

O percurso escrito da viagem modernista: experimentação em Alcântara Machado e Raul Bopp¹



Claudete Daflon²

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Resumo: A viagem e o seu registro tiveram importante papel na construção de paradigmas de escrita no Brasil. Considerando-se que a relação estabelecida com os espaços e o sentido dado ao deslocamento repercutem discursivamente, ao propor na linguagem a experiência do espaço-tempo moderno, a experimentação modernista do relato de viagem representou uma importante revisão do gênero caracterizado pelo tom pedagógico e totalizante. Nesse sentido, merece atenção a contribuição de Antônio de Alcântara Machado e Raul Bopp – escritores brasileiros que, embora tenham apresentado propostas relevantes de ressignificação da narrativa de viagem, não têm tido seus trabalhos suficientemente contemplados pela crítica.

Palavras-chave: Modernismo brasileiro; viagem; escrita; experimentação.

Abstract: Dislocations and their recordings have had an important role in the Brazilian writing paradigms construction. Taking into account that the relationship established between spaces and the signification attributed to dislocations has presently exerted considerable influence on discourse as it posits the modern dislocation-time experience, the experimentation of the modernist recording of dislocations has offered an important revision of genre, specially when marked by pedagogical and totalizing tones. Thus, it is worth drawing some attention to the contributions by Antônio de Alcântara Machado and Raul Bopp – two Brazilian

1. Recebido em 10 de junho de 2011. Aprovado em 17 de julho de 2011.

2. Doutora em Letras/Estudos de Literatura (2002) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), é professora adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF).

writers whose works haven't been given the due importance by critics, in spite of offering relevant proposals of resignification of the narrative of dislocation.

Keywords: Brazilian Modernism; dislocation; writing; experimentation.

Résumé: Le voyage et son registre ont eu un rôle important dans la construction de paradigmes d'écriture au Brésil. Si l'on considère que le rapport établi avec les espaces et le sens donné au déplacement répercutent discursivement, proposant dans le langage l'expérience de l'espace-temps moderne, l'expérimentation moderniste du récit de voyage a représenté une importante révision du genre caractérisé par le ton pédagogique et totalisant. Dans ce sens, il faut souligner la contribution d'Antônio de Alcântara Machado et de Raul Bopp – des écrivains brésiliens qui, même ayant présenté d'importantes propositions pour la resignification du récit de voyage, ses travaux ne sont pas assez contemplés par la critique.

Mots-clés Modernisme brésilien; voyage; écriture; expérimentation.

Viajar para conhecer

A viagem e o seu registro aparecem, no contexto colonial brasileiro, associados à necessidade de conhecimento, sem o qual o processo de exploração de riquezas estaria comprometido. Nesse sentido, é expressiva a contribuição de cronistas e naturalistas, cujos relatos serviram de referência importante para a construção de uma visão de Brasil.

No século XVIII, propôs-se, no processo de reforma da Universidade de Coimbra, um curso de *Filosofia Natural* que tinha, entre seus objetivos, formar viajantes capacitados a estudar as potencialidades da colônia. Esse foi o caso de Alexandre Rodrigues Ferreira (1759-1817), considerado o primeiro grande naturalista brasileiro. A serviço da coroa portuguesa, viajou durante nove anos pelo Brasil, ocupado, fundamentalmente, com a coleta e o inventário. Estudou espécies e tribos, costumes e topografia. A escrita, os mapas e o desenho eram aliados obrigatórios nesse processo de dar a conhecer. Porém, suas *viagens filosóficas* tinham, no final das contas, uma razão prática: fornecer informações suficientes para a exploração econômica das riquezas naturais da colônia (cf.: Goeldi 1982).

De qualquer modo, a convergência entre viagem e conhecimento aparecia atrelada ao procedimento científico que, revestido de uma função inventariante, possibilitaria a construção de mapas que incluíam o desconhecido agora tornado cognoscível. Ainda por esse viés, é interessante considerar a importância assumida pelo deslocamento entre os românticos brasileiros, como já assinalara Flora Sussekind, em seu livro *O Brasil não é longe daqui*. A autora observa que, apesar da escassez de relatos de viagem propriamente ditos no período, a iniciativa do inventário estaria expressa na tentativa de dar conta, ainda que na ficção, de uma paisagem e de um Brasil a conhecer ou a construir (cf.: Sussekind 1990:65-67).

Se a viagem de brasileiros ilustrados, naturalistas e estrangeiros remete à eliminação do desconhecido, ou seja, reflete a busca por conferir legibilidade ao que antes não se integrava ao mapa do mundo conhecido, a relação viajar-conhecer não se configura de uma única maneira. Afinal, ao lado do roteiro ligado ao reconhecimento e inventário, há também aquele que diz respeito às viagens participantes de projetos de formação pessoal e intelectual. E, nesse caso, merecem destaque as incursões recorrentes de escritores brasileiros pela Europa.

A compreensão da viagem como parte do processo de formação dos jovens não foi, todavia, fenômeno particularmente brasileiro. Assim, no século XVI, a condição viajante na Europa aparecia associada à necessidade de: “aprender línguas estrangeiras, obter acesso a cortes estrangeiras, conversar elegantemente com homens eminentes, assimilar textos clássicos apropriados a lugares particulares...”³ (Adler 1998:05). Enquanto no XVIII, prevalecia a ideia de viagem como *Grand Tour*, na qual se observava igualmente a importância dada ao aspecto pedagógico da jornada (Feifer 1986:99). De um modo ou de outro, havia já estabelecida a premissa de que a viagem ao estrangeiro constituiria etapa importante do processo de formação.

3. “...learning foreign tongues, obtaining access to foreign courts, conversing gracefully with eminent men, assimilating classical texts appropriate to particular sites...”

Os intelectuais brasileiros, por sua vez, não escaparam a essa lógica, muito pelo contrário. A condição peculiar dada pela situação do Brasil no cenário internacional em função de sua tradição colonial ainda mais favorecia o deslocamento, no caso, para a Europa. Era uma movimentação decorrente ora da obrigatoriedade de finalizar os estudos formais ora do entendimento de que o mundo estava no além-mar. Diante disso, a travessia do Atlântico era bastante frequente entre os membros da elite brasileira e acentuou-se ao longo do século XIX. Essa prática ganhou expressão em nomes como Joaquim Nabuco (1849-1910), especialmente por conta de seu relato memorialístico em *Minha Formação*, cuja publicação se deu em 1900. Nas linhas que definem a sua trajetória pessoal e intelectual, ganha relevância a condição de viajante e, nesse sentido, o capítulo “Atração do Mundo” é revelador da ambiguidade do intelectual que, formado pelas ideias europeias, precisa lidar com sua condição americana. A questão contundentemente colocada no capítulo é submetida à discussão pelo crítico Silviano Santiago e expõe como, com um pé cá e outro lá, o escritor vê-se impelido à viagem transoceânica para assim poder situar-se no palco do mundo. (cf.: Santiago 1996:34)

