

O DIÁLOGO ENTRE POESIA E PINTURA NAS OBRAS DE BLAISE CENDRARS E TASILA DO AMARAL

Natalia Aparecida Bisio de Arauo (UNESP)¹

Resumo: Em 1924, o vanguardista Blaise Cendrars desembarca no Brasil onde faz profícuas amizades com os modernistas brasileiros. Essa viagem resulta na produção da obra poética *Feuilles de Route*. Nesse contexto de descoberta e amizade, Cendrars convida Tarsila do Amaral para ilustrar sua coletânea de poemas sobre o Brasil. Além disso, a pintora expõe suas telas acompanhadas dos poemas de Cendrars na Galeria Percier em 1926. Assim, é possível perceber que palavra e imagem constroem, juntas, os sentidos das obras. A partir disso, o objetivo principal deste trabalho é examinar as relações estéticas entre as obras de Cendrars e de Tarsila, comprovando que houve um processo criativo conjunto entre os dois artistas.

Palavras-chave: Blaise Cendrars; Tarsila do Amaral; Feuilles de Route; Pau-Brasil; Diálogo entre poesia e pintura.

A obra vanguardista de Blaise Cendrars é muito conhecida pela forma que uniu arte e vida, de modo que o poeta acabou por colher em suas próprias experiências a matéria para seus poemas modernos. O artista foi um grande cosmopolita e viajante que, em seus deslocamentos pelo mundo, vivenciou muitas das transformações da era moderna. Além da imensa necessidade de conhecer o novo, as viagens de Cendrars também buscavam assuntos inovadores para a sua escrita poética. Sua obra estabelece uma forte relação entre a estética de vanguarda, a modernidade vivida no início do século XX e a concepção de homem moderno, representado pelas experiências do próprio Cendrars.

E foi em busca de conhecimentos e de uma nova matéria para sua poesia que o escritor viajou para o Brasil. As estadias do escritor em terras brasileiras são em número de três: depois da primeira em 1924, o poeta retorna em 1926 e em 1927-28, com permanências consideravelmente longas. Cendrars cita outras três passagens pelo país: em 1934 pela Amazônia, posteriormente, em 1935, como enviado especial da imprensa parisiense, e a última nos anos 50. Porém, tais viagens não podem ser comprovadas. Aliás, há outros dados que giram em torno da vida do poeta que não encontram arquivos severos da realidade factual. Como um verdadeiro artista, que chegou a elaborar um pseudônimo para assinar suas obras, Cendrars em alguns momentos cria dados

¹ Mestre e doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista – UNESP – Araraquara SP. Contato: natalia-bisio@hotmail.com.

biográficos que estão envolvidos na atmosfera ficcional e artística de sua figura como poeta.

Após ter conhecido, em Paris, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, em 1923, Cendrars é convidado pelo casal modernista para uma longa estadia em nosso país. No dia 12 de janeiro de 1924, o poeta embarca no navio chamado *Formose*, saindo do Havre em direção a Santos. Desembarca em solo brasileiro no dia 6 de fevereiro do mesmo ano e retornará para a França no dia 19 de agosto de 1924.

A experiência de Cendrars no Brasil foi de grande relevância em sua carreira como escritor e marcou sua obra. Segundo Claude Leroy, essa viagem do escritor foi para ele um verdadeiro momento de “renascimento como homem e como poeta”, de modo que “[...] *le Brésil va devenir la ‘deuxième patrie spirituelle’ de Cendrars et son ‘Utopialand’*”² (LEROY, 2006 *apud* CENDRARS, 2006b, p.390).

Além disso, o contato do escritor com os modernistas foi profícuo para nossa produção artística. Cendrars tornou-se um membro *antelitteram* do modernismo brasileiro pelo seu sodalício com Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e com outros artistas envolvidos. Nascia, nessa viagem do poeta, a história de uma ligação entre a estética de vanguarda, representada pelo escritor franco-suíço, e o projeto modernista brasileiro. As produções nacionais do início do século XX já tinham recebido o pontapé inicial pela inspiração nos movimentos vanguardistas, sobretudo, em seu espírito de modernidade e de ruptura com as técnicas do passado. A própria Semana de Arte Moderna de 1922 demonstra a busca das artes brasileiras pela inovação e por uma pesquisa estética que muito se aproximou dos ideais vanguardistas. Porém, além da necessidade de atualização com as novas correntes artísticas, tais discussões no contexto brasileiro também requeriam a estabilização de uma consciência criadora nacional coletiva, em busca de uma arte que pudesse ser, de fato, brasileira.

