

Experiências de Blaise Cendrars entre os modernistas brasileiros

Matildes Demétrio dos Santos*

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar visões de artistas estrangeiros sobre o Brasil e se deter no papel afetivo e intelectual de Blaise Cendrars sobre as expressões artísticas de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade nos primeiros anos do modernismo brasileiro. Pretende-se, por fim, analisar o caderno de poemas Feuilles de route I. Formose do poeta suíço, cuja tema é a viagem que fez ao Brasil em 1924. Esse livro permite notar as especificidades de seu estilo imagético, ligado ao cinema e à fotografia, e sua importante contribuição estética para a modernidade de literatura de seu tempo.

Palavras-chave: Literatura Brasileira e Francesa, Blaise Cendrars, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade

1. Sob o olhar do estrangeiro

Ao longo da história literária do Brasil, especialmente no século XIX, a terra e os brasileiros tiveram sua imagem recriada e reproduzida em cores e palavras por observadores estrangeiros que, ora se esforçaram em

* Professora de Literatura Brasileira da Universidade Federal Fluminense (UFF), com Doutorado em Letras pela UFRJ. E-mail: mdemetri@terra.com.br

pintar quadros europeus, produtos de uma nacionalidade idealizada e sem rachaduras, ora escolheram o confronto com o real observado, prevenindo realidades a serem desvendadas.

No século XIX, a Missão Artística Francesa, patrocinada por Dom João VI, chegou ao Rio de Janeiro em 1817, com o ambicioso projeto cultural de desenvolver uma arte conectada com os modelos estéticos da Europa neoclássica. Artistas-chave, como Jean-Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay, entre outros, voltaram o seu olhar para os usos e costumes de uma colônia tropical e documentaram tradições da sociedade local e da vida dos escravos, pintando cenas históricas conectadas às tendências autocráticas da época. Jean-Baptiste Debret, pintor e desenhista, fundou a Academia de Artes e Ofícios, depois, Academia Imperial de Belas Artes, deixou um acervo considerável para o estudo da ambiência social brasileira. No quadro, *Cortejo de uma família brasileira do século XIX*, por exemplo, o artista grava traços do controle patriarcal na figura dominante do homem que conduz a comitiva:



Jean Baptiste Debret, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*,
Tomo II, prancha 5.

No universo encenado, meninas, mulheres e homens caminham em obediência à senhorial autoridade. O traje preto, as botas, o chapéu e o bastão no ombro marcam a classe social do burguês rico. A influência europeia é visível no uso da mantilha de renda, no feitiço do pesado casacão, nas saias compridas e na camisola que veste o bebê. No final do cortejo, de acordo com a função exercida no âmbito familiar, seguem os servos

vestidos à moda de seus senhores e, no final da fila, duas crianças se destacam pela roupa simples e pés descalços, denunciando a subserviência da condição escrava.

No campo das letras, Ferdinand Denis, viajante e intelectual francês, que esteve no Brasil entre 1818 e 1821, foi quem incentivou os artistas brasileiros a realizarem uma obra de afirmação e valorização do nacional, ao escrever sobre a força da natureza tropical, exaltar o heroísmo dos primeiros exploradores e a resistência dos povos indígenas, ao mesmo tempo, em que profetizava um futuro promissor para o país, como se lê em *Resumo da história literária do Brasil*, de 1826, uma de suas obras mais importantes:

Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece; majestoso, graças às obras-primas do passado, tal pensamento deve permanecer independente, não procurando outro guia que a observação. Enfim, a América deve ser livre tanto na sua poesia como no seu governo [...] Se os poetas dessas regiões fitarem a natureza, se se penetrarem da grandeza que ela oferece, dentro de poucos anos serão iguais a nós, talvez nossos mestres. Essa natureza, muito favorável aos desenvolvimentos do gênio, esparze por toda parte seus encantos, circunda os centros urbanos com os mais belos dons, e não é como em nossas cidades, onde a desconhecem, onde muitas vezes não a percebem.¹

Filiados às concepções ideológicas de Denis, Domingos José de Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Francisco de Sales Torres Homem, João Manuel Pereira da Silva e Cândido de Azevedo Coutinho, o grupo de escritores que estava em Paris, decidiu fundar *Nitheroy, Revista Brasiliense* (1836), cujo lema “Tudo pelo Brasil, e para o Brasil” definia uma intensa ação literária, no campo da prosa e da poesia. O ideal disseminou-se e foi decisivo para a criação de uma visão na qual se ampliou o domínio da subjetividade sobre a realidade, com interpretações que permitiam aos autores transformarem o que consideravam de mais característico e pitoresco dos povos indígenas, da fauna e flora do país, em símbolos de um país independente: “Se

¹ Ferdinand Denis, “Resumo da história literária do Brasil”, in Guilhermino César (org.), *Historiadores e críticos do Romantismo*, São Paulo, LTC-Edusp, 1978, p. 36.

tínhamos uma monarquia nova, a natureza grandiosa nos redimiria e seria a base, segura, para uma nova nação e civilização.”²

Antônio Candido, em “Literatura de dois gumes”³, chama a atenção para o fato de que *O Uruguai* de Basílio da Gama e *Caramuru* de Fr. José de Santa Rita Durão são poemas épicos, presos aos padrões estéticos do Neoclassicismo, mas que trazem o homem indígena como personagem altivo e heróico, dono de uma mentalidade própria, em oposição à dominação do povo colonizador. Eram os primeiros passos de uma tomada de posição face ao modelo europeu que, com Gonçalves Dias e José de Alencar ganha maior autonomia no uso de uma linguagem literária brasileira, identificada com a cor local, na representação da paisagem brasileira do campo e da cidade. Daí, os cenários grandiosos e as figurações dos índios na ficção e na poesia romântica e também as cenas de costumes e os quadros rurais pintados por Bernardo Guimarães, Visconde de Taunay e Franklin Távora ao retratarem o brasileiro do interior, sua cultura e sua fala regional. Tratava-se, no entanto, de um compromisso complicado: de um lado, o ideal de “fazer uma cousa americana exclusivamente nossa”⁴. De outro, manter-se em sintonia com o que acontecia no panorama internacional.