Entre os modernistas, no entanto, o destino do escritor-viajante passaria a incluir tanto a Europa quanto o próprio Brasil. E essa dupla inclusão é revelada singularmente pela afirmação de Paulo Prado (1869-1943), em prefácio ao livro *Pau-Brasil* (1924), segundo a qual Oswald de Andrade (1890-1954) teria descoberto o Brasil do “umbigo do mundo”, no caso, Paris. O diapasão modernista incorporou a exploração das terras brasileiras ainda que via contribuições europeias, daí experiências como a famosa viagem de *descoberta* do Brasil realizada em 1924 pela caravana modernista liderada por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral (1886-1973) e Mário de Andrade (1893-1945) e que consolidou o roteiro Carnaval no Rio de Janeiro e Semana Santa em Minas Gerais. Por outro lado, somam-se à excursão do grupo de São Paulo as viagens etnográficas de Mário de Andrade, cujos registros originaram *O turista aprendiz* (1976),⁴ e que representaram práticas de deslocamento e escrita que

4. Publicação póstuma que incorporou notas deixadas por Mário de Andrade sobre a sua viagem de 1927 e crônicas escritas durante a excursão para o nordeste entre 1928 e 1929, publicadas no *Diário nacional*.

consolidaram a necessidade de incorporação definitiva da geografia brasileira no ideário do intelectual brasileiro normalmente mais interessado nas travessias oceânicas. Viajar e escrever, portanto, são processos implicados nas premissas de um projeto político, ideológico e estético.

Porém, habitualmente, na discussão sobre esses temas, não é rara a referência quase exclusiva, quando se pensa em escritores, a Oswald e Mário de Andrade. De modo que, mais de uma vez, se tenham negligenciado autores diretamente ligados ao grupo modernista de São Paulo e que expressaram o “deslocamento” das viagens de forma exemplar na sua produção intelectual, especialmente quando se considera a experimentação que ressitua o relato de viagem: trata-se de Antônio de Alcântara Machado (1901-1935) e Raul Bopp (1898-1984).

Viagem com cheiro de cinema

Seja pelo memorialístico seja pelo científico, em itinerários pela própria terra ou pelo estrangeiro, o discurso em que se inscreve a viagem aparece comprometido, de um modo geral, com a informação. Contudo, experiências de trânsito, entre modernistas brasileiros, representaram também a possibilidade de experimentação com a escrita, apontando para uma visão diferenciada do papel do discurso que relata situações de deslocamento. A experimentação estética ressignifica o relato de viagem enquanto gênero identificado a uma finalidade instrutiva, ou seja, a um sentido pedagógico que justifica o predomínio da linguagem de cunho descritivo e referencial, marcada pela cronologia e pelo modelo de roteiro que indica o caminho que leva a um determinado lugar.

Em *Pathé-Baby* (1926), obra em que o modernista Antônio de Alcântara Machado ocupou-se em escrever a sua experiência no além-mar, não há referência a uma viagem de formação ou de estudo sobre lugares e povos visitados, não se trata de relato de um processo de desenvolvimento pessoal nem de etnografia. Outrossim, não representa aspirações confessionais implicadas num movimento de autodescoberta assim como não apresenta

pretensões científicas, caracterizadas pelo compromisso com o registro, a análise e a divulgação de um dado conhecimento. Diante disso, a experiência escrita da viagem em *Pathé-Baby* não se insere num quadro consolidado pela tradição dos relatos de viajantes, ao propor, em gênero tão convencional, a possibilidade de *experimentação*.

Ao se considerar que a viagem se realiza também na sua escritura, experimentar com a linguagem alcança importância inegável, uma vez que redefine a escrita frente às novas relações espaciais propostas pela experiência moderna. Em outras palavras, o relato de viagem se desconstrói ao desligar-se do quadro referencial que habitualmente o caracteriza para reinstituir-se em uma escrita de vanguarda que expressa a fragmentação e a simultaneidade dos espaços percorridos.

O documentário *Picasso and Braque go to the Movies* (2008),⁵ do diretor Arne Glincher, trata da importância do cinema no desenvolvimento da pintura cubista. A premissa defendida no filme permite considerar que a experiência espaço-tempo dada pela projeção fílmica seria, fundamentalmente, marcada pela fragmentação que, por sua vez, orientaria a experimentação visual do Cubismo de Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963). Essa, contudo, é uma reflexão que já havia sido desenvolvida no capítulo “A era do cinema” do livro *História Social da Arte e da Literatura*, de Arnold Hauser.⁶

A arte moderna, como observa Hauser, propõe-se como comentário ou anotação sobre a realidade, visto que não se reconhece mais como descrição ou ilustração. Entretanto, comporta diversas manifestações que estariam, por sua vez, ligadas por um aspecto: “a simultaneidade dos estados de alma” (1994:977). Por isso, a arte do século XX teria se constituído em direta relação com a experiência espaço-tempo proposta pelo cinema. Com o filme, o espaço teria perdido sua condição estática para ganhar dinamismo, de modo que, pelo processo de espacialização do tempo, tornou-se possível uma

5. O longa-metragem foi exibido na programação de 2010 do Festival do Rio com o título *Picasso e Braque vão ao cinema*.

6. Obra publicada originalmente em alemão com o título *Sozialgeschichte der kunst und literatur* em 1953.

concepção temporal subjetiva. A continuidade é quebrada assim como a ideia de uma direção irreversível, na medida em que se pode parar o tempo (como em um *close-up*), avançar, retroceder (*flash-back*) ou repetir. Podem-se criar ou desfazer simultaneidades, ao colocar eventos simultâneos em sequência e vice-versa. (cf.: Hauser 1994:972)

De fato, as possibilidades trazidas pela experiência cinematográfica com o espaço e o tempo apontam para tendências e procedimentos pertinentes às expressões artísticas modernas. De modo que a fragmentação e a experiência subjetiva do tempo aparecem de forma contundente tanto na pintura quanto na literatura, ao mesmo tempo em que se incorpora a relação com a técnica no processo de criação. A implicação do processo de espacialização do tempo proposto pelo cinema na experimentação realizada no campo literário é bastante expressiva em autores que tiveram papel central nas transformações da escrita do século XX, como observa Hauser (1994:975-976):

A descontinuidade do enredo e do desenvolvimento cênico, a súbita emergência dos pensamentos e estados de ânimo, a relatividade e a inconsistência dos padrões de tempo são o que nos lembra, nas obras de Proust e Joyce. Dos Passos e Virginia Woolf, dos cortes, dissolvências e interpolações dos filmes, e é simplesmente magia de filme o que se nos oferece quando Proust coloca dois incidentes, que podem estar a trinta anos de distância um do outro, tão juntos como se houvesse apenas duas horas entre eles.

Nesse sentido, a relação com a técnica se impõe; afinal, se é uma questão inevitável para o cinema, já que: “trata-se de uma arte que evoluiu a partir dos alicerces espirituais da técnica” (Hauser 1994:989), por outro lado, a produção literária do século XX não se manteve à parte disso. Ou seja, se há uma onipresença da máquina no cinema, visto que dela depende para sua criação e exibição, a presença da técnica também está dada, ainda que em outros moldes, no ofício do escritor.

