

Carolina Curassá Rosa de Souza

Alcântara Machado e Norman Rockwell:

a arte de descrever sociedades

São José do Rio Preto

2012

Carolina Curassá Rosa de Souza

Alcântara Machado e Norman Rockwell:
a arte de descrever sociedades

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, área de Literaturas em Língua Portuguesa, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner

São José do Rio Preto

2012

Rosa de Souza, Carolina Curassá.

Alcântara Machado e Norman Rockwell: a arte de descrever sociedades/ Carolina Curassá Rosa de Souza. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2012.

127 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura comparada. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura norte-americana. 4. Intermidialidade I. Hattner, Álvaro Luiz. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 82.091

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

Carolina Curassá Rosa de Souza

Alcântara Machado e Norman Rockwell:

a arte de descrever sociedades

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, área de Literaturas em Língua Portuguesa, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de São José do Rio Preto.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof^a. Dr^a. Maria de Lurdes Ortiz Gandini Baldan
UNESP Araraquara

Prof^a. Dr^a. Diana Junkes Martha Toneto
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto, 3 de agosto de 2012.

Aos meus queridos pais, Antônio Carlos e Leila.
Não há pessoas que me apoiaram e me motivaram
tanto quanto eles. Desde o início, e sempre.

AGRADECIMENTOS

Como cristã, é impossível deixar de agradecer a Deus por seu amor e fidelidade.

Aos meus pais, que, desde sempre, me incentivaram na busca do conhecimento.

À minha irmã, por seu bom humor.

Ao meu marido, por todo amor, companheirismo e paciência.

Ao professor Álvaro Hattner, que sempre me apoiou e me orientou com carinho, atenção e paciência.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) que confiou uma bolsa de estudos à minha pesquisa, de suma importância em todas as etapas deste trabalho. Ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) e às bibliotecas da Unesp em São José do Rio Preto, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) e da Universidade Mackenzie. Centros de difusão do conhecimento que frequentei e que muito me auxiliaram na coleta, seleção e análise dos dados.

“A arte não reproduz o visível, ela torna visível.”

Paul Klee

RESUMO

Antônio de Alcântara Machado e Norman Rockwell são figuras representativas da produção artística das sociedades em que viveram. Machado engajou-se no modernismo brasileiro e inovou a narrativa do conto. Já Rockwell representou a cultura norte-americana por quase todo o século XX, sem utilizar, contudo, formas tão inovadoras como fez Alcântara. Esta dissertação de mestrado pretende analisar a existência de relações formais e temáticas entre os autores, ainda que haja poucas ligações artísticas, sociais ou econômicas entre eles. Valendo-se da teoria da intermedialidade e das funções da linguagem de Jakobson, busca-se estruturar um quadro comparativo e aumentar as possibilidades de leituras relativas a cultura e literatura expostas em parte da obra de Alcântara Machado e da de Norman Rockwell.

Palavras-chave: Alcântara Machado. Norman Rockwell. Intermedialidade. Artes comparadas.

ABSTRACT

Antônio de Alcântara Machado and Norman Rockwell were representative figures when we think about Brazilian and American artistic production. Machado was engaged in the Brazilian modernism and innovated the narrative structure of short-stories. Rockwell, on the other hand, represented the American culture on his canvases for almost the entire twentieth century, without using, however, the same innovative way of production as Alcântara did. This dissertation aims to analyze the existence of formal and thematic links between those artists, even with few artistic, social or economic connection between them. Drawing on the theories about Intermidiality and Jakobson's functions of language, our intent is to structure a comparative panel and to increase the possibilities of readings related to culture and literature exhibited in the artistic production by Alcântara Machado and Norman Rockwell.

Keywords: Alcântara Machado. Norman Rockwell. Intermidiality. Comparative art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 RELACIONANDO TEORIAS	6
1.1 Intermidialidade	6
1.2 A Imagem	17
1.3 A Correspondência entre Artes	20
2 RELACIONANDO MUNDOS	24
2.1 O Modernismo no Brasil	24
2.2 Antônio de Alcântara Machado – um Modernista	34
2.3 O Universo Paulistano nos Anos 1920	41
2.4 Brás, Bexiga e Barra Funda	48
2.5 Norman Rockwell e as Imagens dos Estados Unidos	52
2.6 Fotografia – a Narrativa das Imagens em Norman Rockwell.....	65
2.7 O Universo Norte-Americano e Norman Rockwell	70
3 ALGUMAS RELAÇÕES FORMAIS E TEMÁTICAS	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114

INTRODUÇÃO

O principal intento do presente trabalho é comparar as obras de Alcântara Machado e Norman Rockwell com base na proposta teórica da intermedialidade. Para isso, utiliza-se um recorte de suas obras – a seleção de alguns contos e ilustrações –, tentando destacar pontos convergentes e divergentes entre os artistas e a importância que cada um representa ao tornar visível a realidade em que viviam e, mais importante, como fizeram isso.

O contato com Alcântara Machado e a presença dos imigrantes italianos em sua literatura aconteceu ao se propor um projeto de iniciação científica durante a graduação em Letras-Tradução pela Universidade Mackenzie. Como resultado daquela pesquisa, ficou evidente a importância do autor para a arte brasileira e seu engajamento com o Modernismo. Segundo *O Jornal* (1927), seu estilo objetivo, retratava a vida como ela é e se deve, em grande parte, a sua formação e a sua experiência jornalística.

No texto de iniciação científica, a proposta de análise foi baseada no conto “Gaetaninho” e seu sonho de andar de bonde. Os objetos de análise foram todas as onomatopeias, as sobreposições de fala, a intensidade das cores locais e a reprodução da fala coloquial com vários termos em italiano.

Neste trabalho são analisados os contos “Lisetta”, “Carmela” e “Armazém Progresso de São Paulo.” Além de toda a ironia ao se apresentar as características da sociedade paulistana, a luta de classes, a vergonha de ser pobre e dos “jeitinhos” que se encontram para galgar uma melhor posição social, a novidade observada em relação aos estudos iniciais sobre Alcântara Machado foi a observação da sobreposição de imagens, o recorte das falas e como a reprodução do coloquial e dos ruídos urbanos tecem um todo cinematográfico ao expor recortes sobrepostos que, dessa forma, compõem, as cenas.

Ao visitar uma exposição sobre Norman Rockwell no Instituto de Artes de Detroit, foi observado que, aparentemente, havia alguns temas em comum entre o ilustrador e Alcântara Machado. A coletividade estava ali presente em algumas de suas imagens, bem como a luta de classes, os diversos tipos sociais – Papai Noel, escoteiros, comerciantes, músicos – crianças, adultos, idosos e, sobretudo, o meio urbano. A cidade e seus elementos estão bastante presentes nas ilustrações de Norman Rockwell. Nelas é possível observar carros, ônibus, caminhões, pessoas em movimento constante nas ruas, barulho, dinamismo. Tem-se a

impressão de estarmos falando de imagens em movimento com direito a sonoridade, mas a maneira como Norman Rockwell dispõe as linhas sugere todo um dinamismo, além de uma intensidade de cores e expressões faciais que ultrapassam os limites da tela.

A presente pesquisa apresenta ilustrações significativas na obra de Norman Rockwell como *Boy with baby carriage*, *The four freedoms*, *No looking*, *Child psychology*, *The jesters*, *Law Studente*, *Traffic conditions*, entre outras, que comprovam toda genialidade do ilustrador e sua preocupação em retratar a cultura norte-americana, além de contos que expõem um panorama do que seria, sob o olhar de um artista tão inovador quanto Alcântara Machado, um retrato da alma da coletividade dos imigrantes italianos em São Paulo.

Além da analogia temática percebida em um primeiro momento, ao se pesquisar um pouco mais e constatar que Norman Rockwell se utilizou da fotografia para compor grande parte de suas ilustrações, surgiu a homologia mais profunda entre ele e Alcântara Machado: os dois se utilizam de mídias diversas para produzir suas obras.

Ao ingressar no programa de mestrado da Universidade Estadual Paulista, foi possível entrar em contato com diversas teorias que tornariam possível o embasamento científico dessa comparação. Primeiro, houve o contato com a teoria da correspondência entre artes, em especial a de Etienne Soriau, estudioso que propôs sistematicamente técnicas de inter-relacionar as mais diversas artes por alguns traços em comum como luz, tons, sons e texturas. Essa teoria é exposta aqui para que se tenha uma ideia da importância do surgimento e sistematização do estudo entre artes e foi a partir dela, também, que a intermedialidade encontrou escopo inicial para definir a homologia midiática. Sendo a teoria de intermedialidade importante ferramenta para diversos estudos de comparação entre artes e mídias hoje, é a partir dela que se baseia a fundamentação teórica das análises.

Foi preciso considerar também algumas teorias do signo e a semiótica como ferramenta auxiliar das reflexões aqui propostas. Porém, pela interação que os artistas possuem com as mídias (jornal, revista e cinema) decidiu-se destacar as funções da linguagem de Roman Jakobson. Com elas ficam mais claras as relações homológicas que se dão pela função apelativa, emotiva e referencial presentes no corpus selecionado.

Há mais de dez anos, os estudos inter artes se mostram bastante fecundos no âmbito acadêmico. Claus Clüver, professor da Universidade de Indiana, é um dos maiores teóricos sobre o assunto e propõe com a intermedialidade algo além do simples comparativismo: a

transdisciplinaridade que há entre diversas artes, dos mais diversos gêneros, destacando assim uma “poética das correspondências”.

A presente pesquisa também busca apontar, baseada nessa teoria, as relações do eixo literatura e pintura e algumas relações homológicas entre cinema e fotografia ao analisar a obra de Alcântara Machado e Norman Rockwell.

Os artistas foram selecionados devido a sua grande importância nas artes brasileira e norte-americana. Alcântara Machado foi um jornalista que engajou-se ao movimento modernista e reinventou, com sua narrativa breve, a prosa brasileira. A coletânea de contos *Brás, Bexiga e Barra Funda* revela com traços de inovação marcantes o imigrante italiano na sociedade paulistana. De tal forma, se fosse possível destacar dois nomes na literatura brasileira que se empenharam em representar o universo paulistano com maestria, a sugestão seria os nomes de Mário de Andrade e Alcântara Machado.

Já Norman Rockwell é um dos ilustradores mais representativos do século XX. Sua obra, rica em detalhes, cores, movimentos e precisão, esboça diversos valores de sua cultura e incita o observador a refletir sobre a influência que exerceu sobre as massas que tiveram contato com ela, pois suas imagens foram veiculadas em meios de comunicação importantes nos Estados Unidos. Além disso, ao se distanciar das correntes de vanguarda, adota a fotografia como base para compor suas ilustrações, promovendo, assim, uma riqueza de detalhes e intensidade de tons e expressões pouco vistas em publicações de revistas e jornais. Com imagens alegres que sugerem, em sua maioria, uma contraposição constante entre cenas descontraídas e importantes valores norte-americanos, torna-se o ilustrador favorito em seu país.

Para que se efetue tal quadro comparativo, a presente pesquisa se dedica a expor, no primeiro capítulo, as teorias relacionadas à intermedialidade, sua relevância e como diversos aspectos dela podem auxiliar nas análises. Um deles é seu caráter plurimidiático, que possibilita a união de diversas mídias em um produto visual como o livro ou a tela de uma pintura. Além disso, na pragmática da construção de sentido intermedial não há barreiras que separam os textos verbais dos visuais. Clüver afirma que:

A literatura, entendida como um sistema semiótico, é tão fraca ou fortemente determinada como a pintura, e como ela sujeita a flutuações em abordagens interpretativas. O sentido de um poema não é mais claro e auto-evidente do que o do texto pictórico (CLÜVER, 2006, p. 117-118).

Segundo o autor, o aspecto abrangente da intermedialidade leva a leituras antes consideradas impossíveis. E é necessário todo um cuidado ao se abordar as interpretações de imagens para não “flutuar” nas abordagens interpretativas.

Como é preciso dispor um quadro cultural para que essas leituras sejam feitas de maneira adequada, os dois capítulos seguintes exibem um panorama geral sobre a obra de Alcântara Machado e a sociedade paulistana durante o Modernismo e sobre Norman Rockwell e a cultura norte-americana no início do século XX.

Quando se reflete sobre as culturas brasileira e norte-americana hoje, em princípio, se pensa em algumas características em comum: regimes democráticos, liberdade de culto, economias capitalistas, entre outras questões gerais. Mas nem sempre foi assim. Na verdade, Brasil e Estados Unidos, enquanto colônias, foram organizados de modos bastante diversos, os efeitos da revolução tecnológica foram percebidos em épocas diferentes e o mesmo aconteceu com a organização dos centros urbanos. A aproximação entre cultura brasileira e norte-americana se deu apenas com a Segunda Guerra Mundial, e, principalmente, com a expansão da globalização.

O estudo comparativo aqui proposto revela mais diferenças que semelhanças, pois comparar a década de 1920 no Brasil e nos Estados Unidos é como observar o reflexo invertido de uma imagem, por haver várias diferenças socioculturais ainda bastante evidentes na época.

Além disso, os artistas em si assumem posturas divergentes sobre as tendências artísticas daqueles dias. Alcântara Machado é bastante comprometido com o Modernismo brasileiro e as correntes de vanguarda que o influenciaram. Já Norman Rockwell veicula seu trabalho em revistas de grande circulação nos Estados Unidos e, com isso, se concentra na produção de ilustrações e se afasta do vanguardismo.

Porém, ambos descrevem artisticamente a sociedade em que vivem. E o desafio deste estudo é propor relações midiáticas entre eles, verificando a existência da sobreposição de mídias em suas obras e a intensidade com que a forma e o estilo de cada um retratam os respectivos meios sociais.

O capítulo de análises se dedica, primeiramente, a expor os aspectos internos dos textos, mostrando, assim, seus sistemas sígnicos, a maneira como representam as imagens e a narratividade característica de cada um. Em segundo lugar, são feitas algumas análises

baseadas em conceitos da intermedialidade, como a transposição intersemiótica, os aspectos intertextuais/intermediais e as referências intermediáticas, e também baseadas em alguns conceitos sobre as funções da linguagem de Jakobson.

Em seguida, faz-se uma análise da imagem tanto verbal quanto não verbal em seus eixos plásticos (cor, textura, luminosidade, linhas, traços, sonoridade, sugestão de movimentos, entre outros), enfatizando tanto as considerações feitas sobre imagem como a correspondência entre artes.

Procura-se observar todos os detalhes do corpus selecionado para abrir um leque de leituras entre Alcântara Machado e Norman Rockwell. Para isso, busca-se analisar a importância da fotografia na composição das ilustrações e do cinema na composição dos contos. É interessante notar como a montagem se faz presente na obra de ambos.

Com a “poética das correspondências” em mente analisemos, então, a literatura e a pintura, a fotografia e o cinema presentes nas obras desses dois mestres em descrever sociedades.

1 RELACIONANDO TEORIAS

Neste primeiro capítulo, são descritas algumas teorias relacionadas às questões de intermedialidade, semiótica, imagem e correspondência entre artes. É fundamental para a análise do *corpus* compreender termos e conceitos teóricos expostos a seguir, pois conferem mais consistência às leituras comparativas desta pesquisa entre recortes das obras de Alcântara Machado e Norman Rockwell.

1.1 Intermedialidade

Vivemos em um momento histórico no qual linguagens diferentes combinadas entre si compõem uma tendência nas artes plásticas, cujas fronteiras se tornam cada vez mais tênues e, portanto, mais difíceis de distinguir. Uma análise artística atualmente deve levar em conta essa interação, principalmente no que diz respeito às artes comparadas.

Ao explorar questões de significação e interpretação, de sistemas sógnicos e suas interações, de representação e narração, de tempo e espaço e de assuntos que, em uma abordagem tradicional, são tratados na estética, os estudos interartes se apresentam como transdisciplinares e com preocupações de orientação semiótica (CLÜVER, 1997).

Para Claus Clüver (2006), intermedialidade são todas as formas de relações entre mídias diferentes. Para o autor, o termo também pode ser usado para fazer referência a dois aspectos específicos: à transposição intermidiática (ou intersemiótica) e ao *status* de textos intermídia. Um exemplo de intermedialidade pode ser um romance caracterizado por linguagem cinematográfica, em que os elementos expressos na narrativa, como as cores, os aromas, os movimentos e a sonoridade, nos remetem a tal processo. Cita-se aqui a linguagem cinematográfica por ser a expressão artística que melhor exemplifica a intermedialidade, pois as várias mídias dentro da narrativa, tais como a fotografia, a música e as artes plásticas, são instâncias de transposição intermidiática.

Além disso, o cinema, forma de arte típica da era da reprodutibilidade técnica, orienta uma mudança na percepção das coisas (MÜLLER, 2009). Elementos distantes se tornam próximos, e a massificação retira da obra de arte o seu caráter ritualístico. Para Müller, isso não significa que o cinema ou a fotografia não se configuram como expressões de arte.

Porém, entre o público e sua produção há um aparato tecnológico industrial que descaracterizam o ritual produtivo das artes mais antigas.

A intermedialidade expande o olhar do pesquisador das artes comparadas no sentido de mostrar que toda arte pode ser considerada mídia, pois a produção da mensagem comunicada utiliza um considerável aparato cultural. Devido à sua abrangência, a teoria da mídia interessa à compreensão da vida contemporânea como um todo.

Nesse sentido, literatura e pintura, por exemplo, devem ser entendidas como elementos de um sistema midiático bastante amplo que inclui as mais diversas manifestações da comunicação, tais como o rádio, a imprensa escrita, a televisão, a internet e os jogos eletrônicos, entre outros. O estudo das relações nesse sistema define o campo da intermedialidade. As teorias utilizadas nesse estudo se abrem em um amplo leque de questões que envolvem mídia e realidade, juntamente com campos de pesquisa como história, política, tecnologia etc.

A relação que a mídia possui com seus “leitores/observadores” é tão “normal” que mal é percebida. Em vez de se perceber as mídias, percebe-se seu conteúdo, ele nos cega para as características do meio. É difícil notar que “um filme visto na TV remete ao cinema. O cinema por sua vez remete ao livro impresso, que, por sua vez, remete à escrita, que, por sua vez, remete à fala” (MÜLLER, p. 114, 2009). Porém, se as mídias não forem observadas, a compreensão dos processos de leitura como um todo é comprometida.

Segundo Müller (2008), o termo mídia possui dois sentidos mais comuns no Brasil. O primeiro diz respeito aos meios de comunicação de massa, já o segundo é usado com o sentido de suporte físico para gravação e transmissão de dados:

Essa diferença entre “meio” e “suporte” encontra-se no cerne do debate da teoria da mídia, sobretudo nos domínios de língua alemã, onde os termos empregados (*Medium/Medien*) apresentam acepções um tanto quanto diferenciadas do português (p. 48).

O autor ainda afirma que essa distinção se deve às múltiplas definições que esses termos apresentam. *Medium* pode significar médium, meio ou mídia. *Medien* pode ser o plural de mídia ou da própria palavra *medium*. Essa observação é significativa, pois nem sempre se deve entender *medium* como “meio de comunicação.” Além disso, o autor ainda mostra que “a palavra comunicação em alemão pode ser expressa por *Mitteilung* (composta por “Mit-”, meio, e “teilen”, dividir) ou por *Kommunikation* (esta usada no sentido técnico-acadêmico)” (p. 48).

É importante distinguir meio de mídia, pois (considerando aqui a língua alemã que serve de base para os estudos de conceituação de Müller) se qualquer coisa pode ser um meio (*Mittel*) para qualquer tipo de mensagem – como, por exemplo, a luz que uma lanterna emite e que serve como “meio” de comunicação –, nem todo meio pode ser considerado mídia.

O conceito de mídia está necessariamente ligado aos conceitos de cognição, informação e comunicação [...]. Também convém distinguir entre mídias usadas para a comunicação individual/informal e mídias usadas na comunicação de massa, que algumas pessoas caracterizam como com a expressão “meios midiáticos” (p. 117).

Assim, o conceito de mídia não pode ser compreendido fora de um contexto sistêmico que envolva cognição, comunicação, cultura e mídias. Sua definição deve considerar: instrumentos semióticos de comunicação, materiais de comunicação, meios técnicos para a difusão e produção de produtos midiáticos, organização para que haja essa produção e difusão e os produtos midiáticos em si. Devido a todos esses elementos estarem intimamente relacionados, é impossível pensar em mídias de maneira isolada, pois uma sempre remeterá a outra (MÜLLER, 2009).

Essa busca pela definição de uma nomenclatura leva a observar que nem sempre mídia pode ser considerada sinônimo de comunicação. Teóricos que trabalharam durante décadas como comparativistas, como Claus Clüver, atualmente são considerados estudiosos das interartes, mesmo sendo essa uma classificação indevida. Por ser uma nova ciência, ainda há divergências de como denominá-la nas mais diversas línguas. Em seu artigo “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos”, Clüver (1997) afirma que, em alemão, inglês e português, há diferenças entre os termos, muitas vezes pela falta de equivalentes exatos em cada idioma. Para o pesquisador, enquanto a Literatura permanecer como o ponto de referência dominante de tais estudos nos principais centros acadêmicos do mundo que se dedicam a eles, há boas razões para considerar o Comparativismo como o espaço adequado para os Estudos Interartes.

A discussão sobre a denominação da área leva a refletir sobre seus campos correspondentes e na escolha de seus objetos de pesquisa. A imagem e se há ou não uma sobreposição de mídias em sua composição e no que isso influencia a leitura de seu enunciado é uma das principais preocupações da área. Segundo Müller, o conceito flusseriano de imagem técnica, ou o de velocidade, elaborado pelo teórico Virilio, ou ainda o de *Aufschreibesysteme* ou “sistemas discursivos”, disposto por Kittler, são importantes para a

definição de intermedialidade e não se originam necessariamente de considerações artísticas. O estudo detalhado dos três termos é útil para melhor compreender a teoria intermediática.

Flusser foi um importante pensador tcheco que viveu durante 31 anos no Brasil após se refugiar no país devido à Segunda Guerra. Ao longo dos anos, tornou-se mentor intelectual de vários artistas brasileiros que se dispuseram a enfrentar o desafio da tecnologia. Em meados dos anos 1980, Flusser publicou *Filosofia da caixa preta*, uma abordagem densa sobre as possibilidades da criação e a liberdade em uma sociedade cada vez mais centralizada na tecnologia. Mesmo depois de seu falecimento (em 1991), o filósofo ainda permanece nos círculos que discutem a arte na era eletrônica.

Em *Filosofia da caixa preta*, o autor reflete sobre as ditas “imagens técnicas”, ou seja, imagens produzidas com maior ou menor influência da automatização, com a mediação de aparelhos de codificação, destacando com mais cuidado a imagem fotográfica. Mas sua teoria pode ser aplicada a qualquer tipo de imagem produzida através da mediação técnica, inclusive as imagens digitais.

A respeito das imagens técnicas de Flusser, também se deve enfatizar que, para ele, as imagens podem materializar determinados conceitos a respeito do mundo. Assim, a fotografia “transforma conceitos em cenas” (FLUSSER, p. 45, 1985).

Flusser, citado por Müller (2009), também contribui para uma definição de mídia: “O conceito ‘mídia’ [...] empresta hoje a reflexão sobre a comunicação, e conseqüentemente, leva ao escamoteamento do problema da comunicação. Pois o que é mídia – a mediação entre receptor – no caso do telefone: os fios ou a fala?” (FLUSSER, apud MÜLLER, , 2009, p. 123).

Flusser propõe dois conceitos de mídia: a discursiva e a dialógica. Na primeira, uma mensagem codificada é transmitida na memória do emissor para a memória do receptor (exemplo disso são o cinema e o cartaz). Na segunda, uma mensagem codificada circula entre diferentes memórias (e essa pode ser exemplificada por uma praça dominada pelo discurso de um político). Assim, a função de um código depende de como se manuseia uma mídia.

Observa-se que o movimento e a velocidade, tão presentes no cinema, também observado por Flusser, são elementos importantes nas artes modernas. Paul Virilio aborda esses elementos e problematiza a supervalorização do presente, evidenciando a aceleração

que predomina na sociedade atual.¹ O pensador utiliza um dado mais sociológico do que artístico quando aponta como negativas as influências dos meios de comunicação de massa. Ele relaciona a *internet* com a história e a cultura norte-americana, caracterizada como uma imposição ao mundo. Cita também o empobrecimento gerado pela concentração de dinheiro nas mãos de poucos e a automação, que substitui o homem em quase todas as áreas. E, quando afirma que o teatro e a dança são as duas únicas linhas de resistência à virtualização, deixa clara sua preferência por essas artes. Em seus estudos sobre o surgimento dos motores ao longo da história, mostra como o homem segue a lei do menor esforço para agilizar suas operações diárias. Além disso, também define a arte como um motor, pois, de certa maneira, as artes primitivas eram ligadas ao metabolismo, ou seja, ao pintor, ao escultor, mas, quando surge a máquina, surge um meio diferente de visualizar e perceber o mundo.

Por fim, observa-se o último conceito da intermedialidade citado por Müller, que é o de sistemas discursivos. Com base em Foucault e Lacan, ainda segundo Müller (2009), Kittler (1986) desenvolveu o conceito de *Aufschreibesysteme*, que foi traduzido para o inglês como *discourse networks* (redes discursivas), segundo o qual, entre os anos 1800 e 1900, são observadas mudanças “profundas nos sistemas discursivo-midiático-tecnológicos na Europa e nos EUA, particularmente com relação à imbricação entre mídia, sentido e tecnologia” (MÜLLER, p. 108, 2009). Para Kittler, a invenção de novos aparelhos e dispositivos criou novos “sistemas discursivos”, nos quais o fato da tecnologia é fator decisivo para o entendimento de uma época em que a emergência do sentido deve ser compreendida à luz das transformações midiáticas do mundo moderno.

Todos esses conceitos mostram bem a atualidade da intermedialidade como ciência transdisciplinar. Vale notar, também, que tudo isso foi dito para que essa disciplina não se confunda com outras, pois a incidência de uma mídia sobre outra e de várias mídias entre si, por meio do conceito de intermedialidade, pode ser confundida com a intertextualidade. A intermedialidade é uma disciplina auxiliar no momento de descrição dos processos relacionados à intertextualidade no caso das mídias.

Por um lado, para Müller, o conceito de intertextualidade está ligado a uma vertente do pensamento francês, derivada da linguística saussuriana, em que o modelo central é a relação de significação, e os termos essenciais são signo, discurso e texto. Para o autor, são questões

¹ <<http://historiaeciencia.weblog.com.pt/arquivo/008134.html>> Último acesso em 26 de março de 2011.

ligadas às da linguagem e à cultura do livro, sendo que, para a teoria da mídia, o livro é apenas uma etapa na história das mídias.

Por outro lado, Clüver destaca que o reconhecimento da intertextualidade (ao menos em um dos sentidos que o conceito abrange) como intermedialidade foi decisivo ao tratar parte dos estudos interartes atualmente. Esse sentido engloba as representações de arte que abordam aspectos da realidade que podem ser apreendidos de maneira sensorial. Nessas representações, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário.

Com a evolução dos estudos, esses aspectos intertextuais/intermediais passam a englobar aspectos mais abstratos, como narratividade e critérios de forma e estilo. Segundo o autor, é preciso utilizar elementos textuais de diversas mídias para compor a construção ou interpretação textual. Além disso, observa-se a consideração dos usos dos textos multimídia, mixmídia e intermídia. Ainda conforme Clüver, os códigos e convenções que devem ser utilizados na interpretação textual – autorizados e determinados pelas comunidades interpretativas – influenciam o repertório textual e o horizonte de expectativa: “Mas o repertório é, em última análise, parte dos contextos culturais nos quais se realizam a produção e a recepção textual” (CLÜVER, 2006, p. 15).

Dessa forma, a literatura e a pintura interessam como mídias que ocuparam, ao longo da história, lugar de domínio na sociedade, tal como ocorre atualmente de maneira evidente com as mídias digitais.

A fim de justificar a utilização de tal abordagem e mostrar essa possibilidade no estudo de artes e literaturas comparadas, Müller ainda afirma que “ao trabalhar com conceitos transdisciplinares como gênero e hibridismo, tais abordagens enriquecem as práticas de pesquisa nos estudos literários, ao passo que mostram que os literatos não só podem como devem abrir-se aos estudos das mídias” (2008, p. 50).

Por isso, observam-se, no âmbito da academia brasileira, vários estudos comparando as mais diversas mídias, como cinema e literatura, fotografia e pintura, poesia e música, entre outros, utilizando para isso não só a semiótica e a literatura comparada, mas também os estudos de mídia.

Outro estudo importante elencado por Müller é o do teórico alemão Siegfried J. Schmidt, *Why literature is not enough: literature studies as media studies* (1990). Nesse

estudo, Schmidt considera importante o fato de que, com o pós-estruturalismo, os estudos literários passaram por uma série de mudanças que vão de encontro à tradição filológica e hermenêutica. Além disso,

a transformação dos estudos literários em estudos textuais juntamente com uma expansão de fenômenos temáticos de textos literários em direção a outros midiáticos (filmes, vídeos, comerciais de tevê, videoclipes etc.) transformou os estudos literários em um tipo específico de estudos de mídia (SCHIMIDT, p. 9, 1990, apud MÜLLER, 2008, p. 50).

Com isso, foi possível dirimir a restrição dos estudos entre artes limitando as comparações a questões de espaço, tempo ou influências diretas entre autores, sem, contudo, tratar as análises de maneira superficial, o que as tornaria irrelevantes. É necessário abrir o leque de possibilidades, indo de uma reflexão sobre a estética da imagem à questão da intermedialidade. Esses elementos são importantes nesta pesquisa, pois é preciso levar em consideração a fotografia e o cinema que influenciaram Norman Rockwell e Alcântara Machado.

Com a intermedialidade, passa-se a analisar mais profundamente as mídias, a despeito de limitar a pesquisa a uma hermenêutica textual. Dessa forma, é possível perceber o modo como o recorte das produções artísticas selecionado constrói uma representação da realidade.

Segundo Müller, a intermedialidade possui o sentido da relação entre mídias, a entre meios de comunicação e a de migração das artes para os meios de comunicação. Essas três relações levam o pesquisador do textual ao contextual, do abstrato ao concreto, e isso o remete ao processo histórico, englobando as etapas como um todo.

Pretende-se deixar claro que a possibilidade de análise entre mídias é transdisciplinar, e, nesse sentido, Clüver ainda considera a semiótica importante em suas análises. O teórico recorre à semiótica como disciplina auxiliar que possibilita trabalhar com conceitos e designações transmidiáticas em muitas operações no campo dos estudos interartes, pois uma obra de arte é entendida como uma estrutura sígnica.

Essa ressalva sobre a semiótica ocorre pela importância de seu desenvolvimento e transformação desde a década de 1960. Segundo Clüver, além da extensão do conceito de “texto”, essas mudanças trouxeram conceitos como textualidade, intertexto, autotexto e intratexto, acrescentando novas dimensões ao conceito textual.

A textualidade se refere a um conjunto de características que fazem com que um texto seja considerado como tal e não como um amontoado de palavras e frases. Segundo Beaugrande e Dressler (1981), a textualidade é uma premissa adotada pelo interlocutor, baseada em seus prévios conhecimentos estruturais e funcionais de texto, a qual permite realizar a textualização de uma mensagem em determinada situação comunicativa. Dois blocos principais de fatores são responsáveis por essa textualidade em qualquer discurso: os fatores semânticos, que envolvem a coerência e a coesão, e os fatores pragmáticos, que se referem a intenção, aceitação, situação, informação e intertextualidade.