Com o incremento das práticas governamentais, muitos desses escritores se tornaram homens de ação, preocupados em superar as antinomias, que colocavam em campos opostos: a cidade e o campo, o poder regencial e as oligarquias rurais, o trabalho escravo e o trabalho livre. Era o final do século XIX e a influência dos modelos civilizatórios europeus de liberdade social e política, sobretudo franceses, se fez sentir de modo ambíguo e contraditório. A classe proprietária e as autoridades em geral, apesar de declarações em contrário, eram coniventes com o latifúndio, o tráfico ilegal e a escravidão. O regime escravocrata foi tão longo que, quando a Abolição da Escravatura foi decretada em 1888, a imigração do trabalhador europeu já acontecia com intensidade em São Paulo e no Sul do país, mas a questão do ex-escravo não foi resolvida nem com a

² Lilia Moritz Schwarcz, “Cultura”, in Alberto da Costa e Silva (org.), *Crise colonial e independência 1808-1830*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2011, p. 216-217.

³ Antonio Candido, *A educação pela noite e outros ensaios*, 3ª ed., São Paulo, 2003, p. 163-180.

⁴ Palavras de Gonçalves Dias, que se encontram em Lúcia Miguel-Pereira, *A vida de Gonçalves Dias*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1943, p. 88.

chegada ao poder do liberalismo republicano no ano seguinte.

Joaquim Nabuco, historiador e diplomata que pertenceu à elite intelectual do período, julgava a política nacional inferior e arcaica ao perceber a aversão entre o reformismo agrário dos liberais e a política do latifúndio, que condenava à marginalidade a população mais pobre, em sua maioria, negros e mestiços: levando a declarar no *Jornal do Comércio*, de 11 de setembro de 1884: “A prova é que fizeram esta República e depois dela só advogam a causa dos bolsistas, dos ladrões da finança, piorando infinitamente a condição dos pobres.”⁵ E, no capítulo “Atração do mundo” de seu livro de memórias, *Minha formação* (1900), ele se confessava incapaz de viver e participar ativamente da política nacional, que considerava degradante, preferindo ser um cidadão do mundo: “Sou antes um espectador do meu século do que do meu país; a peça é para mim a civilização e, o que se está representando em todos os teatros da humanidade.”⁶

Forjado pela cultura estrangeira, Nabuco voltava-se para a França como modelo para o país superar as suas carências. Entretanto, havia as posições em choque que, como o historiador Sílvio Romero e o gramático Carlos Lopes propunham debates acirrados contra o predomínio da língua e da cultura francesa sobre a sociedade letrada do período. Na coluna “Bons Dias”, de 7 de março de 1889 de *A Gazeta de Notícias*, Machado de Assis escrevia um texto em que revelava o absurdo que se tornou a guerra contra o uso de palavras francesas no português do país:

Pego na pena com bastante medo. Estarei falando francês ou português? o Sr. Dr. Castro Lopes, ilustre latinista brasileiro, começou uma série de neologismos, que lhe parecem indispensáveis para acabar com as palavras francesas. Ora, eu não tenho outro desejo senão falar e escrever corretamente a minha língua; e se descubro que muita coisa que dizia até aqui, não aqui, não tem foros de cidade, mando este officio à fava, e passo a escrever por gestos.⁷

⁵ Do artigo de Alfredo Bosi, “A escravidão entre dois liberalismos”, in *A dialética da colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 244-245, citando um trecho da carta enviada por Nabuco ao amigo André Rebouças, que foi para a África no mesmo dia da proclamação da República.

⁶ Joaquim Nabuco *apud* Silviano Santiago, “Atração do mundo - Políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira”, in *O cosmopolitismo do pobre*, Belo Horizonte, UFMG, 2004, p. 12.

⁷ Machado de Assis, “Crônicas/Bons Dias”, in *Obras completas*, vol. III, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1985, p. 517- 519.

No entanto, como era difícil fugir das imposições do nativismo exagerado, o autor conta a história do sujeito que ao se queixar da falta de visão, alguém disse que a culpa do seu desconforto estava no uso recorrente do *pince-nez*, produto francês, de péssima qualidade. Para resolver a situação, foi informado de que em Portugal havia a “luneta-pênsil”, um artigo de excelente qualidade, inventado pelo romancista Camilo Castelo Branco. Quis adquirir o produto, mas disseram-lhe que a fabricação da luneta não vingou, porque “a concorrência francesa não consentiu que a indústria nacional pegasse”⁸. Não tendo outra alternativa, continuou com o *pince-nez* até o dia em que o Dr. Castro resolveu colocar à venda o “nasóculos”. Comprou um e chegou à conclusão de que o vocabulário novo não resolvia o problema com os olhos. E com ironia, fecha a questão: “Daqui a pouco, ver-me-ão andar pela rua, teso como um *petit-maitre*... Perdão, *petimetre*, que é já da nossa língua e do povo.”⁹ Segundo Machado de Assis, só permanece na língua o que serve à comunicação e promove a circulação de ideias e que, nesse processo, o ambiente cultural e as condições do meio precisam ser consideradas, assim como o influxo externo que propicia o movimento que, na maioria das vezes, determina a invenção e a renovação artística e cultural de um país.

