

ALCÂNTARA MACHADO, LEITOR DE BLAISE CENDRARS? MODERNISMO E NARRATIVA DE VIAGEM EM *PATHÉ-BABY*

ALCÂNTARA MACHADO, READER OF BLAISE CENDRARS? MODERNISM AND TRAVEL LITERATURE IN *PATHÉ-BABY*

Lucas da Cunha Zamberlan⁹²

RESUMO: Este artigo objetiva investigar a relação, em perspectiva comparatista, entre o pensamento modernista de Blaise Cendrars e a narrativa de viagem *Pathé-Baby* de António Alcântara Machado. Para tanto, foi utilizado um aporte teórico que principia pela escolha de autores que dimensionaram a importância de Cendrars no Brasil e, conseqüentemente, no Modernismo brasileiro, como Amaral, Eulalio, Calil e Gonçalves, e teve continuidade no recrutamento de nomes relevantes como Bakhtin e Hutcheon que versaram sobre narrativa de viagem e paródia, respectivamente. A partir dos resultados obtidos, avaliou-se a consistência da ligação que se estabelece, como expressão literária, entre os autores, sendo *Pathé-Baby* um exemplo legítimo que comprova o intercâmbio cultural desenvolvido entre o artista franco-suíço e a intelectualidade brasileira da época.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura comparada; Modernismo; Alcântara Machado; Blaise Cendrars; *Pathé-Baby*.

ABSTRACT: This article aims to investigate the relationship, in comparative perspective, between the modernist thought of Blaise Cendrars and the travel narrative *Pathé-Baby* of António Alcântara Machado. To that end, it was used a theoretical contribution, beginning with the choice of authors who defined the importance of Cendrars in Brazil and, consequently, in Brazilian Modernism, such as Amaral, Eulalio, Calil and Gonçalves, and continued with relevant names such as Bakhtin and Hutcheon who discuss about travel narrative and parody, respectively. From the results, the consistency of the link established as a literary expression between the authors was evaluated, with *Pathé-Baby* being a legitimate example that proves the cultural exchange develop between the Franco-Swiss artist and the Brazilian intellectuality of the time.

KEYWORDS: Comparative Literature; Modernism; Alcântara Machado; Blaise Cendrars; *Pathé Baby*.

⁹² Doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria – Brasil. Realiza estágio pós-doutoral na Universidade Federal de Santa Maria - Brasil. Bolsista PNPd/Capes – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5116-3219>. E-mail: lucaszamberlan@yahoo.com.br

1. INTRODUÇÃO

Pathé-Baby é o livro de estreia do escritor António 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.

Nesse sentido, este trabalho busca compor uma aproximação, em perspectiva comparatista, entre a literatura de Alcântara Machado e Blaise Cendrars, evidenciando as conexões entre a conduta estética do artista europeu e a composição de *Pathé-Baby*. Cendrars, que revolucionou a narrativa de viagens ao imbricar sua vasta e traumática experiência de vida no estilo modernista do início do século XX, participou, ao seu modo, do Modernismo brasileiro, quando se fixou pela primeira vez em São Paulo em 1924. Portanto, pelo alargamento do escopo, surgem alguns nomes importantes da literatura nacional. E, na convergência de suas realizações artísticas, todos eles auxiliam no cotejamento proposto como objetivo do estudo.

2. UM EUROPEU ERRANTE: CENDRARS E O VANGUARDISMO

O teórico Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (2011), na formação de uma tipologia histórica do romance, interessa-se pelas recorrências estéticas e culturais que definem as narrativas de viagens.

Avaliando a literatura de autores clássicos desde a antiguidade, como Petrônio, passando pelo legado picaresco de Defoe e estendendo-se até a consolidação do romance europeu, Bakhtin analisa as principais características desse tipo singular de expressão e enfatiza, fundamentalmente, a função exploratória que os protagonistas dessas narrativas assumem, de modo geral, em suas relações com o mundo. Logo no início da argumentação, o autor observa:

A personagem é um ponto que se movimenta no espaço, ponto esse que não possui características essenciais e se encontra por si mesmo no centro da atenção artística do romancista. Seu movimento no espaço são as viagens e, em parte, as peripécias-aventuras que permitem ao artista desenvolver e **mostrar a diversidade sócioestática do mundo** (países, cidades, culturas, nacionalidades, os diferentes grupos sociais e as condições específicas de sua vida). (BAKHTIN, 2011, p. 205-206, grifos nossos)

Evidentemente que, com a passagem do tempo e a conseqüente – e constante – modificação da matéria literária, os conteúdos dessas narrativas adaptaram-se a novos cenários sem deixar, muitas vezes, de manter os vínculos com a tradição. *As aventuras de Telêmaco*, de Fénelon, por exemplo, um dos romances mais lidos do século XVIII, de grande aceitação entre o público brasileiro, resgata o mito vagante de Ulisses com elementos muito caros à sua época de publicação, encontrando uma harmonização entre a literatura clássica e o apelo contextual.

