

BLAISE CENDRARS E OS PINTORES VANGUARDISTAS

Natalia Aparecida BISIO DE ARAUJO*

RESUMO: Blaise Cendrars era membro ativo dos círculos vanguardistas. Dentre suas amizades, destacamos Chagall, Modigliani, Fernand Léger, Robert e Sonia Delaunay e os brasileiros Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Com esses colegas, Cendrars criou obras realmente inovadoras. Em uma forte relação com a pintura vanguardista, a poesia do europeu tinha um pendor plástico, em versos que dialogavam, esteticamente e visualmente, com obras pictóricas. Assim, apresentaremos as relações estéticas entre a poesia do franco-suíço e a pintura vanguardista do início do século XX. A fim de alcançar este objetivo, realizou-se uma análise comparada entre poemas de Cendrars e obras desses pintores, com embasamento em teorias da poesia, da literatura comparada e intertextualidade, da pintura e das estéticas das Vanguardas.

PALAVRAS-CHAVE: Cendrars. Delaunay. Chagall. Léger. Tarsila do Amaral. Poesia e pintura.

No início do século XX, o poeta Blaise Cendrars era conhecido dentre os precursores ou realizadores de estéticas de Vanguarda. Em Paris, o centro do cosmopolitismo da época, Cendrars discutia os novos ideais junto de outros artistas renomados e fazendo parcerias para criação de obras. Dentre muitos nomes que podemos citar, como Apollinaire, Cendrars guardava com os artistas plásticos – como Chagall, Archipenko, Modigliani, Fernand Léger e o casal de pintores Robert e Sonia Delaunay – uma afinidade íntima e estética. Como na Vanguarda, conforme explica Teles (2009), as tendências eram dialogadas entre os gêneros – de modo que “[...] poetas e pintores partilhavam um ideal comum de renovação artística: os poetas assimilando as técnicas pictóricas, os pintores se apoiando nas ideias filosóficas e poéticas [...]” (Teles, 2009, p.148) –, Cendrars criou, junto de seus amigos pintores, suas obras vanguardistas.

* UFU - Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística. Uberlândia - MG – Brasil. 38408144 - natalia.bisio@ufu.br

No caso do Cubismo, o poeta franco-suíço foi um dos responsáveis por transpor a estética praticada pelos amigos pintores para a literatura e, com Apollinaire, divulgou o movimento na poesia. Em uma forte relação com a pintura vanguardista, a poesia do europeu tinha um pendor plástico, em versos que dialogavam com obras pictóricas, por vezes coladas ao lado do texto. Esse é o caso de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913), onde o problema da aplicação do princípio da simultaneidade pictórica na poesia tem uma excelente solução. Anunciado em uma campanha publicitária como o “*Premier Livre Simultané*”, o poema-pintura resultou de uma colaboração entre o poeta e a amiga, Sonia Delaunay, com seu painel intitulado *Couleurs simultanées*, constituído por formas visuais semi-abstratas em cores primárias, decompostas em vários planos geométricos e ângulos retos, que se sucedem e se interceptam, finalizando com o desenho da Torre Eiffel em vermelho, penetrada por um círculo verde, contornado em laranja¹. A imagem representa os últimos versos do poema: “*Paris/ Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue*” (Cendrars, 2001b, p.34)². O texto era precedido por uma colagem do mapa da linha Transiberiana com o trecho de Moscou ao mar do Japão. Abaixo desta figura, o poema segue composto de vários blocos tipográficos, grafados de diferentes cores, com o fundo da página também colorido, acompanhando os tons da pintura de Sônia Delaunay (Araujo, 2017). Os autores anunciaram a publicação de 150 exemplares, que alinhados verticalmente atingiriam a altura da Torre Eiffel. Com isso, a obra materializava as dimensões inusitadas da grande construção moderna.

O poema-pintura causou grande impacto no meio literário mundial da época. A campanha publicitária que antecedeu *La Prose*, com prospectos e cartazes ilustrados por Sonia Delaunay, causou inúmeras controvérsias tanto pelo formato inusitado da obra, quanto pelo anúncio da “primeira iniciativa simultânea por escrito”, levando o poeta futurista Henri-Martin Barzun, autor das teorias do “Dramatismo ou Simultaneísmo”, a acusar a obra de plágio (Araujo, 2017, p.192). A análise de Apollinaire, porém, não deixava dúvidas sobre a criação de Cendrars e Delaunay:

[...] *Blaise Cendrars et Mme Delaunay-Terk ont fait une PREMIÈRE TENTATIVE DE SIMULTANÉITÉ ÉCRITE où des contrastes de couleurs habitaient l'œil à lire d'UN SEUL REGARD l'ensemble d'un poème [...]*

¹ Conforme se pode observar no fac-símile da obra original, no link de acesso indicado nas referências.

² “Paris/Cidade da Torre única do grande Patíbulo e da Roda” (Cendrars, 2001b, p.34, tradução nossa).

comme on voit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche.
(Apollinaire, 1987, p.135)³.

Os contrastes visuais entre as cores da pintura e da grafia do texto, referidos por Apollinaire, ilustram o conteúdo dos versos que narram as peripécias de uma viagem pela linha transiberiana, inspirada por uma experiência real vivida por Cendrars na adolescência, misturando relatos pontuais sobre o deslocamento, acontecimentos no interior e no exterior da locomotiva, imagens profundas da subjetividade do poeta, segundo as técnicas expressionistas, como o pensamento, a memória e as fantasias. Tudo é captado e expresso no texto concomitantemente. A viagem é simultaneamente real e fictícia, poesia e pintura, deslocamento espacial e subjetivo. Tratava-se da transposição da técnica cubista da pintura para o poema, superpondo diversos planos de visão fragmentados simultaneamente. A obra também trazia experiências do Futurismo, como o culto à máquina, a agressividade e as palavras em liberdade.

Além de *La Prose*, outras experimentações vanguardistas na poesia continuam marcando a obra do poeta. Ainda tocado pela ideia de transpor o Cubismo plástico para a poesia, Cendrars escreve os *Dix-neuf poèmes élastiques*, publicados em 1919. Grande parte dos poemas são dedicados aos colegas ligados à estética, como Apollinaire, Léger, Delaunay, Chagall, Roger de la Fresnaye, Archipenko, fazendo também uma interpretação poética de obras dos cubistas. O diálogo com os colegas já se dá pelo retrato de Cendrars feito por Modigliani⁴ na folha de rosto da obra (Figura 1), que refletia, no desenho das linhas, a mesma síntese dos versos de Cendrars. Sobre esse trabalho do pintor, Sérgio Milliet comenta as relações entre os vanguardistas:

Quem viu o retrato pintado por Modigliani viu Cendrars – não por ser fotográfico, que isso não tem a mínima importância – mas porque o pintor soube criar a exata atmosfera do escritor. E Cendrars descobriu Modigliani! Ambos talentos de síntese, ambos donos da fantasia. (Milliet, 1923⁵ apud Amaral, 2010, p.112).

³ “Blaise Cendrars e a senhora Delaunay-Terk produziram uma PRIMEIRA TENTATIVA DE SIMULTANEIDADE ESCRITA na qual contrastes de cores levam o olho a ler em SÓ UMA OLHADA o conjunto do poema [...] como se vê em um só golpe de vista os elementos plásticos e impressos de um cartaz.” (Apollinaire, 1987, p.135, tradução nossa).

⁴ Modigliani pintou pelo menos uma dezena de retratos do amigo Blaise Cendrars.

⁵ Em “Carta de Paris”, publicado em *Ariel*, em outubro de 1923.

Figura 1 – Retrato de Cendrars por Modigliani, na folha de rosto de *Dix-neuf poèmes élastiques*



Fonte: Cendrars (2001b, p. 64).

Nos *Dix-neuf poèmes élastiques*, Cendrars também faz um retrato: no poema “*Portrait*”, o escritor referencia telas de Chagall, conhecido por suas imagens fantásticas e surreais, fazendo uma síntese das cores intensas fauvistas e da deformação e geometrização cubistas. Para situar a pintura onírica do amigo, Cendrars sugere que Chagall fazia suas obras em um lapso durante o sono, quando se levanta para registrar, talvez, uma cena que viu nos sonhos: “*Il dort/ Il est éveillé/ Tout à coup, il peint*” (Cendrars, 2001b, p. 72)⁶. Depois de pintar freneticamente com todos os recursos que tem – “*Avec une sardine/ Avec des têtes, des mains, des couteaux/ Il peint avec un nerf de boeuf [...] Il peint avec ses cuisses*” (Cendrars, 2001b, p. 72)⁷ –, Chagall cai novamente no sono: “*Tout à coup il ne peint plus/ Il était éveillé/ Il dort maintenant*” (Cendrars, 2001b, p. 73)⁸. Numa visão simultânea, Cendrars faz menção a várias telas do pintor:

*Et c'est tout à coup votre portrait
C'est toi lecteur
C'est moi
C'est lui
C'est sa fiancé
C'est l'épicier du coin*

⁶ “Ele dorme / Ele acordou / De repente, ele pinta” (Cendrars, 2001b, p. 72, tradução nossa).

⁷ “Com uma sardinha / Com cabeças, mãos, facas / Ele pinta com um bastão / [...] Ele pinta com as suas coxas” (Cendrars, 2001b, p. 72, tradução nossa).

⁸ “De repente ele não pinta mais / Ele estava acordado / Ele dorme agora” (tradução nossa).

La vachère
La sage-femme
Il y a des barquets de sang
On y lave les nouveau-nés
Des ciels de folie
Bouches de modernité
La Tour en tire-bouchon
Des mains
Le Christ
Le Christ c'est lui
 (Cendrars, 2001b, p.72)⁹.

Na imagem criada, ao observar a atividade intensa do pintor, Cendrars procura identificar as imagens retratadas. No início, vê o próprio Chagall – “*Et c'est tout à coup votre portrait*”¹⁰ – fazendo referência certamente à predileção do pintor por seus autorretratos, que, por vezes, se aproximavam da representação mais figurativa de sua imagem, outras, completamente deformadas ou surreais, como *Autorretrato com sete dedos* (1913) – Figura 2. O retrato, porém, parece transformar-se e, simultaneamente, representar outros rostos, os de Cendrars, do leitor e da noiva de Chagall. A repetição de “*tout à coup*” (“de repente”) sugere essas transições mágicas, como se toda a obra surreal de Chagall passasse simultaneamente pelos olhos do poeta. Nos versos acima, é possível recuperar uma relação com *O poeta (ou três e meia)*, de 1911, que retrata, em formas geométricas, a figura de um escritor, de lápis e papel na mão, a cabeça verde presa ao corpo pelos cabelos, o terno azul vivo. Cendrars sente-se representado na tela – “*C'est moi*”¹¹ – apesar de não haver indícios de que ele é o poeta retratado. A menção a “*C'est sa fiancée*”¹² refere-se a Bella Rosenfeld, a esposa de Chagall, que foi tema de várias telas, como *Bella et Ida* (1916), *Aniversário* (1915) e *Sobre a Cidade* (1918), em que o casal flutua no céu urbano. Após a menção aos retratos, a pintura transfigura-se em outras obras do pintor: *Eu e a Aldeia* (1911), sugerindo a mulher ordenhando leite – “*La vachère*”¹³ –, envolvida pela cabeça gigante de

⁹ “E de repente é o seu retrato/ É você leitor/ Sou eu/ É ele/ É a noiva dele / É o dono da mercearia local/ A leiteira/ A parteira/ Há bacias de sangue/ Lavam-se recém-nascidos/ Céus loucos/ Bocas da modernidade/ A Torre saca-rolhas/ Mãos/ O Cristo/ O Cristo é ele” (Cendrars, 2001b, p.72, tradução nossa).

