

A INFLUÊNCIA DO ESTILO *ART DECO* EM “*PATHÉ-BABY*”, DE ANTÓNIO DE ALCÂNTARA MACHADO

Lucas da Cunha Zamberlan¹

André Soares Vieira²

RESUMO

Este trabalho objetiva construir uma relação analítica entre a obra **Pathé-Baby**, de António de Alcântara Machado, e o estilo *Art Deco*, materializado em obras artísticas, publicidade, moda e objetos de decoração que pautaram parte das produções culturais europeias dos anos 1920 e 1930. Para tanto, recrutamos um aporte teórico baseado em autores como Duncan, Eco, Fauchereau e Barthes com o intuito de investigar as singularidades do *Art Deco* – e a afinidade que o estilo estabelece com as vanguardas europeias – buscando dimensionar: a) o seu complexo e fecundo alcance estético, em harmonia com o período de profundas transformações sociais, políticas e econômicas em que esteve em voga; e; b) de que maneira esses traços tão bem definidos são impressos no texto literário de António Alcântara Machado, autor modernista que se revela engajado em elaborar uma obra que apreendesse os contornos mais vivos de cidades francesas, italianas, portuguesas e espanholas que havia visitado. A partir dos resultados obtidos, é possível compreender não só a relevância do *Art Deco* na composição da paisagem europeia, mas principalmente a estreita ligação que as características visuais mantêm com a escrita nesse livro em que tudo aponta para o casamento entre imagem e texto.

Palavras-chave: **Pathé-Baby** Modernismo. *Art Deco*.

Pathé-Baby é o livro de estreia do escritor modernista e jornalista António Castilho de Alcântara Machado d'Oliveira, publicado em fevereiro de 1926. O título da obra constitui-se em uma 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 de uma incursão à Europa, onde esteve por sete meses, de março a novembro de 1925, **Pathé-Baby** apareceu, originalmente, na coluna semanal do Jornal do Comércio, com o subtítulo “Panoramas Internacionais”. Os textos acompanham, de forma geral, a trajetória do autor no Velho Mundo, registrando cidades da França (Paris), da Inglaterra (Londres), da Itália (Roma, Milão, Florença, Veneza, Pisa, Lucca, Siena, Perugia e

¹ Doutorando pelo programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e Professor Substituto da mesma instituição.

² Doutor em Letras. Professor de Literatura na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Assis), de Portugal (Lisboa) e da Espanha (Madrid, Barcelona, Córdoba, Granada e Toledo) com uma visão subjetiva engendrada, primeiramente, 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.

Alcântara Machado, portanto, enquanto indivíduo e artista, não só viveu, acompanhou e desfrutou de todos os benefícios dessa época – os anos 1920 (conhecida também como *années folles*, ou seja, os “anos loucos”) – como também erigiu **Pathé-Baby**, uma obra que reflete magistralmente os contornos mais particulares do período. Cotejando as especificidades estéticas e extraestéticas do livro, verifica-se uma intrincada série de correspondências entre **Pathé-Baby**, como objeto sógnico, e os critérios compositivos de um estilo relativo às artes em voga nesse contexto: o *Art Deco*.

Diferente do seu antecessor, o ornamental *Art Nouveau*, marcante na Europa da *belle époque*, o *Art Deco*, essencialmente modernista, se caracteriza, proeminentemente, pela pluralidade em seu campo de atuação, influenciando a arquitetura, o desenho industrial, o mobiliário e principalmente o universo da moda. Nasce, assim, toda uma gama de objetos, como vestidos, relógios, colares, pulseiras, anéis, cadeiras, cartazes, prédios, automóveis, fachadas de construções, livros e quadros que somados constituem um retrato estético de uma época de frenesi.

Na obra “*Art Deco: the Golden age of graphic art & Illustration*” (2013), Robinson e Ormiston catalogam a influência do *Art Deco*, destacando as tendências, as semelhanças com a *Art Nouveau*, mas notadamente as diferenças entre ambas. Ao contrário da precursora, o *Art Deco* prima pelas linhas modernistas, de formas geométricas e simétricas, inspiradas no Cubismo de Braque e Picasso.