A partir do século XX, com toda a reestruturação logística dos meios de transporte aliada às transformações artísticas encontradas nas vanguardas modernistas, a literatura de viagens evoluiu, naturalmente, em conformidade com os novos tempos, sublinhando a influência mútua entre as artes e o cosmopolitismo como seus traços mais significativos. Nessa conjuntura, o escritor suíço de raízes francesas, Blaise Cendrars, desempenhou um papel de extrema relevância. Além de se movimentar com grande desenvoltura entre poesia e prosa, ser considerado com um dos fundadores do cubismo e, ainda,

simbolizar a luta aliada na Primeira Guerra Mundial – quando perdeu o braço direito – Cendrars percorreu quase todo o mundo, extraindo de cada lugar o substrato necessário para compor as suas obras (EULALIO, 1978, p. 11-12). O poema *Office*, por exemplo, mesmo em fragmento, revela a dimensão que os elementos da modernidade imprimem na sua poesia:

Escritório

Radiadores e ventiladores de ar líquido.

Doze telefones e cinco rádios

Armários de arquivos elétricos notáveis contêm miríades de arquivos industriais e científicos dos mais variados casos.

O bilionário só se sente realmente em casa neste escritório.

As grandes janelas têm vista para o parque e a cidade.

À noite, as lâmpadas de vapor de mercúrio espalham um suave brilho azulado. (CENDRARS, 1967, p. 137)⁹³

Frédéric-Louis Sauser, que adotou mais tarde o pseudônimo de Blaise Cendrars, nasceu em 1887 em La Chaux-de-Fonds, na Suíça. Seu ingresso no mundo das artes, em 1912, ocorreu de forma inesperada. Passando fome e frio por semanas na cidade de Nova Iorque, o jovem aventureiro sentiu-se atraído para uma igreja protestante em que um grupo de músicos executava *Criação*, de Haydn. O momento epifânico serviu de inspiração para a composição do poema *Páscoa em Nova Iorque*, em que “exorta o Senhor a olhar para os pobres e deserdados do amor e da fortuna” (CALIL, 2009, p. 7).

⁹³ “Office / radiateurs et ventilateurs à air liquide. / Douze téléphones et cinq postes de T.S.F. / D’admirables classeurs électriques contiennent les myriades de dossiers industriels et / scientifiques sur les affaires les plus variées. / Le milliardaire ne se sent vraiment chez lui que dans ce cabinet de travail. / Les larges verrières donnent sur le parc et la ville. / Le soir les lampes à vapeur de mercure y répandent une douce lueur azurée.” As citações de obras em língua estrangeira indicadas nas Referências foram traduzidas pelo autor.

No ano seguinte, Cendrars publicou *Prosa do Siberiano ou da Pequena Joana da França*. Nesse livro, encontram-se textos icônicos de sua poética, construídos em versos livres de grande poder imagético e acompanhados por desenhos abstratos e coloridos de Sonia Delaunay, amalgamando recursos verbais e visuais, um traço que se tornaria uma de suas características principais.

No entanto, em 1914, com o começo da Primeira Guerra Mundial e, junto com ela, o declínio abrupto da *Belle Époque*, Cendrars, representando a França no conflito, é ferido em uma batalha, em Champagne. O seu braço, atingido por estilhaços de uma granada, tem de ser amputado em um procedimento médico imediato para salvar-lhe a vida. O evento traumático afeta sua produção literária. Com muito esforço, Cendrars aprende a escrever com a mão esquerda e, em 1917, integra o grupo dos *Ballet Suédois*, colaborando com o argumento de *A criação do mundo*, um bailado com cenografia de Fernand Léger e música de Milhaud (CALIL, 2009, p. 7-15).

A partir disso, o escritor retoma sua carreira e lança, na sequência, *Panamá ou As aventuras dos meus sete tios*, em 1918; *19 poemas elásticos*, em 1919; o romance *J'ai tué* (com desenhos de Léger), também em 1918; o romance *La Fin du monde* (com desenhos coloridos de Léger), em 1919; e *Anthologie nègre* (com trabalhos de Csaky), em 1921.