As movimentações artísticas na Europa cumpriram um papel crucial para a tomada de consciência da arte nacional. No caso de Oswald, por exemplo, foi o contato com as correntes europeias que fizeram com que ele redescobrisse o Brasil. Segundo Paulo Prado,

Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy — umbigo do mundo — descobriu, deslumbrado, a sua

² “[...] o Brasil se tornará a ‘segunda pátria espiritual’ de Cendrars e sua ‘Utopialândia’” (tradução nossa).

própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato, de que alguns já desconfiavam, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. (PRADO, 1971, p. 67).

No entanto, além do contato com a vanguarda europeia, um evento será crucial para impulsionar a consciência da arte nacional modernista: a chegada de Blaise Cendrars ao Brasil. A presença do poeta franco-suíço era o símbolo da vanguarda francesa viva em São Paulo. Além disso, foi o poeta franco-suíço que fez despertar o sentimento de identidade nacional que impulsionou o movimento Pau-brasil e a Antropofagia, por exemplo. Além disso, Cendrars foi responsável pela articulação entre os movimentos europeus de vanguarda e o projeto artístico essencialmente nacional, ligado ao Modernismo brasileiro. Segundo Aracy do Amaral,

A importância maior de Cendrars reside não no fato de o Brasil representar para ele [...] uma parte considerável de inspiração para suas obras, e, conseqüentemente, pelo muito que divulgou, ou passou a divulgar do nosso país, mas sobretudo por seu trabalho de mediador, entre os modernistas impregnados de um nativismo ainda um tanto indefinido em 1922, e seu anseio legítimo de atualização com a vanguarda francesa nos setores das artes plásticas, literatura e poesia. Sua vinda ao Brasil em 1924 é um marco, no sentido em que dá início à redescoberta do Brasil pelos modernistas. À visão já orientada de Tarsila e Oswald em Paris em 1923, lúcidos em relação à importância de nossa tradição no sentido de brasilidade nela contida [...], segue-se a re-visitação do Brasil, quase com os olhos estrangeiros amantes do exótico do europeu que os “guiava” [...] (AMARAL, 1997, p.16).

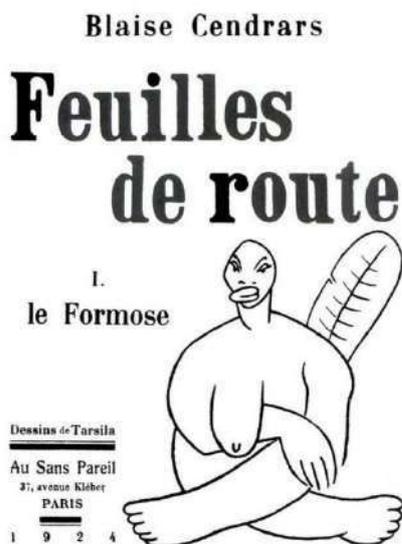
Essa “revisitação do país”, da qual fala Aracy do Amaral, relaciona-se a uma excursão que o grupo modernista – Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Paulo Prado e René Thiollier – fez, junto de Blaise Cendrars, tanto pelo interior do país, passando por ambientes rurais e pelas cidades históricas de Minas Gerais, quanto pelas grandes capitais, como o Rio de Janeiro. Essa viagem despertou nos modernistas – que já estavam motivados por uma renovação da arte nacional – um interesse por nossas tradições, por nossa história, sobretudo, pelos traços remanescentes coloniais. Segundo Oswald, “o primitivismo nativo era o nosso único achado de 22, o que acoroçoava então em nós, Blaise Cendrars [...]” (ANDRADE, 1971, p. 96). Assim, conforme afirma Aracy do Amaral, a viagem feita com o poeta europeu “[...] foi um

marco na redescoberta do passado brasileiro pelos modernistas, em termos de revisão de nosso acervo de tradições até então menosprezadas. A ânsia de europeização [...] ainda não se interrompera, e, pela primeira vez, um grupo [...] se interessava pela terra”. (AMARAL, 2003, p. 149).

