

FESPSP  
FUNDAÇÃO ESCOLA DE SOCIOLOGIA E POLÍTICA DE SÃO PAULO  
Faculdade de Biblioteconomia e Ciência da Informação - FaBCI

Tais Bushatsky Mathias  
Leonardo Vinícius da Costa

**BRÁS, BEXIGA E BARRA FUNDA:**  
A Sétima arte na prosa modernista de um flâneur

São Paulo  
2011

## SUMÁRIO

1. Introdução.....	3
2. Linguagem cinematográfica.....	5
2.1 O ritmo do cinema no compasso da modernidade.....	7
3. Modernismo: movimento artístico e as vanguardas europeias.....	9
3.1 Movimento modernista: a inovação chega ao Brasil.....	11
4. A linguagem cinematográfica na obra <i>Brás, Bexiga e Barra Funda</i> .....	13
4.1 Aspectos gerais da obra.....	14
4.2 Amor e Sangue.....	16
4.3 O Monstro de Rodas.....	18
5. Considerações finais.....	21
6. Referências Bibliográficas.....	22

# 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho é dividido em quatro tópicos que desenvolvem temas essenciais para a compreensão acerca da produção de Alcântara Machado e dos contextos históricos, socioeconômicos e culturais em que ela se deu.

Os títulos interligam e aprofundam os assuntos que serviram como alicerce para atingirmos nosso objetivo específico: verificar se Machado havia se apropriado da linguagem cinematográfica para compor a narrativa de sua obra *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Confirmando a primeira hipótese, a partir de algumas pesquisas, aprofundamos o conteúdo para compreender como foi possível e quais foram os motivos que atraíram o autor para que amalgamasse ambas as artes: literatura e cinema.

O primeiro tópico, denominado “*Linguagem cinematográfica*”, apresenta a técnica da sétima arte e suas expressões singulares, trazendo conceitos como movimento de câmera, planos de filmagem, e outros recursos para a composição da narrativa fílmica. Essas informações são retomadas para a análise da linguagem contida na prosa de Machado, verificando as semelhanças entre a projeção e a literatura.

Em “*O ritmo do cinema no compasso da modernidade*”, segundo tópico do desenvolvimento, descrevemos o aparecimento do cinema na Europa e como se deu a migração do mesmo ao Brasil. Para desenvolvermos esse estudo, nos apoiamos em uma bibliografia consistente, incluindo críticos e historiadores de cinema, como Ismail Xavier, Germaine Dulac, Jean Epstein e Leo Charney. Consideramos também, nesta parte do estudo, a relação do cinema com o modernismo europeu e, como se refletiu, por sua vez, no modernismo brasileiro.

O terceiro tópico abrange, de maneira panorâmica, o movimento cultural iniciado pelas vanguardas europeias na segunda metade do século XIX, com desdobramentos no Brasil, na primeira metade do século XX.

Essas informações, desenvolvidas em “*Modernismo: movimento artístico e as vanguardas europeias*” e “*Movimento modernista: a inovação chega ao Brasil*”, tratam, além das características das manifestações, da participação de Alcântara Machado nesse contexto, esclarecendo o estilo inovador de sua linguagem e como foi possível tal “libertinagem” na época.

A quarta divisão antecipa a temática das considerações finais, comprovando a influência do cinema sobre a obra *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Isto é feito a partir da análise de dois contos do livro e de seu prefácio, além dos aspectos gerais da obra nos quais podemos identificar as semelhanças entre ambas linguagens: a cinematográfica e a literária. O caráter imagético da prosa de Alcântara Machado agrega elementos múltiplos caracterizando a dinâmica das informações simultâneas, estigma da modernidade e do modernismo brasileiro influenciado pelas correntes das vanguardas europeias, principalmente pelo cubismo.

Os tópicos, assim tramados, organizam de maneira linear o processo de desenvolvimento que percorremos para conseguirmos concluir o que procede nas considerações finais.

## 2 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

A linguagem, segundo Margarida Petter (2006), de maneira geral, é um fenômeno simultaneamente social e individual, que viabiliza a comunicação entre os indivíduos que dominam determinado código linguístico. Mediante esse mecanismo, somos capazes de expressar os discursos individuais – que remetem aos valores sociais nos quais cremos, bem como emoções e ideias pessoais – utilizando a palavra, ferramenta que traduz essa complexidade ao interlocutor.

Quando essa definição é agregada ao cinema, diferente da linguagem literária, as palavras possuem uma importância secundária, uma vez que o elemento fundamental da projeção é a imagem.

O recurso imagético – composto das falas das personagens, dos gestos que executam, do cenário e outros componentes que remontam tal narrativa – é capaz de construir uma ficção de caráter realista.

Com o intuito de analisar com maior profundidade o código utilizado para elaborar a mensagem fílmica, resumidamente, descreveremos algumas expressões que nomeiam as técnicas de tratamento das imagens. Assim, tornar-se-á fácil compreender como ocorre a montagem da narrativa cinematográfica.

