

REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS: UMA VISITA GUIADA AOS MUSEUS DA ITÁLIA EM *PATHÉ-BABY*

Lucas Zamberlan- UFSM
lucaszamberlan@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho objetiva analisar as referências intermediáticas no livro *Pathé-Baby* (1926) de António de Alcântara Machado. Para tanto, partimos do conceito de referências intermediáticas proposto por Rajewsky em *Intermedialidade, intertextualidade e "remediação"*: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade (2012) e o relacionamos com as teorias de Eco (2013), Louvel (2012), Gombrich (2013), Compagnon (2010), Benjamin (2012), Hucheson (1988) e Lambert (2006). Considerando os resultados obtidos, avaliamos que a malha complexa de referências a obras de arte em *Pathé-Baby* constitui um intercâmbio poderoso entre imagem e texto, contribuindo significativamente nas reflexões acerca da relação entre arte moderna e a tradição.

Palavras-chave: Pathé-Baby. António de Alcântara Machado. Referências intermediáticas.

INTER-MEDIATIC REFERENCES: A GUIDED VISIT TO THE MUSEUMS OF ITALY IN *PATHÉ-BABY*

Abstract: This work aims to analyze the inter-mediatic references in the book *Pathé-Baby* (1926) by António de Alcântara Machado. For this, we start from the concept of inter-mediatic references proposed by Rajewsky in *Intermediality, intertextuality and "remediation"*: a literary perspective on intermediality (2012) and we relate it to the theories of Eco (2013), Louvel (2012), Gombrich (2013), Compagnon (2010), Benjamin (2012), Hucheson (1988) and Lambert (2006). Regarding the results, we evaluated that the complex mesh of references to works of art in *Pathé-Baby* constitutes a powerful interchange between image and text, contributing significantly in the reflections about the relation between modern art and tradition.

Keywords: Pathé-Baby. António de Alcântara Machado. Inter-mediatic references.

Pathé-Baby é o livro de estreia do escritor António Alcântara Machado, publicado em 1926. O título constitui-se em alusão à popular câmera cinematográfica de 9,5mm produzida pela Pathé Brothers Company, empresa de máquinas e produção cinematográfica, além de ser a produtora fonográfica de maior projeção no cenário mundial no final do século XIX e início do século XX.

Lançado um ano após o autor voltar da Europa, *Pathé-Baby* apareceu, originalmente, na coluna semanal do Jornal do Comércio, com o subtítulo “Panoramas Internacionais”. Os textos relatam a trajetória do autor no Velho Mundo, registrando cidades da França, Inglaterra, Itália, Portugal e Espanha com uma visão subjetiva engendrada pela sua sensibilidade de artista e estetizada por uma técnica narrativa cinematográfica que se formata e se molda à projeção visual de uma câmera Pathé-Baby.

A partir disso, pelo apelo visual que permeia sua construção, há uma evidente demarcação de elementos pictóricos que, mediados pelas técnicas cinematográficas, legitimam sua presença na narrativa e prestam-se a uma análise mais atenta. Com isso, este trabalho objetiva analisar as imbricações entre imagem e texto existentes em *Pathé-Baby* a partir da perspectiva teórica de Irina Rajewsky (2012), buscando identificar a influência das referências intermidiáticas no discurso literário para, dessa forma, compreender a emergência de uma arte pautada pelo fenômeno híbrido no qual, por meio da escrita, palavra e imagem se encontram.

A passagem de Alcântara Machado por Florença é uma das partes mais interessantes de *Pathé-Baby*. O fragmento integra, na verdade, um conjunto complexo de análises e menções a obras de arte que, de uma forma ou de outra, circunscrevem-se no patrimônio cultural da capital da Toscana. Com isso, ao longo das seis páginas da versão *fac-símile* da narrativa, o legado de Dante Alighieri e dos renascentistas desfila de forma muito breve, mas intensa, acumulado em referências objetivas e pequenas críticas de arte.

