de massa. Uns vêem o jornal como uma oficina para a literatura, “um grande bem: é mesmo o único meio do escritor se fazer ler”, como diz Bilac (Rio 1907: 10); outros, como Filinto de Almeida, acham que “nós todos [os escritores] somos um resultado do jornalismo, que criou a profissão, fez trabalhar, aclarou o espírito da língua, deu ao Brasil os seus melhores prosadores” (idem: 29); outros condenam a pressa; outros, ainda, opinam que a prática sincera de qualquer arte reclama o homem integralmente; o jornal assim desvirtuaria o genuíno artista. Quase todos, entretanto, revelam as relações necessárias e indescartáveis da literatura com o jornal. João do Rio talvez seja um escritor com plena consciência do papel da mídia impressa, não fosse ele precipuamente um homem de imprensa que teve uma imensa parte de sua produção veiculada por esse meio (ver Gomes 1996; 2005).

Se a preocupação era com a imprensa, será quase à mesma época, com o *cinematographo* que chegava por aqui. E João do Rio vai captar a força e as ressonâncias do impacto dessa tecnologia; “assinala a ampla difusão, os efeitos de mitificação e os modos de celebração entusiasmados dessas mudanças vertiginosas” (Sevcenko 1998: 523-524). Ele – que trazia em seu nome falso o nome da cidade, encantava-se com os aparatos modernos e se orgulhava de ser testemunho desses tempos de mudança, da vida vertiginosa – inaugura a coluna “Cinematographo”, num total de 105 edições, com a assinatura de Joe, um de seus pseudônimos, o ob-

servador otimista dos feitos que a tecnologia possibilitava, como indica o título da seção (de 11 agosto de 1907 a 19 de dezembro de 1910) da *Gazeta de Notícias*, o mais influente jornal carioca da época, que adota no ano de 1907 a impressão em cores na primeira página da edição dominical. A seção foi substituída por “Os dias passam ...”, sugerindo a efemeridade do tempo, cujos instantes essa coluna também quer fixar como marca da modernidade.

A coluna constitui, na verdade, uma espécie de semanário, que passava “em revista” os acontecimentos dos sete dias anteriores. Como poderia parecer à primeira vista, o livro homônimo, com o subtítulo “crônicas cariocas”, não constitui uma simples transcrição aleatória de textos da coluna. O volume, publicado em 1909, é composto de 44 crônicas, além de uma introdução em que João do Rio explica a concepção do livro e a relação entre crônica e cinematografia e uma nota ao leitor, que o finaliza, reiterando a idéia do livro como cinematógrafo de letras. É relevante assinalar que apenas nove textos do livro faziam, anteriormente, parte da coluna no jornal. As outras crônicas, em sua maioria, foram publicadas em outras colunas e outros periódicos.

No texto introdutório do livro *Cinematographo: crônicas cariocas* (1909), que recolhe e reorganiza parte dos textos publicados nesse jornal, o aspecto quantitativo, que ele associava à diversidade de assuntos que o mundo moderno oferecia, é relacionado à atenção flutuante e de superfície e associado ao cinema, aparato técnico que, somado à cidade, torna-se uma obsessão para a imaginação. O enorme suceder de acontecimentos, personagens e cenas das fitas compõe “a cidade inteira, uma torrente humana – que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marcas, passa sem se deixar penetrar” – afirma João do Rio (1909: VI) no texto que apresenta a proposta do volume.

Tal formulação elege o “cinematógrafo” como base para a analogia com a crônica e seu intrínseco relacionamento com a superfície sempre cambiante da cidade. Adotando como referência um artefato do universo da técnica moderna, João do Rio mimetiza seus processos de produção textual e aponta para o leitor o objetivo geral de não se aprofundar no âmago das coisas. Da atenção que apenas roça a superfície do observa-