Entretanto, após ter revolucionado, como representante da literatura, o campo artístico francês com seus poemas livres, juntamente com Pablo Picasso, Georges Braque, Albert Gleizes, Fernand Léger e Robert Delaunay, o escritor passou, no início dos anos 1920, por uma crise criativa (AMARAL, 1970, p. 8). Em 1923, depois de ter afirmado que não escreveria mais poesia, Cendrars conhece, em Paris, os modernistas Di Cavalcanti, Villa-Lobos, Brecheret, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Souza Lima e

Paulo Prado. E esse encontro parece ter dado um novo rumo à literatura do escritor.

3. UM EUROPEU NOS TRÓPICOS: CENDRARS E O NOSSO MODERNISMO

Extremamente boêmio e de conversa fluente, Cendrars logo simpatiza com a irreverência espontânea de Di Cavalcanti e Sérgio Milliet e cria laços afetivos com Paulo Prado e com os recém-unidos Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, o famoso par “Tarsiwald”. O que encanta o poeta é, na verdade, a jovialidade de espírito do grupo – um tanto ingênuo na visão do autor – e o entusiasmo criativo e colaborativo do casal. Assim, em longas conversas travadas nos mais diversos restaurantes da capital francesa, em que discutem os mais variados assuntos, Cendrars vai absorvendo, aos poucos, muitas informações a respeito da arte e da cultura brasileiras.

A relação torna-se mais íntima e, com o passar do tempo, o escritor aproxima seus novos amigos sul-americanos dos principais pintores cubistas. Tarsila do Amaral chega, inclusive, a frequentar, com certa constância, o atelier de Fernand Léger e confecciona algumas capas de livros do próprio Cendrars. Nasce, dessa forma, um intercâmbio cultural que culminará no convite realizado pelo grande avalizador da Semana de Arte Moderna, Paulo Prado (por sugestão de Oswald de Andrade), aceito por Cendrars, de vir ao Brasil, a fim de auxiliar na consolidação do projeto estético iniciado pelos modernistas no ano anterior.

Aracy Amaral, que escreveu *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, avalia a importância da vinda de Cendrars para o grupo modernista: “Cendrars desembarcando em São Paulo é como a chegada de um símbolo vivo para os escritores e poetas, como o seria Picasso para os pintores, se cá viesse” (AMARAL, 1970, p. 16).

Já na viagem transatlântica com destino ao Brasil, Cendrars compõe uma de suas obras mais emblemáticas, *Feuilles de Route*, livro de poemas que, em seu

capítulo final, registra as suas primeiras impressões do Brasil. A respeito da chegada a São Paulo, Cendrars escreve, em um estilo muito semelhante ao que aparecerá em *Pathé-Baby*, dois anos depois, o poema *Saint Paul*:

Enfim algumas fábricas um subúrbio um bondinho simpático
 Condutos elétricos
 Uma rua cheia de gente que vai fazer suas compras da tarde
 Um gasômetro
 Enfim chegamos na estação
 Saint-Paul
 Imagino que estou na estação de Nice
 Ou que desembarco em Charring-Cross em Londres
 Encontro todos os meus amigos
 Bom dia
 Sou eu (CENDRARS, 1976, p. 58)

As semelhanças estéticas entre os poemas de Blaise Cendrars e a narrativa de Alcântara Machado, sobretudo em *Pathé-Baby*, exemplificadas pela evocação de imagens sobrepostas, sintaxe entrecortada e certo apagamento das marcas de subjetividade, por exemplo, são apenas uma pequena amostragem da estética do autor e o que ela representa, em diálogo de mútua experiência, com o nosso Modernismo.

Em verdade, essa relação que se estabelece entre Cendrars e os principais nomes da nossa literatura na época explica alguns procedimentos estéticos e culturais adotados pelo grupo e, em contrapartida, certas escolhas artísticas do poeta europeu. Tal medida de trânsito cultural clarifica tendências e ajuda a situar *Pathé-Baby* no seu contexto de produção. Além disso, nessa relação do brasileiro que descreve a Europa (*Pathé-Baby*) e do europeu que descreve o Brasil (*Feuilles de Route*), constrói-se um jogo de espelhos que aproxima os dois autores.

Para exemplificar, textualmente, essas semelhanças formais que, pelas diferenças dos cenários descritos, realçam o efeito estético complementar entre Europa e América, eis o capítulo “Londres” de *Pathé-Baby*:

charing cross

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

Os ônibus vermelhos de dois andares cruzam-se, esfregam-se, enfileiram-se. A multidão errante cobre a Regent Street. Senhor do trânsito, o guarda de um metro e noventa faz com as mãos enluvadas geometria no espaço. O ruído é um atropelo de mil sons diferentes. Os cafés sorvem a gente que sobra das calçadas. Coventry Street lateja como um vaso cardíaco. (MACHADO, 2002, p. 77)

