

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara - SP

NATALIA APARECIDA BISIO DE ARAUJO

**AS RELAÇÕES ESTÉTICAS ENTRE BLAISE
CENDRARS, OSWALD DE ANDRADE E
TARSILA DO AMARAL NO MODERNISMO
BRASILEIRO**



ARARAQUARA – S.P.

2022

NATALIA APARECIDA BISIO DE ARAUJO

AS RELAÇÕES ESTÉTICAS ENTRE BLAISE CENDRARS, OSWALD DE ANDRADE E TARSILA DO AMARAL NO MODERNISMO BRASILEIRO

Tese de Doutorado, apresentada ao Conselho, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia.

Orientador: Prof^a Dr^a Guacira Marcondes Machado Leite

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.

2022

A663r Araujo, Natalia Aparecida Bisio de
As Relações Estéticas entre Blaise Cendrars, Oswald de
Andrade e Tarsila do Amaral no Modernismo Brasileiro /
Natalia Aparecida Bisio de Araujo. -- Araraquara, 2022
354 p. : il., fotos, mapas

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Guacira Marcondes Machado Leite

1. Blaise Cendrars. 2. Oswald de Andrade. 3. Tarsila do
Amaral. 4. Vanguarda europeia. 5. Modernismo brasileiro. I.
Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

NATALIA APARECIDA BISIO DE ARAUJO

AS RELAÇÕES ESTÉTICAS ENTRE BLAISE CENDRARS, OSWALD DE ANDRADE E TARSILA DO AMARAL NO MODERNISMO BRASILEIRO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da Poesia
Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite
Bolsa: CAPES

Data da defesa: 10/03/2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

Faculdade de Ciências e Letras (UNESP- Campus de Araraquara).

Membro Titular: Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato

Faculdade de Ciências e Letras (UNESP- Campus de Araraquara).

Membro Titular: Prof. Dr. Márcio Natalino Thamos

Faculdade de Ciências e Letras (UNESP- Campus de Araraquara).

Membro Titular: Prof. Dr. Eduardo Horta Nassif Veras

Instituto de Educação, Letras, Artes, Ciências Humanas e Sociais
(UFTM– Universidade Federal do Triângulo Mineiro).

Membro Titular: Prof. Dr. Fabio Cesar Alves

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
(USP – Universidade de São Paulo).

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por me guiar pelos caminhos da vida e por me manter na trilha certa durante este projeto, com saúde e forças para chegar até o final;

A Guacira, minha mentora intelectual, pelos 13 anos de orientação, apoio, tempo e grande contribuições investidas não só neste trabalho e na dissertação de mestrado, mas também em toda a minha formação; por me introduzir os primeiros sons do francês e os primeiros versos de sua maravilhosa literatura;

Aos pais, por todo o esforço investido em minha educação, pelo apoio e incentivo que serviram de alicerce para as minhas realizações. A Higor, pelos nossos bons laços de fraternidade;

A Leandro, que acompanhou a minha jornada acadêmica de perto, por todo o apoio e contribuições dadas durante o desenvolvimento deste trabalho, pela companhia em viagens à FCLAR, aos congressos e para coleta de dados; pelo amor, pela companhia, por fazer parte dos dias mais felizes de toda a minha vida;

À banca de defesa, professores Fabiane Borsato, Márcio Natalino Thamos, Fabio Cesar Alves, Eduardo Horta Nassif Veras, pela dedicação, atenção, observações e inúmeras contribuições ao trabalho;

A CAPES, pelo apoio e financiamento – o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001;

Aos professores da UNESP- Araraquara, pelo ensino e aprendizagem;

Aos amigos, pela companhia, pelos risos, pelo apoio, pela união, pelos caminhos percorridos de mãos dadas.

RESUMO

O objetivo principal deste trabalho é examinar as relações estéticas que se estabeleceram entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, assim como detectar a contribuição dos ideais de Vanguarda e da relação do poeta europeu com os brasileiros para a elaboração do projeto artístico nacional do casal modernista. As obras produzidas no maior período de contato entre os três artistas, *corpus* principal deste trabalho, *Feuilles de Route*, *Pau-Brasil*, os croquis de Tarsila para ambos os livros e as telas *Pau-Brasil*, revelaram que Cendrars foi responsável pela articulação entre a Vanguarda europeia e a estética modernista empreendida por Oswald e por Tarsila. De modo geral, o contato de Cendrars com os modernistas foi profícuo para nossa produção artística: o poeta acaba se tornando um membro *ante litteram* do Modernismo pelo seu sodalício com vários artistas envolvidos no movimento, cumprindo o papel de reafirmar o potencial que o Brasil tinha como fonte para inovar as obras nacionais. Sob os signos do primitivismo, uma das principais correntes vanguardistas da década de 1920, se entrelaçam as obras dos três artistas: a linguagem poética e pictórica sintética e despojada, contrária às convenções da tradição, que revela o retrato de um Brasil “primitivo”; exótico, para Cendrars; nativo e original para Oswald e Tarsila. É também por meio da escrita de viagens, da linguagem telegráfica, do *ready-made*, da ligação entre poesia e pintura que igualmente se sustentam os diálogos estéticos entre os autores. A fim de alcançar o objetivo principal deste trabalho, realizou-se uma análise comparada entre as obras de Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, com embasamento em teorias da poesia, da literatura comparada e intertextualidade, da pintura e de obras da fortuna crítica que contemplam os três artistas e a história de suas relações. Os estudos também se fundamentam na constituição da arte moderna, das estéticas das Vanguardas e das características assumidas pelo Modernismo brasileiro.

Palavras-chave: Blaise Cendrars. Oswald de Andrade. Tarsila do Amaral. Vanguarda europeia. Modernismo brasileiro.

ABSTRACT

The main objective of this work is to examine the aesthetic relations that were established between Blaise Cendrars, Oswald de Andrade and Tarsila do Amaral, as well as to detect the contribution of the ideals of the avant-garde and the relationship of the European poet with the Brazilians for the elaboration of the national artistic project of the Modernist couple. The works produced in the longest period of contact between the three artists, the main corpus of this work, Feuilles de Route, Pau-Brasil, Tarsila's sketches for both books and the Pau-Brasil canvases, revealed that Cendrars was responsible for the articulation between the European avant-garde and the Modernist aesthetic undertaken by Oswald and Tarsila. In general, Cendrars' contact with the Modernists was fruitful for our artistic production: the poet ends up becoming an ante litteram member of Modernism for his association with several artists involved in the movement, fulfilling the role of reaffirming the potential that Brazil had as a source to innovate national works. Under the signs of primitivism, one of the main avant-garde currents of the 1920s, the works of the three artists are intertwined: the synthetic and stripped down poetic and pictorial language, contrary to the conventions of tradition, which reveals the portrait of a "primitive" Brazil; exotic, for Cendrars; native and original to Oswald and Tarsila. It is also through travel writing, telegraphic language, the ready-made, the connection between poetry and painting that aesthetic dialogues between the authors are also sustained. In order to reach the main objective of this work, a comparative analysis was carried out between the works of Blaise Cendrars, Oswald de Andrade and Tarsila do Amaral, based on theories of poetry, comparative literature and intertextuality, painting and works of the critical fortune that contemplate the three artists and the history of their relationships. The studies are also based on the constitution of Modern art, the aesthetics of the avant-garde and the characteristics assumed by Brazilian Modernism.

Keywords: *Blaise Cendrars. Oswald de Andrade. Tarsila do Amaral. European avant-garde. Brazilian Modernism.*

RÉSUMÉ

L'objectif principal de ce travail est d'examiner les relations esthétiques établies parmi Blaise Cendrars, Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral, ainsi que de détecter la contribution des idéaux d'avant-garde et de la relation du poète européen avec les brésiliens pour l'élaboration du projet artistique national du couple moderniste. Les œuvres réalisées au cours de la plus longue période de contact entre les trois artistes, le corpus principal de cette étude, Feuilles de Route, Pau-Brasil, les croquis de Tarsila pour ces livres et les toiles Pau-Brasil, ont révélé que Cendrars était responsable de l'articulation entre l'avant-garde européenne et l'esthétique moderniste entreprise par Oswald et Tarsila. D'une manière générale, le contact de Cendrars avec les modernistes a été fructueux pour notre production artistique: le poète finit par devenir membre ante litteram du Modernisme pour son association avec plusieurs artistes impliqués dans le mouvement, remplissant le rôle de réaffirmer le potentiel que le Brésil avait comme source d'innovation des œuvres nationales. Sous les signes du primitivisme, l'un des principaux courants d'avant-garde des années 1920, les œuvres des trois artistes s'entrelacent: le langage poétique et pictural synthétique et dépouillé, contraire aux conventions de la tradition, qui dévoile le portrait d'un Brésil «primitif»; exotique, pour Cendrars; natif et originel pour Oswald et Tarsila. C'est aussi à travers l'écriture de voyage, le langage télégraphique, le ready-made, le lien entre poésie et peinture que se nourrissent aussi les dialogues esthétiques entre les auteurs. Afin d'atteindre l'objectif principal de ce travail, une analyse comparative a été réalisée parmi les œuvres de Blaise Cendrars, Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral, basée sur les théories de la poésie, de la littérature comparée et de l'intertextualité, de la peinture et des œuvres de la fortune critique qui contemplent les trois artistes et l'histoire de leurs relations. Les études sont également basées sur la constitution de l'art moderne, l'esthétique des avant-gardes et les caractéristiques assumées par le Modernisme brésilien.

Mots-clés: *Blaise Cendrars. Oswald de Andrade. Tarsila do Amaral. Avant-garde européenne. Modernisme brésilien.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France</i>	149
Figura 2 – Retrato de Cendrars por Modigliani, na folha de rosto de <i>Dix-neuf poèmes élastiques</i>	156
Figura 3 - Autorretrato com sete dedos.....	159
Figura 4 - <i>La Tour Eiffel</i>	161
Figura 5 – <i>Torre Eiffel</i> (frente e verso) de Blaise Cendrars, 1913.....	166
Figura 6 – Maquete do cenário de <i>La création du monde</i> , 1923	170
Figura 7 – <i>Chapéu Azul</i>	183
Figura 8 – <i>Retrato de Mário de Andrade</i>	185
Figura 9 – Fotografia de Oswald, Tarsila, Yvette Farkou, Léger, Brancusi e Gauthier	187
Figura 10 – <i>A Caipirinha</i>	190
Figura 11- Estudos de Tarsila para o balé brasileiro.....	192
Figura 12 – <i>A Negra</i>	194
Figura 13– Fotografia de Tarsila publicada no <i>Diário da Noite</i> (SP), em 10 de fevereiro de 1928.....	200
Figura 14 – Lista da coleção de Tarsila	201
Figura 15 – Fotografia durante a viagem dos modernistas pelo Brasil, na fazenda Santo Antônio, em 1924 (D. Olívia Guedes, Cendrars, Tarsila, Nonê e Oswald).....	202
Figura 16 - Croqui de Tarsila do Amaral para <i>Feuilles de Route: Le Formose</i>	214
Figura 17 - Croqui de Tarsila do Amaral para <i>Feuilles de Route: Le Formose</i>	214
Figura 18- Croqui de Tarsila do Amaral para <i>Feuilles de Route: Le Formose</i>	216
Figura 19- Croqui de Tarsila do Amaral para <i>Feuilles de Route: Le Formose</i>	217
Figura 20 - Boneco para capa de <i>Feuilles de Route</i>	220
Figura 21 – Croqui de abertura de “História do Brasil”	232
Figura 22 - Croqui de abertura de “Poemas da Colonização”	233
Figura 23- Croqui de abertura de “São Martinho”.....	234
Figura 24- Sede da fazenda São Martinho em 1926	234
Figura 25 – Gravura de Morro Azul	236
Figura 26 - Croqui de abertura de “RP1”.....	237
Figura 27- Croqui de abertura de “Carnaval”	238
Figura 28- Croqui de abertura de “Roteiro das Minas”	239
Figura 29- Mapa da Estrada de Ferro Oeste de Minas.....	240
Figura 30- Croqui de abertura de “Loyde Brasileiro”	241
Figura 31- Croqui de abertura de “Postes da Light”	242