No subcapítulo “Tesouro de preciosidades”, de *Florença*, o narrador ingressa na Galleria Uffizi, um dos museus mais tradicionais e antigos da Itália. No local, repleto de preciosidades artísticas, ele percorre os olhos pelo maior acervo de obras do Renascimento existente no mundo, sem esquecer, evidentemente, de prestar muita atenção às pessoas ao seu redor:

tesouro de preciosidades
Na Galleria Uffizi, visitantes domingueiros arrastam os pés.
Compõe um ar entendido diante da Vênus lambida, manjar branco

sem açúcar, da *Nascita botticelliana*. Empanturram-se com as mil e uma variantes da *Vergine col bambino*, com ou sem acompanhamento de santos; da *Madonna in trono*, só ou não, bonita ou feia; da *Adorazione dei Magi*; da *Annunziata*; da *Sacra Famiglia*; da *Deposizione*; da *Assunzione*; da *Crocefissione* [...] Inglesas de óculos compram reproduções da *Venere* com muque de Lorenzo di Credi (discutindo o preço). O *Satiro danzante*, quatro séculos mais velho do que Cristo, saracoteia para um grupo de recrutas.¹

Dois parágrafos são suficientes para a menção de mais de dez obras de arte que “empanturram” os visitantes, tanto pela quantidade dos quadros, afrescos e esculturas quanto pela semelhança estética entre eles. O narrador, aqui, parece vagamente distanciado, confirmando o que mais tarde ele afirma estar “ansiando por uma tela dinâmica e liberta de Léger”². No final, inclusive, ele se engaja em descrever um grupo de mulheres inglesas que compram, discutindo preço, reproduções da *Vênus* pintada por Lorenzo di Credi. Esse costume de mercado, até hoje bastante difundido nos museus da Europa, confirma os postulados teóricos de Benjamin (2012) que entendia a perda da aura da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.

A atitude displicente do narrador vem ao encontro desse sentimento de perda da aura, pois ele pouco se surpreende com as técnicas compositivas dos grandes mestres renascentistas, apesar de nomeá-las “preciosidades”, como apontado no título. Todavia, pode-se considerar o título revestido de ironia justamente pela oposição encontrada no termo “preciosidades” e o desinteresse do narrador em relação às obras.

Ocorre que o que realmente aqula a atenção nesse fragmento são as obras mencionadas que constroem, pela própria citação verbal, uma espécie de catálogo do museu, unindo texto e imagem. Precisamente, há citação de: o *Nascimento de Vênus*, de Botticelli; obras que mostram a figura religiosa de Maria, sozinha ou com Jesus menino; a *Adorazione dei Magi* e a *Annunziata* de Leonardo Da Vinci; a *Sacra Famiglia* de Michelangelo e Francesco Francia; a *Deposizione*, de Pontormo; a *Assunzione* de Denijs Calvaert; a *Crocefissione* de Pietro Perugino e Luca

¹ MACHADO, 2002, p. 112.

² MACHADO, 2002, p. 112

Signorelli; a *Venere* de Lorenzo di Credi e a escultura *Satiro danzante* da Officina Romana.

Das obras mencionadas, duas acabam se destacando por não serem apenas nomeadas. A primeira, a *Vênus* de Botticelli, é caracterizada como “delambida”, ou ainda, um “manjar branco sem açúcar”. A segunda, a escultura *Satiro danzante*, parece ganhar vida, pois “saracoteia para um grupo de recrutas”.