Destarte, há referências marcantes ao Futurismo, e seu culto às máquinas e à velocidade pregado por Marinetti e Boccioni; à Bauhaus alemã e seu ideal de design moderno, recortado, antinatural, aliando arquitetura e urbanismo, desenvolvido por Walter Gropius e seus seguidores; ao Fauvismo, baseado em estilo cru e cores arbitrarias de um Matisse; e ao Construtivismo Russo, e suas abstrações, criatividade na manipulação de materiais e estetização de técnicas cinematográficas, encontradas na teoria de Eisenstein, por exemplo.

Portanto, quadrados, triângulos, losangos, círculos e traçados retilíneos substituem a antiga ornamentação irregularmente curvilínea. Como ela pretende atingir um público maior que o *Art Nouveau*, os materiais utilizados são mais simples, mas sem perder, de todo, a

qualidade. As práticas esportivas, que como já foi citado, conquistam muitos adeptos nesse contexto de pós-guerra, recebem atenção e as peças criadas para esse fim procuram unir arrojo e funcionalidade. Enfim, é todo um conjunto de decisões estéticas que ilustram, de certa maneira, uma postura ativa frente à realidade.

Em um primeiro olhar, uma ideia que circunda o livro de Alcântara Machado é a viagem transatlântica, pois o escritor embarcou no navio Flandria no dia 24 de março de 1925 com o objetivo de visitar o velho mundo. No **Pathé-Baby** impresso em volume, há apenas os textos que reportam cidades europeias. Todavia, no Jornal do Comércio, o autor realizou algumas publicações que se passam ainda no litoral nordestino brasileiro, seu ponto inicial. Na partida, ele menciona o navio e capta o último instantâneo da terra natal:

O vapor dá três roncões e desliza.
No porto, o Barão do Rio Branco, de bronze, trepado em seu pedestal, enfrenta o mar verde, azul, cinzento.
O vento traz da terra um último bafejo de calor e perfume brasileiros. Barquinhos, oscilando com as vagas, sacodem as velas dizendo adeus.
Sobre Olinda, que o sol ilumina, passam nuvens como gaivotas brancas de imensas asas estendidas no azul.
No alto de um edifício público, muito longe, cada vez mais longe, uma bandeirinha verde e amarela palpita (MACHADO, 2002, p. 47).

Cada vez mais popular, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, esse meio de transporte estava passando por um processo de constante aperfeiçoamento que tencionava oferecer aos seus passageiros um serviço marcado pela excelência. O episódio do Titanic, que vitimara mais de mil e quinhentas pessoas, acontecera na década anterior, em 1912, e era necessário transmitir segurança e tranquilidade aos tripulantes para mitigar a ansiedade da viagem.

No livro “Em 1926: vivendo no limite do tempo”, Gumbrecht (1999) assinala o conforto que a primeira classe desses navios propiciava, na tentativa de serem vistos como uma extensão – hiperpotencializada – da já movimentada vida metropolitana:

Enquanto os ricos e belos são impacientemente aguardados nos dois lados do oceano, como indicam as colunas sociais de jornais como o *New York Times* [ver **Americanos em Paris**], eles se permitem passar o tempo praticando esportes de classe, como o golfe ou o tênis – mas também em partidas de futebol e lutas de boxe (GUMBRECHT, 1999, p. 283, grifo do autor).

A fim de propagandear as viagens transatlânticas, as grandes companhias europeias investiram em propagandas publicitárias, cujas artes, impressas em cartazes, compõem um importante espaço no legado do *Art Deco*, como afirmam Robinson e Ormiston, que os definem como uma de suas manifestações mais típicas:

*Each of us can probably point to a defining example of the style: architectural icons such as the Chrusley building in New York or the De la Warr pavilion in Britain; the so-called 'flapper' dresses and cloche hats popular in America and Europe; and the posters of Cassandre that romanticized and popularized travel on both sides of the Atlantic*³ (ROBINSON, ORMISTON, 2013, p. 6).

O artista franco-ucraniano A. M. Cassandre, nome artístico de Adolphe Jean-Marie Mouron, responsável, de acordo com Robinson e Ormiston (2013), pela popularização das viagens transatlânticas com seus cartazes, criou, *de facto*, uma estética na qual os transportes coletivos dotados de tecnologia avançada, como os navios e trens, assumem um papel fundamental.