do, “nasce o grande panorama da vida fixado pela ilusão” – declara no prefácio (idem: VII). Um panorama feito de “instantes”, a mostrar as imagens em mudança, as diferentes intensidades dos momentos captados, o caráter efêmero da própria modernidade, parecendo querer revelar que “a única coisa que vale a pena na vida é o prazer momentâneo” (Charney 2004: 318). Percebe ele o Rio de Janeiro como uma fita cinematográfica em velocidade inacreditável e vai representá-lo como tal. “O cronista, um operador; as crônicas, fitas; o livro de crônicas, um cinematógrafo e a percepção por parte de Paulo Barreto do próprio trabalho como cronista” – endossa Flora Süssekind, em *Cinematógrafo de letras* (1987: 47). A analogia com o cinematógrafo não só se relaciona à crônica como gênero adequado para fixar a Capital Federal em transformação, mas à própria maneira fragmentada, superficial e fugaz de vê-la. A crônica era também um canteiro de obras – para usar a feliz metáfora da historiadora Margarida de Souza Neves (1991: 60), com que a imprensa, por meio dos jornais e revistas ilustradas, ia construindo textual, simbólica e imaginariamente o Rio de Janeiro em processo de metropolização modernizante.

Se a fotografia se havia tornado uma “nevrose”, o mesmo acontece com o cinematógrafo. Ambos os aparatos técnicos, que se associam ao processo de superestimulação da percepção, aponta, por isso, para “a possibilidade da experiência sensorial em face do caráter efêmero da modernidade” (Charney 2004: 317) e, portanto, para um dos paradoxos da modernidade mesma: a fixação de um momento de sensação, o do próprio instante, “no entanto esse esforço de estabilidade teve que confrontar o fato inevitável de que nenhum instante podia permanecer fixo” (Charney 2004: 318). É, entretanto, a tecnologia que possibilita a fixação do instante efêmero na precariedade da materialidade do jornal que mimetiza o cinematógrafo. Tanto a fotografia, antes um pouco, e agora o cinematógrafo são associados por João do Rio à crônica, gênero eleito por ele para captar os instantâneos da bela época do Rio de Janeiro. Se mimetizava o fotógrafo que produz as figurações do instante, clicando a alegria transitória das coisas ligeiras, ou os aspectos da miséria e da pobreza, ou mesmo os escombros das reformas urbanas da capital,

e se espalha pela informação, pela reportagem, pelo diletantismo, pela exibição (como escreve em “Clic! Clac! O fotógrafo”, de *Pall-Mall Rio*, 1917: 212-217), vai buscar, em outro momento, a tecnologia cinematográfica que lhe fornece outro modo de perceber os instantes do mundo urbano que se transforma. A sedução tecnológica deixa rastros em sua escrita, a começar pela linguagem do jornal que mimetiza em sua ficção, acompanhando depois outras tecnologias que fecundam o imaginário do século XX. Assim, teoriza ele no prefácio daquele livro, cujo título já nomeia um desses aparatos:

A crônica evolui para a cinematografia. Era reflexão e comentário, o reverso desse sinistro animal de gênero indefinido a que chamam: artigo de fundo. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era fotografia retocada mas sem vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematográfica – um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia –, mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos. Esta é a sua feição, o desdobramento das fitas, que explicam tudo sem reflexões [...] (Rio 1909: X).

Como se vê, a base da analogia para a crônica é a tecnologia vista por um prisma evolutivo que enfatiza a mudança, identificando-a ao progresso, e este, ao futuro. Aproximando máquina e imaginação, Paulo Barreto quer ser um esteta do seu tempo, criticando

alguns estetas de atrasada percepção que desdenham o cinematógrafo [...]. Nenhum desses homens, graves cidadãos, compreende a superioridade do alivante progresso d’arte. O cinematógrafo é bem moderno e bem d’agora. Essa é a sua primeira qualidade. Todos os gêneros de arte perdem-se no tempo distante [...]. O Cinematógrafo, ao contrário, é d’outro dia, é extra-moderno, sendo resultado de uma resultante de um resultado científico moderno (idem: VIII).