2. Rastros e marcas da imigração

No Brasil, o cosmopolitismo sempre foi privilégio de uma elite rica, mas para o artista em particular, viajar, conhecer, trocar ideias e aprender são ações privilegiadas, que atendem muitas das necessidades estético-ideológicas de um país. A criação em 1912 do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo foi de grande relevância, pois o objetivo era oferecer bolsas de estudo aos artistas em início de carreira. Victor Brecheret, um dos principais representantes da arte moderna brasileira, foi agraciado com uma viagem à França e lá teve a oportunidade de expor o seu trabalho e concorrer a prêmios, que o notabilizaram. A cada menção de seu nome na imprensa, ele se desdobrava para que a notícia chegasse aos ouvidos da intelectualidade desejosa de fixar novos rumos para o desenvolvimento e o progresso da vida nacional. Um bom exemplo do início do século XX é Anita Malfatti que, depois de ter estudado na Alema-

⁸ *Ibid.*, p. 518.

⁹ *Ibid.*, p. 519.

nha e nos Estados Unidos, rompeu com o conservadorismo acadêmico que imperava na pintura do período ao retratar o que aprendeu com os mestres do expressionismo estrangeiro com a exposição de dezembro de 1917, em São Paulo. Na época, chegou a escandalizar o público visitante ao retratar, com elementos plásticos do cubismo e do expressionismo, personagens marginalizadas dos centros urbanos.

Mudanças políticas também produziram transformações na orientação cultural da cidade, ao oferecer apoio aos artistas de tendência modernista. As reuniões na Villa Kyrial, em bairro nobre da cidade paulista, sob a tutela financeira de Freitas Valle, imigrante gaúcho, que gozava da confiança de políticos influentes, e de D. Olívia Guedes Penteadó, senhora da alta sociedade paulistana, fomentavam atividades ligadas à poesia, à música, à pintura e ao teatro, ajudando os amantes da arte a se conhecerem e a discutirem questões inerentes às correntes artísticas e literárias de sua preferência. Tais encontros também aconteciam nos salões de Paulo Prado, de Tarsila do Amaral e na casa de Mário de Andrade, considerados pioneiros na implementação de mentalidades estéticas novas, o que fez de São Paulo a principal vitrine da vanguarda brasileira do início dos anos de 1920.

No quadro histórico das atividades culturais daquela elite, viagens a Paris, “umbigo do mundo”, na metáfora de Paulo Prado, era a forma de manter contato as vanguardas europeias¹⁰. No diálogo epistolar com Manuel Bandeira, em 22 de maio de 1923, Mário de Andrade informava o paradeiro de Oswald, citando o nome dos artistas com quem travava relações: “Sabes do Oswald? Está em Paris, amigo de Cendrars, Romain, Picasso, Cocteau, etc. Fez uma conferência na Sorbonne em que falou de nós!!! Não é engraçadíssimo?”¹¹

Referia-se à conferência “*L'effort intellectuel du Brésil contemporain*”, proferida em 11 de maio de 1923, na qual o escritor apresentava as bases de formação da literatura brasileira, das origens até o momento de ruptura provocado pelo movimento modernista de 1922¹². Dias depois do

¹⁰ No artigo sobre a “Poesia Pau-Brasil”, Paulo Prado chama a atenção para o fato de que Oswald de Andrade, “numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy - umbigo do mundo - descobriu deslumbrado, a sua própria terra”. Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, 5ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, p. 67.

¹¹ Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Correspondência*, organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes, São Paulo, Edusp/IEB, 2000, p. 92.

¹² *Ibid.*, nota 36 de Marcos Antonio de Moraes, p. 93.

evento, 28 de maio, Blaise Cendrars, avatar da modernidade estrangeira, fez-se amigo de Oswald e Tarsila do Amaral e, num gesto de camaradagem, ofereceu a Tarsila o quadro *Tour Eiffel*, pintado por ele. No ano seguinte, a convite do casal, o poeta desembarcava no Rio de Janeiro a caminho de São Paulo, onde retornaria em 1926 e 1927, como hóspede de Paulo Prado de quem se tornou amigo particular.

No depoimento de Aracy Amaral, em *Blaise Cendrars e os modernistas*, o poeta suíço era conhecido da intelectualidade brasileira pelas suas viagens ao redor do mundo e, principalmente, por suas concepções estéticas inovadoras, síntese de uma estilística cubo-futurista, em sintonia com as inovações tecnológicas do seu tempo, em especial a fotografia e o cinema. No livro, conta que Sérgio Buarque de Holanda, um dos colaboradores de *Klaxon – Mensário de Arte Moderna* (1922-1923), foi quem apresentou a Guilherme de Almeida e Couto de Barros, do comitê de redação da revista, o poema em prosa de Cendrars, *La fin du monde filmée par l'ange Notre Dame* (1919), ilustrado em cores por Ferdinand Léger. A capa do livro trazia um “N” em letras garrafais, servindo à composição das palavras do título. A técnica visual, de efeito acumulativo, despertou a atenção do grupo, que buscava “coisa original, meio maluca” para a capa do primeiro número de *Klaxon*, como narra Aracy:

Passando de mão em mão, foi especialmente admirada no livro a concepção gráfica de sua capa, ou seja, a utilização por Léger da letra “N”, em destaque visual, para a disposição de seu título longo, de uma forma nova, “cubista” ou “futurista”, na terminologia brasileira da época, e fizeram uma adaptação dessa ideia para a capa de *Klaxon*.¹³

Complementando a informação, Antonio P. Ribeiro¹⁴ acresce que Guilherme de Almeida rabiscou nas caixas de velhos caracteres da Tipografia Paulista os tipos maiores e esquisitos que encontrou para ormar um “A”, que servisse para todos os “as” da capa, escolheram a cor vermelha para impressão do A e a preta para os demais dizeres da capa, até chegar ao resultado esperado pelos editores:

¹³ Aracy Amaral, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, São Paulo, Martins Editora, 1970, p. 8-9.