Nas obras de Tarsila, a presença de Cendrars e a viagem pelo país contribuíram para a redescoberta de Aleijadinho e suas esculturas, da arquitetura do século XVIII e das construções populares, das pinturas das igrejinhas, dos ambientes rurais e das cidades do interior que guardavam um acervo cultural de nossas tradições. Segundo Tarsila, “[...] tudo era motivo para as nossas exclamações admirativas”. (AMARAL, T. *apud* AMARAL, 2003, p. 150). Essa viagem é, sem dúvida, um marco para a obra da artista, pois essa redescoberta do país foi a fonte na qual Tarsila colheu a matéria de sua pintura Pau-Brasil. Muitas telas da artista tiveram inspiração nessa viagem, como *Barra do Piraí* (1924), representando o interior do país, e *Morro da Favela* (1924) ou *Carnaval em Madureira* (1924), ambas influenciadas pela viagem ao Rio de Janeiro durante o carnaval, para que o escritor franco-suíço pudesse conhecer a festa popular.

Além disso, o entusiasmo de Cendrars por tudo o que via e pelo projeto modernista fez com que o poeta convidasse Tarsila a ilustrar suas *Feuilles de Route*, que estavam sendo produzidas. Tratava-se de um projeto que pretendia conter sete volumes com poemas sobre o Brasil. Nascia, nesse momento, uma parceria que marcaria a produção artística dos dois artistas. “*Le Formose*”, com o mesmo título do navio com o qual o poeta chega a Santos, foi o primeiro livro a ser publicado em 1924 pela editora Au Sans Pareil, ilustrado com croquis de Tarsila do Amaral. Na capa do livro vinha estampada *A Negra*, obra da pintora modernista. A mulata de seios nus, desenhada com um grafismo simples, suscitava a temática primitivista e indicava a leitura exótica feita por Cendrars do país tropical, que tem em seu gene uma mistura de cultura europeia, africana e indígena.

Figura 1- Boneco para capa de *Feuilles de Route*



Fonte: EULALIO (2001, p.111).

O segundo volume, intitulado “São Paulo”, foi composto inicialmente por seis poemas que acompanharam o catálogo de Tarsila na exposição em Paris, na galeria Percier, em junho de 1926. A pintora expôs 17 trabalhos, dentre eles, aquarelas e desenhos: *São-Paulo*, *Négresse*, *Passage à niveaux*, *Paysage n° 1*, *Paysage n°2*, *Lagoa Santa*, *La nègre du Saint-Esprit*, *Barra do Pirahy*, *Portrait de l’artiste*, *La foire*, *La gare*, *Paysage n°3*, *Marchand de Fruits*, *Les anges*, *A Cuca*, *Les enfant au sanctuaire*, *Morro da Favela* (SCHWARTZ, 2003, s.p.). Os poemas de Cendrars “*Debout*”, “*La ville se réveille*”, “*Klaxons électriques*”, “*Menu fretin*”, “*Paysage*”, “*Saint-Paul*”, que compuseram o catálogo, revelavam ao mesmo tempo traços de exotismo e de modernidade apresentados nos quadros de Tarsila.

Em 1926, o poeta estava pela segunda vez em território brasileiro e, por isso, não pôde estar presente na mostra da artista. Porém, estava assessorando-a a distância. A fim de encorajar a pintora, o poeta escreve-lhe um bilhete assegurando que irá “[...] *engueuler tout le monde si tout Paris n’a pas dit que Tarsila a du génie, qu’elle est la plus belle et la plus grande peintre d’aujourd’hui*”³ (CENDRARS, 1926 *apud* AMARAL, 1997, p.98).

³ “Eu xingarei todo mundo se toda Paris não disser que Tarsila tem talento, que ela é a mais bela e maior pintora dos dias de hoje” (tradução nossa).