O *Nascimento de Vênus* de Botticelli apresenta-se, no conjunto das obras, como um caso singular. Juntamente com a *Venere* de Lorenzo di Credi e o próprio *Satiro danzante* da Officina Romana, o quadro não representa o ideário cristão e sim uma aproximação da cultura greco-romana, algo que se consolida posteriormente como uma convenção renascentista. Além disso, a *Vênus* também se constitui como um exemplo da beleza clássica, baseado na harmonia, na proporção e na simetria como aponta Ernst Hans Gombrich:

A *Vênus* de Botticelli é tão bela que nem notamos o alongamento artificial do pescoço, a queda abrupta dos ombros, o modo estranho como seu braço se liga ao tronco. Ou talvez fosse melhor dizer que as liberdades tomadas por Botticelli em relação à natureza a fim de obter formas mais graciosas contribuem para a beleza e a harmonia da composição, na medida em que acentuam a impressão de um ser de infinita ternura e delicadeza, que vem dar às nossas praias como uma dádiva dos Céus.³

Ora, ao elaborar um juízo de gosto para a obra, Alcântara Machado revela efetivamente suas predileções estéticas. Menosprezar os encantos estéticos da deusa pintada por Botticelli implica a negação do padrão artístico desenvolvido pelos renascentistas, considerado repetitivo pelo escritor. Talvez, Alcântara Machado buscasse, nesse momento enquanto artista, obras que representassem algo contemporâneo, que problematizasse o mundo em transformação. Sob esse ponto de vista, a matéria histórica ficaria em segundo plano, suplantada pelas obras da vanguarda.

Em relação ao *Satiro danzante*, o fato de o sátiro “quatro séculos mais velho do que Cristo” saracotear frente aos recrutas indica a sensação de movimento contida nas formas da escultura. A perna e o braço direito levantados, o olhar para

³ GOMBRICH, 2013, p. 198.

o chão, o pé levemente inclinado, assim como a mão esquerda, projetam o sátiro para a dança, embora ele permaneça estático. A ilusão do movimento faz com que o autor brinque com a obra e principalmente com a situação: a oposição entre a seriedade dos recrus e o bailado dionisíaco do sátiro não deixa de ser intrigante e seu olhar registra isso.

Essas menções diretas às obras do Galeria Uffizi suscitam deliberadamente um debate intermidiático. A partir da categorização dos fenômenos intermidiáticos proposto por Irina Rajewsky, a autora entende esse tipo de referências objetivas também como uma forma legítima de conexão entre o texto literário e o texto visual, evocado pela palavra:

As referências intermidiáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama *Einzelreferenz*, “referência individual”), seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema (*Systemreferenz*, “referência a um sistema”).⁴

No caso de *Pathé-Baby*, as referências individuais, ou *Einzelreferenz* segundo a tradição alemã, criam uma teia artística extremamente complexa, pois são constantes e numerosas, edificando, assim, um arcabouço cultural que se realiza por meio da intermedialidade. Em outras palavras, o leitor é apresentado a um acervo considerável de obras e artistas, formatando um catálogo inacabado do museu. Nesse sentido, a narrativa confirma seu aspecto constitutivo de crônica de viagem, cumprindo o papel de descrever e situar o receptor em relação à Galleria Uffizzi e seus “tesouros”.

O início do trecho de Rajewsky também é elucidativo. Segundo a teórica, as referências intermidiáticas devem ser entendidas como uma estratégia utilizada pelos autores no sentido de buscar uma significação plena do produto cultural. Assim, com suas próprias especificidades – predominantemente a linguagem verbal – *Pathé-Baby* liga-se às outras artes e mídias, de modo a deixar mais complexas as interrelações mantidas entre imagem e texto.

⁴ RAJEWSKY, 2012, p. 25.

A discussão levanta uma outra questão: essas referências individuais, as *Einzelreferenz*, em tese, possuem a finalidade de preencher de significado a obra de arte pelas vias da intermedialidade. No entanto, a compreensão dos resultados dessa ferramenta intermediária só poderá ser efetivada de maneira completa caso a recepção tenha conhecimento prévio dessas obras citadas pelo narrador. Em contrapartida, se o texto não for decifrado convenientemente, ele perde sua potência significativa, mesmo que permaneça legível.