¹⁴ Antonio P. Ribeiro, *Guilherme de Almeida poeta modernista*, São Paulo, Traço Editora, 1983, p. 70.



A predisposição para o novo e a ênfase que Blaise Cendrars concedia às viagens pelo mundo como forma de conhecimento, permitia que os modernistas compreendessem que o movimento em espaços diferentes estimulava o talento individual, propiciava a discussão e a troca de saberes. Naquela altura, vencer o atraso econômico, político e cultural da nação e alcançar a modernidade faziam parte das aspirações da intelectualidade brasileira. Mário de Andrade era um dos que pensava criticamente o ideário importado, e intimava o grupo que estava na França a reestudarem a questão da influência artística estrangeira e a se dedicarem à tarefa de levar adiante um projeto estético e ideológico próprio. Na carta de 15 de novembro de 1923, direcionada a Tarsila, Mário revelava a inadequação da elite cultural brasileira às realidades profundas do país:

Desde já, desafio vocês todos juntos, Tarsila, Oswald, Sérgio para uma discussão formidável. Vocês foram a Paris como burgueses. Estão épatés. E se fizeram futuristas! hi! hi! hi! Choro de inveja. Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parisianizaram na epiderme. Isso é horrível! Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam.¹⁵

¹⁵ *Ibid.*, p. 78-79.

Não foi por acaso que a artista, recém-chegada de Paris, ao conceder uma entrevista ao *Correio da Manhã* de 25 de dezembro de 1923, manifestou a sua admiração pelos mestres do cubo-futurismo e, em seguida, anunciou que o seu trabalho tinha como fonte de inspiração o Brasil desconhecido pela alta burguesia: “Pretendo, sobretudo, trabalhar. Sou profundamente brasileira e vou estudar o gosto e a arte dos nossos caipiras. Espero, no interior, aprender com os que ainda não foram corrompidos pelas academias.”¹⁶

Presa à ideia, produziu *Caipirinha, A negra*, o seu famoso *Autorretrato (Manteau rouge)*, e vários desenhos e retratos de Oswald de Andrade, obras que conduziram a pintura brasileira por um caminho, ao mesmo tempo, enraizado nas tradições afro-brasileiras e conectado com as tendências estrangeiras da moda. Processo que se intensificou a partir de 1924, com a chegada de Blaise Cendrars ao Brasil, viagem que o levou ao Rio de Janeiro e a Minas Gerais. Uma vez na cidade, a topografia dos morros cariocas atraiu o olhar do viajante que, levado pela curiosidade, quis subir e conhecer de perto os seus moradores. Lá, seus olhos fotografaram casebres coloridos, feitos de madeira precária, habitados por uma gente comunicativa, profundamente musical, que lhe apresentou o maxixe, o chorinho e o samba. Fez amizade com Donga (Ernesto Joaquim dos Santos), compositor popular, que acabou por ser considerado o autor do bem humorado maxixe, *Boi no telhado*, que deu nome ao cabaré parisiense, *Le boeuf sur toit*, que tinha o desenho de Jean Cocteau no cartaz de propaganda da casa.¹⁷ No vaivém dos contatos, o poeta foi apresentado ao carnaval carioca e, pela primeira vez, pôs os pés num terreiro de candomblé. Dessa passagem pelo Rio, sobreveio a suspeita de que Blaise contribuiu, direta ou indiretamente, para a feitura de *Morro da favela, Carnaval em Madureira* e outros motivos populares, que Tarsila do Amaral materializou em cores e formas, enquanto acompanhava o amigo estrangeiro.

¹⁶ Ler nota 25 de Aracy Amaral, em *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*, São Paulo, IEB, 2001, p. 79.

¹⁷ Ver: Alexandre Eulalio, *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, 2ª ed., revista e ampliada por Carlos Augusto Calil, São Paulo, Edusp/FAPESP, 2001. Na nota 15, p. 55-56, sabe-se que o autor do maxixe é Zé Boiadêro (José Monteiro). É o seu nome que está na partitura original, que se encontra no Arquivo Almirante do Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro e também na cópia impressa da Seção de Música da Biblioteca Nacional. A confusão se deu porque ao saber que Blaise era amigo de Darius Milhaud, Donga lhe pediu que Milhaud lhe enviasse um cartão postal da capital francesa, porque estava pensando em compor *A vaca na torre Eiffel*, em homenagem à cidade que não conhecia.

No entanto, foi Minas Gerais, com o hibridismo de suas esculturas barrocas, que mais causou surpresa e admiração. Lá, diante da arquitetura colonial das igrejas barrocas, dos altares e esculturas de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e da pintura de Manuel da Costa Ataíde, Mestre Ataíde, notaram que o barroco mineiro se aproximava, estética e historicamente, da visão de um Brasil colonial: as madonas, os anjos, profetas e santos esculpidos pelo Aleijadinho, ou pintados por Mestre Ataíde, tinham traços físicos peculiares ao mestiço brasileiro. Daí, veio a conclusão de que graças à miscigenação e à aculturação, a arte barroca brasileira não era uma simples continuação da arte europeia, ao contrário, tinha uma fisionomia estética diferenciada, resultado do entrecruzamento e interação de vários estilos, o que lhe dava autonomia e originalidade.