Neste diapasão é que explica na nota ao leitor que fecha o volume: “E tu leste, e tu viste tantas fitas” (idem: 390), que relata fatos e comentários de um ano (seria uma revista de ano, agora em forma de cinema de letras: revista de ano, um gênero que através de quadro variados e

autônomos, aqui, cenas de cinema, passa em revista os acontecimentos do ano que findava), “apanhados por um aparelho de fantasia”: máquina e imaginação. A crônica de João do Rio, assim, tematiza e explora como técnica da escrita certas derivações que a revolução técnico-científica permite: incorpora a sensação de efeitos mágicos; sugere multiplicação dos potenciais humanos; demonstra a alteração da percepção humana (Dickson, apud Sevcenko 1998: 520), ao mesmo tempo que busca fixar o “instante”, a presença instável do movimento – derivações que o cinema permite. A nova forma de experiência no cinema aqui fecunda outra mídia – o jornal ou a revista ilustrada –, alterando a linguagem dessa mídia mais antiga e possibilitando a mudança de um gênero que lhe é próprio, a crônica moderna, o mais adequado à fixação do efêmero, do fugaz, que caracteriza a vida cotidiana da cidade, o *locus* da própria modernidade. Essas ressonâncias do impacto tecnológico que põem em circulação uma nova mídia afetam e alimentam o imaginário que João do Rio testemunha ao relacionar as novas tecnologias, o Rio de Janeiro que se modernizava e o cinema que, como “máquina de fantasia”, o capta em seu movimento vertiginoso. O instante, a vertigem, a multiplicidade, a diversidade, a descontinuidade articulam-se na representação midiática da cidade moderna.

Escrever na imprensa, também espécie de laboratório ou lugar primeiro da maioria de seus textos, era “o voluntário cativo para o qual não há abolição possível”, como disse em crônica da *Gazeta de Notícias*, de 10/05/1908, quando se comemorava o centenário da imprensa no Brasil. Vê os jornalistas como “escravos do momento social”, cujo trabalho é estar nos lugares todos “para descrever tudo com ou sem exagero, com ou sem simpatia, mas fatalmente, pois têm de falar da vida alheia”; então, “o remédio é escrever, escrever sem descanso atabalhoadamente, fazer o grande poema épico da semana, sem a demora de um instante”. João do Rio demonstra uma aguda consciência do papel da imprensa no mundo moderno, tributário do instante (lembre-se que “O Instante” é o título da coluna que assina, entre janeiro e novembro de 1912, com o pseudônimo Joe, na *Gazeta de Notícias* e depois em *A Rua*, de agosto de 1915 a fevereiro de 1916), e prende-se à matéria (a realidade observada),

com que irá construindo uma obra em progresso, aberta e inacabada, esse poema semanal, cuja grandeza, sem a grandiloquência do épico tradicional, é feita do instantâneo (como o fixado pelo fotógrafo, como afirma numa crônica de *Pall-Mall Rio*), do flagrante do cotidiano urbano.

Essa máquina de fantasia, para além da analogia, fornecerá processos de construção atrelados a uma linguagem. A evolução da tecnologia afeta o texto da imprensa; possibilita as mudanças de um estilo, que lançará mão do corte, da montagem, do *close*, de planos de enquadramento, traços tomados ao cinema e sua linguagem, que são associados a uma linguagem metonímica, elíptica, em processos de síntese proporcionados pela *camara eye*, que associa a visualidade a uma sintaxe que não vem do ordenamento lógico do discurso, mas da montagem, em que os cortes sugerem quadros fragmentados que vão captando as ações em simultaneidade, alternando *closes* e panorâmicas.

Assim, uma nova mídia, o cinema, altera a percepção e fornece procedimentos que as vanguardas na busca do novo pelo novo lançam mão, dinamizando uma operação em que as novas técnicas colocadas à disposição dos artistas e dos jornalistas-escritores vêm reorientar a percepção visual. A nova técnica alimenta a imaginação e permite captar a realidade de modo novo, imprevisível; vale dizer, permite a percepção e a fixação do “instante”.