¹⁰ “E de repente é o seu retrato” (tradução nossa).

¹¹ “Sou eu” (tradução nossa).

¹² “É a noiva dele” (tradução nossa).

¹³ “A leiteira” (tradução nossa).

um cavalo; *O nascimento* (1911), com a cena de um parto – “*Il y a des barquets de sang! On y lave les nouveau-nés*”¹⁴; *Paris através da janela* (1931), retratando “*Des ciels de folie*”¹⁵ de Paris, entrecortados por losangos de tons marrom, rosa, vermelho e azul, a Torre Eiffel gigante sobre a cidade, “*en tire-bouchon*”¹⁶; *Golgotha (Calvário)*, de 1912, retratando Cristo crucificado, em uma composição com as figuras decompostas em formas geométricas, que o poeta afirma ser o próprio Chagall – “*Le Christ/Le Christ c’est lui*”¹⁷. O fato de Cendrars associar Cristo ao pintor sugere o grande esforço vital empreendido na atividade pictórica do amigo, que entrega a vida pela obra, conforme sugere nos versos finais do poema: “*Il se suicide tous les jours/ [...] Il s’étrangle avec sa cravate/ Chagall est étonné de vivre encore*” (Cendrars, 2001b, p.73)¹⁸. Trata-se da “elasticidade” ou distorção que o artista precisa empreender para realizar sua obra, um tema dos *Dix-neuf poèmes élastiques*.

Figura 2 – Autorretrato com sete dedos



Fonte: Chagall (1913).

As enumerações de imagens díspares são compostas por versos extremamente concisos, com a predominância do período simples ou de construções nominais, lembrando as palavras em liberdade futuristas, e representam a visão simultânea do poeta ao reunir concomitantemente todas as telas a que faz referência no

¹⁴ “Há bacias de sangue/ Lavam-se recém-nascidos” (tradução nossa).

¹⁵ “Céus loucos” (tradução nossa).

¹⁶ “saca rolhas” (tradução nossa).

¹⁷ “O Cristo/ O Cristo é ele” (tradução nossa).

¹⁸ “Ele se suicida todos os dias / [...] Ele se enforca com a sua gravata/ Chagall surpreendeu-se por ainda viver” (Cendrars, 2001b, p.73, tradução nossa).

poema. A repetição anafórica de “*C’est*”, termo que tem uma função dêitica em francês, dá uma cadência regular à sucessão das imagens enumeradas. Assim como na pintura cubista, os vários fragmentos da visão são reunidos em uma única imagem. Cendrars acaba por “pintar” um retrato do amigo, conforme sugere o título do poema, “*Portrait*”, reunindo a alma do pintor, o frenesi de sua produção e o universo onírico, com vários fragmentos de suas obras vanguardistas. É importante ressaltar que essas características formais perpassam toda a poesia de Cendrars.

A relação do escritor com as artes plásticas aparece novamente no poema “*Tour*”, dedicado a Robert Delaunay. O poeta compartilhou com o pintor a admiração pela Torre Eiffel, construída para a Exposição Universal de 1889, que se tornou um motivo recorrente na obra de ambos. Já havia aparecido nos versos e na pintura de Sonia Delaunay em *La Prose du Transsibérien* – que inclusive queria atingir, com os impressos, os 300 metros de altura do monumento. Tornando-se atraente tanto por seu gigantismo, quanto por simbolizar a modernidade e a era da máquina no início do século XX, a Torre marcou o meridiano zero que emitia sinais horários a cada centésimo de segundo. Louvá-la era o mesmo que exaltar o mundo moderno, um dos ideais vanguardistas. Foi assim que a Torre se tornou assunto para a obra de muitos artistas. Na famosa conferência-exposição, “Tendências Gerais da Estética Contemporânea”, realizada aqui no Brasil em 1924 – em que a tela *Tour Eiffel* (1911), de Delaunay, adquirida por Tarsila do Amaral, foi exposta –, Cendrars comenta como ele e o amigo pintor admiravam o monumento:

E esses milhões de toneladas de ferro, esses 35 milhões de rebites, esses trezentos metros de altura de vigas entrecruzadas, esses quatro arcos de cem metros de envergadura, toda essa massa vertiginosa fazia o maior charme para nós [Cendrars e Delaunay]. Em certos dias de primavera, ela se mostrava compreensiva e risonha [...]. Em certos dias de mau tempo, ela embirrava conosco, arrepiada e desagradável, parecia sentir frio. À meia noite, já não existíamos para ela; toda sua flama se voltava para Nova York com quem flertava já naquela época; e ao meio-dia, ela dava a hora certa aos navios em alto-mar. Foi ela quem me ensinou o código Morse, o que me permite hoje compreender os sinais dos telégrafos. E como se rodássemos em torno dela [Cendrars e Delaunay], descobrimos que ela exercia uma atração particular sobre muita gente [...]; os primeiros aviões giravam em torno dela dizendo-lhe bom dia, Santos Dumont já a tinha eleito alvo quando de seu memorável

voos de dirigível, assim como os boches deveriam tomá-la como alvo durante a guerra, alvo simbólico e não estratégico, e lhes garanto que não a teriam atingido pois toda a França se deixaria matar por ela [...] (Cendrars, 2001a, p.145, 146).

As medidas inusitadas do monumento criaram um verdadeiro problema para a representação plástica, o que muito atordoou Delaunay. Cendrars comenta que o pintor passava dias a fio estudando-a: “[...] Robert [...] rondava, de macacão, em volta da torre Eiffel. [...] pude assistir a um drama inesquecível: a luta entre um artista e um tema tão novo que ele não sabia como domá-lo” (Cendrars, 2001a, p.143). Cendrars (2001a, p.146) comenta que ele e Delaunay chegaram a visitar Gustave Eiffel, o engenheiro e projetista da Torre, para buscar mais informações que poderiam ajudar no problema da representação plástica. O poeta discute as dificuldades para a execução do desenho da Torre e a solução encontrada por Delaunay:

Nenhuma fórmula de arte conhecida até então podia ter a pretensão de resolver plasticamente o caso da torre Eiffel. O realismo a encolhia suprimindo-lhe toda a grandeza; as velhas leis de perspectiva italiana a emagreciam e ela se erigia acima de Paris, fina como um alfinete de chapéu. Quando nós nos afastávamos, ela dominava Paris, rígida e perpendicular; quando nós nos aproximávamos, ela se inclinava e se debruçava sobre nós. Vista da primeira plataforma, ela se retorcia e, vista do topo, ela se agachava, as pernas separadas, o pescoço recolhido. Era preciso igualmente captar Paris em torno dela, situá-la. Tentamos todos os pontos de vista, nós a observamos de todos os ângulos, de todas suas faces [...]. Delaunay queria interpretá-la plasticamente. Finalmente ele conseguiu com a tela que vocês têm diante dos olhos [Torre Eiffel, 1911]: ele a desarticula para fazê-la entrar no seu quadro, ele a trunca e a inclina para dar-lhe seus trezentos metros de vertigem, ele adota dez pontos de vista, quinze perspectivas, tal parte é vista de baixo, outra do alto; as casas que a circundam são pegadas pela direita, pela esquerda, pelo alto e terra-a-terra. Acho que ficou bastante bom (Cendrars, 2001a, p.145-146).

Figura 3 – *La Tour Eiffel*



Fonte: Delaunay (1911).

Segundo o depoimento de Cendrars, Delaunay encontra a melhor saída para o problema de representação da Torre na estética cubista: a desarticulação do monumento, valendo-se de vários pontos de visão e de perspectiva, todos redimensionados simultaneamente na tela. Vale lembrar que a versão de 1911 – Figura 3 –, que Cendrars (2001a) analisa em sua conferência, não foi a única interpretação que Delaunay deu à Torre Eiffel: realizou no mínimo uma dúzia de quadros captando o motivo de diferentes formas e ângulos de visão, aplicando o princípio dos “contrastes simultâneos” das cores para dar uma impressão de ritmo e movimento à composição.

Dialogando com essa experiência compartilhada com Delaunay, o segundo poema elástico de Cendrars, “Tour”, procura igualmente reproduzir todas as significações que a Torre Eiffel adquiriu para os artistas da época: símbolo futurista de modernidade e da era da máquina, objeto de contemplação e de temor por sua novidade e gigantismo, assunto preferido dos artistas de vanguarda, motivo de difícil representação, conforme o excerto abaixo:

Ô Tour Eiffel !

[...]

*En Europe tu es comme un gibet
(je voudrais être la tour, pendre à la Tour Eiffel!)
Et quand le soleil se couche derrière toi
La tête de Bonnot roule sous la guillotine
Au cœur de l’Afrique c’est toi qui cours
Girafe*

Autruche

Boa

Equateur

Moussons

En Australie tu as toujours été tabou

Tu es la gaffe que la capitaine Cook employait pour diriger son bateau
[d'aventuriers]

Ô sonde céleste!

Pour le simultané, Delaunay à qui je dédie ce poème,

Tu es le pinceau qu'il trempe dans la lumière

Gong tam-tam zanzibar bête de la jungle rayon-X express bistouri
[symphonie]

Tu es tout

Tour

Dieu antique

Bête moderne

Spectre solaire

Sujet de mon poème

Tour

Tour du monde

Tour en mouvement¹⁹

(Cendrars, 2001b, p.67-68).