Segundo Costa (1997), o plano pode ser definido como o enquadramento dos elementos em determinada cena que é retratada. Ou seja, desde as personagens, a paisagem e os objetos que apresenta, até a iluminação, são selecionados com parcimônia para comporem o instante filmado de maneira que a equipe que elabora o filme consiga transmitir a mensagem desejada ao espectador.

Esta técnica pode ser aplicada de diversas formas; elegemos quatro a partir da definição do autor, que possuem características pertinentes para a análise que posteriormente faremos da narrativa de Brás, Bexiga e Barra Funda. A primeira é o plano geral que é a maneira como a câmera enquadra a cena, a partir de seu conjunto, ou seja, o olhar do espectador poderá ter uma noção completa de quais são os entornos e o próprio ambiente onde ela ocorre.

A segunda forma é o plano de meio conjunto que é um recurso utilizado para focar a figura humana, sem excluir os elementos que a contornam. Neste caso, é possível situar a personagem no contexto fotográfico que a envolve.

A terceira modalidade de enquadramento é o primeiro plano, no qual podem-se focalizar as figuras humanas, objetos do cenário, ou paisagens, de forma com que ocupem a tela inteira realçando sua importância para a cena.

O detalhe, quarta modalidade de plano que pode ser filmado, é quando um membro do corpo – boca, olhos, mãos – da personagem, ou uma minúcia que algum objeto possa conter, é filmado de forma com que ocupe a tela inteira.

Para compor essa mensagem visual, Costa (1997) também diz que a câmera filmadora é o principal instrumento para a captação das imagens. Além do instrumento em si, a sua manipulação influencia diretamente na maneira como o espectador absorverá a cena assistida. Este é um recurso que possibilita a execução dos planos. Portanto, aquele que pilota a câmera terá de, executando alguns movimentos com o equipamento de filmagem, enquadrar a cena a partir do que foi definido pela equipe.

A panorâmica, por exemplo, é o trajeto horizontal ou vertical realizado pelo o olho da câmera que consegue capturar completamente a imagem que aparece na cena. Assim, o espectador pode ter uma noção total do elemento filmado. No caso do registro horizontal, a câmera pode completar 360°. Já no vertical, a imagem é percorrida de cima a baixo.

Já o “travelling” ocorre quando o aparelho de filmagem é acoplado a um suporte móvel para que possa acompanhar o movimento de um elemento na cena e transmitir a sensação de deslocamento ao público.

Além de definir o que será filmado nas cenas – sequência dos planos – e a forma como essa tarefa será executada – movimento de câmeras – o diretor de filmagem, junto com sua equipe, deverá realizar um estudo das cores, da iluminação e dos elementos pictóricos, ou seja, das referências de imagens pesquisadas antes da filmagem, para compor a narrativa do filme de maneira coesa.

Todos esses elementos formam o conjunto designado fotografia do filme. Portanto, se a narrativa do filme tem seu contexto em uma floresta de mata fechada, a equipe desenvolverá um estudo sobre vários tons de verde escuro, a quantidade de iluminação que penetra na mata, buscando esses elementos em fotografias, – neste caso o documento gráfico – pinturas, e outras fontes imagéticas para compor o ambiente.

## **2.1 O ritmo do cinema no compasso da modernidade.**

O quadro socioeconômico europeu, na segunda metade do século XIX, era caracterizado por uma elevada produção de bens materiais e por uma sociedade acostumada a consumir as demandas industriais produzidas em escala elevada, ao se comparar com a economia no início do mesmo século.

Os automóveis, ferros de passar, refrigeradores e outros aparelhos de uso doméstico aumentaram o tempo ocioso da classe média e uma nova concepção da temporalidade foi concebida. Para obterem essa facilitação dos trabalhos domésticos e agilidade para se locomoverem, grande parcela da população que pertencia às classes pobres, estava empregada em complexos fabris executando movimentos repetitivos e incessantes, operando máquinas que soltavam uma esteira deslizante com o produto de sua força de trabalho pronto ao final.

A ideia mecanicista trazida pelo capitalismo foi analisada sob a ótica de Karl Marx, “Não é apenas o trabalho que é dividido, subdividido e repartido entre os indivíduos, é o próprio indivíduo que é fragmentado e metamorfoseado à maneira automática de uma operação (...)”. (COLLIN, 2008, p. 60).

O pensador alemão percebeu e difundiu essa estrutura de massas que o capitalismo fomentava – desde a chamada Primeira Revolução Industrial e, mais tarde, intensificada na Segunda Revolução, com o advento da eletricidade –, especializando cada operário numa única e mesma função, segmentando as formas de produção de maneira a tornar irreconhecível seu trabalho no produto final. O trabalhador fabril do século XIX estava inserido em uma sistemática que o alienava, que o mantinha numa posição de ignorância quanto ao processo completo do produto que sua mão-de-obra havia auxiliado a construir.