Já o autotexto é um tipo especial de intertexto. A esse respeito, é interessante citar Dallënbach. Em *Intertexto e autotexto* (1979), Dallënbach propõe os conceitos de “autotexto” e “intertexto” para substituir respectivamente os termos “intertextualidade interna”, como relação interna entre elementos e textos do mesmo autor, e “intertextualidade externa”, relações intertextuais entre textos de diferentes autores (DALLËNBACH, 1977, p. 59).

Para o estudioso, o autotexto se desdobra em duas dimensões: a literal e a referencial. Na primeira dimensão, o autotexto deve ser entendido sintagmaticamente em relação ao texto em que ele aparece. Na segunda, o autotexto deve ser entendido paradigmaticamente, servindo para uma comparação entre os seus significados em suas aparições (DALLËNBACH, 1977, p. 52). Nas duas dimensões, o autotexto cria um espaço para a obra dentro da obra e se determina como parte integrante dela.

Além disso, a intermedialidade conta também com o termo *hipertexto*, utilizado por Theodor Nelson (1982), para resumir as tecnologias intelectuais que iriam revolucionar o modo de vida, de pensamento, de produção artística e de geração de conhecimento não só ao final do século XX, como no século que viria em seguida.

Para Maria Antonieta Pereira (2010), a ideia de hipertexto “sempre acompanhou o desenvolvimento da humanidade, especialmente a partir da era da escrita” (p. 142). As formas que abrigam hipertextos são aquelas que associam textos a desenhos, quadros, gravuras, citações, catálogos, entre outros. Tal conceito também amplia a noção de texto e, ao mesmo tempo, preserva a tradição da escrita e da literatura.

Por fim, abordamos aqui o “intratexto”, que corresponde aos aspectos internos do texto e implica a avaliação do texto como objeto de significação, o “intertexto”, que se refere ao relacionamento de um texto com outros, e o “contexto”, que corresponde à relação do texto com

a realidade que o produziu e o envolve. Segundo Barros (2005), “a visão do texto a partir da tríplice abordagem do intratexto, do intertexto e do contexto é inegavelmente a mais rica para um historiador que pretende utilizar o discurso textual como fonte” (BARROS, 2005, p. 132).

Essas informações levam ao conceito de intertexto, pois é um termo usado para designar um conjunto de textos ligados por relações intertextuais, ou seja, todo o texto se origina em outro texto. Lucien Dallénbach (1979) exemplifica isso citando o texto literário que tece malhas com outros textos que lhe são acrescentados. A teoria intertextual passou a ser uma teoria destinada a explicar as relações entre os textos literários. Portanto, tal conceito remete, mais uma vez, à intertextualidade e às vanguardas da teoria semiótica que renovaram o pensamento crítico na década de 1960.

Após esclarecer conceitos de texto utilizados por Clüver, nota-se que o autor expõe, ainda, o raio de abrangência dos estudos interartes aos quais se dedica:

O leque dos Estudos Interartes parte dos estudos de fontes, passa por questões de periodicidade, problemas de gênero e transformações temáticas, até alcançar todas as formas possíveis de imitação que ocorrem através das fronteiras entre mídias (em formas e técnicas estruturais, tendências estilísticas e outras mais). Os Estudos Interartes abrangem, além disso, aspectos transmidiáticos como possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção, bem como o papel da performance e da recitação (CLÜVER, 2006, p. 16).

Clüver acrescenta ainda a possibilidade da “transposição intersemiótica”, cujos processos se ocupam, principalmente, da representação linguística de textos não verbais e da transposição de textos literários para outras artes e mídias. Contudo, isso também pode ser observado entre mídias não verbais. Portanto,

[...] no estudo de transformações e adaptações intermediárias, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia. Frequentemente, questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes simplesmente porque a nova versão não substitui o original. Mas, independentemente da maneira como nós olhamos a relação entre o texto-fonte e o texto-alvo e interpretamos a forma e as funções do novo texto, também nos indagamos de que maneira a intermedialidade influencia nossa recepção do texto-fonte (CLÜVER, p. 17-18, 2006).

Os artistas selecionados para a análise atendem, até certo ponto, essa transposição. A tradução mental dos contos em imagens e das imagens em linguagem verbal (tanto no que diz respeito aos títulos quanto na ocasião de se discutir essas imagens) é quase imediata no momento da leitura. É claro que não possuem contato direto, mas talvez seja possível

considerar a transposição intersemiótica de temas e formas utilizados por ambos ao produzir suas obras. Os dois traduzem, de certa maneira, o movimento urbano na sociedade com a qual interagem, e essa informação acrescenta aos estudiosos de hoje dados importantes para a compreensão do início do século XX.

O fenômeno dessas formas mistas de análise também é denominado “intermedialidade.” Abrem-se, assim, as possibilidades de análise da literatura comparada, que considera muitos desses fatores e elementos como ferramentas que podem definir melhor as mídias e suas expressões artísticas.

Outro teórico, Molser (2006), também expõe e analisa muito bem essas interações quando afirma que as relações entre as artes implicam questões intermediáticas, considerando que toda arte inclui midialidade. Ao abordar o objetivo desses estudos, afirma: “Trata-se de continuar buscando novas respostas, a fim de dar, mais ainda, a essa expressão o matiz semântico da intensificação que decorre mais de um processo do que da chegada a uma ideia definitiva” (MOLSER, 2006, p. 42).

Para se compor a análise de uma “ideia definitiva” do corpus proposto nesta pesquisa, além da intermedialidade, serão consideradas algumas abordagens da teoria da linguagem sobre o ato comunicativo tendo em mente a teoria do linguista russo Roman Jakobson. Para o autor, a linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções. O esquema que o teórico desenvolve, envolvendo o emissor, o receptor, a mensagem, o canal e o contexto (conteúdo), confere maior objetividade no momento de definir as funções de um texto e é resumido no seguinte trecho:

O remetente envia uma mensagem ao destinatário. Para ser eficaz, a mensagem requer um contexto a que se refere [...], apreensível pelo destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um contacto, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação (JAKOBSON, 1985, p. 123).

Segundo Jakobson (1985), cada um desses elementos determina uma função da linguagem e afirma que é difícil encontrar apenas uma função em um determinado ato comunicativo.

Com base nisso, o teórico afirma que a linguagem apresenta seis funções, cada uma delas orientada a um dos elementos da comunicação. Resumidamente, se o ato comunicativo

se centraliza no referente, a função é referencial. Se visa a atitude do emissor, trata-se da função expressiva ou emotiva. Se visa o receptor, a função é conativa. Quando a mensagem contém elementos que procuram verificar o bom funcionamento do canal ou a atenção do receptor, trata-se da função fática. Se a mensagem é utilizada para explicar o código, trata-se da função metalinguística. Finalmente, quando a mensagem visa a elaboração de sua forma, trata-se da função poética da linguagem.

Sobre a função poética, cujo predomínio é observado nas artes em geral, Jakobson afirma que seu estudo deve ultrapassar os limites da poesia, e esta, por sua vez, não pode se limitar à função poética, pois os diversos gêneros poéticos implicam uma participação das outras funções. Jakobson (1985) exemplifica tais considerações com a seguinte proposta:

A poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem; a lírica, orientada para a primeira pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva; a poesia da segunda pessoa está imbuída de função conativa, dependendo da primeira pessoa estar subordinada à segunda ou esta à primeira (p. 129).

Após as considerações sobre como a função poética interage com as outras funções, Jakobson questiona o critério empírico da função poética: Qual seria a característica indispensável a toda obra poética? Para isso, o autor se utiliza de dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal: a seleção e a combinação.

O autor afirma que a seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação se baseia na contiguidade. “A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (p. 130). Assim, considerar a seleção dos elementos lexicais, semânticos e estruturais é de suma importância tanto em poesia quanto em qualquer outra produção artística, pois a equivalência desse eixo será projetada na combinação desses elementos, resultando na expressão do significado na comunicação.

O modelo comunicativo proposto por Jakobson perfaz todos os enunciados e, com base nele, o autor explora as três principais dimensões da comunicação: sintática, semântica e pragmática, que correspondem a três disciplinas dos estudos linguísticos e semióticos.

Segundo Ugo Volli (2000), a dimensão sintática segue a relação mensagem/código/contato e estuda a organização interna da mensagem. Ela engloba a morfologia, a sintaxe, no caso da linguagem verbal, a organização formal de um quadro, a

perspectiva, as relações de cor, entre outros elementos da linguagem visual, e, no que se refere à música, a organização harmônica e rítmica.

A dimensão semântica estuda o modo com que a mensagem se refere ao seu conteúdo e ao contexto como o entendemos como uma rede de conceitos ou como uma descrição do mundo.

Já a dimensão pragmática é a que liga a mensagem ao emissor e ao destinatário e se refere aos efeitos e às modalidades de enunciação, afastando-se da estrutura da mensagem em si para analisar a decodificação denotativa do texto.

Não se pretende esmiuçar essas dimensões, mas cabe ressaltar que os elementos da comunicação são bastante úteis quando nos referimos ao processo de significação. Além disso, “tratar alguma coisa como mensagem significa atribuir-lhe *importância* em relação à realidade, isto é, supor que exista um *contexto* [...] ou um *conteúdo* ao qual ele remete ou *se refere*” (VOLLI, p. 31, 2007).

Assim, um elemento está ligado a todos os outros que se relacionam a ele no ato comunicativo, como, por exemplo, a linguagem corporal incorporada ao tom de voz e à mensagem em si no momento da fala.

1.2 A Imagem

Por ser elemento fundamental para a análise do *corpus*, tanto a imagem verbal, como a produzida pela narrativa dos contos de Alcântara Machado, quanto a visual, como a produzida pelas ilustrações de Norman Rockwell, busca-se aqui delinear as relações complementares entre imagem e linguagem.

A imagem hoje remete comumente à imagem midiática. Com a expansão dos meios de comunicação, o termo é geralmente relacionado àquilo que se apresenta na televisão ou na publicidade.

Porém, segundo Martine Joly (2008), a publicidade é observada também nos jornais, nas revistas, nas paredes das cidades e não é apenas visual, pode ser emitida também via rádio. Essa relação tão forte da televisão com a imagem se deve à natureza midiática, baseada na imagem e que se dirige às grandes multidões.

É preciso se afastar um pouco desse conceito tão atual de imagem para refletir se a origem da imagem remete à própria origem do homem. Ela está presente também na origem da escrita, das religiões, da arte e é tema de reflexão filosófica desde a Antiguidade. Segundo Joly (2008), “no domínio da arte, com efeito, a noção de imagem está ligada essencialmente à representação visual”. Assim, assemelha-se e, muitas vezes, confunde-se com aquilo que representa.

Entende-se, portanto, que a imagem designa algo, mas não remete sempre ao visível, “empresta alguns dados do visual e, em todo caso, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou a reconhece” (JOLY, 2008, p. 13).

Na linguagem, “imagem” é nome comum dado à metáfora. Até mesmo o dicionário atribui o significado de metáfora ao conceito de imagem. Para Joly (2008), a “imagem”, ou metáfora, pode ser um recurso de expressão muito rico, inesperado, criativo, pois a comparação de dois conceitos “estimula a imaginação e a descoberta de insuspeitos pontos comuns entre eles” (p. 23). Esses estímulos cognitivos foram a base dos princípios do funcionamento da “imagem surrealista” tanto na literatura quanto na pintura ou no cinema.

Martine Joly finaliza suas reflexões sobre as origens da imagem afirmando que, além de se entender o panorama de onde tudo começou e sua abrangência no mundo midiático, é preciso um esforço mínimo de análise para compreendê-las. Para essa análise, o autor se refere à semiótica, abordando a imagem sob o ponto de vista da comunicação.

Após expor um quadro de importantes teorias semióticas, como o que foi proposto no tópico anterior, notando a importância das funções da linguagem de Jakobson e que também perfazem as funções da imagem, as noções de signo saussurianas, o quadrado semiótico greimasiano que auxilia na análise da imagem, as contribuições de Peirce na definição de signo, índice, ícone e símbolo, entre outras considerações, o autor passa às questões de análise da imagem.

Como visualizar é ter a capacidade de formar imagens mentais, e por existirem esquemas mentais comuns a toda a humanidade ao observar uma imagem, decorre daí uma confusão entre percepção e interpretação. Segundo Joly (2008), reconhecer motivos das mensagens visuais e interpretá-los são operações mentais complementares.

Segundo Dondis (2007), o modo visual constitui todo um conjunto de dados que pode ser usado “para compor e compreender mensagens em diversos níveis de utilidade” (p. 3). Esses níveis englobam desde o nível funcional, em que se encontra a fabricação de objetos e materiais que atendam a alguma necessidade básica, até os domínios da expressão puramente artística.

Porém, mesmo essa expressão puramente artística a que se refere Dondis (2007) traz consigo a forma que, segundo Adorno, é a condensação do real e se mostra ingrediente importante para o artista desvendar o funcionamento da sociedade em que está inserido. Adorno aponta para o fato de “a forma estética ser conteúdo sedimentado” (ADORNO, 2003, p. 15).

Portanto, é de suma importância para a análise da imagem a proposta de Donis A. Dondis sobre uma sintaxe da linguagem visual em que se deve levar em conta todos os elementos constituintes de uma imagem, como o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a escala ou proporção, a dimensão e o movimento. Segundo a autora, esses são os elementos básicos de todas as comunicações visuais e representam a força visual estrutural de imagem. Além disso, o ato de fragmentar a imagem em unidades nomeáveis remete a uma importante característica de nossa percepção que é a fragmentação do real em unidades culturais.

Se pensarmos, por exemplo, nas ilustrações de Norman Rockwell e em sua precisão de traços ao retratar a realidade, é possível considerar a seguinte afirmação de Joly (2008):

A tarefa do analista é precisamente a decifração das significações que a aparente “naturalidade” das mensagens visuais implica. “Naturalidade” que, por paradoxo, é espontaneamente vista como suspeita pelos mesmos que a acham evidente quando pensam ser “manipulados” pelas imagens (p. 47).

Logo, decifrar essas significações é ato importante para chegar à mensagem que parece “naturalmente” legível e responder aos questionamentos sobre a existência ou não de uma atitude manipuladora na mensagem.

A análise textual e visual ensina a examinar as diferentes unidades de significação de uma mensagem e a fazer a sua síntese. Além desse método de fragmentação dos elementos, é possível utilizar, segundo Volli (2000), a análise semiopragmática, que examina o contexto em que a obra foi constituída, produzida e recebida, para só então desvendar as instruções de leitura às quais estão ligadas.

Essa passagem do “percebido” para o “nomeado”, conforme Joly, é determinante tanto no sentido de revelar até que ponto as formas e os objetos atendem a uma percepção cultural quanto na maneira de definir o que se costuma chamar de “semelhança” ou “analogia”. Quando uma imagem parece semelhante é porque a maneira como foi constituída nos leva a decodificá-la tal como decodificamos o mundo, ou seja, atrás das unidades culturais interiorizadas no leitor.

A análise mostra, assim, como a imagem é heterogênea, pois coloca em evidência, ao longo de sua descrição, seu caráter simbólico ou conotado “ligado ao saber pré-existente e partilhado entre o anunciante e o leitor” (JOLY, 2008, p. 85).

Ao considerar todas as características da mensagem visual mencionadas, é preciso salientar a retórica da imagem, entendendo a imagem como um sistema de signos.

Para Barthes, uma imagem quer sempre dizer algo que vai além da sua representação em primeiro grau, ou nível de denotação, tenta expressar. O autor afirma ainda que as imagens não são o que representam, mas servem-se disso para falar de outros assuntos.

Para finalizar o panorama teórico sobre a imagem, consideremos o que Volli (2000) afirma sobre o ato semiótico fundamental. Tal ato não consiste na produção de sinais, mas na compreensão de um sentido. Isso significa que é preciso situar um objeto significante como um texto e perguntar-se o porquê de o objeto estar representado ali, perguntar-se sobre a diferença do que poderia estar em seu lugar (diferença paradigmática), sobre sua diferença com relação ao contexto (diferença sintagmática) e sobre a razão dessas diferenças que constituem a textualidade do objeto.

O sentido de um texto ou de uma imagem depende, assim, da complexa relação com aquilo que ao receptor já foi dado, principalmente ao considerar a intertextualidade na qual está imerso.

1.3 A Correspondência entre Artes

As relações entre literatura e pintura têm uma larga tradição e, segundo Aguinaldo Gonçalves (1994), a *Arte Poética*, de Horácio, esboça a máxima dessas relações: *ut pictura poesis*. Essa frase em latim significa “a pintura é como poesia”, pois as primeiras relações

entre as duas artes foram feitas especificamente no âmbito da poesia e receberam a sua mais forte formulação com a frase de Simônides de Ceos, registrada por Plutarco: “A pintura é poesia muda e a poesia é uma pintura falante.”

Foi com essa máxima de Horácio que os estudos sobre as relações entre as duas artes foram orientados durante vários séculos

[...] no sentido de vê-las como irmanadas na representação de imagens, mais ou menos sensuais, mais ou menos concretas, as distinções valorativas fundando-se na utilização de signos naturais ou artificiais que dominaram os momentos classicistas e românticos da arte e da literatura (GONÇALVES, 1994, p. 11).

Com isso, é possível observar como esses estudos remontam a uma longa tradição de pesquisa ao tentarem relacionar a linguagem e traços característicos dessas artes, buscando uma leitura mais abrangente e esclarecedora que melhor distinga o diálogo entre as artes.

Ainda segundo o mesmo autor, a importância dada, até o Renascimento, a algumas artes verbais, como a poesia e a retórica, modificou-se. Elas eram vistas como as únicas artes que mereciam ser analisadas. Com a valorização renascentista do homem e tudo o que ele produzia, a pintura, a escultura e outras artes visuais passaram a ser vistas com a mesma igualdade e importância valorativa. Ribeiro (2001) faz uma relação da correspondência das artes com a semiótica quando constata que essas afinidades entre os signos e os tipos de textos superam ambiguidades das antigas terminologias e introduzem novos pontos de vista ao antigo sistema clássico de divisão entre as artes.

A comparação entre as artes pode ser observada em estudos desenvolvidos desde o final do século XVII até a publicação de *Crítica do juízo*, terceira grande obra de Kant, elaborada em 1790. Durante esse período, nota-se que se acentuou a necessidade de uma definição da arte. Além disso, houve uma valorização das artes frente às ciências humanas e experimentais. O conceito de arte imitativa cedia lugar ao de belas-artes, que surgiu em meados do século XVIII e foi aprofundado nos séculos XIX e XX. Com isso, traçar paralelos entre as diversas artes tornou-se de fundamental importância para os estudos artísticos (GONÇALVES, 1994).

Segundo Carvalhal (1986), a comparação não segue um procedimento único, mas, sim, métodos mentais que favorecem a generalização ou a diferenciação. Segundo Gonçalves (1994), ao comparar uma poesia de Oswald de Andrade e um quadro de Mondrian,

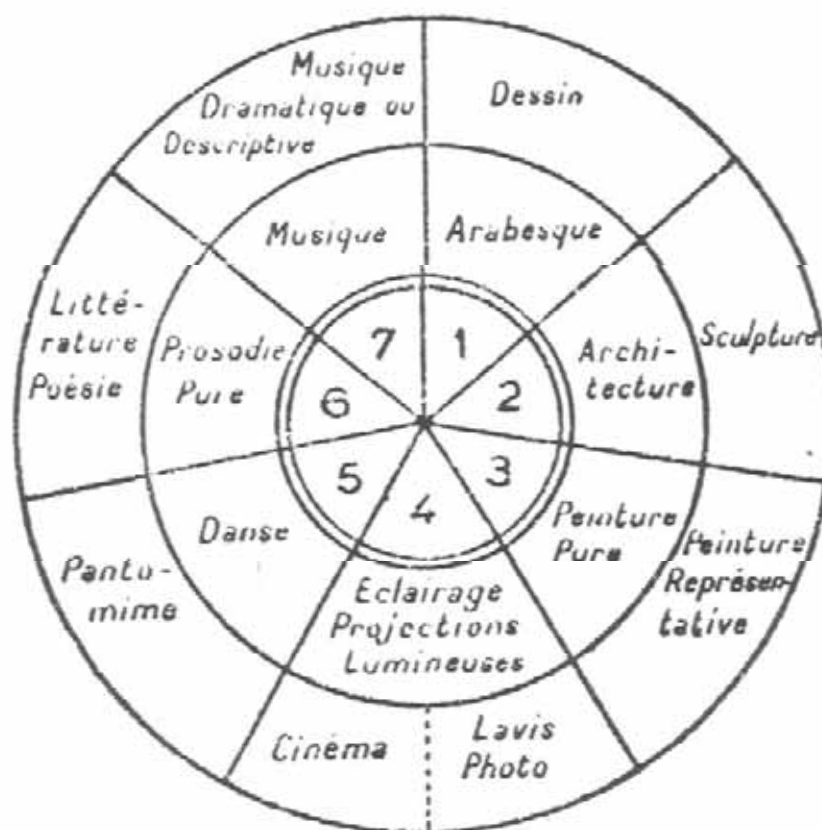
[...] a relação com a obra deve ir muito além do mero tratamento técnico e da localização de seu fundamento estilístico. Mediante os fundamentos que nortearam os objetivos deste estudo, considero imprescindível, como ponto de partida, chamar a atenção para a natureza do poético expressado nesse quadro (p. 246).

Entende-se, então, que o tratamento das formas é apenas o estágio inicial da análise de uma pintura. É preciso observar os elementos poéticos nas artes plásticas. Isso, talvez, devido ao fato de a função estética da linguagem dominar as produções artísticas de uma forma que rompe com a hierarquia tradicional dos elementos. O mesmo autor ainda observa a questão textual dos títulos dos quadros. Assim, Gonçalves (1994) afirma que “os próprios títulos, compostos de palavras, são [...] uma espécie de abertura à nomeação, para que o quadro se torne realidade comunicativa, pelo único canal de que dispomos” (p. 253). Ainda segundo o mesmo autor, também o texto nos passa uma impressão de realidade, causando uma “ilusão” proposta pela linguagem e, “enquanto universo de signos organizados com determinada intenção, [...] é para ele que passamos a olhar, podendo ‘participar’ de várias maneiras de sua montagem” (p. 269).

Souriau (1983), um dos teóricos de destaque na área da correspondência entre artes, afirma que é preciso observar o que une e o que separa as artes como um todo. Segundo o autor, em um primeiro momento, podemos observar distinções grosseiras, no sentido de serem bastante claras, dessas diferenças e similitudes. As diferenças entre as artes mais evidentes são as que constituem os materiais empregados. Porém, quando se dedica um olhar mais atento a determinados objetos, percebe-se que isso não é tão evidente assim:

Vê-se, pois, como é decepcionante a distinção na qual a princípio se desejava fundamentar a ordenação. Arquitetura, escultura, música e poesia (umas plásticas, outras não) são igualmente artes nas quais a percepção da obra é sucessiva. Pintura, teatro e ainda música são também artes cuja obra corpórea tem um lugar, uma dimensão, uma organização no espaço. Tudo o que se pretendia dizer, tudo o que dava um sentido à distinção grosseira, inicialmente evocada, é que o corpo físico da obra, em algumas artes, é imóvel e, uma vez feito, invariável em suas grandes linhas, enquanto em outras artes ele só se define provisoriamente em cada uma de suas partes, quando necessita dessa parte. Vê-se quão pouco importante é, em teoria, essa distinção de certa utilidade prática (SOURIAU, 1983, p. 86).

Se as distinções mais comuns entre as artes são insuficientes, Souriau propõe um sistema que esquematiza o conjunto de todas as relações que constituem organicamente as belas-artes de acordo com a disposição das linhas, volumes, cores, luminosidades, movimentos, sons articulados e sons musicais. Como ilustrado a seguir:



O engenho deste modelo circular está na capacidade de captar a correspondência entre as artes. Ele torna claro como a posição de vizinhança setorial entre poesia e música, por exemplo, as vocaciona para aquela cooperação entre as duas que leva à canção, ou a proximidade entre literatura e o desenho, explicando, talvez, a grande recorrência das duas artes em livros ilustrados.

As diferenças que percebemos depende da intensidade de luz, cores, volumes e afins. Sobre isso, Souriau (1983) ainda afirma: “Talvez não seja impossível que, nessa altura, todas as grandes obras de arte venham, sob certos aspectos, a se comunicar entre si; e que o além de todas elas seja uma única e mesma realidade ou sobreexistência” (p. 114).

Com isso dito, esboçemos agora o contexto histórico-social em que Alcântara Machado e Norman Rockwell estavam inseridos além de uma breve exposição do teor de suas obras.

2 RELACIONANDO MUNDOS

Após expor algumas teorias que auxiliam nas análises desta pesquisa, é importante fazer uma análise contextual e estilística das obras dos artistas selecionados. A pesquisa pretende comparar contos de Alcântara Machado e ilustrações de Norman Rockwell. Mas quem foram eles? Como refletiram em suas obras o contexto social que os cercava? Que influência tiveram sobre aqueles que receberam suas obras, seus leitores e observadores? E qual seria o papel das artes e como reagiram frente às inovações tecnológicas que ocorreram no início do século XX?

O recorte das obras remete à década de 1920. A cultura brasileira ainda não recebia tanta influência da cultura norte-americana como se vê algumas décadas depois, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, mas já se observam alguns pontos em comum como resultado da ampliação dos centros urbanos, da presença de imigrantes nas sociedades e das linhas de montagem que influenciavam o dia a dia da massa trabalhadora, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos.

2.1 O Modernismo no Brasil

O modernismo mostrou-se um importante movimento de ruptura. Todos os valores culturais e sociais foram renovados em nome de uma nova identidade e de uma expressão nacional autêntica. Muitas civilizações passaram por esse momento de revolução artística e cultural. Segundo Bradbury e McFarlane (1989), cronologicamente, os pioneiros foram os países eslavos. Porém, os países que mais se destacaram e influenciaram as artes ocidentais do período foram os do eixo das capitais Nova York-Londres-Paris, cidades onde o fenômeno modernista vinculou-se a causas que provocaram a crise que resultou na Primeira Guerra. A partir de 1907 até o início da Primeira Guerra Mundial, houve uma revolução na literatura de língua inglesa tão importante quanto a romântica. Segundo os mesmos autores, o modernismo foi como um terremoto cultural. Deixou grandes áreas do passado em ruínas, questionou toda uma civilização e estimulou uma reconstrução frenética.

Qualquer boa definição de modernismo terá de incluir uma qualidade de abstração e artifício altamente consciente, levando-nos ao que está por trás da realidade familiar, afastando-nos das funções familiares da linguagem e das convenções formais [...]. E pode-se afirmar com razão que nas artes gráficas, na arquitetura, no desenho industrial e, principalmente, nas modalidades dos meios de comunicação, como o filme e a televisão, o modernismo se tornou um estilo invisivelmente coletivo. Mas,

sob alguns aspectos, isso é uma derrota para as pretensões do modernismo; o impacto, a violação das continuidades esperadas, o elemento de descrição e crise são componentes fundamentais do estilo (BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 17).

Não era possível, de fato, restringir a crise modernista a um grupo pequeno de intelectuais. Talvez, toda a profundidade estética e filosófica não estivesse ao alcance de todos, mas, segundo Nicolau Sevcenko (1992), as inovações tecnológicas e a mudança do ritmo de vida coletivo agitaram psicologicamente a sociedade. Se alguém não se achasse envolvido com todas as inovações culturais, lá estavam os esportes, as diversões mecânicas, os cinemas, os automóveis, os bondes, os aviões ou as danças de ritmo mais acelerado, “onde qualquer um poderia buscar sua dose extra de tensão artificial” (SEVCENKO, 1992, p. 225).

Quando abordam a realidade de abstração e artifício altamente consciente de que o modernismo se utiliza para um afastamento das funções familiares da linguagem e das convenções formais, Bradbury e McFarlane (1989) consideram toda a ansiedade generalizada dos novos tempos, a qual incitava os indivíduos a usarem amuletos e talismãs, revelando um estado religioso, abstrato e transcendente que emanava do modernismo.

Uma das obras modernistas em que fica evidente esse uso de talismãs é *Macunaíma*, de Mário de Andrade, baseada na busca do personagem principal pela muiraquitã. Vemos, com esse exemplo, como o fetichismo envolve as mais diversas dimensões políticas, nacionalistas, científicas e literárias. O moderno constitui-se de todo um acontecimento. Remete também ao vestuário, às artes e à publicidade.

Com o elemento de crise tão presente no modernismo, a ideia do moderno vem associada à consciência da desordem, do desespero e da anarquia. E é, segundo Bradbury e McFarlane (1989), com o rompimento da superfície naturalista e do espírito positivista que se sente o crescimento do modernismo.

Segundo Nicolau Sevcenko (1992), como São Paulo ainda possuía um grande núcleo consumidor baseado em uma renda agrícola, só se tinha acesso à última etapa do ciclo produtivo tecnológico, o que aumentava a magia de tudo o que se referia ao moderno.

Tudo isso estimulava, ao mesmo tempo, a iniciativa, a ruptura de laços e a ousadia que impulsionaram o princípio de *non ducor duco* (não sou liderado, lidero), lema do brasão paulistano.

Segundo Sevcenko (1992), foi nas artes que a modernidade adquiriu sua máxima expressão e consistência simbólica. A música e as artes cênicas, seguidas das artes plásticas, da poesia, da literatura de ficção e do ensaísmo, formavam o grupo de artes que chamavam a atenção particular dos artistas modernos.

A importância dessas características deixa claro como a construção de um teatro monumental em São Paulo foi considerado um marco da administração de Antônio Prado. A construção foi iniciada em 1908 e entregue em 1911. O aspecto cenográfico do Teatro Municipal era evidente ao dominar toda a paisagem do Vale do Anhangabaú a partir do topo da colina do Chá. Grandes espetáculos passaram a ser apresentados ali, incluindo Nijinski, Kubelick, Ana Pavlovna e Rubinstein, entre outros.

Pouco mais de uma década antes da Semana de Arte Moderna, com a inauguração do Teatro Municipal, a popularização do cinema e as múltiplas exposições de arte que ocorriam na cidade, São Paulo já havia encontrado sua vocação para polo cultural. Segundo Nicolau Sevcenko (1992), em meio a essa propagação cultural, os artistas e críticos da época foram colocados em xeque com o dever de expressar esse fenômeno moderno tão visível, mas ainda sem contorno.

O impacto causado pela Semana de Arte não surpreende os estudiosos que esmiúçam as características da época por se tratar de um evento ousado organizado em um espaço já consagrado pela elite paulistana.

Além do público, a crítica se mostrou bastante resistente à Semana de Arte Moderna. Segundo Marly Rodrigues (1997), desde 1910 havia manifestações modernistas, porém, ainda isoladas. Em 1914, ao voltar de uma viagem pela Europa, Anita Malfatti, bastante influenciada pelos movimentos do cubismo e do expressionismo franceses, realizou uma exposição que não chamou atenção da crítica. Porém, três anos depois, a apresentação de seus trabalhos nos Estados Unidos foi fortemente criticada por Monteiro Lobato em seu artigo “Paranoia ou mistificação”. Já a Semana foi classificada como “pagodeira”, ou seja, uma brincadeira, um divertimento de uns poucos futuristas.

Com o passar do tempo, a Semana foi consagrada como momento fundador do modernismo brasileiro, o que a colocou como única, transformadora e até mesmo acima do contexto social que a conteve, pois, segundo Jorge Schwartz (2002),

[...] o acontecimento marca a superação dos modelos considerados ultrapassados do século XIX, o esgotamento de uma literatura com exagerada influência dos cânones europeus finisseculares, o ingresso do Brasil na Modernidade e o nascimento de uma literatura nacional, amalgamada a uma forte afirmação de brasilidade (p. 144).