Figura 32 – Croqui de abertura de “Sectário dos amantes”	243
Figura 33– Colagem de panfleto em <i>Le Panama</i>	271
Figura 34 – Fotografias na fazenda Santo Antônio, em 1924 (Oswald, Nonê, Tarsila, Olívia Guedes, Cendrars, Carolina – Carrie –, revezando, na segunda imagem, com Goffredo). 277	
Figura 35 – <i>L’homme au chien</i> (1921)	288
Figura 36- <i>Morro da Favela</i> (1924)	289
Figura 37- <i>A feira I</i> (1924)	291
Figura 38- <i>A feira II</i> (1925)	292
Figura 39- <i>Vendedor de Frutas</i> (1925)	293
Figura 40 - <i>Pescador</i> (1925)	296
Figura 41- <i>São Paulo</i> (1924)	304
Figura 42 – Fotografia: vista da cidade de São Paulo	305
Figura 43 – <i>A Cuca</i> (1924)	308
Figura 44 – Retrato de Tarsila na inauguração da exposição na Galerie Percier	310
Figura 45 - <i>Autorretrato I</i> (1924)	317
Figura 46 – Capa original da primeira edição de <i>Pau-Brasil</i> (1925)	320
Figura 47 – <i>Palmeiras</i> (1925)	322

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2. MODERNIDADE, VANGUARDA EUROPEIA E MODERNISMO BRASILEIRO .	17
2.1 Modernidade	19
2.1.1 Modernidade e literatura	21
2.1.2 Modernidade e pintura	33
2.2 As Vanguardas Europeias	47
2.2.1 Expressionismo	68
2.2.2 Cubismo	74
2.2.3 Futurismo	79
2.2.4 Dadaísmo.....	85
2.2.5 Surrealismo	90
2.3 Modernismo Brasileiro: a fase heroica	95
2.3.1 A independência artística do Brasil: em busca de nacionalidade e originalidade	106
2.3.2 A estética vanguardista e modernista: pontos de intersecção	129
3. AS RELAÇÕES ESTÉTICAS ENTRE BLAISE CENDRARS, OSWALD DE ANDRADE E TARSILA DO AMARAL.....	143
3.1 Blaise Cendrars: um poeta das Vanguardas.....	147
3.2 Tarsiwald: os anos de formação.....	181
3.3 Linguagem telegráfica	208
3.4 Poesia de posse contra a propriedade: poesia <i>ready-made</i>	250
3.5 Entre o poético e o plástico: a construção da imagem	286
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	326
REFERÊNCIAS.....	342

1 INTRODUÇÃO

Tupi, or not tupi that is the question
(ANDRADE, 2009a, p. 504).

No início do século XX, a jovem república brasileira ainda era muito ligada à Europa. Essa realidade não era diferente na literatura e nas artes plásticas: por muito tempo, tudo o que era produzido no país estava, de algum modo, em consonância com as atividades europeias. Quando estouraram as ideias modernistas, o grande intuito era o de se alcançar a emancipação cultural e a expressão artística essencialmente brasileira. Porém, esse ideal ainda se misturava com a necessidade de uma atualização estética segundo as Vanguardas Europeias, que acabaram por ser responsáveis pelo pontapé inicial das concepções modernistas. Nesse contexto, surge o dualismo “ser ou não ser” estritamente brasileiro e independente do Velho Continente, conforme anuncia Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* (2009a). Ironicamente, o questionamento do modernista, tão crucial para as artes daquele momento, foi parodiado de um grande clássico da literatura, o *Hamlet* de Shakespeare. Com isso, estava posto um dos princípios norteadores da primeira fase do movimento: a reinterpretação dos valores embutidos na concepção da nacionalidade brasileira por meio de uma “deglutição” das tendências estrangeiras. Como descreve Oswald, “só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. [...] Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem” (ANDRADE, 2009a, p. 504, 510). Não mais se tratava de simplesmente importar as ideias das “sacras” artes estrangeiras, mas, a partir delas, criar um produto original e digno de exportação, como almejou o Pau-Brasil.

Oswald de Andrade na literatura e Tarsila do Amaral na pintura foram os dois grandes representantes dos movimentos acima citados, o Pau-Brasil e a Antropofagia, cujas obras desenvolviam pautados nesses dois fundamentos principais: “ser brasileiros” e, ao mesmo tempo, “vanguardistas”. Assim, principiaram o processo de exportação de nossa arte para a Europa nos anos 20 e foram reconhecidos como artistas integrantes dos círculos modernos internacionais. Em longas estadias em Paris, a capital artística da época, o casal Tarsiwald – conforme o apelido carinhoso de Mário de Andrade – conheceu e estudou as tendências vanguardistas. Lá, no “umbigo do mundo”, descobriram também a grande potencialidade da “própria terra” para o sucesso de suas carreiras, como sugeriu Paulo Prado (2017, p. 15).

Um fato importante e determinante desse momento de aprendizado da Vanguarda e de redescoberta da pátria foi a relação dos dois brasileiros com o poeta Blaise Cendrars. O

escritor era uma das personalidades parisienses da época, tanto pelas obras que se destacavam no contexto vanguardista, quanto por sua intrigante figura de cosmopolita, cheio de relatos mirabolantes pelo mundo. Assim que o conheceram em 1923, nasceu uma profunda amizade entre o europeu e os brasileiros, que se estendeu como a história de ligação entre a Vanguarda Europeia e o Modernismo Brasileiro. Cendrars introduziu Oswald e Tarsila nos círculos vanguardistas de Paris, sendo, por vezes, um mentor de suas carreiras. Nasceram da relação entre os três artistas projetos conjuntos para futuras obras, conforme demonstraremos ao longo deste trabalho. Além disso, a poesia do franco-suíço, que dialogava com a pintura e outros gêneros, também foi grande inspiração para o casal de artistas.

Em 1924, Cendrars vem ao Brasil em busca de novas experiências para sua poesia de viagens. Sua chegada a São Paulo foi festejada já que o poeta era lido e admirado pelos brasileiros. Aqui, acaba por se tornar um membro *ante litteram* do Modernismo, fazendo uma articulação entre as Vanguardas e o projeto artístico nacional. Em viagens pelo país com os colegas modernistas, o olhar do estrangeiro acaba por apontar aos brasileiros as “fontes mais puras e vitalizadas da nação”. Foi justamente nesses deslocamentos pelas terras brasileiras que Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral colheram as informações principais para seus projetos, consolidando a estética Pau-Brasil.

Para Cendrars, o Brasil inspirou as *Feuilles de Route*, obra poética que se caracterizou pela simplicidade da expressão linguística e formal, pelo exotismo que imprimiu às terras brasileiras como uma mostra das técnicas primitivistas ligadas aos movimentos de Vanguarda. O primeiro volume do livro foi ilustrado por Tarsila do Amaral e o segundo 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.

As *Feuilles de Route*, junto de toda obra poética do escritor europeu, causaram grande influxo na obra de Oswald de Andrade. A poesia sobre o Brasil foi a que mais atraiu Oswald a fim de realizar a “revolução copernicana” na literatura modernista com a publicação do *Pau-Brasil*, como afirmou Haroldo de Campos (2017, p.245). A obra possuía aquela mesma linha poética despojada das *Feuilles de Route* e igualmente foi ilustrada por Tarsila, de modo que os poemas e os desenhos também mantinham correspondências estéticas entre si. Com isso, o Pau-Brasil na obra de ambos os brasileiros foi uma verdadeira assimilação das técnicas vanguardistas, com a forte contribuição de Cendrars, em um produto brasileiro que revia nossa história, tradições e ambiência geográfica. Como afirmou Oswald no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (2009b, p. 478), tratava-se do “melhor de nossa demonstração moderna”, a

iniciativa de ser regional, puro, primitivo e original, inserindo finalmente nossas artes nas correntes internacionais.

A partir da participação do poeta Blaise Cendrars nas atividades ligadas ao Movimento Modernista, sobretudo de seu vínculo direto com Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, o objetivo principal deste trabalho é analisar como se estabeleceram as relações estéticas entre os brasileiros e o europeu, examinando como teria se dado a transformação dos ideais da Vanguarda e da obra de Cendrars em um projeto artístico que se pretendia original e nacional. Em contribuição ao objetivo principal, outro intuito dos estudos é explorar, em primeiro lugar, o Modernismo e sua articulação com as Vanguardas Europeias. Posteriormente, será possível contextualizar e conferir a importância do Pau-Brasil em meio às movimentações modernistas e sua relação com as Vanguardas.

A concepção deste trabalho surgiu durante as pesquisas do mestrado¹, concluído em abril de 2017, que privilegiaram a análise da obra poética de Cendrars e o estudo das Vanguardas. Concluímos que a poesia do franco-suíço se associou aos movimentos vanguardistas, tanto no plano temático, pelo relato das inovações vivenciadas pela sociedade do início do século XX, quanto no estético, pela aplicação de técnicas como as palavras em liberdade, a valorização da visualidade dos versos e a quebra de fronteiras entre os gêneros artísticos. Além disso, nossos estudos apontaram que a vida e a obra do poeta se relacionaram tão intimamente, que a figura de Cendrars, sua poesia moderna e a representação do espírito vanguardista se misturam com os relatos das viagens do escritor pelo mundo.

Dentre essas experiências de viajante, Cendrars encontrou no Brasil uma nova fonte de inspiração artística, lançando o projeto das *Feuilles de Route*, conforme dito anteriormente. O estudo dessa obra, durante o mestrado, revelou o contato com os modernistas brasileiros, sobretudo com Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Também descobrimos que a presença de Cendrars no país e sua relação com os artistas brasileiros teria instigado o sentimento de identidade nacional que impulsionou a estética modernista. Com isso, surgiu o interesse de aprofundar-nos nesse tema, a fim de melhor compreender como Blaise Cendrars teria inspirado a produção artística de Oswald de Andrade e de Tarsila do Amaral.

Muito da história dessa ligação entre os modernistas e o poeta europeu já foi recolhida por alguns estudiosos, cuja contribuição para o desenvolvimento desta tese foi fundamental. O trabalho magistral de Alexandre Eulálio (2001), em *As Aventuras Brasileiras de Blaise Cendrars*, é reconhecido por ter compilado um imenso número de informações sobre as

¹ Dissertação intitulada *A obra poética de Blaise Cendrars: Uma Expressão das Vanguardas*.

relações do poeta europeu com os brasileiros, como dados das viagens do escritor no país, fotos, entrevistas, arquivos publicados em toda a imprensa brasileira sobre o poeta, conferências tanto sobre o artista quanto as que ele mesmo ministrou no país, depoimentos de artistas e de personalidades brasileiras sobre a presença de Cendrars, ensaios da fortuna crítica sobre a obra do escritor e correspondências que envolviam a personalidade europeia. Os estudos de Aracy Amaral (2010;1997), como os que foram apresentados em *Tarsila sua obra e seu tempo* e *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*, também destacam dados importantes das relações entre o poeta franco-suíço e os artistas brasileiros. Alguns trabalhos acadêmicos, como artigos e dissertações de mestrado, igualmente discutiram o envolvimento da arte modernista com a figura de Cendrars.