O cartaz do navio *SS Normandie*, por exemplo, da *Compagnie Générale Transatlantique*, representa um dos ícones de sua criação, com seu casco gigantesco tomando parte de mais da metade da propaganda. Em 1939, já em decadência, o *SS Normandie* esteve no Brasil, em um cruzeiro que partiu de Nova Iorque em direção ao Rio de Janeiro. O evento, que despertou grande interesse do público em geral, também foi propagandeado via cartaz, com a publicidade realizada pela agência norte-americana Raymond Whitcomb com arte de Cosimini.

De forma semelhante, Cassandre assina, também, a publicidade artística do *Nord Express*, um trem de luxo que ligava Paris a Varsóvia. Com predominância de um azul *dégradé* que emula o céu e de cores metálicas, a máquina é vista sob o ângulo do chão, transmitindo força por meio de linhas retas e círculos perfeitos. Na parte de baixo, entrecortando-se, aparecem os nomes das cidades pelas quais o *Nord Express* passava: Londres, Paris, Berlim, Bruxelas, entre outras.

As qualidades gráficas dos pôsteres em questão, como o impacto visual causado pelo tipo de impressão e formas retilíneas e pontiagudas, também podem ser encontradas no trabalho

³ Cada um de nós, provavelmente, pode apontar para um exemplo que define o estilo: ícones arquitetônicos, como a construção do edifício Chrusley, em Nova York, ou o pavilhão De la Warr na Grã-Bretanha; os chamados vestidos *flapper* e chapéus *cloches*, populares na América e na Europa; e os cartazes de Cassandre que romantizavam e popularizavam as viagens em ambos os lados do Atlântico (Tradução nossa).

que alçou Cassandre ao reconhecimento de crítica e público, chamado *Au Bucheron*. O cartaz, propaganda de uma loja de móveis, concluído em 1923, consagrou-se em 1925 ao ser exposto na *Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes*, obtendo o primeiro lugar.

Essa exposição internacional ocorreu de abril a outubro de 1925, em Paris, movimentando o âmbito das artes e conferindo um ar ainda mais cosmopolita à cidade-luz. O evento é considerado, unanimemente, senão o apogeu do *Art Deco*, um episódio emblemático que disseminou essa estética dos *années folles* pelo mundo afora. É, pois, no auge do movimento que Cassandre apresenta *Au Bucheron*, o qual pode ser traduzido livremente como “o lenhador”, granjeando o pioneirismo de ter sido, segundo Robinson e Ormiston (2013), o primeiro artista a integrar palavras e imagens em formato pós-cubista, em uma postura fundamentalmente intermediária.

A coexistência entre linguagem visual e verbal, proposta por Cassandre, constitui algo como um axioma intermediário irrefutável de **Pathé-Baby**, que pode ter sofrido influência imediata da arte do franco-ucraniano, visto que Antônio de Alcântara Machado participou da exposição e certamente conheceu *Au Bucheron*, pois o cartaz foi largamente distribuído pela cidade (ROBINSON e ORMINSTON, 2013, p.53). Mais tarde, inclusive, a título de curiosidade, mas buscando confirmar inspirações estéticas de mesma ordem entre os artistas, Cassandre viria a publicar, em 1932, um cartaz da Pathé. Com o dizer “*L'enregistrement électrique le plus perfectionné*”⁴, a imagem mostra uma vitrola elétrica vista de cima, com sua agulha pontuda em um disco que registra o nome da fonográfica três vezes, denotando a velocidade do movimento circular, típico dos futuristas.

Frente a tantas obras despidas de ornamento de artistas, como Le Corbusier (idealizador da revista e dos pavilhões *L'Esprit Nouveau*), René Lalique e Alexander Rodchenko, o modernista brasileiro sente-se motivado pelo evento, como se pode perceber em **Pathé-Baby**. Com linguagem vanguardista, na qual impera a brevidade e o enfoque cinematográfico de quadros encadeados – em paralelo com estética *Art Deco* –, Alcântara Machado descreve o burburinho causado pelo movimento dos transeuntes, sem perder, coerentemente com o seu projeto estético-ideológico, a visão crítica:

6. Espírito gaulês

⁴ A gravação elétrica mais perfeita (Tradução nossa).

A Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, de árvores cubistas, de telhados quadrados, de jardins de madeira, levanta para o céu de Paris antenas de luz. A multidão torce o nariz diante dos pavilhões ricos e vae divertir-se no Parc des Attractions.

Tudo mexe, tudo corre, tudo berra.

- Allons voir la Maison des Glaces.

Na sala octagonal, os espelhos deformam as figuras. Engordam. Emagracem. Caricaturam.

A gente ri.

O guarda grita:

- Mesdames et Messieurs! Soutenez vos chapeaux!

O golpe de vento, de repente, sobe do rodapé e levanta as saias.

A gente ri (MACHADO, 1983, p. 59-60).

O trecho, logo de início, chama a atenção para o cuidado que o autor destina à descrição dos postulados do *Art Deco* e sua inclinação modernista em estilizar os objetos, registrando-os de forma geométrica, com “árvores cubistas”, “telhados quadrados” e jardins de madeira manipulados por mãos humanas. Até os espelhos, metáfora de representação fiel e bem-acabada, contribuem, ao seu modo, para a modificação das formas e contornos. Essa interpretação da natureza, no fragmento citado, é entendida por Alcântara Machado como traço definidor do trabalho dos artistas em exposição e, por conseguinte, não se pode estender a ele esse mesmo olhar estético.

No entanto, quando se observa o capítulo anterior, “de cherbourg a paris”, percebe-se que o modernista “pinta” a paisagem com palavras. A atitude plástico-literária aproxima-se do Cubismo, pela alusão à geometria do Futurismo, pelo culto à velocidade e da *Art Deco*, pelas propagandas e pela força das imagens simetricamente vanguardistas apregoadas pela estética na *Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes*:

1. Pii!

En voiture! En voiture!

Um apito. Não: dois apitos. Sinais vermelhos.

Rápido, o trem corre, rola com ruído, tangendo. Sem deixar saudades, cherbourg desaparece.

Normandia. As aldeias começam a desfilar, vertiginosamente, umas atrás das outras, enfileiradas ao longo da linha como postes telegráficos.

A natureza, para compor a paisagem normanda, estudou geometria. Desenhou-a com ajuda de esquadro e compasso. Coloriu-a pobrememente, com duas côres só: cinzenta e verde. Caprichou. Estilizou. Tudo é medido: os campos, os prados, as árvores.

O homem colaborou com a natureza: dividiu a terra em triângulos, losangos, trapézios. Muito interessado, espetou anúncios: CHOCOLAT MENIER, COINTREAU TRIPLE-SEC, SAVON ERASMIC. Evitou curvas. Deformou as árvores. Alisou os campos. Penteou a relva (MACHADO, 2002, p. 41).

Portanto, a partir do fragmento, além do enfoque literário-cinematográfico de **Pathé-Baby** há, também, a intervenção modernista de Alcântara Machado que enxerga deformadamente (triângulos, losangos e trapézios) a natureza, evitando as curvas do estilo *Art Nouveau*. Algo muito semelhante ocorre com alguns filmes realizados na mesma década, como **Metrópolis**, de Fritz Lang e **O gabinete do Doutor Caligari**, de Robert Wiene, que apelam para a estética expressionista, pouco referencial, distorcendo casas e arranha-céus e os transformando em estruturas pontiagudas e forçosamente geometrizadas.

Em relação às cores, há menção somente ao cinza e ao verde. Essa economia cromática, característica do Cubismo francês, encontra origem na pintura de Cézanne, como afirma Serge Fauchereau (2015, p. 26) ao constatar que aos poucos a vanguarda francesa foi preferindo a sobriedade do *maître de Aix* à efusão cromática de Matisse. O mesmo procedimento aparece na sequência do mesmo capítulo. Cor e forma entrelaçam-se e a natureza angula-se, simetriza-se e pela alusão à loja de brinquedos, artificializa-se:

2. percurso

Casinhas aos pares. Tétos pontudos de ardósia. Muros de pedra. Vacas bem tratadas (tudo é bem tratado).

Simetria, fria simetria. Em cada canto do terreiro quadrado, um arbusto. No centro, uma árvore. A cerca é de madeira pintada. Ninguém.