Para o autor, a busca de uma literatura autônoma passa por várias soluções retóricas, ideológicas e linguísticas ao longo dos anos de 1920 a 1950. A maturidade total, porém, só é atingida na poesia de João Cabral de Melo Neto e na prosa de Clarice Lispector e de Guimarães Rosa e chega ao radicalismo da poesia concreta dos anos cinquenta, quando se impõe outro tipo de tradição.

Como já mencionado, a ideia de modernização em 1922 já estava em voga na sociedade brasileira, constituindo o objetivo de muitos cientistas, educadores e políticos oposicionistas. Além disso, a modernidade era inerente ao desenvolvimento do sistema capitalista no país. A cidade de São Paulo era, sem dúvida, o maior exemplo da modernidade no Brasil. Não foi estranho, portanto,

[...] que nela eclodisse a manifestação de uma vanguarda artística, plena de otimismo, tensão, euforia e contestação das estruturas de expressão arcaicas, que procurava captar elementos da dinâmica urbana, como a velocidade, por meio de uma linguagem cinematográfica (RODRIGUES, 1997, p. 74).

O modernismo brasileiro foi liderado por um grupo de artistas muito influenciados pelas correntes de vanguarda europeias. A palavra vanguarda, em literatura, chegou ao Brasil com o próprio modernismo, e “as suas projeções se estendem aos nossos dias, motivando a retomada de pesquisas que caracterizam os movimentos experimentalistas surgidos a partir de 1955” (TELES, 1999, p. 82). Movimentos estéticos como futurismo, cubismo, expressionismo, entre outros, auxiliam a compreensão do nosso modernismo.

As correntes de vanguarda sugeriam a mobilidade de foco, a múltipla perspectiva, o desdobramento das imagens, a simultaneidade cronológica e a livre intercambialidade de todos os elementos da composição entre si e com elementos externos. Todas essas sugestões condiziam com os anseios das inovações sociais e tecnológicas do início do século XX.

Vale notar que, das tendências estéticas europeias de antes e depois da Primeira Guerra, três delas refletiam o estado de crise provocado pelo conflito: o expressionismo, o surrealismo e o futurismo.

E é importante destacá-las, uma vez que Alcântara Machado encontra-se em meio ao movimento dessas correntes e por elas é influenciado. O autor critica, por exemplo, o estilo solene e artificial das frases enunciadas pela imprensa e o excesso de adjetivação nela e na literatura como um todo.

Em entrevista a *O Jornal*, em 3 de julho de 1927, também critica o futurismo, alegando que só os artistas brasileiros da época é que se lembravam do “bocó” que era Marinetti, que só o Brasil, local onde “os pássaros gorjeiam diferente”, ele era levado a sério.

Portanto, é interessante saber sobre o que o autor se referia. Sobre o que criticava e o que pode ter seguido em sua prosa inovadora.

Sobre o expressionismo pode-se dizer que, em termos gerais se caracteriza pela arte criada sob o impacto da expressão, “mas da expressão da vida interior, das imagens que vêm do fundo do ser e se manifestam pateticamente” (TELES, 1999, p. 85). Aparentemente, tal movimento guarda relações com o impressionismo do ponto de vista técnico, tanto que os termos “impressão” e “expressão” chegaram a ser confundidos, assim como são passíveis de confusão os termos informação e comunicação.

Tomava-se a expressão como uma impressão interior que se manifesta sob o impulso de uma intuição superior e ordenadora dos elementos de forma e conteúdo. O que devia contar era a expressão, o ato de exprimir, e isso se identificava com as palavras em uma liberdade próxima ao futurismo e com um automatismo psíquico próprio dos dadaístas e dos surrealistas. Porém, na obra expressionista a realidade não devia ser percebida em planos distintos (físicos, psíquicos, entre outros), pois tudo se prendia a uma única realidade, a expressão. O artista não precisava ter o controle da expressão, e os elementos expressavam a si mesmos. Se o mundo interior era obscuro e nele não se observava lógica, assim também deveria ser sua expressão. Diferentemente do equilíbrio clássico, os expressionistas buscavam um “equilíbrio” abstrato e estrutural, por ser resultante do desequilíbrio de cada elemento da obra. Esse equilíbrio ou unidade original, segundo Gilberto Mendonça Teles (1999), em que o espírito se confundiria com os sentidos “pode ser identificada com tudo o que há de primitivo nas artes, nos mitos e nos sonhos, em tudo que pudesse escapar ao controle lógico do homem” (p. 104).

Com esses elementos, foi fácil se deixar levar pelo caos político, social e religioso baseado na filosofia de Nietzsche e pelos últimos vestígios do decadentismo. É importante

ressaltar que foi um movimento particularmente alemão. Mas o termo expressionismo foi se popularizando e em 1914 já era usado em várias artes, como na literatura. A produção artística expressionista toma todo cuidado e exhibe uma preocupação metafísica e religiosa com a arte. A pintura característica desse movimento influenciou a escultura, a literatura, a música e a arquitetura modernas. Portanto, é importante mencioná-la, uma vez que Alcântara Machado também caminhou pela senda da experimentação, não com tamanho subjetivismo, mas fazendo uso de uma linguagem leve, bem-humorada e espontânea, altamente influenciada pelo seu passado de jornalista. Talvez tenha sido um dos primeiros brasileiros a usar o elemento gráfico como expressão literária aplicada à prosa de temas urbanos do cotidiano. Além disso, a visão estética dessa tendência refletia a insegurança, o inconformismo, a noção de um absurdo na conduta humana e o “impulso de fuga diante de um presente sem horizontes” (MACHADO, 1970, p. 9). Esses eram sentimentos expressos por todos os artistas modernistas, uma vez que tentavam romper com valores clássicos e elaborar uma identidade autêntica de valores e artes brasileiras.

Para o expressionismo, as ideias de Husserl, Heidegger e Bergson foram de grande importância, além das teorias psicanalíticas de Freud, Jung e o retorno a Nietzsche.

O surrealismo foi o último movimento da vanguarda europeia. Surgiu em 1924 com o *Manifeste du Surréalisme* de André Breton e com o primeiro número da revista *Revolution surrealiste*. Sua origem está ligada ao expressionismo, começando pela revalorização do passado. Segundo Gilberto Mendonça Teles (1999), os surrealistas descobriram escritores como Sade, Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé, buscando apoio filosófico em Freud e no marxismo. “Além disso, os dois movimentos buscavam a emancipação total do homem, o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião – o homem livre de suas relações psicológicas e culturais” (TELES, 1999, p. 170).

Por estarem muito ligados a essa questão transcendente do ser, os surrealistas recorriam à magia e ao ocultismo a fim de descobrir o homem primitivo, ainda não corrompido pela sociedade. Essa busca nos remete a atitudes relacionadas ao romantismo, mas a psicologia e o método psicanalítico da escrita automática e do pensamento falado levarão ao surrealismo.

A corrente surrealista teve repercussões na maioria das literaturas ocidentais. Ela aparece motivada pelo *esprit nouveau*, pelo espírito de construção e organização pós-guerra

que já vinha sendo anunciado nas obras dos cubistas, diferentemente de outras correntes que, agitadas pelo espírito da Primeira Guerra Mundial, pregavam uma consciência desagregadora (TELES, 1999).

O grupo estudava Freud e fazia experiências com o sono hipnótico e o sonho. A poesia e a pintura lhes serviam para explorar o inconsciente, o sonho, o maravilhoso.

Após seu surgimento em 1924, logo se sucedeu a fase das “declarações e descobertas surrealistas, predominando a exploração do inconsciente, as narrações dos sonhos, as experiências com o sono hipnótico e, também, a partir de 1925, a fase de conscientização política” (TELES, 1999, p. 172).

A fase de engajamento político era baseada nas ideias de Marx e em sua proposta de “transformar o mundo”. Desejavam, assim, levar a poesia à ação, refletindo os ecos da revolução russa de 1917.

Para Breton, a arte deveria estar ligada à atividade revolucionária. Em 1930, em seu segundo Manifesto Surrealista, Breton esboçou com mais evidência sua preocupação em relação ao materialismo marxista e promoveu, com isso, a desagregação progressiva do grupo surrealista.

Segundo Adorno (2003), a corrente surrealista geralmente é relacionada aos arquétipos junguianos, às colagens e à escrita automática. Como já mencionado, esses métodos encontraram uma linguagem imagética livre das intromissões do eu consciente. Assim, os sonhos jogariam com os elementos da realidade da mesma maneira que os procedimentos do surrealismo. Porém, nivelar tal corrente à teoria psicológica não é a melhor abordagem. “Aquilo que é percebido como mero sonho [...] não afeta a realidade, mesmo que sua imagem possa ser afetada” (ADORNO, 2003, p. 136).

Por isso, o autor defende que as produções surrealistas podem ser consideradas, no máximo, como análogas ao sonho. O artista produz de maneira muito mais objetiva que no sonho. Segundo Adorno, nada é espontâneo no surrealismo, tudo exige esforço, vontade e energia. Portanto, se alguém pretende entender de fato a corrente surrealista, deve apelar para os procedimentos artísticos e não para a psicologia.

Segundo Adorno, assim como no cubismo, o surrealismo trabalha com montagens, mas há uma justaposição descontínua, inusitada em sua lírica, trazendo as imagens de espanto

infantis para a idade adulta. Suas imagens propõem uma dialética da liberdade subjetiva em uma situação de não liberdade objetiva.

Essas imagens não são aquelas de uma interioridade, mas sim fetiches – fetiches da mercadoria – nos quais uma vez se fixou algo de subjetivo: a libido. É assim, e não através da imersão em si mesmo, que as imagens recuperam a infância. [...] Nas colagens, os seios cortados, as pernas de manequins em meias de seda, são monumentos aos objetos do instinto pervertido, que outrora despertavam a libido (ADORNO, 2003, p. 139).

No sentido de captar as imagens mencionadas, o autor afirma ainda que o surrealismo é parente da fotografia, apropriando-se do mundo das imagens, não das imagens invariáveis e sem relação com a história do sujeito consciente, mas as históricas, quando o sujeito toma consciência do externo e de onde surge sua intimidade como imitação de algo histórico-social. Portanto, o surrealismo foi mais influente e engajado com a realidade do que se costuma divulgar.

Já o futurismo se aproveitou das técnicas do impressionismo e, assim, reproduziu suas epifanias sobre multidões incendiárias, revoluções polifônicas e o drama frenético da construção industrial. Sua história confunde-se com a de seu líder F. T. Marinetti (1876-1944). Com seus mais de trinta manifestos sobre pintura, literatura, escultura, música, arte mecânica, mulher, moral, luxúria etc. Marinetti exerceu grande influência em quase todas as literaturas modernas, mesmo quando negadas, como no caso dos primeiros modernistas brasileiros. Na verdade, o futurismo foi um movimento mais de manifestos que de obras.

Em 20 de fevereiro de 1909, o jornal francês *Le Figaro* publicou o seu primeiro manifesto futurista (*Le futurisme*) que se tornou o movimento artístico mais famoso entre o simbolismo e a grande guerra. O mesmo manifesto foi publicado no *Jornal de Notícias*, da Bahia, em 20 de dezembro de 1909, tendo passado despercebido.

Exaltava a vida moderna, cultuava a máquina e a velocidade, pregando a destruição do passado e das expressões literárias tradicionais, como a sintaxe. Usava as palavras com liberdade, rompia a cadeia sintática e as relações passavam a se fazer através de analogias. Essa era a técnica expressiva desse movimento que foi o primeiro movimento de vanguarda na Europa. Contudo, coincidia de maneira muito próxima com movimentos como o expressionismo alemão e o chamado modernismo francês – principalmente com o cubismo (TELES, 1999, p. 86).

Ao pregar a destruição do passado cultural e cantar o futuro, está falando dos elementos presentes na ciência da época: a beleza da velocidade, as grandes multidões de trabalhadores a cumprir suas funções e agitados pelo prazer ou pela revolta. Contudo, foi

um movimento efêmero, tanto que os elementos que mais exaltou foram os primeiros a se tornarem obsoletos.

No início do século, poetas e pintores partilhavam um ideal comum de renovação artística: os poetas buscavam assimilar as técnicas pictóricas, e os pintores, por sua vez, se apoiavam nas ideias filosóficas e poéticas. Isso concorreria, segundo Teles (1999), para que o termo “cubista”, inicialmente aplicado apenas à pintura, passasse também a designar um tipo de poesia em que a realidade era também fracionada e expressa através de planos superpostos e simultâneos. É importante notar que quem motivou “a reunião de pintura e poesia sob uma mesma designação foi Apollinaire, em torno de cujas ideias os pintores desenvolveram suas concepções de decomposição da realidade em figuras geométricas” (TELES, 1999, p. 114).

Em 1905, Picasso conheceu Apollinaire. A partir disso, pintores e poetas começaram a integrar uma frente única, que em 1909 já era conhecida pelo nome de cubismo na pintura e, em 1917, também passou a ser reconhecida na literatura.

Além do encontro de Picasso e Apollinaire, o ano de 1905 também foi marcado pelo manifesto unanimista, a partir do qual a concepção de um espírito coletivo foi divulgada. Tal manifesto repercutiu em alguns movimentos como o futurismo e o expressionismo.

Os cubistas desenvolveram um sistema poético de subjetivização e desintegração da realidade, criando em 1917, em paralelo com o dadaísmo, uma poesia em que o ilogismo, o humor, o anti-intelectualismo, o instantaneísmo, a simultaneidade e uma linguagem predominantemente nominal e caótica eram suas características principais (TELES, 1999).

Em oposição ao movimento, assumindo uma atitude pós ou anticubista, a revista *L'Esprit Nouveau*, fundada em 1920 por Ozenfant e Le Corbusier, foi uma homenagem, ao mesmo tempo, a Apollinaire. Nessa edição, uma série de artigos de tendência simplificadora foi publicada, refletindo a esperança de um “espírito novo” após a Guerra. A revista desenvolvia teorias sobre o purismo.

Essa revista influenciou Mário de Andrade em grande parte de suas teorias poéticas. A expressão “l'esprit nouveau” de Apollinaire foi muito citada pela imprensa brasileira na Semana de Arte Moderna, sob a variante de “espírito moderno”. Aliás, esse também é o título da conferência de Graça Aranha na Academia Brasileira de Letras, em 1924.

Segundo Teles (1999), o cubofuturismo constituiu uma das mais importantes manifestações literárias do futurismo internacional. Com interesse no dinamismo, na velocidade e inquietação da vida moderna, o movimento misturava elementos cubistas e futuristas à pintura e poesia de tendência neoprimitivista desenvolvida na Rússia até 1912 e prosperou na pintura até 1915 e na poesia até meados dos anos de 1920. Suas origens giram em torno do pintor Kazimir Malevich e de Natalia Goncharova.

É importante lembrar que anterior ao cubofuturismo e contemporaneamente ao futurismo formou-se em Moscou o grupo de linguistas e teóricos da literatura que seriam conhecidos como “formalistas”. O Círculo Linguístico de Moscou foi fundado por esse grupo composto por nomes como Viktor Chklovsky, Vladimir Propp, Yury Tynyanov, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson e Grigory Vinokur, em 1914, motivados pelas várias correntes de vanguarda da época.

Em todas as correntes observa-se a atitude contra a arte convencional, que parecia estar desprovida de qualquer significado. De fato, vivia-se em um mundo que havia perdido seus antigos valores.

Bradbury e McFarlane (1989) afirmam que

Em suma, o modernismo em inúmeros países foi uma extraordinária mescla de futurista e niilista de revolucionário e conservador, de naturalista e simbolista, de romântico e clássico. Foi um louvor e uma denúncia de uma era tecnológica; uma alegre adesão à crença de que os antigos regimes da cultura haviam acabado, e um profundo desespero com o receio por um tal fim; uma mistura das convicções de que as novas formas eram fugas ao historicismo e às pressões do tempo com as convicções de que eram exatamente as expressões vivas dessas mesmas coisas (p. 35) .

O Brasil não fugiu a essa tendência de crise e ruptura e às tendências de vanguarda modernistas. Os valores europeus que se ensinavam aos intelectuais brasileiros se mostravam como elementos divergentes e, segundo Antonio Candido (2002), esses intelectuais procuravam se identificar com essa civilização ensinada. Porém, nesse processo, percebiam-se vivendo em meio a particularidades de raça e história que nem sempre correspondiam aos padrões que a educação lhe propunha. Segundo o autor, os dois momentos que mais se destacam no sentido de mudança nas artes brasileira foram o romantismo e o modernismo e considera que este último inicia o nosso século literário. Candido (2002) assinala também que

O nosso modernismo importa essencialmente, em sua fase heróica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. Este sentimento de triunfo, que assinala o fim da

posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do modernismo na dialética do geral e do particular (CANDIDO, 2002, p. 119).

Antônio Alcântara Machado apresenta toda essa inquietação modernista, esse sentimento de libertação e triunfo por tentar conquistar uma definição original de literatura brasileira. Observa-se que essa geração revoltada se insere, antes de mais nada, no quadro do fenômeno sociológico de geração. Segundo Luís Toledo Machado (1970), “as características psicoculturais do modernismo são, na verdade, a expressão de uma atitude vital manifesta em todos os sentidos, refletindo não só uma alteração de sensibilidade estética, como um processo de mudança ampla e estrutural da sociedade brasileira” (p. 5). Apesar de toda essa força de alteração estética e social, ainda segundo o autor, o modernismo em si não teve a importância que Mário de Andrade lhe atribuía, pois estava relacionado a muitos outros sintomas da síndrome do pós-guerra. Porém, o modernismo exerceu inegável função catalisadora de tendências culturais estabelecida apenas em 1930 no que se refere ao campo político e social.

Machado (1970) ainda afirma que cada geração representa atitudes que determinam um novo modo de sentir a existência e cada uma responde aos seus anseios existenciais de uma maneira específica. Assim, a geração modernista respondeu à sua realidade por meio da revolta. Alcântara Machado, assumindo um papel crítico e importante no movimento, explicita essa revolta em sua obra *Cavaquinho e saxofone* quando afirma:

Eu só acredito na sinceridade de minha geração quando tomada pelo espírito de revolta. Porque não compreendo nela outra atitude a não ser a de reprovação e combate diante do Brasil atual. Do mundo atual também podia ser. Mas é o Brasil que nos interessa (MACHADO, 1940, p. 330).

Considerando a importância do autor em meio a essa geração revoltada que menciona, passemos a um breve esboço de como o escritor atuou nesses dias de reprovação e combate da elite intelectual paulistana em busca de uma arte verdadeiramente brasileira.

2.2 Antônio de Alcântara Machado – um Modernista

Antônio de Alcântara Machado nasceu em São Paulo no ano de 1901 e faleceu, prematuramente, em 1935. Antes de ser escritor, foi jornalista e também se envolveu na política brasileira. Nasceu em uma família de ilustres advogados e escritores, formou-se em

direito em 1924, na Faculdade de Direito de São Paulo, onde seu pai, José de Alcântara Machado, também escritor, era professor. Porém, Alcântara Machado não exerceu a carreira jurídica, preferindo investir, aos dezenove anos, na profissão de jornalista. Nessa área, chegou a ocupar o cargo de editor-chefe do *Jornal do Comércio*.

Segundo Luís Toledo Machado (1970), Alcântara Machado começou na literatura escrevendo críticas de peças de teatro para o jornal. No ano de 1925, fez uma viagem à Europa e, assim, obteve inspiração para escrever crônicas e reportagens que viriam a dar origem ao seu primeiro livro: *Pathé-Baby*, que foi prefaciado por Oswald de Andrade. Alcântara Machado foi um dos fundadores da *Revista de antropofagia* juntamente com Oswald de Andrade, em 1928, ano em que lançou a obra *Laranja da China*. Apesar de não ter participado da Semana de Arte Moderna, era, de fato, um modernista, investindo na desconstrução das convenções clássicas e na descrição de uma identidade e linguagem definitivamente brasileiras. Para isso, fazia uso de uma escrita leve, bem-humorada e espontânea, certamente influenciada pela sua experiência como jornalista. Alcântara Machado talvez tenha sido um dos primeiros artistas brasileiros a usar o elemento gráfico como expressão literária aplicada à prosa de temas urbanos do cotidiano. Além disso, em 1926, também foi cofundador da revista *Terra roxa e outras terras*, além de colaborar com a *Revista nova*.

A introdução à entrevista que Alcântara Machado respondeu a *O Jornal* afirma que o contista tinha uma alma comovida e irônica.

Foi assim que transformou em histórias deliciosas os aspectos atuais da vida íntima e cotidiana da sua cidade, São Paulo – cidade surpresa. São Paulo – cidade cujo espantoso progresso se argamassa na mistura confusa de todas as raças e todas as línguas. São Paulo está toda nos contos do Sr. Alcântara Machado. Direto, simples, claro [...] é uma exceção fascinante entre os nossos prosadores [...]. Sem a preocupação besta de falar difícil de fazer teses e explicar fenômenos sociológicos. (O Jornal, 3 jul. 1927)

Segundo Machado (1970), esse representante da geração modernista foi um dos eixos de uma mudança de mentalidade e de consciência frente à realidade brasileira e universal. Em sua obra *Cavaquinho e saxofone*, que compreende a produção do autor para jornais e revistas, publicada postumamente em 1940, Alcântara Machado estabelece a divisão que ocorreu na consciência cultural do país entre velhos e moços. Ficam evidentes em suas obras a incompreensão e a impossibilidade de qualquer entendimento entre gerações, e esse impasse justifica a necessidade da destruição de velhas ideias. Havia dentre os modernistas brasileiros

um culto à “coragem de afirmar destruindo”. Diante desse desejo de destruição de alguns intelectuais do país, Antônio de Alcântara Machado escreve:

A rapaziada de minha idade, que abriu os olhos já neste século, cresceu e se formou num ambiente feito de desânimo, de tragédia e de negação. Principiou encontrando a República desmoralizada. Lendo os jornais ou ouvindo a conversa dos mais velhos aprendia a xingar os administradores e odiar os políticos. Tudo podre, tudo péssimo, o país governado por ladrões e ineptos e apesar disso sustentando-os no mando (MACHADO, *Cavaquinho e saxofone*, 1940, p. 330).

Foi exatamente essa geração que inaugurou o nosso século XX e pode ser considerada decisiva, pois produziu uma nova imagem da vida, modificou um sistema de valores sociais e estéticos e inaugurou novas tendências na história do pensamento literário e artístico brasileiro. Alcântara Machado alcança esse fenômeno que perduraria ao longo do espaço de tempo entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial.

Foi em meio às tendências estéticas de vanguarda europeias que refletiam o estado de crise espiritual e em um mundo sem valores, entre a revolta e a inquietação, a destruição e a necessidade de reconstruir, que desperta a geração do pós-guerra. A essa geração, especificamente nos Estados Unidos, cujos efeitos da guerra foram sentidos com muita intensidade, Gertrude Stein chamou de “geração perdida”. Porém, mesmo no Brasil, país que não sentiu tanto os efeitos da guerra, a sensação de deslocamento e rebeldia e de estar herdando um território arruinado é expressa no seguinte excerto de um dos artigos de Alcântara Machado:

O horror não coube na Europa e transbordou. O mundo inteiro sentiu o abalo. No Brasil o que só estava de pé por milagre desmanchou-se logo em ruínas. Tudo no chão: finanças avariadas, literatura erradíssima, política inqualificável, jornalismo desonesto, ensino ignorante, cultura vazia e assim por diante (MACHADO, 1940, 331).

Assim, as tendências modernistas se desenvolvem em meio a incertezas, e o contista acompanha tudo com a capacidade de observação e documentação precisas próprias de um jornalista. Além disso, ele não se dedicava ao verso, pois acreditava que a prosa brasileira era atrasada e era preciso mesmo inventá-la. Ao ser entrevistado pelo *O Jornal* afirmou que se o verso livrou-se da métrica, a prosa deveria livrar-se da retórica (1927). Afinal, para ele, em literatura o que importa é a emoção.

Claro que essa liberdade era muito bem trabalhada, pois buscava autenticidade na expressão nacional. Observa-se toda uma preocupação nas escolhas lexicais de Alcântara Machado para se chegar a tão desejada inovação narrativa. Liberdade, ousadia e um árduo

trabalho com as palavras produzem contos reconhecidamente importantes para a literatura brasileira.

Outra definição de Alcântara Machado, segundo Machado (1970), é a de “escritor de São Paulo” (p. 56). Tal caracterização se dá não só pela temática paulistana como também pelo fenômeno geracional denominado modernismo, na forma como ocorreu em São Paulo. O modernismo teve seu maior desenvolvimento nos grandes centros urbanos, mais especificamente São Paulo e Rio de Janeiro. Por isso, inicialmente, abordou temas relacionados à realidade dessas metrópoles. Para esclarecer a questão do conflito da geração que constituía os formadores culturais da época, vale notar a abordagem de Karl Mannheim (1982) ao observar três aspectos da realidade geracional:

O âmbito local da geração, a existência de algum vínculo concreto de uma geração presente em determinada unidade histórica e social e a unidade geracional correspondente a um grupo ligado por relações pessoais dentro de uma unidade histórica e social (MANNHEIM, 1982, p. 116).

Entende-se, então, a necessidade de se analisar as especificidades das metrópoles onde o modernismo atuou, os agentes políticos que influenciavam a vida de seus habitantes, a atitude dos artistas com relação ao que era imposto como padrões artísticos válidos e qual era o ponto de contato da nova geração com a antiga. Isso revelará as motivações da busca pelo novo e por uma identidade artística autenticamente brasileira empreendida pelos modernistas. Assim, serão consideradas as características urbanas e sociais vinculadas ao universo paulistano na obra de Alcântara Machado e, posteriormente, na de Norman Rockwell, apesar de o ilustrador não se relacionar a qualquer corrente de vanguarda vigente em seu contexto social, para que seja feita uma análise coerente de suas obras e dos possíveis paralelos entre elas.

Ao ler a obra de Alcântara Machado tendo em vista a importância da representação das características da metrópole, é possível observar como o autor ilustra o fenômeno geracional do modernismo em São Paulo, que se preocupava com os problemas e os costumes da cidade grande. Para ter uma ideia mais exata do universo de nosso autor, é importante entender o quadro sociológico da grande dicotomia da época: por um lado, o impulso urbano, e, por outro, o rural e regionalista. Segundo Machado (1970), esses opostos correspondiam, no plano literário, às ideias das grandes cidades do Centro-Sul do país. Assim, Alcântara Machado escreve no prefácio de *Brás, Bexiga e Barra Funda* um quadro da formação

brasileira constituída por três correntes imigratórias: a do português, a do negro e a dos italianos, espanhóis, sírio-libaneses etc. Esse movimento migratório é descrito da seguinte forma em seu “Artigo de Fundo”, prefácio da obra *Brás, Bexiga e Barra Funda*:

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

Do consórcio da gente imigrante com o ambiente, do consórcio da gente imigrante com o indígena nasceram os novos mamalucos.

Nasceram os “italianinhos”.

O Gaetaninho.

A Carmela.

Brasileiros e paulistas. Até bandeirantes.

E o colosso continuou rolando (MACHADO, 2001, p. 12-13)

Assim, seu universo ficcional fica bem delineado, mostrando o *leitmotiv* da obra: a imigração, relacionada, também, às questões de mobilidade social e espacial. Foi Alcântara Machado quem soube com mais propriedade documentar o drama da imigração.

Maria Alice de Oliveira Faria, em artigo publicado no jornal *Suplemento Literário* (5 de nov. 1966), afirma que Alcântara Machado via no imigrante e seus descendentes um tema literário importante e que conhecia o papel deles no desenvolvimento de São Paulo. Ao viver o drama da imigração, essas pessoas apresentam um aspecto psicológico curioso, oferecendo material para a caricatura, por isso, o imigrante e seu filho, que invadem a cidade e a transformam, eram um elemento em evidência na época.

Para a autora, só um brasileiro com a formação intelectual de Alcântara, influenciado pelas tendências renovadores do modernismo, poderia sentir e apreender de uma maneira global os problemas de integração do imigrante italiano junto ao brasileiro.

Por sua experiência como jornalista, e por conceber a imprensa como um meio de orientar o povo, seus livros são notáveis pela informação da vida, pela fixação de homens, fatos e coisas que exprimem a alma da coletividade e constituem a matéria mais importante para a feitura de um jornal.

O livro *Brás, Bexiga e Barra Funda* é uma coletânea de contos publicada em 1928 e trata exatamente do cotidiano de imigrantes italianos e italo-descendentes na cidade de São Paulo. No plano das características literárias do livro, o autor utiliza uma narrativa de linguagem livre, próxima da coloquial. O foco narrativo é o de um observador que se posiciona “fora” do espetáculo, e a forma de tratamento do tema resulta em um documentário

urbano-social, produzindo um teor de autenticidade à obra. Além disso, para alcançar a impressão de linguagem livre e coloquial, o autor se debruçou na vida dos imigrantes italianos e observou com cuidado a linguagem que utilizavam para produzir com rigor um efeito de naturalidade em suas narrativas, e a impressão de visualizar imagens e ouvir sons da fala e da cidade no momento da leitura.

Segundo Machado (1970), é interessante notar como, em sua obra, Alcântara Machado alcança os dois grandes movimentos sociais paulistanos: “a mobilidade ascendente do imigrante e a descendente dos estratos médios da sociedade tradicional. O problema é posto em termos de conflito e acomodação” (p. 63). Isso se deve ao fato de a ideia de mobilidade social ser de grande importância aos imigrantes. Afinal, eles vieram para as terras tupiniquins para que pudessem conquistar estabilidade financeira e, de preferência, destaque social. Em muitos contos de Alcântara Machado é possível observar as relações familiares e de trabalho que mostram sentimentos de cobiça, determinação, vergonha (quando os imigrantes não alcançam seus objetivos de enriquecimento), alegria, entre outros, e que refletem um povo que, apesar do esforço, se distancia do prestígio social e cultural pela linguagem, estilo de vida, preferências, símbolos de status etc. Seus personagens mostram a dificuldade de se conquistar uma posição de destaque econômica e cultural na alta sociedade.

Ainda segundo Machado (1970), a narrativa curta, a linguagem elíptica e cinematográfica, entrecortada e justaposta, como se fossem coladas cenas permeadas pela oralidade (reprodução de trejeitos, expressões e onomatopeias), possibilitavam uma comunicação fácil e direta com o público. Os contos revelam ainda, ao mesmo tempo, certo divertimento com as situações do cotidiano do novo personagem que é delineado nas obras: o personagem ítalo-brasileiro é uma grande ironia que critica o sistema social, a corrupção e a ingenuidade dos sentimentos italianos, reproduzindo, assim, o *ethos* humano como um todo.

Seu estilo irônico esbarra na distorção caricatural em favor de denunciar ideias preconceituosas. Como resultado dessa ironia,

A fixação sumária de tipos do drama social paulistano, em que aparece estereotipado o comportamento de grupos étnico-sociais, permite generalizações que nem sempre representam toda a verdade. Contudo, ainda que os protagonistas dos contos sejam a imagem simplificada de indivíduos representativos de determinada coletividade, não escapa ao autor dentro do fenômeno da mobilidade social, o conflito universal entre o sonho e a realidade (MACHADO, 1970, p. 68).

Nesse sentido, quando a personagem de um garoto pobre, filho de imigrantes italianos, o Gaetaninho, cujo conto dedicado a narrar alguns momentos de sua vida possui o mesmo título, sonha em andar de carro, o autor usa toda sua ironia ao mostrar a realização desse sonho na morte. Um menino pobre teria muita dificuldade em andar de carro, na época, na Rua do Oriente. O personagem foi atropelado por um bonde e, assim, realizou sua vontade, pois o automóvel levou seu corpo pelas ruas até o cemitério. A ironia, aliá, mostra-se como uma característica importante em toda obra de Alcântara Machado. De tal forma, que chega a aproximar seus textos da função emotiva da linguagem.