Todos esses estudos apontam a evidente importância da figura do vanguardista e de sua obra na produção dos dois modernistas. Porém, ainda não há um estudo ou uma obra da fortuna crítica que ultrapasse as questões da história dessas relações e que realize uma análise comparada das obras de Oswald, Tarsila e Cendrars a fim de se estudarem mais profundamente as relações entre os artistas e de compreender como elas efetivamente se deram. Aracy Amaral (1997), por exemplo, comenta esse fato quando se propõe a apresentar as relações entre a poesia do europeu e do brasileiro em *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*:

Acreditamos mesmo que as relações Cendrars-Oswald deveriam ser revistas em termos críticos, o que não cabe aqui neste comentário de passagem sobre o assunto, sendo nossa intenção apenas despertar o interesse de especialistas para que venham a estudar esse assunto em profundidade (AMARAL, 1997, p.93).

Com isso, vimos a possibilidade de realizar essa empreitada, que se mostra muito importante para a compreensão da concepção dos projetos estéticos de Oswald e Tarsila, além de entender melhor o papel de Cendrars e da Vanguarda europeia na produção de ambos os artistas brasileiros.

A fim de atingirmos os objetivos principais deste trabalho, apresentaremos uma análise comparada da produção dos três artistas, sobretudo, das obras que foram elaboradas no maior período de contato entre eles, como *Feuilles de Route*, *Pau-Brasil*, os croquis de Tarsila para ambos os livros, as telas da exposição de 1926 e as demais produções da pintora no período Pau-Brasil. A principal hipótese desenvolvida é a de que Cendrars tenha sido um dos elos de ligação entre a Vanguarda europeia e o projeto artístico empreendido por Oswald e

por Tarsila, de forma que os artistas encontraram na obra do poeta europeu uma base de inspiração para a criação da estética Pau-Brasil.

Para dar embasamento às análises, buscaremos uma melhor compreensão das teorias estéticas desenvolvidas na literatura e na pintura entre o final do século XIX e o começo do século XX. Na seção “Modernidade, Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro”, apresentaremos o caminho percorrido pela arte moderna com o propósito de dar embasamento à análise do *corpus*. O intuito é observar, primeiramente no continente europeu, o surgimento do espírito de ruptura e inovação que regeu a criação artística, incluindo todas as contradições da história da arte moderna, para posteriormente depreender como essas tendências chegaram ao Brasil, impactaram em nossa produção e desdobraram-se no Modernismo.

Em seguida, a seção “As relações estéticas entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral” tratará uma análise comparada entre os três artistas. Em um primeiro momento, na subseção “Blaise Cendrars: um poeta das Vanguardas”, apresentaremos um apanhado geral da obra poética de Cendrars, com enfoque nas experimentações vanguardistas. Também exporemos a forma como o estrangeiro possuía uma carreira artística consolidada internacionalmente, sendo inclusive já lido e admirado pelos jovens artistas modernistas no início do século XX. Seguidamente, em “Tarsilwald: os anos de formação”, desenvolveremos a história da interação entre Oswald, Tarsila e Cendrars no seio dos movimentos internacionais e no Brasil, a fim de situar os anos de formação dos dois artistas brasileiros e a concepção das ideias Pau-Brasil, com a participação, nesse processo, do franco-suíço. Posteriormente, partiremos para a análise comparada das obras que compõem o *corpus* de análise deste trabalho. Na subseção “Linguagem telegráfica”, examinaremos a forma de expressão sintética e primitivista que os três artistas compartilham, situando as relações entre as Vanguardas e o Modernismo. Em “Poesia de posse contra a propriedade: poesia *ready-made*”, analisaremos a correspondência estabelecida entre as obras de Cendrars e de Oswald por meio do recurso da colagem e do *ready-made*, partindo do método vanguardista até a versão antropofágica, do *Pau-Brasil*. Em “Entre o poético e o plástico: a construção da imagem”, refletiremos o diálogo entre os gêneros poético e pictórico, efetuado nas obras dos brasileiros e do europeu, e o modo como atingem uma representação imagética semelhante.

2. MODERNIDADE, VANGUARDA EUROPEIA E MODERNISMO BRASILEIRO

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. [...] É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz (BERMAN, 1986, p.13).

Fazendo alusão a um pensamento do *Manifesto Comunista*, Marshall Berman (1986) reúne sua análise da história moderna sob o apotegma *Tudo o que é sólido desmancha no ar*: como uma época de revoluções, rupturas e convulsões em todos os níveis – social, cultural e político –, a modernidade trazia à tona suas ambiguidades, em um movimento cíclico de destruição e construção; de atingir-se uma “base sólida” para logo depois “desmanchá-la” e buscar novamente o “novo”. Como afirma Antoine Compagnon (2003), que também defende essa tese em *Os cinco paradoxos da modernidade*, “[...] o que poderia ficar como valor autêntico do novo, na idolatria moderna, envolvendo-a e forçando-a a uma constante renovação, senão aquilo que Nietzsche [...] denominava o eterno retorno [...]?” (COMPAGNON, 2003, p.10, 11).

Era a partir dessa sensibilidade que nascia, no universo das artes, a ideia de uma “tradição moderna”. Por mais contraditório que pareça unir os termos “tradição”, a transmissão de um modelo ou crença, e “moderno”, a ruptura com a tradição, conforme explica Compagnon (2003, p.9,10), a percepção do homem frente ao mundo moderno criava uma tradição constituída por um ciclo vicioso e autodestrutivo, em que a lei seria romper com o passado e logo impor algo novo como valor estético; na ideia de uma contínua renovação, aquilo que era moderno logo torna-se ultrapassado e demanda outra ruptura.

Da tradição moderna nascia a Modernidade, no final do século XIX, e a Vanguarda Europeia, no início do XX, cada qual com sua própria percepção do mundo e defendendo suas respectivas técnicas artísticas. Enquanto a primeira via a modernidade na beleza fugaz do presente, inseparável da decadência, a segunda queria conectar-se com a sua contemporaneidade e estar, simultaneamente, à frente de seu tempo. Ambas implantaram grandes inovações artísticas e criticaram o papel da arte na sociedade burguesa.

Diante desse contexto, já amplamente desenvolvidos os ideais da Modernidade e das Vanguardas, os artistas brasileiros deparam-se com a produção artística local em descompasso com as novas estéticas internacionais e desprovida da feição nacional, há tanto tempo buscada e discutida pelos intelectuais. Surgia, assim, o Modernismo como o “fruto brasileiro” da

tradição moderna, caracterizando-se pela necessidade de ruptura com as velhas práticas artísticas, pela constituição de uma produção originalmente brasileira, em paralelo com as tendências modernas inovadoras.

Nesta seção, faremos uma análise dos passos seguidos pelas artes desde o surgimento da Modernidade no final do século XIX até o início do século XX, com as Vanguardas Europeias e o Modernismo Brasileiro. É importante ressaltar que a intenção não é a de se traçar um movimento progressivo entre os movimentos, ou seja, defini-los como uma única tendência que foi se desenvolvendo e evoluindo desde os “primeiros modernos”. Apesar de os movimentos sucederem-se, inspirarem-se e compartilharem ideias semelhantes, decorrentes da “tradição moderna”, cada um possuiu sua própria compreensão da contemporaneidade e das técnicas artísticas empregadas. O percurso analítico da Modernidade, Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro visa descrever, na realidade, os caminhos seguidos nos períodos destacados, incluindo todas as contradições da história da arte moderna, a forma como foram ocorrendo as rupturas e as inovações, a fim de se dar embasamento à análise do *corpus* deste trabalho – ou seja, as obras de Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral.

Primeiramente, abordaremos os primórdios da Modernidade, separando o desenvolvimento artístico do período entre a criação literária e a pictórica. Em seguida, apresentaremos os conceitos gerais que englobaram a Vanguarda europeia e descreveremos seus principais movimentos, o Expressionismo, o Cubismo, o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo. Como na Vanguarda, conforme explica Teles (2009), as tendências estéticas 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), faremos a apreciação das características da literatura e da pintura conjuntamente. Por fim, apresentaremos o Modernismo brasileiro, igualmente destacando as características pictóricas e literárias associadamente. Abordaremos, mais precisamente, a “fase heroica” do movimento, por enquadrar-se no período de produção da tendência Pau-Brasil de Oswald de Andrade e de Tarsila do Amaral. Dedicaremos uma subseção à descrição da busca da “independência artística” do Brasil; e outra para analisar os pontos de intersecção entre a estética vanguardista e a modernista.

2.1 Modernidade

[...] é considerado moderno o objecto ou o indivíduo do qual se diz estar em conformidade com a sua época. Mas as épocas passam, de forma que aquilo que num determinado momento parecia moderno já parece antigo às gerações seguintes [...]. O moderno define-se por oposição ao antigo. Mas quando começa a antiguidade? (DOMENACH, 1995, p.21).

Vários estudiosos estudam o carácter paradoxal contido no conceito de “modernidade”. Jean-Marie Domenach (1995) aponta a dificuldade de definição do termo, sobretudo, por estar ligado a essa oposição entre o novo e o antigo, dois valores que sofrem diversas modificações com o passar do tempo.

Analisando a literatura, Hans Robert Jauss (1996, p.48) identifica uma “constante literária”, já pré-formada desde a Antiguidade e comum a toda história cultural do Ocidente, que se caracteriza pelo embate entre os artistas “mais novos” e os “mais antigos”, em que estes são, por fim, superados por aqueles. Na sucessão histórica, os que se diziam “novos” acabam por se tornar “antigos”, sendo suplantados por outros que dirão trazer consigo o frescor da novidade.

Nessa história cíclica de conflitos entre “novos” e “antigos” encontra-se o termo “modernidade”, que é altamente usado e discutido no final do século XIX e início do XX, expressando, segundo Jauss, “[...] a autoconsciência de nosso tempo como época em oposição ao passado [...]” (JAUSS, 1996, p. 47). A expressão “*la modernité*”, aplicada às artes plásticas e à literária, foi, sobretudo, consagrada pelo uso de Baudelaire, representando uma visão de mundo que levaria a uma nova ordem estética. Porém, como lembra Jauss, “a *modernité* baudelaireana, como sinal precursor de uma nova era artística, não pode [...] fazer esquecer de que ela é o rebento tardio de uma longa história filológica” (JAUSS, 1996, p. 48). Reforçando a ideia de que os conflitos entre os modernos e os antigos não caracterizam a feição única do final do século XIX e início do XX, mas uma constante cíclica da história das artes ocidentais, Jauss acrescenta que esse embate é “[...] um *topos* literário que [...] se repete nas revoltas periódicas dos jovens no conflito das gerações, revelando, de século em século, mudanças nas relações entre os escritores antigos e os mais novos” (JAUSS, 1996, p.49).

Conforme aponta Compagnon (2003, p.9), “na medida em que cada geração rompe com o passado, a própria ruptura constitui a tradição” (COMPAGNON, 2003, p. 9), já que esta última se define etimologicamente como um modelo que é transmitido de geração em geração. Nessa tradição de se opor os *moderni* e os *antiqui*, com os primeiros relatos no fim

do século V, segundo Jauss (1996), havia a ideia de se separar o presente do passado. Quando essa “tradição da ruptura” atinge o final do século XIX, a concepção de tempo já havia se transformado grandemente. Compagnon (2003, p.19) comenta que uma percepção positiva do tempo, ou seja, a ideia de uma sucessão ininterrupta, linear, cumulativa, causal e progressista havia suplantado o tempo cristão, tipológico, irreversível, acabado, ou o tempo cíclico das teorias antigas da história.