É no contexto descrito, que Jean Epstein – cineasta e teórico francês – analisado pelo crítico e estudioso de cinema Ismail Xavier, descreve o cinema como um produto tecnológico - momento no qual se pôde desenvolver os cinematógrafos e os fonógrafos - como um fator decisivo para reproduzir inumeráveis vezes as imagens que reafirmavam o presente instantâneo, sem o momento subjetivo para que o indivíduo pudesse vivenciar e questionar, refletindo, de fato, sobre suas ações: “há uma ligação direta entre sua estética (do cinema) da rapidez mental e a

apologia do ‘espetáculo do mundo urbano’ que exige uma nova sensibilidade frente à aceleração dos estímulos”. (XAVIER, 1978, p. 84).

A fugacidade da montagem de imagens do cinema surge no momento em que as massas também não questionam as formas de produção, apenas reproduzem em movimentos rápidos o ajuste das peças sobre a esteira das máquinas nas fábricas.

Visto o poder de encantamento das cenas sobre os observadores, algumas projeções começaram a ser realizadas em cafés e cabarés. Nesse momento, o caráter era de entretenimento do público que frequentava esses espaços.

O espetáculo criado pela mistura entre a ilusão do real e as imagens filmadas, causava no público a reação de encantamento. Os espectadores se emocionavam com uma tecnologia desenvolvida pelo homem que fosse capaz de apresentar tanto realismo nas cenas, trazendo elementos urbanos compreensíveis para aqueles que assistiam, pois condiziam com o espaço – a cidade – e o tempo – a dinâmica da modernidade – no qual estavam inseridos.

A transição do cinema como forma de lazer para uma manifestação artística se dá quando o mesmo é incorporado pelo modernismo, mais especificamente, por uma de suas correntes que se consolida no início do século XX, o Cubismo.

A percepção do cinema, enquanto arte, já era notada pelo público, desde a classe social mais baixa à mais abastada, mesmo os trabalhadores das fábricas, que vivenciavam uma antítese entre a alienação – formulação marxista do sistema capitalista – e a apreciação do cinema. Pois, embora as projeções tenham servido como espetáculo distanciando o trabalhador de uma realidade opressora, eram elas que propiciavam o reconhecimento de uma nova estética: aquela que colocaria o proletário como observador do instante da modernidade, introduzindo em sua vida um novo modo de olhar os movimentos que caracterizavam a atmosfera moderna.

(...) A resposta sensorial (do público frente ao cinema) isolava o instante, separava-o experimentalmente como um momento distinto dos que o precediam e o sucediam. O instante, por sua vez, descrevia a resposta sensorial cuja intensidade também era reconhecida a partir de seu contraste com os instantes mais simples que o cercavam. (CHARNEY, 2001, p. 388).



Tendo em vista a rápida disseminação do cinema na Europa, este não tardou a chegar ao “lado de baixo do Equador” que teve

(...) sua manifestação cinematográfica no próprio momento da implantação: esta, antes de ser percebida no seu aspecto de extensão da colonização no plano da cultura, é vista com orgulho como uma marca da capacidade do povo em assimilar a novidade”. (XAVIER, 1978, p. 120).

Em um primeiro momento, quando o cinema aporta no Brasil, a intenção de mimetizar a estética europeia é incorporada à atmosfera da *belle-époque* que a sociedade burguesa dos centros urbanos ainda em formação, gozava. Mais tarde, em busca por uma identidade estética, política e cultural, genuinamente brasileira, um núcleo de intelectuais, principalmente do eixo São Paulo–Rio de Janeiro–Minas Gerais modifica o cenário do início do século XX, produzindo uma almálgama ao unir as ideias do modernismo europeu e as reflexões quanto à formação da identidade nacional brasileira.

### **3 MODERNISMO: MOVIMENTO ARTÍSTICO E AS VANGUARDAS EUROPEIAS**

O contexto em que o movimento modernista foi criado, e como isso se funde com as ideologias e os costumes que vigoraram na segunda metade do século XIX, são, do ponto de vista histórico e sociológico, mais importantes que a definição da profusão artística vivenciada naquela época.

O principal movimento artístico da época era o Parnasianismo, que buscava retomar a estética da antiguidade e seu conceito de belo. A fim de modificar a cultura social burguesa regente e seus costumes, surgiram grupos de intelectuais e artistas que questionavam estes preceitos a partir da vontade de criar algo novo, negando o que era imposto pela sociedade e desenvolvendo novas regras de pensamento e estética. Entre esses movimentos, nasceu o Futurismo, liderado por Filippo Tommaso Marinetti, que pregava a destruição de bibliotecas e museus na intenção de anular o passado histórico e criativo da sociedade como um todo, através de manifestos publicados em jornais da época. A escolha de difundir os

preceitos do movimento através de manifestos se deu porque, conforme Helena (1986), “dessacraliza o culto do livro como “obra de arte”, inaugurando uma estratégia renovadora, criada por Marinetti, e muito utilizada, posteriormente, por outros grupos.”