Resumidamente, o livro destaca a vida urbana em bairros de concentração de imigrantes da capital paulista. Observa-se também a importância dada à máquina e aos meios de transporte, vistos como símbolos do futuro e do progresso industrial. Como a narrativa é curta e sem muitas descrições, esses elementos pontuais, como o bonde, o carro, as fábricas, entre outros, auxiliam no enredo da narrativa, para que a dinâmica dos movimentos dos personagens e a rapidez da própria narrativa se façam ainda mais evidentes e, muitas vezes, sirvam de evidência da posição social da personagem.

O tempo na obra também se mostra um elemento importante. Pensando na estrutura do conto, percebe-se que a narrativa curta também está associada a uma sucessão cronológica dos acontecimentos em que simultaneidade, anterioridade e posterioridade desempenham papel importante. A passagem do tempo é demonstrada por saltos ou espaços entre as partes do conto, em que a lógica narrativa se faz por meio de elementos semânticos que conduzem o leitor a valores e ideias expressos de maneira inovadora, seguindo a intenção modernista.

É possível observar com a dinâmica da narrativa a ideia de movimento. Movimento que é possível ser notado, também, nas ilustrações de Norman Rockwell, pois cores e disposição das formas dão uma noção de dinamismo ao observador quando o artista opta por cores quentes, intensas e formas fechadas e bem definidas com traços precisos, visíveis principalmente nas expressões faciais representadas em seus quadros e nas linhas que sugerem os movimentos dos corpos e dos objetos.

Interessa, portanto, ressaltar alguns pontos da conjuntura desse universo ao longo dos anos que ambientaram não apenas os contos de Alcântara Machado como também o marco histórico e literário que foi a Semana de Arte Moderna. A década de 1920 é considerada como os “anos que mudaram tudo” e, portanto, um breve panorama de seu contexto é de grande importância para nossa pesquisa, tanto no âmbito cultural brasileiro quanto no norte-

americano. Detenhamo-nos em um primeiro momento no cenário que dá vida aos contos de Alcântara Machado: a sociedade paulistana e seus bairros de imigrantes italianos.

2.3 O Universo Paulistano nos Anos 1920

Conhecida como a década que englobou os “anos loucos”, segundo Marly Rodrigues (1997), a década de 1920 pode ser traduzida por sentimentos como a insegurança, o medo e a esperança, todos muitos exaltados devido à experiência recente da Primeira Guerra Mundial.

A transição entre os séculos XIX e XX aconteceu em um contexto bastante turbulento. Nicolau Sevcenko (1992) explica que a época foi de reinvenção. Todos os profissionais da época buscavam se aprofundar ao máximo em suas áreas de conhecimento para conseguir atingir o novo. Era a tentativa de representar simbolicamente uma sociedade que passava por intensas mudanças, mas que, ao mesmo tempo, era submetida a uma estrutura institucional e intelectual rígida ou pouco flexível.

Ao voltar um pouco para o universo paulistano da época, observa-se que, já em 1919, havia uma esperança generalizada de que a situação da cidade melhorasse. Devido a várias catástrofes ocorridas a partir de 1918, como uma epidemia de gripe espanhola, uma praga de gafanhotos e uma grande geada que assolaram as plantações, esperava-se sair de uma situação calamitosa. A epidemia da gripe espanhola, difundida pelo mundo todo a partir do foco dos campos de batalha da Europa, caíra sobre a cidade com uma velocidade que evocava a peste negra medieval. As geadas intensas e as nuvens de gafanhotos se tornaram, em 1918, um pesadelo recorrente e opressivo nessa cidade estritamente dependente dos sucessos da lavoura cafeeira (SEVCENKO, 1992, p. 24). Assim, a entrada do novo ano foi saudada com entusiasmo pelos apitos das fábricas que formavam coro nos bairros do Brás, do Belenzinho e da Mooca.

Nicolau Sevcenko (1992) aborda a situação socioeconômica e cultural da cidade de maneira precisa:

O cosmopolitismo da população adventícia, assinalando um nítido recorte de discriminação social, como um estigma a mais a se acrescentar aos das gentes negras e mestiças, vinha reforçar a disposição do estranhamento intrínseca ao processo de metropolização. O passado escravista, ainda recente, palpitava nos traços sociais e na atitude discricionária, peremptória, brutal das autoridades, conferindo às relações hierárquicas um acento lancinante, quando não atroz (SEVCENKO, 1992, p. 30).

Além disso, a cidade sofre uma grave crise de identidade. A abolição dos escravos ainda era fato novo. A grande questão, portanto, era: como tratar aqueles que há tão pouco tempo eram servos, passíveis de castigo se não agradassem seus senhores, e que passaram a ser homens livres, como aqueles que os castigavam? Como lidar com essa figura do homem negro e livre na sociedade? A indústria e o avanço tecnológico no transporte também mudam o olhar do homem nos anos 1920. São novos valores e novas maneiras de lidar com o tempo. Sobre isso, o autor afirma:

De tal modo o estranhamento se impunha e era difuso, que envolvia a própria identidade da cidade. Afinal, São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-la como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados (p. 30-31).

Esse ambiente de mudanças e incertezas incita uma nova linguagem que se articula com os sentidos de maneira direta.

Na década de 1920, a sociedade está em um ritmo considerado frenético na época. Atividades diversas são imprescindíveis na vida dos que vivem na sociedade paulistana. Os fins de semana precisam ser preenchidos com passeios, atividades esportivas ou com a boemia. Os “clubs” centralizam essas atividades no contexto social e cultural e surgem como modelos da elite.

Todo esse ativismo remete a um termo que se tornou importante na época: “jovem”. Esse termo adquire uma conotação especial e uma carga de prestígio. A filosofia principal, então, era ser “moderno”. “O resto passa a ser decrepitude, impotência, passadismo e tem os dias contados” (SEVCENKO, 1992, p. 34).

É claro que havia a resistência. O equilíbrio político dominante era conservador. Se pensarmos que essa sociedade ainda se valia de maneira muito forte da cultura cafeeira, as raízes do moderno não eram tão profundas assim, pois os avanços científicos e tecnológicos não eram tão expressivos para que pudessem conferir uma base decisiva para o predomínio da nova mentalidade. Os padrões de vida econômicos e sociais ainda estavam condicionados a paradigmas de limitada flexibilidade e tolerância (SEVCENKO, 1992).

Sevcenko (1992) aborda ainda a problemática da imigração quando afirma que a cidade de São Paulo era vista como uma babel, pois agregava milhares de seres sem raízes, que saíram de seus locais de origem foragidos da guerra ou pela aflição da pobreza, em seguida foram transportados como gado pelos mares, negociados por cabeça, segundo a idade, sexo e constituição física. Enfim, são despejados em locais infectos de endemias tropicais, sem instrução, sem conhecimento da língua, sem recursos, sem condições de regressarem para os lugares de onde vieram, reduzidos a uma situação em que a penúria seria aquilo que motivaria o trabalho.

Os imigrantes competiam com os negros libertos recentemente da escravidão e com os “caipiras”, que se constituíam dos “mestiços refugiados na gleba precária de seu ‘sítio’ apossado, sem direitos de qualquer espécie” (SEVCENKO, 1992, p. 39).

Nesse quadro, São Paulo surge como uma possível “boia salva-vidas” em meio ao naufrágio social. Todas as promessas do “ouro verde”, da “sociedade livre” e da “economia competitiva” foram desfeitas diante da realidade da monocultura extensiva. Homens e mulheres foram iludidos com tais propostas e buscavam em São Paulo uma segunda chance na indústria ou nos serviços.

Além das atividades trabalhistas do dia a dia, os imigrantes também se viam envolvidos em práticas desportivas, muito valorizadas nos anos de 1920, as quais refletiam a competitividade e o valor dado aos times que representam os patrícios. Tanto que a paixão pelo futebol crescia mais depressa do que as providências administrativas dos clubes ou do governo poderiam acompanhar. Exemplo disso é a ânsia do povo, relatada, segundo Sevcenko, por jornais como *O Estado*, por um estádio já no segundo semestre de 1919.

Um dos contos de Alcântara Machado, “Palestra Itália 1 x Corinthians 2”, aborda exatamente essa atitude diante do esporte, e é dela que começam a surgir novos valores que dizem respeito ao corpo e às relações entre homens e mulheres. Os relacionamentos passaram a ser menos duradouros, sendo chamados de “flertes em série”. Segundo Nicolau Sevcenko (1992), os sentidos e os instintos estavam à flor da pele. “Toda essa energia excedente confluía para alimentar movimentos coordenados de massa em circuitos fechados, embora entremeáveis e cumulativos” (p. 55). Portanto, o Carnaval, os novos valores nos relacionamentos e o esporte se traduzem como mais um desses circuitos que envolvem a vida do povo paulistano em uma nova rotina, apresentando novos interesses.

Nota-se também que outra grande sensação dos anos 1920 foram os aviões. Não nos deteremos nesse ponto, pois a aviação era uma atividade mais voltada para a elite, grupo que não teve tanto destaque na obra de Alcântara Machado. Mesmo em São Paulo a aviação era um sonho, que se materializava em iniciativas individuais de alguns privilegiados.

O problema das intensas mudanças e a conseqüente ansiedade social que elas causaram se iniciou na Europa do norte relacionado ao conjunto de transformações radicais que passam a ocorrer em sua base econômica a partir de 1870. Tal fenômeno foi denominado como Revolução Científico-Tecnológica ou Segunda Revolução Industrial. Refere-se à substituição das pequenas unidades fabris, baseadas em carvão, ferro e vapor, que eram elementos característicos da Revolução Industrial desencadeada na Inglaterra por volta de 1780. Segundo Nicolau Sevckenko (1992), essas unidades foram substituídas “por grandes complexos industriais ligados à produção de aços especiais, produtos químicos e motores de explosão e, baseados nas novas e revolucionárias modalidades de energia, o petróleo e a eletricidade” (p. 156).

O espaço e as distâncias se diluem com tamanha tecnologia, pois, além da otimização industrial, também é época de invenções como o telégrafo, o rádio, o avião, a fotografia, o cinema e a imprensa de massa. Em 1887, a Europa possuía tamanha influência em escala mundial que suas conquistas territoriais resultaram na ocupação de um espaço maior do que jamais ocupara nos tempos modernos desde a época de Napoleão.

Nessa época, a Primeira Grande Guerra Mundial já era uma realidade iminente fora do continente europeu, pois potências como Inglaterra, França Alemanha, Bélgica, Itália e Estados Unidos conquistavam e redistribuíam entre si várias regiões do globo.

Os europeus também exercitaram sua força militar contra as populações nativas que se rebelavam contra as pressões econômicas e a conseqüente dissolução de seus modos de vida tradicionais. As potências europeias exerciam influência direta dando apoio financeiro e logístico às formações locais mais condizentes com seus interesses, como foi o caso da Guerra do Paraguai. Aliás, essa guerra teve papel decisivo na desestabilização do regime monárquico e posterior proclamação da República no Brasil, abrindo a possibilidade de grandes investimentos ingleses.

Portanto, o fato de mais relevância do século XIX, ainda segundo Sevckenko (1992), foi a criação de uma economia global unificada.

Nas economias dominantes, os produtos exóticos das colônias eram basicamente estimulantes e energéticos, como chá, café, açúcar, cacau e tabaco. Tais produtos combinavam com o modo de vida implantado pelas novas tecnologias. A palavra que definia o momento era “aceleração”.

Aceleração da produção, aceleração dos transportes, aceleração dos movimentos físicos, aceleração da diversão e do prazer. Nesse sentido, uma outra importação exótica, calorosamente recebida, são as danças de forte base rítmica: ciganas, eslavas, hispânicas, mas, sobretudo após a Guerra, principalmente negras. A rigor, e significativamente, a dança se torna a arte do momento em praticamente todos os níveis sociais (SEVCENKO, 1992, p. 160).

Assim, as inovações tecnológicas invadiam o cotidiano e a arte em um movimento inédito, incitando as pessoas a deixarem para trás um mundo estável e lançando uma nova proposta que, segundo o Nicolau Sevcenko, se distanciava daquilo que era pregado até então sobre um ideal de vida equilibrado e tranquilo.

Vale a pena notar mais algumas inovações que mudaram drasticamente o estilo de vida da época, como as linhas de montagem, os transatlânticos, as motocicletas, as instalações de gás doméstico, os modernos fogões e sistemas de aquecimento, a máquina de costura, o aspirador de pó, as máquinas de lavar, as instalações sanitárias e válvulas hidráulicas modernas, o concreto armado, os alimentos enlatados, os refrigerantes gaseificados, os sorvetes industrializados, as aspirinas, as lâmpadas elétricas, as máquinas de escrever e de calcular, o ditafone, a caixa registradora e o parque de diversões eletrificado, com a rodagigante e a montanha-russa (SEVCENKO, 1992).

Percebe-se como cada elemento acima citado é refletido nas produções artísticas da época. Tudo se insere de forma muito rápida ao cotidiano. Porém, ainda segundo Sevcenko (1992), os indivíduos precisavam de um intervalo de tempo para se adaptar a tudo isso, e o despreparo resultante desse impacto causado pela recepção das novas tecnologias levou a acidentes, doenças e mortes. Antônio de Alcântara Machado, em um de seus contos mais conhecidos, “Gaetaninho”, mostra um acidente de bonde que evidencia as desigualdades sociais e a adaptação às novidades que não acontecem no mesmo ritmo com que elas surgem. O trecho inicial já deixa claros tais elementos: “Ali na rua do Oriente, todo mundo era pobre e todo mundo andava de bonde. De automóvel ou carro, só mesmo quando morria alguém ou alguém casava” (MACHADO, 2001, p. 18).

Também as modernas formas de comunicação de massa, como a fotografia, o cinema e os cartazes, deixam claro o papel privilegiado que a imagem, a luz e a visualidade possuem nessa nova ordem cultural. Elas mobilizam e se relacionam com as camadas mais profundas do subconsciente e, segundo Nicolau Sevcenko (1992), “possuem o poder de causar impressões de grande magnitude em função do uso de prodigiosos efeitos de luz e do chamado realismo mecânico” (p. 164).

Não considerar o poder que esses meios de comunicação exerciam compromete a compreensão sobre a amplitude e a rapidez das vastas mobilizações demandadas pelo esforço da Primeira Guerra, envolvendo, ao mesmo tempo, as autoridades e o cotidiano da população civil num único e grande movimento.

Com a campanha da Grande Guerra tão difundida pelos meios de comunicação, o evento bélico acaba sendo objeto de desejo da população, pois é apresentada como a última das guerras, como uma solução radical para os conflitos, para as desigualdades, como um último sacrifício para a construção de um novo mundo. Por mais estranho que pareça, a Primeira Guerra mobilizou esperanças. Portanto, o lastro de frustração deixado ao final dela foi de grande intensidade. Nada do que se esperava aconteceu.

Porém, segundo Sevcenko (1992), não há como negar o fato de que um novo mundo surgiu com a guerra. Foi no contexto da Primeira Guerra que as novas técnicas de racionalização industrial e gerenciamento científico ganharam espaço e se consolidaram, obtendo grande importância nos mercados de massa. Também foi expandido o planejamento econômico, novas práticas intervencionistas, um novo estilo de liderança e uma nova concepção de ação estatal. Além disso, os automóveis foram democratizados, assim como as passagens transatlânticas e as remessas de avião.

As atitudes sociais também foram modificadas. Após a Guerra, “desespero, massificação, instinto e caos formavam uma combinação *sui generis*, embora também, para dizer o mínimo, deveras preocupante” (SEVCENKO, 1992, p. 165). Isso ocorreu, pois, além da frustração vivenciada depois da guerra, havia muita ansiedade, valorização do carisma em qualquer liderança, invocação dos instintos e apelo emocional.

Somada a esses elementos de interesse econômico e emocional, a paz trouxe, além da conclusão do saldo numérico de mortos – 25 milhões –, o aumento da inflação e da especulação, confirmando em todos os aspectos sociais o valor dado à irracionalidade. Foi a

partir daí que o termo “geração perdida” ou “juventude traída” começou a ser difundido, “insuflando seu empenho para a construção do “novo homem”, da “nova ordem” ou do “novo espírito”, o resgate, enfim, da brasa viva e flamejante, a primeira e a última energia pura, de sob as cinzas estéreis de destruição europeia” (SEVCENKO, 1992, p. 166).

Em termos estéticos, a paz trouxe novas funções à arte. Com a valorização dos sentidos e do carisma, surgiu um novo fascínio pelo místico, pela religião, mas não uma religião relacionada aos órgãos institucionais. Essa religião estava ligada à criação de um novo culto, uma nova fé, centrada na comunhão social e na ação. Ao artista cabia o papel de arauto, anunciando os novos tempos e preparando o coração dos homens para a hora de agir. “As novas vocações do poeta eram a profecia, o projeto e a propaganda” (SEVCENKO, 1992, p. 171).

Surgiu também uma nova concepção de percepção temporal. O relógio de pulso, antes restrito ao vestuário feminino, após ser usado pelos soldados na guerra, foi adotado como elemento essencial ao homem moderno. Essa consciência temporal mais aguda incitou uma associação entre tempo e ação. Os esportes modernos e até mesmo as brincadeiras mais lúdicas passaram a exprimir um caráter mais competitivo, o que demandava e estimulava a luta contra o cronômetro. Foi nesse momento, também, que surgiu o conceito de “produtividade”. Não é de se estranhar que Frederick Winston Taylor, responsável pelo desenvolvimento da Teoria de Gerenciamento Científico do Trabalho e das linhas de montagem, que se impoariam efetivamente no período após a Grande Guerra, tenha sido um empenhado atleta americano. Segundo Nicolau Sevcenko (1992), o impacto de suas ideias foi tamanho que o *slogan* máximo da nova ordem econômica americana, difundido mundialmente, passou a ser “Do it the Ford way because it is the best way” (p. 181). A importância dessa noção de tempo diferenciada é refletida nas relações com o trabalho, na produtividade e na necessidade dos trabalhadores de serem cada vez mais condicionados a um ritmo acelerado de trabalho.

Esses operários são observados ao longo de toda obra modernista, que privilegia personagens antes marginalizados na arte: o operário em si, o comerciante, o imigrante pobre e a costureira que procura um bom partido para casar-se, entre outros.

O Brasil buscava ser moderno, e o centenário da Independência em 1922 não deixou de ser comemorado com muita pompa na cidade de São Paulo. Além de uma exposição realizada no Palácio das Indústrias, o Museu Paulista passou por uma reforma que imprimiria significado específico a esse momento histórico, relacionando-o às pretensões liberais

paulistas de alcançar o cargo máximo da República. São Paulo foi relacionada, por meio das pinturas no saguão do museu, à construção da nação.

Procurava-se assim apoiar o presente no passado e, ao mesmo tempo, afirmar a posição das antigas famílias paulistas diante do crescente poder dos imigrantes enriquecidos, prósperos industriais, cuja riqueza superava a força da tradição [...] A marcante presença do imigrante em São Paulo e a situação de superioridade financeira de alguns deles em relação a algumas famílias tradicionais foram magnificamente abordadas na obra de Alcântara Machado, *Brás, Bexiga e Barra Funda*, publicada em 1927 (RODRIGUES, p. 61-62, 1997).

A menção do autor dentro da narrativa da história paulistana leva a concluir a grande importância de seus contos na obtenção de uma imagem mais precisa da sociedade paulistana.

Após esse breve panorama sobre a metrópole paulistana na década de 1920, cabe fazê-lo em relação aos bairros imigrantes marginalizados tão valorizados na obra de Antônio de Alcântara Machado. O movimento modernista foi restrito a uma elite intelectual, mas o moderno englobou toda a sociedade. Como os imigrantes italianos lidavam com isso?

Para Nicolau Sevcenko (1992), os italianos faziam parte de uma massa de indivíduos vista apenas dentro de uma coletividade. O cinema, os bondes e os estádios alinhavam lado a lado uma multidão de estranhos que formavam algo tão organizado quanto uma linha de montagem. “Os bondes lhes davam mobilidade, os estádios, estímulos, os cinemas, fantasias e as linhas de montagem, subsistência” (p. 95). Com essa afirmação, o autor corrobora o fato de que o ser anônimo só se preenche de sentidos dentro de uma coletividade.

Há também uma série de questões políticas e econômicas, tais como o surto da metropolização e a organização do espaço urbano, que definiram o espaço e os anseios desses indivíduos na época. Espaço tão mencionado nos contos de Alcântara Machado, tão importante que se configura como um personagem de suas narrativas. Espaço muito bem trabalhado assim como outros elementos discursivos como o tempo representado de maneira muito dinâmica e o andamento da narrativa que remete a cenas desse referente paulistano, o que é detalhado a seguir.

2.4 Brás, Bexiga e Barra Funda

Para compreender a situação desses bairros na década de 1920 é preciso conhecer as características que permearam a origem da metrópole. A cidade de São Paulo foi constituída

sob circunstâncias bastante conflituosas. Por se tratar de um local isolado, de posição inóspita, de difícil acesso e plantado no alto da Serra do Mar, o pequeno aldeamento jesuíta possuía uma posição importante na estratégia de conquista e, segundo Sevckenko (1992), “alimentava uma missão sobre-humana” (p. 107). Toda essa dificuldade pelo local estar “na cabeceira de uma colina íngreme, fendida a oeste pela garganta estreita e escarpada do riacho Anhangabaú, a leste pelo pântano lodoso do rio Tamandateí [...] e ao norte pelas várzeas alagadiças das caudais do Tietê” (p. 107) produzia uma misticidade incomum.

O que parecia interessante para a catequese mostrou extremas dificuldades para um assentamento urbano. A vida de colonos e índios convertidos que ali estabeleceram residência era incerta em meio às febres e pestilências, desníveis acidentados, enchentes, charcos, dificuldades de obter bons materiais de construção e escassez de recursos básicos para sobrevivência. Seus meios de subsistência eram uma lavoura predatória itinerante, a garimpagem ou o tráfico de violência ao atacar acampamentos nos sertões, escravizar indígenas ou destruir quilombos.

Conforme Sevckenko (1992), com a descoberta de ouro em Minas Gerais e a fixação da corte portuguesa no Rio de Janeiro, São Paulo adquiriu uma dimensão de entreposto, o que deu origem a algumas de suas primeiras fortunas, mas não alterou suas características básicas. O que mudou completamente os traços do local foi a expansão da lavoura cafeeira, promovendo a cidade como centro articulador financeiro e passagem para o único porto exportador: Santos. Em 1881, com a instalação das ferrovias, o eixo São Paulo-Santos adquire uma posição privilegiada em relação ao processo de urbanização, com base no café e na intensificação da importação de produtos industriais da Europa.

Desde que a economia cafeeira começou a se expandir, São Paulo começou a crescer numa escala exponencial. Segundo Rubens Ricupero (1993), a prosperidade do café na segunda metade do século XIX gera a acumulação de capitais que torna possível o início da industrialização.

Várias circunstâncias contribuíram para essa mudança na realidade paulistana: os capitais dos barões do café, a energia elétrica, a mão de obra e o mercado consumidor fornecidos pelos imigrantes e as restrições às importações em consequência da Primeira Guerra Mundial.

Em 1872 a cidade já estava sob o efeito do grande surto cafeeiro. Segundo Sevcenko (1992), atraídas pelo grande acúmulo de recursos, vieram pessoas de todas as partes do Brasil e do mundo, e a população da cidade cresceu 5.479% entre os anos de 1872 e 1934. Essa massa populacional afluiu à cidade com poucos recursos, motivada pelas possibilidades e atraída pelo “eldorado do café” (SEVCENKO, 1992, p. 109).

Havia alguns bairros projetados, como a Praça da Sé, os que se estendiam ao longo do vale do Anhangabaú, a Praça da República, a Praça Ramos de Azevedo e os setores da Avenida São João e do bairro Santa Ifigênia. Fora essas localidades e mais alguns bairros como Higienópolis e a região da Avenida Paulista, a cidade era submetida a uma prática especulativa muito grande, não havia qualquer regulamentação territorial – o que dificultava a ação administrava em levar eletricidade, transporte, telefone e saneamento básico aos vários bairros – e setores do município se expandiam de maneira desconexa entre si. Além disso, o comércio e os serviços se concentravam na área central, causando dificuldades de transportes agravadas pela topografia acidentada e pelos rios e áreas alagadiças.

Com a Abolição, a República e as oscilações do preço do café, os donos de terrenos e chácaras na área urbana loteavam suas propriedades e criavam ruas entre elas a fim de vendê-las e desviarem o capital da indústria do café. Pelas várzeas, acompanhando as linhas de trens, se instalavam as indústrias e se formavam os bairros operários, como Brás, Pari, Mooca, Ipiranga, Bom Retiro, Barra Funda e Água Branca.

Aliás, os serviços mais básicos à população eram monopolizados por uma companhia que não se importava com pobres e imigrantes. Essa população não tinha representação política, já que poucos eram eleitores e, segundo Sevcenko (1992), as eleições eram mera formalidade para escolher candidatos de um partido único: o Partido Republicano Paulista. Além disso, a população com menos recursos ainda contava com uma força policial muito violenta.

Porém, mesmo em meio a uma situação de complicações políticas e sociais, a cidade possuía suas belezas naturais e seus folguedos populares, como o Carnaval. No Brás, a folia era dominada pelo estilo festivo dos imigrantes italianos. Durante o Carnaval,

O Brás adquiria uma visibilidade emocional repentina, que transformou a periferia em centro e o centro em periferia. As famílias distintas, deixando suas mansões e automóveis para se meterem na carroça rústica e buscarem a alegria no meio dos camponeses, operários, artesãos e ambulantes imigrados, era um índice de um novo tempo e de um rearranjo das ordens de símbolos (SEVCENKO, 1992, p. 106)

Claro que isso não mudou a realidade do Brás, mas chamou a atenção da imprensa sobre o descaso das autoridades para com os bairros populares. A festividade não atenuava as discriminações espaciais e sociais da cidade. O crescimento demográfico, a demanda por terrenos, habitação, alimentos e vestuário aumentou, fazendo a inflação disparar.

O crescimento acelerado da cidade, segundo Nicolau Sevcenko (1992), promoveu a especulação imobiliária, e grandes áreas baldias eram conservadas para isso, aumentando as pensões, cômodos, cortiços e “porões habitados” (p. 129). Em 1918, uma epidemia de febre tifoide fez a maioria de suas vítimas em cortiços e, entre elas, grande parte eram crianças. Apesar de a cidade contar com um código sanitário severo, as autoridades eram indiferentes a esses problemas. Havia bairros inteiros que começavam a sofrer um processo crescente de encortiçamento, abandono e descaso, como o Bexiga, o Cambuci e o Brás.

Nicolau Sevcenko explica ainda que o Brás era um bairro completamente desprezado, apesar de abrigar centenas de casas, comércios, fábricas a arrecadar muito dinheiro para os cofres públicos. O bairro nunca despertou o interesse das autoridades.

O Bexiga, assim como o Brás e o Bom Retiro, fazia parte do conjunto de bairros mais populosos da cidade. Havia grandes casas nas ruas estreitas, mas raros eram os casos que estas não haviam se transformado em cortiços. Por morar nos cubículos dos cortiços, as pessoas que ali habitavam passavam a maior parte do tempo do lado de fora, nas ruas.

Além das precárias condições de moradia, os moradores de Brás, Bexiga e Barra Funda sofriam com a falsificação e adulteração de alimentos “em virtude das condições conjugadas da economia de guerra, das dificuldades de importação e da carestia e inflação disparadas” (SEVCENKO, 1992, p. 134).

Além disso, havia uma grande negligência sanitária ao se despejar dejetos industriais e residenciais no manancial do Cabuçu, que servia bairros como Brás, Mooca, Cambuci e Belenzinho.

A toda essa escassez soma-se ainda o fato de que a violência se impunha como elemento articulador do quadro político geral da Primeira República. Com isso, não é difícil entender o motivo do surgimento de rebeliões e greves. Bairros como o Brás abrigavam fábricas de bombas caseiras que os anarquistas utilizavam nos protestos de reação à repressão política.

Segundo Ricupero (1993), se havia os imigrantes italianos que enriqueceram e cujos nomes se fazem presentes na cidade ainda hoje, como os Matarazzo e os Crespi, não se deve esquecer que essas fábricas e indústrias eram movidas pela grande massa de imigrantes também italianos. Esses trabalhadores italianos introduziram no Brasil as correntes de pensamento e ação sociais da Europa da década de 1920, como o anarquismo, o socialismo, o movimento sindical e a organização das primeiras greves.

É nesse contexto dinâmico de expansão econômica, de aumento da população, de modernização urbana, de criação de oportunidade que se situam dois fenômenos, um cultural, outro sociológico: a Revolução Modernista de 22 e a emergência da geração dos filhos de imigrantes. Do encontro desses mundos vai surgir o livro de Alcântara Machado (RICUPERO, 1993, p. 140).

Os dois movimentos são inovadores e se baseiam no moderno. A súbita metamorfose paulista propiciou o modernismo de 1922 que não podia deixar o tema do imigrante de lado, pois foi um dos principais fatores da mudança na paisagem humana de São Paulo.

Segundo Ricupero (1993), a imagem dessa pequena Itália situada nesses bairros se apagou com o dinamismo urbano pouco mais de dez anos após as observações de Alcântara Machado. Graças à sensibilidade desse jovem de 26 anos, esse mundo colorido e forte foi registrado. Caso contrário, teria desaparecido sem deixar traços, a não ser os que sobreviveram nas lembranças dos que viveram naquela época e que ainda resistiram pouco mais ao tempo, como Zélia Gattai (1979), Ecléa Bosi (2003) e Haim Grünspon (1979).

Norman Rockwell, assim como Alcântara Machado, também retratou seu tempo e as pessoas à sua volta. Por isso, passamos a esboçar um panorama sobre o pintor norte-americano que será um dos elementos de nosso quadro comparativo artístico e cultural.

2.5 Norman Rockwell e as Imagens dos Estados Unidos

Nascido em 1894, em Nova York, Norman Rockwell foi um pintor e ilustrador muito popular nos Estados Unidos, especialmente em razão das 323 capas publicadas na *The Saturday Evening Post*, uma das revistas que melhor expressaram a cultura norte-americana ao longo de grande parte do século XX. O ilustrador teve vida longa, morrendo em 1978, em consequência de um enfisema. Milhares de pessoas compareceram ao seu enterro, muitas das quais tiveram seus rostos imortalizados em seus desenhos e pinturas.

Enquanto o principal tema de Alcântara Machado eram os imigrantes italianos, segundo o site oficial do Museu Norman Rockwell,² o principal assunto do pintor foi a América e as pessoas que vivem nela. Muitos historiadores consideram que sua obra representa uma crônica da sociedade americana, de seus sonhos e de suas aspirações.

Segundo o Instituto de Artes de Detroit,³ nenhum outro artista conseguiu captar tão bem o “Sonho Americano”, o *American Way of Life*, como Norman Rockwell. Uma de suas principais características é, justamente, a meticulosidade, a precisão dos traços e cores. Se, por um lado, Alcântara Machado tentava expressar a sociedade paulistana de forma irônica, Norman Rockwell, por outro, procurava retratar seus personagens com um olhar de admiração e diversão, sem deixar de expressar fatos sociais e uma cultura que muito influenciou, e influencia, o mundo ocidental. O pintor iniciou seu trabalho em 1916, desenhando sua primeira capa para a *Saturday Evening Post*. Ao longo de sua carreira, Rockwell desenvolveu seu trabalho sempre acompanhando a evolução, não só da sociedade, mas também de sua própria realidade pessoal. Se no início de sua carreira a infância era tema presente em grande parte dos trabalhos, isso se devia tanto por prestar serviços em revistas infanto juvenis quanto por ter uma visão ainda inexperiente da vida. Depois, com o passar dos anos, a visão já era outra: muda daquela de um garoto pintando sobre si mesmo para um homem olhando para trás, para sua infância. Assim também foi com outros temas, como a guerra. Durante a Primeira Guerra Mundial, Rockwell havia pintado os soldados americanos de forma irônica, brincalhona, como se eles estivessem num acampamento, já que a participação americana não se deu de forma tão intensa. Com a eclosão da Segunda Guerra, Rockwell a retratou como se a tivesse descoberto. Desta vez ele via soldados e marinheiros como civis em trajes militares, e a guerra em si mesma como a luta de todos. Seu engajamento no assunto fez com que 25 das 33 capas feitas no período da guerra tenham sido sobre este evento e seu significado na vida das pessoas.