A respeito disso, frente a mudanças do fazer literário representadas por procedimentos como o fluxo de consciência e a consequente quebra da

linearidade narrativa, Flora Sussekind observa, em *Cinematógrafo de letras*, que na literatura a alteração se manifesta, de fato, na linguagem: “Não se trata mais de investigar como a literatura *representa* a técnica, mas como, apropriando-se de procedimentos característicos à fotografia, ao cinema, ao cartaz, transforma-se a própria técnica literária” (Sussekind 1987:15). A literatura assim se reconfigura em contato com as possibilidades abertas pelas novas tecnologias de impressão, de imagem e de som.

Ainda em sua discussão sobre os caminhos tomados pela literatura, a autora observa como o escritor João do Rio (1881-1921) mostrou-se encantado diante dos artefatos e técnicas modernos, ao mesmo tempo em que era consciente de que, com isso, se operava uma violenta transformação do modo de olhar. O que permite estabelecer uma analogia entre a atividade do cronista e a cinematografia, na medida em que os relacionariam a percepção fragmentada e a condição descartável. Mais se agudizaria a relação com as novas tecnologias quando “montagens e cortes passariam a invadir, de fato, a técnica literária com a prosa modernista” (Sussekind 1987:48). É nesse contexto que Alcântara Machado relata com linguagem de vanguarda sua incursão pelo Velho Mundo.

A questão da viagem transoceânica e as suas decorrências no cenário modernista brasileiro interessavam ao escritor. Na crônica “Guaranis viajados”, publicada em 1926 no *Jornal do Comércio*, mostra-se crítico à atitude basbaque dos brasileiros na Europa, especialmente pelo fascínio que habitualmente demonstram pelo que há de tradição e de antigo: “Só têm olhos extasiados para o presente-passado, para as projeções absurdas deste naquele, para a mercadoria mult centenária pela idade e pelo espírito dos museus oficiais” ou “O brasileiro dá um pulo até a Europa e volta botocudo como foi. Reforma o guarda-roupa mas não reforma as ideias” (Machado 1983:178-179). Em *Pathé-Baby*, por sua vez, rejeita o que há de ruína e, no melhor tom futurista, revela sem subterfúgios sua admiração pelo que de moderno encontra pelo caminho.

Sem dúvida, a elaboração estética do livro de 1926 por si só já representa um corte em relação à escrita da viagem tradicional. A

incorporação do cinema ao texto é o grande destaque da obra. Burlando os limites entre livro e filme, Alcântara Machado, junto com as ilustrações do artista plástico Antonio Paim (1895-1988), constrói uma narrativa que se concretiza em mais de um plano. O índice do livro lembra um programa das antigas sessões de filmes enquanto as ilustrações de Paim apresentam numa tela de cinema cada cidade referida pelo cronista. Simultaneamente, a orquestra que toca durante a projeção da cidade feita filme-desenho revela dinâmica própria: os músicos cansados vão desaparecendo ao longo do livro. O cansaço progressivo é recurso feliz utilizado por Paim para conferir movimento às imagens quando consideradas em sequência. O compromisso com a linguagem cinematográfica, contudo, já havia sido denunciado desde o título escolhido para a obra: nome de uma câmera filmadora de pequeno porte comercializada na época.

Assim, o autor parece escrever/filmar sua viagem, como bem expressa a linguagem fragmentada pautada especialmente em processos metonímicos de construção que emprestam inusitada “visualidade” ao relato.

Linda Plaza de Santa Ana!

O Museu olha a Catedral. O Palácio Episcopal é um estilo árabe. Casas ladrilhadas de alto a baixo avançam balcões de madeira lavrada. Pombas brancas no chão branco da praça. E dorminhocos nos bancos. (Machado 1926:22)

Para compor a praça, o autor utilizou períodos curtos e bastante visuais que sugerem imagens captadas por uma câmera, e imagem a imagem tem-se uma cena: a “Linda Plaza de Santa Ana”. Alia-se aos fragmentos e imagens assim construídos na escrita a “montagem” do livro levada a cabo pela utilização singular de recursos gráficos. Se o arrojo estético do texto de Alcântara Machado está em perfeita sintonia com o sentimento de rejeição do passado da tradição europeia; por outro lado, é preciso considerar sua atuação como cronista.

A crônica associa-se à experiência moderna e urbana, na medida em que supõe a fragmentação e a fugacidade. E, nesse sentido, não é surpreendente que

o texto do cronista ganhe também dimensão cinematográfica, como observa Renato Cordeiro Gomes ao discutir a obra de Paulo Barreto:

A nova forma de experiência no cinema aqui fecunda outra mídia — o jornal ou a revista ilustrada —, alterando a linguagem dessa mídia mais antiga e possibilitando a mudança de um gênero que lhe é próprio, a crônica moderna, o mais adequado à fixação do efêmero, do fugaz, que caracteriza a vida cotidiana da cidade, o locus da própria modernidade. (2008:141)

Se o cinema e a crônica de jornal são expressivos de uma mesma sensibilidade, as interseções possíveis entre formatos e linguagens permitem um ganho experimental para a linguagem literária. Daí, ao discutir as crônicas de João do Rio e a criação de *Pathé-Baby*, Renato Cordeiro considerar que o jornal, como espaço privilegiado dos discursos da modernidade, constituiria também lugar apropriado às experimentações que ecoariam nas produções ficcionais dos escritores.

Pathé-Baby não representou relato de uma primeira viagem à Europa. O escritor já estivera antes na Suíça, como aluno de um internato em Haute-Savoie. Também não foi a última, pois Alcântara Machado viajou mais uma vez entre setembro de 1929 e junho de 1930. Contudo, apenas a segunda e a terceira viagem resultaram em produção escrita, em ambos os casos, uma série de crônicas destinadas à publicação em jornal, respectivamente, *Jornal do Comércio* e *Diários Associados*. Todavia, as crônicas escritas a partir da viagem de 1925 foram submetidas à reelaboração e deram origem a *Pathé-Baby*, enquanto as outras, relativas à viagem de 1929, não foram retomadas, sendo publicadas apenas em 1983 no volume II das *Obras* do autor — *Pathé-baby e prosa turística: o viajante europeu e platino* — organizado por Cecília de Lara.

No entanto, a segunda viagem se eleva à categoria de primeira, dada a importância que assumiu dentro do processo produtivo do escritor. Durante os oito meses que durou sua jornada pelo continente europeu, Alcântara Machado escreveu crônicas em que buscou registrar as cidades que visitara; para, posteriormente, organizá-las em livro. A escrita, na verdade, estivera

presente durante toda a viagem, uma vez que a demanda do *Jornal do Comércio* por crônicas exigia que Alcântara Machado escrevesse enquanto viajava, não obstante a contribuição, que deveria ter sido a princípio semanal, ter-se mostrado bastante esporádica. Todavia, a produção escrita continua após o retorno do escritor ao Brasil, tendo em vista que *Pathé-Baby* não resultou da mera reunião de textos previamente redigidos.