Conforme afirma Aracy Amaral (1997, p.101), o relacionamento da poesia de Cendrars com a obra de Delaunay não se dava somente de forma interpretativa, mas paralelamente criativa. Os versos acima demonstram esse diálogo: assim como Delaunay precisou desintegrar a Torre Eiffel e “remontá-la” para caber na tela, preservando toda a multiplicidade de formatos que ela adquiriria de acordo com a distância de que a observava, e conjugando os vários significados que ela tinha para o pintor (objeto de admiração e de perturbação), Cendrars também imprime uma multiplicidade imagética para o monumento. A Torre é “tudo” (“*Tu es tout/ Tour*”²⁰):

¹⁹ “Oh Torre Eiffel/ Na Europa você é como um patíbulo/ (Eu gostaria de ser a torre, pendurar na Torre Eiffel!)/ E quando o sol se põe atrás de você/ A cabeça de Bonnot rola sob a guilhotina/ No coração da África é você que corre/ Girafa/ Avestruz/ Boa/ Equador/ Monções/ Na Austrália você sempre foi um tabu/ Você é o arpão que o capitão Cook usava para dirigir seu barco de aventureiros/ Oh sonda celestial!/ Para o simultâneo Delaunay, a quem dedico este poema,/ Você é o pincel que ele mergulha na luz/ Gongo tantã zanzibar besta da selva raio-x expresso bisturi sinfonia/ Você é tudo/ Torre/ Deus antigo/ Besta moderna/ Espectro solar/ Assunto do meu poema/ Torre/ Tour do mundo/ Torre em movimento” (Cendrars, 2001b, p.67-68, tradução nossa).

²⁰ “Você é tudo/ Torre” (tradução nossa).

desde objetos concretos que possuem algo comprido – como a estrutura de madeira do patíbulo, o pescoço da girafa e do avestruz, o comprimento estendido de uma serpente boa ou da linha do Equador, o arpão do capitão James Cook, navegante e explorador inglês do século XVIII, a sonda celeste, o pincel de Delaunay, o formato esticado do arquipélago de Zanzibar, um bisturi – até abstrações, como um “tabu”, um “deus antigo” e um assunto para poesia (“*Sujet de mon poème*”²¹). Além disso, o monumento é materializado visualmente na página pela configuração dos versos, que aparecem primeiramente curtos, mas vão num crescente, atingindo uma linha longa, “a ponta da Torre”, que depois decresce em versos menores. As linhas desenharão assim, ao longo do poema, várias “Torres”, como fazia Delaunay em suas telas, reunindo simultaneamente as imagens em diferentes perspectivas do monumento. A Torre aparece também personificada, sendo a musa do poeta, o “*tu*” a quem ele se dirige.

É o patíbulo onde Bonnot²² é executado. A imagem é construída fazendo alusão ao sol que, ao se pôr atrás da Torre, simboliza a cabeça do condenado a rolar pelo chão – “*Et quand le soleil se couche derrière toi/ La tête de Bonnot roule sous la guillotine*”²³. O Patíbulo já havia aparecido em *La Prose du Transsibérien*, como apontado acima – “*Paris/ Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue*” (Cendrars, 2001b, p.34)²⁴. A Torre Eiffel e a Roda Gigante, ambas frutos da modernidade e da era da máquina, ambas construídas para a Exposição Universal, ambas gigantes, tendo sido inclusive as mais altas do mundo, cada uma em sua categoria, contrastam com o passado obscuro de outra edificação de Paris: o patíbulo. Durante a Revolução Francesa, a guilhotina que permaneceu na Place de la Concorde, foi o palco de execução de muitos, inclusive do próprio rei da França, Luís XVI. Sendo como o “patíbulo da Europa” – “*En Europe tu es comme un gibet*”²⁵ – a Torre adquire o aspecto revolucionário do Patíbulo, que põe fim às monarquias e configurações sociais do passado.

Os “contrastes simultâneos” do casal Delaunay buscavam a sensação de ritmo e de movimento obtido através do uso contrastivo das cores. Aproximando-se dessa ideia, Cendrars também busca dar movimento e som para a Torre. Diferente

²¹ “Assunto do meu poema” (tradução nossa).

²² Claude Leroy (apud Cendrars, 2001b, p.362) comenta que se trata de Joseph Bonnot, sujeito que era o chefe de uma quadrilha de assaltantes anarquistas que se tornou muito conhecida na Europa dos anos de 1910. Diferente do que afirma Cendrars no poema, Bonnot foi morto a tiros depois de um cerco a seu esconderijo em abril de 1912, porém, outros integrantes da quadrilha foram julgados e condenados à guilhotina, em abril de 1913.

²³ “E quando o sol se põe atrás de você/ A cabeça de Bonnot rola sob a guilhotina” (tradução nossa).

²⁴ “Paris/Cidade da Torre única do grande Patíbulo e da Roda” (tradução nossa).

²⁵ “Na Europa você é como um patíbulo” (tradução nossa).

de uma construção estática, o escritor cria uma imagem do monumento em constante cinestesia: “*Tour en mouvement*”²⁶; “*Au cœur de l’Afrique c’est toi qui cours*”²⁷; o pincel que Delaunay mergulha na luz – “*Tu es le pinceau qu’il trempe dans la lumière*”²⁸. A potência da Torre é representada pela força motriz das monções (“*Moussons*”²⁹), os ventos sazonais comuns em regiões costeiras tropicais e subtropicais. O poema também faz referência à música e instrumentos musicais (“*Gong tam-tam [...] symphonie*”³⁰). Nesse sentido, a imagem sonora dada à Torre é expressa nos versos concisos que aparecem em seguida: “*Tu es tout/ Tour/ Dieu antique/ Bête moderne/ Spectre solaire/ Sujet de mon poème/ Tour/ Tour du monde/ Tour en mouvement*”³¹. A “sinfonia” da grande torre se dá pela aliteração de /t/ e pelos contrastes entre os fonemas vocálicos fechados /y/, /u/, /i/ e os abertos e semi-abertos /á/, /é/, e /õ/.

A ideia de imagens contrastantes e simultâneas também se realiza pelo uso recorrente de homônimos, fazendo com que o poeta explore concomitantemente todos os significados da palavra para a representação do seu monumento. A Torre é “*boa*”, tanto a espécie de serpente quanto o colar de plumas (em português, “*boa*”); é “*tam-tam*”, o tambor de madeira de origem africana e o gongo chinês de bronze em forma de disco; é “*zanzibar*”, o arquipélago de ilhas próximo à costa da Tanzânia e o jogo de três dados, em que o jogador precisa montar três pontos idênticos. Nesse sentido, o poeta explora a homonímia da própria palavra “*Tour*”: no feminino, como a própria Torre Eiffel; e no masculino, contendo vários significados em francês, como “contorno, circunferência” ou “movimento de rotação” – sentido que o poeta explora em outras imagens, como a linha do Equador (“*Équateur*”) que contorna o mundo, ou o boá, colar que se prende ao pescoço em sua circunferência –, ou ainda como “viagem, passeio” (“*Tour du monde*”, representando os sinais telegráficos emitidos pela Torre Eiffel que viajavam o mundo).

Assim, a Torre Eiffel de Cendrars também é desarticulada em vários fragmentos de significação para depois ser recomposta no poema, reunindo concomitantemente todo seu conjunto expressivo de imagens díspares, em

²⁶ “Torre em movimento” (tradução nossa).

²⁷ “No coração da África é você que corre” (tradução nossa).

²⁸ “Você é o pincel que ele mergulha na luz” (tradução nossa).

²⁹ “Monções” (tradução nossa).

³⁰ “Gongo tantá [...] sinfonia” (tradução nossa).

³¹ “Você é tudo/ Torre/ Deus antigo/ Besta moderna/ Espectro solar/ Assunto do meu poema/ Torre/ Tour do mundo/ Torre em movimento” (tradução nossa).

versos concisos e justapostos, incluindo som e movimento, como os “contrastes simultâneos” de Delaunay. Para ambos os artistas, a construção moderna era tão carregada de possibilidades imagéticas que, para que seja possível expressar tudo o que ela representa, era preciso primeiro sintetizá-la, fragmentá-la, e reunir todas as partes simultaneamente.

Cendrars não retratou a Torre Eiffel somente em poemas, mas também se inspirou a captá-la plasticamente, tal era o seu envolvimento com a pintura. Em 1913, o poeta havia fraturado a perna e passou o período de sua recuperação, 28 dias, em um hotel que tinha vista justamente para a Torre. Durante esse tempo, Cendrars pintou uma tela por dia. Um dos desenhos, intitulado *Tour Eiffel* (1913), foi oferecido a Tarsila do Amaral, quando se conheceram em maio de 1923 – hoje, parte da coleção da Pinacoteca do Estado, São Paulo. As visitas diárias de Delaunay, obcecado pela construção, levaram Cendrars a pintá-la também. O poeta comenta esses dias de inspiração:

Eu tinha pedido para empurrarem a cama para perto da janela [...] todas as manhãs quando o garçom me trazia o café da manhã, empurrava as venezianas e abria por inteiro a janela, eu tinha a impressão de que ele me trazia Paris na sua bandeja. Eu via pela janela a torre Eiffel como uma garrafa de água cristalina [...]. Delaunay vinha me fazer companhia quase todos os dias. Ele continuava obcecado pela torre e a vista que tínhamos da minha janela o atraía muito. Frequentemente ele fazia um croqui ou levava sua caixa de tintas (Cendrars, 2001a, p.143).

Figura 4 – *Torre Eiffel* (frente e verso) de Blaise Cendrars, 1913



Fonte: Amaral (1997).

Cendrars comenta seus dias de inspiração como pintor no primeiro dos *Dix-neuf poèmes élastiques*, intitulado “*Journal*”³². Adentrando profundamente em sua subjetividade, Cendrars se mostra em crise consigo mesmo e com seu *métier* de artista. Ele nos afirma: “*J’ai même voulu devenir peintre*”³³ (Cendrars, 2001b, p.65). Fazendo referência às suas 28 pinturas, Cendrars afirma estar em um estado de conturbação, semelhante ao de Delaunay, criando uma nova visão de si mesmo: “*Voici les tableaux que j’ai faits et qui ce soir pendent aux murs/ Ils m’ouvrent d’étranges vues sur moi-même [...]/ Mes peintures me font mal/ Je suis trop passionné/ Tout est orage*”³⁴ (Cendrars, 2001b, 65). Ao comparar-se com “um aeroplano em queda”³⁵, o poeta afirma: “*Je suis l’autre/ Trop sensible*”³⁶ (Cendrars, 2001b, p.66). Cendrars apropria-se da famosa sentença de Gérard de Nerval, “*Je suis l’autre*”, que exemplificava a vacilante identidade poética de Nerval. Assim, Cendrars apresenta, nessa obra, a mesma instabilidade de seu gênio artístico.