Toda a gente já viu um quadro assim. Numa loja de brinquedos (MACHADO, 2002, p. 42).

Ocorre que o espaço que Alcântara Machado dedica à grande exposição *Art Deco*, não se esgota apenas na passagem transcrita. Em um trecho anterior, o autor menciona a inauguração festiva do evento, preocupado, predominantemente, em salientar a interação entre as pessoas e a alegria da convivência em sociedade. No final do trecho, inclusive, as palavras que ele utiliza e o estilo sincopado, remetem à passagem de “Corinthians (2) Vs. Palestra (1)”:

4. meia noite, rue st. Honoré

A inauguração (com a Marselhesa e discursos) do Pavilhão de Paris na exposição das Artes Decorativas é um pretexto oficial. Simplesmente. Na Rue St. Honoré, o que o povo comemora é a própria alegria, a alegria de viver e de dançar.

Caixeiras e operários, estudantes e costureiras, funcionários e burgueses, unem os corpos e bambolem os quadris. A primavera lubrifica os membros, sugere desejos.

Três lâmpadas suspensas no meio da rua. Nas calçadas, mesas e cadeiras. À porta do café, uma sanfona e um banjo são a orquestra. Só. Mais nada. O suficiente.

Rodopiam os pares sobre o asfalto. Correm. Deslizam. Saltam (MACHADO, 2002, p. 56).

Esse clima de excitação compartilhada é um elemento comum das grandes cidades, sobretudo as europeias, presentes em **Pathé-Baby**. Ele coincide com um nível de liberalidade ainda inexistente no contexto do *Art Nouveau*. Mesmo que houvesse um padrão estético feminino de mulheres “fatais”, simbolizado, por exemplo, pelo resgate do mito de Salomé, trabalhado por Oscar Wilde (e traduzido no Brasil por João do Rio) e Gustave Moreau, pela pintura ornamental de Gustav Klimt, e por romances como **Monsieur Venus**, de Rachilde, o que ocorre, agora, no *Art Deco*, é uma emancipação de ordem mais efetiva.

Com isso, a própria estética *Art Deco* abaliza-se pela representação de tipos femininos que, seja pelo caminho da moda ou do comportamento, colocam essa nova realidade como centro de muitas produções. O caso mais emblemático é o da pintora polonesa que viveu boa parte de sua vida em Paris, Tamara de Lempicka, considerada como uma voz de suma importância na estetização das mulheres desse período.

Dona de uma vida atribulada, a artista, de família nobre, casou-se muito jovem com o russo Thadeus Lempitzki e, juntos, rumaram para Europa, fugindo da Revolução Russa. Porém, Lempicka abandona o marido logo em seguida para viver, de forma boêmia em conjunto com a “geração perdida”, nos termos de Gertrude Stein. Duncan (2000), aliás, afirma que grande parte dos especialistas a consideram como a suprema expressão da pintura *Art Deco*: *To most devotees, the pinnacle of the Art Deco style in painting is represented by Tamara de Lempicka*⁵ (DUNCAN, 2000, p. 142).

O autorretrato **Tamara in the green bugatti**, de 1925, demonstra a sua própria imagem ao volante do carro moderno e anguloso, com capacete metálico e um olhar entre provocante e desafiador. A mulher no comando da máquina é, sem dúvidas, uma forma simbólica de representar a atitude feminina dos anos 1920, porquanto o automóvel exerceu, entre os modernistas, um fascínio notável.

Ao substituir o cavalo em sua função milenar de auxiliar no processo de deslocamento de pessoas, os automóveis foram cultuados, na época, como um modelo de modernização, força e velocidade. Parecido com o animal em seus atributos, a máquina, por sua vez, difere diametralmente do cavalo pela sua condição inorgânica, por ser uma criação do homem e que, por conseguinte, está sob o seu domínio. Não à toa os H.P. que servem de medida de potência

⁵ Para a maioria dos devotos, o auge do estilo *Art Deco* na pintura é representado por Tamara de Lempicka (Tradução nossa).

dos automóveis são uma abreviatura de “*Horse Power*”, ou, como usado em língua portuguesa, “cavalos de potência”.