A partir desse rompimento estético vanguardista, impulsionado pelos intelectuais futuristas, outros movimentos fortemente influenciados por essa inovação cultural, trouxeram elementos artísticos – literários, visuais e musicais – reafirmando o rompimento com a estética parnasiana característica do século XIX. Outras correntes *avant garde* de destaque foram o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo.

Mais do que o Futurismo, precursor de todo o movimento modernista europeu, o Cubismo agregou a dinâmica da modernidade a sua obra, além de recolher os fragmentos causados pelo caráter destrutivo dos futuristas – sentimento que fundamentava o radicalismo com relação à estética parnasiana.

Tanto na pintura quanto na literatura o cubismo implica uma representação cinemática: cria-se uma nova perspectiva plana, fragmentam-se os volumes das coisas espalhando objetos sobre planos inter-relacionados e cambiáveis. Isso, que é muito mais claro em se tratando da pintura, pode ser entendido na literatura como uma nova técnica de recortes e montagens, através do recorte e reorganização sintática de elementos (...) Uma maneira de representar a realidade como algo fracionado, expressa através de planos superpostos e simultâneos (...). (HELENA, 1986, p. 31-32).

Contemporâneos, o cinema e o Cubismo dialogam em sua composição fragmentária. A definição de Helena é complementada pela reflexão de Ismail Xavier acerca da composição fílmica.

O filme, nos dados mais imediatos de sua construção, é também uma totalidade deste tipo (a noção de totalidade vincula-se à de reunião de elementos discretos, marcados pela mútua exterioridade e justapostos); o binômio decomposição/ recomposição, cinematograficamente decupagem/ montagem, vai marcar a intersecção entre a operatividade cubista e a construção no cinema. (XAVIER, 1978, p. 86).

Além das características de cada vertente do modernismo, este surge como nova forma de provocar e analisar o papel de cada um dentro da sociedade, expressando e transformando através da cultura e de suas produções os novos meios de vida e as vanguardas idealistas. Para os modernistas, as verdades do ser humano, que há muito tempo se mantinham reprimidas pelos conceitos impostos pelos ideais regentes, deveriam vir à tona na intenção de tornar cada indivíduo liberto para seguir seus reais preceitos e sua própria impressão pessoal do meio em que vive. Segundo o escultor sueco modernista Claes Oldenburg, a principal intenção do movimento era “uma elevação da sensibilidade acima dos valores burgueses capaz de restaurar a magia intrínseca do universo” (GAY, 2009, p. 23).

Enquanto isso, o desenvolvimento urbano também ajudava o Modernismo a tomar forma. Os defensores do movimento perceberam que devido à urbanização, à construção de novos teatros, bibliotecas e museus e à criação de novas tecnologias, tais como a fotografia e posteriormente o cinema, a população da classe média trabalhadora começou a ter mais acesso à cultura, criando um interesse maior em assuntos que antigamente eram de prerrogativa apenas da burguesia.

### **3.1 Movimento modernista: a inovação chega ao Brasil**

Então os transatlânticos trouxeram da Europa outras raças aventureiras. Entre elas, uma alegre, que pisou na terra paulista cantando e na terra brotou e se alastrou como aquela planta também imigrante que há duzentos anos veio fundar a riqueza brasileira. (MACHADO, 1927, p. 20).

No início do século XX, o Brasil encontrava-se em um período de desenvolvimento industrial, com o número de imigrantes aumentando cada vez mais por conta da mão-de-obra tão necessária para ampliação do mercado. Graças às invenções modernas, como o telefone e o telégrafo, a troca de informações e o contato com outras culturas passaram a ser mais acessíveis para a população.

Além das correntes migratórias, outro aspecto que ampliou o intercâmbio cultural entre os países foi o conhecimento trazido por jovens de famílias burguesas que buscavam agregar valores culturais variados e sofisticados em sua formação.

Por conta destas viagens, muitos intelectuais e artistas brasileiros entraram em contato com as vanguardas artísticas europeias e, inspirados com a

multiplicidade criativa vivenciada no exterior, quiseram se apropriar das artes aplicando-a no Brasil de maneira original. Com essa bagagem repleta de novas ideias e pensamentos gerou-se um grande debate de como os intelectuais brasileiros poderiam ajudar o país a criar uma identidade própria, através de um tema recorrente na nação da época: o nacionalismo. O tema introduzia “não só questões de ordem estética, como o repúdio às formas consagradas [...]; como também questões primordialmente culturais, como a discussão da dependência brasileira das matrizes da colonização europeia”. (HELENA, 1986, p. 8).