Essa simbiose da escrita jornalística com o cinema é também a novidade com que Alcântara Machado constrói o seu relato de viagem à Europa em 1925, escritas para o *Jornal do Comércio*, de São Paulo, e depois reelaboradas e acrescidas de outras crônicas para o livro *Pathé-Baby*, editado em 1926 (reeditado em 1983 pela Civilização Brasileira, juntamente com outros relatos de viagem, “Prosa turística”, sob a direção de Francisco de Assis Barbosa e com o estabelecimento do texto e organização de Cecília de Lara). Adotando um “modo de escrever moderno”, numa prosa ágil, dinâmica, o livro se faz ao mesmo tempo filme, à medida em que o texto se abre à montagem e dialoga com as ilustrações do artista plástico modernista Antonio Paim Vieira.

O título já é sugestivo e funciona como índice do processo de produção de sentido que os episódios articulam quando descrevem/narram as

23 cidades visitadas na viagem. *Pathé-Baby* é nome de uma máquina de filmar para amadores, com bitola de filme de 9,5 mm e perfuração no meio, lançada pela Pathé Frères na década de 1920, para fazer frente às filmadoras de 16 mm lançadas nos Estados Unidos.

O relato mimetiza o cinema como se fosse um filme mudo. Acaba sendo um cinematógrafo de letras e imagens. Abre-se com a folha de rosto em forma de cartaz que anunciasse o livro-filme, com o título e os créditos, ressaltando a composição gráfica que valoriza os espaços em branco, que poderíamos associar a um poema concreto. O apelo visual continua no “índice” sob a forma de um “programa” de cinema, com a listagem do que se vai ver/ler: os relatos das visitas a 23 cidades europeias. Nesse “programa”, é de notar-se a exploração dos recursos gráficos que lança mão de vários tipos de letras e também da distribuição dos títulos de cada capítulo/fita pelo espaço da folha. Ainda para mimetizar os programas, naquela época distribuídos nas salas de exibição brasileiras (prática que durou quase até o fim do século XX), surgem as especificações de cada “filme”: em quantas partes se subdividem, ou apostos do tipo “superespecial película de grande montagem”, para Paris, por exemplo; ou “película de sensação em 2 partes”, para Barcelona; ou “superprodução em 5 partes, com astros e estrelas”, para Sevilha; ou ainda “em primeira exibição”, para Granada. Não faltam aí o preço da exibição-livro e o anúncio da próxima atração (o livro de contos *Braz, Bexiga e Barra Funda*, do próprio Alcântara Machado, que seria publicado em breve): as peças publicitárias de olho no mercado faziam também parte dos programas de cinema.

O livro então segue um roteiro de viagem marcado pela cronologia e pela sucessividade (as crônicas são numeradas em ordem crescente), mas sem um fio de causalidade. Começa por Las Palmas, na Espanha – abril de 1925, e termina em Toledo – setembro de 1925. Algumas crônicas apresentam subdivisões internas com subtítulos, sugerindo a fragmentação da cena. Há uma *ouverture*, a “Carta oceano” assinada por Oswald de Andrade (prefácio) e uma moralidade no final, no fim do filme, também em forma de cartaz (como a abertura com o título) que transcreve uma estrofe da “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias. A moralidade,

ao citar o emblemático poema romântico da nacionalidade, remete ironicamente ao tópico do país como paraíso terreal, fartamente parodiado por nossos modernistas. A moralidade indica uma espécie de “canto de regresso à pátria” (como o poema paródico de Oswald de Andrade), a sugerir um jogo de contraste da Europa com o Brasil, afinal descoberto: evoca a oposição entre o “cá e o lá”, marcas do nacionalismo ufanista de Gonçalves Dias, que passa agora pelo crivo crítico que a viagem pelas cidades européias permite.

As ilustrações de Paim marcam o início de cada episódio, imitando a abertura das sessões de cinema, à maneira da época: uma orquestra de quatro figuras – a pianista, a contrabaixista, o flautista e o violinista – acompanha o filme mostrado na tela acima, um croqui da cidade em questão. Nas páginas seguintes, vem o delirante texto de Alcântara Machado [como disse Valêncio Xavier, no ensaio “Cinema escrito” (2001: 62)] referente à cidade “filmada”. Como observou Cecília de Lara (1983: 28),

a originalidade dessas ilustrações, além de constituir uma visualização jocosa do episódio, está na paulatina diminuição dos componentes da orquestra, que, exaustos, vão saindo de cena. Assim, no início quatro figuras aparecem tocando seus instrumentos, do episódio 1 ao 6; do 7 ao 17, o número se reduz a 3 músicos; no final, do 18 em diante, só resta um dos músicos.