Uma vez que Cendrars avalia a paisagem paulistana com um olhar que, embora objetivo, abre-se a uma subjetividade europeia (as palavras “simpático”, “imagino” comprovam essa marca), o mesmo acontece com Alcântara Machado, de maneira mais sutil. Os textos se espelham desde o início, na composição dos títulos. *Saint Paul* não é, simplesmente, a cidade São Paulo, com seu indelével tracejado moderno, capaz de, a partir da estrutura urbana que nasce com o século XX, propiciar a experiência de se (con)viver na multidão. Ela é sobretudo – e o nome em francês viabiliza essa visão – o que a *persona* de Cendrars vê da cidade, ou seja, São Paulo na perspectiva daquele sujeito lírico europeu em particular, mas que representa, pela projeção artística do autor, uma parcela da sensibilidade europeia em relação ao Novo Mundo.

Assim como *Saint Paul*, Alcântara Machado nomeia o capítulo com a região a ser descrita, como um cartão postal feito de letras. O movimento intenso das figuras anônimas exacerba os sentidos e o objeto do narrador/observador muda a todo instante, numa montagem de imagens baseada na coordenação, jamais na subordinação. É interessante destacar que em *Saint Paul* o eu de Cendrars compara, explicitamente, São Paulo com

Charring Cross (região de Londres), em um cotejamento que indica semelhança: o movimento da cidade sul-americana se parece com Charring Cross. Já no trecho de Alcântara Machado, o realce do frenético trânsito urbano empresta importância, indiretamente, a São Paulo que, na época, começava a ser reconhecida como espaço cosmopolita, industrial e relativamente populoso. Esse movimento de olhar para si mesmo, ainda que em parâmetro comparatista em relação à Europa, vai marcar um dos traços mais significativos do Modernismo brasileiro. E Cendrars tem participação nesta tomada de consciência de matiz nacionalista.

Segundo Aracy Amaral, o trabalho de mediador intelectual protagonizado por Cendrars molda em bases sólidas a característica que se torna, a partir de seu aprofundamento ao longo da década de 1920, o norte dos escritores modernistas, o nacionalismo crítico:

A importância maior de Cendrars reside não no fato de o Brasil representar para ele, a partir de sua primeira visita, uma parte considerável de inspiração para suas obras, e, conseqüentemente, pelo muito que divulgou, ou passou a divulgar do nosso país, mas sobretudo por **seu trabalho de mediador**, entre os modernistas impregnados de **um nativismo ainda um tanto indefinido em 1922**, e seu anseio legítimo de atualização com a vanguarda francesa nos setores das artes plásticas, literatura e poesia. **Sua vinda ao Brasil em 1924 é um marco, no sentido que dá início à redescoberta do Brasil pelos modernistas.** (AMARAL, 1970, p. 2, grifos nossos)

A redescoberta do Brasil pelos modernistas é perceptível, como ideia prototípica, em muitos casos isolados, e até mesmo coletivos, antes da chegada de Cendrars. Marcos Augusto Gonçalves (2012) considera que essa revisão crítica do passado já estava presente nas obras de arte da controversa exposição de arte realizada pela pintora Anita Malfatti, em 1917, que foi duramente criticada por Monteiro Lobato no artigo *Paranoia ou mistificação*, veiculado pelo jornal *O Estado de São Paulo*.

O quadro *Tropical* é um exemplo seguro dessa linha nacionalista que norteará boa parte das preocupações estético-culturais dos modernistas de 1922. Originalmente batizado como *Negra Baiana*, *Tropical* – que passou despercebido por Lobato na sua apreciação crítica – apresenta, nessa mudança de título, uma abrangência que transita do particular para o alegórico, representando o Brasil, a sua natureza geográfica e, conseqüentemente, as repercussões culturais dessa localização.

Tropical, sinteticamente, mostra em sua composição uma mulher negra em primeiro plano que segura uma cesta de frutas, como bananas, mamões, abacaxis e laranjas. Sua expressão é um tanto enigmática, passando a ideia de seriedade, porém com uma vaga marca de alheamento, associando-se, assim, com o semblante de *A Boba*, obra mais comentada do *vernissage* de Malfatti. Ao fundo, a vegetação quase invade o espaço da mulher, com tons vivos de verde e amarelo, em antecipação temática e cromática das obras-primas *A Negra*, de 1923, e *Abaporu*, de 1928, ambas de Tarsila do Amaral, sendo a última a deflagradora do Movimento Antropofágico, juntamente com o *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade.