Essa percepção positiva do tempo, no campo das artes, abriu espaço para a sensação de uma marcha acelerada para o futuro: o que era “[...] moderno torna-se logo ultrapassado; opõe-se menos ao clássico, como intemporal, que ao fora de moda, isto é, o que passou da moda, o moderno de ontem [...]” (COMPAGNON, 2003, p.17). Além disso, a nova percepção positiva do tempo também gerou a noção evolutiva de que há uma superioridade do novo sobre o antigo: estes seriam “[...] primitivos, e os modernos, superiores em razão do progresso, progresso das ciências e das técnicas, progresso da sociedade em geral etc” (COMPAGNON, 2003, p.20).

De fato, o mundo passava por grandes transformações que influenciaram essa ideia de “evolução” e o advento da era moderna. O final do século XVIII forneceu as bases da modernidade com a formação do capitalismo industrial, a explosão cultural e intelectual do Século das Luzes. Segundo Domenach (1995, p. 28-29), há, nesse contexto, a mudança do homem para o centro do cosmos social e o fim da cristandade:

O século pensa o indivíduo e, mais ainda, sente-o, no interior de uma natureza que deixa de ser uma dependência de Deus, mas se torna uma entidade autônoma. [...] É a partir deste novo fundamento que se constitui uma legitimidade nova, a que expressa a Declaração de 1789, que apresenta os direitos do homem como “naturais” e, conseqüentemente, inalienáveis e imprescritíveis. Daí uma moral, um direito e uma política. Daí também uma utopia que se exprimirá poderosamente no século XIX, pois trata-se de “reintegrar o homem no conjunto teológico da natureza”. [...] O antigo emanava de Deus; o novo advém da natureza que [...] produziu o homem bom. O antigo apenas dizia respeito a Deus e aos seus representantes na Terra; o novo engloba toda a humanidade; apela pois que cada indivíduo exista por completo” (DOMENACH, 1995, p.30).

A Igreja deixa de governar a sociedade política, sendo rechaçada para a esfera da vida privada. Ligado à ideia da supremacia do indivíduo, e ao declínio do feudalismo, do poder da Igreja e das comunidades tradicionais, nasce o Estado como órgão da sociedade civil e poder de tipo radicalmente novo (DOMENACH, 1995, p.32; 34). De acordo com Domenach, a expansão do Estado liga-se a “[...] todos os fenômenos produzidos pela desagregação da sociedade “holista” tradicional: administração civil, expansão do mercado e da fiscalidade,

opinião pública, guerras nacionais etc” (DOMENACH, 1995, p.34). Relacionada à emancipação do indivíduo, a criação da ideia de Estado também foi influenciada pela automatização da economia, que por sua vez impulsionou o declínio da gestão familiar e fez a passagem da economia doméstica para a política. Há uma dissolução das castas e o trabalho poderia agora estabelecer novas posições sociais: nasce aí a burguesia, que monopoliza a economia e praticamente comanda o Estado (DOMENACH, 1995, p.32).

Além disso, o final do século XVIII começava a experimentar as primeiras inovações da técnica que levaram a Europa aos primórdios da Revolução Industrial. Porém, é durante o século XIX que há, de fato, o grande desenvolvimento da técnica: a luz elétrica, o telégrafo, o telefone, o cinematógrafo, o automóvel e as locomotivas. Somadas ao novo modelo de sociedade – da supremacia do indivíduo, do Estado, da economia moderna –, as novas invenções transformam enormemente a vida do homem. Segundo Domenach,

[...] a técnica se expande com cada vez maior rapidez e [...] se tornou [...] o eixo em torno do qual se organiza o desenvolvimento da [...] vida social – mas também a questão mais importante, a mais inquietante e a mais controversa. Tudo se passa como se a técnica, tendo ocupado a sua esfera própria e a razão que a tinha gerado, tivesse ganho a sua autonomia e conduzisse o mundo a uma lógica impossível de dominar. A técnica encontra-se no coração da modernidade nascente [...] (DOMENACH, 1995, p.124).

Essa ideia dúbia em torno da técnica, que consiste numa embriaguez da inovação e, ao mesmo tempo, o temor de não ser mais possível controlar essa força sobre-humana, alastra-se e gera grande parte do espírito moderno no final do século XIX, que agrupava a ideia do novo e a desconfiança no progresso.

A seguir, discutiremos como a literatura e a pintura se alimentaram dessas discussões em torno da modernidade e abriram o caminho para grandes transformações estéticas.

2.1.1 Modernidade e literatura

Conforme apontado por Jauss (1996), a ideia de modernidade no final do século XIX foi consagrada por Baudelaire, tendo em *O pintor da vida moderna*, ensaio de 1863, o texto canônico da definição do termo em arte e literatura. O poeta apreciava a arte que se identificava com o moderno de sua contemporaneidade. Segundo Compagnon (2003, p.25), para Baudelaire, é da expressão do presente que se constitui a experiência estética. O belo,

inclusive, é para o escritor de *Fleurs du Mal* uma dupla composição: um elemento eterno, invariável; e outro circunstancial, justamente caracterizado por sua época – pela moda, pela moral e pelas paixões da contemporaneidade. Essa dualidade da arte é uma consequência da própria dualidade do homem (BAUDELAIRE, 2010, p.17). Ora, se a arte expressa o belo, o artista moderno procura em seu tempo presente

[...] alguma coisa que nos será permitido chamar de *modernidade*, pois não se apresenta palavra melhor para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de liberar, no histórico da moda, o que ela possa conter de poético, de extraviar o eterno do transitório. [...] A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. [...] Numa palavra, para que toda *modernidade* seja digna de se tornar antiguidade, é preciso que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe outorga (BAUDELAIRE, 2010, p.35, 36; grifos do autor).

Captar no presente o que há de “poético” e belo, para que esse momento transitório se eternize: eis o caminho proposto por Baudelaire para a arte moderna. Compagnon explica a predileção do poeta pela representação do presente:

A modernidade, compreendida como sentido do presente, anula toda a relação com o passado, concebido simplesmente como uma sucessão de modernidades singulares, sem utilidade para discernir o “caráter da beleza presente”. Sendo a imaginação a faculdade que nos torna sensíveis ao presente, ela supõe o esquecimento do passado e a aceitação do imediatismo. A modernidade é, assim, consciência do presente como presente, sem passado nem futuro; ela só tem relação com a eternidade. É nesse sentido que a modernidade, recusando o conforto ou o engodo do tempo histórico, representa uma escolha heroica. Ao movimento perpétuo e irreversível de uma modernidade escrava do tempo e devorando-se a si mesma, à possibilidade de decadência da novidade, renovada incessantemente e negando a novidade de ontem, Baudelaire opõe o eterno ou o intemporal: nem o antigo, nem o clássico, nem o romântico; estes, cada um a seu tempo, foram esvaziados de substância. A modernidade se deve ao reconhecimento da dupla natureza do belo, isto é, ao reconhecimento também da dupla natureza do homem (COMPAGNON, 2003, p. 25, 26).

Se o moderno se renova todo o tempo, se o que era novo hoje pode tornar-se obsoleto amanhã, a arte capta, assim, o fugidio, o passageiro e o transitório. Provavelmente é por isso que Baudelaire escolhe a figura do jornalista Constantin Guys, equivalente a um fotógrafo da imprensa contemporânea, para definir o “pintor da vida moderna”: Baudelaire (2010, p.39, 41) admira em Guys o assunto moderno e seu “olhar sintético e abreviativo” que é capaz de evocar pela memória e pela imaginação a imagem que viu do mundo moderno. Esses

desenhos de Guys não vão para o museu, local que eterniza a arte, mas saem nos periódicos, suportes transitórios, que anunciarão uma novidade, que, ao passo que é apreendida, torna-se já obsoleta. Esse pintor da vida moderna não é um artista, ou seja, um especialista “preso à sua palheta”, “trabalhador braçal”, “inteligência interiorana” e dândi insensível e indiferente ao mundo (BAUDELAIRE, 2010, p. 22, 24, 28). Guys, como representação do pintor moderno, é “homem do mundo”, um cosmopolita e “cidadão espiritual do universo”, que se interessa vivamente pelo novo, pelo desconhecido:

A multidão é o seu domínio [...]. Sua paixão e sua profissão consistem em *esposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar o domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e no entanto, sentir-se em casa em toda a parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e continuar escondido no mundo. [...] O amante da vida universal entra, assim, na multidão como num imenso reservatório de eletricidade. Pode-se também compará-lo, esse indivíduo, a um [...] caleidoscópio dotado de consciência que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que, a cada instante, o traduz e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia (BAUDELAIRE, 2010, p.30, 31; grifos do autor).

A definição de Baudelaire de “homem do mundo” revela outro traço da modernidade: o cosmopolitismo estético. Alfonso Berardinelli (2007), falando mais especificamente do gênero poético, explica essa característica: “[...] a poesia moderna quer ser universal, absolutamente atual e moderna, cosmopolita, abstrata, anti-histórica [...] e até antigeográfica [...]” (BERARDINELLI, 2007, p.61). Esse modelo artístico constitui-se em desenraizamento e fragmentação. Uma das grandes características da modernidade artística no final do século XIX e, sobretudo, começo do XX é a figura do artista ligada a uma imensa rede de vivências e de variados espaços, possibilitados tanto pelas novas formas de circulação e de informações, quanto pelos avanços tecnológicos que encurtaram as distâncias do mundo, ou ainda pelo estabelecimento de contatos mais próximos com outros artistas e com outras artes. Pode-se dizer que vida e obra de Blaise Cendrars aproxima-se dessa linhagem da Modernidade, já que sempre conjugou as inúmeras viagens desde a infância e a poesia cosmopolita, conforme discutiremos adiante.

Dentre os traços característicos da Modernidade segundo Baudelaire, é preciso enfatizar que o poeta tinha uma relação ambivalente frente ao mundo moderno: ao mesmo tempo em que se deleita com a fugacidade do belo, proporcionada pela aceleração dos tempos que transformavam incessantemente a sociedade, ou a empolgação com que descreve o

“homem do mundo”, Baudelaire via a ideia de progresso inseparável da decadência e condenava a modernização social, a secularização, a Revolução Industrial e outros elementos que haviam fundado a modernidade (COMPAGNON, 2003, p.23, 24). Eis um dos paradoxos da modernidade descritos por Compagnon:

Com Baudelaire, são anunciados os traços essenciais e paradoxais da tradição moderna, aliás, sem fanfarrice, já que, aos olhos do poeta, resultam de uma modernização do mundo, assimilada por ele a uma decadência, isto é, a um progresso rumo ao fim do mundo. [...] Exceto por alguns momentos, Baudelaire não foi daqueles que acreditavam no progresso: ele foi condenado à modernidade. O paradoxo mais íntimo da modernidade é o fato de que a paixão do presente, à qual ele se identifica, deva também ser compreendida como um calvário. [...] A modernidade baudelaireana é sempre inseparável da decadência e do desespero (COMPAGNON, 2003, p.30).

Não foi somente Baudelaire que via a modernidade negativamente. Segundo Domenach (1995, p.222), disseminou-se, no final do século XIX, uma percepção de decadência que denunciava a burguesia como uma aristocracia condenada, sobretudo moralmente. Com isso, as artes revelavam

[...] a alienação do artista num mundo filisteu e conformista, onde reina o mau gosto. Daí a reivindicação – ela também ambígua no que se refere à vontade de aderir ao presente – de uma arte autônoma e inútil, gratuita e polêmica, escandalizando o burguês. A modernidade projeta seu dualismo no outro, o burguês, no qual o “artista descobre e define o seu contrário”, como dirá Valéry: Aliás, propriedades contraditórias lhe são impostas, pois fazem-no, ao mesmo tempo, escravo da rotina e sectário absurdo do progresso (COMPAGNON, 2003, p.24).