Umberto Eco (2013, p. 29-32), em *Confissões de um jovem romancista*, comenta a respeito de uma estratégia narrativa muito utilizada por ele em seus romances. Trata-se de um recurso denominado de duplo código, considerado por Linda Hutcheon (1988) como uma forma de expressão própria da literatura pós-modernista. Em suma, o duplo código consiste na construção, através da intertextualidade, de certos comentários eruditos por parte do narrador que enriquecem a experiência literária dos que conhecem o tema, mas que, ao mesmo tempo, não prejudica a leitura de quem o ignora. Metaforicamente, nas palavras de Eco, é uma “pisca-dela do autor para o leitor” que visa o enriquecimento intelectual do romance.

Para o teórico, o duplo código não limita, de todo, a leitura e tampouco pode ser considerado como um preciosismo por parte do autor:

Admito que, ao recorrer ao procedimento do duplo código, o autor estabelece uma espécie de cumplicidade silenciosa com o leitor sofisticado, e que alguns leitores comuns, quando não entendem a alusão culta, podem sentir que algo lhes escapa. Mas a literatura, suponho, não se destina apenas a divertir e consolar as gentes. Ela também se propõe a provocar e a inspirar as pessoas a ler o mesmo texto duas vezes, talvez até mesmo várias vezes, porque querem entendê-lo melhor. Por isso, creio que o duplo código não é um tique aristocrático, mas uma maneira de mostrar respeito pela inteligência e boa vontade do leitor.⁵

Não se trata de considerar a narrativa de Antônio de Alcântara Machado como Pós-Modernista. Vincular, de maneira simplista, *Pathé-Baby* com qualquer corrente teórica da segunda metade do século XX seria incorrer em um anacronismo metodológico que se situa muito distante das pretensões deste artigo.

⁵ ECO, 2013, 31-32.

O que se quer avaliar, neste caso, é a investigação dos procedimentos intermediários da obra com o propósito de verificar seus efeitos, bem como e o que realmente eles representam.

A partir desse contexto, *Pathé-Baby*, no caminho das referências individuais e, portanto, da intertextualidade e da intermedialidade, cria níveis de compreensão diferentes ao nomear as obras situadas no museu. No momento em que o narrador qualifica a *Vênus de Botticelli* de “manjar branco sem açúcar”, ele critica explicitamente a obra do artista florentino. Um leitor real, para utilizar a acepção de Compagnon (2010, p. 148), que apenas conhece a *Vênus*, compreende a apreciação de Alcântara Machado, mas não capta a essência da crítica por não conseguir estabelecer relações com a história da arte e a consequente busca pelo ideal de beleza desempenhada pelos renascentistas.

Uma forma de duplo código realizar-se-ia, assim, pela mensagem culta e oculta, na qual, implicitamente, o autor questiona não só a beleza da *nascita* botticelliana mas também as regras da arte definidas pelos renascentistas dos séculos XV e XVI. Como tudo no quadro converge para a elaboração de uma obra que intenciona a materialização da beleza nos padrões da deusa, considerá-la “delambida”, ou seja, sem expressão e vivacidade é dar uma “piscadela” ao leitor e sugerir que suas preferências não estão em acordo com a estética clássica. Um outro trecho que certifica esse posicionamento é em *Perugia* quando Alcântara Machado lança mão das referências individuais para encontrar “lições modernas” em obras datadas do século XIV: “Nem mosca nas vinte e duas salas da Pinacoteca. O tríptico da escola toscana, *Maddona e Storie dela vita di Cristo, S. Francesco e S. Chiara*, é uma lição de pintura moderna que tem sete séculos”.⁶

A despeito de o autor não prolongar a sua apreciação, nesse cotejamento entre a pintura dos primórdios do renascimento e a arte moderna, o trecho demonstra que Giotto ou Cimabue lhe despertam uma estima que inexiste na sua relação com as obras do *quattrocento* e *cinquecento*. Esse fascínio é intensificado pela visita ao altar da Basílica de São Francisco de Assis onde se encontram painéis gigantescos realizados por Giotto: “e o altar-mór os quatro frescos de Giotto dantescos, enormes, cansam o pescoço porque arrebatam os olhos”.⁷

⁶ MACHADO, 2002, p. 155-156.