Gonçalves, analisando a obra, observa:

Nesse sentido, *Tropical* poderia ser vista como obra inaugural e típica de nosso modernismo pictórico, uma solução para o problema de representação nacional num registro que rechaça o “passadismo fotográfico”, mas permite a identificação de um lugar, de uma pátria tropical e mestiça. (GOLÇALVES, 2012, p. 115)

Dessa forma, *Tropical*, pela sua natureza compositiva que enlaça preocupação etnológica e paisagem tropical, inaugura o engajamento dos intelectuais modernistas de representar o Brasil com cores próprias, criando uma identidade tanto para o país quanto para o movimento que estava nascendo. No trecho citado de Aracy Amaral, a autora enfatiza o “nativismo um

tanto indefinido de 1922” que, pela contribuição de estrangeiro e vanguardista interessado pelas coisas do Brasil, Blaise Cendrars ajuda a delinear.

Não é por acaso, portanto, que o livro *Pau-Brasil*, de 1924, inaugurador da poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, é dedicado ao poeta francês. Na frase que o homenageia, o autor escreve: “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil” (ANDRADE, 2003, p. 15). O sentido da dedicatória é, em síntese, uma chave de leitura para compreender o próprio significado do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* que prega, fundamentalmente, um aprofundamento integralizado das raízes do Brasil, no que diz respeito às suas origens, incluindo o folclore, as lendas, os mitos, os hábitos e os costumes. Com isso, Oswald, na construção de um saber dialogado com Cendrars, propõe um movimento que preconiza um olhar que parte de dentro para fora, revelando o caráter genuíno do Brasil, em seu contraste cultural com a civilização europeia. Por isso, os temas principais da poesia Pau-Brasil giram em torno do primitivismo cabralino e do nativismo indígena que resgatam, em sucessivas paródias e colagens, os textos histórico-documentais do século XVI, como o poema *Pero Vaz de Caminha*:

A descoberta
 Seguimos nosso caminho por este mar de longo
 Até a oitava de Páscoa
 Topamos aves
 E houvemos vista de terra

Os selvagens
 Mostraram-lhes uma galinha
 Quase haviam medo dela
 E não queriam pôr a mão
 E depois a tomaram como espantados

Primeiro chá
Depois de dançarem
Diogo Dias
Fez o salto real (ANDRADE, 2003, p. 25)

Antônio de Alcântara Machado, a despeito de escrever *Pathé-Baby* como um livro que mostra a diversidade do mundo – para utilizar as palavras de Bakhtin acerca das narrativas de viagens – não deixa de conservar esse sabor modernista que interage constantemente com o passado para promover uma autoconsciência no presente. Depois de descrever as vinte e três cidades europeias, ressaltando seus aspectos identitários de uma forma viva e dinâmica, o autor finaliza a obra, qual uma fábula, com uma moral da história resgatada do período romântico. Esta estética, por sua vez, também se interessou largamente por temas da cultura brasileira, ainda que de maneira idealizada. Abaixo, exemplifica-se a apropriação literária empenhada pelo autor:

Moralidade

Nosso céu tem mais estrelas
Nossas várzeas têm mais flores
Nossos bosques têm mais vida
Nossa vida mais amores (MACHADO, 2002, p.227)

Com esse final, a mensagem que Alcântara Machado deixa ao leitor pode ser interpretada como uma confirmação de *Canção do Exílio*, reformulada no contexto do século XX. O modernista, depois de conhecer e registrar as principais capitais europeias, dentre elas, Paris, apelidada por Paulo Prado de o “umbigo do mundo” no prefácio de *Pau-Brasil*, encontra maior beleza na terra natal.

Ao mesmo tempo, a utilização desse recurso de colagem deve ser entendida, também, em conformidade com as propostas estéticas e culturais dos modernistas de 1922. O excerto é uma reprodução do poema de Gonçalves Dias. No entanto, pelo acréscimo da palavra “moralidade” como título, os sentidos se multiplicam, atribuindo ao texto conotações de paródia, assim como os poemas de Oswald de Andrade, publicados menos de dois anos antes de *Pathé-Baby*, e *A escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade, de 1925.

No livro *Pau-Brasil*, Oswald de Andrade também elabora uma paródia de *Canção do Exílio*, o que se tornará, mais tarde, um hábito dos poetas brasileiros como Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade e Mário Quintana. Na versão de Oswald de Andrade, o tom crítico permeia o sentido geral do texto, atrelando-se ao conceito de paródia trabalhado por Linda Hutcheon (1985) em *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*, o qual entende a sua manifestação como uma repetição com diferença. Nesse processo, segundo a autora, ocorre uma intrincada transcontextualização entre dois produtos culturais distintos, acarretando, nesse novo produto, uma revisão crítica inerente ao escopo cronológico da primeira metade do século XX. Eis o poema de Oswald de Andrade:

Canto do regresso a pátria

Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá.