Inicia-se então a fase heroica do movimento modernista brasileiro (1920-1930), que recebeu este nome pela vontade de explorar e revolucionar os meios culturais. Para cumprir este objetivo, os intelectuais do movimento criaram publicações, deflagrando as novas ideias e conceitos artísticos que surgiam: *Klaxon* (SP, 1922), *Estética* (RJ, 1924), *A Revista* (B.H., 1925), *Revista do Brasil* (SP, 1925), *Terra Roxa e Outras Terras* (SP, 1926), *Festa* (RJ, 1927), a *Revista de Antropofagia* (SP, 1928). (HELENA, 1986). Possuíam em comum o ímpeto de criar uma identidade nacional através das inovações estéticas, porém divergiam em suas ideologias políticas, direcionando seus enfoques a públicos distintos.

Em 1928, a *Revista de Antropofagia* que contava com a direção de Alcântara Machado, em sua Primeira Dentição (nome que os organizadores deram às fases da publicação, para fazer jus a nomenclatura antropofágica), foi publicada somente no estado de São Paulo. A segunda fase da revista ficou conhecida por ser muito mais hostil em relação aos seus ideais, atacando até mesmo algumas personalidades importantes do movimento Modernista (entre eles, o próprio Alcântara Machado, que já não participava da publicação nesse período). Como na maioria dos periódicos das vanguardas da época, em sua primeira edição também continha um documento oficial do movimento, o Manifesto Antropófago, que através do humor e da valorização do irracional e do absurdo, questionava o modo como o Brasil se formou, a partir de princípios inseridos por nossos colonizadores.

A antropofagia a que se refere Oswald é uma metáfora, um diagnóstico e uma medida terapêutica. Metáfora do que deveríamos repudiar, assimilar e superar em prol de nossa independência cultural; diagnóstico da sociedade brasileira reprimida por uma colonização predatória; e terapêutica porque vista como forma eficaz de reação contra a violência aqui praticada pelo processo colonizador. (HELENA, 1986, p. 76-77).

## 4 A linguagem cinematográfica na obra “Brás, Bexiga e Barra Funda”

O livro, iniciado por uma espécie de prefácio denominado pelo escritor como *Artigo de fundo*, é assinado por uma fictícia *redação*. Toda essa brincadeira em caracterizar o livro com o estilo jornalístico, tornando cada crônica em notícia, é mais um fator que aproxima Machado da estética do cinema.

O autor não utilizou somente o padrão da escrita de jornal para aproximar-se do real, ele vai além da posição de jornalista, enquanto autor de uma informação verídica, aprimorando a construção de uma narrativa imagética, pois já havia percebido o valor documental de caráter realista que a imagem possui, complementando, dessa forma, o fato narrado.

Por que não optamos então por analisar a influência da fotografia em sua obra, recurso muito mais próximo dos periódicos jornalísticos do que o cinema?

A opção por relacionar a “sétima arte” com a trama de crônicas de *Brás, Bexiga e Barra Funda* é justificada pela percepção do movimento nas imagens criadas pela sintaxe e diagramação escritas por Machado, além de outras semelhanças com a estética cinematográfica que detalharemos ao longo deste capítulo.

Ainda na introdução da obra, de maneira categórica, o autor avisa ao leitor: “Brás, Bexiga e Barra Funda não é um livro”. (MACHADO, 1927, p. 21). Questionamos, então, o que seria se o formato e seu valor literário contradizem a afirmação do autor.

No *Artigo de fundo*, a intenção de Alcântara era forjar uma literatura que contasse, assim como os artigos de jornal, o cotidiano paulista de maneira ímpar. Não seriam narrados os grandes acontecimentos, e, sim, as minúcias do povo que havia migrado ao centro urbano em formação – os italianos –: a população brasileira. “Tudo são fatos diversos. Acontecimentos de crônica urbana. Episódios de rua. O aspecto étnico-social dessa novíssima raça de gigantes(…)”(MACHADO, 1927, p. 21).

Esta multiplicidade de gestos e situações do centro urbano, formadora da essência de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, pode ser definida pela análise de Dulac – da cineasta e crítica de *cinéma d’avant-garde* – que sintetizou a dinâmica da

montagem das imagens em movimento, agregando a intenção de uma narrativa das relações interpessoais em suas minúcias cotidianas, e a sua consequência: a aguçada percepção visual do espectador:

Tudo é movimento à nossa volta, no desconhecido das coisas, nos fatos perceptíveis e não perceptíveis... O movimento é múltiplo. Escrevo, movimento. Vocês me leem, movimento. E, acima de tudo, meu pensamento, o seu, outro movimento. O cinema é a única arte que, em seu ritmo de múltiplas imagens, pode sintetizar num único segundo este movimento múltiplo e comunicar, ao mesmo tempo, minhas expressões, as suas, as nossas impressões. (DULAC, 1924, p. 64 apud XAVIER, 1978, p. 69).

#### **4.1 Aspectos gerais da obra:**

Em seu Artigo de fundo, Alcântara Machado já anuncia o que será a sonoplastia do tecido de suas crônicas:

Italiano grita  
Brasileiro fala  
Viva o Brasil  
E a bandeira da Itália (MACHADO, 1927, p. 29).