Os demais volumes de *Feuilles de Route* foram iniciados, porém nunca terminados. Em seu projeto, Cendrars ainda previa: III. “*Le carnaval à Rio/ Les vieilles églises de Minas*”; IV. “*À la Fazenda*”; V. “*Des hommes sont venus*”; VI. “*Sud-Américaines*”; VII. “*Le Gelria*”. Alguns dos poemas que comporiam os volumes inacabados foram publicados na revista *Montparnasse* entre 1927 e 1928.

Inspirando-se por tudo o que via no Brasil, o artista “fotografava verbalmente” suas experiências de viagem, constituindo, assim, sua obra. *Feuilles de Route* significa, em francês, anotações que militares ou viajantes tomam durante o seu percurso. Como um verdadeiro diário de viagens, encontram-se na obra os lugares por onde o poeta se deslocou, desde seu embarque até a chegada a Santos, e seus passeios pelo país.

Em entrevista radiofônica, Cendrars chama suas *Feuilles de Route* de “cartões postais enviados a amigos” ou mesmo “historinhas simples e sem pretensão”: “*Ce sont des cartes postales que j’envoyais à mès amis [...] c’est pourquoi il y a beaucoup de petites histoires sans prétension mais très intimes [...]*”⁴ (CENDRARS, 2006a, p. 19). Tal como a escrita de “cartões postais”, esses textos “sem pretensão” são, em sua maioria, breves e curtos, informando rapidamente algum dado da viagem. No poema “*Dimanche*”, de apenas três versos, pode-se identificar essa característica:

*Il fait dimanche sur l’eau
Il fait chaud
Je suis dans ma cabine enfermé comme dans du beurre fondu*⁵
(CENDRARS, 2006b, p. 217).

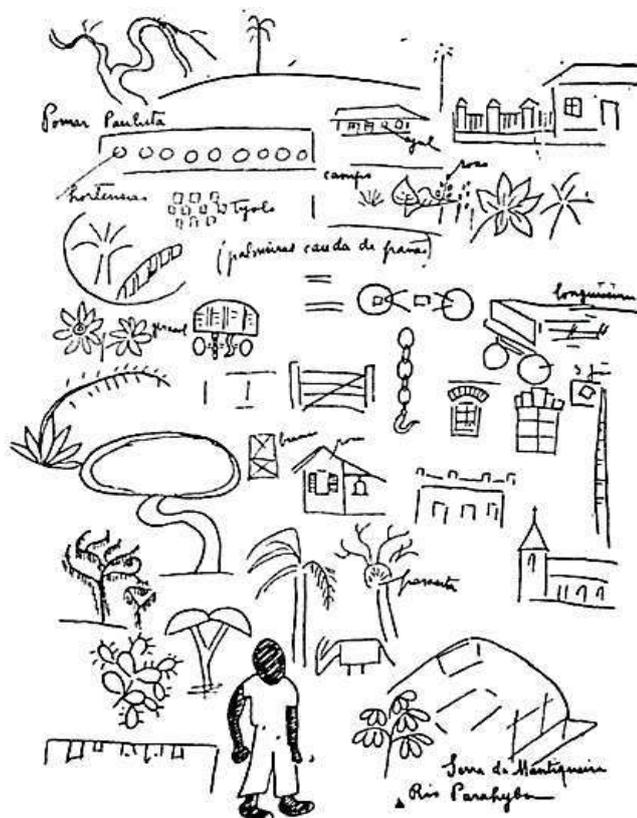
Com a mesma brevidade e agilidade dos poemas, as ilustrações de Tarsila que acompanham a obra assemelham-se às rápidas anotações que se fazem em um caderno de notas, croquis que registram brevemente uma experiência ou a observação de uma paisagem. Segundo Alexandre Eulálio, os desenhos da artista brasileira eram “[...] ao mesmo tempo anotações, projetos para telas futuras; traços rapidíssimos, que trazem a cor dos modelos apostilada, escrita bem visivelmente à margem: rosa, verde alface, azul pavão” (EULÁLIO, 2001, p.31). Tal como o poeta viajante, Tarsila também compõe suas *Feuilles de Route*, registrando as impressões de sua redescoberta do Brasil –

⁴ “São cartões postais que enviava a meus amigos [...] eis porque há muitas historinhas sem pretensão, mas muito íntimas [...]” (tradução nossa).