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que eu volte para lá

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo (ANDRADE, 2003, p. 103)

O tom crítico de Oswald de Andrade se revela logo no primeiro verso do poema. A substituição da palavra “palmeiras” pelo vocábulo “palmares” demonstra claramente as diferentes naturezas entre o nacionalismo romântico, ufanista, e o modernista, crítico e irreverente. “Palmeiras” representa, na visão de Gonçalves Dias, a flora brasileira, exemplo de exuberância e esplendor. Assim, “Minha terra tem palmeiras” configura uma exaltação das singularidades geográficas do Brasil sem precedentes na história da literatura brasileira, assinalando a escola romântica como exemplo, dentro da literatura, da conquista pela independência, deflagrada em 1822 por Dom Pedro I.

A escolha lexical de “palmares”, realizada por Oswald de Andrade, subverte totalmente as intenções do texto fonte, uma vez que “palmares”, embora apresente um significante muito semelhante a “palmeiras” pela presença e sequência das letras “p”, “a”, “l”, “m”, “r” “e” e “s”, indica que no Brasil do período romântico de Gonçalves Dias havia escravidão e resistência por parte dos escravos, já que o Quilombo dos Palmares é uma referência histórica dessa luta ainda na época da colonização. Na segunda estrofe, o trecho remete ao fragmento usado por Alcântara Machado, no qual a comparação Brasil-exílio fica mais explícita pela utilização do advérbio de intensidade “mais”. Na terceira, o eu lírico desenvolve seu desejo de querer tudo que seja oriundo de sua terra;

e na quarta estrofe, há a revelação de que esse lugar pátrio não é apenas o Brasil, mas também a cidade de São Paulo, berço do Modernismo e centro de convergência dos novos hábitos e costumes de um século cujos artistas são, em essência, contestadores e, por vezes, iconoclastas.

Por certo, a inserção de *Canção do Exílio* no desfecho de *Pathé-Baby* significa uma filiação de Alcântara Machado ao ideário modernista na sua obra de estreia, sintonizando-se com a literatura cáustica e culturalmente investigativa de Oswald de Andrade; com as complexas pesquisas etnográficas e antropológicas empreendidas por Mário de Andrade que culminariam, em 1928, na publicação de *Macunaíma*, e com o folclore mitológico-brasileiro de *Cobra Norato*, de Raul Bopp, apenas para fixar os exemplos mais importantes.

Portanto, o emprego desse recurso tão comum à época estabelece uma ambiguidade que, além de um contraste entre América e Europa, como propaga a poesia Pau-Brasil, acrescenta o ingrediente da blague, do deboche, do humor, frequentemente encontradas na literatura desses mesmos autores, mormente nos livros de Blaise Cendrars. Alcântara Machado, ao selecionar o poema de caráter idealizado e elogioso, não precisa de nenhum comentário direto para satirizar o Romantismo. O próprio estilo do autor, no decorrer de *Pathé-Baby*, repleto de crítica e objetividade, constrói a blague por contraste, como se, depois de um olhar tão desencantador remetido à Europa, fosse improvável que compreendesse o Brasil de uma forma mítica e desprovida de uma análise mais criteriosa, mesmo que essa leitura seja possível, como foi destacado anteriormente.

A paródia de Oswald de Andrade também sinaliza outro aspecto importante que encontra ressonâncias na prosa de Alcântara Machado: o apego em relacionar o projeto modernista ao progresso de São Paulo. Da mesma forma que cada escritor modernista se particularizou por traçar, cada um à sua maneira, um percurso próprio de representação para a nova realidade

brasileira, Alcântara Machado privilegiou a formação de um retrato contemporâneo da cidade, marcado pela chegada dos imigrantes italianos que desembarcaram para trabalhar nas indústrias que cresciam de maneira intensa.

Desse interesse em captar a essência de um cotidiano novo – que se explica pela sua verve jornalística – surgem os livros seguintes a *Pathé-Baby*, como *Brás, Bexiga e Barra Funda* e *Laranja da China*. Essas obras acrescentam enorme valor cultural na composição de um painel sociocultural do Brasil, pretendido pelos modernistas justamente por fixar a substância da contemporaneidade, exemplificada pela convivência entre pessoas de substratos sociais tão distintos que compartilham o mesmo espaço urbano. O maior exemplo disso é o próprio escritor que, sendo um dos principais representantes da aristocracia rural de São Paulo, tanto por parte de seu pai quanto de sua mãe, sente-se confortável para entrosar-se com o povo e registrar seus costumes e comportamentos.