Este estribilho anuncia as vozes dos carcamanos que ouvimos pelas ruas dos bairros que a prosa *flâneur* do autor evidencia nos diálogos das personagens, misturando as línguas e moldando um novo dialeto, como no conto de Lisetta em que a mãe, envergonhada pela birra que sua pequena filha – que dá nome ao conto – faz por desejar um brinquedo caríssimo que outra menina segura. Surge, então, o choque de classes. A pobreza envergonhada, representada pela mãe italiana que se desculpa pela má criação de Lisetta, frente a riqueza da outra com sua filha que segura um artigo de luxo, brinquedo caro, que distancia ainda mais as duas realidades.

- Deixa eu pegar um pouquinho, um pouquinho só nele, deixa?  
- Ah!

-Scusi, senhora. Desculpe por favor. A senhora sabe, essas crianças são muito levadas. Scusi. Desculpe. (MACHADO, 1927, p. 46).

Outro aspecto sonoro, recorrente nas histórias, é causado pelos emblemas da modernidade: o bonde, o carro, o apito das fábricas.

Os sons da urbe misturados com os cortes que pululam de ambiente em ambiente – capturados pelo olhar do transeunte implícito que narra as historietas – causam uma sinestesia no leitor, lembrando o início de outra prosa do escritor naturalista brasileiro, Aluísio de Azevedo, *O cortiço*.

Machado utiliza o espaçamento entre parágrafos evidenciando a ruptura das cenas, orientando o olhar do leitor, assim como a câmera faz durante o filme, ora localizando-o no plano geral do cenário, ora permitindo que ele enxergue o detalhe do figurino, do objeto ou do corpo da personagem. A passagem do conto Carmela exemplifica essa intenção:

Depressa o Buick sobe a Rua Veridiana.  
Só pára no Jardim América.

Bianca no domingo seguinte encontra Carmela raspando a penugenzinha que lhe une as sobrancelhas com a navalha denticulada do tripeiro Giuseppe Santini. (MACHADO, 1927, p. 30).

As rupturas e enfoques de cada cena, além de mostrar uma movimentação externa (de ambientes; personagens; temporalidade), envolve o leitor para que ele interprete essa sobreposição, ou melhor, essa decupagem, relacionando o movimento de um carro ao subir a Rua Veridiana em direção ao Jardim América e o símbolo de Carmela se arrumando para um encontro – subentendido pelo leitor – com o homem que dirige o Buick ocorrendo simultaneamente. Ou seja, há também uma movimentação interna de sentimentos e pensamentos das personagens que refletem em suas ações no decorrer da composição sintática de Machado.

Encontramos ecos destes elementos na seguinte fala de Xavier ao explicar a concepção de movimento de Dulac:

(...) O fenômeno cinematográfico compõe um circuito onde o movimento é a origem, a mediação e o termo final do percurso: um movimento interior

(sensação-sentimento-vida interior do artista-drama íntimo dos processos naturais) transforma-se em imagem em movimento (vibrações luminosas que “expressam” o movimento interior que lhes deu origem) e esta imagem percebida produz um novo movimento (sensação-movimento-experiência psicológica do espectador). (DULAC, 1932, p. 341 apud XAVIER, 1978, p. 70).

Há algumas passagens - em três, dos onze contos de Brás, Bexiga e Barra Funda - com detalhes que caberiam perfeitamente se transpostos para um roteiro de filme. Analisaremos com minúcia algumas passagens de *Amor e sangue* e *O monstro de rodas*.

#### **4.2 Amor e Sangue:**

O trágico conto retrata a intensidade da personalidade estereotipada do italiano que é extravasada de forma brutal pelo homicídio da jovem Grazia, cometido pelo apaixonado Nicolino. No início, apenas o ambiente da narrativa é apresentado ao leitor, pelos passos do protagonista.

Desde o primeiro parágrafo, o público é obrigado a seguir o protagonista que anda pelas ruas quando o dia já anuncia sua agitação matinal: a abertura do comércio; o passo cadenciado dos trabalhadores; o apito das chaminés das fábricas; o movimento dos carros nas ruas. Observa-se seu caminhar com a sensação de assistir uma cena capturada pela câmera em travelling: a quitanda aberta com as frutas a mostra, os passantes que se cumprimentam.

A sensação, por caminhar junto com a personagem, que o cinema transmite ao espectador é a mesma da cadência da prosa de Alcântara Machado. Ele não reflete sobre a personagem, não diz seu nome, nem o que faz, até o momento em que um transeunte a cumprimenta. Normalmente é assim que se descobre quem são as personagens de um filme. Elas não se apresentam aos espectadores nem o são por uma voz de fundo – um suposto narrador – Normalmente, o espectador passa a saber quem são no decorrer da cena, ao observar sua interação com outras personagens.