⁷ MACHADO, 2002, p. 162.

As possíveis semelhanças que podem ser arroladas na comparação entre as obras de Giotto e as de Cimabue e muitas obras modernistas situam-se sobremaneira em dois aspectos: a falta de profundidade ou perspectiva – elemento que o Modernismo explora de maneira contundente –; e a geometrização das formas, encontradas surpreendentemente em Giotto nos anjos e santos que compõe o imaginário da tradição cristã, como em *Morte di san Francesco*, por exemplo.

Mesmo que essas semelhanças possam parecer inadequadas, pela distância cronológica entre o século XIV e o Modernismo, é Alcântara Machado que as legitima, construindo relações que colocam invariavelmente o olhar modernista como fator fundamental na sua visão do mundo. A comprovação disso é o fato de o narrador elaborar uma comparação pouco ortodoxa ao considerar o rosto pintado de uma obra de Cimabue semelhante à face de um caboclo brasileiro. Afinal, no nosso Modernismo, a busca pela identidade nacional, baseado nos (des)encontros étnico-raciais presentes no Brasil, foi uma preocupação constante. Eis o excerto:

Pouco a pouco, a igreja vestida de sombras vai-se desnudando e o corpo liberto desvenda as perfeições. No braço direito do cruzeiro, sobre o altar, o S. Francesco espantoso de Cimabue, na cara de caboclo brasileiro, resume a vida de esposo da pobreza e amante de cilício. Seus olhos enxergam.⁸

Uma questão que também se torna pertinente, nesse debate, é o motivo que leva o narrador a construir essa crítica ao manancial de obras renascentistas da Galleria Uffizzi. O principal se revela pela intimidade que Alcântara Machado tinha com os artistas cubistas e futuristas e seu compromisso em criar uma técnica nova, distanciada dos valores da tradição. Entretanto, na repetição de algumas ações, pode-se inferir outra razão, não desassociada da primeira.

No trecho analisado, o narrador observa as inglesas que compram reproduções da obra de Lorenzo di Credi. O fato repete-se em fragmento posterior, em *Roma*:

Os ingleses – coitados – enegrecem de notas graves os Baedekers vermelhos no pó da Domus Flavia, deante do *Juizo*

⁸ MACHADO, 2002, p. 161.

Final da Capela Sistina, à luz das velinhas na escuridão frigorífica das catacumbas de S. Calixto, e levam para enquadrar na Inglaterra uma reprodução colorida da *Batalha de Ostia*, da Torre Borgia.⁹

Essa reiteração dos hábitos ingleses em adquirir reproduções de obras de arte explica, também, a atitude do autor. A impressão que ele deixa é a de que sua crítica não está direcionada especificamente às obras de Botticelli, Da Vinci, Rafael e outros tantos, mas à relação estabelecida entre o cânone e o público.

Os ingleses, como pode ser constatado facilmente nesse capítulo e no anterior, aparecem relativamente interessados na fruição das obras, compondo “um ar entendido” diante delas, mas seu consumo parece mais relevante, como se a institucionalização dos parâmetros tradicionais deixasse a verdadeira expressão artística em posição lateral. Ademais, não se pode negligenciar as críticas severas que os modernistas brasileiros ainda recebiam na época de publicação de *Pathé-Baby*, em 1926, boa parte delas compostas por alguns baluartes do academicismo excessivo que ainda resistiam nos principais veículos comunicação.