Na verdade, processou-se importante trabalho criativo a partir do material produzido na viagem. É exemplar disso o fato de, na edição do livro, terem sido incluídos textos publicados no jornal e outros que, embora tenham sido também escritos em trânsito, por algum motivo, não foram selecionados para publicação no periódico. Isso denota que o livro não compreende simples coletânea das crônicas publicadas na imprensa durante o período em que o escritor passou na Europa, afinal houve “profunda reelaboração de estilo” (Lara 1983-a:14). Ou seja, o processo da escrita de *Pathé-Baby* se deu, portanto, não apenas durante a viagem, mas estendeu-se para além dos seus limites:

A edição em livro, de 5 de fevereiro de 1926, acrescenta partes novas inteiras e partes adicionais [...] às divulgadas no jornal. O livro mantém as datas das partes conforme consta na versão do jornal e continua datando as partes que acrescenta. [...] Como Alcântara Machado voltou de navio, teve dias do mês de outubro que pode ter utilizado para redação ou reelaboração dos episódios de *Pathé-baby*. (Lara 1983-b:25-26)

Ao superar o caráter de simples reunião graças ao tratamento criativo dado à organização das crônicas e à linguagem escrita intrinsecamente ligada à própria experiência do viajante, assinala-se a compreensão de que escrever e viajar se articulam mutuamente. Logo, o projeto ideológico e estético que orienta a jornada também define os caminhos da escrita.

Pathé-Baby não foi obra antecipadamente planejada; na realidade, surgiu de “um fato circunstancial – a viagem à Europa” (Lara 1983-b:24) e sua realização levou Alcântara Machado a interromper, temporariamente, a elaboração dos contos que mais tarde dariam origem a *Brás*, *Bexiga* e *Barra*

Funda (1927) e *Laranja da China* (1928). Apesar de não resultar de um projeto literário, como foram as duas obras referidas, e sim da escrita de crônicas de viagem destinadas ao *Jornal do Comércio* com a finalidade de suprir a ausência da contribuição regular do autor como crítico teatral, *Pathé-Baby* ultrapassou em muito, enquanto livro, a publicação feita no periódico.

A versão do J. C., quanto a sua apresentação visual, tem as mesmas características da matéria comum do jornal e em nada prenuncia a montagem gráfica – cinematográfica – que tanto marcou a edição em livro, a tal ponto que nos parece impossível a reprodução mera e simples do texto sem quebrar a unidade da obra. Razão, talvez, que explique o fato de a 1ª edição ter permanecido única até agora. (Lara 1983-b:24)

A publicação datada de 1983, em que se reproduziu a primeira edição a fim de preservar a estrutura geral do livro, comprova a impossibilidade de, sem prejuízo, dissociar a escrita de toda a composição gráfica da obra, dada a unidade entre os desenhos de Antonio Paim, a elaboração tipográfica e as crônicas. Além disso, propôs-se conferir tratamento cinematográfico à linguagem da crônica. Essa opção estética foi, sem dúvida, fundamental para que o livro pudesse ser mais do que uma coletânea de textos de viagem. Isso se revela, em especial, na organização das crônicas ao longo da obra: “No jornal segue-se a ordem de elaboração, segundo o roteiro da viagem. No livro há alteração nessa ordem: fusão de partes elaboradas em épocas diversas, ou seja, na ida e na volta, como se vê na parte 2. Lisboa e parte 4. Paris” (Lara 1983-b:27).

O que “normalmente” se esperaria de um escritor que se propusesse a publicar suas crônicas de viagem seria a organização destas a partir de um critério cronológico, marcadamente linear e obediente ao percurso realizado; ou seja, a obra traduziria com perfeição o roteiro realizado pelo viajante e, por isso, poderia ter utilidade de guia. Dentro dessa lógica, o relato que se configurasse como “guia” se ocuparia igualmente de dar informações importantes aos futuros viajantes acerca de estada, transporte e lugares “recomendados” ou não a serem visitados. Contudo, o que se observa em

Pathé-Baby é uma escrita diametralmente oposta àquela que caracteriza um roteiro da viagem, visto que não existe o objetivo expresso de explicitar o percurso exato da viagem feita pelo autor em 1925. O livro não funciona como fonte de informações aptas a orientar o leitor em uma futura viagem, caso se deseje refazer o trajeto percorrido pelo escritor-viajante. Na verdade, informar não é o objetivo de Alcântara Machado, afasta-se da dicção didática seja quando opta pela fragmentação seja quando não oferece precisão informativa na própria organização das crônicas. Sem dúvida, o critério cronológico cai por terra uma vez que nem todas as crônicas estão datadas (caso daquelas que se referem às cidades de Bolonha, Pisa e Lucca) assim como em determinados momentos fica evidente que não se obedeceu a uma ordenação linear no tempo. Siena, por exemplo, é apresentada imediatamente antes de Nápoles; no entanto, o texto sobre a primeira é datado de julho de 1925 e, sobre a segunda, de junho do mesmo ano.

Essas observações revelam que não houve da parte do autor a preocupação de apresentar cada lugar visitado na exata ordem em que lá esteve. Não é por acaso que Lisboa é apresentada de uma só vez, tanto quando o viajante chega como quando parte da Europa. Se se obedecesse ao modelo do roteiro, a cidade deveria estar no início e no fim do livro, abrindo e fechando, respectivamente, o percurso do viajante pelo continente europeu. No entanto, isso não se dá. Paris também aparece como visitada mais de uma vez tal qual a capital portuguesa, porém, como esta, aparece uma única vez na organização da obra.

Pode-se compreender isso como resultado de uma produção fragmentária cuja finalidade fosse distanciar-se da construção perfeitamente encadeada e da função pedagógica tão comum no gênero dos relatos de viagem. Sem dúvida, em sua própria organização, anuncia-se em *Pathé-Baby* a ruptura com formas consagradas de narrar a viagem – formas que buscavam apreender a realidade em sua totalidade pela minúcia e insistência descritiva, a fim de dar ao leitor a oportunidade de um roteiro possível.

Entretanto, entender que o processo de composição do livro se dá em direção oposta à elaboração de um modelo consagrado de narrativa de

viagem, marcado pelo didatismo e a linearidade, não permite por si só afirmar que critério está subjacente à organização da obra. Considera-se aqui que a linha que conduz a apresentação dos textos é a cidade enquanto cena: cada cidade é uma cena nos traços dos desenhos de Paim e na escrita de Alcântara Machado, numa nítida incorporação da linguagem cinematográfica. Desse modo, Lisboa visitada em abril e outubro de 1925 permanece no mesmo bloco, pois é a cidade-cena, seja na ida ou na volta, que possibilita unir as crônicas escritas com uma diferença de aproximadamente seis meses.

Por outro lado, a ruptura com uma necessária disposição linear deve-se ao desprezo pela sintaxe convencional, presente tanto na quebra da frase como na composição norteadas pela apresentação de cenas não necessariamente interligadas. Não termina o narrador de apresentar uma cidade já anunciando a outra, ou estabelecendo entre elas uma conexão explicativa de como se deslocou entre as mesmas. O que, na realidade, parece unir todas as cenas, todas as cidades, é o livro compreendido como uma sessão de cinema, em que se sucedem imagens, em certa medida, autônomas. Porém, enquanto obra encenada em quadros, não se pode ter a ambição de “ver” todos os passos do viajante, afinal os cortes são inerentes ao filme.