Segundo Eric J. Segal (1996), a primeira capa de Norman Rockwell na *Saturday Evening Post* passou a exibir seu trabalho no maior meio de exposição para um ilustrador da época. Até aquele momento, o artista publicava suas imagens em revistas juvenis como *American Boy*, *Boy's Life*, *Everyland* e *St. Nicholas*.

² Informações coletadas no site <<http://www.nrm.org/about-2/about-norman-rockwell/>>. Último acesso em 25 de setembro de 2011.

³ Informações colhidas pela autora em uma visita ao museu em 2009.

A partir de *Boy with baby carriage*, a representação da infância tornou-se uma oportunidade para expressar cenas cômicas e leves, distanciando-se um pouco da seriedade com que trabalhava as cenas em revistas anteriores sobre temas para escoteiros e garotos desbravadores, como exemplificam as seguintes capas de *Boy's Life*:



Scout at ship's wheel (1913)



Santa and scouts in snow (1913)

Mesmo nessas capas, observa-se uma atitude madura das crianças. Em *Scout at ship's Wheel*, o rapaz está vestido como adulto e assume uma atitude séria ao liderar o barco. É interessante notar a cabeça erguida e olhar à frente, acompanhado de uma postura ereta e decidida. Essa posição juntamente com o ambiente naval produz um efeito épico na imagem e, aqui, a função apelativa indica como o jovem leitor da revista deve seguir uma postura adulta e determinada.

Em *Santa and Scouts in snow* a cena é mais descontraída. Porém, a imagem das crianças ajudando o Papai Noel contrapõe tons cômicos e sérios: são crianças, mas não deixam de tomar uma atitude de auxílio quando uma pessoa mais velha necessita. A imagem edificante conquista as massas e orienta seus valores.

Já em *Boy with baby carriage* a narrativa visual pretende relacionar um calvário particular à juventude norte-americana – cultura evidenciada não apenas pelo contexto textual, mas também pelos uniformes de beisebol. Na tela, dois rapazes zombam de um terceiro que empurra um carrinho de bebê e, além disso, está vestindo uma roupa bastante formal. Apesar de ser apenas uma criança, o garoto exibe roupas e acessórios que imitam os trajes de um cavalheiro de classe média: terno risca de giz, camisa rosa com listras, gravata, colarinho duplo, chapéu, luvas, um cravo vermelho no bolso e, ainda que um tanto indistinta, uma bengala parece surgir atrás do carrinho. A mamadeira no bolso esticado do paletó destoa do todo bem alinhado. Apesar de seguir apressado – movimento evidenciado pela posição do cordão que segura o chapéu atrás da cabeça – o carrinho parece parado no chão oculto pela cor branca. O bebê está apenas sugerido na imagem pelo cobertor, um gorro branco e um pequeno sapato vermelho.



Boy and baby carriage (1916)

Ainda de acordo com Segal (1996), os antagonistas do rapaz, vestidos com uniformes e bonés de um time de beisebol, passam na direção oposta, mas fazem uma pequena pausa para se divertirem. Voltando-se ao garoto trajado como adulto, fazem algumas palhaçadas. À esquerda, o garoto de cabelos escuros e banguela envolve o braço esquerdo ao redor do tronco para apoiar o cotovelo direito que está oculto. Com o dedo indicador sob o lábio inferior, o dedo mindinho estendido e o boné inclinado, ele zomba do garoto com gestos femininos. O outro menino ergue o boné e também estende o dedo mindinho como se estivesse fazendo uma saudação satirizada a uma mulher. Tal desdém ocorre por que suas vestes adultas mostram que ele está afastado do mundo infantil, impedindo-o de integrar-se com os garotos de sua idade. A construção formal da imagem ressalta esse abismo entre grupos distintos, quando se observa o vão cinza do carrinho de bebê que separa os garotos.

Aqui também há o jogo do cômico versus o sério que parece ser o nível fundamental da obra de Norman Rockwell. Além disso, fica evidente a linguagem específica que utiliza para o meio de comunicação em massa a que suas imagens serão destinadas. Assim, para que a função apelativa seja mais eficiente o ilustrador lida sempre com as oposições entre formal vs. informal e estático vs. dinâmico.

Ao observar todo o cuidado que Norman Rockwell dispensou para expressar alguns fatos sociais, como a estranheza da pessoa que age de modo diferente dos demais desde o

início de sua carreira em apenas uma ilustração, pode-se afirmar, assim como Henry Adams (2002), que Rockwell demonstra complexidade em suas obras e, portanto, é um dos maiores nomes da arte norte-americana do século XX.

Após o período das grandes guerras, é possível notar a influência de tais conflitos na sua produção artística. Norman Rockwell não seguiu as correntes modernistas que surgiram com força total após a Primeira Guerra Mundial. E, por meio de sua meticulosidade, expressou um mundo de detalhes que poucos conseguiam observar, além de um sentimento de distanciamento das vanguardas ao mesmo tempo em que ironizava as tendências de sua época.

“I showed the America I knew and observed to others who might not have noticed”, diz Rockwell.⁴ Isso se deve à profunda ligação que havia entre sua vida e suas obras. Entre outras situações, Rockwell passou por três casamentos, síndrome de inferioridade, acidentes e problemas diversos, o que aguçou sua sensibilidade como observador social.

Segundo Adams (2002), até mesmo o processo de produção artística e a crise frente ao quadro em branco não foram negligenciados por Rockwell. Uma das capas mais marcantes publicadas na *Saturday Evening Post* foi a ilustração de si mesmo encarando com ansiedade a tela, enquanto dá-se a entender que o prazo final para a entrega do trabalho se aproxima, e as ideias de afastam.



Artist facing a blank canvas (1938)

⁴ “Eu mostrei a América que conhecia e observava a outros que talvez não a tivessem notado” (Site oficial de Norman Rockwell, <http://www.rockwelllicensing.com/nr_gallery.html>. Último acesso em 13 de agosto de 2010).

O jovem artista retratado, como já mencionado, é uma paródia de si mesmo: alto, esguio e com o sempre presente cachimbo posicionado no bolso de trás da calça. Nem mesmo a ferradura consegue ajudá-lo (talvez por estar com sua abertura para baixo). Nessa imagem observa-se a postura fora de eixo, o que indica uma aparência de naturalidade, mas que, na verdade, oculta a disposição formal da metalinguagem.



Triple self portrait (1959)

Essa ilustração é notável por sua função metalinguística que, segundo Jakobson (1985), chama a atenção para o processo de construção de sentido da mensagem. O cuidado com os traços e as cores, a postura do artista frente à tela e a ilustração em si sugerem uma janela para uma cena de total luminosidade.

Aqui, o artista está de costas para o observador e se inclina à esquerda para visualizar a si mesmo sobre o espelho. Mais uma vez, assume uma postura oblíqua, produzindo um efeito cômico. Uma tela está posicionada entre o artista e o espelho em que, acima, estão pregadas pequenas reproduções de autorretratos de Rembrandt, Van Gogh, Dürer e Picasso. Norman Rockwell é retratado aqui com uma expressão triste, cachimbo cedendo da boca e olhos ofuscados pelo brilho refletido em seus óculos. É a representação da representação e indica duas metalinguagens: a do autorretrato e a do artista.

Seu filho, Peter Rockwell, que hoje é escultor, em declaração a um artigo de David Kamp, afirma que essa é uma de suas pinturas mais maduras e revela uma versão idealizada de si mesmo, o que realça o desenvolvimento de sua obra ao longo do tempo. Para Peter, Rockwell também pode ser considerado um intelectual, assim como Picasso ou Van Gogh,

com plena consciência do real, do ideal e que sabe trabalhar com a interação entre os dois. Aliás, essa foi uma capa da *Post* em que a matéria principal foi sobre Norman Rockwell contando suas aventuras como ilustrador.

É interessante notar também outra frase de Rockwell sobre uma das motivações da criação artística: “Algumas vezes acho que pintamos para preencher a nós mesmos e as nossas vidas, para suprir as coisas que queremos e não temos.”⁵ Nota-se um artista insatisfeito, e a ilustração *Artist facing a blank canvas* revela um artista perfeccionista consumido pela preocupação com os detalhes como mãos e sapatos, pintando e repintando suas imagens até se sentir satisfeito, enquanto os editores o cercam ansiosos para cumprir os prazos propostos.

Segundo Arthur C. Danto (2005), a pintura não é apenas o que existe sobre a tela, mas o que está entre a tela e o observador, e Rockwell é um dos maiores mestres nesse espaço, como um retórico da persuasão visual. Danto afirma que os sentimentos são levados em pouca conta no modernismo. As complexidades são formais, e a apreciação da arte se resume nessas questões.

Para o autor, é possível analisar Rockwell em termos formais, mas seu esforço era quase sempre dispensado para organizar os elementos a fim de produzir sentimentos em seus leitores. Para Danto (2005), o termo “leitor” é mais adequado que “observador”, pois a intenção de Rockwell era produzir uma sequência narrativa.

O museu Guggenheim, em Nova York, expôs uma série de ilustrações de Norman Rockwell entre novembro de 2001 e março de 2002. Tal evento, sob o título “Pictures for the American People”, ao aproximar os americanos de figuras que há tanto tempo participaram de seu imaginário coletivo do que seria ideal para a nação, propôs, segundo Danto (2005), um exercício para mostrar um quadro a um estrangeiro do que possivelmente seja um americano. O que é um baile? O que é um jantar? O que é Papai Noel? O que são roupas de domingo? Entender o que é ser americano é ser capaz de reconhecer essas figuras com a mesma rapidez com que se reconhece as de Marilyn, Elvis, Liz Taylor, Jackil, Brillo ou Campbell quando retratados por Warhol.

Dessa forma, Rockwell produz uma série de sentimentos no observador, e é isso que o distingue de tantos outros artistas.

⁵ “I sometimes think we paint to fulfill ourselves and our lives, to supply the things we want and don’t have.” Citado em artigo de Henry Adams (2002).

Exemplo dessa emoção passada em suas imagens está em *Saying grace*. A figura da inocência é um assunto importante em suas melhores pinturas. No quadro citado, observa-se o momento de oração de uma senhora e um garoto para agradecer pela comida. Mesmo em meio a uma viagem ou de passagem pelo local – há algumas sacolas no chão ao lado da senhora e uma sombrinha – foram capazes de separar um tempo para isso. Há dois jovens trabalhadores fora do círculo da inocência, forçados a sentarem juntos por provavelmente estarem em horário de pico comercial. Separados apenas por uma bandeja, parecem comovidos ou ao menos curiosos com aqueles que participam da oração. Segundo Danto (2005), não ficaram tão endurecidos pela vida de modo que não conseguissem mais observar com algum sentimento um simples ato de fé.

A expressão facial deles é de curiosidade, talvez alguma admiração, mas não há qualquer sinal de zombaria ou desprezo. É possível notar ainda mais um observador em pé, à esquerda, esperando talvez por uma mesa. Os murmúrios da dupla não devem ter chegado aos ouvidos dos presentes no local, mas a atitude chamou a atenção dos que estavam mais próximos.



Saying grace (1951)

Nessa cena, o silêncio da religiosidade contrasta com a desordem do ambiente que a envolve. O plano superior da imagem revela o contraste com o inferior. Em cima, as expressões humanas estão compenetradas. Embaixo, os objetos estão em total desordem, suas cores e posicionamento sugerem movimento e barulho. É como se as pessoas silenciassem e os objetos inanimados continuassem a cumprir suas funções sem se importar com o que

ocorre ao redor. Além disso, há uma contraposição entre o verbal e o visual. Na vitrine representada do restaurante, observa-se o final da palavra “*restaurant*”, ou seja, “*rant*” que em inglês significa barulho, tagarelice. Assim, toda a cena contribui para o contraste entre solenidade e descontração, formalidade e informalidade.

Importante dizer que Norman Rockwell não frequentava uma igreja e por isso sua intenção aqui devia ser mesmo a de tocar o observador com relação aos conceitos de respeito e liberdade de culto. Contudo, tal imagem tem sido utilizada hoje como um apelo à necessidade religiosa em uma sociedade cada vez mais descrente (KAMP, 2009).

Mesmo com toda a carga emocional, os valores, os conceitos e o trabalho formal pleno de meticulosidade que suas imagens levam ao observador, Norman Rockwell não se considerava um artista, e sim um ilustrador. Isso porque a arte no século XX tomou uma direção muito distante da arte de representação. O que se destaca na história da arte é o cubismo, o futurismo e o surrealismo, entre outros.

O fato de os americanos ainda se emocionarem com suas ilustrações mostra que a personalidade norte-americana mudou muito pouco desde que as revistas trouxeram aquelas imagens publicadas em suas capas. Segundo o próprio Rockwell, essa é a maneira como os americanos se veem, e uma vez que a maneira como as pessoas se veem faz parte do que são, há algo de verdadeiro nessas imagens.

Para ter ideia da força e da popularidade de Rockwell (que recebia inúmeras cartas dos leitores da *Post* após cada número da revista e respondia a todas pessoalmente), seu trabalho *The four freedoms* (Quatro liberdades) foi impresso em milhões de cópias e distribuído pelo governo e agências privadas em todo o mundo. Para muitos americanos, a participação de seu país na guerra tinha sentido exatamente por causa dos objetivos descritos por Rockwell em *The four freedoms*. As imagens ali representadas passaram a fazer parte da “consciência e memória coletivas do povo americano” (HENNESSEY, 1999, p. 102). Isso porque todas foram reproduzidas em cores em capas sucessivas da revista *The Saturday Evening Post*, começando por *Freedom of speech*, em 20 de fevereiro de 1943. Todas as liberdades acompanhavam uma matéria de capa ou um ensaio escrito por algum líder da época. Milhões de americanos leram os artigos e receberam as imagens com intensa aclamação como se fosse um “triumfo nacional” (MURRAY e MCCABE, 1993, p. 62). Além disso, o governo selecionou *The four freedoms* como cartazes oficiais da campanha que estimulava os americanos a comprar títulos do tesouro nacional para financiar a Primeira e a Segunda

Guerras Mundiais. O resultado foi aproximadamente 1,2 milhão de pessoas visitando as exposições de Rockwell, quase 133 milhões de dólares em vendas de títulos e ao menos 450 celebridades compareceram nas cerimônias (MURRAY; MCCABE, 1993, p. 55-92).



The four freedoms (1943)

Segundo Frascina (2003), os trabalhos de Rockwell atravessam as demarcações convencionais adotadas pela arte elitizada ou por reproduções populares comuns às massas. Para o povo norte-americano, as pinturas de Rockwell possuíam uma narrativa de entretenimento moral e não seguiam assim a arte de vanguarda autônoma. Tal atitude conservadora, ainda segundo Frascina (2003), fez com que Rockwell fosse visto como um grande representante do capitalismo. Além de comercializar suas ilustrações, promovia uma visão romantizada do trabalhador que apenas o estimulava a exercer suas funções com mais disposição.

No entanto, não houve uma aprovação unânime, como pode ser visto no caderno de arte publicado pela revista *Time* logo após *The four freedoms* surgirem como cartazes. Com o subtítulo “Eu gosto de agradar as pessoas”, utilizando-se de uma citação de Rockwell, a matéria dizia que a “popularidade do artista não é difícil de entender.”⁶ A revista alegava que a narrativa tentava alcançar um compromisso com a realidade e a tendência de idealizar –

⁶“(...) popularity is not hard to fathom.”

idealização que é uma das características mais profundas do povo americano – e continua: “Rockwell seria incapaz de retratar um ser humano ruim ou um ser complexo – talvez não consiga sequer retratar um ser humano real”.⁷

Fica claro, com isso, que sua popularidade não se deve apenas à boa receptividade que suas imagens tiveram, mas também de críticas pertinentes por viver momentos sociais complexos os quais eram mais bem retratados pelas correntes de vanguarda. Aliás, discutia-se o valor das pinturas de Rockwell como arte em si. A revista *Time* questionava seus cartazes dizendo que havia mais dignidade e valores culturais neles que maturidade artística em si.

É importante ressaltar, para ter ideia de como *The four freedoms* estava interligada com os objetivos governamentais, que, em maio de 1941, Roosevelt e o primeiro-ministro Winston Churchill assinaram A Carta do Atlântico com seis princípios comuns a toda a humanidade que incluía o conceito essencial das liberdades humanas.

Liberdade de expressão significava o direito de todos de discordar e expressar suas ideias. Logo, isso incluía o direito de criticar as políticas do governo sem temer ser repreendido. Segundo Frascina (2003), Roosevelt, ao dizer isso, tinha em mente os regimes fascistas de Alemanha, Itália e Espanha e o totalitarismo da Rússia de Stalin. Deve ter pensado também na necessidade de preservar as liberdades dos dissidentes que lutavam pelos direitos civis, nos sindicatos e no reconhecimento da esquerda.

A liberdade de culto não apenas significava um posicionamento contra a intolerância religiosa, mas também exaltava o direito de expressar a crença de maneira individual ou coletiva: cristãos, judeus e muçulmanos podem andar lado a lado. Em 1941, a repressão nazista contra os judeus era o principal exemplo que a falta de tal liberdade poderia causar.

A liberdade de aquisição de bens e de acesso às necessidades básicas (*Freedom from want*) implicava a erradicação da pobreza e da fome, que ainda ocupavam a mente daqueles que tinham vivido a Grande Depressão. O New Deal foi uma das respostas contra a pobreza americana, um problema grave combatido com firmeza pelo presidente Johnson em 1960.

A liberdade de segurança era o direito de ser protegido contra assédio e repressão governamental, terrorismo individual ou coletivo e discriminação de todo tipo. Era outra questão à qual se observavam exemplos tanto mundiais quanto domésticos.

⁷ “Rockwell would probably be incapable of portraying a really evil human being, or even a really complex one – perhaps even a really real one”, *Time*, 1943, p. 41.

Assim, para se divulgar as quatro liberdades, agências governamentais encomendaram cartazes, fotografias, pinturas, folhetos, xilogravuras e exposições. A isso foram adicionadas as pinturas de Rockwell.

Segundo Frascina (2003), Roosevelt escreveu cartas a Rockwell e à *Saturday Evening Post* elogiando as pinturas. Contudo, as representações de Rockwell das “quatro liberdades” e seu uso governamental foram criticadas por estereotipar algo complexo. A grande maioria dos cenários das imagens de Rockwell, incluindo *The four freedoms*, enfatiza uma pequena cidade de população predominantemente branca. Sua obra está assentada nas normas de famílias cristãs, heterossexuais, que adotam a ética convencional e a vida comunitária branca. *The four freedoms* transformam as liberdades universais de Roosevelt em cenas particulares, situações e sistemas de crenças do povo americano. Por exemplo, *Freedom of speech* é retratada em uma pequena cidade. Tal fato é evidenciado pelas pessoas simples surpresas e atentas ao que o homem em pé tem a dizer. Aliás, um homem branco em meio a um público predominantemente branco. O homem ao centro em *Freedom from fear* segura um jornal regional, de Vermont. *Freedom from want* trata mais sobre celebração do Dia de Ação de Graças e da abundância americana do que de fome e de pobreza. Além disso, uma mulher branca se aproxima de uma farta mesa de jantar com um peru enorme observado pelo patriarca branco. As significações imediatas apreendidas em *Freedom of worship* – um rosário e mãos unidas em oração – é de acepção cristã. Assim como as roupas da figura à direita, cujos trajés correspondem aos de um líder da Igreja Ortodoxa Grega. Segundo Frascina (2003), isso demonstra que as imagens de Rockwell, escolhidas dentro de seu mundo, estabelecem uma classe de indivíduos com uma visão estreita sobre a América.

Dessa forma, pode-se dizer que há paradoxos e contradições no que se refere às reações que o trabalho de Rockwell causa em seus observadores. Porém, segundo alguns críticos, como Arthur C. Danto (2005), é indiscutível que Rockwell se posicionou desde o início de sua carreira como um artista excepcional.

De acordo com o autor, Rockwell representa um enunciado-chave para melhor compreender a cultura visual do século XX, pois suas imagens participam na formação da identidade norte-americana ao retratar cidadãos brancos e de classe média, ou seja, a representação mais comum do homem americano.

2.6 Fotografia – a Narrativa das Imagens em Norman Rockwell

A palavra fotografia vem do grego e significa, essencialmente, a técnica de criação de imagens por meio de exposição luminosa. Tal técnica substituiu as pinturas representativas a partir de seu surgimento em 1826, quando o francês Joseph Nicéphore Niépce reproduziu a primeira fotografia em uma placa de estanho coberta com um material fotossensível. Em seguida, Daguerre desenvolveu um processo com vapor de mercúrio que reduziu o tempo de revelação das fotos de horas para minutos. Por isso, surgiram especulações de que a pintura havia chegado ao fim e, por ampliar o leque de possibilidades da representação do inconsciente em uma tela, a popularização da fotografia inspirou o impressionismo e outras correntes de vanguarda.

Enquanto a vanguarda investia no abstrato, Norman Rockwell baseava suas ilustrações na antiquada técnica da fotografia. Porém, segundo Barthes (1984), a fotografia interpreta a realidade, não a copia. Há uma série de símbolos organizados pelo artista e interpretados pelo receptor que completa a leitura com os signos presentes em sua formação. Assim, fotografar é registrar o momento recriando o mundo externo por meio da realidade estética.

Baseando-se talvez em conceitos como os de Barthes, Norman Rockwell iniciou uma metodologia de trabalho, a partir de 1930, em que se utilizava das várias poses de modelos e diversos cenários fotografados para montar e pintar uma cena, resultando em imagens cheias de verossimilhança.

Segundo David Kamp (2009), Rockwell sempre se referia a seus trabalhos como “imagens”, nunca como “ilustrações” ou “pinturas”, como se ele fosse um diretor cinematográfico. Em sua autobiografia (*How I make a picture*, 1949), Rockwell descreve um “sistema” criativo no qual a fotografia é o ponto central. Primeiro, dava espaço ao que se chama hoje “brainstorming”, ou seja, todas as ideias que vinham à sua mente eram levadas em consideração. Depois disso, selecionava modelos, figurinos e acessórios. Em seguida, trabalhava poses e gestos. Ao final, ele mesmo representava as expressões que desejava que os modelos fizessem. Enfim, tirava a foto em si e compunha um desenho a carvão cheio de detalhes. Depois, produzia um esboço colorido, pintado do tamanho exato da reprodução final (por exemplo, do tamanho da capa de uma revista) e investia na arte final.

Tudo isso revela uma complexidade que desmente o que se pode pensar sobre a simplicidade das imagens acabadas de Rockwell. As imagens simples ou simplistas (conforme

alguns críticos como Susan Herbst ou o artigo da revista *Time* já mencionado anteriormente) revelam um artista que se preocupou com o processo de criação tanto quanto um artista de vanguarda e, mesmo assim, foi rotulado como descaracterizado, apadrinhado e rejeitado por ser “apenas” um ilustrador cujas pinturas baseadas em estudos fotográficos eram destinadas a reprodução em massa e, portanto, não poderiam ser consideradas pinturas artísticas.

Além disso, sua abordagem pode ser considerada otimista, mas não superficial ou ultranacionalista, e seu trabalho como um todo está muito relacionado com a questão: “O que é um americano?” Todos os anos que passou ilustrando para a *Saturday Evening Post*, pintando soldados, estudantes e idosos tocando instrumentos musicais na sala dos fundos de uma barbearia, tornaram explícito seu comprometimento em responder a tal pergunta, o que ficou ainda mais evidente quando ilustrou para a revista *Look*, onde trabalhou por dez anos dedicando-se a representar imagens sobre o movimento dos direitos civis, as Nações Unidas e a viagem do homem à Lua, por exemplo.



The golden rule (1961)

Esse é um trabalho de Norman Rockwell em exposição permanente na sede da ONU em Nova York. É um mosaico que exhibe pessoas de todas as raças, e a tradução da inscrição abaixo é “faça com os outros o que gostaria que fizessem a você”. O trabalho foi executado

por artistas venezianos que conheciam a técnica e foi um presente que os Estados Unidos deram às Nações Unidas.

Abaixo, estão algumas fotografias e as ilustrações finais baseadas nelas: *Breakfast table political argument* (1948), *Girl at mirror* (1954) e *The runaway* (1958).



Na produção de suas imagens baseadas em fotografias, recriou cenas e as enriqueceu com detalhes de luzes, formas e tons que geralmente são perdidos no contato efêmero com um modelo vivo. Além disso, Rockwell utilizava mais de uma fotografia para compor seus quadros. Como é o caso de *The tattoo artist* (1944), pois tanto o tatuador quanto o marinheiro tatuado foram fotografados separadamente por Gene Pelham, artista que também trabalhou para a *Saturday Evening Post* e foi contratado por Rockwell para auxiliá-lo em serviços gerais de configuração e produção das fotografias.

Segundo Francisco Quinteiro Pires (2011), Norman Rockwell trabalhou com diversos fotógrafos. E com Gene Pelham, Bill Scovill e Louie Lamone constituiu um trio perfeito para

a produção de imagens em preto e branco. A ausência de cores para ele era uma característica de libertação, pois não precisava seguir o modelo e recriava diversos elementos.

No início do processo de utilização das fotografias, Rockwell empregou modelos profissionais, mas a espontaneidade da cena e a naturalidade, próprias de seu estilo, ficavam comprometidas. Passou então a convidar amigos, parentes e vizinhos para posarem em suas fotos e, se faltasse algum acessório, Norman Rockwell o providenciava imediatamente. A dedicação em ser verossímil era tanta que chegava a viajar para ver uma paisagem desconhecida e mencionada por uma reportagem da revista a qual ele deveria ilustrar.

As figuras a seguir exemplificam parte dessa justaposição de imagens, pois foram fotografadas originalmente separadas e se misturam na ilustração final. Tudo isso revela a intenção do artista de produzir um universo paralelo, entendido como um ideal da sociedade americana.



À esquerda, a fotografia de Gene Pelham, na qual Rockwell se baseou para criar *The tattoo artist*, publicada em 1944.



Fotografias organizadas por Rockwell para produzir a ilustração *Sayng grace*.

Quando Rockwell passou a trabalhar na revista *Look*, após 50 anos atuando na *Saturday Evening Post*, a técnica de criação continuou a mesma. Todo o trabalho em um meio tão passageiro como a imprensa, segundo Pires (2011), tinha o objetivo ambicioso de alcançar milhões de leitores que captavam inúmeros conceitos e valores em uma única ilustração. “Ao cumprir a sina do artista que inventa mentiras para mostrar faces da verdade, Norman Rockwell precisou de cenas orquestradas para narrar coisas tão complexas quanto estar vivo” (PIRES, 2011).

Ao utilizar a fotografia em preto e branco, Rockwell tinha toda liberdade de acrescentar cores aos objetos e às pessoas. Rostos mais corados, dias mais ensolarados, roupas com tons mais vivos, mais objetos, mais vivacidade nas expressões, mais movimento, tudo isso intensificava o efeito das cenas que narravam o todo criativo do artista. Além disso, é preciso considerar a função apelativa a que se prestam todas as ilustrações de Norman Rockwell por se tratarem de imagens veiculadas em meios de comunicação em massa. A *Saturday Evening Post* divulgou uma série de conceitos e valores por meio dos trabalhos de Rockwell, como é o exemplo clássico de *The four freedoms* (1943).

Essa é a essência do trabalho de Rockwell. Após considerar essa particularidade do processo de criação das imagens em Norman Rockwell, ou seja, a narratividade de suas imagens e a montagem das cenas com o auxílio das fotografias, passa-se então a especificar alguns pontos dessa cultura a que o artista tanto se dedicou em suas obras.

2.7 O Universo Norte-Americano e Norman Rockwell

As obras de Norman Rockwell acompanharam alguns dos principais eventos norte-americanos do século XX, como o início e a expansão da arte cinematográfica, a corrida espacial e as questões políticas e sociais dos EUA. O artista não deixou que esses muitos aspectos sociais escapassem ao seu olhar, e até mesmo o incêndio em seu estúdio, quando perdeu inúmeros trabalhos, serviu de tema para retratar, com teor cômico, o que aconteceu.

É importante ressaltar o que é essa cultura e como eventos notáveis ao longo de sua história se destacam nas obras de Norman Rockwell.

A partir do final do século XVIII, as nações americanas começaram a nascer devido à crise do sistema colonial europeu e ao início dos movimentos emancipacionistas que surgiram em grande parte do continente, como foi o caso do Haiti, das treze colônias inglesas, dos reinos espanhóis e do Brasil como colônia portuguesa.

Em 1776, as Treze Colônias receberam o nome de Estados Unidos da América, uma nação baseada em uma potencial busca por liberdade e prosperidade. Já na chegada dos primeiros ingleses à América do Norte, começa a se constituir uma visão de liberdade, pois além de surpreendidos por um território de características naturais muito interessantes como campos, árvores e águas claras, havia a oportunidade de constituir uma comunidade baseada na liberdade (COMMAGER e NEVINS, 1996).

A Reforma protestante inglesa e o regime absolutista da Inglaterra impulsionaram o sentimento de liberdade mencionado. Os ingleses que saíram daquele país o fizeram, em parte, em consequência da perseguição religiosa advinda dos católicos ou anglicanos aos puritanos.

Em 1776, com a intensificação do controle político e a exploração econômica, ocorreu o cisma com a Coroa inglesa após as perdas ocasionadas pelo conflito contra os rivais franceses por territórios na América do Norte na chamada Guerra dos Sete Anos (1756-1763). Laços ideológicos foram estreitados entre franceses e americanos principalmente no que se refere às doutrinas iluministas que influenciaram revoluções nos dois países.

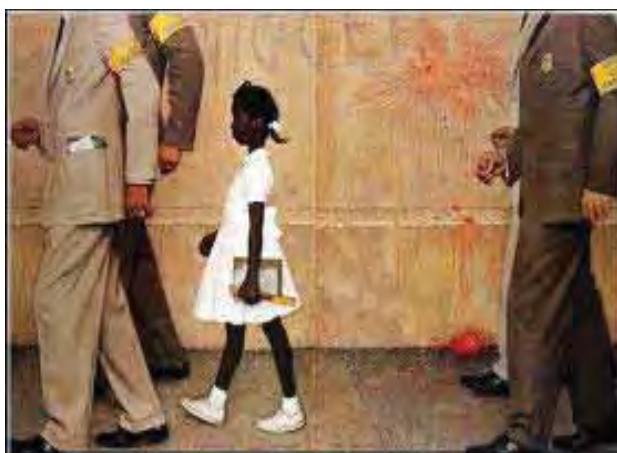
Com as leis criadas para estabilizar o sistema tributário após a guerra mencionada, como a Lei do Chá, do Selo, do Açúcar e as Leis Intoleráveis, a situação tornou-se insustentável, o que instigou a Declaração de Independência em 4 de julho de 1776, no

Segundo Congresso da Filadélfia (COMMAGER e NEVINS, 1966, p. 108). George Washington e Thomas Jefferson, entre outros, lideraram os norte-americanos, inspirados pelos ideais iluministas, a lutarem pela criação da nova nação, cuja primeira constituição foi promulgada em 1787. O regime político adotado foi o republicano federativo, e a autonomia dos estados era tida como característica principal.