Apropriando-se dos ideais da vanguarda expressionista, os “poemas elásticos” adentrarão os intensos impulsos da vida interior do poeta. Essa conturbação espiritual revelada pelo poeta se refletirá diretamente em sua expressão e ordenará alguns dos princípios formais assumidos pela obra, aproximando-se novamente da estética expressionista. A confusão espiritual de Cendrars, em alguns momentos, extrapola as regras da língua francesa, causando rupturas sintáticas ou uma linguagem fragmentada de modo geral, o uso das palavras em liberdade e de neologismos, e a intensa justaposição de imagens que obscurecem os sentidos dos versos. Com isso, é possível compreender a característica “elástica” desta obra: conforme os versos de “*Ma Danse*”, “*Va-et-vient continuell/ Vagabondage spécial*” (Cendrars, 2001b, p.75)³⁷. O “vai e vem” ou a “elasticidade da linguagem” dessa obra – ou seja, a fragmentação da linguagem, as rupturas sintáticas e os neologismos – são frutos da “elasticidade” ou distorção do próprio poeta, em seu caminho errante rumo ao encontro de sua identidade artística, dividida entre poesia e pintura. Para superar esse elevado nível de distorção, o poeta precisaria, assim, examinar-se minuciosamente e até mesmo dilacerar-se a fim de produzir sua arte, como relata o verso “*L’homme qui se coupa lui-même la jambe réussissait*

³² “Diário” (tradução nossa).

³³ “Eu até queria tornar-me pintor” (tradução nossa).

³⁴ “Eis os quadros que fiz e que esta noite estão pendurados nas paredes/ Eles me abrem visões estranhas de mim mesmo [...] / Minhas pinturas me machucam / Estou muito apaixonado / Tudo é tempestuoso” (tradução nossa).

³⁵ “*On dirait un aéroplane qui tombe./ C’est moi*” (Cendrars, 2001b, p.65). “Diríamos um aeroplano que cai/ Sou eu” (tradução nossa).

³⁶ “Eu sou outro/ Muito sensível” (tradução nossa).

³⁷ “Vai e vem contínuo/ Vagabundagem especial” (tradução nossa).

*dans le genre simple et gai*³⁸ (Cendrars, 2001b, p.90) –, numa imagem semelhante ao esforço extremo que os amigos pintores, como Chagall e Delaunay, exercem para compor suas obras.

A prática da “linguagem poética elástica” e sua associação direta com a pintura, fez com que a expressão artística de Cendrars atingisse tão alto nível de plasticidade que busca ligar-se com outros gêneros e com novas experiências. Ainda se relacionando com os amigos pintores, o escritor se engajará na produção de espetáculos em Paris. Junto de Léger, por quem Cendrars cultivou uma amizade fiel e durável, compartilhando o mesmo gosto pelas cores puras e vibrantes, as luzes brilhantes dos estandartes e a distorção das formas, lança o balé *La création du monde* em 1923, encenado pelos *Ballets Suédois*. O espetáculo contava com o roteiro de Cendrars, a cenografia de Léger e a música de Darius Milhaud. Os artistas pautaram-se no primitivismo, tendência que estava em voga na Europa vanguardista, para narrar a “Criação do mundo” a partir de lendas africanas.

Figura 5 – Maquete do cenário de *La création du monde*, 1923



Fonte: Dempsey (2010, p.86).

Cendrars e Léger mantinham uma predileção por povos e culturas primitivos. O poeta era um grande estudioso da cultura negra, publicando seus *Poèmes Nègres* (1916); a *Anthologie nègre* (1921), que reuniram contos e comentários sociológicos relacionados ao continente africano; seguidos por outros dois volumes de contos, *Petits contes nègres pour les enfants des Blancs* (1928) e *Comment les blancs sont des anciens noirs* (1930). No prefácio da *Anthologie Nègre*, Cendrars (1979, p.5) afirma que “[...] *l'étude des langues et de la littérature des races primitives est une*

³⁸ “O homem que cortou a própria perna era bem sucedido no gênero simples e alegre” (tradução nossa).

*des connaissances les plus indispensables à l'histoire de l'esprit humain et l'illustration la plus sûre à la loi de constance intellectuelle [...]*³⁹.

É a partir desses estudos compilados na *Anthologie nègre* que Cendrars elabora o argumento do espetáculo dos *Ballets Suédois*, recuperando os mitos sobre a origem do mundo, narrando desde o surgimento da fauna e flora, até o nascimento do homem. O cenário de Léger trazia a estética primitiva sob o viés do Cubismo, com a geometrização e decomposição das formas, em cores puras e vibrantes. Milhaud compõe o conteúdo musical valendo-se do jazz e da influência de músicas folclóricas, inclusive brasileiras.

É essa constante busca por inovação que trará Cendrars ao Brasil em 1924 em busca de inspiração para novas produções. O contato com os nossos modernistas foi profícuo para as artes brasileiras, tendo inspirado de várias formas os artistas brasileiros. Nesse contexto, nascem as relações estéticas entre a obra de Cendrars e Tarsila do Amaral. A pintora, que em 1923 dominava o estilo acadêmico, chega em Paris em busca daquilo que lhe faltava: uma iniciação na estética inovadora das Vanguardas, a fim de somar o seu trabalho ao dos amigos modernistas brasileiros. Nesse caso, não se tratava somente de inserir-se nas novas tendências internacionais, mas também do desejo de contribuir para uma expressão artística originalmente brasileira. Na convivência no berço das Vanguardas quando o primitivismo e a valorização de culturas não-europeias estavam em voga, Tarsila percebe a potencialidade que sua terra teria para alavancar o duplo objetivo: da arte nacional e moderna. Segundo Maria Castro (2019, p. 58-59),

A estrutura primitivizante com a qual a vanguarda europeia abordava a produção cultural fora do cânone ocidental no início do século 20 apresentava um desafio e uma oportunidade para Tarsila. Por um lado, ela desejava subverter as relações coloniais de centro-periferia para se posicionar em pé de igualdade com seus colegas europeus, afirmando assim sua participação no mundo internacional da arte moderna de Paris. Por outro lado, Tarsila entendeu que podia avançar seu *status* em Paris apresentando-se como alguém de acesso único às culturas “não-ocidentais” do Brasil, destiladas em uma linguagem com a qual seus colegas franceses podiam entender facilmente.

Cendrars, que rapidamente se torna muito próximo do casal Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, certamente não estava alheio ao projeto modernista.

³⁹ “[...] o estudo das línguas e da literatura das raças primitivas é um dos conhecimentos mais indispensáveis na história da mente humana e a ilustração mais segura da lei da constância intelectual [...]” (tradução nossa).

Já experiente no assunto primitivo – com *Poèmes Nègres* (1916); *Anthologie nègre* (1921); *La création du monde* (1923) – e amante dos diálogos para construção de novas estéticas, logo se contagiara com o empreendimento da arte brasileira. Assim, aceitará o convite dos amigos para vir ao país, encantado com a possibilidade de também inspirar-se pelo Brasil. Como mentor da pintora, apresentou Tarsila a Léger, cuja obra contribuiu com o maior empréstimo criativo para a pintura Pau-Brasil da brasileira. A partir do trabalho do mestre, Tarsila adapta sua estética cubista às necessidades de representação da paisagem natural e social brasileira.

Segundo Miceli (2019, p. 149), o cerne da linguagem pictórica de Tarsila na fase Pau-Brasil derivou significativamente das “paisagens animadas” de Léger, um conjunto de várias telas pintadas em 1921. De acordo com o estudioso, essas pinturas operavam uma união entre o mundo rural e civilizado industrial, fazendo confluir desses espaços contrastantes, figuras e elementos de atividade econômica, social e cultural (Miceli, 2019, p. 153). Assim,

[...] a dúzia de “paisagens animadas” [...] constituiu o paradigma compositivo das telas mais significativas do período “Pau-Brasil”. Ao confrontar as telas do mestre com os trabalhos da discípula brasileira, podem-se identificar os motes centrais desse reciclado empréstimo criativo. O mais importante deles consiste no esquema da imagem figurativa por meio da ordenação concatenada de elementos da paisagem natural, urbana e humana. Tais elementos são evidenciados por superfícies geométricas coloridas e padronizadas, intercalados por formas geométricas irregulares, umas e outras delimitadas e realçadas por linhas grossas de contorno. (Miceli, 2019, p.150).

Segundo Miceli (2019, p. 150-151), Tarsila assimilou dessas telas de Léger o aspecto visual ajustado à economia programática da série de elementos e os espaços abertos onde a figura humana adequa-se bem junto das paisagens, como em *L’homme au chien* (1921). Em Morro da Favela, por exemplo, é possível notar essas características da composição de Léger:

Figura 6 – Morro da Favela (1924)



Fonte: MASP (2019, p.190).

A imagem inspirada pela viagem ao Rio de Janeiro durante o carnaval em 1924 – quando os modernistas levam Cendrars para conhecer a festa – representa uma das primeiras ocupações de moradia pela população marginalizada, situada na zona portuária do Rio (MASP, 2019, p. 190). A tela retomava o princípio de Léger da integração entre o mundo rural e citadino, demonstrando um local afastado da cidade que foi modificado pelo urbano, onde confluem elementos contrastantes desses espaços: as casinhas coloridas amontoadas, a ocupação humana – três adultos, três crianças e o varal de roupas sugerindo a vida cotidiana – versus a abundante vegetação e relevo nativos. Como tela central da exposição de Tarsila na Galerie Percier em 1926, propondo o primitivismo e exotismo próprios do universo vanguardista parisiense, Tarsila retrata a favela como imagem carioca “[...] no contexto da pintura de cenas estereotipadas para a exportação. A favela aparece romantizada, higienizada, sem privações, conflitos, repressão policial ou contrastes sociais, mas como um modo de vida interiorano em meio à cidade” (MASP, 2019, p. 190).

Além da associação do rural e do urbano, as figuras humanas estão completamente ambientadas à paisagem nativa, assim como nas telas de Léger, uma sintonia que se repete em outras telas Pau-brasil, como *Carnaval em Madureira* (1924), *Pescador* (1925) e *O Mamoeiro* (1925). Porém, diferente de certo destaque que recebem na composição do vanguardista, em Tarsila essas figuras parecem engolidas pelo ambiente em que se inserem. Assim como nas “paisagens animadas”, nas telas Pau-Brasil há a disposição dos elementos, sintetizados em padrões geométricos e harmonicamente organizados, em diferentes planos que

compõem a ideia de perspectiva. Essa característica é bastante marcante nessa fase da pintura de Tarsila. Em *Morro da Favela*, é possível perceber quatro planos ou linhas na horizontal que sugerem os níveis do relevo e a profundidade: em primeiro plano, a parte baixa da paisagem, integrada pela vegetação nativa; uma segunda linha, onde estão as figuras humanas, mais alta que a primeira; a terceira e a quarta, de casinhas e alguns coqueiros sucedem-se; tudo contribui para a ideia de profundidade e elevação do terreno. Vale lembrar que todos os elementos da tela (plantas, pessoas, casas, dentre outros) situam-se perpendicularmente às linhas dos planos, marcando a ortogonal e o diálogo entre a vertical e horizontal muito presentes nessa fase (Amaral, 2010, p.206). De acordo com Miceli (2019, p.153), esse verdadeiro processo de diagramação do Pau-Brasil, dos elementos figurativos sucedidos articulada e sequencialmente, difere-se da prática de Léger, que insere os componentes da tela fundidos, unificados pela gradação cromática do claro-escuro, em uma sutil relação de contiguidade. Com essas características, Tarsila apropriou-se do protótipo compositivo de Léger, assimilando-o, porém, para as exigências de representação dos temas e desafios para a criação da arte nacional.