A respeito, por um lado, da ruptura com o modelo das narrativas de viagem e, por outro lado, da presença da linguagem cinematográfica no texto, Oswald de Andrade afirma na “Carta-oceano”, que funciona como prefácio: “Culpa sua ter esgotado literatura de viagens esse cinema com cheiro que é *Pathé-baby*” (Andrade 1926:12). Sem dúvida, diante da contundência da presença do cinema no livro, a discussão sobre a estética cinematográfica da obra de Alcântara Machado não é nova na crítica – vários críticos já se detiveram nesse aspecto: “A crítica literária é praticamente unânime em salientar o caráter cinematográfico da sua forma de escrever” (Cavalcante 2001:58). A estreita ligação com a estética do filme não se faz sentir apenas na macroestrutura da obra, manifesta-se desde a elaboração metonímica da frase. Ao lado da semelhança do índice com o programa de uma sessão de cinema da época, ou ainda dos desenhos de Paim que retratam os músicos e a tela das antigas salas de projeção, destaca-se a agilidade do texto, que revela,

contudo, a incorporação de propriedades não só do cinema, mas também de outros meios de comunicação como a imprensa. Em outras palavras, volta-se para a questão do cronista, enquanto escritor-jornalista.

A importância do jornal na produção literária de Alcântara Machado levou Cecília de Lara a chamá-lo de “rapsodo da imprensa” e dizer que: “A atividade jornalística está impregnada na obra ficcional de Alcântara Machado” (Lara 2001:53). Pode-se afirmar, então, que o cinema e a imprensa emprestam à escrita de *Pathé-Baby* o ritmo ditado pelo olhar, em que o processo de criação segue a sugestão do tempo que é velocidade e mudança. O leitor se vê diante de “pedaços” de imagens que surgem diante de si como flashes.

Assim, compõe as páginas de seus livros como uma folha de jornal, como uma estrutura de mosaico, com amplo uso do negrito, caixa alta e variedade de tipos, bem como a pontuação muito específica – que assumem a condição de signos visuais, aliados aos conceitos das palavras. [...] Além de procedimentos de corte e montagem, que remetem ao cinema, com mudanças espaciais e temporais, incorpora, ainda, dizeres dos letreiros, transcrição de cartas e convites, criando um forte apelo visual associado, também, a sugestões sonoras, como o uso de onomatopéias, trechos de música, de falas ocasionais que entrecortem o discurso, segundo o processo de colagem... (Lara 2001:52)

A todo momento o investimento visual de sua escrita canaliza, necessariamente, a atenção do leitor que “lê” e “vê”, nas palavras de Djalma Cavalcante no texto “Antônio escreveu, nós L(V)emos”. Dentre diversos outros, o trecho que abre o capítulo sobre Madri revela-se exemplar disso.

Parada dos bondes vermelhos CUATRO MENINOS – SOL – PROGRESO. Carabineiros de chapéu de oleado. COMPLETO. Mantilhas pobres. Carros. Borrifos de gente. Cartazes. POZAS-SOL-ATOCHA-DELICIAS (*por la Calle de Leganitos*). Um chinês. Puerta del sol. (Machado 1926:215)

As palavras em caixa alta intercaladas no texto criam um efeito de “anúncio” e acentuam a percepção das imagens apresentadas como flashes. A descrição resulta não do inventário de pormenores, mas de um processo de apreensão de fragmentos que, mostrados em conjunto, compõem um painel dinâmico de imagens, que, metonimicamente, representam a cidade de Madri.

Todavia, há um aspecto, apontado por Oswald de Andrade em sua “Carta-oceano”, a ser considerado. Associa-se à iniciativa de buscar uma linguagem que se traduza como intercâmbio de diferentes registros próprios à modernidade o esgotamento da literatura de viagem tal como vinha sendo praticada. Porém, ainda em relação ao modelo consagrado do relato de viagem, há de se notar a referência feita por Oswald a um dos mais notórios viajantes que vieram ao Brasil e escreveram sobre sua experiência: “Até agora brasileiro escritor vindo Europa limitava-se fazer papel Hans Staden...” (Andrade 1926:12). A alusão ao comportamento do brasileiro que retornava ao Brasil após viajar à Europa em comparação com Hans Staden traz à tona a identificação com o modelo europeu e a importância das narrativas dos viajantes estrangeiros no país, transformadas, muitas vezes, em verdadeiros parâmetros para os nossos escritores. Na realidade, essas narrativas obtiveram prestígio com a solidificação, no século XIX, de uma tradição de leitura de relatos de viagem. O texto desses estrangeiros era visto, com frequência, como um referencial para a própria compreensão do país e como um modelo de escrita.

Deve-se considerar, portanto, que sendo *Pathé-Baby* um livro de viagem, na medida em que é produção de um escritor-viajante que visa ao registro de sua jornada pela Europa, representa um ponto de tensão e ruptura com a narrativa fundamentalmente “informativa” do gênero para ser, graças à influência dos movimentos europeus de vanguarda, experimentação com a linguagem. Sem dúvida, o prefácio escrito por Oswald de Andrade coaduna-se ao investimento estético da obra.

Pathé-Baby apresenta-se assim como uma experiência de corte em vários níveis com uma tradição de escrita e também de viagem. O terceiro capítulo do livro apresenta-se como relato do trajeto do trem que leva de Cherbourg à capital da França. Ao longo do livro, Alcântara Machado não se ocupa em

informar detidamente sobre meios de transporte, tempo de viagem, percurso estabelecido, embora sejam apreensíveis algumas referências nesse sentido. Apenas quando se volta para Paris, detém-se em apresentar o percurso que o leva até a cidade e o que dela o afasta. Para tanto situa, antes e depois do capítulo “Paris”, respectivamente, o relato de sua ida de Cherbourg até Paris (“De Cherbourg a Paris”) e a visita a Dives-Sur-Mer (“De Paris a Dives-Sur-Mer”). Os capítulos assim distribuídos apresentam a capital delimitada por outras cidades francesas. Sem dúvida, essa distribuição produz um efeito de contraste contundente, visto que a preocupação em se falar do percurso até a cidade obedece à construção de um contraponto e, não como se poderia pensar a princípio, ao fornecimento detalhado de informações.

O capítulo 3, “De Cherbourg a Paris”, sob a aparência de descrição do deslocamento de uma cidade a outra, constitui, na verdade, uma preparação para a chegada ao destino desejado. Paris é o que interessa e o ritmo acelerado do trem, reproduzido na linguagem, parece antecipar o frenesi da cidade:

Trilhos, trilhos, trilhos. Discos verdes, discos vermelhos.
Lanternas. Sinais. Avisos. Letreiros. Trens parados. Trilhos. Postes.
Guindastes. Locomotivas fumegantes. Arrabaldes tranquilos.
Automóveis. Estações pequeninas de nomes enormes. Fumaça.
Trilhos. Rapidez do trem que voa. (Machado 1926:43-44)

Quanto mais perto de Paris mais distante da imobilidade dos povoados que o viajante observava pela janela do trem; afinal, ao que fica pelo caminho resta a estagnação, mas Paris é só movimento: mal se aproxima o trem dela e já é possível sentir o “Cheiro da civilização”. Sem dúvida, desde a partida da estação em Cherbourg, não há dúvida de que o clímax da viagem é a capital francesa, daí o trem correr rápido, pois não lamenta partir: “Sem deixar saudades, Cherbourg desaparece” (Machado 1926:41). Sucede-se, então, um desfile de aldeias, imagens de um campo monótono em que a paisagem parece ser sempre praticamente a mesma, resultado de uma organização quase geométrica das propriedades assim como da domesticação fria dos espaços.