Sua impressão: a rua é que andava não ele. Passou entre o verdureiro de grandes bigodes e a mulher de cabelo despenteado. (...)



la indo na manhã. A professora estranhou aquele olhar tão triste. As bananas na porta da QUITANDA TRIPOLI ITALIANA eram de ouro por causa do sol. O Ford derrapou, maxixou, continuou bamboleando. E as chaminés das fábricas apitavam na Rua Brigadeiro Machado.(...) (MACHADO, 1927, p. 38).

A maneira objetiva com a qual Machado inicia o conto é estendida toda a narrativa. A verticalização das personagens não é o objetivo do autor, e sim o maior número de imagens de maneira que, quando o leitor estiver “dentro” da história, possa verticalizá-las a sua maneira. Assim ocorre também nas projeções cinematográficas, nas quais o envolvimento do espectador depende da elaboração das imagens. São elas que contam por onde as personagens transitam, com quem conversam, para onde olham, como reagem. A câmera capta o movimento externo e o espectador formula o movimento interno de cada uma.

Outro elemento inovador que Alcântara Machado propõe neste trecho – em outros contos ele também utiliza esse recurso – é a mudança do padrão da grafia ao escrever o nome da quitanda.

O autor construiu uma obra cuja narrativa é atravessada pelo fluxo de diferentes textos. A intertextualidade reforça o aspecto visual de sua produção. Além de realçar a presença dos anúncios, cartazes, prospectos, placas, mensagens publicitárias, suas narrativas são portadoras de outras formas de expressão que conjugam a linguagem com elementos não verbais dispostos formalmente de maneira criativa. (CARMO, 2004, p. 180).

Essa intertextualidade evidencia o caráter imagético cinematográfico, pois do fim de um diálogo, o autor, bruscamente, muda a imagem como se a câmera estivesse mudado o plano de filmagem da personagem para a placa, instigando o leitor a relacionar a seqüência de imagens que, a princípio, podem parecer desconexas.

A desgraçada já havia passado.

AO BARBEIRO SUBMARINO. BARBA: 300 réis. CABELO: 600 réis.  
SERVIÇOS GARANTIDO.

- Bom dia!

Nicolino Fior d'Amore nem deu resposta. Foi entrando e tirando o paletó, enfiando no banco, se sentando no fundo à espera dos fregueses. Sem dae confiança. Também seu Salvador nem ligou.

A navalha ia e vinha no couro esticado. (MACHADO, 1927, p. 39).

Após ler o trecho, as imagens lançadas por Machado podem ser interpretadas da seguinte forma: Nicolino anda pela rua. Xinga mentalmente Grazia, que já havia passado por ele sem que o mesmo percebesse. A “câmera” coloca a placa da barbearia em primeiro plano. Nicolino chega ao trabalho. Seu Salvador, o barbeiro, cumprimenta Nicolino, seu empregado, que entra no estabelecimento e se ajeita para esperar os fregueses.

Dessa forma, Machado, monta as imagens a partir da sequência sintática das orações, e deixa para o leitor-espectador abstrair o que os planos e o ritmo fílmico de sua narrativa querem contar.

### **4.3 O Monstro de Rodas**

O enredo da crônica retrata o comportamento das personagens em meio à delicada situação de um velório de uma criança seguido por seu enterro. O ritmo impresso pela linguagem de Machado leva o leitor a ficar dividido entre o drama da morte agregado ao sofrimento da mãe, e as exibições dos que estavam presentes na ocasião.

As flores, as roupas e os acessórios dos convidados, simbolizam o momento ostensivo dos mesmos, ao mostrarem o seu status socioeconômico num desfile funerário, que parte do Largo do Arouche e finda na ascensão ao abastado bairro de Higienópolis.

Na sala discutiam a hora do enterro. A Aída achava que de tarde ficava melhor. Era mais Bonito. Com o filho dormindo no colo dona Mariângela achava também.(...)

- Ai, Nossa Senhora! Ai, Nossa Senhora!

Dona Nunzia descabelada enfiava o lenço na boca.(...)

- Leva ela pra dentro!

- Não! Eu não quero! Eu... não... quero!...

Mas o marido e o irmão a arrancaram da cadeira e ela foi gritando para o quarto. Enxugaram-se lágrimas de dó. (MACHADO, 1927, p. 61).

Em momento algum Machado critica a discussão das personagens (sobre a hora do enterro) evidenciando a inconveniência do assunto conversado; ou que a choradeira da mãe, que havia acabado de perder o filho, deveria ficar abafada no quarto; ou mesmo que nenhum dos presentes se preocupa de fato com dona Nunzia, a mãe. Mas é evidente a ironia modernista que o autor cria pelo contraste das imagens discrepantes entre os diferentes estados emocionais que as personagens apresentam.

É pertinente lembrar que uma das reformas que o movimento modernista sugeria, era a desvinculação dos modos burgueses e a aproximação com o cotidiano popular – aparente no comportamento dos convidados que mostram sua origem humilde na tentativa de reproduzir comportamentos burgueses. Machado transforma-os em figuras ridículas.