No Museo Nazionale, em *Roma*, as referências individuais, embora registradas em quantidade menor, aparecem com um pouco mais de detalhes:

No Museo Nazionale só o *Ermafrodita* deitado respira. O resto é cadáver. Gherardo dela *Noite* salpicou de gotas de água verdadeiras a perna direita de *Judite surpreendida no banho*, no Casino Borghese.¹⁰

No excerto, três informações prestam-se à análise de cunho intermediático, dividindo-se em conformidade com as três orações existentes. A passagem “No Museo Nazionale só o *Ermafrodita* deitado respira” faz referência à obra datada do século II a.C que integra o conjunto de obras elaboradas pela estatutária grega no período helenístico. A estátua encanta o narrador pelo seu realismo rigoroso, fazendo com que passe a sensação de estar vivo, respirando. O arrebatamento é ressaltado pela frase posterior – a segunda informação –, já que ele opõe sua impressão positiva do *Ermafrodita* à consideração de que todo o resto do acervo do museu é cadáver.

⁹ MACHADO, 2002, p. 170.

¹⁰ MACHADO, 2002, p. 173.

O jogo de contrastes produz, na visão do autor, duas classes de obras de arte do Museo Nazionale: as vivas e as mortas. No enfrentamento entre o *Ermafrodita* e as demais obras, somente a primeira pertence à categoria dos vivos. Entretanto, na frase sequente – a terceira informação – ele se contradiz e acrescenta uma nova obra. O narrador afirma que se trata de *Judite surpreendida no banho*, de Gherardo delle Notti, mas, pela descrição do quadro, é possível que esteja se referindo à *Susanna e i vecchioni*, do mesmo autor, datado de 1655.

Essa obra, inscrita no período Barroco, surpreende pelo seu grau de dramaticidade, consoante com as características da arte do século XVII. Notti, artista holandês que estudou pintura com os italianos, inspirou-se notavelmente nos trabalhos realizados por Caravaggio no início do século, absorvendo muito do seu estilo carregado de expressividade, jogos de luz e sombras e ilusões óticas permeadas de realismo. As gotas de água que escorrem pela perna direita de Susanna são realmente impressionantes, confundindo as convenções naturais entre a pintura e o mundo real.

A partir das avaliações realizadas pelo narrador, evidencia-se, de maneira objetiva, o norte estético que o agradou nas visitas à Galleria Uffizzi e ao Museo Nazionale. O *Ermafrodita*, por exemplo, por mais que pertença à cultura clássica, assume um caráter bastante vivaz, efeito reforçado pelo trabalho realizado pelo escultor barroco Gian Lorenzo Bernini, que moldou o colchão pétreo sobre o qual se contorce o modelo de mármore. O mesmo ocorre com *Susanna e i vecchioni*, cuja técnica sensibiliza o escritor e o faz anotar que “Notte salpicou de gotas de água verdadeiras a perna direita” da figura pictórica parcialmente submersa.

Umberto Eco (1991), em *Obra Aberta*, reflete sobre a natureza das obras de arte no que tange às suas possibilidades de interpretação. Na sua visão do século XVII, durante o período Barroco, a negação do convencionalismo clássico empregou um dinamismo que favoreceu a visão multívoca do objeto de arte, apreendido, nesse contexto, por ângulos diferentes. Nesse sentido, o Barroco se assemelharia a escolas como o Romantismo, o Simbolismo e notadamente o Modernismo, distanciando-se, assim, do Classicismo e do Arcadismo. Sua correspondência com a modernidade, de forma geral, repousaria no dinamismo, inerente ao estilo, promovendo efeitos variados e nem sempre adequados à lógica proporcional renascentista:

podemos encontrar um evidente aspecto de “abertura” (na acepção moderna do termo) na “forma aberta” barroca. Aqui é negada a definição estática e inequívoca da forma clássica renascentista, do espaço desenvolvido em volta de um eixo central, delimitado por linhas simétricas e ângulos fechados, convergindo no centro, de modo a sugerir mais uma ideia de eternidade «essencial» do que de movimento. A forma barroca, pelo contrário, é dinâmica, tende para uma indeterminação de efeito (com o seu jogo de cheios e vazios, de luz e de obscuridade, com as suas curvas, as suas interrupções, os ângulos com as inclinações mais diversas), e sugere uma dilatação progressiva do espaço; a procura do movimento e do ilusório faz com que as massas plásticas barrocas não permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas levem o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação. Se a espiritualidade barroca é vista como a primeira manifestação da cultura e da sensibilidade modernas, é porque aqui, pela primeira vez, o homem se subtrai ao costume do canônico (garantido pela ordem cósmica e pela estabilidade das essências) e se acha diante, na arte como na ciência, de um mundo em movimento que lhe pede atos de invenção.¹¹