A ideia de recolonização foi veementemente refutada após a Segunda Guerra de Independência (1811-1812), quando a Doutrina Monroe fez frente ao Congresso de Viena. Décadas depois, na Guerra Civil (1861-1865), os estados do Sul lutaram contra os estados do Norte pela continuidade da escravidão (COMMAGER; NEVINS, 1966, p. 241).

Já no século XX, segundo Commager e Nevins (1966), durante e após a Primeira e Segunda Guerra Mundial, os EUA lutaram pela liberdade mundial e pela democracia. Primeiramente fizeram frente contra o nazismo e, em seguida, contra o comunismo.

Ao iniciar seu trabalho na revista *Look*, em 1963, Norman Rockwell inicia a produção de uma série de ilustrações com certo engajamento social, retratando desde a luta dos negros pela liberdade e, principalmente, por seus direitos civis até a corrida espacial. Por isso, foram feitas algumas considerações sobre a evolução histórica do país, para que fosse possível evidenciar que os negros viveram situações difíceis durante séculos nos Estados Unidos, o que incitou homens como Martin Luther King Jr, Malcolm X e os Panteras Negras a liderarem a luta pelos direitos civis dos negros representada em várias telas de Norman Rockwell, como as seguintes.



À esquerda, *Murder in Mississippi* (1965). Publicada para ilustrar a matéria “Southern Justice”, de Charles Morgan Jr, na revista *Look* de 29 de junho.

À direita, *The problem we all live with*, publicada na revista *Look* em 14 de janeiro de 1963, ocupando a capa daquela edição.

A ilustração *The problem we all live with* retrata o momento simbólico, no dia 14 de novembro de 1960, em que a garota Ruby Bridges, de seis anos, foi escoltada por policiais federais para seu primeiro dia de aula na escola Willian Frantz, em Nova Orleans, Louisiana. Por ordem da corte federal, as escolas de Nova Orleans eram obrigadas a acabar com a segregação e iniciar a integração dos alunos. Ruby Bridges foi ameaçada e insultada por uma multidão em seu caminho para o colégio. A polícia local se recusou a escoltá-la, por isso a presença dos oficiais federais. Apenas uma professora se dispôs a ensiná-la, e Ruby foi a única estudante de toda uma sala de aula.⁸ A imagem é tão emblemática que hoje ocupa um espaço nas paredes da Casa Branca. Empréstada pelo Norman Rockwell Museum, a ilustração foi recebida por Barack Obama e pela própria Ruby Bridges, hoje com 56 anos.

Mesmo atuando na *Saturday Evening Post*, Rockwell já mostrava a face política de seu trabalho. *The four freedoms*, como já mencionado, revela uma série de paradigmas culturais. Na ilustração já é possível visualizar a posição do negro no segundo quadro em sentido horário, revelando, ainda que sutilmente, a representação da opressão dos brancos sobre os negros nos Estados Unidos, paradoxal à mensagem geral enunciada na imagem. No centro das imagens de Rockwell sempre estão os brancos. Posteriormente, em sua fase mais engajada socialmente, a ilustração *The golden rule* (1961) exhibe o posicionamento das figuras religiosas de uma maneira que força o olhar em perspectiva na direção das pessoas brancas, os negros ficam em segundo plano. Também é assim na imagem que será analisada no próximo capítulo – *Traffic conditions* (1949). A figura de crianças negras aparece no canto inferior direito, produzindo efeito de submissão diante do todo dominado pelos brancos.

Campbell e Kean (1997) notam que a cultura americana é formada por muitas vozes. Diferentemente do que algumas linhas de pesquisa costumam afirmar, os Estados Unidos não são uma nação unificada, constituída apenas pelo homem branco e protestante.

Para entender essa diversidade, é preciso explorar o texto ou a nação, no caso do estudo do contexto da produção artística, como um todo. Dito isso, é possível notar como as muitas imagens da cultura americana são expressas nas ilustrações de Rockwell. Seus quadros retratam não só belas imagens familiares, mas também negros, pobres, ricos, crianças, velhos e jovens, esboçando, assim, toda a complexidade das diferenças sociais.

⁸ Informações disponíveis em artigo publicado pelo portal virtual do jornal *O Globo*. <<http://oglobo.globo.com/blogs/lafora/posts/2011/07/19/ruby-bridges-norman-rockwell-na-casa-branca-393121.asp>> Último acesso em 10 de janeiro de 2012.

Além dos quadros mencionados acima sobre a luta dos negros por direitos civis, em quadros como *Moving in* (1967), é possível notar o estranhamento do branco quando o negro começa a conquistar espaços cada vez maiores de efetiva cidadania na sociedade norte-americana, o que deixa claro que Rockwell representa a cultura norte-americana como um todo, com toda sua heterogeneidade. O que se costuma notar é uma visão simplista tanto dos norte americanos quanto das imagens de Norman Rockwell. A seguir, a representação do quadro citado:



N O R M A N R O C K W E L L

Segundo os autores Campbell e Kean (1997), a América, assim como todas as culturas, é multifacetada e está em constante mudança. Os autores afirmam ainda que é possível que muitas culturas tenham sido ocultadas na divulgação da história americana.

Por isso, buscar um panorama da história dos Estados Unidos é de grande importância para a compreensão de sua cultura, identidade, expressões artísticas e literárias. Afinal, isso atende a demanda transdisciplinar da intermedialidade e nos leva a ler o texto da cultura americana com toda sua complexidade, esboçando tensões internas, dramas e contradições que contribuem para e constituem o que chamamos de identidade.

Desde o início da divulgação da história americana notam-se algumas distorções no que realmente aconteceu. Campbell e Kean (1997) afirmam que o grande valor dado, no final do século XIX, ao descobrimento da América pode estar ligado à ideia de Cristóvão Colombo como representante do poder e do progresso nos Estados Unidos. Sua coragem e bravura

relacionam-se às mesmas características do homem americano, e sua viagem bem-sucedida, à noção de que o progresso americano foi um mandato divino.

Aliás, desde a colonização, a religião se mostra bastante influente na formação do povo americano. Refugiados da Inglaterra e das imposições anglicanas, os ingleses oprimidos se dirigiram ao Novo Mundo, descoberto por Cristóvão Colombo, para construir uma nação livre e justa.

Contudo, esses mesmos historiadores ainda afirmam que o descobrimento está ligado à imigração de muitos grupos, como os italianos. Logo, não foram apenas os ingleses protestantes que se fixaram à terra, promovendo assim a nação homogênea que se tende a divulgar. Além disso, já no início do século XVII, surgem práticas escravistas nos Estados Unidos semelhantes às utilizadas pelos espanhóis e portugueses na América Latina e que terminam em 1863 com a Proclamação de Emancipação de Abraham Lincoln, realizada durante a Guerra Civil Americana. Porém, a escravidão estava completamente inserida na sociedade de classes norte-americana, privilegiando o homem branco, cujo destino, segundo Felipe Correa Pedro (2010), era fazer os negros trabalhar sem ele próprio trabalhar. A desigualdade de raça, assim, constitui-se, ao mesmo tempo, em desigualdade econômica. Em suma, ainda que se afirme que nos EUA sempre houve a predominância da democracia, essa democracia era direito mais de uns do que de outros e fundamentava-se em uma igualdade política essencialmente para brancos.

Ao considerar o período histórico da produção artística que serve de *corpus* à pesquisa, observamos na década de 1920, logo após a Primeira Guerra Mundial, a construção do que é chamado de *american dream*.

Vale notar que o conceito de *american dream* surge pela primeira vez impresso na obra de James Truslow Adams, *The epic of America* (1931), que define o sonho americano como sendo relativo a uma terra cheia de oportunidades onde todos podem alcançar seus objetivos de acordo com suas habilidades específicas, o que retoma o conceito calvinista presente na formação identitária da nação desde suas origens. A Declaração da Independência também faz referência à noção de “sonho americano” ao especificar ser a vida, a liberdade e a busca da felicidade direitos inalienáveis do homem.

Segundo Hattner e Fernandes (2009), desde o período colonial o conceito de “terra prometida” é observado, pois os colonizadores saíram do Velho Mundo em busca de

liberdade religiosa e prosperidade material. O calvinismo, doutrina predominante entre eles, pregava que o sucesso material era um sinal divino e isso determinou a postura ativa frente ao trabalho cotidiano que, por sua vez, fez com que muitos avançassem socialmente ao aproveitarem as oportunidades que a América oferecia.

Segundo os autores, “esse empreendedorismo, a abundância de oportunidades, a crença na igualdade e na liberdade individual determinaram a formação do povo americano” (HATTNER; FERNANDES, 2007, p. 604).

Entretanto, em *As aventuras de Huckleberry Finn* (1884), de Mark Twain, observa-se uma abordagem que contradiz esse conceito colonial do “sonho americano” ao abordar diversos problemas da América do século XIX e discutir a amplitude que o termo “sonho americano” assume na literatura. Após alguns anos, em 1925, foi publicado *O grande Gatsby*, de Scott Fitzgerald, que mostra o personagem Gatsby lutando para enriquecer com o objetivo de conquistar Daisy, uma garota rica e fútil. Porém, Gatsby se ilude com poder do dinheiro, ilusão também relacionada à vontade de que a América dos tempos da colonização voltasse a existir.

Há muitas outras abordagens na literatura e na dramaturgia que discutem o *American Dream* redimensionado ao longo da história, mas as manifestações mais claras disso estão na literatura afro-americana com os nomes representativos de Frederick Douglas, W. E. B. DuBois, Martin Luther King e Langston Hughes, todos eles, segundo Hattner e Fernandes, buscavam espaços de participação maiores na sociedade civil americana.

Ainda segundo Hattner e Fernandes (2007), “nota-se que o mito do *american dream* tem sua importância na formação do povo americano e, embora haja os que não conseguiram realizá-lo, muitos continuarão tentando, pois os Estados Unidos ainda são vistos como um país de oportunidades infinitas” (p. 607). Assim, observa-se nas ilustrações de Norman Rockwell a presença desse mito em suas várias abordagens, tanto o *american dream* colonial quanto a referência da luta dos negros por espaço na sociedade civil ou quando reproduz cidadãos comuns que lutam por seus sonhos mesmo sem saber ao certo se vão conquistá-lo ou não.

O grande Gatsby é a representação do sonho americano por excelência. No romance de Scott Fitzgerald é possível desvendar muitas contradições sobre essa identidade, assim como suas ambiguidades e complexidades. O personagem busca um novo começo (elemento essencial da realidade do sonho americano). Da mesma maneira, há uma crença na cultura

americana na possibilidade de inovação, de recomeço, de começar tudo outra vez para se conquistar uma vida melhor, isso a despeito das dúvidas e questionamentos sobre a realidade de tal conceito e da sociedade em si. É um sonho ingênuo e superficial associado ao retrato dos Estados Unidos como terra prometida e novo Éden. O romance mostra também o drama da incerteza americana, pois exhibe um mundo em desintegração e renovação, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia.

É nessa sociedade complexa que Norman Rockwell está inserido e, como já dito, sobre ela lança seu olhar. Assim como a paisagem paulistana é cenário para os contos de Alcântara Machado, é em Nova York que surge inspiração para a maioria de seus quadros.

Segundo Carolina Nabuco (1967), logo após a Primeira Guerra, a cidade de “Nova York começava a sentir-se apta para exercer uma fascinação rival a de Londres ou de Paris; a tornar-se um centro dos mais ricos em arte, em modas, em bem viver, umas dessas raras e inesquecíveis cidades onde se sente bater o pulso do mundo” (p. 148-149). De fato, a cidade atingiu esse potencial. Assim, também Rockwell a retratou. Embora seus personagens sejam de típicos americanos, não é difícil para a cultura ocidental, tão influenciada pelos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial, a compreensão de seus elementos.

Vale notar que, além da questão temporal observada nos esportes e nas linhas de montagem, um elemento muito importante da época era o *jazz*. O fim da Primeira Guerra trouxe o colapso dos fabricantes de piano e a invasão dos gramofones, vitrolas e discos. Segundo Sevcenko (1992), o escritor Scott Fitzgerald batizou os anos 1920 como “a era do *jazz*” e expôs um quadro muito completo no qual se deu a ascensão do ritmo americano. O ritmo saiu de um âmbito marginalizado e chegou a ser o *frisson* das novas gerações da década de 1920 por todo o mundo: “a palavra *jazz* no seu progresso para a respeitabilidade primeiro significou sexo, depois dança, depois música. Ela está associada a um estado de estimulação nervosa, não diferente daquele das grandes cidades por trás das linhas da guerra” (FITZGERALD, apud SEVCENKO, 1992, p. 181).

Uma das características literárias da década de 1920 nos Estados Unidos é sofisticação: *the sophistication literature*. Nessa literatura, segundo Carolina Nabuco (1967), destaca-se o ambiente dos desportistas e lutadores. É interessante notar como esse elemento do esporte está presente em ilustrações de Norman Rockwell e em contos de Alcântara Machado, mostrando a importância que os anos 1920 deram ao movimento corporal e às relações humanas de competitividade advinda dessas atividades.

O momento histórico referido no romance, imediatamente anterior à Segunda Guerra, foi de grande importância na arte americana. Foi durante esses anos que não só nos Estados Unidos mas também em grande parte do mundo rompiam-se princípios e percebiam-se choques indicadores de uma grande renovação – uma matéria em ebulição que buscava uma nova expressão (NABUCO, 1967). Portanto, é possível observar a presença das correntes de vanguarda também na nação norte-americana. “Atendendo às descobertas de Freud e à inspiração de escritores como Joyce, frente aos novíssimos conhecimentos da ciência, toda uma geração precipitou-se para um mundo inexplorado cujos segredos tentariam desvendar” (NABUCO, p. 174, 1967).

Dentre esses movimentos de exploração e descoberta, destaca-se, nos Estados Unidos, o imagismo, nome dado a um grupo de poetas norte-americanos e ingleses, no qual se incluem Ezra Pound, Amy Lowell, Hilda Doolittle, Richard Aldington e F.S. Flint, e que, em 1912, marcou uma participação bastante ativa do país nessa renovação da poesia e da arte como um todo. O imagismo pode ser definido como um esforço de representar o universal pelo individual, a tentativa de libertar a expressão de obscuridades e artifícios retóricos ao privilegiar o uso de imagens visuais e abandonar o sentimentalismo vitoriano que ainda predominava na poesia.

Pode-se dizer que Norman Rockwell foi contemporâneo desses movimentos inovadores, mas optou por se desligar do tumulto dessas novidades, aceitando apenas as normas de perspectiva em suas ilustrações. Entretanto, sua produção não deixa de ser vibrante e também percorre a essência do homem e da mulher americanos representada com riqueza de cores, precisão e detalhes.

3 ALGUMAS RELAÇÕES FORMAIS E TEMÁTICAS

Weisstein (1982), em seu artigo “Literature and the visual arts”, após traçar um panorama sobre as origens históricas que envolvem a comparação entre pintura e poesia, esboça dezesseis possibilidades de ligações intermediáticas (*intermedial linkages*) entre artes visuais e verbais. O item que mais chama atenção para a análise do *corpus* é o que afirma a existência de trabalhos literários e poesias que dividem temas ou motivos, mas que não exibem nenhum sinal de influência entre si. Segundo o autor, essa relação analógica é uma das mais populares no âmbito das artes comparadas. Porém, tal exercício interdisciplinar tende a ser um tanto inconclusivo por suscitar um número demasiado de paralelismos.

Atentaremos aqui para que isso não ocorra, detendo-nos apenas nas questões temáticas mais evidentes entre os artistas e deixando claro as divergências entre eles, pois, ainda segundo Weisstein, nada é mais fácil nas artes comparadas do que mudar, mesmo que imperceptivelmente, os objetivos da comparação.

Iniciemos, assim, com a análise do conto “Lisetta”, de Alcântara Machado, que, sintonizado com as aspirações do modernismo de representar a nova realidade urbana e social, busca na classe operária, especialmente em seus integrantes de origem italiana, os protagonistas dos contos reunidos em *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Levando em conta todas as novidades modernistas, é possível reconhecer o importante papel de Alcântara Machado ao inovar a estrutura da narrativa breve.

O conto narra uma breve viagem de bonde de Lisetta, uma menina pobre, filha de D. Mariana, que se apaixona por um urso de pelúcia no colo de uma menina rica que viaja sentada no mesmo bonde. Primeiramente, daremos atenção aos aspectos intermediais do conto, pois, segundo Clüver (2006), englobam a narratividade e os critérios de forma e estilo.

Observemos o primeiro parágrafo: “Quando Lisetta subiu no bonde (o condutor ajudou) viu logo o urso. Felpudo, felpudo. E amarelo. Tão engraçadinho. Dona Mariana sentou-se, colocou a filha em pé diante dela” (p. 52).

Já no primeiro parágrafo observam-se características incomuns para a narrativa tradicional da época: traços de oralidade como a presença de uma palavra no diminutivo, as repetições que intensificam a textura do objeto de desejo de Lisetta e um personagem introduzido no enredo apenas por três palavras em parênteses “(o condutor ajudou)”.

As escolhas lexicais são precisas. De modo que, em poucas palavras, sugere a ascendência da personagem italiana – característica visível pela sonoridade de seu nome – e que está inserida na classe baixa, pois a criança não pode sentar-se, fica em pé para que a mãe pague apenas uma passagem. Aqui, fica evidente o comportamento verbal de Alcântara Machado em termos da seleção e combinação definidas por Jakobson (1985). Ao considerar isso, percebe-se que a seleção e combinação de todos os elementos resultará na expressão do significado.

Alcântara segue essa linha de comportamento verbal em todos os seus contos. Portanto, assim como Gaetaninho, que desejava andar de bonde, Lisetta também expressa um desejo: possuir o urso de pelúcia. A garota fica encantada com o brinquedo diante dela e começa a “namorar o bicho”. É interessante notar como o autor evoca desejos infantis em seus contos que criam conflitos, aparentemente banais, mas que convidam a desvendar o drama dos trabalhadores imigrados de humilde condição social.

No trecho seguinte, Alcântara Machado faz uso do recurso da sinestesia. É interessante notar que, para Clüver (2006), a apreensão sensorial é componente intermediário e intertextual. Assim, a visão de mundo do leitor influencia a compreensão do texto. Alcântara Machado trabalha de maneira bastante eficaz tal recurso, que envolve o leitor em sensações. Da mesma maneira como se refere à textura do urso – “Felpudo, felpudo” –, chama a atenção para o sabor do pirulito que Lisetta colocou na boca, “de abacaxi”. Ao mesmo tempo, expressa como esse sabor passou a não ter mais importância diante do urso de pelúcia: “Pôs, mas não chupou” (p. 52). Lisetta não sentia o gosto, apenas olhava para o bicho.

Aliás, segundo Müller (2008), a sinestesia “poderia ser tomada como um modelo epistemológico para se pensar as relações entre [...] o verbal e o visual” (p. 50). Com isso em mente, é interessante notar como Alcântara Machado estrutura as cenas de modo que se construa uma imagem do que é descrito na linguagem verbal. O autor utiliza-se também de metonímias que indicam o todo correspondente à riqueza da garota dona do urso: “pulseiras de ouro” e “meias de seda” (p. 52). O fato do brinquedo estar no colo da menina parecendo “um urso importante e feliz” também remete a seu status, pois está sentada como passageira pagante, diferentemente de Lisetta.

A repreensão que se segue é em italiano e remete, mais uma vez, às origens da família pobre. Nota-se que todas as advertências que a mãe de Lisetta faz são na sua língua materna. Era comum tentar preservar na medida do possível as características e as tradições da terra

natal. Além disso, recorrendo a tal recurso de oralidade, Alcântara Machado aproxima o leitor da linguagem oral da personagem.

O desejo de Lisetta desencadeia um conflito, um tanto banal, de duas crianças. “A menina rica” (p. 53), sujeito que apenas retoma a descrição da riqueza do parágrafo anterior, percebeu a cobiça que seu brinquedo provocava e passou a incitar a personagem pobre, instigando a inveja e acentuando as diferenças sociais. A descrição dos movimentos que a garota rica fazia com o urso é precisa e leva rapidamente a um resultado que já se esperava: o fascínio com um ardor nos olhos da garota pobre por algo que dificilmente poderá ter. Contudo, aquilo que tinha (o pirulito) perde toda a importância. Os sentimentos de Lisetta, quando relacionados à sua vontade de brincar com o urso, são sempre descritos com intensidade: fascínio, ardor nos olhos, desejo louco.

Dando continuidade à provocação da garota rica, Alcântara Machado se utiliza de verbos no presente, o que aproxima, mais uma vez, o leitor da cena narrada e dá a ideia de fragmentação narrativa em favor da objetividade.

No trecho “Lisetta sentia um desejo louco de tocar no ursinho. Jeitosamente procurou alcançá-lo. A menina rica percebeu, encarou a coitada com raiva, fez uma careta horrível e apertou contra o peito o bichinho que custara cinquenta mil-réis na Casa São Nicolau”, há o retorno ao pretérito imperfeito e a introdução de uma recusa fremente da garota rica. O preço do objeto só enfatiza seu valor e as desigualdades sociais entre as crianças (p. 53).

A mãe da garota rica, ao ignorar o imigrante pobre e valorizar a atitude da filha por se omitir a fazer qualquer comentário e apenas arrumar a menina e acariciar o urso, pode ser considerada representante da classe alta, voltando-se apenas para sua vaidade. Ao longo de *Brás, Bexiga e Barra Funda* observa-se que Alcântara Machado trabalha esse preconceito e resistência da família paulistana quatrocentona contra o imigrante como fica exposto claramente no conto “A sociedade”.

O próximo trecho do conto “Lisetta” é um bom exemplo da escolha lexical sucinta e precisa, característica de Alcântara, que produz uma imagem clara da cena com a descrição da expressão facial de dona Mariana apenas com uma cor: o vermelho. A personagem ficou “escarlate de vergonha”.

A repreensão a Lisetta se torna cada vez mais severa, assim como a intensidade de seus protestos. Mais uma vez, observa-se uma marca de linguagem coloquial na expressão “um beliscão daqueles”.

A partir disso, Alcântara Machado desenvolve uma sobreposição de frases entrecortadas: “Lisetta então perdeu toda a compostura de uma vez. Chorou. Soluçou. Chorou. Soluçou. Falando sempre” (p. 54). Tal recurso era impossível antes do modernismo. Alcântara Machado trabalha com o signo verbal e o cinema o que sugere a função apelativa de seus textos, adequado à atitude de protesto do autor referente à imprensa e aos moldes tradicionais da narrativa da época.

A sequência das palavras entrecortadas e o uso das reticências reproduz com clareza o choro da criança. E o autor intercala o choro da garota com as repreensões em italiano da mãe. Até que o ritmo da narrativa é rompido com a frase “Um escândalo” (p. 55). O discurso direto é interrompido e observa-se outra vez o narrador em terceira pessoa para descrever o escândalo e a atitude da garota rica que, mesmo já tendo descido do bonde, ao entrar em casa, instiga Lisetta exibindo o brinquedo.

Enfim, o urso parte “nos braços da dona” e entra no “palacete estilo empreiteiro português” (p. 55). Mais uma vez, nota-se a referência do tradicionalismo daquela família.

A onomatopeia “Dem-dem!” no início e no fim do parágrafo e os movimentos do bonde desviam a atenção da garota rica. Agora o universo está voltado para o interior do bonde. A reprodução de tal som expressa um traço distintivo da vida urbana com os elementos que a compõem: o sino, o bonde, o burburinho, pois todos que no bonde estavam perceberam o “escândalo” que provavelmente incitou os comentários dos passageiros e o ruído das máquinas e pessoas, mostrando uma cena ao ar livre e promovendo o caráter efêmero daquele momento.

Como já havia ficado subentendido ao longo do conto, “Dona Mariana (havia pago uma passagem só)” (p. 55). Portanto, Lisetta não pôde sentar-se, o que podia ser considerado uma compensação pela privação do brinquedo.

O trecho “A entrada de Lisetta em casa marcou época na história dramática da família Garbone” (p. 55) remete à introdução de uma cena notável no conto. É como se o narrador anunciasse um drama teatral. Esse aspecto intermediário, para utilizar a nomenclatura de Clüver (2006), apenas destaca a transposição intersemiótica que se faz mentalmente ao ler os

contos de Alcântara Machado. A narrativa nos remete a imagens e movimentos que se aproximam da narrativa cinematográfica ou teatral. As cores são muito vivas, as ações precisas e muitas delas possuem certa dramaticidade.

A partir de uma linguagem objetiva e de frases curtas, Alcântara Machado descreve a surra que Lisetta leva, interrompida pelo irmão.

É interessante notar a pobreza das crianças que espiavam a surra sucintamente descrita entre parênteses, mas de forma suficiente para visualizar a precariedade em que viviam: “(narizes escorrendo, pernas arranhadas, suspensórios de barbante)” (p. 56).

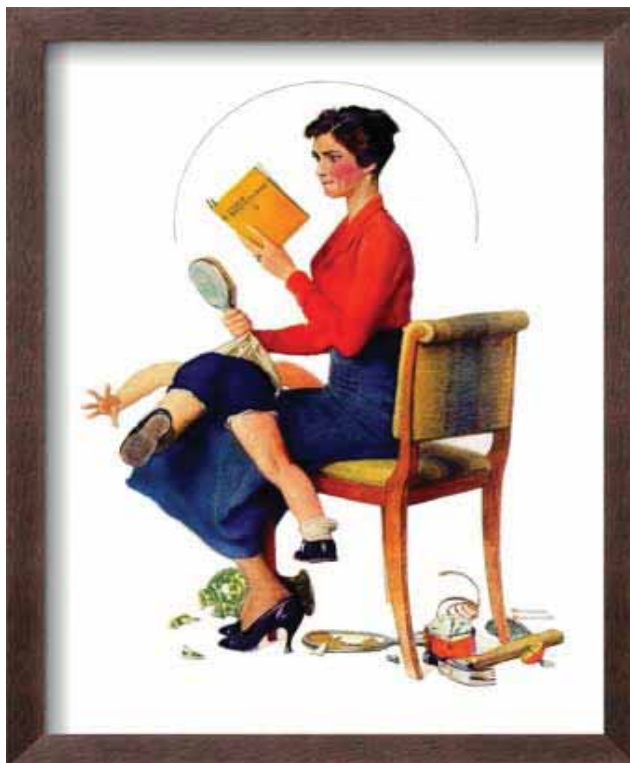
Finalmente, Lisetta ganha algo. O irmão, após deter a surra, lhe entrega um urso. Não era como o da garota rica no bonde, mas era um urso e, mais importante, era dela.

O trecho final “Correu para o quarto. Fechou-se por dentro” (p. 56) após um “berro” de Lisetta quando um dos irmãos quis pegar seu brinquedo mostra mais uma vez uma cena intensa, como movimentos bruscos e sonoridade.

Ao ler esse e outros contos de Alcântara Machado, é possível fazer uma transposição intersemiótica mental quase imediata. Pois traduzimos as palavras em imagens e as visualizamos com todas as suas cores, sensações, expressões faciais. Linguagem corporal dos personagens e movimento dos objetos. É possível formular cenas claras de momentos intensos, rápidos, porém cheios de significação e simbolismos que remetem a um quadro da cultura paulistana e seus imigrantes italianos.

Para se formular o quadro comparativo entre o conto analisado e Norman Rockwell, serão utilizadas as seguintes ilustrações: *Child psychology* (1933), *No swimming* (1921) e *No looking* (1929).

Primeiramente, é preciso notar como há marcas de distância entre as figuras da ilustração e do conto. O recorte é distinto em termos analógicos ao ponto de tornar a comparação possível apenas no âmbito da homologia.



Child psychology (1933)

Na imagem acima, nota-se que a representação da figura materna feita pelos artistas é muito distinta: Dona Mariana deve ser quase analfabeta e mal domina o português. Já a mãe representada por Rockwell está bastante alinhada, de salto alto e mostra ser uma leitora empenhada. Sua postura é contraposta à posição desarranjada das pernas do garoto.

A comparação aqui pode ser feita com a mãe da garota rica no conto, pois, além da condição social, as duas crianças usam meias e possuem brinquedos. Enquanto Lisetta recebe um prêmio de consolação diminuto depois do castigo sofrido por conta do “escândalo” que fez no bonde, o garoto da ilustração pode até se dar ao luxo de quebrar objetos da casa.

É preciso analisar os aspectos formais da obra para consolidar a proposta comparativa.

Segundo Joly (2008), toda imagem possui limites físicos que são materializados em uma moldura. Norman Rockwell tende a sempre enquadrar suas cenas dentro dos limites da tela, o que fecha a representação visual e convida o observador da imagem a entrar na sua profundidade ficcional. O ângulo sempre privilegia a impressão da realidade, deixando a cena mais natural, uma vez que imita a visão do mundo “natural” do observador. Essa nitidez produz a noção do que Joly (2008) chama de “profundidade de campo” e dá a ilusão de uma

terceira dimensão estar presente na imagem, enquanto se tem diante dos quadros de Rockwell uma imagem plana de duas dimensões. Essa técnica remete à tradição da representação em perspectiva utilizada no renascimento.

Concorrem para a composição global da obra os eixos plásticos: formas, cores, composição e textura. Esses elementos são fundamentais para interpretar qualquer imagem.

Na ilustração *Child psychology*, as formas humanas são precisas, bem como a da cadeira representada. A disposição dessas formas constituem a composição do quadro – elemento dinâmico da ilustração que preenche o quadro de maneira precisa e ordeira.

Fato interessante a ser notado para complementar tais considerações é que, em contraposição a expressão facial observada no rosto da figura materna, o rosto do garoto está totalmente oculto.

A cor quente da blusa da figura feminina, de sua face avermelhada e sua postura ereta evidenciam sua posição de poder. As cores evocam, também, uma contraposição entre tons quentes e frios, reforçando os papéis de mãe e filho.

É preciso lembrar que o conto retrata a pobreza, a diferença entre classes e o ambiente urbano. Já Rockwell trabalha com a riqueza de uma família norte-americana dentro do ambiente de uma casa. Mas é possível notar o recorte de uma situação cotidiana. É a fotografia e o cinema empenhados em retratar pequenos acontecimentos, que se mostram aparentemente simples, mas que revelam uma série de particularidades culturais.

Quanto à figura infantil, fica claro em *Child psychology* que o garoto fez algo de errado ao quebrar vários objetos da casa. Norman Rockwell retrata crianças em diversas telas. São crianças como as de Alcântara Machado, que brincam em seu dia a dia, assim como retratadas na ilustração *Cousin Reginald plays pirate* (1917), fogem da punição dos adultos, assim como Gaetaninho se esquia da mãe e como Rockwell ilustra em *No swimming* (1921), ou que passam por lugares que não deveriam, valendo-se da inocência de simplesmente fechar os olhos, como em *No looking* (1929) – claro, apenas um olho. A curiosidade pode ser sanada a qualquer momento.



Cousin Reginald plays pirate (1917)



No swimming (1921)



No looking (1929)

As crianças que Norman Rockwell ilustra são, como a maioria, cruéis e preconceituosas. Apesar da tendência de afirmar que sua produção de imagens explora um lado estereotipado da cultura norte-americana, seu foco não parece ser a classe alta. As cores, ao pensar nos conceitos de Joly (2008), tendem a ser neutras, apesar de haver elementos de cores quentes, como o vermelho, em placas de advertência, roupas ou lenços. Os traços são sempre bem definidos e os movimentos retratados em *No swimming* chamam a atenção do observador. A posição dos garotos é estruturada em uma sequência: os dois mais franzinos estão à frente, a expressão do primeiro não aparece, está fora dos limites da tela, o segundo ainda olha para trás preocupado e o terceiro, mais obeso, fica para trás correndo com esforço. Tal cena exhibe um traço cultural interessante presente tanto no conto quanto na imagem: a surpresa nas expressões faciais e a linha dinâmica intensificam os elementos da fotografia. Ao mesmo tempo, a presença de um cachorro correndo junto com os garotos parece sugerir algo artificial, que reforça a narratividade da imagem e a função apelativa que requer intensidade de tudo que compõem a cena para ser observada no ato comunicativo.