Por isso, Marinetti, mentor do Futurismo, o elege como uma síntese do tempo presente e do futuro, no seu afã de legitimar uma visão estética do mundo em que predominam o apagamento da natureza e a supremacia da mecanização. Pintores futuristas como Luigi Russolo, com **Dinamismo de um automóvel** e Giacomino Balla, com **Automóvel correndo** comprovam essa premissa e trazem para o campo das vanguardas, uma tentativa da pintura de reter o movimento pela técnica da sequência (usada por Cassandre no pôster *Pathé*).

O Bugatti de Tamara de Lempicka não apenas é uma marca de automóveis, mas também uma fabricante de máquinas de alta-performance, usadas, durante muitos anos, como carros de corrida. Cassandre cria, em 1925, ou seja, mesmo ano do quadro da pintora, o cartaz Bugatti, mais uma vez acumulando, em uma mesma arte, recursos visuais e verbais em combinação intermediática.

Em uma imagem de um cavalo negro, estilizado, sobreposto pelo automóvel que vaga por cima das letras B-U-G-A-T-T-I, inclinadas em fonte moderna, o pôster brinca com essa permutação entre cavalo e máquina. A frase publicitária – que funciona como elemento chave dessa fusão – realça a nobreza da marca: “*Le pur-sang des automobiles*⁶”.

No capítulo “*de paris a dives-sur-mer*” de **Pathé-Baby**, Alcântara Machado narra uma viagem de carro, a bordo de um *Citroen* de dez cavalos de potência. O seu registro da natureza, sempre modernista, é acompanhado, no fragmento, por figuras de linguagem, valendo-se de recursos comuns da poesia, como se verifica na descrição inicial, dotada de grande beleza e riqueza plástica:

1. rodovia

A estrada de asfalto é um risco de lápis cortando o campo verde. Paris ficou para trás. Na bruma.

Entre acácias, a Citroen engole quilômetros com uma fome de 10 H.P.

As cidades abrem-se. Bougival, St. Germain-em-Laye, Mantes-la Jolie. A estrada passa.

Paisagem asseada, civilizada. Ao longe, macieiras em flor, são velhinhas de cabelos brancos imóveis na relva esmeralda. Pássaros deslizam no ar embaçado como folhas que o vento ergue. E leva (MACHADO, 2002, p.65).

O exemplo de Lempicka, dessa forma, guiando o automóvel e propondo um comportamento mais participativo da mulher na sociedade é um arauto de uma reordenação

⁶ O puro-sangue dos automóveis. (Tradução nossa).

comportamental e, conseqüentemente, estética dos novos tempos. No que tange à moda, a mulher optou pela praticidade e autonomia, libertando-se dos vestidos longos e pesados que as obrigavam a andar sempre com uma companhia para auxiliá-las na tarefa de se vestir.

Além disso, elas aposentaram o desconforto dos espartilhos, a pudicícia das meias brancas e o peso de carregar chapéus enormes. Cortaram os cabelos, encurtaram as saias e passaram a exibir roupas com tecidos leves, de cortes afunilados. Em suma,

Surgiu a charmosa figura da *garçonne*, a jovem melindrosa em vestido fluido e solto no corpo, na altura dos joelhos, ou, para as mais atrevidas, um tanto acima. O cabelo foi cortado rente à nuca, a maquiagem marcando os olhos e os lábios, pintados como corações. As pernas ficaram a mostra, os braços totalmente descobertos (GALLAS, 2013, p.23).

A *garçonne* dos anos 1920 encerra a personificação desse novo padrão das relações interpessoais. Com relativa liberdade para se expressar, as jovens da época embalavam-se ao som do *Jazz*, bebiam drinques, em especial champanhe, fumavam e namoravam em público. Muitas vezes, tais hábitos socialmente recentes assustavam, embasbacavam ou até mesmo causavam inveja nos passantes, como evidencia-se no trecho “Londres”, de **Pathé-Baby**: “No Serpentine River, os botes que os moços alegres manobram tem na proa uma rapariga e um gramofone. A inveja dos basbaques apura os olhos, nas margens, e comenta (MACHADO, 2002, p. 82).