Não se pode dizer que o paradigma compositivo do Pau-Brasil foi extraído somente da obra dos mestres cubistas, ou mais estritamente de Léger, mas também de um diálogo vivo com a produção de Cendrars. Sabe-se que o repertório de *La création du monde*, que trazia a estetização do primitivo, provocou uma forte impressão em Tarsila e Oswald. Essas ideias primitivizantes culminaram, porém, na elaboração da estética Pau-Brasil. Segundo Castro (2019, p.58), o balé primitivo levou o casal a planejar seu próprio espetáculo brasileiro, que não chegou a ser realizado. Apesar disso, é inegável que “[...] *La Création du Monde* parece ter ampliado o interesse de Tarsila e Oswald em criar sua própria mitologia moderna de origem nacional [...]” (Castro, 2019, p.58).

Posteriormente, o convite dos amigos brasileiros fará Cendrars embarcar em uma nova produção primitiva em nosso país, que acontece paralelamente à produção do Pau-Brasil. E se Cendrars sempre apreciou o diálogo criativo de sua poesia com as artes plásticas, sua obra poética sobre a viagem no Brasil, *Feuilles de Route* (1924), marcou claramente um paralelo estético com o trabalho de Tarsila. O primeiro volume do livro, o *Formose*, foi ilustrado pela brasileira e o segundo, *São Paulo*, fez parte do catálogo da exposição individual da pintora em 1926, na Galerie Percier, que inaugurava o Pau-Brasil na obra da artista. Poemas e pinturas possuíam, além da temática comum, um estreito diálogo estético, pautado, sobretudo, na linguagem sintética e no primitivismo. Diante de todas as

características principais que definem o primitivismo na fase Pau-Brasil de Tarsila, é possível também notar entre os poemas de Cendrars e as telas de Tarsila uma semelhança temática e formal.

As *Feuilles de Route* possuem uma expressão linguística e formal despojada e sintética, que procura reconstruir as imagens pitorescas que o poeta capta durante a viagem. Em sua essência primitiva, essas imagens correspondem à simplicidade dos versos. Aliás, muitos poemas recebem o título de “*Paysage*”, remetendo diretamente à pintura. Segundo Michele Greet,

O termo “paisagem”, usado como classificação artística, refere-se a uma composição criada por um artista que organiza aspectos topográficos, reais ou imaginários, em um todo coeso segundo as limitações espaciais de um quadro. Por mais naturalista que seja a imagem resultante, as cenas de paisagem são uma construção, uma visão seletiva ou formulada, que transmite um significado político, cultural ou ideológico. (Greet, 2019, p.117).

A partir dessa definição, podemos dizer que vários poemas das *Feuilles de Route*, não somente aqueles que possuem o título “*Paysage*”, compõem “paisagens” reunindo aspectos topográficos, de acordo com a sua visão dos ambientes brasileiros, em um todo coeso segundo as limitações da linguagem. Em outras palavras, o poeta procura elaborar, por meio da linguagem, uma imagem plástica-visual. Segundo Martins Almeida (2001), as *Feuilles de Route* são “desenhos das paisagens” que o franco-suíço viu, de modo que “[...] não fez simplesmente poesia como em *Du Monde Entier*, mas também arte. Acordou-se, nele, um artista plástico. Recortou as arestas, salientou contornos e empregou tintas vivas. [...] Chegou, até, a fazer literatura.” (Almeida, 2001, p.412).

Em seus “poemas-pintura”, Cendrars recupera a linguagem pictórica de Tarsila: a ordenação dos elementos, por vezes também reduzidos a padrões geométricos; a ideia da perspectiva em planos repartidos na tela; o uso reiterado das mesmas cores; e a inclusão dos ícones nacionais Pau-Brasil. Em “*Visage raviné*”, por exemplo, o poeta insere o arranjo do desenho por meio da ortogonal, como fazia Tarsila:

Visage raviné

Il y a des frondaisons de la forêt les frondaisons

Cette architecture penchée ouvragée comme la façade d'une cathédrale

[avec des niches et des enjolivures des

[masses perpendiculaires et des fûts frères⁴⁰

(Cendrars, 2001b, p.226).

Ao descrever a abundância das folhagens da floresta, Cendrars toma das telas Pau-Brasil a ordenação das linhas que se interceptam em ângulo reto: na vertical, a “arquitetura das folhas inclinadas” e os “troncos frágeis”; na horizontal, a ideia de “ornamento” dessa paisagem, que corta ortogonalmente as linhas verticais como os “nichos da fachada de uma catedral” e os “enfeites de massas perpendiculares”. O título, “*Visage raviné*”, indica um duplo sentido. “*Visage*”, significando “rosto”, sugere um estado de tédio do poeta durante a viagem ou de espanto e admiração diante das imagens que vê – provavelmente captadas da janela do trem, já que os poemas anteriores, “*Dans le train*”, “*Paranapiaçaba*”, “*Trouées*”, e os posteriores, “*Ignorance*” e “*São Paulo*”, referem-se a deslocamentos em uma locomotiva. Ademais, há na ideia desse “rosto franzido” a referência à própria fisionomia dessa paisagem: os vincos formados pelas rugas da testa igualmente são linhas horizontais que cortam a “verticalidade” da face.

Aliás, é impossível falar das relações estéticas entre Cendrars e Tarsila sem mencionar a viagem que os artistas empreenderam com outros modernistas pelo Brasil, em 1924. As paisagens “desenhadas” por Cendrars ao longo do percurso, como relata nas *Feuilles de Route*, causavam também uma incrível impressão em Tarsila. A pintora revela a importância da presença do amigo franco-suíço para a (re)descoberta do Brasil e a ambientação das cidades históricas mineiras, tudo contribuindo para o nascimento da pintura Pau-Brasil:

Foi por ocasião da visita de Blaise Cendrars à nossa terra que eu, sem premeditação, sem desejo de fazer escola, realizei, em 1924, a pintura a que chamaram Pau-Brasil. Impregnada de cubismo, teórica e praticamente, só enxergando Léger, Gleizes, Lhote, meus mestres em Paris; [...] senti, recém-chegada da Europa, um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de São João del Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto e outras pequenas cidades de Minas, cheias

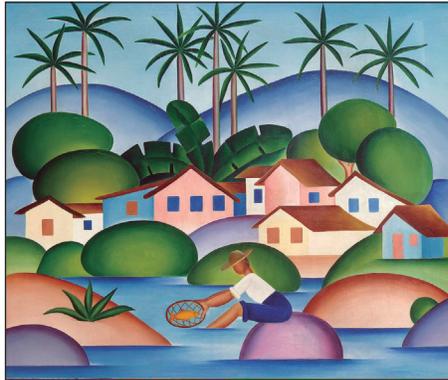
⁴⁰ “Rosto franzido/Há folhagens da floresta as folhagens/ Esta arquitetura inclinada ornamentada como a fachada de uma catedral com nichos e enfeites de massas perpendiculares e troncos frágeis” (tradução nossa).

de poesia popular. Retorno à tradição, à simplicidade. Íamos num grupo à descoberta do Brasil [...]. Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado... Mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: azul-puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a datava à época moderna. Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distância que separa um objeto de outro. (Amaral, 2008, p.720, 721).

Essas cores que Tarsila redescobre em Minas tiveram uma presença muito marcante na pintura Pau-Brasil e contribuíram para a configuração primitivista dessa fase. Como a pintora mesma afirmou, as “cores caipiras” do interior, o emprego sólido da cor e os contornos definidos revelavam a vivacidade e simplicidade da cultura popular brasileira, contrária aos traços suaves e aos tons sofisticados e diluídos da arte acadêmica. Além da criação dos ícones nacionais, a perspectiva elementar pela repartição e sequência dos planos, a depuração e organização visual por meio da ortogonal, Tarsila emprega também uma palheta reduzida. É possível perceber ao longo das telas Pau-brasil o uso reiterado das mesmas cores em diferentes gradações: um verde equivalente para a vegetação, o amarelo-alaranjado do solo, o azul do céu e das águas, o marrom avermelhado do telhado das casinhas, cujas cores majoritariamente variam entre rosa violáceo, branco e azul. Outro uso recorrente é a aplicação, em uma mesma tela, de tons complementares que conferem a vivacidade e o colorido da composição. Em *Pescador* (1925), por exemplo, as gradações dos análogos verde e azul contrastam com as de rosa arroxeadado e marrom alaranjado. Além disso, é importante apontar que a pintura Pau-Brasil de Tarsila cria uma linguagem moderna distintamente nacional por meio de figuras que se tornam ideogramas para representar os bens da identidade brasileira. Esses “ícones” repetiam-se nas telas, trazendo o primitivo no assunto, pelo exotismo (aos olhos do expectador europeu) e pelas características silvestres; e na forma, pela simplicidade do desenho e pureza das cores. Em *Pescador* é possível notar *as casinhas* coloridas e geométricas, típicas do ambiente urbano e rural na pintura dessa fase – que se repetem em várias obras, como *A feira I* (1924) e *II* (1925) e *Morro da Favela* (1924) –; *a vegetação tropical*, com folhagens, arbustos, copas de árvores constituídas por vários círculos – que estão em *Paisagem com touro I* (1925) e *O mamoeiro* (1925) –; e *a figura do negro* –

telas dessa fase comumente apresentam a população negra ou parda, como *Morro da Favela*, *Carnaval em Madureira*, *Pescador* (1925), *Vendedor de frutas* (1925).

Figura 7 – *Pescador* (1925)



Fonte: MASP (2019, p.193).