Cabe então ressaltar como Norman Rockwell era cuidadoso em retratar todos os detalhes de uma sociedade plena de peculiaridades, mas que vive sentimentos comuns a todos os seres humanos, como a insegurança, a incerteza, a inocência infantil, o amor materno e a instituição em que se observa tudo isso com bastante clareza: a família.

Com relação aos temas urbanos presentes em diversas ilustrações de Rockwell, como o carro, o trem, o movimento de pessoas nas ruas – e aqui é possível fazer uma relação com os conceitos de movimento e velocidade como revoluções do mundo moderno mencionados por Virilio (1996) –, o barulho que tudo isso produz, esses e outros elementos, já observados em Lisetta, também ficam bastante evidentes no conto “O monstro de rodas”, de Alcântara Machado. As ilustrações observadas para formular um quadro comparativo desses elementos serão *Couple in rumbleseat* (1935), *The commuters* (1946) e *Traffic conditions* (1949). Na última ilustração será mencionado o recurso da fotografia que Norman Rockwell se utiliza para compor seus quadros.

“O monstro de rodas” narra o enterro de uma garota, chamada pelo narrador de “anjinho” atropelada por um “almofadinha” com seu “monstro de rodas”. O conto é iniciado com a introdução de um personagem de nome tipicamente italiano, Nino, que sente um arrepio ao entrar em cena por causa do frio e faz um comentário sobre isso com outro personagem cujo nome possui uma sonoridade bastante italiana, levando o leitor, mais uma

vez, à questão sensorial: Pepino. O comentário que Nino faz remete a uma prosopopeia ao atribuir a característica sonora ou de fala ao frio e não ao vento, como seria mais comum. “Escuta só o frio!” (p. 74).

Alcântara Machado sempre traz algo diverso à tradição literária em seus contos. Seja com uma figura de linguagem, com elementos da oralidade presentes em seus textos, ou com descrições de imagens repletas de sinestésias. Os movimentos das cenas também são muito marcantes na narrativa. Em um primeiro momento da narrativa já observa-se que a “fumaça do cachimbo do marido ia dançar bem em cima do caixão” (p. 74). Ao ler esse trecho, é possível logo imaginar a proximidade das pessoas junto ao caixão, o local abafado e as baforadas espalhando-se pelo local. Os recursos estilísticos e a estrutura narrativa, assim como são apresentados, dão uma impressão nítida ao leitor de estar assistindo a uma cena cinematográfica. A simultaneidade das cenas descritas parecem fotogramas de um filme.

É interessante notar como as rupturas na narrativa, além de inserirem um processo de montagem, exploram uma fragmentação com a segmentação das frases que poderiam ser complexas, transformando-as numa série de frases simples (parataxe) (MARTINS, 1989, p. 140). Com isso, a narrativa apresenta o efeito cinematográfico mencionado e leva o leitor a acompanhar os movimentos dos personagens como um todo: o pranto da mãe da criança, cuja descrição é plena de oralidade, como os “ais”, a estrutura sintática com o uso do pronome pessoal direto em vez do oblíquo como dita a norma culta (“Leva ela para dentro”), o uso de pontos de exclamação, reticências, vocábulos populares, como “descabelada”. Além disso, observa-se uma mulata ao chão oferecendo à mãe enlutada e desesperada “água de flor de laranja” e os gritos da mãe sendo arrastada para o quarto pelo marido e o irmão. Para alcançar o efeito estilístico do movimento, o autor se utiliza de gerúndios e verbos no pretérito imperfeito.

Esse processo de linguagem cinematográfica no texto é um exemplo do que Clüver (1997) afirma ser uma transposição intersemiótica ou intermediática, cuja relação entre mídias diferentes promove a leitura transdisciplinar da intermedialidade, qualidade observada na linguagem verbal.

Vale lembrar que a linguagem sincopada dos contos de Alcântara Machado produzem os efeitos do início da história do cinema, fato contemporâneo ao autor. A arte mais jovem – o cinema mudo – parece influenciar as escolhas do autor no sentido de

produzir o movimento rápido e entrecortado das cenas, com bastante expressividade dos gestos e rostos e poucas falas.

A narrativa volta-se, então, para o velório em si. A cerimônia é católica (religião predominante no Brasil e entre os imigrantes italianos), pois o terço é declamado ao longo da cena. Iniciada a segunda “volta no terço” por uma “negra de sandália sem meia”, o cortejo sai às ruas.

Apesar de duas personagens logo no início do conto considerarem o horário vespertino “mais bonito”, as pessoas saem “na madrugada roxa”, sob a garoa, característica climática tão comum ao universo paulistano. A cor aqui remete ao vermelho, pois “vermelho” em italiano é “rosso” e o autor apenas amalgamou a sonoridade das palavras. Assim, apesar da garoa, a cor do sol despontando no horizonte foi relatada, traço que revela mais uma vez a presença da linguagem verbal e do idioma italiano na narrativa. É interessante notar também a referência ao filho no colo de uma das personagens que faz o comentário sobre o horário e, logo em seguida, a narrativa menciona o clamor à Virgem Maria. É possível que seja uma tentativa sutil do autor de envolver toda a cena com a atmosfera católica.

Quando os personagens saem para o cortejo, há referências a características comuns ao início do dia: carroças de padeiros e cestas de produtos que seriam vendidos em uma feira no Largo do Arouche.

O terço continua a perfazer a cena. Um soldado espia. Outro personagem boceja: “Um bocejo. Dois bocejos. Três. Quatro” (p. 76).

A oração é finalizada “... de todo o mal. Amém” (p. 76). Em seguida, uma personagem levanta-se para “espantar as moscas do rosto do anjinho” (p. 76).

Apesar de a oração ter sido finalizada e de alguém se levantar na sala, os bocejos continuam: “Cinco. Seis.”

O momento deveria ser sagrado. Mas o comércio das ruas prossegue, personagens entediados bocejam, outros dormem e as moscas continuam ali, lembrando a todos a face fria e real da morte.

Quando o narrador menciona um violão e uma flauta que passam na calçada e emudecem ao ouvir o velório, faz uma referência metonímica de fanfarrões que estão voltando para casa ao final da madrugada. O efeito da reação dessas figuras permite que o

leitor reflita pela primeira vez no conto, pois há outras referências desse questionamento, se não há uma reverência maior, mesmo que superficial e bastante rápida, daqueles que não estão diretamente ligados à cerimônia do que os envolvidos no cortejo.

Inicia-se, em seguida, uma conversa entre os personagens Pepino, Sr. Américo Zamponi e Tibúrcio, o mulato. Neste trecho, faz-se referência ao “almofadinha” que atropelou o “anjinho”. Pepino afirma que, assim que noticiado no *Fanfulla*⁹ o rapaz seria punido. Porém, Tibúrcio denuncia a questão da impunidade dos ricos no país.

É notável como o comportamento verbal, pensando mais uma vez no termo de Jakobson (1985), de Alcântara Machado revela com tão poucas palavras e em parágrafos tão curtos questões como a pobreza, o domínio político de grandes empresas paulistanas da época, como a companhia de energia elétrica Light, a relação dos negros na sociedade, o misto de respeito, indiferença e tédio daqueles que presenciam o velório.

A pobreza é simbolizada por aspectos intermediais como os pés sem meias da negra que lidera as orações, pela profissão do imigrante Américo Zamponi (engraxate) e pela fumaça que serpenteia sobre o caixão e os transeuntes que passam pela calçada e ouvem as orações, denunciando assim o pequeno espaço que deveria constituir a casa e revelando todo um sistema sógnico e suas interações (termos usados por Clüver).

As negras são retratadas em posição de subserviência ou piedade. Uma delas oferece água de flor de laranja, outra lidera o terço.

O negro Tibúrcio é descrito como presença bastante conhecida no local: “O Tibúrcio... – o mulato? – Quem mais há de ser?” (p. 76). Não é em vão que o narrador o caracteriza assim. Ele tem consciência de que o sistema jurídico do país apenas acentua as desigualdades sociais, mesmo sendo todos livres, havia pouco mais de três décadas que os negros tinham sido libertados e o imigrante se não ocupava uma posição um pouco melhor que a deles vive quase as mesmas condições dos negros na sociedade. Seria Tibúrcio uma figura solidária ou malandra? No final do conto, o narrador relata que o mulato está concorrendo às eleições municipais.

⁹ Periódico da comunidade italiana na cidade de São Paulo, cuja publicação iniciou-se em 1893. É considerado o mais importante órgão da imprensa italiana no Brasil, sendo reconhecido dessa maneira até mesmo pelo governo da Itália.

O fato é que o imigrante italiano concorda com Tibúrcio e sua resposta demonstra desprezo e revolta: “Seu Américo soltou um palavrão, cuspiu, soltou outro palavrão, bebeu, soltou mais outro palavrão, cuspiu” (p. 77).

Após a expressão vulgar de um imigrante revoltado com sua situação e as desigualdades do país em que vive, inicia-se a descrição da saída do caixão às ruas, a qual remete a uma profusão de cores, movimentos e sons.

O caixão cor-de-rosa com listras prateadas surgiu “diante dos olhos assanhados da vizinhança” (p. 77). No trecho, o narrador faz referências à curiosidade das crianças que estão nas ruas: “(a molecada pulava)” (p. 77).

Quem levava o caixão eram quatro moças com vestidos de tons suaves: branco, amarelo, creme e azul. Uma delas segurava um ramo de flores, e outra, uma sombrinha. O enterro segue não muito rápido para não “escangalhar” as moças. Aqui, nota-se, mais uma vez, a referências a termos coloquiais que Alcântara Machado utiliza para evidenciar o meio pobre e simples onde a cena acontece, aproximando o leitor da fala dos pobres e dos imigrantes italianos.

Ao longo do cortejo, as mulheres carregavam dalias e palmas e os homens andavam sem chapéu. Aliás, por onde passava o cortejo, homens tiravam seus chapéus. Além disso, um soldado fez continência, uma criança chama a atenção da mãe para o “enterro”, automóveis buzinavam, algumas pessoas faziam o sinal da cruz e outras simplesmente paravam para observar.

O processo de montagem na narrativa produz um efeito de simultaneidade dos acontecimentos. A descrição da cena onde se lê a tentativa de aposta entre os personagens Nino e Pepino e os três votos que Tibúrcio consegue ao longo do cortejo é exemplo do recurso estilístico que produz a sensação de que tudo ocorre ao mesmo tempo e, portanto, compreende importante aspecto intermediático a ser considerado.

A ascensão social, por meios lícitos ou ilícitos, é fato importante na vida dos imigrantes italianos em alguns contos de Alcântara Machado. Exemplo disso é o conto “Armazém Progresso de São Paulo”.

Na narrativa, o personagem Natale Pienotto e sua esposa Bianca, proprietários de um armazém no Bexiga (o Armazém Progresso de São Paulo, que começou com apenas uma

porta e que, com o esforço constante dos donos, já contava com quatro), aliam-se a José Esperidião, mulato da Comissão de Abastecimento, para adquirir a Confeitaria Paiva Couceiro. O negócio é vantajoso para as duas partes: para o mulato, que receberá comissão ou, como descrito no conto, “suas vantagens”, e para os Pienotto, que desejam aumentar seu prestígio social e econômico.

Bianca ouve uma conversa ao servir “um prato de não sei o quê” (p. 83) aos homens do jogo de *bocce*, atividade que acontecia nos fundos do armazém. O marido já havia cobiçado a confeitaria, mas, agora, com a conversa a que Bianca teve acesso, há uma possibilidade real de adquirir o ponto, pois uma mudança econômica estava por vir, e as cebolas tão abundantes na confeitaria aumentariam de preço e, com isso, o interesse das “excelentíssimas mães de família” (p. 82) pelo artigo diminuiria.

O narrador indica que a mobilidade ascendente não resulta apenas do trabalho, o problema moral da desonestidade é apresentado implicitamente pela negociação na surdina dos personagens e pela alegria intensa do Sr. Natale de tudo dar certo.

A proposta é feita nos seguintes termos:

Olhe aqui, amigo Natale: trate de bancar o açambarcador. Não seja besta. O pessoal da alta que hoje cospe na cabeça do povo enriqueceu assim mesmo. Igualzinho. Natale já sabia disso.
– Se o doutor me promete ficar quieto – compreende? – e o negócio dá certo o doutor leva também as suas vantagens... (p. 85).

O ato não é reprovável diante do progresso urbano, fazendo parte, de maneira natural, das relações sociais, econômicas e éticas do indivíduo na metrópole paulistana que cresce em ritmo acelerado. É a dialética da malandragem, definida por Antônio Cândido (1970). Segundo o autor, o “esperto” acaba por se tornar uma pessoa sem escrúpulos, mas isso não revela uma essência má, age assim por não ver saída para a situação miserável, deplorável ou humilhante que enfrenta. Com o passar do tempo, amadurece com as desgraças que vive e isso o faz repensar a vida e alcançar uma sabedoria desencantada. A astúcia é a única arma da qual dispõe para lutar contra a miséria.

O possível prestígio social no final no conto aparece nas aspirações de Bianca que fecha os olhos para “se ver no palacete mais caro da Avenida Paulista” (p. 86).

A imagem que Bianca faz de si mesma reflete as aspirações do imigrante italiano que sonha em exercer seu potencial como pessoa de negócios, vencer as adversidades e ascender a uma posição social superior, contribuindo, assim, mesmo que sem intenção direta, para o progresso de São Paulo.

Ao longo de toda a narrativa, observam-se os traços estilísticos observados nos dois contos analisados na presente pesquisa. Traços como a oralidade, a presença de palavras em italiano, as letras em caixa-alta como tentativa de reproduzir o cartaz exposto na frente do armazém, a referência à música (Tosca) e à bebida italiana (Chianti Ruffino), que provavelmente foi guardada para uma ocasião ainda mais especial, e o personagem bebe, então, uma bebida mais forte brasileira (Pretinha), todos esses elementos apenas reforçam as inovações que Alcântara Machado introduz na narrativa curta brasileira e demonstram sua genialidade como representante modernista.

Norman Rockwell não deixa de representar em seus quadros esse desejo de ascensão social. É o que se observa em *Law student* (1927).



Nessa imagem, Norman Rockwell retrata um jovem branco, trabalhador – observa-se tal fato pelo avental que veste e pelo que indica seu ambiente de estudo – apoiado sobre um barril. Está absorto na leitura do livro, ao lado de outro, e um terceiro livro se observa ao chão. Fixados atrás do barril encontram-se papéis e imagens em que se identificam dois retratos de Abraham Lincoln, do fotógrafo Matthew Brady. Não é possível identificar a

leitura do rapaz no quadro, mas, segundo Marling (1997), nos Estados Unidos da década de 1920 o conhecimento de Abraham Lincoln e suas memórias eram cultivados, e o presidente havia se formado em Direito.

Aqui, provavelmente, o jovem não se encontra em uma situação tão hostil quanto os imigrantes italianos viviam no início do século XX em São Paulo, portanto, ele não recorre à malandragem. Ele se competencializa de outra maneira. Fica bastante evidente na imagem a função apelativa veiculada na revista que parece sugerir a seguinte mensagem ao público alvo: “jovens, estudem e assim conquistarão o sucesso ambicionado.”

Considerando essas informações, o retrato do jovem adquire nova perspectiva, ligada ao sonho americano do homem que, mesmo tendo origens pobres – afinal, Lincoln era lenhador, e o jovem retratado mostra ser um trabalhador humilde –, é possível, com esforço e determinação, conquistar tudo quanto se deseja, até mesmo a posição de presidente do país.

Existe uma iluminação parca no local, posicionada sobre o livro, que focaliza a visão do observador no livro e na expressão do jovem, que se assemelha, talvez pela mera proximidade, às feições representadas nos retratos.

Mas nem tudo acontece como se anseia no sonho americano. Com o foco nos detalhes, nas linhas precisas, nas cores bem definidas, o ilustrador trabalha em sua obra como um todo problemas sociais norte-americanos, como a pobreza velada, o proletariado sempre oculto, as decepções e conflitos políticos e a segregação social e racial.

Um dos quadros de Rockwell que demonstra as contradições do homem moderno é *The jesters* (1939).



Após cerca de dez anos do *crack* da bolsa de Nova York, inicia-se a Segunda Guerra Mundial. Os conflitos são inegáveis e não há como fugir deles. O nível fundamental do discurso remete a alguns questionamentos interessantes. O bobo é uma figura alegre, mas exprime um tom melancólico ao mirar sua réplica sem conseguir sorrir também. Seria por mera insatisfação do objeto visto ou, talvez, um sentimento mais profundo de insatisfação com tudo ao seu redor? Além das expressões faciais, são observados contrastes e uma série de oposições nas categorias semânticas que estão na base da construção do texto visual: as cores vibrantes e traje arrojado contrastam com a postura arqueada do palhaço. O *American Dream* parece revelar-se apenas um sonho para ele, um molde de valores impulsionados pelo consumismo massificado, mas que nem sempre consegue satisfazer a todos. Isso porque é fácil se esquecer do indivíduo como tal, que lida com conflitos internos e externos. Entretanto, isso não escapa aos olhos do artista.

Interessante notar que as roupas do bobo possuem cores presentes na bandeira italiana. Em 1939, iniciava-se a Segunda Guerra Mundial. A Itália assumiu uma posição contra os Estados Unidos nesse grande embate. Portanto, o contraste das expressões faciais pode remeter à intensidade e expansividade características da cultura italiana e massacradas pela guerra. A incerteza se será possível sorrir outra vez como antes, como representado no boneco, fica patente no rosto do bobo e na sua postura. Tanto pode representar aqui a Itália como inimiga na guerra, quanto o povo norte-americano ainda sentindo os efeitos da queda da Bolsa e preocupado com as consequências de uma guerra de proporções mundiais que se mostrou muito mais complexa que a primeira a qual vivenciou.

Norman Rockwell é considerado um dos maiores contadores da história dos Estados Unidos. De fato, ele o é. Contudo, é preciso atentar para os detalhes que lhes são tão caros ao analisar suas obras para notar que toda a perfeição justifica-se no sentido de delinear os anseios de felicidade, unidade e democracia, não importando credo, gênero ou cor de pele. A realidade mostra ser exatamente oposta. A produção artística de Norman Rockwell vai além da mensagem que nos é mostrada em um primeiro olhar.

Quanto à Alcântara Machado, a possível intenção de reproduzir a vida em um contexto histórico-social paulistano e moderno levou a narrativa do autor a se aproximar da matéria jornalística quanto a fundo, forma e estilo. A formação do escritor como jornalista possibilitou que Alcântara Machado extraísse dessa linguagem objetiva elementos estilísticos da literatura inovadora modernista para se aproximar do cinema. É como se fizesse uma justaposição de planos para formar uma totalidade significativa.

Para Alfredo Bosi, Alcântara Machado é um dos modernistas mais expressivos na abordagem da realidade urbana paulistana, em especial da classe operária e de uma classe média ascendente:

É nos contos de *Brás*, *Bexiga e Barra Funda* que se vão encontrar exemplos de uma ágil literatura cidadina, realista (aqui e ali impressionista), que já não se via desde os romances e sátiras de Lima Barreto. [...]

No caso do talentoso Alcântara Machado, é sensível, a uma leitura crítica dos contos, esse fatal olhar *de fora* sobre os novos bairros operários e de classe média a crescerem e a consolidarem uma nova S. Paulo, que ignorava a vetusta Academia de Direito e nada sabia dos salões que acolheram, antropofagicamente, os homens de 22 (BOSI, 1994, p. 374-5, grifos do autor.)

Como foi visto até agora, esse espaço urbano é o palco central onde ocorrem as ações das narrativas de Alcântara Machado, e *Brás*, *Bexiga e Barra Funda* é um exemplo disso, concentrando todas as narrativas, para usar expressão de Nicolau Sevcenko (2000), na fremente São Paulo dos anos 1920.

O ritmo da vida moderna assim se projeta e, nesse momento, é possível observar em seus textos a função metalinguística que demonstra a estrutura intermídia construída pelo narrador. Tal afirmação é baseada na possibilidade de as personagens serem consideradas referências metalinguísticas para a problematização da narrativa que se constrói a partir do diálogo do código verbal com outros códigos, como o cinema (no caso de Rockwell, a fotografia), utilizando-se de escolhas precisas dos recursos sonoros, lexicais e sintáticos em toda sua produção artística.

Ao fazer um breve paralelo entre a cultura norte-americana e o universo paulistano, é possível observar que Norman Rockwell também ilustra algumas cenas do mundo trabalhador e operário nessa época, mas tais temas amadurecem em sua obra e ficam mais evidentes apenas após a Segunda Guerra Mundial, como demonstram as ilustrações abaixo:



Rosie the riveter (1943)



Estudo preliminar de *Freedom of speech* (1942)

Uma das capas da revista *The Literary Digest*, datada de 6 de novembro de 1920, ano que condiz com o universo paulistano da década que ambienta os contos de Antônio Alcântara Machado, ilustra bem essa noção de tempo. A data é um pouco anterior ao fim da Primeira Guerra, mas vale lembrar que as inovações e a tecnologia eram geradas na Europa e nos Estados Unidos, ou seja, o que era novo para o Brasil já estava inserido no cotidiano daquelas nações há mais tempo.



Nessa ilustração observa-se a pressa dos trabalhadores indo para ou vindo de seus compromissos. Todos tentam chegar o mais rápido possível. O brilho do sol ilumina os rostos da esquerda para a direita. Rockwell apresenta uma variedade de pessoas nesta pintura: um estudante, um operário, uma jovem senhora, um cavalheiro de cartola e um marinheiro identificado apenas pelas roupas, pois seu rosto está oculto atrás da jovem senhora. Todos se encontram em um cenário de agitação ao fundo com carros e edifícios.

Além disso, a presença do meio urbano é observada em mais algumas ilustrações de Norman Rockwell, como *Couple in rumbleseat* (1935), *Traffic conditions* (1949) e *Commuters* (1946).

A novidade do automóvel está presente em *Couple in rumbleseat* (1935).



Era comum na década de 1930, nos Estados Unidos, que os carros contassem com a presença de um banco para passageiros em cima da parte traseiro do carro que, ao ser aberta, exibiria os assentos posicionados separadamente dos bancos internos. A velocidade fica evidente no quadro. As expressões faciais presentes demonstram que o movimento é muito bem-vindo para a moça, que aparenta ser mais jovem, mas temido pelo senhor, que permanece sentado contendo seu chapéu e casaco. Aqui se observa como as diferentes gerações encaram o novo.

Os tons pastéis, predominando o amarelo, podem ser analisados a partir da teoria das cores exposta por Donis A. Dondis (2007) que afirma ser a cor que mais se aproxima da luz e do calor. Além disso, o amarelo tem uma capacidade de expansão que remete o observador dessa ilustração ao espaço que ultrapassa os limites da tela. Para se movimentar com velocidade considerável em um carro é preciso um espaço igualmente considerável.

O trabalho com a intensidade dos tons também auxilia no movimento da imagem. A perspectiva parece fugir aos olhos do observador ao notar as linhas definidas e posicionadas de maneira precisa, principalmente as horizontais, que expressam o movimento do vento nos personagens do quadro.

O flagra fotográfico se faz presente nessa ilustração. A intensidade das cores e das linhas sugere movimento. A linha cinética indica uma narrativa gráfica, passando, assim, um efeito de verdade.

Os meios de transporte também são retratados em Norman Rockwell, bem como a curiosidade do público externo com algo diferente que se passa nas ruas e a massa de trabalhadores que precisa chegar ao trabalho.

Esses temas expressos em contos de Alcântara Machado são retratados nesta ilustração:



Commuters (1946)

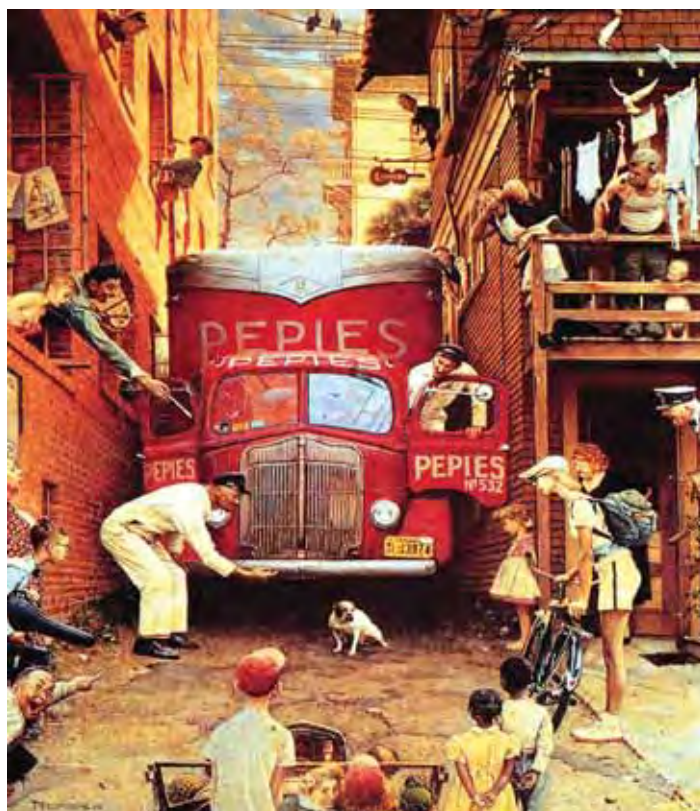
Crestwood é uma estação de trem que ainda hoje presta serviços de transporte para os moradores da cidade de Yonkers e parte de Tuckahoe, Nova York, seguindo a Linha Harlem. Sempre teve grande número de usuários que viajam para o trabalho diariamente desde 1910.

Na ilustração observa-se essa temática claramente com o grande número de pessoas nas plataformas, lendo seus jornais. Um garoto vende jornais na porta da estação e um dos passageiros compra um exemplar rapidamente. Afinal, a palavra “commuters” no título sugere que a viagem é longa – são todos moradores de bairros distantes de seus locais de trabalho. Ao fundo, percebe-se a presença de algumas casas distantes entre si

com árvores e gramados que a cercam, promovendo, assim, a representação de um ambiente rural ou propriamente residencial.

Como a perspectiva engloba uma grande extensão de espaço, surge um efeito, segundo Joly (2008), de perda da precisão do foco e das expressões faciais. Exemplo disso é o garoto vendedor de jornais cujo rosto é bastante indefinido. Isso também promove a ideia da massa, em que a individualidade é perdida e o olhar reconhece os trabalhadores como uma unidade, algo que ocorre, também, nos contos de Alcântara Machado, nos quais os pobres e imigrantes italianos são reconhecidos assim, em sua funcionalidade. A predominância de tons escuros nas roupas usadas pelos trabalhadores, destacadas pelos jornais brancos e as grades que cercam a estação apenas contribuem para esse efeito. É uma situação coletiva e, ao mesmo tempo, individualizada – percebe-se como cada um ocupa-se com o próprio jornal.

Já na ilustração *Traffic conditions* (1949) é possível observar, em outra situação de coletividade, a curiosidade dos que passam pela cena de um cachorro que impede a passagem de um caminhão.



A produção da ilustração é de uma data bem mais recente que o conto “O monstro de rodas”, mas é interessante notar como as pessoas param para olhar o que acontece. Há a presença de crianças, mulheres, jovens, idosos. Todos expressando as mais diversas reações. O vermelho predominante na ilustração cumpre, segundo Donis A. Dondis (2007) sobre o efeito que as cores causam nas imagens, sua função ativa e emocional e intensifica a expressão facial até mesmo do menor elemento, como o rosto de uma senhora no centro inferior da tela ao lado de um chapéu vermelho.

Nessa imagem, há uma profusão de elementos plásticos internos e, com isso, é possível notar características em comum com as imagens enunciadas na obra de Alcântara Machado em *Brás, Bexiga e Barra Funda*. São várias coisas acontecendo ao mesmo tempo, como ocorre em *O monstro de rodas*. Há pessoas apontando, inclinando-se para observar melhor as condições do tráfego, parando para entender o inusitado da cena. A presença de tons claros sobre as linhas que desenha edifícios sugerem luz do sol, o chão de terra da rua, os gestos e expressões expansivos das personagens remetem à noção do italianismo dos contos.

O cão ao centro da cena impede o curso do caminhão de charutos (“peppies”) em um beco que, além de famílias, parece configurar um reduto de artistas. Note a placa em formato de violino no canto superior direito, o pintor no centro à direita da tela com seu pincel e aquarela em mãos e com uma jovem que parece ser sua modelo ao lado, e o garoto de óculos segurando uma capa de violino também à esquerda.

Ao olhar em direção aos vidros do caminhão observa-se que refletem cores diferentes: vermelho e azul, que podem remeter aqui à comoção e à simplicidade descontraída da cena, respectivamente.

O personagem principal é o cachorro colocado em contraposição ao grande veículo tanto pela cor quanto pelo plano de perspectiva. É ele que dificulta as condições do trânsito, é a causa de tudo o que motiva o título da ilustração. Porém, o primeiro elemento a ser notado é o caminhão por seu tamanho e a cor forte da lataria. Apenas em um segundo momento é que o observador nota o cachorrinho. Já no conto o personagem principal dá nome à narrativa: “O monstro de rodas”.

Percebe-se que o título do conto é bastante importante para a compreensão da narrativa. Sobre isso, Aguinaldo Gonçalves (1994) faz uma menção interessante sobre os títulos de obras de arte. Claro, ele se refere a pinturas, mas podemos relacionar sua

observação tanto a Norman Rockwell quanto a Alcântara Machado. O autor afirma que os títulos constituem elementos textuais dos quadros. Com isso, a imagem parece se tornar uma realidade comunicativa, causando, assim, uma impressão de realidade, uma “ilusão” proposta pela linguagem.

No caso dos contos de Alcântara Machado, o título reforça ideias, faz parte da narrativa, introduz personagens. Em Norman Rockwell, o artista dialoga com o leitor e conduz a leitura de suas imagens.

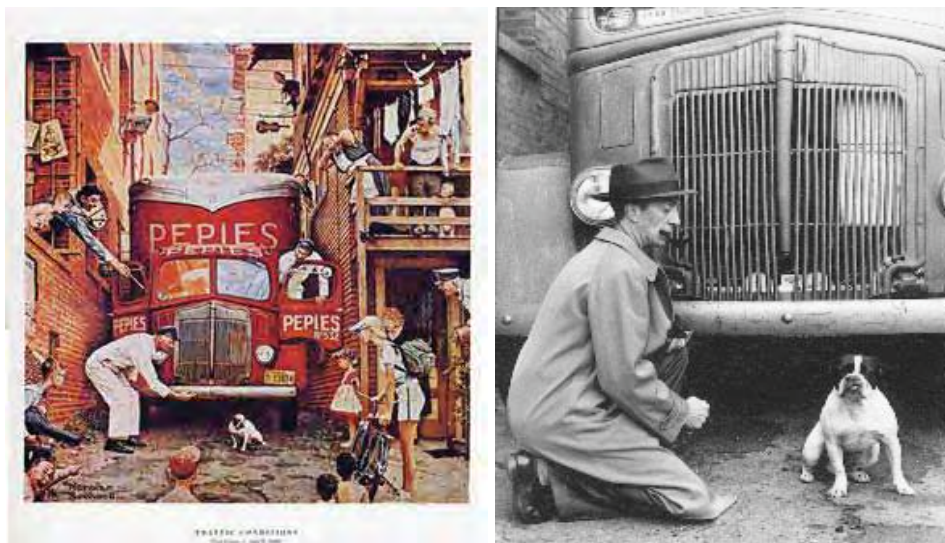
Quando pensamos na imagem *Traffic conditions*, cujo título ressalta a temática urbana, a simplicidade das casas, das pessoas e os espaços estreitos de casas e ruas remetem a um ambiente de uma classe social mais baixa que conta com a presença de duas crianças negras posicionadas no plano inferior da tela. Vale ressaltar que, na época, os negros ainda lutavam por direitos civis na sociedade americana e que sua presença nos quadros de Norman Rockwell são uma representação do status da comunidade afro-americana da época, ainda numa atitude de luta por uma participação mais ativa na sociedade.