Nessa conjuntura, destacam-se dois estilistas que, de maneira geral, solidificaram esse jeito de agir e de se vestir, imiscuindo estética e comportamento: Paul Poiret e Gabrielle “Coco” Chanel. Poiret foi, efetivamente, o responsável pelas transformações mais pioneiras e profundas na indumentária feminina do *Art Deco*, por ser o primeiro a recusar o espartilho em suas criações, abrindo espaço para um estilo retilíneo, com vestidos soltos e drapeados. Chanel, por sua vez, foi responsável pelo estabelecimento de um padrão andrógino ao criar, para a mulher, cortes análogos aos da roupa masculina. Ela foi a pioneira, por exemplo da inclusão calça feminina como parte do vestuário feminino e elaborou o modelo do *tailleur*, símbolo de distinção até hoje.

Roland Barthes (2005), em “O duelo Chanel-Courrèges”, inicia sua análise sobre a obra da estilista, em comparação com Courrèges, considerando-a como um nome a ser estudado na literatura. Segundo o autor, sua grande virtude, entre outras tantas, é de ir de encontro à mudança e à variedade, opondo-se a leis consagradas do universo da moda:

Quem abrir hoje uma história da nossa literatura deveria encontrar o nome de uma nova autora clássica: Coco Chanel. Chanel não escreve com papel e tinta (a não ser nas horas vagas), mas com pano, formas e cores, o que não impede que lhe atribuam a autoridade e o prestígio de um escritor do século XVIII (BARTHES, 2005, p.365).

O quadro **Retrato da Duquesa de la Salle**, de 1925, de Tamara de Lempicka, mostra, na pintura, essas propostas. Nele, encontra-se propriamente uma duquesa – título que transmite tradição e vínculo a valores do passado – com roupas associadas até então ao campo masculino, desconstruindo a imagem convencional da nobreza. A fisionomia é de desafio, mais uma vez, mesclando as inovações modernistas das artes visuais com aspectos estéticos preconizados por Chanel.

No Brasil, especificamente em São Paulo, o escultor Victor Brecheret também se notabilizou pela reincidência no tema da representação da mulher como porta-voz dessa renovação nos costumes. Em **Daisy**, de 1922, o escultor ítalo-brasileiro preocupa-se em destacar a beleza feminina, acentuando sua alegria manifesta na expressão facial, e seu apego às tendências contemporâneas, com o moderno corte de cabelo.

Oswald de Andrade, no livro **Pau-Brasil**, publicado em 1925, mesmo ano em que as crônicas de **Pathé-Baby** foram veiculadas no Jornal do Comércio, aborda a influência que a moda e o comportamento dos anos 1920, nestes grandes centros urbanos, exercia no Brasil. O poema “Atelier” demonstra, com nitidez, a visão do poeta em relação ao assunto, além de, assim como Alcântara Machado, também descrever a natureza de forma geometrizada, em acordo com as propostas vanguardistas:

Caipirinha vestida por Poiret
A preguiça paulista reside nos teus olhos
Que não viram Paris, nem Piccadilly
Nem as exclamações dos homens
Em Sevilha
A tua passagem entre brincos

Locomotivas e bichos nacionais
Geometrizam as atmosferas nítidas
Congonhas descora sob o pátio
Das procissões de Minas
A verdura no azul klaxon
Cortada
Sobre a poeira vermelha

Arranha-céus
Fords
Viadutos

Um silêncio de café
No silêncio emoldurado (ANDRADE, 2003, p. 75-76).

Para Oswald de Andrade, nesse texto, apesar de a jovem paulistana não conhecer Londres, Paris ou Sevilha, ela reproduz, em suas roupas, a moda à Poiret, em um processo de padronização estética característica do período. O outro Andrade, o Mário, melhor que Oswald, conseguiu refletir essa relação de fonte e influência entre Paris e São Paulo no poema “Inspiração”, abertura de **Paulicéia Desvairada**, de 1922:

São Paulo! comoção da minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original...
Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e Ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paria... Arys!
Bofetadas líricas no Trianon... Algodão!
São Paulo! comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América! (ANDRADE, 2003, p. 43).

O galicismo ecoando pela América revela, em linguagem poética, a estetização da cidade de São Paulo, que se moderniza, tal qual Paris. Essa imagem de São Paulo arlequinal, cidade trajada geometricamente de losangos coloridos que pauta seus hábitos com base na cultura francesa não aparece isolada. Ferrignac, artista vinculado à Semana de Arte Moderna, também perseguiu o tema. Muitas de suas obras mostram Pierrots, Colombinas e Arlequins pintados ou desenhados, seguramente, sob forte inspiração *Art Deco* e das vanguardas europeias, se considerarmos a fase azul de Picasso e sua recorrência ao tema (FAUCHEREAU, 2015, p. 30).