Além da objeção à atitude do burguês, como fruto do desenvolvimento da sociedade moderna, industrial e secular, a sensação de decadência também advinha das ideias científicas mecanicistas, como o Evolucionismo, que faz com que o homem se torne um mero produto accidental do ambiente. Esses fatores culminaram na sensação de se viver a ruína da sociedade moderna, que já se manifestava desde o *mal du siècle* romântico e atinge fortemente o decadente *fin-de-siècle* e o *spleen* baudelaireano.

Segundo Domenach, essa época foi marcada por uma explosão intelectual em vários setores da ciência e das artes, de modo que essa *intelligentsia* não compactuava com a burguesia e não se sentia parte dessa sociedade decadente. Houve, assim, uma

[...] dissociação que se opera entre o indivíduo e a sua comunidade, pois o *eu* é visto e descrito como um *outro* [...] Essa dissociação, esta distanciação do eu traduz-se na moral e na psicologia. As bases do comportamento surgem sob uma luz crua, numa época que, ao duvidar de si própria, se sente voltada à catástrofe. Face à sociedade decadente, o eu afirma-se de uma maneira excessiva, cínica. A primeira reação é libertária: o indivíduo quer libertar-se das coações (DOMENACH, 1995, p.223; grifos do autor).

Desses sintomas, na literatura, surgiram algumas tendências estéticas que Hugo Friedrich (1978) descreveu como a *Estrutura da lírica moderna*. A irreconciliabilidade entre o eu e o mundo, já notada desde Rousseau no século XVIII, leva à fórmula do *poète maudit* de Verlaine, que compreende os grandes artistas modernos do fim do século XIX, como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, dentre outros. Daí, surge um tipo de poesia autotélica, que não busca mais suas referências no mundo, mas serve em primeiro lugar à linguagem. Segundo Friedrich (1978, p.15, 16), a lírica do final do século XIX renuncia ao mundo; nega-se a representá-lo a tal ponto que seu conteúdo é tão insólito, estranho e deformado, que a poesia se torna obscura e incompreensível. Apesar da complexidade daquilo que é expresso, essa lírica ainda consegue atrair o leitor. Friedrich apresenta, assim, a característica dissonante da poesia moderna do século XIX: uma mistura de obscuridade, incompreensibilidade e fascinação.

Assim como comenta Compagnon (2003), outros críticos sublinham que nessa lírica “dissonante” e obscura, descrita por Friedrich, há a marca de uma posição social: ao virar as costas para o real, os poetas revelam uma necessidade de superar pelo *pathos* da distância aquela sociedade na qual não tinham um lugar. Theodor W. Adorno (2003), em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, defende essa ideia de que o distanciamento da poesia moderna em relação à realidade é, antes de tudo, reação:

A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante de vida (ADORNO, 2003, p.59).

Assim, segundo Adorno, essa situação da sociedade moderna, vista como opressiva e alienada, revela-se na lírica “em negativo”: quanto mais esse mundo hostil pesa sobre a poesia, mais ela se mostra inflexível a se curvar perante ele, preferindo seguir suas próprias leis. “Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de

ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente” (ADORNO, 2003, p.69).

Outro crítico, Alfonso Berardinelli, no estudo “As muitas vozes da poesia moderna” (2007), partilha da ideia de Adorno, afirmando que

A “dissonância” não é uma categoria estilística portadora de misteriosas sugestões, nem o sinal de um incremento do poder órfico da palavra. Dissonância é a laceração da existência que a poesia, com os recursos de que dispõe, não pode recompor. O que distancia e opõe mundo poético e mundo real é também o que os enlaça em um vínculo mortal. Esse vínculo é ao mesmo tempo estético e histórico; determina as formas não comunicativas e anti-realistas da lírica moderna e denuncia o estado das coisas na sociedade contemporânea (BERARDINELLI, 2007, p. 35, 36).

Igualmente é preciso pontuar que, ao lado da linha da “poesia autônoma”, a rejeição dos costumes, da moral e da maneira de viver da sociedade burguesa gerará o que Micheli (1991) chamou de “mito ou poética da evasão”: diante de uma civilização insuportável aos olhos dos artistas, agora *maudits*, uma solução radical seria fugir para os lugares mais remotos, que ainda não teriam sofrido as deturpações da sociedade moderna. Há vários exemplos de artistas que viajaram e instalaram-se em países distantes, sobretudo da África e da Oceania, como Rimbaud, após abandonar a poesia; Gauguin, no Taiti; Kandinsky, no Norte da África; Klee na Tunísia; dentre outros. Nesses lugares, os artistas procuravam uma cultura que se chocasse com aquela urbana e civilizada das grandes capitais europeias e, diante do já difundido mito do “bom selvagem”, ou do “homem natural” de Rousseau, buscavam também figuras que ainda não tinham sido corrompidas pela sofisticação e materialismo do mundo moderno. Nascia o “primitivo” – o contraponto da ideia de civilização ocidental –, termo aplicado para designar tanto as sociedades consideradas mais próximas à natureza quanto as culturas “menos civilizadas” ou antigas, como a egípcia, persa, javanesa, indiana, peruana, japonesa, dentre outras (PERRY, 1998, p. 5). Gill Perry (1998) lembra que os discursos sobre o primitivismo foram acompanhados de visões eurocentristas e colonialistas de povos “incivilizados”, “bárbaros” e sem “progresso cultural”, muitas vezes pautados em teorias pseudodarwinistas de evolução cultural, e num momento em que países franceses, alemães e britânicos estendiam suas conquistas na África e nos mares do sul. Segundo o estudioso, o primitivismo foi

[...] revelador de uma visão centrada no Ocidente, de uma cultura estrangeira [...] definindo essa cultura como diferente da nossa, como “primitiva” segundo a nossa noção ocidental do que é civilizado. Usar o termo é fazer

implicitamente um juízo de valor, mesmo que ele possa assumir diferentes disfarces. [...] A categoria de “outro” também dominou os escritos recentes sobre o “primitivo”. [...] A categoria implica uma auto-imagem, uma posição de superioridade, a partir da qual relações e diferenças são incorretamente percebidas ou representadas. Como categoria, então, o “outro” é com frequência usado para referir-se àqueles mitos e fantasias ocidentais por meio dos quais o “primitivo” ou não-ocidental foi representado na arte e na literatura. Dentro desse quadro de referência europeu, os conceitos do “primitivo” foram usados *tanto* pejorativamente *quanto* como uma medida de valor positivo (PERRY, 1998, p.5; grifos do autor).

Apesar dessas ideias que muitas vezes tinham um cunho pejorativo, o desejo dos artistas de fugir para esses lugares distantes e “primitivos” significava encontrar fontes inovadoras para suas obras e purificá-las.

[...] o “ir embora” para províncias rurais distantes – ou para as supostas margens da civilização – passou a ser visto como um aspecto crucial do vanguardismo do final do século XIX. Mas o ato verdadeiro de “ir embora”, de encontrar uma cultura primitiva, costumava ser combinado com a produção da obra num estilo “primitivo”, embora esta não decorresse necessariamente daquele. Ambos os aspectos da produção artística eram com frequência identificados como prova de “originalidade” [...] (PERRY, 1998, p. 8).

Com isso, Perry (1998, p. 3) classificou o primitivismo como uma das tendências distintivas da modernidade. Os artistas estudaram profundamente a cultura e a arte desses povos “primitivos” e encontraram uma estética que fugia dos parâmetros do cânone clássico e da arte acadêmica, como a simplicidade formal, a austeridade nas escalas naturalísticas na pintura, sugerindo um modo mais direto e imediato de expressão. Acreditaram, assim, encontrar uma volta ao estado original da arte, que prometia um contato com a essência dos gêneros, possibilitando rever processos de criação que ainda não haviam sido corrompidos pela evolução da criação artística no decorrer da história. Nesse caminho de retorno ao estado original, os artistas redescobriam a pureza e inocência que permeavam o ato artístico: as artes, que eram livres da opressão do formalismo, se davam com tamanha naturalidade que era possível maior contato com a realidade e com a vida. Há, assim, um desejo de se estabelecerem relações mais “primitivas” com a realidade do mundo moderno, ou seja, resgatando os métodos afetivos, *naïfs* e espontâneos que permeavam a sensibilidade primitiva. O primitivismo desenvolveu-se e tornou-se uma tendência muito comum nas vanguardas, conforme discutiremos mais adiante.

Além das técnicas primitivistas, que surgiram como uma reação à sociedade burguesa, a tradição moderna do final do século XIX marcou uma constante busca do “novo” e,

sobretudo, a ruptura com a tradição literária. Dentre os “*poètes maudits*”, Baudelaire contribuiu com uma lírica que viola as leis tradicionais do gênero e da língua, como os poemas em prosa de *Spleen de Paris*, e com a palavra poética que renunciava “[...] à ordem objetiva, lógica, afetiva e também gramatical, a favor das forças sonoras provenientes dos impulsos da palavra, conteúdos estes [...] de significado anormal, situados no limite ou além do limite do compreensível” (FRIEDRICH, 1978, p. 52). Contrário à criação poética regida por princípios racionais, calculistas, pré-determinados pela tradição, Baudelaire, no Salon de 1859, incentiva que a imaginação, “a rainha das faculdades”, decomponha todo o processo de escrita, de acordo com as leis providas do mais profundo interior da alma, e rearticule suas partes, criando um mundo novo (BAUDELAIRE, 1976, p. 627). E o poeta que, por fruto da imaginação criativa, gostaria de ver “prados pintados de vermelho” e “árvores de azul”, como comentou Friedrich (1978, p.56), prenunciou a arte abstrata, cubista, expressionista, surreal, dentre outras de cunho vanguardista.

Outro “poeta maldito” que delineou os passos futuros da modernidade e rompeu com a tradição foi Rimbaud. Friedrich observa no breve período de atividade poética do jovem escritor “[...] um ritmo furioso de evolução que [...] tinha feito ir pelos ares não só o próprio início, mas também a tradição literária que se achava atrás deste e a criar uma linguagem que, ainda hoje, continua sendo uma linguagem originária da lírica moderna [...]” (FRIEDRICH, 1978, p.59). Rimbaud põe em prática uma criação fundada na “rainha das faculdades”, inovando a concepção de imagem poética. Segundo ele, o poeta deve ser um “vidente” e o processo de criação deve se dar por um “desregramento de todos os sentidos” que atingiria o desconhecido, o novo: “[...] *je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant: [...] Il s’agit d’arriver à l’inconnu par le dérèglement de tous les sens*”² (RIMBAUD, 1999, p.237; grifos do autor). Toda a experiência da vidência e do “desregramento dos sentidos” não cria somente imagens agudas, abstratas, como também uma linguagem inovadora, que não mais considera as tessituras lógicas de sentido, mas que se vale da “magia da linguagem”: das sonoridades da língua e das oscilações associativas dos significados das palavras (FRIEDRICH, 1978, p. 91, 92).

Além de inovar a imagem e a linguagem, Rimbaud também foi depurando a forma poética, rompendo, assim, com os modelos da tradição:

Começou com versos encadeados, passou ao verso livre e desarticulado, e daí às poesias em prosa, ritmadas assimetricamente [...]. Esta simplificação

² “Eu quero ser poeta, e eu trabalho para tornar-me vidente: [...] trata-se de atingir o desconhecido por meio de um desregramento de *todos os sentidos*” (tradução nossa).

das formas, preparada pelos poetas precedentes, se realiza a favor de uma lírica dinâmica, que se serve tanto do concreto e do formal, quanto de meios arbitrários de sua liberdade (FRIEDRICH, 1978, p.59).