Mais uma vez, aproximando-se do cinema, o autor consegue, por meio da decupagem das imagens, relatar a atmosfera da crônica através de sua linguagem imagética, sem carecer de um narrador para esclarecer as entrelinhas do enredo.

A simultaneidade de eventos é outro aspecto recorrente nessa historieta – também presente em outros contos – e, por isso, podemos enquadrar o estilo do autor no ditado popular que diz, "uma imagem vale mais que mil palavras", pois, de maneira sintética, ele escolhe a imagem que o leitor-espectador lerá-verá e este poderá abstrair a mensagem da narrativa fílmica.

A Josefina na mão livre sustentava um ramo de flores. Do outro lado a Linda tinha a sombrinha verde aberta. Vestidos engomados, um branco, um amarelo, um creme, um azul. O enterro seguiu.

O pessoal feminino carregava dalias e palmas de São José. E na calçada os homens caminhavam. (MACHADO, 1927, p. 62-63).

Essa força que a imagem tem sobre aquele que a observa, por conseguir transmitir muitas informações em um único instante, é comentada por Xavier quando este fala das manifestações artísticas do modernismo europeu:

(...) a poesia moderna e o cinema assumem posição privilegiada justamente pela sua construção, baseada na sucessão rápida de elementos que, superpostos na percepção do espectador ou leitor, criam o efeito de simultaneidade (momento presente). De uma confusão de detalhes, cria-se uma impressão geral. E a força emotiva desta impressão advém da rapidez da sucessão de estímulos. Diante da nova dinâmica da arte, o homem é obrigado a pensar rápido, educando sua sensibilidade para participar do novo mundo. (XAVIER, 1978, p. 89).

A cena da procissão que seguia o caixão explicita a sensação da multiplicidade de eventos ocorrendo ao mesmo tempo, e Machado consegue escolher quais detalhes visuais serão mostrados ao leitor para que, mentalmente, consiga coordenar os movimentos de câmera e planos, bem como a fotografia da narração, tornando fácil para quem lê a história enxergar as cores das roupas, e até mesmo o detalhe do “caixãozinho cor de rosa com listras prateadas”. (MACHADO, 1927, p. 62).

## 5 Considerações finais

Podemos depreender da obra de Alcântara Machado que a linguagem cinematográfica possuiu um papel fortemente arraigado no estilo desenvolvido por ele, em conformidade com as ideias modernistas e com a dinâmica moderna. O caráter imagético da prosa machadiana agrega elementos múltiplos caracterizando a simultaneidade das informações, estigma da modernidade. Podemos dizer que a obra *Brás, Bexiga e Barra Funda* não é só genuinamente filha de seu tempo como também catalisadora de um processo moderno: a percepção acelerada, múltipla e multiplicadora de sensações subjetivas.

A linguagem cinematográfica, somada aos ideais defendidos pelos intelectuais da Semana de 22, possibilitou outra percepção quanto aos aspectos sociais ao levantar a questão da imigração italiana, escrita por Machado no limiar da prosa jornalística e da fictícia, deixando como legado o documento irônico e realista das relações interpessoais, políticas e econômicas, presentes nos contos. Essa temática, sendo abordada de forma singular, possibilitou a inserção na narrativa de cenas como se projetasse as personagens miscigenadas falando seu dialeto misto e evidenciando a pluralidade identitária do brasileiro.

A habilidade de Machado ao compor por decupagens as cenas da cidade, esclareceu o que o cinema transmite de tão importante para o mundo moderno: a maneira objetiva e ao mesmo tempo complexa que só a imagem consegue capturar.

Como disse o crítico e cineasta Tarkovski, em uma análise sobre a imagem, (...) “a função da imagem é expressar a própria vida e não conceitos e reflexões sobre ela. Ela não designa nem simboliza a vida, mas a corporifica, exprimindo-lhe caráter único”. (TARKOVSKI, 1998, p. 131).

## 6 Referências Bibliográficas

- TARKOVSKI, Andreaei Arsensevich. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- COLLIN, Denis. **Compreender Marx**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CHARNEY, Leo ; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- COSTA, Antonio. **Compreeder o cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1997.
- PETTER, Margarida. Linguagem, língua, lingüística. In: FIORIN, José Luiz (org.). **Introdução à linguística**. 5ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto ao moderno**. São Paulo: 1978.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. **Brás, Bexiga e Barra Funda**. São Paulo: Klick, 1997.
- HELENA, Lucia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. São Paulo: Ática, 1986.
- PETER, Gay. **O fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CARMO, Eduardo Benzatti do. **A obra ficcional e jornalística do escritor Antônio de Alcântara Machado: letras e imagens**. São Paulo, 2004, 313 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em:  
<[http://www.sapientia.pucsp.br//tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=6601](http://www.sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=6601)>