A locomotiva, no texto de Alcântara Machado, parece ter vida própria e, tal qual o viajante, anseia por chegar a Paris. O desejo ardoroso de alcançar o seu destino reside na diferença palpável entre o tempo da máquina e o das aldeias: à imobilidade contrapõe-se a velocidade. O que desponta, todavia, na metrópole apresentada pelo autor, é o seu caráter cosmopolita, seu movimento, sua velocidade, aspectos que em tudo significam modernidade:

Barulhento, internacional, colorido, o café de la Paix prolonga-se até o meio da calçada. Entre meretrizes e ingleses, a multidão passa aos empurrões. Desfile de tipos e de raças. Ininterrupto. Pitoresco. Jornais de S. Paulo, do Cairo e de Tóquio,... (Machado 1926:54)

E arremata o narrador: “Resumo do mundo, ferveilha o Boulevard” (Machado 1926:56). Muito diferente do cenário praticamente desabitado das cidades pelas quais o trem passou, Paris é um turbilhão: “Place de l’Étoile. Em torno do Arco do Triunfo magotes de automóveis giram. As avenidas são doze bocas de asfalto que comem gente e veículos, vomitam gente e veículos. Insaciáveis. Ruído. Pó. E gente. Muita gente” (Machado 1926:49).

Automóveis, asfaltos e muita gente; máquinas e homens: definitivamente, estabelece-se um contraste intenso entre o cenário pacato atravessado pelos trilhos da linha férrea e a cidade-luz, não era à toa que o trem corria para lá. Entretanto, em meio ao frenesi, o viajante localiza um espaço em que subitamente o movimento se interrompe: outro tempo se interpõe ao tempo do *boulevard*. Trata-se do monumento aos mortos, argumento do passado que acende a flama da saudade e precisamente esta preserva esse tempo dissonante.

Paris que passa.
E para sob a arcada. Do chão sobe a flama da saudade, que dança.
Três mutilados, condecorados, compenetrados, montam guarda.
[...]
Em volta do Arco, a vida dinâmica da cidade tumultuária, berrando no buzinar dos automóveis, no ronco dos ônibus, no vozerio indistinto que sobe e foge. Sob a arcada, os olhos fixando o túmulo.
(Machado 1926:49-50)

A morte, representada pelo túmulo, demarca essa área em que a cidade, abruptamente, para. Entretanto, em nada interfere no ritmo que se desenrola para além dos limites do monumento, afinal em volta do Arco o movimento incessante não se abala. Mais uma vez a relação em contraste entre dois tempos distintos é colocada: sob o Arco e em volta dele, num movimento que se assemelha ao da câmera que vai e vem de uma cena a outra, contrapõem-se os dois espaços.

Contudo, os trechos que se seguem não deixam margem de dúvida quanto à opção do viajante: o baile do magic-city; meia-noite, Boulevard des Capucines; meianoite, Rue St. Honoré – registra-se a vida noturna da cidade, quando fechados os museus. Fascina o escritor a cidade que acolhe o progresso – “E a Tour Eiffel, subindo pelo céu, anuncia os automóveis Citroen” – e a vanguarda – “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” (Machado 1926:58-59).

Ao reconhecer e apresentar na composição do seu livro as diferentes temporalidades representadas por Paris, de um lado, e as localidades e monumentos que parecem reter o tempo, de outro, Alcântara Machado estabelece na narrativa de *Pathé-Baby* um contraste. Não foi à toa que, apenas quando se voltou para Paris, demonstrou alguma preocupação em determinar um trajeto de chegada e de saída da cidade. Na verdade, esse procedimento tornou ainda mais evidente o contraponto de tempos que o viajante percebia existirem. O contraste assim exposto não deixa dúvidas quanto à opção que o escritor-viajante faz pelo tempo do *boulevard*, bem distante da estagnação que julga haver no campo; ou seja, ao confrontar diferentes temporalidades, fica patente que o objetivo do viajante não é mais o encontro com o passado, pois mostra com clareza que a motivação para a travessia do Atlântico não se identifica mais à que se observava entre os que viajavam à maneira de Joaquim Nabuco. Fascina-o a velocidade, o progresso, a modernidade, enfim. Viaja para encontrar na Europa não o pitoresco assinalado pela literatura, mas a civilização do presente e da máquina. Diante disso, busca imprimir em sua escrita o ritmo próprio à modernidade que abraça, recorrendo, para isso, à contribuição das

novas técnicas e dos movimentos de vanguarda. A experimentação com a escrita é a prova incontestada de sua escolha.

A poesia de automóvel

Raul Bopp, ligado ao grupo de 22, partidário da Antropofagia, era conhecido por uma inquietação que o teria tornado um viajante incansável, sempre a postos para partir. Realizou viagens por todo país e também para o exterior. Se as viagens internacionais estavam, sem dúvida, relacionadas à sua atuação como diplomata, o mesmo não se pode dizer acerca das andanças pelo Brasil que pareciam impelidas pela pesquisa. Apesar de ter sido reconhecido em sua época por suas constantes viagens e, acima de tudo, embora sua experiência como viajante tenha marcado presença em sua produção como escritor, não se inclui normalmente Bopp na discussão que envolve as já bem conhecidas viagens modernistas.

Como Mário de Andrade, Raul Bopp excursionou pelo norte e nordeste do país, embora difira um tanto deste no que diz respeito ao modo como se posicionava frente à viagem. Pois, enquanto Bopp era reconhecido como um viajante inveterado, Mário viajava “machucado”, tão-somente com o objetivo de escrever, como declara no prefácio de *O turista aprendiz*: “Durante esta viagem pela Amazônia, muito resolvido a escrever um livro modernista, provavelmente mais resolvido a escrever que a viajar, tomei muitas notas como vai se ver” (Andrade 1976:64).

Mário de Andrade declara-se um *antiviajante* que, apesar de preferir permanecer em seu gabinete em São Paulo, reconhece a viagem como necessária à sua produção escrita. Já o escritor gaúcho não declara de forma tão explícita a importância da escrita na sua prática de viagem, conquanto seja notória a expressão que esta alcançará em sua obra, inclusive em seu prestigiado *Cobra Norato* (1931).

Sebastião Uchoa Leite, em texto publicado na *Folha de São Paulo* de 14 de novembro de 1998, comenta o tratamento novo dado à obra de Bopp na edição de sua *Poesia completa* organizada por Augusto Massi. O mérito

do trabalho de organização de Massi, segundo Uchoa, estaria justamente na “acuidade do organizador, que não se deixou levar pela imagem convencional de um poeta que conquistou certa audiência marcada por uma aura ‘folclórica’” (Leite 1998). É Uchoa ainda que assinala como a ideia da viagem vai estar presente na produção de Bopp que culminará com *Cobra Norato*.