Tal descoberta ofereceu ao grupo modernista ampla margem para a interpretação e revisão da produção artística brasileira, despertando nele o desejo de ouvir histórias do tempo da escravidão, de participar das festas religiosas e de degustar pratos típicos da cozinha regional. No “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, publicado no *Correio da Manhã*, de 18 de março de 1924, Oswald de Andrade exprimia a concepção de um Brasil, de diferentes etnias e culturas. Na edição de 1925, pela editora Au Sans Pareil, o texto é oferecido “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil”. Num dos aforismos, cita o poeta como o autor da frase, que leva pensar sobre o papel do negro na história econômica e social do país: “-Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.”¹⁸

Em meio aos poemas pau-brasil, encontra-se “morro azul”, uma síntese-montagem da fazenda de propriedade da família de Oswald, hoje situada em Limeira, São Paulo, que aparece no capítulo “São Martinho” da obra. No poema, o modernista se serve de um personagem de Blaise Cendrars, “o fazendeiro na rede”, como um proprietário rural que soube harmonizar tradição e modernidade: em meio a natureza paradisíaca e as lembranças do passado, se delineia a presença do rádio e do telefone sem fio, artefatos tecno-industrial dos mais modernos da época, afirmando os novos meios de comunicação no interior do país:

¹⁸ Oswald de Andrade, *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970, p. 6.

Passarinhos
 Na casa que ainda espera o Imperador
 As antenas palmeiras escutam Buenos-Aires
 Pelo telefone sem fios
 Pedacos de céu nos campos
 Ladrilhos no céu
 O ar sem veneno
 O fazendeiro na rede
 E a Torre Eiffel noturna e sideral¹⁹

O personagem figurado faz parte do cenário de “La tour Eiffel sidérale” (*Rhapsodie de la nuit*), segundo conto de *Le lotissement du ciel* que, na dedicatória, “para a mais linda paulista do mundo”, estampava a admiração de Cendrars sobre Tarsila, e o afeto que o unia a Oswald e Paulo Prado, ao nomear o referir-se ao personagem de Dr. Oswaldo Padroso, proprietário da velha fazenda, caracterizando-o como “une espèce d’ermite vivant dans la solitude, un saint laïque, un libre penseur à l’âme tendre et, comme son maître Auguste Comte, un positiviste touché par l’amour”²⁰. O que impressiona no Dr. Padroso é o que exatamente foge ao mundo da devastação, destruição e exploração criminosa do meio ambiente.

Os diálogos entre Blaise Cendrars e Oswald de Andrade sempre foram referendados por gestos de atenção e carinho. Num deles, Blaise é um dos jogadores de bilhar de uma partida na qual as damas ganhavam. O momento é de descontração e lazer, apesar dos homens reconhecerem a derrota eminente. Subitamente, de maneira inesperada, numa jogada brilhante, o francês inverte o placar. Diante da inventiva jogada, o verboso parceiro de jogo alardeia as qualidades do “guerreiro”, sem disfarçar o gosto pela vitória: “Mas Cendrars faz a última carambola/ Soldado de todas as guerras/ Foi ele quem ganhou a França na Champagne/ E os homens na partida de bilhar daquela noite.”²¹

E, como a presença do mentor estrangeiro impunha a própria tematização da obra, rastros de gratidão e reconhecimento são encontrados com frequência na *Poesia Pau-Brasil*. Procedimento verificado ainda em “contrabando”, de *Lóide brasileiro*, parte final da coletânea, em que aparece a confissão sem culpa do “poeta contrabandista”, ao trazer à

¹⁹ Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, op. cit., p. 100.

²⁰ Blaise Cendrars, *Le lotissement du ciel*, Paris, Éditions Denoël, 1949, p. 271.

²¹ Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, op. cit., p. 101-102.

baila às iluminações, que o levaram ao advento de uma obra brasileira de vanguarda:

Os alfandegueiros de Santos
 Examinaram minhas malas
 Minhas roupas
 Mas se esqueceram de ver
 Que eu trazia no coração
 Uma saudade feliz
 De Paris.²²

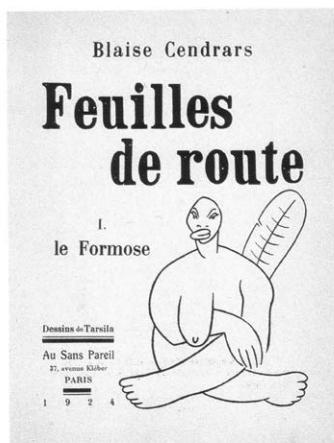
Por seu lado, Cendrars, espécie de porta-voz oficial do Modernismo europeu, é o espectador encantado, que via com olhos críticos as realizações dos líderes brasileiros, não se limitando a fornecer um endosso otimista a tudo o que parecesse inovação. No diário poético, pós-viagem ao Brasil, *Feuilles de route -1. Formose*, o autor do Velho Mundo demonstra reações que sugerem as oscilações de um viajante que escrevia um pouco em cada cidade visitada. O estilo descontínuo incorpora as variações de tempo e lugar.

3. A experiência brasileira de Blaise Cendrars

Em 13 de dezembro de 1924, três meses depois de ter deixado o Brasil, Blaise Cendrars publicava, *Feuilles de routes -1. Le Formose*, oferecido aos brasileiros, que o acolheram durante a sua permanência no país²³. Na capa da versão original, vinha o desenho a lápis e nanquim de *A negra*, pintada por Tarsila do Amaral. O volume, escrito a bordo do navio *Formose* que, na época, fazia a viagem Paris-Rio de Janeiro, trazia os desenhos originais de Tarsila, ilustrando os textos. Um volume dessa edição pode ser encontrado no arquivo de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) em São Paulo, com a dedicatória: “à vous, mon cher Mario le tout, tout petit livre Blaise Cendrars”.