Rimbaud, radicalmente, negou a tradição e toda a formação humanista que recebeu em sua juventude. Se a sua poesia herdou os mitos clássicos, por exemplo, foi para desfigurá-los. Segundo Friedrich (1978, p.64-65), o poeta foi um dos primeiros a falar metaforicamente da destruição dos museus e das bibliotecas – como fizeram também, mais tarde, os futuristas –, simbolizando o rompimento das artes com o passado. O autor da *Estrutura da lírica moderna* explica que essa atitude revelava um espírito próprio da época:

O passado tornando-se um peso, devido ao extinguir-se da genuína consciência de continuidade à sua substituição pelo historicismo e pelas coleções em museus, produz em alguns espíritos do século XIX uma reação que conduz à repulsa de tudo aquilo que é passado. Esta permanecerá uma característica permanente da arte e da poesia modernas (FRIEDRICH, 1978, p.65).

Era preciso despedir-se do passado para, afinal, ser “absolutamente moderno” – “*Il faut être absolument moderne*”, reivindica Rimbaud em *Une saison en enfer* (RIMBAUD, 1999, p. 110). Segundo Compagnon (2003, p. 16, 17) “com Rimbaud, a palavra de ordem do moderno explode, como recusa violenta do antigo”, em busca de um “novo”, que – diferente do novo de Baudelaire, arrancado do catastrófico porvir – seguirá o caminho do progresso. Essa atitude estética de Rimbaud é, de fato, uma das grandes precursoras das Vanguardas.

Outra lírica muito importante dos primórdios da Modernidade foi a de Mallarmé. Enquanto Rimbaud propõe “desregramento dos sentidos”, Mallarmé busca a perfeição por meio de um trabalho racional, onde ainda cabiam um grande rigor e precisão formal do verso, como, por exemplo, a métrica. A grande inovação do poeta situa-se na originalidade e consistência que deu à palavra poética. Mallarmé acreditava que a missão do poeta seria resguardar a linguagem do profano e do vulgar, devolvendo à palavra seu poder sagrado, perdido pelo uso representativo dos vocábulos na comunicação. E, a fim de elevar a palavra à pureza, Mallarmé vê na linguagem poética um meio de exprimir o inexprimível. De acordo com Friedrich, “sua poesia [...] clama bem mais fortemente pela “beleza”, pela beleza modeladora da linguagem. [...] Para Mallarmé, poetar significa renovar tão radicalmente o originário ato criativo da linguagem que o dizer seja sempre dizer o que não foi dito até então” (FRIEDRICH, 1978, p.116, 117).

O poeta renega o mundo concreto, desmaterializa a palavra e chega ao “*néant*”, o nada absoluto.

Em Mallarmé, a rarefação e o hermetismo se acentuam como recusa dos limites da inteligibilidade e busca do ser em si, equivalente ao nada, transcendência vazia do *Coup de Dés* (Lance de Dados). Platonismo e hegelianismo parecem inspirar essa tentação da ideia ou do silêncio (COMPAGNON, 2003, p. 46).

Além de sua busca pela palavra pura, outra grande concepção estética de Mallarmé é a significância da página como elemento constituinte da imagem poética. Falando de seu poema revolucionário para as artes de seu tempo, *Un coup de Dés*, o poeta explica a disposição dos versos pela página:

O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras [...]. A vantagem [...] literária dessa distância copiada que mentalmente separa grupos de palavras ou palavras entre si, afigura-se o acelerar por vezes e o delongar também do movimento, escandindo-o, intimando-o mesmo segundo uma visão simultânea da Página: esta agora servindo de unidade como alhures o Verso ou linha perfeita (MALLARMÉ, 1991, p. 151).

A concepção da página como um elemento constituinte para a criação de sentidos é uma das técnicas apreciadas pelos vanguardistas posteriormente, sobretudo os futuristas e cubistas. Com suas experiências estéticas, Mallarmé desvincula-se da tradição e abre caminho para novas reflexões caras à sua modernidade posterior, que atingirão as vanguardas das artes.

Os três poetas franceses – Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé –, assim, colocam em xeque a questão da mimese, da imagem e da linguagem poética segundo a tradição, além de transformarem a concepção que se tinha do ato poético em si. Suas obras suscitaram muito mais que desconforto ao público da época, mas abriram o caminho para novas reflexões sobre a criação poética. Dentre elas, surge o Simbolismo, um dos mais importantes movimentos da Modernidade do final do século XIX por conta de suas tendências estéticas inovadoras.

Assim, as artes do final do século XIX haviam sido tocadas pelos sintomas da modernização do mundo que impulsionaram o nascimento da tradição moderna. Impunha-se o novo como valor estético e como ruptura com a tradição, uma prática permeada por vários paradoxos. A experiência dos primeiros modernos, principiada por Baudelaire, abriu caminho para os movimentos vanguardistas, que se tornaram a “estética da inovação”, o “militarismo do futuro”, a “retórica radical da ruptura”, conforme analisaremos mais adiante. O que é preciso ressaltar, porém, é que a Vanguarda não foi necessariamente uma progressão da

literatura do *fin de siècle* ou uma “modernidade mais dogmática” que a do final do século XIX, como explica Compagnon (2003, p. 38). A diferença principal é que os primeiros modernos se identificaram com o presente – ainda que tivessem uma relação paradoxal com a modernização, marcada pela decadência –, enquanto os vanguardistas tinham uma predileção pelo futuro, com a necessidade de estar à frente de seu tempo.

Os primeiros modernos não procuravam o novo num presente voltado para o futuro e que carregara consigo a lei de seu próprio desaparecimento, mas no presente, enquanto presente. Essa distinção é capital. Eles não acreditavam [...] no dogma do progresso, do desenvolvimento e da superação. Não depositavam sua confiança no tempo nem na história, onde não esperavam obter revanche. O seu heroísmo era bem o heroísmo do presente, não do futuro, pois a utopia e o messianismo lhes eram desconhecidos. Não pensavam que a arte de hoje fosse necessariamente decadente amanhã [...]. Em resumo, os primeiros modernos não imaginavam que representassem uma vanguarda. Confunde-se, porém, muitas vezes, modernidade e vanguarda. Ambas são, sem dúvida, paradoxais, mas elas não tropeçam nos mesmos dilemas (COMPAGNON, 2003, p. 37, 38).

Compagnon (2003) explica que essa noção de que a Vanguarda é uma “evolução” da Modernidade se dá pela forma como a tradição moderna se constituiu, apoiada na ideia de progresso, sob uma ótica apologética e teleológica: “A narrativa ortodoxa parece sempre escrita em função do desfecho ao qual ela quer chegar – no que ela é teleológica – e serve para legitimar uma arte contemporânea que, no entanto, quer estar em ruptura com a tradição – no que ela é apologética” (COMPAGNON, 2003, p.44). Assim, se Modernidade foi a narrativa da purificação da arte, que rumava à redução de seu essencial, cria-se uma sensação de que as gerações se sucederam e se superaram, a fim de levar às últimas consequências a aventura autônoma da arte (COMPAGNON, 2003, p.44).

Friedrich (1978), por exemplo, em vários momentos da *Estrutura da Lírica Moderna* dá a impressão de que a obra de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé são três estágios evolutivos para se atingir a poesia ontológica. Quando fala da lírica do século XX, afirma que se trata da mesma de seus predecessores:

O estilo lírico que até hoje domina o século XX, nasceu na França, na segunda metade do século XIX. Este modelo foi traçado a partir de Baudelaire, depois de ter sido pressentido pelo alemão Novalis e pelo americano Poe. Rimbaud e Mallarmé haviam indicado os limites extremos aos quais a poesia pode ousar lançar-se. A lírica do século XX não traz mais nada de fundamentalmente novo, por mais dotados que sejam alguns de seus poetas (FRIEDRICH, 1978, p.141).

A grande ação dos três poetas nos vanguardistas é um fato que não se pode negar, sobretudo, pela ruptura com a tradição e pelas inovações que operaram no gênero poético. É também verdade que a poesia do século XX continuará a analisar a si mesma e a investigar o ato poético. A questão é que, além de querer estar à frente do seu tempo, a Vanguarda acrescenta à ideia do novo o desejo de religar as artes à sua contemporaneidade, depois do isolamento dos artistas na torre de marfim, como analisaremos mais adiante. Assim, da segunda metade do século XIX para o início do XX não há, obrigatoriamente, um movimento progressivo de Baudelaire às Vanguardas, no sentido de uma poética da não-representação, como a “narrativa ortodoxa da tradição moderna” sugere (COMPAGNON, 2003, p.45-48). Como também analisou Berardinelli, “aquilo que, para Friedrich, é uma espécie de essência estrutural da poesia contemporânea, representa apenas um de seus momentos, e não o mais duradouro; talvez, acima de tudo, o sonho de uma devastadora pureza rapidamente estilizado” (BERARDINELLI, 2007, p.31).

Além disso, Compagnon (2003, p. 48, 49) também acusa a narrativa ortodoxa de desconhecer a própria modernidade, principalmente, quando o exemplo se trata de Baudelaire. Segundo o autor dos *Cinco paradoxos da modernidade*, os teóricos desconsideraram a ironia, a melancolia e até mesmo o que tornava a poesia de Baudelaire moderna. A crítica, inclusive a de Rimbaud, ignorou de certo modo o *Spleen de Paris*, os poemas em prosa que foram “[...] o que há de mais propriamente moderno, alegórico e não representacional em Baudelaire” (COMPAGNON, 2003, p. 48). Além disso, a narrativa ortodoxa acaba por desconsiderar a própria visão que Baudelaire tinha do novo, pregado no presente, desconfiado do progresso e do futuro, que nega o tempo histórico e quer ligar-se à eternidade. Baudelaire, assim como Nietzsche, não via a possibilidade da modernidade se superar, por isso previa sua decadência. Essa concepção não poderia ter gerado a das Vanguardas, que acreditavam no progresso e na possibilidade de um “novo” do futuro que sempre superaria o do presente. Segundo Compagnon,

[...] a narrativa ortodoxa, fazendo do novo, ao mesmo tempo, uma origem e uma consequência, “integrando o passado como presença ativa no futuro” [...] parece contradizer totalmente Baudelaire, pois reconcilia a modernidade e a história, fazendo mesmo da modernidade o motor da história. A modernidade baudelaيرية recusava a história para dialogar com a eternidade, e a modernidade, seduzida pela narrativa ortodoxa, não é outra coisa senão a doença da história, que Nietzsche chamou de decadência. Enquanto o tempo de Baudelaire se apresentava como uma sucessão de presentes disjuntos, um tempo intermitente, pelo menos se o artista dele quisesse extrair alguma beleza, o tempo das vanguardas confunde sucessão e consequência, na ideia de antecipação. A narrativa ortodoxa, como a da

vanguarda, da qual ela ratifica a consciência do tempo, organiza o desconhecimento da modernidade (COMPAGNON, 2003, p. 48).

Assim, ao mesmo tempo que a poesia de Baudelaire marca os primórdios da modernidade, seus sucessores não desenvolveram totalmente todas as possibilidades e características de sua obra. Nas palavras de Compagnon (2003, p. 50), “Baudelaire não foi de vanguarda; as vanguardas que lhe sucederam o renegaram, da mesma maneira que se consideravam influenciadas por ele”.

2.1.2 Modernidade e pintura

Assim como na literatura, as transformações pelas quais o mundo passava geraram igualmente transformações no gênero pictórico. Como dito anteriormente, são profundas as mudanças no modo como o homem concebe sua condição, o mundo e a sociedade: o nascimento do Estado, da burguesia e da economia moderna; a percepção positiva do tempo e a ideia de progresso; a explosão cultural e intelectual; as exigências trazidas pela Revolução Industrial, como as inovações técnicas e o desenvolvimento das máquinas; tantas transformações que culminaram no nascimento de uma nova sensibilidade, ou seja, uma nova forma de conceber a realidade. Segundo Carlos Cavalcanti (1978), se a pintura é uma das formas de expressão do homem, em tal contexto histórico, os artistas não poderiam “[...] traduzir a interpretação nova da natureza que possuíam [...] utilizando os processos técnicos tradicionais, que vinham da Renascença e baseavam-se em ideias ultrapassadas pelas transformações históricas e sociais, ocorridas na vida da humanidade europeia [...]” (CAVALCANTI, 1978, p. 73).