Entretanto, sem dúvida, o mérito de expor as relações entre viagem e produção poética em Raul Bopp é de Augusto Massi, quando, na “Introdução” à *Poesia Completa*, publicada em 1998, afirma:

Os críticos construíram em torno deste aspecto irrequieto e errático de sua personalidade uma autêntica boppiana. Entretanto, nenhum deles sublinhou como os constantes deslocamentos pelo país antecipavam aquele espírito de pesquisa e descoberta do Brasil que pautaria a famosa caravana modernista. Diria mais, ninguém revelou como a experiência da viagem sempre esteve ligada à gênese do seu fazer poético. (Massi 1998:15)

Bopp, portanto, não está alheio às viagens que “descobrem” o Brasil, pelo contrário, suas jornadas pelo país, iniciadas antes mesmo da empreitada do grupo modernista de São Paulo, encerravam esse sentido de *descoberta*. O que, com certeza, se faz sentir na sua produção poética.

Não por acaso, a crítica, em mais de uma ocasião, estabeleceu aproximações entre a produção de Mário de Andrade e Raul Bopp. Tornou-se comum o reconhecimento de pontos de contato entre obras como *Macunaíma* (1928) e *Cobra Norato*. Tal aproximação, como argumenta Augusto Massi, traz à tona a relevância que a viagem assumiu na produção escrita dos dois escritores.

Nunca viajaram juntos. Mas ambos percorreram o Brasil recolhendo mitos e lendas, assistindo a festas e manifestações folclóricas, conferindo às viagens um caráter verdadeiramente etnográfico. Quando, em 1927, o escritor paulista visita pela primeira vez a Amazônia e viaja, entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929, para conhecer a fundo o Nordeste, o poeta

gaúcho já havia passado por lá. Apesar do intervalo temporal, seis anos separavam as viagens, ambos convergem na figura do turista aprendiz. O Brasil era uma descoberta: mágico, poético, mítico. (Massi 1998:21)

Dentro dessa perspectiva, em que o fazer literário e a pesquisa etnográfica se cruzam como caminhos viáveis no trabalho do escritor, Massi acentua a existência de um movimento convergente no processo de construção poética dos dois autores, na medida em que tanto um quanto outro tenham lançado mão de ampla pesquisa para assim viabilizar seus projetos literários: “Para os dois mestres modernistas, olhar etnográfico e erudição representam vias de acesso à imaginação poética. Viajar é ler o poema do mundo.” (Massi 1998:23)

Certamente, as aproximações feitas entre Bopp e Mário, via *Cobra Norato* e *Macunaíma*, apontam para uma concepção de viagem, compartilhada por ambos autores, cuja marca seria o desejo de conhecimento das manifestações culturais esquecidas ou negligenciadas e o seu cruzamento com um conhecimento erudito já previamente estabelecido pelas leituras. Um aspecto relevante é o quanto esse “cruzamento”, possível para esses escritores só através da experiência de uma viagem, vai desempenhar um importante papel na composição das obras que os consagraram.

Tanto na rapsódia de Mário quanto no poema de Bopp, a viagem do herói é o fio condutor da narrativa. Viagem pontuada pela erudição, por um lado, e pelo folclore, do outro. Quanto a isso, ressalta José Paulo Paes, ao considerar o poema: “Tanto assim que a sua visão [de Bopp] do mundo amazônico, embora lida nos ‘anais totêmicos’ do Brasil pré-cabralino, traía o monóculo do literato viajado, conhecedor da arte parisiense de vanguarda e das pesquisas modernas da etnologia” (Paes 1998:64).

No entanto, a viagem que Raul Bopp realiza de São Paulo a Curitiba e que ganha registro escrito apresenta algumas particularidades que a diferenciam das viagens etnográficas que se encontram, de alguma forma, inscritas em *Cobra Norato*. Trata-se do poema “Como se vai de São Paulo a Curitiba” publicado em 1928 na revista *Feira Literária* e inédito em livro até a

edição da *Poesia Completa* realizada por Augusto Massi em 1998. As diferenças vão desde o motivo da sua realização, passando pelo seu objetivo, até à forma como se operou o seu registro escrito. Assim esclarece o próprio Bopp as circunstâncias em que se deu a viagem:

De São Paulo, como delegado da Associação Paulista de Boas Estradas, fiz o primeiro *raid*, de automóvel, até Curitiba (1926). Era preciso descobrir, pelas bandas do rio Tibagy, caminhos que dessem passagem ao veículo. Às vezes, era necessário o auxílio de juntas de bois, para arrancar o carro do atoleiro. (Bopp 1972:15)

Bem distante dos objetivos da pesquisa de cunho etnográfico está a finalidade que orientou essa viagem: averiguar as condições das estradas com vistas ao uso do automóvel. Tal preocupação está, certamente, vinculada à questão da modernização tanto representada pela estrada em boas condições quanto pela própria máquina.

Entretanto, as notas que Bopp faz ao longo de sua viagem vão originar uma experiência poética em que a velocidade contrasta com um mundo rural arcaico cortado pelas estradas. Ao mesmo tempo, enquanto resultado de impressões de viagem, o texto escrito não respeita fronteiras de gêneros: relato, crônica ou poema? Tal desrespeito, tão bem visto pelos modernistas, opõe-se a classificações que submetem, muitas vezes, o texto às amarras do gênero.

Do ângulo da classificação literária, trata-se de um texto híbrido, entre a crônica jornalística, a narrativa de viagem, a poesia telegráfica e o diário. Texto de passagem, o fio narrativo se insinua através de uma prosa de fatura moderna e prepara o terreno para a experiência radical de *Cobra Norato*. (Massi 1998:17)

O caráter híbrido aponta para a experimentação e contrasta com o sentido pragmático da excursão que demandava anotações de natureza técnica. Sem dúvida, não há como negar na escrita telegráfica o tratamento poético dado às impressões colhidas durante a jornada. Portanto, mais

importante do que o encaixe em um gênero literário determinado é observar as implicações da viagem real no registro escrito e no fazer poético.

“Como se vai de São Paulo a Curitiba” começa com a imagem da cidade deixada para trás e o deslocamento progressivo que determina esse afastamento. O viajante munido de seu caderno de notas denuncia em sua atitude o desejo de fixar na escrita a viagem. Assim o poeta afirma: “Tomo apontamentos para uma crônica rodoviária” (Bopp 1998:131). O que se segue, então, são dados telegráficos como a indicação do quilômetro e as condições das estradas: “As estradas melhoraram. Saibro batido. Bueiros de manilha” (Bopp 1998:131).

Na viagem dois tempos se confrontam – o da velocidade trazida pela modernidade e aquele que se expressa futurista:

Nas estradas boas sobre-se uma aflição de velocidade.
Parece que atrás de cada curva há espectadores ansiosos esperando
a gente de relógio na mão.
O motor alucinado abafa na corrida um surdo rumor de aplausos
anônimos. (Bopp 1998:132)

E junto à intensidade do motor está o tempo arcaico, estanque, do ambiente rural atravessado pelo automóvel: “Esfarelou-se em dois minutos na memória: Uns italianinhos a cavalo. A praça. Uma igreja colonial. Casas e casas” (Bopp 1998:133). Há um contraste entre a velocidade do carro que percorre as estradas e o Brasil ainda predominantemente rural que vive paralelamente à rodovia.