⁵ “É domingo sobre as águas/ Está calor/ Estou em minha cabine fechado como manteiga derretida” (tradução nossa).

recolhidas em sua viagem com Cendrars pelo país – e ilustrando as riquezas naturais, culturais e modernas de nosso país.

Figura 2- Croquis de Tarsila para *Feuilles de Route*



Fonte: EULALIO (2001, p.32).

Os desenhos da pintora representam os antigos casarões, coqueiros e plantas, barcos, torres e postes, trens, montanhas, igrejas e animais que revelam de modo espontâneo e *naïf* a identidade do Brasil, conforme se observa acima na Figura 2. Tarsila, influenciada pelas técnicas primitivistas, faz um retrato do Brasil parecido ao feito por Blaise Cendrars em seus poemas.

A descrição do país feita pelo poeta é permeada pelo imaginário europeu, que via o “Novo Mundo” como a terra dos sonhos, ou a “Utopialândia” conforme afirmava o escritor. Com a simplicidade da expressão linguística e formal de seus versos, somada ao exotismo das terras brasileiras, em *Feuilles de Route* há traços do primitivismo, movimento ligado às vanguardas e que se associou à tentativa de purificação e inovação do gênero lírico. O poeta encontra no Brasil, país singular, uma fonte ímpar de

renovação para seu projeto estético moderno. Desde sua apreensão do cenário brasileiro, que era para o autor uma mistura de mata selvagem com o dinamismo das áreas urbanas caóticas e cosmopolitas, até o seu contato com os modernistas, contribuíram na elaboração de *Feuilles de Route*.

As características do primitivismo se encontram nas descrições de paisagens naturais, sobretudo por seu aspecto rudimentar, selvagem, exótico e primitivo, que eram muito distintas dos jardins simétricos dos castelos e praças europeus. No poema abaixo, “*Paysage*”, encontram-se tais características quando o poeta descreve uma paisagem brasileira:

*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 fleurs de carême⁶*
(CENDRARS, 2006b, p.232).

Em versos essencialmente descritivos, sem pontuação e sem rimas, o “poeta-pintor” registra uma paisagem. O paralelismo sintático dos primeiros versos – elemento natural (terra; céu; vegetação) + verbo de ligação *être*/ser + cor –, revelam um período simples de orações sem subordinação, expressando a imagem rudimentar da paisagem representada. 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 se apresenta praticamente austera.

As mesmas cores atribuídas à terra, ao céu e à vegetação repetem-se em outros poemas. Sem mais detalhes de coloração, a palheta do “poeta-pintor” é reduzida às cores essenciais. Em “*Menu Fretin*”, o escritor comenta a tonalidade de outros elementos:

*Le ciel est d'un bleu cru
Le mur d'en face est d'un blanc cru*

⁶ “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 flores de quaresmeira” (tradução nossa).

*Le soleil cru me tape sur la tête*⁷
(CENDRARS, 2006b, p.240).

A pureza das cores “cruas” do céu, da parede e do sol, somada à simplicidade linguística e formal dos versos acima, assemelham-se ao primitivismo das pinturas de Tarsila, que traçava seus desenhos em contornos simples, com predominância de cores primárias. Cendrars faz um retrato primitivo do Brasil, assim como a pintora modernista, revelando a plenitude da linguagem simples e seu encanto pelas paisagens silvestres brasileiras. Assim, além da técnica primitivista, Cendrars acrescenta outra característica vanguardista à sua obra: a união entre poesia e pintura, a fim de se buscar em outros gêneros, no caso o pictórico, novas técnicas para a renovação de seus versos.