Ferrignac, aliás, ilustra alguns contos de Antônio Alcântara Machado que saíram no *Jornal do Comércio*, em 1925. No desenho que corresponde à narrativa “Carmela”, o artista plástico retrata a personagem exatamente em acordo com a moda da época, incluindo a blusa adornada por losangos que lembram Arlequins de Cézanne, Picasso, Almada Negreiros e até mesmo Di Cavalcanti, e o corte de cabelo moderno.

No que concerne ao **Pathé-Baby**, o título do livro, em si, já remete à estética feminina da *Art Deco*. Os cartazes publicitários da câmera Pathé-Baby, de 9,5mm, mostram, em geral, mulheres em ação com cabelos curtos e vestidos coloridos, capturando imagens com suas máquinas.

No manual de instruções da câmera, vendida no Brasil com lojas no Rio de Janeiro e São Paulo, há duas imagens que reforçam tal tendência. Uma explicação plausível para essa recorrência, é a delicadeza da câmera que impressiona até hoje pelo seu tamanho e peso reduzidos. O adjetivo “*baby*” remete à ideia de portabilidade e enfatiza o processo técnico de filmagem, motivando o próprio sujeito a preparar seus filmes, da forma que lhe convém. Afinal, como o cartaz anuncia, é o cinema em sua casa.

Enfim, por todo esse conjunto de elementos que cingem **Pathé-Baby**, conseguimos compreender a obra como um produto sógnico, em um amálgama de imagens e letras que se circunscrevem em período de grande efervescência cultural e criatividade artística. Analisá-la à luz da *Art Deco* é apenas uma visão dentre outras possíveis. Em verdade, elas multiplicam-se em conformidade com a beleza dessa obra impescindível do Modernismo brasileiro.

ABSTRACT

*This paper aims to construct an analytical relationship between the work **Pathé-Baby** by Antônio de Alcântara Machado and the Art Deco style, materialized in works of art, publicity, fashion and decorative objects that guided part of the European cultural productions of the 1920s and 1930s. Therefore, we recruited a theoretical contribution based on authors such as Duncan, Eco, Fauchereau and Barthes in order to investigate the peculiarities of Art Deco - and the affinity that style sets with the European avant-garde - in the quest to scale out: a) its complex and fruitful aesthetic reach, in harmony with the period of profound transformations - social, political and economic - which it was in vogue; and; b) how these well-defined aspects are printed in the literary text of Antônio de Alcântara Machado, a modernist author who shows himself to be engaged in the elaboration of a work that perceives the living contours of French, Italian, Portuguese and Spanish cities he had visited. From the results, it is possible understand not only the relevance of Art Deco in the composition of the European landscape, but mainly the close connection that the visual characteristics keep with the writing in this book which everything points to the union between image and text.*

Keywords: *Pathé-Baby. Art Deco. Modernism.*

Referências

- ANDRADE, Mário de. Pauliceia Desvairada. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Caixa modernista**. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- ANDRADE, Oswald de. Pau-Brasil. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Caixa modernista**. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- BARTHES, Roland. O duelo Chanel-Courrèges. In: _____. **Inéditos: imagem e moda**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005. V.3.
- DUNCAN, Alastair. **Art deco**. London: Thames & Hudson, 2000.
- ECO, Umberto. **História da beleza**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- FAUCHEREAU, Serge. **O cubismo: uma revolução estética: nascimento e expansão**. Tradução Marcela Vieira e Julia Vidile. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

L. C. ZAMBERLAN; A. S. VIEIRA

GALLAS, Alfredo O. G; GALLAS, Fernanda Disperati. **Art Déco**: Europa, Estados Unidos, Brasil. São Paulo: E. do Autor, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Em 1926**: vivendo no limite do tempo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

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.

ROBINSON, Michael; Ormiston, Rosalind. **Art Deco**: the Golden age of graphic art & illustration. London: Flame Tree Publishing, 2013.