²² *Ibid*, p. 151.

²³ Da dedicatória, em letra manuscrita, compuseram de São Paulo, os nomes: Paulo Prado, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Tácito de Almeida, Couto de Barros, Rubens de Moraes, Luiz Aranha, Oswald de Andrade e Yan. Do Rio de Janeiro: Graça Aranha, Sergio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho. Do Rio Grande do Sul: Américo Faco e Leopold de Freitas.



A numeração presente no título, *I. le Formose*, indica a intenção do autor em dar continuidade à obra. É o que revela na carta de 18 de março de 1924, que enviou a René Hilsum, editor da Au Sans Pareil, na qual propunha que o manuscrito, composto de cinco partes, fosse publicado em tiragem reduzida e, com o intervalo de três meses. Na seguinte ordem: I. Le Formose (Só essa parte foi publicada em livro). II. São Paulo (Poemas enviados para o catálogo da exposição de Tarsila na galeria Percier de Paris, em 1956). III. Rio de Janeiro (Publicado na edição das *Poésies complètes* de 1944). IV. À la Fazenda (textos ainda inéditos); V. Des hommes sont venus (Texto que está em *Le Brésil*, de 1952, dedicado a Paulo Prado).

Em 02 de abril de 1924, ainda de São Paulo, Blaise enviou o manuscrito e o projeto da capa para Jacques-Henry Lévesque, com o pedido para fazer a revisão das provas, observando a distribuição dos poemas, corrigindo a ortografia dos nomes indígenas e o uso do til nas palavras portuguesas. Ele deveria também interferir no sentido de agilizar a publicação, o que de fato aconteceu em relação ao volume inicial²⁴.

No título, *Feuilles de route - I. Formose*, se perpetua a vocação e o périplo marítimo do escritor boêmio, amante da liberdade, para quem a viagem representa a abertura para o mundo. Frases curtas, sem pontuação, obedecem tão somente ao ritmo determinado pela emoção. O “estilo telegráfico”²⁵, numa sucessão de imagens fragmentadas, que aparece em

²⁴ Sobre as duas cartas, consultar Alexandre Eulalio, *op. cit.*, p. 277.

²⁵ A expressão é de Oswald de Andrade, no “À guisa de prefácio”, ao definir o estilo empregado em *Memórias sentimentais de João Miramar*, São Paulo, Editora Globo, 3ª ed., 1990, p. 43.

“Réveil”, serve ao improviso genial do eu lírico, ao narrar o dia da partida:

Ce matin je me penche par la fenêtre
 Je vois
 Le ciel
 La mer
 [...]

 Moi j’ai trop chaud
 Adieu Paris
 Bonjour soleil²⁶

É visível o efeito de simultaneidade na apreensão da paisagem, como se o olhar fosse uma câmara cinematográfica, tentando documentar a paisagem. O próprio Blaise dizia que enviava aos amigos “imagens verbais instantâneas”, sensações e emoções, fundidas num ato criativo, que visava captar o ritmo acelerado da vida em movimento. Nos fragmentos em prosa da obra, “Lettre-Océan”, ele explica a técnica utilizada na montagem das cenas:

La lettre-océan n’est pas un nouveau genre poétique.
 C’est un message pratique à tarif régressif et bien meilleur marché qu’un radio. On s’en sert beaucoup à bord pour liquider des affaires que l’on n’a pas eu le temps de régler avant son départ et pour donner des dernières instructions

C’est également un messenger sentimental qui vient vous dire bonjour de ma part entre deux escales aussi éloignées que Leixoës et Dakar alors que me sachant en mer pour six jours on ne s’attend pas à recevoir de mes nouvelles

Je m’en servirai encore durant la traversée du sud-atlantique entre Dakar et Rio de Janeiro pour porter des messages en arrière car on ne peut s’en servir que dans ce sens-là

La lettre-océan n’a pas été inventée pour faire de la poésie

Mais quand on voyage quand on commerce quand on est à bord quand on envoie des lettres-océan On fait de la poésie.²⁷

A prosa comensurada ao cinema lembra o que Roland Barthes escreveu em *A câmara clara, Nota sobre fotografia*, onde fala do papel do fotógrafo como mediador de toda fotografia. Nas suas palavras, o ângulo privilegiado pelo observador transmite uma informação e confere autenticidade ao que se vê. Decorre daí a diferença entre a reprodução de uma imagem copiada

²⁶ Blaise Cendrars, *Feuilles de routes I. Le Formose*, Paris, Éditions Denoël, 1957, p. 170.

²⁷ *Ibid.*, p. 179-180.

e codificada pelo observador em câmara clara, e a outra em câmara escura, cuja reprodução é mecânica, prevalecendo o registro documental. Nos capítulos 7 e 8 do ensaio, diz que determinadas fotografias deixam-no completamente indiferente, enquanto outras exercem sobre ele uma “atração” e são uma “aventura”, como se retivessem uma “intencionalidade afetiva, um intento do objeto que fosse imediatamente penetrado de desejo, de repulsa, de nostalgia, de euforia”²⁸. Para Barthes, a fotografia é contingência pura e ela fornece detalhes e informações que podem ser decodificadas pelo observador. Na foto, “Primeiro de Maio de 1959”, em Moscou, de William Klein, ao notar “o grosso boné de um garoto, a gravata do outro, o pano da cabeça da velha, o corte de cabelo de um adolescente, etc”²⁹, ele conheceu um pouco da maneira como se vestem os russos, seus costumes e hábitos.