Nos textos sobre as cidades, entram sons, trechos de poemas, letras de música e árias de óperas, falas e discussões, escritura de cartazes, descrições que trabalham a fragmentação etc., sugerindo muitas vezes, através dos cortes e da montagem (a sintaxe metonímica) a simultaneidade que, na superfície da tela-escritura, capta aspectos diversos da cidade. Um exemplo talvez baste para mostrar a forma de expressão de Alcântara Machado (1983: 65), o seu cinema escrito, ou sua prosa cinematográfica, que se inscreve na superfície da folha:

Paris

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 pára para que possam passar, tranqüilamente, a ama e o seu carrinho. Duas costureirinhas que tagarelam. A família que boceja 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.

Como certamente sintetizou Cecília de Lara (1983: 30):

A montagem original, jogando com elementos do universo do cinema, encontra sua gênese a partir do nome que Antônio de Alcântara Machado deu aos episódios – *Pathé-Baby*, panoramas internacionais, como se fosse uma reportagem cinematográfica sobre os locais que visitou. Mas, nada significaria essa ligeira sugestão [...], se não houvesse a impregnação na própria maneira de captar a realidade, reconstruída em flashes, que valorizam os detalhes visuais – e pelos procedimentos de estilo – visando à economia significativa com eliminação sistemática do supérfluo, do discursivo, preferindo a construção em blocos que se unem ou se afastam sem liames aparentes: como uma montagem de objetos de perfis bem delineados, sem meios-tons, de transição.

Assim, a narrativa dupla de *Pathé-Baby* corre em duas pistas: o filme escrito de Alcântara Machado e o filme desenhado de Paim. Até poderíamos dizer que é uma narrativa tripla, pois, nas páginas com os desenhos de Paim, temos duas narrativas: a das cidades e a da orquestra, como sugere Valêncio Xavier (2001: 62).

Pathé-Baby, como relato de viagem, além de possibilitar a tensão/dramatização de traços identitários, faz parte, por isso mesmo, de um paradigma que representa um deslocamento espacial, contato entre culturas, que marcou a formação do intelectual brasileiro e que na Europa muitas vezes descobre o Brasil, como aconteceu com Oswald de Andrade, que do alto de seu *atelier* na Place de Clichy, umbigo do mundo, descobre, deslumbrado, que o Brasil existe – segundo o prefácio de Paulo Prado para *Pau-Brasil*, datado de 1924. Em *Pathé-Baby*, Alcântara Machado, de maneira sistemática, oferece uma visão crítica incomum ao brasileiro que viajava à Europa, propenso a só ver maravilhas. Representa o mundo europeu para os brasileiros, plasmando temporalidades disjuntivas.

O olhar cáustico, muitas vezes, visa a dessacralizar a tradição cultural europeia, conforme a intenção demolidora do Modernismo, que, diante da cristalização do passado, propõe uma visada não eurocêntrica, aquela que um olhar brasileiro crítico é capaz de eleger, para além do deslumbramento basbaque. O olhar da periferia permite a construção de uma visão aguçada da realidade europeia, não fugindo ao anedótico, ao enredo, tratados num plano superficial de comicidade leve. Rompendo com a visão idealizada do europeu, fixa-se no comportamento do dia-a-dia, do “instante”, portanto.

Em Florença, ao visitar a Galleria degli Uffizi, Alcântara Machado (1983: 103) conclui:

As galerias italianas negam a invenção humana. Meia dúzia de assuntos em meia dúzia de séculos. Afirmação da 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.