Com isso, a questão mais importante a ser destacada, talvez, seja compreender e enfatizar essa função desempenhada pelo autor de *Pathé-Baby* no Modernismo brasileiro. Alcântara Machado, enquanto jornalista e escritor, era um intelectual atualizado, diretor de revistas importantes dos anos 1920 que estava inteiramente consoante com as novidades de sua época. O fato de *Pathé-Baby*, ou seja, uma obra literária, possuir nome de uma câmera sugere esse envolvimento com as coisas de seu tempo. Assim como Cendrars, autor de *Kodaks*.

4. KODAKS E PATHÉ-BABYS

A primeira impressão que Blaise Cendrars teve de Ant3nio Alcântara Machado, aparece registrada no livro *Etc..., etc... (um livro 100% brasileiro)*. Eles se encontraram pela primeira vez na chegada do poeta ao Brasil, em São Paulo, quando Cendrars foi recepcionado por uma comitiva de artistas. A descriç3o é

breve, mas abrange as suas impressões em relação a cada membro do grupo, cabendo a Alcântara Machado o papel de “abrir caminhos”, o que pode ser considerado um elogio, levando-se em conta o cenário de vanguarda proposto por ambos:

Em São Paulo (36°23’ de latitude sul e 43°27’ de longitude oeste) para onde eu ia especialmente convidado, a recepção não foi nada formal, e logo de início, o grupo dos modernistas de São Paulo que caçoava e atacava violentamente o do Rio, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, o espirituoso Sergio Milliet, o grande poeta Tácito de Almeida, o fino Couto de Barros, o bom Rubens de Moraes sem malícia, Luís Aranha, o taciturno, **Antônio de Alcântara Machado que abria caminho rufando os tambores**, e esse humorista do Yan, me recebeu como um dos seus. (CENDRARS, 1976, p. 51, grifos nossos)

Desse modo, a partir do primeiro encontro, Alcântara Machado e Blaise Cendrars constroem uma relação que, se não se caracteriza como íntima, pessoalmente – não da mesma forma com que o franco-suíço estabelece com Paulo Prado, por exemplo –, se manifesta, de forma plena, na obra dos autores. *Pathé-Baby*, de modo geral, apreende muito do estilo viajante de Cendrars, com seus versos permeados de ironia e expressividade formal. Entretanto, isto se torna concretamente inquestionável pelo fato de, em 1924, portanto dois anos antes do lançamento do livro de Alcântara Machado, o poeta quase ter publicado um livro com o título de *Pathé-Baby*.

Blaise Cendrars escreveu o livro *Kodaks* poucos meses antes de viajar, pela primeira vez, ao Brasil. No entanto, o escritor enfrentou grandes problemas com a companhia fotográfica que, embora não o tenha processado, exigiu que o nome da obra fosse substituído. Entre as alternativas para a resolução do problema, Cendrars cogitou a possibilidade de renomear a obra de *Pathé-Baby*, mas o projeto não teve continuidade:

Ao receber esta carta, pensei em mudar os títulos de meus poemas e dar o nome de "Kodak", por exemplo, a "Pathé-Baby", mas temia que a poderosa "Kodak co Ltd", com o capital de não sei quantos milhões de dólares, me acusasse desta vez de concorrência desleal. (CENDRARS, 1967, p. 133)⁹⁴

O livro, enfim, é publicado na França enquanto Blaise Cendrars estava no Brasil, com o nome de *Documentaires*. O título, como se percebe pela referência a um tipo fílmico específico do cinema, estreita laços mais firmes entre a obra e o universo da sétima arte (desprendendo-se da fotografia, como *Kodak* sugeria), assim como seria se adotasse *Pathé-Baby*, ideia desenvolvida, posteriormente, por Alcântara Machado.

Apesar de não parecer existir documentos que atestem essa influência direta da escolha do nome do livro de estreia do escritor paulistano, há um caso curioso que ilumina, em parte, essa possibilidade. Na obra *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, o crítico Alexandre Eulalio reúne um vasto material que congrega registros, dos mais variados, da relação do poeta com o Brasil, incluindo cartas pessoais, poemas escritos à mão e fotos adquiridas de acervos particulares de famílias tradicionais de São Paulo.

Nas imagens fotocopiadas que Eulalio anexa ao fim do livro, encontra-se uma dedicatória escrita e assinada por António de Alcântara Machado a Blaise Cendrars, em 1926, em um volume de *Pathé-Baby*. Possivelmente, o exemplar foi entregue ao poeta por ocasião de sua segunda passagem pelo Brasil, já que a primeira durou alguns meses, em 1924, a segunda realizou-se justamente em 1926, data da dedicatória e do lançamento de *Pathé-Baby*, e a terceira entre os anos de 1927 e 1928.