Em *Le Formose I.*, Blaise usa palavras, que pela ação da leitura, podem fornecer ao leitor informação, interpretação, reflexão, dados biográficos, (chamados de “biografemas” por Barthes). Flashes rápidos produzem imagens coloridas, apresentando cenas que lembram a exibição de um filme, concebido como uma sucessão de planos fragmentados, descontínuos, mas dinâmicos como preconizava o cubo-futurismo. De acordo com os postulados Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, Blaise se insurge contra “a cópia” e o “detalhe naturalista”, e opta pela invenção e a surpresa. O poema “Rio de Janeiro”, é uma antologia fotográfica que, encanta ao fotografar a Baía de Guanabara, como um acidente geográfico de rara beleza, com ilhas e ilhotas bem arranjadas arquitetonicamente, montanhas cobertas por umas vegetações em tons de verde forte, num mar de águas profundas. A segunda surpresa é a cena conhecida dos filmes, que mostram o convés de um navio de emigrantes. Uma sequência de fotos imobilizam cenas rápidas, onde não faltam o barulho e o ruído das vozes desencontradas. É a oportunidade para o “fotógrafo verbal” surpreender a vida se fazendo ao redor:

Tout le monde est sur le pont
 Nous sommes au milieu des montagnes
 Les officiers comparent ce panorama à celui de la Corne D’Or
 D’autres racontent la révolte des forts
 D’autres regrettent unanimement la construction d’un grand hôtel
 [moderne haut et carré qui défigure la baie (il est très beau)]

²⁸ Roland Barthes, *A câmara clara Nota sobre fotografia*, trad. Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 36; p. 38.

²⁹ *Ibid.*, p. 50-51.

D'autres encore protestent véhémentement contre l'abrasage d'une
 [montagne]
 [...]
 Une petite barque montée par trois pêcheurs
 Ces hommes aux mouvements lents et méthodiques
 Qui travaillent
 Qui pêchent
 Qui attrapent du poisson
 Qui ne nous regardent même pas
 Tout à leur métier³⁰

O cinema de palavras de Cendrars se compõe de frases longas e curtas, sintonizadas segundo a emoção de um olhar inquieto, que ao se desviar, capta a ação cotidiana de figuras em movimento, no improvisado do que acontece sob o efeito da luz forte do sol atravessando a vegetação tropical, o mar, o pequeno barco de pesca.

Os compromissos sociais e literários que esperavam o escritor no Rio e em São Paulo, as oportunidades de viagens – às fazendas e às cidades do interior de São Paulo e de Minas Gerais – povoam as páginas do diário e mantém o turista bastante ocupado. Em “Banquet”, o poeta foi convidado a passear, num roteiro de dia inteiro. Logo de manhã, foi recepcionado com um passeio de automóvel pela orla marítima da cidade carioca, que teria sido agradável se não fosse a agenda lotada, que o abrigou a ir de lá para cá, numa maratona enervante e cansativa: “Une heure de taxi le long de la plage/ Vitesse klaxon présentations rires jeunes gens Paris Rio Brésil France interviews présentations rires/ Nous allons jusqu'à la Grotte de la Presse/ Puis nous rentrons déjeuner en ville.”³¹

Submetido à voracidade dos anfitriões, o eu lírico configura o encontro numa única estrofe, onde demonstra o aborrecimento de parecer receptivo às conversas, aos discursos, à demora de servir o almoço. No entanto, como estratégia de fuga, mergulhava no silêncio, enquanto aguardava o tempo certo de se livrar de toda aquela agitação para gozar sozinho, e tranquilamente, momentos só seu: “Je monte me plonger dans la piscine tandis que le Formose appareille/ Vive l'eau.”³²

Blaise Cendrars foi muito bem recebido pela plateia da alta sociedade brasileira. Por onde circulou, fez amigos e, nos versos distribuídos ao

³⁰ Blaise Cendrars, *Feuilles de routes I. Le Formose*, op. cit., p. 195.

³¹ *Ibid.*, p. 197.

³² *Ibid.*

longo do texto, colore com imaginação os encontros onde fazia questão de se mostrar livre, adepto do ócio e do prazer de viver. No episódio, “Belle soirée”, conta que era bom estar entre a burguesia endinheirada, obediente às suas convenções, fumando, bebendo e comendo à larga:

A nous trois nous faisons un groupe très gai qui pleurait
aux larmes à force de rire
Nous avons embêté tout le mond à bord scandalisé les
fonctionnanaires et militaires (supérieurs) en mission
Je n'ai jamais autant ri depuis dix ans ri durant vingt jours
j'ai étais malade
rire et ai augmenté de six kilos.³³

Nos cartões mentais criados por ele, a falta de pontuação, o uso do presente do indicativo e o estilo prosaico sublinham o “efeito de presença” das situações narradas. o poeta fotografa e fixa as impressões da viagem em pequenos textos, onde se torna deliberadamente crítico, se prendendo ao que julga ser importante de lembrar para não esquecer. A técnica da repetição é um dos recursos estilísticos mais empregado no livro. Em “Iles”, poema com dez versos, o substantivo (iles) é repetido nove vezes, sozinho ou acompanhado de um complemento, que lhe impõe novo significado. A técnica tem o poder de reativar o olhar sobre o real, como se a cada olhar outra coisa fosse vista.

Iles
Iles
Iles ou l'on ne prendra jamais terre
Iles où l'on ne descendra jamais
Iles couvertes de végétations
Iles tapies comme des jaguars
Iles muettes
Iles immobiles
Iles inoubliables et sans nom

Encantado de tanto olhar, o poeta-narciso se revela absolutamente seduzido pela paisagem fotografada. E, num gesto inesperado, abandona a posição de documentarista para experimentar o que os olhos só lhe permitiam imaginar: “Je lance mes chaussures par-dessus bord car je voudrais bien aller jusqu'à vous.”³⁴

No trajeto de Santos para a capital paulista, as notas e comentários

³³ *Ibid.*, p. 198.