Esse confronto entre o Barroco e o Renascentismo clarifica os apontamentos do narrador, pois ele inclina-se, como já comprovado, ao movimento e às explorações expressivas trazidas pela vivacidade/dramaticidade da obra. Na escolha entre as duas estéticas, Alcântara Machado, pela via modernista, elege a barroca, assim como Mario de Andrade ao compor *Macunaíma*, por exemplo.

No entanto, não é apenas Eco que enxerga essa vinculação entre o Barroco e o mundo moderno. Gregg Lambert, em *The return of Baroque in modern culture*, a partir das observações de Octavio Paz, reforça o gosto da escola pela novidade, conceito que fundamenta a sensibilidade estética de Alcântara Machado: “*In many of Paz's most over statements on the subject of modernity, the relationship between the modern and the baroque has been founded upon this love of novelty and otherness*”^{12,13}

Esse intrincado jogo de referências, citações, alusões, aproximações e distanciamentos estéticos tece, no seu conjunto, uma combinação artística singular

¹¹ ECO, 1991, p. 79.

¹² Em muitos dos comentários de Paz a respeito da modernidade, a relação entre o moderno e o barroco foi fundada no amor pela novidade e pela alteridade (Tradução nossa).

¹³ LAMBERT, 2006. p. 51.

que eleva o grau de erudição da obra literária. Liliane Louvel (2012) entende que as descrições picturais desempenham, também, esta função, adensando a narrativa e enriquecendo-a visualmente:

A obra de arte no texto constitui um dos lugares mais privilegiados da codificação de saberes: donde a abundância de definições, de referências à tradição, de glosas, de interpretações, de julgamentos estéticos. Sua função seria dar ao texto um verniz erudito, um alcance didático, até mesmo estético, *a fortiori* quando ela é apresentada desde o início.¹⁴

Pathé-Baby consagra este modelo proposto por Louvel (2012) e consegue, com isso, atingir a “codificação de saberes” de forma espontânea, sem condicionar, plenamente, a decifração da obra ao conhecimento integral das referências individuais. Evidentemente, se o leitor não tiver ciência dos elementos compositivos que revestem cada quadro ou escultura, seja em termos específicos ou contextuais, ele não consegue aprofundar sua experiência literária. Por outro lado, aqueles que souberem explorar os caminhos artísticos percorridos pela narrativa, poderão deixar-se levar pelas indicações do autor/guia e, acima de tudo, compreender as “piscadelas” dadas por ele.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Tradução de Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

HUTCHEON, Linda. *A poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LAMBERT, Gregg. *The return of Baroque in modern culture*. London: Continuum, 2006.

¹⁴ LOUVEL, 2012, p. 62.

LOUVEL, Liliâne. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

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.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

Currículo abreviado do autor:

Lucas Zamberlan

Doutor em Letras - Estudos Literários - pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), obteve o título de Mestre (2014) na mesma instituição. No período de 2016 e 2017, foi Professor Substituto do Departamento de Letras Vernáculas da UFSM. Atualmente atua como professor do curso de Letras (UFSM) na modalidade EAD e desenvolve pesquisas na área de Literatura Comparada, com enfoque na relação entre a literatura, outras artes e mídias. Também participa como integrante do Projeto de Pesquisa Pinturas descritas, pinturas da escrita: estudos sobre literatura, crítica e pintura, coordenado pelo Professor Doutor André Soares Vieira, na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).