Ao mesmo tempo em que *Feuilles de Route* retrata os ambientes naturais do Brasil, há também a exposição da modernidade de seus espaços urbanos. Em alguns poemas, o escritor relata o barulho das grandes cidades produzido por suas máquinas e pela movimentação nas ruas. Exatamente com o mesmo título de um poema já citado, há um segundo poema chamado “*Paysage*”, em que Cendrars descreve outra paisagem brasileira, dessa vez, uma cena urbana:

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*⁸ (CENDRARS, 2006b, p. 240, 241).

Nos versos acima, a presença das cores novamente liga o poema à esfera da pintura: o “sol que despeja verniz”, a tinta da parede da Pensione Milanese e as mulas amarelas assemelham-se à vivacidade das cores das obras modernistas, sobretudo das pinturas de Tarsila. O poeta “fotografa” uma imagem que vê de uma janela. Porém,

⁷ “O céu é de um azul cru/ A parede à frente é de um branco cru/ O sol cru bate em minha cabeça” (tradução nossa).

⁸ “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 pimenteirias da avenida sobressai o anúncio gigante da CASA TOKIO/ O sol despeja verniz” (tradução nossa).

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*”⁹ conferem a velocidade e os ruídos desses meios de transporte, sobretudo pela repetição do fonema vibrante uvular [R] de “*trams*” [tram].

Porém, apesar da modernidade dos bondes e dos carros que transitam pela rua, a metrópole brasileira também apresenta resquícios de primitivismo: o zumbido das máquinas contrasta com a imagem de “mulas que puxam carrocinhas vazias”. Ao mesmo tempo, o anúncio da Casa Tokio – grafado em caixa alta, assim como “Pension Milanese”, para dar a impressão de um grande letreiro – também confere um ar de exotismo à imagem, pois evoca o mundo oriental inserido 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.

Assim, além da estética dos versos despojados e breves, que se assemelham aos croquis da pintora brasileira, os poemas de *Feuilles de Route* também assumem certo aspecto plástico, como se fossem poemas-pintura. Com as “fotografias verbais” das paisagens brasileiras, que apresentam um aspecto rudimentar e primitivo, a descrição da coloração das imagens demonstra a palheta do “poeta-pintor” reduzida a pouquíssimos tons de cores primárias. A pureza das cores “cruas” usadas para falar do sol, da terra e das árvores, que se repete pelos poemas, somada à simplicidade linguística e formal dos versos, assemelha-se ao primitivismo das pinturas que Tarsila passou a desenvolver, onde traçava desenhos em contornos simples, com predominância de cores primárias. Como já dito, esteticamente, Cendrars e Tarsila fazem um retrato primitivo do Brasil muito similar, dialogando em suas técnicas.

Desse modo, é possível entender o significado da exposição na Galeria Percier de 1926, onde foram expostos, juntos, quadros Pau-Brasil de Tarsila e os poemas de Cendrars. São inquestionáveis as relações estéticas entre as obras, comprovando que houve um processo criativo conjunto entre o artista franco-suíço e a pintora brasileira. Também é inegável a influência que Cendrars exerceu no projeto estético de Tarsila, já que é possível notar que, a partir de 1924, a pintura pau-brasil da artista inicia-se a todo

⁹ “Bondes carros bondes/ Bondes-Bondes bondes” (tradução nossa).

vapor, portanto, durante a presença do poeta franco-suíço no Brasil e enquanto se construía o trabalho da pintora em *Feuilles de Route*.

Referências

AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas**. São Paulo: Editora 34/Fapesp, 1997.

AMARAL, Aracy Abreu. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. São Paulo: Editora 34, 2003.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas: Poesias Reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, 7 v.

CENDRARS, Blaise. **Blaise Cendrars vous parle...**: suivi de *Qui êtes vous?*, *Le paysage dans l'oeuvre de Léger* et de *J'ai vu mourrir Fernand Léger*. Org. Claude Leroy. Paris: Denöel. 2006a.

CENDRARS, Blaise. **Du monde entier au cœur du monde: Poésies complètes**. Paris : Gallimard. 2006b.

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.

PRADO, Paulo. "Poesia Pau-brasil". In: ANDRADE, Oswald. **Obras completas: Poesias reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, 7 v., p. 67-72.

SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Caixa Modernista**. São Paulo: Edusp, 2003.