Assim, Norman Rockwell trabalha com a precisão de traços e detalhes que revelam uma diversidade de temas e emoções expressos por diferentes figuras da sociedade norte-americana, como a mulher, as crianças, os trabalhadores, os jovens e os idosos. É também com essa precisão que explora o surgimento e popularização de elementos da modernidade, como o trem, o carro e o aumento constante da movimentação de pessoas nas cidades.

Interessante notar que, assim como Alcântara Machado utiliza recursos cinematográficos em sua narrativa, Norman Rockwell, dentro do universo norte-americano dos anos de 1930, adota a fotografia para guiar sua pintura, aproveitando as vantagens da técnica fotográfica. Com isso, observa-se a intermedialidade presente nos dois autores por explorarem técnicas que ampliam as possibilidades de leitura de sua produção artística.

Além disso, utilizando-se das palavras que introduziram a entrevista de Alcântara Machado a *O Jornal*, em 1927, o escritor possuía “olhos de Kodak”, fixando com exatidão as imagens que encontrava em seu caminho. Tal aspecto condiz aqui com os flagras do dia a dia que revelam ser as imagens de Rockwell.

Exemplo de como utilizava tal técnica é o próprio *Traffic conditions* e a fotografia que serviu de base para a configuração do quadro.



Comparando essas imagens ao estilo narrativo cinematográfico de Alcântara nota-se, como menciona Müller (2009) que o pintor observa em seu trabalho uma distância natural. Já o cinegrafista mergulha fundo no que é dado. Por isso, as imagens são distintas. A do pintor é total, a do cinegrafista é espedaçada, encontrando sua totalidade na montagem. Porém Rockwell também se utiliza de tal técnica o que aproxima o observador de suas imagens.

Segundo Francisco Quinteiro Pires, em artigo publicado no site do jornal *O Estado de São Paulo*,¹⁰ Norman Rockwell variava sua técnica ora inspirando-se em fotografias apenas, ora combinando objetos e pessoas para montar a cena desejada.

Segundo Flusser (1985), a fotografia transforma conceitos em cenas. Os detalhes de luz, formas e tons geralmente perdidos com um modelo vivo são retratados com toda intensidade quando inspirados por uma fotografia, como fez Norman Rockwell ao utilizar quase 20 mil fotografias como estudos para reprodução de suas imagens (PIRES, 2011). Ao publicar 323 capas com suas ilustrações, a *Saturday Evening Post* usava aquelas cenas, tão bem dimensionadas como em fotografias, para propagar conceitos culturais.

Segundo Müller (2008), os novos sistemas discursivos permitem novas leituras e possibilidades. Assim aconteceu com Norman Rockwell e Alcântara Machado: utilizaram-se de formas bastante conhecidas (pintura e literatura) para promover uma nova compreensão do mundo moderno sob a luz do que havia de mais novo em transformações midiáticas.

¹⁰ <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,rockwell-o-universo-inteiro-cabe-em-sua-obra,667519,0.htm>>. Último acesso em 10 de outubro de 2011.

Percebem-se na produção deles elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos que, para utilizar os termos de Clüver (2006), agem conjuntamente como formas mistas.

Ao recorrerem a dois ou mais sistemas de signos, de tal forma que os aspectos visuais e verbais se tornam inseparáveis, como cinema e literatura, ilustração e fotografia, produzem um texto intersemiótico ou intermídia (CLÜVER, 2006).

Em “Carmela” o cenário das ações também é o centro urbano da cidade de São Paulo, descrita logo nas primeiras linhas do texto:

Dezoito horas e meia. Nem mais um minuto porque a madama respeita as horas de trabalho. Carmela sai da oficina. Bianca vem ao seu lado.
A Rua Barão de Itapetininga é um depósito sarapintado de automóveis gritadores. As casas de moda (AO CHIC PARISIENSE, SÃO PAULO-PARIS, PARIS ELEGANTE) despejam nas calçadas as costureirinhas que riem, falam alto, balançam os quadris como gangorras (MACHADO, 2000, p. 22)

Nesse trecho fica explícito o emaranhado de máquinas e pessoas. Apesar de os automóveis serem gritadores, já não se distingue mais o barulho deles, pois todos que andam pelas ruas o fazem de maneira bastante natural: “riem e falam alto”. As casas de moda são agentes de ação na narrativa, pois despejam as “costureirinhas” nas calçadas. Esse ritmo imposto à narrativa destaca a função poética, pois o entrecorte das frases remonta ao movimento intenso de um fim de expediente. O nome das lojas em parênteses e em caixa alta reflete a importância do comércio para a cidade, principalmente, para a coletividade operária.

O enredo é composto por algumas cenas que acontecem nesse meio caótico da urbes. Após deixar o trabalho, a personagem Carmela é abordada por um rapaz, chamado de caixa d’óculos, que desfila pelas ruas com seu automóvel. Em princípio, a moça resiste aos convites do rapaz para passear, mas acaba aceitando. Primeiro, talvez por algum tipo de precaução, leva a amiga Bianca, mas a dispensa e vai sozinha na vez seguinte.

Como se nota nos contos de Alcântara Machado, o enredo é bastante simples, como se fosse um *flash* do cotidiano. Mostra a realidade da urbe da década de 1920 marcada pela exposição dos elementos da modernidade: carro, roupas novas, *status*.

A costureirinha Carmela é uma personagem pobre, vaidosa, que, como várias outras personagens dos contos de Alcântara, sonha em galgar uma posição melhor na sociedade. Se for necessário sair com um moço de automóvel, assim será. Nada de portugueses “sem

educação” ou do personagem chamado Ângelo, operário, simples, bom caráter e considerado por Bianca como “pra casar” (p. 31).

Apesar de pertencerem a classes sociais diferentes, é possível estabelecer uma ligação entre Carmela e o caixa d’óculos no sentido de que os dois são atraentes e buscam satisfazer seus desejos. Carmela é moça pobre, mas bela e sensual. Por isso desperta o interesse dos homens.

O vestido de Carmela coladinho no corpo é de organdi verde. Braços nus, colo nu, joelhos de fora. Sapatinhos verdes. Bago de uva Marengo maduro para os lábios dos amadores.

– Ai que rico corpinho!

– Não se enxerga, seu cafajeste? Português sem educação!

Abre a bolsa e espreita o espelhinho quebrado, que reflete a boca reluzente de carnim primeiro, depois o nariz chumbeva, depois os fiapos de sobrelha, por último as bolas de metal branco na ponta das orelhas descobertas (MACHADO, 2000, p. 23).

Já o caixa d’óculos é rapaz rico e por isso e por possuir um automóvel também se torna objeto de desejo. Assim, os dois se utilizam dos atrativos que possuem para alcançarem o objetivo desejado.

Carmela sente-se atraída pelo que o rapaz pode lhe oferecer de novo, de diferente daquilo que possui em seu mundo de operária. Isso pode ser observado pela associação constante entre o rapaz e seu automóvel.

A ironia é que apesar de se aproximarem, o final do conto aponta para um possível relacionamento entre Carmela e Ângelo. As investidas do caixa d’óculos eram apenas algo efêmero, diversão, aventura. Carmela, após o passeio de automóvel, retornará ao seu mundo operário.

É importante considerar o sentimento de inferioridade da personagem Bianca. Ao ser dispensada do segundo passeio, fica muito nervosa e conta tudo sobre o comportamento inadequado da amiga a outra pessoa. Seu sentimento leva até mesmo a chamar a amiga de “vaca”, indiretamente, pois afirma que Ângelo foi quem o disse.

Se a conclusão de Bianca ao dizer que Ângelo é para casar aponta para um relacionamento entre ele e Carmela, o conto expõe ainda mais o abismo entre as classes alta e baixa. A única aproximação entre elas é o desejo de uma satisfação individual e

efêmera imposta pelo hedonismo moderno, sem que ocorra uma aproximação real entre estratos diferentes.

No conto, observam-se elementos característicos dos textos de Alcântara Machado: presença de palavras em caixa-alta para retratar anúncios de lojas, termos no diminutivo, indicando traços de oralidade ou certa depreciação irônica, como em “costureirinha”, termos em italiano, referências a ruas da cidade, ao barulho das máquinas, ao movimento das massas. Além disso, notam-se as cores das roupas, as texturas, a velocidade do carro como mencionado ao narrar o passeio de Carmela.

Fato interessante é a presença de referências intertextuais quando o autor menciona as leituras de Carmela: “*Joana a Desgraçada ou A Odisseia de uma Virgem*, fascículo 2” (MACHADO, 2000, p. 27, grifo do autor). Esse era um folhetim comum da época e sua menção revela o gosto da personagem por fotonovelas, formato assim identificado, pois ela “percorre logo as gravuras”. Carmela é uma personagem que pode ser considerada símbolo de uma geração de moças pobres, operárias e sonhadoras cujos pensamentos eram povoados pelas histórias publicadas em folhetins como o que foi citado.

Aqui é possível notar o processo de intermedialidade na obra. Além de todo apelo aos recursos visuais, orais e sinestésicos, que há em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, perfazendo o estilo cinematográfico de Alcântara, observa-se nesse pequeno trecho a mescla de recursos midiáticos quando as fotonovelas e suas gravuras são citadas.

E, voltando-se para a imagem visual, nota-se que na ilustração de Norman Rockwell *The University Club* (1960) também há a presença de alguns elementos identificados no conto. Um deles é a presença da urbe como cenário ao se observar um casal em pé na calçada da 5ª Avenida. Não se pode definir a natureza do relacionamento (se é “pra casar” ou apenas uma aventura), mas fica claro que existe um jogo de sedução. Na ilustração, o vestido é vermelho, cor que é contraposta ao traje branco do jovem marinheiro, cuja linguagem corporal (mão apoiada no muro, ombro esquerdo voltado para a moça, rosto próximo ao dela) deixa claro seu interesse. A jovem também demonstra interesse segurando uma mão na outra, erguendo a cabeça e deixando a postura ereta que revela total atenção ao que o rapaz faz ou diz.



The University Club (1960)

Além da questão do relacionamento do casal, o elemento urbano também se faz presente na ilustração com carros, pessoas andando apressadas e um prédio imponente. É possível notar também a presença de observadores. No conto, há a personagem Bianca, que, apesar de participar de conversas e até de um dos passeios de automóvel, é relegada à posição de observadora silenciosa (não tão silenciosa se pensarmos que ela tem participação em alguns diálogos e até mesmo faz uma fofoca ao final do conto). Na imagem de Norman Rockwell, fica claro que os membros do University Club e o próprio artista atendem a essa função de observadores. Além disso, a presença do retrato de Rockwell na imagem sugere uma explicação da produção do código, o que remete à função metalinguística de Jakobson (1985). A sugestão do artista parece ser a necessidade de observar cenas simples do cotidiano para que a produção das imagens seja realizada com verossimilhança.

Conforme já mencionado, também Alcântara Machado se posiciona como observador. Retém com sagacidade as imagens de Carmela e tudo que diz respeito a ela para enunciar no conto.

O conto e a ilustração revelam o avesso de uma situação tanto no que tange ao casal quanto ao que se refere à cidade. O casal da ilustração assume uma postura mais romantizada e não parece haver interesses em se promover socialmente com o possível relacionamento. A imagem sugere que o casal constitui-se simplesmente de uma moça

bem vestida e um jovem marinheiro. Os dois estão parados em pé na calçada. Não há qualquer fator material que determine a atração que um exerce no outro, como é o caso do carro com relação ao caixa d'óculos.

Quanto a urbes retratada, comparar a 5ª Avenida a rua Oriente é contrapor culturas distintas, é destacar contrastes, desigualdades sociais e culturais. A referência a Paris nas fachadas presentes na narrativa do conto indica que é um local de compras elegante. Mas o que se nota com mais clareza no texto é o barulho, a massa de pessoas andando, praticamente trombando umas nas outras, os carros buzinando, soltando fumaça, um caos. A imagem da 5ª Avenida mostra um ambiente organizado e apesar do movimento de pessoas e por um táxi que se destaca pela tradicional cor amarela, o que realmente se impõe na imagem é o edifício escuro, sólido, solene, com figuras um tanto obscuras dentro dele que observam o casal – elemento leve e descontraído da cena.

Por isso, o título não poderia ser outro além de *University Club*. A disposição das linhas orienta o olhar na direção do casal, mas a estrutura e cor do prédio se impõem com firmeza ao todo, revelando a importância das tradições e do conservadorismo na sociedade norte-americana da época.

Vale notar que o elemento do conservadorismo norte-americano presente na tela é reafirmado ao pensarmos que o *University Club* é um clube bastante tradicional que reúne homens influentes da sociedade e que até hoje é considerado um marco arquitetônico na cidade de Nova York, promovendo aos seus membros jantares, acomodações luxuosas, uma variedade de eventos sociais, programas esportivos e o maior e mais refinado clube de livros do mundo.¹¹

Mais uma vez, os aspectos intermediais entre Alcântara Machado e Norman Rockwell chamam a atenção para possíveis relações de forma e estilo em suas produções, pois Alcântara sempre apresenta elementos de famílias tradicionais da sociedade paulistana ou arquitetônicos, como mencionado na análise do conto “Lisetta”.

Finalizando, assim, a proposta de análise do corpus, vale notar que, apesar da distância social, econômica e, por vezes, temporal (uma vez que Alcântara Machado morreu muito jovem, enquanto Norman Rockwell viveu até 1978) entre os artistas, a produção deles, ao resistir ao tempo, é reavaliada, traduzida e recontextualizada (cf.

¹¹ Informações colhidas no site www.universityclubny.org. Último acesso em 23 de janeiro de 2012.

TORRES, 2000). Além disso, para Floch (1985), a enunciação se caracteriza pela inclusão dos significantes, pela escolha da abordagem e pela submissão do significado a suas respectivas naturezas. Dessa forma, os signos estão presentes em todo tipo de imagem, tanto verbais quanto visuais, seguindo a lógica do sensível e permitindo novas leituras e relações entre textos, assim como foi proposto aqui ao se comparar Alcântara Machado e Norman Rockwell.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao compor um quadro comparativo entre Alcântara Machado e Norman Rockwell com base na teoria da intermedialidade foi possível responder a uma das principais questões que motivaram a presente pesquisa: seria possível compará-los, mesmo tendo a produção artística deles características tão divergentes? O estudo aqui proposto mostrou que a resposta é positiva. Afinal, não são apenas diferenças que se vislumbram entre eles. Como foi visto, os artistas têm em comum o trabalho de sobreposição de mídias nas imagens que constroem, além de uma postura crítica e descritiva na sociedade em que vivem, expressadas por ambos com traços precisos e vivos.

Para que fosse possível chegar a essa conclusão, propôs-se no primeiro capítulo expor uma breve abordagem sobre a teoria da linguagem de Roman Jakobson com a qual foi observa-se como o corpus selecionado expressa diversas funções, não apenas a poética – nota-se a presença das funções emotiva, apelativa, referencial – e isso ocorre tanto no recorte selecionado da obra de Alcântara Machado quanto no da obra de Norman Rockwell. Além das funções da linguagem, a intermedialidade amplia as relações dos estudos comparativos entre as artes. Com ela foi possível relacionar as artes tradicionais, como a pintura e a literatura, com novas mídias, como a fotografia e o cinema.

Tal teoria possibilitou a ampliação das perspectivas de leituras entre os artistas selecionados e deixou evidente a importância da poética das correspondências para os estudos literários e interartes. Além disso, as funções da linguagem de Roman Jakobson possibilitaram observar o predomínio da função conativa e referencial em Norman Rockwell, e das funções poética, metalinguística e emotiva na narrativa de Antônio de Alcântara Machado. Por estarem imersos no universo jornalístico, apresentam a função conativa com bastante intensidade, e a função fática está presente na produção artística de ambos.

No segundo capítulo, há a contextualização dos artistas. Buscou-se mostrar tudo o que os envolvia, em uma tentativa de abranger ao máximo tudo o que os influenciou, tudo o que foi importante em sua época, o que os incomodava, o que os movia. Isso

porque, segundo Klee, a arte torna visível a realidade e, portanto, foi imprescindível objeto de estudo para a pesquisa.

Pensando nessa contextualização vale notar que, após a Primeira Guerra Mundial, o desenvolvimento urbano e industrial foi transformando pouco a pouco o panorama social e econômico mundiais, sobretudo a realidade ocidental.

Nas décadas de 1920 e 1930, a presença do imigrante estrangeiro provoca mudanças de hábitos e reações diversas nos habitantes das grandes metrópoles, em especial, da paulistana. Porém, a riqueza da diversidade cultural imigrante insere novas formas de expressão e transforma as feições da paisagem urbana, como foi o caso do universo paulistano e dos bairros do Brás, Bexiga e Barra Funda.

Nesse ambiente, Alcântara Machado revela-se um artista sintonizado com as aspirações modernistas ao utilizar sua experiência como jornalista para representar a nova realidade social e urbana do início do século XX.

Assim também acontece com Norman Rockwell. Exemplo de seu comprometimento em expressar a cultura norte-americana é a posição dos corpos de seus personagens. Viu-se no capítulo de análise como a representação de costas arqueadas, posições desalinhadas, linhas que dão ideia de movimento parecem constituir o eixo de construção de sentido da sua narrativa que lida com temas sérios da sociedade utilizando-se de elementos cômicos, muitas cores e linhas precisas. Quando inicia seu trabalho de composição de imagens com base em fotografias, Norman Rockwell mostra toda uma preocupação em narrar situações e em incrementar cenas. Algo também observado nos contos de Alcântara Machado que rompem com toda tradição literária até o momento, propondo a narrativa curta com traços jornalísticos e pequenas rupturas na narrativa que remetem ao cinema – características dificilmente encontradas em narrativas antes dele.

Os elementos estilísticos observados tanto em Alcântara Machado quanto em Norman Rockwell revelam sua genialidade e o cuidado ao retratar vários detalhes de sociedades plenas de peculiaridades, mas que vivem sentimentos comuns à toda humanidade, como a insegurança, a incerteza, a inocência infantil, o amor materno e a instituição que comumente se observa tudo isso com bastante clareza: a família.

Confirmou-se, então, que o contista brasileiro rompeu com a tradição literária vigente e objetivou retratar os imigrantes italianos no universo paulistano. A profundidade com que aborda temas tão pertinentes para a época como a pobreza, a corrupção, os negros, o desejo de ascensão social, a unidade familiar, os costumes italianos, a desigualdade social, entre outros, utilizando-se de linguagem precisa e objetiva e montando, com isso, uma simultaneidade de momentos que englobam toda uma cena, descrevendo traços com precisão e nitidez faz de seus contos um exemplo de inovação e os temas, bastante atuais, ainda são importantes para a compreensão do que se vive hoje em São Paulo.

Já o ilustrador norte-americano produziu um imenso volume de telas no melhor estilo tradicional de perspectiva mimética renascentista, com práticas e técnicas formais já ultrapassadas para sua época, mas que refletem boa parte da cultura norte-americana bem como sua preocupação não apenas com questões simples ou ingênuas da temática infantil ou urbana, mas também com a luta pelos direitos civis, o combate dos Estados Unidos à pobreza e a exploração do espaço, como visto mais tarde quando o artista ilustra a corrida espacial.

Conclui-se que há, sim, divergências entre os artistas. O brasileiro rompe tradições, o norte-americano prefere seguir os moldes clássicos, apesar de se utilizar da fotografia – um recurso relativamente novo em sua época – na composição narrativa. Um ironiza com força a sociedade paulistana; o americano se o faz, é de maneira bastante sutil, deixando clara a tendência de retratar o sonho americano. Porém, ambos mostram características similares como a objetividade das formas e a preferência pela temática urbana e popular, focando pessoas mais simples que poderiam encontrar com frequência nas ruas.

Portanto, as artes se mostram, mais uma vez, inter-relacionadas não dependendo, necessariamente, se os artistas influenciaram um ao outro de maneira direta. Outro fato que se pode concluir com a pesquisa é que os artistas estão relacionados pela intermedialidade de suas obras quando recorrem ao cinema ou à fotografia como suporte estilístico. Aliás, é interessante notar como a fotografia, arte mais nova que a pintura, acrescenta às ilustrações uma série de elementos narrativos, e como o cinema influencia a literatura. Seguindo um movimento contrário ao que se pensa tradicionalmente, as artes mais novas contribuem para as artes mais antigas.

As reflexões sobre isso não se detêm aqui, mas seguem os muitos questionamentos da linguagem, os percursos do olhar e as reflexões de um grande leque de leituras possíveis. Afinal, mesmo o teórico Claus Clüver, cujos estudos tanto contribuíram para a presente pesquisa, afirma que há muito a se fazer na construção teórica dessa área. Comparar parte da cultura brasileira e norte-americana como foi feito aqui tem como desafio contribuir na maneira como se pensa sobre elas que, aliás, é preocupação presente no comparativismo como um todo ao se ocupar de diversas culturas mundiais como objetos de pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, H. *Rediscovering Norman Rockwell*. American Artist, v. 66, New York: VNU Business Publications, 2002, p. 52-76.
- ADORNO, T. *Notas de literatura I*. Trad. e apresentação de Jorge M. B. de Almeida São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ARBEX, M. (Org.). *Poéticas do visível – ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de pós-graduação em Letras e estudos literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- BARBOSA, M. D. Entre as artes. In: NOVA, V. C.; ARBEX, M.; BARBOSA, M. D. (Org.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 18-34.
- BARROS, J. D. A. História política, discurso e imaginário: aspectos de uma interface. In. *Saeculum – Revista de História*, n. 12. João Pessoa, p. 128-141, jan./jun. 2005.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BEAUGRANDE, R.; DRESSLER, W. U. *Introduction to text linguistics*. London: Longman, 1981.
- BIASI, P. M. Théorie de l’Intertextualité. In: MICHEL, A. *Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires*. Paris: Encyclopaedia Universalis, p. 387-393, 1997.
- BOSI, E. *Velhos Amigos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- BRADBURY, M e McFARLANE, J, *Modernismo*, guia geral. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPBELL, N; KEAN, A. *American Cultural Studies*. Londres: Routledge, 1997.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 3.ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1973.
- _____. *Dialética da Malandragem – caracterização das memórias de um sargento de milícias*. Revista do Instituto de estudos brasileiros, n. 8, São Paulo, USP, 1970, p.67-89.
- CARVALHAL, T. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986
- CLÜVER, C. Inter textus/inter artes/inter media. *Aletria: revista de estudos de literatura*, v. 6. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, p. 11-41, 1998/99.
- _____. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e sociedade: revista de teoria literária e literatura comparada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997.
- _____. *Da transposição intersemiótica*. In: ARBEX, M. (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Pos-Lit., Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 107-166.

- COMMAGER, H. S.; NEVINS, A. *história dos EUA*. Rio de Janeiro: Bloch, 1966.
- COUTINHO, E.; CARVALHAL, T. (Orgs.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DÄLLENBACH, L. Intertexto e autotexto. *Intertextualidades: Poétique n.27*. Trad. Clara C. Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, p. 51-76, 1979.
- DANTO, A. C. *Norman Rockwell*. In. *Unnatural Wonders. Essays from the gap between art and life*. Nova York: Farrar, Strauss, Giroux, p. 155-162, 2005.
- DENNING, M. *The cultural front*. London: Verso, 1998.
- DONDIS, A. D. *Sintaxe da Linguagem Visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Coimbra. 2007.
- ECO, U. *A estrutura ausente*. Trad. de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FARIA, M. A. O. Antônio de Alcântara Machado e o imigrante I. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 5, nov. 1966. Suplemento Literário, p. 4-6.
- _____. Antônio de Alcântara Machado e o imigrante II. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12, nov. 1966. Suplemento Literário, p. 4-6.
- _____. Antônio de Alcântara Machado, jornalista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 4, mar. 1967. Suplemento Literário, p. 4-6.
- FERNANDES, G. M.; HATTNER, A. L. Sonho Americano. In: BERND, Zilá. (Org.). *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo/UFRGS, 2007. p. 603-609.
- FITZGERALD, F. S. *O grande Gatsby*. Trad. Brenno Silveira. São Paulo: Record, 2003.
- FLOCH, J. M. *Identités visuelles*. Paris: PUF, 1995.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FRASCINA, F. *The New York Times, Norman Rockwell e o novo patriotismo*. In. *Journal of Visual Culture*, p. 99-130. Disponível em <<http://vcu.sagepub.com/content/2/1/99>>. Último acesso em 4 de janeiro de 2012.
- GATTAI, Z. *Anarquistas, graças a Deus*. São Paulo: Cia. das Letras, 1979.
- GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2010.
- GONÇALVES, A. *Laokoon revisitado*. São Paulo: Edusp, 1994.
- _____. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas. *Literatura e sociedade: revista de teoria literária e literatura comparada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, n. 2, p. 57-68, 1997.
- HAIM, G. *Anatomia de um bairro: o Bexiga*. São Paulo: Cultura, 1979.

HEGEL, F. *Cursos de estética*. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2002. Vol. 3.

HENNESSEY, M.H. The Four Freedoms. In: HENNESSEY, M. H.; KNUTSON, A. (Org.) *Norman Rockwell: Pictures for the American People*. Atlanta, Stockbridge, Nova York: High Museum of Art, The Norman Rockwell Museum/Harry N. Abrams, 1999. p. 45-57

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.

JEUDI, H. P. *Paul Virilio e o seu entendimento da vivência do tempo histórico: relações com a evolução tecnológica e a sociedade da informação*. In. <<http://historiaeciencia.weblog.com.pt/arquivo/008134.html>>. Último acesso em 26 de março de 2011.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: 70, 2007.

KAMP, D. *Norman Rockwell's American Dream*. Vanity Fair. Nov. 2009. Disponível em <<http://www.vanityfair.com/culture/features/2009/11/norman-rockwell-200911>>. Último acesso em 14 maio de 2012.

LUKACS, J. *Uma nova república: história dos Estados Unidos no século XX*. Trad. Vera Galante. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

MACHADO, A. A. *Novelas paulistanas*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.

_____. *Cavaquinho e saxofone*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

_____. Uma hora com o Sr. Antônio de Alcântara Machado. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 3, jul. 1927. Entrevista, p. 7-9.

MACHADO, L. T *Antônio de Alcântara Machado e o modernismo*. São Paulo: José Olympio, 1970.

MAINGUENEAU, D. *Termos-chave da análise do discurso*. Trad. Márcio V. Barbosa, M. E. T. Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

MANNHEIM, K. *Ideologia e utopia*. Trad. Sérgio Santeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

MARINHEIRO, E. *A intertextualidade das formas simples*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1977.

MARLING, K. A. *Norman Rockwell*. New York: Harry Abrams Publishers, 1997.

MARTINS, N. S. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T.A. Queiroz: EDUSP, 1989.

MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. Trad. Álvaro Pina. Lisboa: Edições Avante, 1981.

MOSER, W. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria: revista de estudos de literatura*, v. 6. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, p. 42-68, 1998/99.

MÜLLER, A. *Além da literatura, quem do cinema?* Considerações sobre a intermedialidade. *Outra Travessia*. Revista de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, p. 47 a 53, 2008.

_____. *As contribuições da teoria da mídia alemã para o pensamento contemporâneo*. *Pandaemonium germanicum*. Ed. 13, 2009, p. 107-126. – <www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum>. Último acesso em 05.11.2011.

MURRAY, S; McCABE, J. *Norman Rockwell's Four Freedoms: Images that Inspire a Nation*. Stockbridge: Berkshire House Publishers e The Norman Rockwell Museum, 1993.

NABUCO, C. *Retratos dos Estados Unidos à luz da sua literatura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

NEIVA Jr., E. *A imagem*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2006.

PIRES, F. Q. *Rockwell: o universo inteiro cabe em sua obra*. Estadão.com.br. Disponível em <<http://m.estadao.com.br/noticias/impresso,mobile,667519.htm>>. Último acesso em 14 de maio de 2012.

PRAZ, M. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

PEDRO, F. C. *A escravidão nos EUA de 1831 – Adams em entrevista a Tocqueville*. São Paulo: Hedra, 2010.

PEREIRA, M. A. *Redes Literárias*. In. NOVA, V. C.; ARBEX, M.; BARBOSA, M. D. (Org.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 142-154, 2010.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Coimbra: Almedina, 1995.

RIBEIRO, E. *Ver. Escrever: José Régio, o texto iluminado*. Braga, Universidade do Minho: Centro de Estudos Humanísticos, 2001.

RICOEUR, P. *Ideologia e utopia*. Trad. Teresa L. Perez. Lisboa: Edições 70, 1991.

RICUPERO, R. Alcântara Machado: testemunha da imigração. *Revista de Estudos Avançados da USP*, v.7, n. 18, p. 134-145, maio/agosto de 1993.

RODRIGUES, M. *O Brasil na década de 1920 – os anos que mudaram tudo*. São Paulo: Ática, 1997.

ROSEMBERG, F. Educação infantil nos Estados Unidos. In. ROSEMBERG F. e CAMPOS, M. (orgs.) *Creches e pré-escolas no Hemisfério Norte*. 2. ed. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, p. 15-101, 1998.

SAMOYAUULT, T. *Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SAMUEL, R. (Org.) *Manual de teoria literária*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SAUSSURE, F. de. *Curso de Linguística Geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein. 25.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

SCHWARTZ, J. Tupi or not tupi: o grito de guerra na literatura do Brasil moderno. In. _____ (Org.) *Brasil, 1920-1950: da antropofagia a Brasília*. São Paulo: MAB/FAAP, Cosac Naify, 2002.

SEGAL, E.J, *Norman Rockwell and the fashioning of american masculinity*. Art Bulletin, n. 78, p. 633-647, dezembro de 1996.

SELLERS, H. M; McMILLEN, N. *A Synopsis of American History*. Chicago: Rand McNally College Publishing Company, 1974.

SEVCENKO, N. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

SOURIAU, E. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.

TAVARES, H. *Teoria literária*. São Paulo: Itatiaia, 2002.

TELES, G.M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. São Paulo: Vozes, 2000.

VARGA, A. K. Describing word-and-image relations. *Poetics Today*: Durhan: Duke University Press, vol. 10, n. 1, primavera, p.31-53, 1989.

VENEROSO, M.C.F. *A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX*. In. NOVA, V. C.; ARBEX, M.; BARBOSA, M. D. (Org.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 35-57, 2010.

VIRILIO, P. *Velocidade e política*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

VOLLI, U. *Manual de semiótica*. Trad. Silva Debetto C. Reis. São Paulo: Loyola, 2007.

WEISSTEIN, U. Literature and the Visual Arts. In. BARRICELLI e GIBALDI (Org.). *Interrelations of literature*. Seattle: MLA, 1982. p. 251-277.

YACOBI, T. Pictorial models and narrative ekphrasis. *Poetics Today*. Durhan: Duke University Press, vol. 16, n. 4, p. 599-649, inverno, 1995.