Em *Feuilles de Route*, Cendrars recupera justamente as “cores caipiras” de Tarsila em várias de suas descrições. Em “*Paysage*”, o poeta apresenta a palheta reduzida, que oscila somente entre vermelho, azul e verde-escuro:

*La terre est rouge
Le ciel est bleu
La végétation est d'un vert foncé
Ce paysage est cruel dur triste malgré la variété infinie des formes
[végétatives]*

*Malgré la grâce penchée des palmiers et les bouquets éclatants des
[grands arbres en fleurs de carême]⁴¹ (Cendrars, 2001b, p.222).*

Em versos essencialmente descritivos, sem pontuação e sem rimas, o “poeta-pintor” registra uma paisagem bastante semelhante à vegetação tropical do Pau-Brasil de Tarsila. A estrutura primitivizante encontra-se no paralelismo sintático dos primeiros versos – elemento natural (terra; céu; vegetação) + verbo de ligação *être/ser* + cor –, que revelam um período simples de orações sem subordinação,

⁴¹ “A terra é vermelha/ O céu é azul/ A vegetação é de um verde escuro/ Essa paisagem é cruel dura triste apesar da infinita variedade das formas vegetativas/ Apesar do charme inclinado das palmeiras e dos buquês brilhantes das grandes árvores em flores de quaresmeira” (tradução nossa).

expressando a imagem rudimentar da paisagem representada. Encarando cada verso com uma “linha do poema” que apresenta uma unidade de sentido, pode-se perceber nesse excerto uma sugestão do ordenamento visual dos planos como na pintura Pau-Brasil: uma “faixa” compondo a terra; uma segunda, representando o céu; e outra, destinada à vegetação. Desses “planos”, os dois primeiros insinuam ser somente cores sólidas, sem a inserção de outros elementos. Já o terceiro, com o acréscimo de um par de versos, apresenta uma “infinidade de formas vegetativas”. A palavra “*malgré*” (“apesar de”) acrescenta detalhes a essa imagem, ornamentos que não modificam sua característica “cruel, dura e triste”. O poeta esboça uma figura sem detalhes muito apurados já que a paisagem que descreve é “primitiva”.

Quanto à coloração, é possível perceber em todas as *Feuilles de Route* o uso reiterado das mesmas cores: as três primárias, azul, vermelho e amarelo, com aproximadamente trinta e quatro, onze e dez menções respectivamente; a secundária verde, registrada por volta de seis vezes; e as neutras, preto, com vinte e seis, e branco, com vinte e três aparições. Pode-se notar na escolha dessas cores, praticamente *fauves*, a busca da pureza, da síntese cromática e da vivacidade do “desenho”, características que se encaixam no primitivismo dos poemas-pinturas. A semelhança com os “tons caipiras” de Tarsila é evidente, apesar de o poeta apresentar uma gama de cores ainda mais limitada.

Com essa palheta reduzida, alguns elementos são repetidamente descritos com a mesma cor, como na pintura Pau-Brasil. O céu e o mar ou águas oscilam entre azul, com a iluminação do dia – “*Le ciel est bleu*” (Cendrars, 2001b, p.222)⁴²; “*La mer continue à être d’un bleu de mer*” (Cendrars, 2001b, p. 252)⁴³ –; e preto, durante a noite – “*Le ciel est noir strié de bandes lépreuses/ l’eau est noire*” (Cendrars, 2001b, p. 194)⁴⁴. A terra é sempre vermelha – “*La terre est rouge*” (Cendrars, 2001b, p.222)⁴⁵. Como em Tarsila, a vegetação é permanentemente representada em tonalidades de verde – “*La végétation est d’un vert foncé*” (Cendrars, 2001b, p.222)⁴⁶.

A descrição das cores frequentemente é acompanhada de outros detalhes que as insere na ideia de uma paisagem primitiva. Durante a viagem de navio rumo ao Brasil, a travessia para o hemisfério sul é marcada pelo aumento na escala de tonalidade – “[...] *tout monte d’un degré de tonalité*” (Cendrars, 2001b,

⁴² “O céu é azul” (Cendrars, 2001b, p.222, tradução nossa).

⁴³ “O mar continua a ser azul marinho” (Cendrars, 2001b, p. 252, tradução nossa).

⁴⁴ “O céu está preto com faixas de lepra / A água está preta” (Cendrars, 2001b, p. 194, tradução nossa).

⁴⁵ “A terra é vermelha” (Cendrars, 2001b, p.222, tradução nossa).

⁴⁶ “A vegetação é verde-escura” (Cendrars, 2001b, p.222, tradução nossa).

p.193)⁴⁷, como um acréscimo de saturação próprio dos ambientes tropicais. A todo momento o poeta atesta uma pureza atmosférica – “*Le ciel était maintenant pur*” (Cendrars, 2001b, p.193)⁴⁸ / “*la pureté de l’atmosphère*” (Cendrars, 2001b, p.194)⁴⁹ –, e um excesso de luminosidade pela incidência direta do sol – “*Une lumière éclatante inonde l’atmosphère! Une lumière si colorée et si fluide [...]*” (Cendrars, 2001b, p.237)⁵⁰; “*Le soleil verse des flots de lumière torride [...]*” (Cendrars, 2001b, p.164)⁵¹ – que tornam as cores das paisagens vibrantes, sólidas e puras. Em “*Menu Fretin*”, poema do catálogo da exposição de Tarsila em 1926, o escritor comenta a tonalidade “crua” dos elementos causada pela iluminação:

Le ciel est d’un bleu cru
Le mur d’en face est d’un blanc cru
Le soleil cru me tape sur la tête
 (Cendrars, 2001b, p.232)⁵².

A pureza das cores “cruas” do céu, da parede e do sol são somadas à simplicidade linguística e formal dos versos acima, compondo a estrutura primitivizante da imagem de Cendrars. Toda essa saturação dos tons, modificados pelo clima tropical, igualmente se associa à palheta das obras de Tarsila.

Nesse cenário primitivo, do mesmo modo que as telas Pau-Brasil se centram nos ícones nacionais, Cendrars cria os seus próprios símbolos para remeter ao cenário brasileiro exótico. Baseados em paisagens primitivas, os ícones de Cendrars reiteram elementos naturais. Dentre os elementos primitivos da antiguidade – aqueles propostos para explicar a essência de toda a matéria em termos de substâncias mais simples –, o poeta cita com maior frequência a água (“*eau*”) e a terra (“*terre*”), remetendo diretamente às cenas captadas durante a viagem de navio e pelo continente. A partir desses elementos, o poeta aprofunda-se em seus componentes. Da água, há vinte quatro aparições de “mar” (“*mer*”) e duas de “oceano” (“*océan*”). Próprios da terra, o poeta faz várias referências à vegetação tropical (“*végétation*”, “*forêt vierge*” ou “*tropicale*”, “*palmiers*”, etc), com número aproximado de vinte e uma menções; reitera o relevo das montanhas

⁴⁷ “[...] tudo sobe um grau de tonalidade” (Cendrars, 2001b, p.193, tradução nossa).

⁴⁸ “O céu estava agora puro” (Cendrars, 2001b, p.193, tradução nossa).

⁴⁹ “A pureza da atmosfera” (Cendrars, 2001b, p.194, tradução nossa).

⁵⁰ “Uma luz radiosa inunda a atmosfera / Uma luz tão colorida e tão fluida [...]” (Cendrars, 2001b, p.237, tradução nossa).

⁵¹ “O sol derrama raios de luz escaldante [...]” (Cendrars, 2001b, p.164, tradução nossa).

⁵² “O céu é de um azul cru/ A parede à frente é de um branco cru/ O sol cru bate em minha cabeça [...]” (Cendrars, 2001b, p.232, tradução nossa).

(“*montagne*”), em vinte e duas citações, e a presença das ilhas (“*îles*”), com doze referências. Dentre esses elementos naturais, há muitas reiteraões “celestes”, como do sol (“*soleil*”) – trinta e cinco –, do próprio céu (“*ciel*”) – trinta –, das estrelas (“*étoile*”) – onze – e da lua (“*lune*”) – nove. Tudo contribui para a ambientação natural das paisagens exóticas das *Feuilles de Route*.

Junto da síntese da paisagem e da pureza da palheta de cores, a estrutura primitiva dos “poemas-pintura” se dá também pelos elementos reduzidos em figuras geométricas. Em “*Terres*”, o poeta descreve “*montagnes triangulaires*” (Cendrars, 2001b, p.212)⁵³. “Jangada” desenha a vela também triangular – “*une voile triangulaire*” (Cendrars, 2001b, p.251). Em “Bahia”, as casas são cúbicas – “*maisons cubiques*” – e as velas do barco são retangulares – “*Grands barques avec deux voiles rectangulaires renversées [...]*” (Cendrars, 2001b, p.244)⁵⁴.

Essa estrutura primitivizante encontra-se também nas descrições urbanas. Em “*Bananaie*”, o poeta descreve um subúrbio da cidade, sintetizando os elementos do espaço tanto em formas geométricas, quanto nas suas cores primitivas:

Bananaie

*Nous faisons encore un tour en auto avant de prendre le train
Nous traversons des bananaies poussiéreuses
Les abattoirs puant
Une banlieu misérable et une brousse florissante
Puis nous logeons une montagne en terre rouge où amoncellent des
[maisons cubiques peinturlurées en rouge et en bleu noir
[des maisons de bois construites sur des placers abandonnés
Deux chèvres naines broutent les plantes rares qui poussent au bord de
[la route deux chèvres naines et un petit cochon bleu
(Cendrars, 2001b, p. 220)⁵⁵.*

No poema, Cendrars descreve um passeio feito com os amigos brasileiros, ainda pela baixada santista depois de desembarcar – como sugerem os poemas anteriores “*Arrivée à Santos*” e “*La plage de Guarujá*”, por exemplo. Diferente da “favela higienizada” de Tarsila, o poeta descreve um “subúrbio miserável” entre “banais empoeirados” e “matadouros fedorentos”. Apesar dessa discrepância, o

⁵³ “Montanhas triangulares” (Cendrars, 2001b, p.212, tradução nossa).

⁵⁴ “Barcos grandes com duas velas retangulares invertidas” (Cendrars, 2001b, p.244, tradução nossa).

⁵⁵ “Nós fazemos um outro passeio de carro antes de tomar o trem/ Nós atravessamos bosques de bananas empoeirados/ Matadouros fedorentos/ Um subúrbio miserável e um arbusto florescendo/ Depois nos metemos em uma montanha de terra vermelha onde se amontoam casas cúbicas pintadas extravagantemente de vermelho e azul preto casas de madeira construídas sobre covis abandonados/ Duas cabras anãs pastam as plantas raras que crescem na borda da estrada duas cabras anãs e um porquinho azul” (tradução nossa).

cenário descrito lembra muito o *Morro da Favela*. As casinhas simples, reduzidas a cubos, excessivamente coloridas, em vermelho, azul e preto, com o emprego dos tons complementares e contrastantes de cores quentes e frias, como no Pau-Brasil. Em conformidade com a tela de Tarsila, nesse espaço urbano também convivem a vegetação silvestre e os animais: as plantas raras, as cabras anãs e um porquinho azul. A cor deste último revela o cromatismo primitivo, *fauve* e surreal da palheta de Cendrars. Todo o ambiente revela o exotismo da paisagem urbana brasileira.

Em outro poema chamado “*Paysage*”, componente do catálogo da exposição de Tarsila na Galeria Percier, Cendrars descreve mais uma cena urbana, desta vez de São Paulo:

Paysage

Le mur ripoliné de la PENSION MILANESE s'encadre dans ma
[fenêtre]

Je vois une tranche de l'avenue São João

Trams autos trams

Trams-trams trams trams

Des mulets jaunes attelés par trois tirent de toutes petites charrettes
[vides]

Au-dessus des poivriers de l'avenue se détache l'enseigne géante de la
[CASA TOKIO]

Le soleil verse du vernis

(Cendrars, 2001b, p. 232)⁵⁶.