⁹⁴ “A la réception de cette lettre j'avais bien pensé débaptiser mes poèmes et intituler ‘Kodak’ par exemple ‘Pathé-Baby’, mais j’ai craint que la puissante ‘Kodak co Ltd’, au capital de je ne sais combien de millions de dollars, m'accuse cette fois-ci de concurrence déloyale.”

Ainda que de poucas palavras, a mensagem de Alcântara Machado revela grande importância informativa, haja vista o brasileiro colocar Cendrars como o especialista naquele tipo de composição em que o próprio *Pathé-Baby* estava inserido: “Para Blaise Cendrars – grande especialista em fitas de documentação. Com o entusiasmo do Alcântara” (in EULALIO, 1978, p. 310).

De fato, Cendrars era um grande admirador do cinema e, ao longo de sua vida, criou dezenas de esboços para filmes que deveriam ser rodados tanto na Europa como no Brasil. Todavia, as “fitas de documentação” mencionadas pelo autor de *Pathé-Baby* parecem se referir aos próprios livros de Cendrars, como se a literatura de ambos pertencesse a um gênero híbrido, misto de poesia, prosa, narrativa de viagem e emulação de uma estética associada à cinematografia.

Dessa forma, é possível compreender a obra de Alcântara Machado como representante desse estilo artístico – as fitas de documentação – que encontra em Blaise Cendrars um especialista no gênero e difusor pelo mundo, incluindo o Brasil. O próprio Eulalio, pensando na contribuição de Cendrars para a literatura brasileira, considera *Pathé-Baby* como o *Feuilles de Route* do nosso Modernismo:

Assim, é o suíço de Paris quem na verdade apita o sinal de partida da locomotiva Pau-Brasil, a qual puxará uma composição formada de vagões de todos os formatos e espécies – “trenzinho do caipira” (para usar o título de Villa-Lobos) que atravessa resfolegante e entusiasta não apenas as telas de Tarsila mas o próprio Movimento Modernista e possui a importância definitiva na evolução das letras brasileiras. Aliás, a presença de Cendrars é visível, em diversos níveis, na obra de muitos entre os novos do momento: em Mário de Andrade, em Luís Aranha, em Oswald de Andrade, conforme já vimos, mas ainda em Sergio Milliet, em Ribeiro Couto, **nas *feuilles de route do Pathé-Baby* de António de Alcântara Machado**, em Raul Bopp, por exemplo, só para falar em nomes de primeira plana. (EULALIO, 1978, 94, grifos nossos)

Se o Brasil de Blaise Cendrars moldou, de certa forma, uma ideia do nosso país no imaginário europeu, seguramente Alcântara Machado marchou no sentido inverso, documentando a Europa do período entre guerras com uma inventividade literária análoga aos versos de *Feuilles de Route*. A comunhão dessas literaturas reside no estilo de ambos que, por vezes, faz os textos se parecerem com os produtos fotográficos e fílmicos extraídos de kodaks e pathé-babys, transformados em linguagem verbal – cada um com suas especificidades, moldadas, principalmente, pela autenticidade profunda e inequívoca de seus locais de fala.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As proximidades estéticas e culturais entre Blaise Cendrars e Alcântara Machado mostram-se verdadeiramente variadas. Se o autor de *Pathé-Baby*, assim como a maioria dos modernistas brasileiros, parece dialogar com os poemas de Cendrars, foi na correlação entre as artes, insistentemente trabalhadas pelo poeta, que ele encontrou um legado realmente profícuo para desenvolver o seu livro de estreia.

Assim, seja pela construção de uma narrativa de viagem que acentua o cosmopolitismo, seja pela captação fragmentada da realidade, viabilizada pelo discurso entrecortado de ambos, seja pelo recurso da paródia, do nacionalismo crítico ou até mesmo pela inspiração do próprio título da obra, os elementos formais e temáticos de *Pathé-Baby* convergem, em diferentes rumos, para o pensamento cambiante, mas sempre modernista de Blaise Cendrars. Analisar a obra de Alcântara Machado é, em alguma medida, estabelecer vínculos, aproximar-se da arte extremamente versátil do escritor franco-suíço, buscando sempre, na consagração dessa relação, compreender melhor os percursos culturais do Modernismo brasileiro.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Livraria Martins Editora S. A., 1970.

ANDRADE, Oswald de. Pau-Brasil. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Caixa modernista*. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

CALIL, Carlos Augusto. A família de Cendrars. In: CENDRARS, Blaise. *O loteamento do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CENDRARS, Blaise. *Du monde entier: poésies complètes: 1912-1924*. Paris: Éditions Gallimard, 1967.

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

EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo/Brasília: Edições Quíron Limitada, 1978.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: a semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

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.

Recebido em 12/12/2018.

Aceito em 05/05/2019