De modo análogo, também podem ser lidos os episódios do relato de viagem de *Pathé-Baby*, que, fugindo do lugar-comum, preferiu adotar procedimentos que os olhos modernos de seu autor captavam da tela dinâmica e liberta do cinema, para montar na superfície da página do jornal e depois do livro o seu cinema escrito. Como aconselhava Oswald de Andrade, preferiu “ver com olhos livres”, numa liberdade, entretanto, mediada por uma nova mídia (vale a redundância) – o cinema, que permite associar as novas técnicas e as cidades, ao mesmo tempo que educa (conduz para fora) e ensina (imprime um signo) uma nova sensibilidade, atrelada ao “instante”, como “marcador distintivo da resposta sensorial” (Charney 2004: 318), na exata medida em que o indivíduo experimenta uma sensação imediata e tangível.

Ao experimentar o “instante”, em suas possibilidades sobredeterminadas pelas novas tecnologias, com destaque para o cinema, João do Rio e Alcântara Machado exibem com suas respectivas produções jornalísticas, depois transpostas para outro suporte material (o livro), que lhes altera o sentido, modos de metropolização e de perceber e representar o urbano, ao mesmo tempo que ousam experimentar uma modernidade

na periferia dos centros hegemônicos. A prática escritural de ambos, ao recolher dos periódicos o material que estrutura o livro, revela que essa outra materialidade articula nova dimensão temporal e estabelece um novo regime discursivo, não mais considerando apenas cada crônica, esse gênero volátil, em sua autonomia (descartável, como no jornal), mas materializado nas seqüências narrativas, que com os fragmentos compõem um novo todo, enfeixado num novo objeto, na tentativa de superar o efêmero do “instante”, nesse paradoxo do moderno, e de buscar outra duração, que salve do tempo a escritura, aquela mesma que se submete à tirania dos dias e do próprio “instante”.

Referências bibliográficas

- CHARNEY, Leo. “Num instante: o cinema e a filosofia as modernidade”, in CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa K. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio: velas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/RioArte, 1996.
- . *João do Rio por Renato Cordeiro Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- . “João do Rio: a artista, o repórter e o artifício à entrada de uma modernidade periférica”, in *João do Rio por Renato Cordeiro Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- LARA, Cecília de. “O rapsodo da imprensa”, in *Cult: Revista Brasileira de Literatura*, ano IV, nº 47, São Paulo, jun. 2001, p. 52-55.
- . “O viajante europeu (1925-1926): Pathé-Baby, panoramas internacionais”, in MACHADO, Antônio de Alcântara. *Pathé-Baby e prosa turística: o viajante europeu e platino*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.
- MACHADO, Antônio 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.
- NEVES, Margarida de Souza. “Brasil, acertai vossos ponteiros”, in *Brasil, acertai vossos ponteiros*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 1991.
- PRYSTHON, Angela. “Como manda o figurino: João do Rio na virada do século”, in *Cosmopolitismos periféricos: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina*. Recife: Bagaço, 2002.
- RIO, João do. *Cinematographo: crônicas cariocas*. Porto: Chardron de Lello & Irmãos, 1909.
- . *O momento literário*. Rio de Janeiro/Paris: Garnier, 1907.

- _____. *Vida vertiginosa*. Paris: Garnier, 1911.
- _____. *Pall-Mall Rio de José Antônio José: o inverno carioca de 1916*. Rio de Janeiro: Villas Boas, 1917.
- SEVECENKO, N. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”, in SEVECENKO, N. (org.). *História privada no Brasil*, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCHORSKE, Carl. E. “La idea de ciudad en el pensamiento europeo de Voltaire a Spencer”, in *Punto de Vista*, nº 30, Buenos Aires, jul.-ago. 1987.
- SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”, in VELHO, Gilberto (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, p. 11-35.
- SÜSSEKIND, F. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- XAVIER, V. “Cinema escrito”, in *Cult: Revista Brasileira de Literatura*, ano IV, nº 47, São Paulo, jun. 2001.
- ZENI, B. “Alcântara, inventor de São Paulo”, in *Cult: Revista Brasileira de Literatura*, ano IV, nº 47, São Paulo, jun. 2001, p. 46-50.