Nos versos acima, a descrição remete novamente à esfera da pintura. A luminosidade extrema do sol reaparece como “verniz”, dando um acabamento brilhante ao “quadro” de Cendrars – “*Le soleil verse du vernis*”, verso que reitera outro, do poema “*Trouées*”, “*Un vernis de soleil*” (Cendrars, 2001b, p.225). Como os “porquinhos azuis” de “*Bananeraie*”, as mulas desta cena são amarelas, novamente segundo as cores primitivas e *fauves* de Cendrars. O enquadramento da imagem para a “pintura” da “*Paysage*” baseia-se na delimitação da janela, de onde se pode ver a “parede pintada da Pension Milanese”. Porém, diferente de uma pintura estática, a locomoção veloz dos bondes e dos carros pelas ruas dá a impressão de movimento à imagem, uma sensação que os futuristas buscavam atribuir à pintura. Os versos “*Trams autos trams/ Trams-trams trams trams*”⁵⁷

⁵⁶ “A parede pintada da PENSION MILANESE se enquadra em minha janela/ Vejo uma fatia da avenida São João/ Bondes carros bondes/ Bondes-Bondes bondes/ Mulas amarelas atreladas a três puxam carrocinhas vazias/ Acima das pimenteiras da avenida sobressai o anúncio gigante da CASA TOKIO/ O sol despeja verniz” (tradução nossa).

⁵⁷ “Bondes carros bondes/ Bondes-Bondes bondes” (tradução nossa).

conferem a velocidade e os ruídos desses meios de transporte, sobretudo pela repetição do fonema vibrante uvular [R] de “trams” [tram].

Convivendo com a modernidade dos bondes e dos carros que transitam pela rua, o primitivo também se encontra na metrópole brasileira: os meios de transporte modernos contrastam com “mulas amarelas que puxam carrocinhas vazias”. Pimenteiras igualmente dão um toque exótico à cena urbana. Ao mesmo tempo, os dois anúncios, Casa Tokio e Pension Milanese, grafados em caixa alta para dar a impressão de um grande letreiro, também conferem um ar de exotismo à imagem, pois evocam, no primeiro, o mundo oriental e, no segundo, o europeu (pela grafia em francês de Pension Milanese) inseridos na esfera do ocidente tropical. Assim era o Brasil, segundo a visão do poeta viajante: uma mistura de modernidade e de exotismo, coloridos com as cores vivas de suas paisagens, a mesma vivacidade expressa nas telas de Tarsila.

Em outro poema do catálogo, Cendrars mostra um grande apreço por São Paulo. A modernidade da cidade casa-se com a tela de Tarsila apresentada na exposição, *São Paulo* de 1924 (Figura 8):

Saint-Paul

J'adore cette ville

Saint-Paul est selon mon cœur

Ici nulle tradition

Aucun préjugé

Ni ancien ni moderne

Seuls comptent cet appétit furieux cette confiance absolue cet

[optimisme cette audace ce travail ce labeur cette spéculation

[qui font construire dix maisons par heure de tous styles ridicules

[grotesques beaux grands petits nord sud égyptien yankee cubiste

Sans autre préoccupation que de suivre les statistiques prévoir

[l'avenir le confort l'utilité la plus value

[et d'attirer une grosse immigration

Tous les pays

Tous les peuples

J'aime ça

Les deux trois vieilles maisons portugaises qui restent sont des

[faïences bleues⁵⁸ (Cendrars, 2001b, p.233).

⁵⁸ “Saint-Paul/ Adoro essa cidade/ São Paulo do meu coração/ Aqui nenhuma tradição/ Nenhum preconceito/ Nem antigo nem moderno/ Só contam esse apetite furioso essa confiança absoluta esse otimismo essa audácia esse trabalho esse labor essa especulação que fazem construir dez casas por hora de todos os estilos ridículos grotescos belos grandes

Figura 8 – *São Paulo* (1924)



Fonte: MASP (2019, p.2001).

São Paulo é a cidade que, segundo o poeta, não se prende à tradição e a nenhum preconceito, “nem antigo”, “nem moderno”: a mesma liberdade que deveria guiar a arte vanguardista. Cosmopolita, é terra de “todos os povos”. Deixando para trás as influências dos colonizadores – restando somente “as duas casas velhas portuguesas e suas faianças azuis” –, São Paulo, com seu “apetite furioso”, é um lugar de frenesi, aberto ao futuro e às inovações. No sexto verso do poema, pode-se comprovar essa ambição pelo novo: com uma imensa enumeração, sem o uso de pontuação, o poeta revela o desenvolvimento caótico da cidade. Com uma prática próxima à estética futurista, o dinamismo desse verso consegue expressar a energia da sociedade moderna. São Paulo, preocupada com a “mais-valia”, cresce freneticamente, construindo “dez casas por hora” em todos os estilos possíveis, desde o mais belo ao mais extravagante e ridículo. A metrópole, assim, revela o mesmo exotismo das paisagens naturais, em seu aspecto praticamente “selvagem”.

pequenos norte sul egípcio ianque cubista/ Sem outra preocupação que a de seguir as estatísticas prever o futuro o conforto a utilidade a mais-valia e atrair uma grande imigração/ Todos os países/ Todos os povos/ Gosto disso/ As duas ou três velhas casas portuguesas que sobram são faianças azuis” (tradução nossa).

Figura 9 – Fotografia: vista da cidade de São Paulo



Fonte: Arquivo Nacional (1921).

Em *São Paulo*, Tarsila retrata um dos locais que mais se modernizou em São Paulo no início do século XX, o Vale do Anhangabaú. A Figura 9, uma fotografia tirada em 1921, revela que Tarsila realmente interpretou esse local, enquadrando o espaço que destacamos na imagem. É possível notar, na tela, o Viaduto do Chá, com suas antigas estruturas metálicas, onde passava o bonde. Tratava-se da grande “[...] proeza moderna da engenharia [que] conectava duas partes anteriormente separadas da cidade, facilitando a circulação de produtos e trabalhadores [...]” (MASP, 2019, p.200). Logo à esquerda, ao pé do viaduto, o Grand Hôtel da la Rotisserie Sportsman, demolido em 1935 para dar lugar ao Edifício Matarazzo. Abaixo do viaduto, o indício do jardim e a faixa azul remetendo ao Ribeirão Anhangabaú que, conforme as necessidades da cidade moderna, foi canalizado em 1906. Os números, no canto esquerdo da obra, anunciam a nova era da tecnologia e informação que havia chegado para a capital paulista (MASP, 2019, p.200). O viaduto, a estrutura metálica em verde e os altos prédios mostravam aquele “apetite furioso” que fazia a cidade modernizar-se e construir “dez edifícios por hora”, como relatou o poeta.

Na tela, Tarsila traz a estética primitiva na redução dos elementos a formas geométricas: o círculo da copa da árvore acompanhando o da bomba de gasolina e do poste, todos içados por longos cilindros; os prédios e suas inúmeras janelas formadas por quadrados; o antigo hotel, ao pé do viaduto, aparece desprovido dos ornamentos da fachada, sendo caracterizado somente pelas janelas do sótão; a forma retangular do bonde e do viaduto. Como nas demais telas, a perspectiva é formada pela sequência de várias faixas coloridas, representando o solo e o

calçamento, a grama, o ribeirão e, bem ao fundo, níveis que separam dois planos de prédios. Além do efeito de profundidade, essas faixas também indicam o desnível entre o jardim e a parte alta do viaduto, de modo que Tarsila igualmente retrata a descida do terreno, que ocorre à frente do Grand Hôtel, como se pode ver na Figura 9.

É importante observar que o primitivismo não está somente nas características formais da tela, mas encontra-se no retrato da cidade. Assim como no poema de Cendrars, essa São Paulo tão moderna, guarda os resquícios do exotismo em sua concepção. Em meio a essa arquitetura revolucionária, ainda cabem um jardim, com árvore e gramado junto de bombas de gasolina, e a palmeira, o ícone nacional de ambiência tropical. Apesar disso, o retrato de uma cidade moderna fogia das “[...] expectativas de primitivismo do público parisiense quando a pintura foi exposta pela primeira vez em 1926” (MASP, 2019, p. 200). Nesse caso, os seis poemas de Cendrars do catálogo, todos sobre cenas urbanas diretamente ligadas a São Paulo – como o título do segundo volume das *Feuilles de Route* indicava –, certamente também surpreenderam: o *Formose*, que veio a público em 1924, trazia um número muito maior de descrições de paisagens naturais que de cidades. Essa quebra de expectativa se dá, de acordo com Greet (2019), pelo

[...] modo como os franceses entendiam a América Latina muitas vezes era fazendo paralelos com as concepções que tinham sobre suas próprias colônias na Ásia e no Norte da África. Ao imaginar essas regiões como primitivas, exóticas e bárbaras, em contraste com a França da modernidade, da civilidade e do esclarecimento, eles reforçavam hierarquias culturais e étnicas (Greet, 2019, p.117-118).

Com isso, o intuito de Tarsila com suas paisagens urbanas modernas e rurais, todas sob o signo do primitivismo formal, era de “[...] reação deliberada, às vezes desafiadora, e outras vezes cúmplice, à construção imaginária que os parisienses faziam do Brasil, satisfazendo expectativas tropicais e exóticas, e ao mesmo tempo desafiando pressupostos errôneos sobre a região” (Greet, 2019, p. 118). Com isso,

As paisagens Pau-Brasil de Tarsila do Amaral, como um todo, estavam [...] associadas a uma reconceitualização inquietada da cultura brasileira em relação a Paris, e à urgência de registrar uma paisagem que sofria transformações em escala, assim como a uma incerteza sobre a identidade regional mutante de

São Paulo e, talvez, sobre a própria *brasilidade* em si. (MASP, 2019, p.202, grifos do autor).

A questão de “reconceituar” a cultura brasileira no cenário parisiense – assumindo, por um lado, a expectativa desse público pelo emprego formal e temático do primitivo, e por outro, surpreendendo com cenas urbanas modernas – fazia parte do intuito de exportação do Pau-Brasil para a Europa, ou seja, da inserção da arte brasileira no seio da Vanguarda. Em carta enviada a Oswald e Tarsila, Cendrars parece lembrá-los desse objetivo: “*Faites une exposition FRANÇAISE, PARISIENNE [...] et non pas une manifestation sudaméricaine*” (Cendrars, 1926 apud Amaral, 2010, p.230, grifo do autor)⁵⁹. Como o mentor de Tarsila, Cendrars lembrava da importância de fazer um evento ao gosto do público europeu, a fim de lançar a pintora como um dos nomes da Vanguarda internacional e não somente como uma manifestação artística nacional isolada. Para cumprir esse objetivo, o franco-suíço envia, anexada à carta, uma lista de convidados indispensáveis para o convite, críticos que certamente comentariam as obras nos círculos vanguardistas: “*Naturellement le directeur de la galerie chez qui vous faites votre exposition aura une liste plus complète: mais ceux que je vous envoie ne sont pas à oublier. Adressez-vous à Léger pour avoir la liste des critiques à inviter*” (Cendrars, 1926 apud Amaral, 2010, p.231)⁶⁰.