As técnicas renascentistas foram uma herança para a pintura dos séculos seguintes, pela forma como consolidou seu espírito científico e seus recursos expressivos, pela “[...] aplicação de leis matemáticas e princípios geométricos na composição, [...] pelo realismo visual e pelo reaparecimento da representação do espaço e volume, obtida pela perspectiva científica e o claro-escuro, ignorados desde a antiguidade” (CAVALCANTI, 1978, p. 27). Cavalcanti comenta que as três grandes escolas predominantes na pintura na Europa do século XIX, o Neoclassicismo, o Romantismo e o Realismo, eram ainda

[...] figurativos realistas, em maior ou menor grau, visto que o fundamento de suas pinturas é a imitação das aparências da realidade visual. Apesar das diversidades que os separam, intelectualismo e desenho no neoclássico,

preso às convenções acadêmicas, inspiradas na antiguidade grega e na renascença italiana; liberdade de expressão no romântico, com a emocionalidade da cor e maior realismo; equilíbrio entre desenho e cor no realista, com objetividade na interpretação da realidade, apesar dessas diversidades, [...] as três escolas mantêm-se fiéis, em essência, às tradições técnicas e expressivas vindas da Renascença (CAVALCANTI, 1978, p. 77).

Diante desse contexto, o renomado crítico americano Clement Greenberg (1997) descreve o surgimento de tendências na pintura no final do século XIX, agrupando-as sob a nomenclatura de “pintura modernista”, que buscava adequar-se melhor ao seu contexto histórico. O que Greenberg analisa sob essa perspectiva foi, em grande parte, a arte impressionista. Tratava-se de um grupo de artistas – Monet, Renoir, Degas, Pissaro, Cézanne, Morisot, Sysley, dentre outros –, que, em muitos sentidos, rejeitava a instituição da arte acadêmica: pelas leis ultrapassadas que impunha para a constituição das obras e, a partir disso, o monopólio que se constituiu, que ditava os artistas que poderiam ou não participar de exposições, dos salões oficiais; uma academia que

[...] ainda promovia os ideais da Renascença, opinando que o tema da arte deveria ser nobre ou instrutivo e que o valor de uma obra de arte poderia ser julgado por sua “parecença” descritiva com os objetos naturais. A ação contestatória dos impressionistas – que se rebelaram contra as convenções e o poder dos tradicionais guardiões da cultura [...] – foi um modelo para os inovadores do século seguinte (DEMPSEY, 2010, p. 14).

Dentre esses artistas que renegaram a forte tradição acadêmica, Monet foi por muito tempo considerado o “impressionista por excelência”. Segundo David Sylvester, o pintor tinha

[...] um desejo de completa liberdade em face das restrições à arte, uma rejeição ao quadro “bem-composto”, à ordem imposta pela convenção, ao ideal – numa palavra, à tradição. A liberdade e a espontaneidade com que uma experiência é capturada – é isso o que interessa acima de tudo, especialmente acima da beleza artística. Vemos Monet como uma força libertária [...]. Com séculos de arte ideal às suas costas, Monet pôde encontrar na sua completa rendição à natureza um meio de escapar às convenções da arte. Por sua vez, temos um Monet às nossas costas, e não apenas ele, é claro, mas todos aqueles que o copiaram na crença de que estavam copiando a natureza. Consequentemente, as convenções que temos de rejeitar incluem as convenções do impressionismo (SYLVESTER, 2006, p.91,92).

Apesar da figura de Monet e de seus colegas como precursores e inovadores, o Impressionismo não nasceu com manifestos ou com atitudes agressivas, como fariam mais

tarde as Vanguardas, mas surgiu de um grupo de jovens – intitulado Société Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs, etc – que queria somente poder expor suas obras. De acordo com Greenberg (1997, p.107), a pretensão dos artistas modernistas não foi, de forma alguma, a ruptura com o passado. Suas obras significam

[...] uma transição, uma separação da tradição, mas significam também o prolongamento de sua evolução. A arte modernista estabelece uma continuidade com o passado sem hiato ou ruptura, e seja qual for seu término, nunca deixará de ser inteligível em termos de continuidade da arte (GREENBERG, 1997, p. 107).

Os modernistas queriam, antes de tudo, ter seu espaço no universo artístico. Insatisfeitos com a sua constante exclusão dos salões oficiais, já que as suas obras não eram aprovadas pelos júris – que sempre eram constituídos pelos defensores dos convencionalismos acadêmicos –, esses pintores resolvem fazer a sua própria exposição (CAVALCANTI, 1978, p. 71). O evento se deu no dia 15 de abril de 1874, no atelier emprestado pelo fotógrafo Félix Nadar.

Segundo Amy Dempsey (2010, p.14), as obras foram recebidas com curiosidade, escárnio e confusão por parte do público, que não aceitou o caráter de esboço e aparente falta de acabamento das obras. E dentre as críticas desfavoráveis, encontra-se a que deu o título ao grupo: valendo-se da tela de Monet, *Impressão, sol nascente*, o crítico Louis Leroy desdenha as formas indefinidas e imprecisas, diluídas nas manchas das cores e luzes que representavam o nascer do sol no porto. Sobre isso, Leroy comenta que esses artistas “obstinados e selvagens” eram preguiçosos ou incapazes de terminar seus quadros, contentando-se com os seus borrões e impressões (CAVALCANTI, 1978, p. 72). E, apropriando-se do título da tela de Monet, chama o grupo de pintores de “impressionista”. De acordo com Cavalcanti,

A denominação *impressionista*, dada assim pejorativamente, fez sucesso nos meios artísticos. Passou a designar não apenas aos expositores do salão Nadar, também aos falsos ou medíocres pintores, desconhecedores das boas regras de pintura. Os expositores, porém, não se deram por achados nem por perdidos com a significação depreciativa da palavra. Dois anos depois, realizavam a segunda exposição coletiva [...]. À porta da entrada, pregaram uma tabuleta: “Exposição dos pintores impressionistas”. Desse modo, pelo sarcasmo de um crítico, nascia e oficializava-se a denominação da nova pintura, cujas características técnicas e expressivas se estendiam a outras artes [...] (CAVALCANTI, 1978, p. 72).

Dentre as práticas pictóricas do final do século XIX, o Impressionismo tornou-se um dos signos da modernidade. Assim como na literatura, a pintura também rompia de certo modo com a mimese, propondo que o gênero, antes de ser mera descrição da realidade, fosse a ordenação pura da forma, da cor e da linha sobre a tela (DEMPSEY, 2010, p.18). Greenberg (1997) lembra que a pintura moderna

[...] não abandonou, por princípio, a representação de objetos reconhecíveis. O que por princípio abandonou foi a representação do tipo de espaço que os objetos reconhecíveis podem ocupar [...]. A representação, ou ilustração, enquanto tal, não afeta a singularidade da arte pictórica; são as associações das coisas representadas que o fazem (GREENBERG, 1997, p. 103).

Assim, essas pinturas de “aparente falta de acabamento” ou com o “caráter de esboço”, tinham o “[...] interesse de captar a impressão visual de uma cena, em pintar aquilo que o olho via, no lugar daquilo que o artista sabia [...], a fim de criar aquilo que Monet denominava ‘um trabalho espontâneo, no lugar de um trabalho calculado’ [...]” (DEMPSEY, 2010, p. 15). De acordo com Dempsey (2010, p.15), o caráter revolucionário das técnicas dessa época fez com que o artista fizesse dos “momentos fugazes da vida moderna” o grande tema da pintura, como também defendeu Baudelaire no *Pintor da vida moderna* (2010).

Além disso, uma das técnicas mais revolucionárias do movimento foi o tratamento da luz e da cor. Os impressionistas preocupavam-se exclusivamente com as modificações sutis que a luz do sol produzia nas cores da natureza e buscavam captar essas nuances. Foram pintores de *plein air*, que saíram do atelier para o ar livre a fim de estudar a ação direta da luz do sol sobre os elementos. Segundo Cavalcanti,

Todo o sentido revolucionário da nova escola está simplesmente nisto – observação e fixação das alterações que a luz do sol incessantemente produz nas cores da natureza. No entender dos impressionistas, esta deve ser a finalidade exclusiva da pintura. Evidentemente que esse objetivo novo, a fixação das cambiantes coloridas e luminosas do sol, exigia inovações na técnica de pintar, tanto no modo de desenhar, quanto no de pincelar (CAVALCANTI, 1978, p. 78).

Dentre as técnicas relacionadas ao tratamento impressionista da luz e da cor, cada pintor assumiu um caráter particular. Segundo Dempsey (2010, p.17), Renoir trabalha com a luz para veicular uma sensação de movimento. Degas faz o mesmo, acrescentando a ideia de volume. Artistas como Courbet e Constable usam os efeitos da luz somados ao “[...] contraste, a falta de nitidez e a fragmentação decorrentes do enquadramento na fotografia contemporânea [...]” (DEMPSEY, 2010, p.15).

Os efeitos da luz sobre as cores não era uma novidade absoluta na pintura. Cavalcanti (1978, p. 78, 79) lembra um grande número de artistas que já se valia dessa técnica desde a Renascença. A paisagem de fundo da *Mona Lisa* (1503) de Leonardo da Vinci, por exemplo, apresenta fluidez, vibração e luminosidade atmosférica. Corot, observando tais características de da Vinci, chega a aclamá-lo como o precursor do Impressionismo (CAVALCANTI, 1978, p. 79). Outro nome que merece destaque nesse quesito é William Turner (1775-1851). O inglês foi um verdadeiro pintor da luz, da cor e das impressões de movimento, tendo sido um artista a frente de seu tempo e também reconhecido como um dos precursores do movimento. O que há de moderno e original no movimento impressionista é a forma como os artistas usaram os efeitos da luz na sintetização das cores, transformando suas observações em uma teoria estética inovadora, ultrapassando as concepções tradicionais que vinham da Renascença e que dominavam ainda a pintura europeia no século XIX (CAVALCANTI, 1978, p. 79). Nesse sentido, é importante mencionar como o advento da fotografia na França, durante o século XIX, acabou por impulsionar as inovações na arte pictórica: a nova técnica permitia um registro da realidade com maior fidelidade que a pintura, gênero que havia se desenvolvido academicamente em busca da imitação cada vez mais próxima do real. Assim, de certo modo, os pintores puderam desenvolver nossas técnicas de representação.

Como reflexo de uma sociedade que foi profundamente transformada pelas descobertas científicas da época, a arte impressionista e suas teorias da luz e da cor acabam associando-se com pesquisas feitas em laboratório no campo da ótica, da física e da química das cores. Os pintores conheceram os trabalhos do fisiologista e físico Hermann Ludwig Ferdinand Helmholtz e do químico Michel-Eugène Chevreul. O primeiro contribuiu para os estudos do olho humano e aprofundou a teoria tricomática de Thomas Young, que, resumidamente, consistia na explicação de que o olho possui três receptores, cada um sensível às cores primárias: azul, vermelho e amarelo. Com esses estudos, chega-se à conclusão de que as demais cores vistas pelo expectador são, na verdade, misturas das cores primárias, dependendo da forma como cada um dos receptores reage à frequência e intensidade das ondas captadas pela visão. Esses trabalhos estão compilados no *Manual de ótica fisiológica* (1856) e em *A ótica e a pintura* (1875) (CAVALCANTI, 1978, p. 80). Chevreul contribuiu com os seus estudos sobre a química das cores que originou o princípio dos contrastes simultâneos: segundo o cientista, as cores contrastantes estimulam-se mutuamente, de modo que “[...] quando a região da retina é estimulada por uma cor, ela produz uma imagem sequencial de sua cor complementar [...]” (DEMPSEY, 2010, p.27).