No entanto, aparece mais uma vez a necessidade de registrar pela palavra a viagem; porém, à maneira do que se observou em Alcântara Machado, diante de diferentes temporalidades, a opção pelo moderno traduz-se obrigatoriamente em uma concepção da escrita como experimentação. O relato de viagem, portanto, exigiria uma linguagem que desse conta das novas relações de tempo e espaço estabelecidas na modernidade.

Por outro lado, a referência ao mapa mostra-se oportuna ao permitir a aproximação entre o registro cartográfico e a escrita do viajante: o mapa assim como a escrita dão à viagem um sentido.

Consulto um mapa.
Faltam dois dedos para se chegar a Sorocaba.
Alinhavo, às pressas, alguns apontamentos minuciados a rigor.
Não fujo de aproveitar o que dê cabida a um comentário.
Mas reflito: esses amontoados de notas carecem de significação pessoal.
Por essas bandas nada há que não esteja bem medido e sabido.
(Bopp 1998:133)

Revela o desejo do relato minucioso, mas percebe ser preciso dar às notas, resultado de uma escrita ansiosa por captar tudo, uma significação pessoal, para que possam deixar de ser tão-somente notas. A discussão em torno do esgotamento do gênero da narrativa de viagem está, de certa forma, assinalada ao se constatar que tudo já fora medido e sabido. Mas nem por isso o autor abre mão de usar anotações feitas que, embora soltas, constituíam material a ser submetido aos procedimentos de síntese e fragmentação no texto: “Notas avulsas: / A gasolina vai subindo de preço” (Bopp 1998:135).

Todavia, ainda que a velocidade seja vista com entusiasmo expresso na admiração pela máquina, justamente ela torna homogênea a paisagem: “Em Itapetininga. Km. 177/Cidade como todas as outras, para quem passa depressa.” (Bopp 1998:135). As cidades são todas iguais para o automóvel em alta velocidade. No entanto, o poeta entende o moderno representado pelo automóvel, pelas estradas novas e pelo seu verso como a possibilidade da transgressão do tempo rural.

Os tempos mudaram.
O mundo contemporâneo pulsa em ritmos acelerados. Novos fatores revelam conveniência de outros métodos.
Surtem, no decurso dos nossos dias, motivos que nos convencem

de que cada município deve levar a sério o problema da circulação rodoviária.

[...]

Ritmo de ruralização.

Costurar o país com estradas alegres, desligadas de horários. Livres e cheias de sol como um verso moderno! (Bopp 1998:140)

O verso moderno vem, então, transgredir o tempo que não se oferece a mudanças e que está relacionado ao passado ruralista e conservador do país. Dessa forma, ainda que, num primeiro olhar, não pertença à mesma esfera das viagens de descoberta dos modernistas, a viagem de Bopp a Curitiba é exemplar das tensões entre viagem/escrita e não deixa de aludir às discussões acerca do nacional. Sim, porque, no choque dos tempos do automóvel e dos fazendeiros, revela-se a questão da modernidade e do atraso no país. Questão esta que opera na mesma chave da dicotomia Brasil/Europa, quando a distância não é só espacial; mas, sobretudo, temporal.

Além disso, representa exemplo de um exercício da escrita da viagem que assume a chave da experimentação com a forma de se lidar com a linguagem que comunica a experiência do espaço-tempo moderno, contundentemente explicitada na estética cinematográfica, no formato da crônica e do jornalismo impresso assim como em procedimentos propostos pelas vanguardas. Ao lado da ressignificação do relato de viajante, em sua dimensão totalizante e educativa, a atitude de Antônio de Alcântara Machado e Raul Bopp expressa a sua inserção em um projeto estético e ideológico comprometido com a modernização do país e de sua literatura. De modo que, ao se discutir a relevância da viagem entre os artistas representantes do Modernismo brasileiro, não é possível negligenciar a contribuição dada pelos autores em questão.

Referência bibliográfica

ADLER, Judith. 1998. Origins of sightseeing. In: WILLIAMS, Carol Traynor (Ed). *Travel Culture: essays on what makes us go*. Westport; Connecticut; London: Praeger, p. 03-24

ANDRADE, Mário de. 1976. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades.

ANDRADE, Oswald de. 1926. Carta-oceano (prefácio). In: MACHADO, Alcântara. *Pathé-baby*. São Paulo: Hélios.

BOPP, Raul. 1972. *Bopp passado-a-limpo por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana.

_____. 1998. *Poesia completa*. São Paulo: José Olympio; EDUSP.

CAVALCANTE, Djalma. 2001. Antônio escreveu, nós L(V)emos. *Cult – Revista Brasileira de Literatura*, 47, ano IV, São Paulo, p. 58-61, junho.

FEIFER, Maxine. 1986. *Tourism in history: from Imperial Rome to the present*. New York: Stein and Day.

GOELDI, Emílio. 1982. *Alexandre Rodrigues Ferreira*. Brasília: Editora da UNB.

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

HAUSER, Arnold. 1994. A era do cinema. In: – *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, p 957-992.

LARA, Cecília de. Introdução. 1983 (a). In: MACHADO, Antonio de Alcântara. *Obras v. 2: Pathé-baby e Prosa turística: o viajante europeu e platino*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, p.13-19.

_____. 1983 (b). O viajante europeu (1925-1926). In: MACHADO, Antonio de Alcântara. *Obras v. 2: Pathé-baby e Prosa turística: o viajante europeu e platino*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, p. 21-31.

_____. 2001. O rapsodo da imprensa. *Cult – Revista Brasileira de Literatura*, 47, ano IV, São Paulo, p. 52-55, junho.

LEITE, Sebastião Uchoa. 1998. Um outro Raul Bopp. *Folha de São Paulo*, 14 de nov.

MACHADO, Alcântara. 1926. *Pathé-baby*. Prefácio de Oswald de Andrade. Estampas: Paim. São Paulo: Hélios.

_____. 1983. *Obras v. 2 Pathé-baby e Prosa turística: o viajante europeu e platino*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL.

MACHADO, Luís Toledo. 1970. *Antônio de Alcântara Machado e o Modernismo*. Rio de Janeiro: José Olympio.

MASSI, Augusto. 1998. Introdução: A forma elástica de Bopp. In: BOPP, Raul. *Poesia Completa*. São Paulo: José Olympio; EDUSP, p. 11-34.

MENDES, Murilo. 1998. Sobre Raul Bopp. In: BOPP, Raul. *Poesia completa*. São Paulo: José Olympio; EDUSP, p. 41-45.

MEYER, Augusto. 1998. Carta aberta sobre Cobra Norato. In: BOPP, Raul. *Poesia completa*. São Paulo: José Olympio; EDUSP, p. 46-50.

PAES, José Paulo. 1998. Mistério em casa. In: BOPP, Raul. *Poesia completa*. São Paulo: José Olympio; EDUSP, p. 61-65.

PRADO, Paulo. 2000. A poesia pau-brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 4º ed. São Paulo: Globo, p. 60.

SANTIAGO, Silviano. 1996. Atração do mundo. *Gragoatá*, Niterói, n. 1, p. 31-54, 2. Sem.

SUSSEKIND, Flora. 1987. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 1990. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras.

XAVIER, Valêncio. 2001. Cinema escrito. *Cult* — Revista Brasileira de Literatura, 47, ano IV, São Paulo, p. 62, junho.