Segundo Aracy Amaral (2010), apesar das telas apresentadas possuírem o primitivismo ao gosto parisiense, Tarsila ainda tinha algumas inseguranças quanto ao primeiro contato de sua pintura com esse público. Assim, se compreende a participação ativa de Cendrars, com o catálogo, e do famoso encadernador Pierre Legrain, na moldura dos quadros:

O “exotismo”, no sentido europeu, de sua fase “pau-brasil” talvez não lhe parecesse suficiente para essa defrontação que se lhe apresentava como crucial. A medida de sua insegurança, a nosso ver, se reflete no duplo apoio para sua exposição: na apresentação poética de Cendrars e nas molduras de Pierre Legrain. (Amaral, 2010, p. 231).

⁵⁹ “Façam uma exposição FRANCESA, PARISIENSE [...] e não uma manifestação sul-americana” (Cendrars, 1926 apud Amaral, 2010, p.230, grifo do autor, tradução nossa).

⁶⁰ “É claro que o diretor da galeria onde você está expondo terá uma lista mais completa: mas estes [nomes] que eu te envio não devem ser esquecidos. Contate Léger para a lista de críticos a serem convidados” (Cendrars, 1926 apud Amaral, 2010, p.231, tradução nossa).

A crítica em torno da exposição de Tarsila não deixou de observar a forte relação que as telas da brasileira mantinham com a poesia de Cendrars:

Mme Tarsila, peintre ébloui des terres exotiques, dont elle nous apporte une vision pleine d'ingénuité et de fraîcheur. Il y a bien de la littérature dans ces petits tableaux qui s'accommodent si bien avec les poèmes de Blaise Cendrars qui servent de préface au catalogue. Ce sont des tableaux composés comme des poèmes de Cendrars et Supervielle, ou peut-être que se sont des poèmes de Cendrars et de Supervielle qui sont agencés comme des tableaux [...] (Vogue, 1926 apud Amaral, 2010, p.178)⁶¹.

É com esse diálogo criativo entre os “quadros-poema” de Tarsila e os “poemas-pintura” de Cendrars que é possível entender o significado da exposição na Galeria Percier de 1926, onde foram expostas, juntas, as telas Pau-Brasil e parte das *Feuilles de Route*. São inquestionáveis as relações estéticas entre as obras, comprovando que houve um processo criativo compartilhado entre o poeta franco-suíço e a pintora brasileira, pautado na estética primitiva e na ambientação “exótica” brasileira. Também é inegável a ação que Cendrars exerceu no projeto estético de Tarsila, como mentor e participante experiente das Vanguardas.

Considerações finais

Apesar de ainda ser pouco reconhecido no contexto brasileiro por sua relevância nas discussões artísticas internacionais, no início do século XX, Blaise Cendrars é um dos precursores ou realizadores de estéticas inovadoras; muitas, atribuídas às Vanguardas. Na poesia, Cendrars havia transposto o Cubismo e a simultaneidade da pintura para o verso, aplicado as palavras em liberdade, a linguagem sintética e despojada, a enumeração e reunião instantânea de imagens díspares, as rupturas sintáticas, o uso diverso da pontuação, que não segue as leis da gramática. Com o assunto primitivo em voga e o avanço da etnografia moderna, o artista igualmente desenvolveu o primitivismo estético, não só na poesia, mas também na prosa e em espetáculos vanguardistas, como em *La Création du Monde*. Cendrars também se valeu de técnicas como a colagem, o *ready-made*

⁶¹ “Mme. Tarsila, pintora deslumbrante das terras exóticas, das quais nos traz uma visão cheia de ingenuidade e frescor. Há muita literatura nessas pequenas pinturas que se encaixam tão bem com os poemas de Blaise Cendrars que servem de prefácio ao catálogo. São quadros compostos como os poemas de Cendrars e Supervielle, ou talvez são os poemas de Cendrars e Supervielle que são arranjados como pinturas [...]” (Vogue, 1926 apud Amaral, 2010, p.178, tradução nossa).

e a montagem cinematográfica. O livro da viagem ao Brasil, *Feuilles de Route*, o último do gênero poético, engloba esteticamente essas experimentações das obras anteriores, tendo despojado o discurso dos tratamentos experimentais até então praticados pelo seu autor, como afirmou Alexandre Eulalio (2001, p. 31).

Uma característica, porém, que pode ser destacada na obra do poeta é a intensa inclinação à pintura. Em uma constante busca por inovação e com o desejo de saltar as fronteiras entre os gêneros, o artista empreendeu diálogos com a obra de pintores, em grande correspondência criativa. Por vezes, é possível dizer que a imagem poética ultrapassa o espaço discursivo e ganha um pendor plástico, tornando-se “poemas-pintura”. Do casal Delaunay, Cendrars absorve a desarticulação dos objetos, a reunião simultânea de vários pontos de perspectiva e os contrastes simultâneos. De Chagall, toma a “elasticidade”: o frenesi da atividade artística, a distorção dos elementos visuais, a visão surreal, que leva a romper os limites do gênero poético e da própria figura do poeta – que, agora, pode aventurar-se na pintura. Com Tarsila, sobretudo por sua viagem ao Brasil, Cendrars reduz ao máximo a linguagem primitiva: o léxico visual completamente sintético e racionalmente orquestrado; o espaço planimétrico, com a ideia de perspectiva insinuada pela sequência de planos e de elementos; e a ortogonal; a economia da paleta de cores e as formas simples dos ícones brasileiros. Sobre o diálogo com a obra de Tarsila, é preciso salientar que, dentre as experiências de vanguarda apreendidas na Europa, a obra do amigo e mentor está dentre as tendências deglutidas – em estilo antropofágico – para a elaboração da estética Pau-Brasil. O mesmo pode ser dito com relação a Oswald de Andrade.

BLAISE CENDRARS AND THE AVANT-GARDE PAINTERS

ABSTRACT: *Blaise Cendrars was an active member of avant-garde circles. Among his friendships, we highlight Chagall, Modigliani, Fernand Léger, Robert and Sonia Delaunay, and the Brazilians Oswald de Andrade and Tarsila do Amaral. With these colleagues, Cendrars created truly innovative works. In a strong relationship with avant-garde painting, the European poet's work had a plastic inclination, with verses that aesthetically and visually dialogued with pictorial works. Thus, we will present the aesthetic relationships between the Franco-Swiss poet's work and early 20th-century avant-garde painting. To achieve this objective, a comparative analysis was conducted between Cendrars' poems and the works of these painters, based on theories of poetry, comparative literature and intertextuality, painting, and the aesthetics of the Avant-gardes.*

KEYWORDS: *Cendrars. Delaunay. Chagall. Léger. Tarsila do Amaral. Poetry and painting.*

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Martins. *Feuilles de Route* – Blaise Cendrars. In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001. p.412.
- AMARAL, Aracy Abreu. **Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas**. São Paulo: Editora 34/Fapesp, 1997.
- AMARAL, Aracy Abreu. **Tarsila**: sua obra e seu tempo. 2. ed. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2010.
- AMARAL, Tarsila. **Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral**. Organização de Laura Taddei Brandini. Campinas: Unicamp, 2008.
- APOLLINAIRE, Guillaume. “Simultaneisme-Libretisme” (1914). In: SIDOTI, Antoine. **Genèse et dossier d’une polémique**: La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, novembre-décembre 1912-juin 1914. Paris: Lettres Modernes, 1987. p.134-137.
- ARAUJO, Natalia Aparecida Bisio de. **A obra poética de Blaise Cendrars**: uma Expressão das Vanguardas. 2017. 192f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2017.
- ARQUIVO NACIONAL. **Fotografia vista da cidade de São Paulo**. Rio de Janeiro: 1921. RJANRIO O2.0.FOT.238: 1 fotografia, 18 cm x 24 cm. Disponível em: http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=99863&v_aba=2. Acesso em: 05 nov. 2020.
- CASTRO, Maria. Tanto paulista quanto parisiense: o pensamento racial em *A Negra*. In: MASP – MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.). **Tarsila popular**. São Paulo: MASP, 2019, p.54-67.
- CENDRARS, Blaise. “Tendências Gerais da Estética Contemporânea”. In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001a. p. 135-156.
- CENDRARS, Blaise. **Tout autour d’aujourd’hui** : poésies complètes avec 41 poèmes inédits. Organização e notas de Claude Leroy. Paris : Denoël, 2001b.
- CENDRARS, Blaise. **Anthologie nègre**. Paris : Buchet/ Chastel, 1979.

CHAGALL, Marc. **Autoportrait aux sept doigts**. 1913. 1 original de arte, óleo sobre tela, 128 cm × 107 cm. Acervo Stedelijk Museum, Amsterdam. Disponível em: <https://www.stedelijk.nl/en/collection/15590-marc-chagall-1%27autoportrait-aux-sept-doigts>. Acesso em: 17 jan. 2021.

DELAUNAY, Robert. **La Tour Eiffel**. 1911. 1 original de arte, óleo sobre tela, 160,7 cm x 128.6 cm. Acervo The Art Institute of Chicago, Chicago. Disponível em : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Delaunay_-_Tour_Eiffel.jpeg. Acesso em 15 fev. 2021.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. Ver. e ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp. 2001.

GREET, Michele. Para francês ver: as paisagens brasileiras de Tarsila do Amaral. *In*: MASP – MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.). **Tarsila Popular**. São Paulo: MASP, 2019. p.116-131.

MASP – MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.). **Tarsila Popular**. São Paulo: MASP, 2019.

MICELI, Sérgio. Tarsila do Amaral: a substituição de importações estéticas. *In*: MASP – MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.). **Tarsila Popular**. São Paulo: MASP, 2019. p.144-158.

MILLIET, Sérgio. Carta de Paris. **Ariel**: Revista de Cultura Musical, São Paulo, ano I, n. 1, p. 15, 1923.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Organização de Jérôme Dufilho; Tomaz Tadeu; Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

CENDRARS, Blaise; DELAUNAY-TERK; Sonia. **La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France**. Paris: Éditions des Hommes Nouveaux, 1913. Não paginado. 1 original de arte. 2 x 0,36m. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/273447>. Acesso em: 09 set. 2021.