³⁴ *Ibid.*, p. 201.

concorrem para reproduzir a instantaneidade de uma cena breve, numa linguagem sintética, mas arrojada: os amigos falavam alto, riam sem parar e não prestavam atenção à impaciência do poeta que, sentado junto à janela, tentava disfarçar o incômodo por não poder ceder à tentação de admirar o céu azul sem nuvens, as montanhas altas, a liberdade de um cenário infinito em cores e formas. O texto se constrói sem pontuação e com o mínimo de informação possível. À medida que o tempo passava, a conversação animada se tornou um eco longínquo, enquanto a imaginação do eu lírico viajava sem freios: “La forêt est là et me regarde et m’inquiète et m’attire comme le masque d’une momie/ Je regarde/ Pas l’ombre d’un oeil.”³⁵

Documentar a paisagem urbana, as ruas, os prédios, as pessoas nas ruas, muitas vezes, era um desafio para o estrangeiro desejoso de se enriquecer com conhecimentos novos, observando, imaginando e anotando. Ao chegar a São Paulo, o poeta estranhou, procurou disfarçar, mas aparentava naturalidade, sob uma aparente jovialidade que despertava a simpatia de todos: “Je trouve tous mes amis/ Bonjour/ C’est moi.”³⁶

O centro nervoso da capital paulista das primeiras décadas do século XX, em processo inicial de urbanização, com linhas de bonde, carros, carroças e arquitetura de vários estilos, surge na obra, numa linguagem lógico-discursiva, que revela surpresa e espanto. Na estação de trem, o olhar curioso se prendeu no desenho do vaso sanitário que o fez lembrar dos jarros utilizados para a colheita da uva no sul da França: “une immense terrine est enfouie jusqu’au col dans le sol”. Depois com ironia, percebe que o vaso é desconfortável e muito baixo e conclui numa comparação inusitada: “C’est exactement le contraire des tinettes de la Bastille que elles sont trop haut perchées.”³⁷

Olhar e fotografar não importa o quê se torna, dessa forma, o ponto mais sofisticado de *Le Formose*, uma vez que, como explica Barthes, “toda foto é contingente (e por isso mesmo fora de sentido), a fotografia só pode significar (visar uma generalidade) assumindo uma máscara”³⁸. É o que ocorre com o autorretrato pintado em “Ignorance”: por seu poder crítico, o texto induz o leitor a pensar que o poeta estava cansado das histórias que lhe contavam sobre o Brasil, preferindo ele mesmo a compor sua própria história, fruto do experimento e da observação: “Je n’écoute

³⁵ Trecho de “Trouées”, *Ibid.*, p. 208.

³⁶ Os últimos versos de “São Paulo”, *Ibid.*, p. 211.

³⁷ Poema “Mictório”, *Ibid.*, p. 205.

³⁸ Ver Roland Barthes, *A câmara clara, op. cit.*, p. 58.

plus toutes les belles histoires que l'on me raconte sur l'avenir le passé le présent du Brésil". A influência visual das artes plásticas acelera a criação de imagens que deslizam de um campo semântico para outro:

Puis je ne sais plus rien de tout ce que je vois
Des formes
Des formes de végétation
Des palmiers des cactus on ne sait plus comment appeler
ça des manches à balai surmontés d'aigrettes roses il paraît
que c'est un fruit aphrodisiaque³⁹

Sem dúvida, a linguagem literária de Blaise Cendrars, dotada de autonomia estética e originalidade, encantava os escritores brasileiros, tanto que Mário de Andrade acompanhava as homenagens oferecidas ao artista que, no Brasil, foi convidado a dar conferências, posou para os fotógrafos, concedeu entrevistas e, sobretudo, recolheu o material que figuraria em *Feuilles de Route*. Na carta, que escreve para Prudente de Moraes Neto, Mário não escondeu o seu desagravo com a influência efetiva do intelectual estrangeiro:

Eu principiei tendo ciúmes de Cendrars por causa daquele desenho que vem na capa de *Le Formose*. Que negra tão preta aquela, com a bonita folha de bananeira nas costas! Pensei: é isso, um zanzador dum francês vem ao Brasil e arranja tudo com facilidade, arranja assunto, cinco voluminhos de verso [anunciados] e arranja até desenhos de dona Tarsila do Amaral!... Pois então a gente que vive faz tanto! No mesmo assunto e trata dele como bem mais patriotismo só arranja ser chamado de futurista... está bom!⁴⁰

Com efeito, Mário de Andrade falava com o coração, porque não queria ser mero coadjuvante num enredo no qual ele trabalhava pela afirmação e plenitude da literatura brasileira. Entretanto, é impossível menosprezar a orientação e intervenção de Blaise Cendrars tanto na avaliação do passado nacional, quanto no desenvolvimento e sedimentação das propostas de vanguarda. Embora, o poeta de *Feuilles de route* não escape ao olhar eurocêntrico comum aos viajantes estrangeiros, que se prendem ao exótico e ao pitoresco, é impossível negar a originalidade de seu estilo performático que, mesmo com o passar do tempo, não perdeu a espontaneidade e o saber da novidade.

³⁹ Blaise Cendrars, *Feuilles de routes I. Le Formose*, op. cit., p. 210-11.

⁴⁰ Mário de Andrade, *Cartas de Andrade a Prudente de Moraes Neto*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 114.