Esses estudos sobre os fenômenos óticos somaram-se às conclusões a que os pintores haviam chegado com as suas próprias observações, experiências e intuições. Segundo Cavalcanti, é como se a pintura impressionista também fosse “[...] a aplicação artística de estudos científicos que ampliavam as descobertas de Newton” (CAVALCANTI, 1978, p. 80). Greenberg (1997, p. 107) afirma que a convergência da arte com a ciência não foi diretamente obra de um trabalho conjunto, mas a prova de que ambas eram frutos do mesmo contexto histórico: “O que a convergência das duas [arte e ciência] demonstra [...] é quão profundamente a arte modernista pertence à mesma tendência cultural específica que a ciência moderna, e isso é extremamente significativo como fator histórico” (GREENBERG, 1997, p. 107). É com essas novas observações que os pintores foram estabelecendo os princípios básicos da pintura impressionista. O primeiro, ligado à ciência, é o de que “[...] a cor não é uma qualidade permanente na natureza [...]” (CAVALCANTI, 1978, p. 81), ou seja, a cor não é uma propriedade específica e substancial dos corpos, mas é o resultado da luz, que muda constantemente as tonalidades. Os impressionistas

argumentavam cientificamente que a fonte das cores está nos raios do sol. Ora, em virtude do movimento da Terra em redor do sol, o ângulo de incidência dos raios solares modifica-se continuamente, desde o amanhecer ao anoitecer. A mudança desse ângulo provoca alterações na tonalidade de cores, que assim permanecem sob constantes e fugitivos processos de transformação. [...] As cores também são alteradas [...] pela maior ou menor densidade das camadas atmosféricas, que os raios do sol atravessam [...] (CAVALCANTI, 1978, p. 81, 82).

Desse princípio da luz e cor, parte o de que a linha não é um elemento existente na natureza, tratando-se de uma abstração criada pelo homem para representar imagens visuais. Desse modo, a forma dos objetos é unicamente criada pelas diferentes cores, tonalidades, choques luminosos que produzem sensações cromáticas (CAVALCANTI, 1978, p. 84). Cavalcanti explica que esse princípio foi extremamente inovador, frente ao que existia até então:

Opunha-se mesmo ao dos românticos e realistas, os revolucionários da época. Os neoclássicos defendiam o princípio da *forma-linha*, isto é, a forma obtida com o desenho; os românticos, o da *forma-cor*, isto é, a forma obtida com o colorido. Chegavam os impressionistas e erigiam, [...] o conceito de *forma-luz*, isto é, a forma obtida através das vibrações luminosas das cores, conceito que os aproxima [...] das concepções da moderna física nuclear (CAVALCANTI, 1978, p. 85; grifos do autor).

As observações relacionadas à luz solar também levaram ao surgimento de um terceiro princípio, o de que as sombras não poderiam ser pretas, como vinham sendo tradicionalmente representadas, já que esta tonalidade é a ausência completa de luz. Assim, as sombras são para os impressionistas luminosas e coloridas (CAVALCANTI, 1978, p. 85). Os artistas simplificaram a sua paleta, usando as cores do espectro solar, e “sugeriam o volume mediante a justaposição de planos luminosos, abandonando o velho processo da gradação entre as partes claras e as sombreadas” (CAVALCANTI, 1978, p. 85).

Outro princípio é o dos reflexos luminosos ou dos contrastes das cores, que se influenciam mutuamente, de acordo com a lei das complementares: “a complementar de uma cor é outra que a torna mais pura, intensa e vibrante, quando justaposta ou aproximada” (CAVALCANTI, 1978, p. 86). De acordo com Cavalcanti (1978, p.86), os impressionistas trabalhavam com a justaposição das cores complementares a fim de torná-las mais vibrantes e intensas ao nosso olhar.

Além desses princípios, outro que apareceu publicamente e oficialmente na oitava exposição do grupo, em 1886, foi o da dissociação das tonalidades ou da mistura ótica das cores (CAVALCANTI, 1978, p. 87). Os jovens Seurat e Signac interessaram-se tão profundamente pelos novos tratamentos da cor e da luz que chegaram a aprofundar-se nas pesquisas sobre a percepção e transmissão desses elementos (DEMPSEY, 2010, p.27). Consultaram Chevreul pessoalmente, em 1884, a fim de saber mais sobre o “princípio dos contrastes simultâneos”. Com essas respostas, os pintores aperfeiçoaram as técnicas iniciadas pelos primeiros impressionistas e desenvolveram o “pontilhismo” ou o “divisionismo”, que levou às últimas consequências os estudos científicos sobre os fenômenos óticos: aplicaram na tela pigmentos isolados, valendo-se da premissa de que a cor se mistura no olho, e não na paleta. Esses pontos se mesclariam quando observados de uma certa distância (DEMPSEY, 2010, p.27). Essas características também ficaram conhecidas como Neoimpressionismo.

As experimentações técnicas da arte impressionista e neoimpressionista, que deram grande significação à própria forma pictórica como a cor, a luz e os efeitos óticos criados por meio desses elementos, levaram muitos críticos a descrever a pintura modernista do final do século XIX a partir de sua pureza: um gênero que, antes de buscar a representação da realidade, voltou-se para a representação de sua própria linguagem. Nesse sentido, a semelhança com a análise da “*poésie pure*” ou literatura autotélica da mesma época é evidente.

Greenberg, grande crítico do pós Segunda Guerra, ficou conhecido por sua análise nesse sentido. Criou uma teoria geral do modernismo baseada na ideia de que o grande

fundamento da pintura moderna é a autocrítica, ou seja, o gênero voltou-se para si mesmo, foi crítico de si. O Iluminismo teria iniciado o processo de uma profunda crítica das bases sociais, atitude que teria adentrado o século XIX e levado à exigência de justificações mais racionais para cada forma de atividade social (GREENBERG, 1997, p.101). Diante de tais sintomas, a pintura modernista teria se voltado para a crítica de seus próprios procedimentos. As conclusões alcançadas foram as de que, além de ainda valer-se de ideais ultrapassados, como os da Renascença, a pintura havia sido destituída, a partir do Iluminismo, da grande posição social ocupada outrora. Greenberg, nesse sentido, explica que

À primeira vista, as artes pareciam estar em situação semelhante à da religião. Destituídas pelo Iluminismo de todas as tarefas que podiam desempenhar seriamente, davam a impressão de que iriam ser assimiladas ao entretenimento puro e simples, e o próprio entretenimento parecia tender a ser assimilado, como a religião, à terapia. As artes só podiam se preservar deste nivelamento por baixo demonstrando que o tipo de experiência que propiciavam era válido por si mesmo e não podia ser obtido a partir de nenhum outro tipo de atividade [...]. Logo ficou claro que a área de competência única e própria de cada arte coincidia com tudo o que era único na natureza de seus meios. A tarefa da autocrítica passou a ser a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, cada arte se tornaria “pura”, e nessa “pureza” iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência. “Pureza” significava autodefinição, e a missão da autocrítica nas artes tornou-se uma missão de autodefinição radical (GREENBERG, 1997, p. 102).

Para isso, segundo Greenberg (1997, p.103), a pintura buscou expor aquilo que tinha de único e irreduzível em sua essência, que não era possível ser encontrado em outros gêneros artísticos. Esse ato levaria a uma restrição das áreas de competência da pintura, a fim de demonstrar o que ela por si só tinha como efeito exclusivo. A pesquisa dessa individualidade encontrou como resultado a planaridade:

Foi a ênfase conferida à planaridade inelutável da superfície que permaneceu, porém, mais fundamental do que qualquer outra coisa para os processos pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se a si mesma no modernismo. Pois só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica. [...] Por ser a planaridade a única condição que a pintura não partilhava com nenhuma outra arte, a pintura modernista se voltou para a planaridade e para mais nada (GREENBERG, 1997, p. 103).

Enquanto a cor era partilhada com a escultura, e a forma circundante do quadro ou a impressão de tridimensionalidade era também partilhada com o teatro, a forma plana da tela e

a tinta sob esse suporte era algo único da pintura. Essa constatação levou os modernistas, segundo Greenberg (1997, p.102), a induzir o expectador primeiro a ver a planaridade de suas telas antes de perceber o que há de conteúdo nelas. Havia uma longa trajetória dos artistas em busca de se dissimularem os meios da pintura, ou seja, de procurar ultrapassar as limitações do suporte pictórico, como a tela plana e as propriedades das tintas, para buscar uma “parecença” com o real – criar a ilusão de uma realidade visual, como a ideia de um espaço tridimensional, com volume, profundidade, etc. Contrariando esse princípio tão consolidado pelo gênero, os pintores impressionistas “[...] repudiaram as subcamadas e os vernizes para não deixar nenhuma dúvida, ao olhar, de que as cores usadas eram feitas de tinta saída de tubos ou potes” (GREENBERG, 1997, p. 102, 103). Porém, isso não quer dizer que a pintura impressionista negou completamente a representação da realidade, como já analisado. Segundo Greenberg,

A planaridade para a qual a pintura modernista se orienta jamais poderia ser absoluta. A sensibilidade exacerbada do plano da pintura pode não mais permitir a ilusão escultural, ou o *trompe l'œil*, mas permite e deve permitir a ilusão óptica. A primeira marca feita numa tela destrói sua planaridade literal e absoluta, e as configurações de um artista como Mondrian continuam sugerindo um tipo de ilusão e de terceira dimensão. Só que agora se trata de uma terceira dimensão estritamente pictórica, estritamente óptica. Enquanto os grandes mestres criaram uma ilusão de espaço em profundidade em que podíamos nos imaginar caminhando, a ilusão criada por um pintor modernista permite apenas o deslocamento do olhar; só é possível percorrê-la, literal ou virtualmente, com os olhos (GREENBERG, 1997, p. 106).

De acordo com Greenberg, foi nessa busca por seu meio exclusivo, a planaridade, que a pintura impressionista teria atingido a pureza:

O modernismo, seguindo essa direção [a resistência à ilusão tridimensional, escultural], tornou a pintura mais consciente de si mesma. Com Manet e os impressionistas, a questão deixou de ser definida em termos de cor versus desenho, e tornou-se uma questão de experiência puramente óptica contra a experiência óptica revista ou modificada por associações táteis. Foi em nome do puro e literalmente óptico, não em nome da cor, que os impressionistas puseram-se a minar o sombreado, a modelagem, e tudo mais na pintura que parecesse sugerir o escultural (GREENBERG, 1997, p. 104).

Compagnon (2003), que apresentou os paradoxos da modernidade, inclui a teoria de Greenberg na “narrativa ortodoxa da modernidade” da mesma forma que foi a teoria de Friedrich, ambas narrando a forma com que os gêneros buscavam sua pureza:

A história da arte moderna será narrada como a busca do grau zero e da pureza absoluta. Para a pintura, cujo *meio* é a superfície, a evolução far-se-á no sentido do achatamento, da justaposição dos planos, em oposição à superposição das camadas. O princípio heroico do modernismo consiste em afastar sempre para mais longe as colunas de Hércules, e o que Greenberg chama de *planeidade* seria a verdade da pintura. A pureza e a essência são, pois, para a pintura, as categorias da narrativa ortodoxa, da mesma forma que o são para a poesia, na opinião de Friedrich (COMPAGNON, 2003, p.52; grifos do autor).

É com essa crítica que os defensores do pós-modernismo acusaram Greenberg, afirmando que – na evolução da pintura rumo à planaridade, à essência e à pureza do gênero – o teórico americano teria privilegiado somente uma corrente dominante da pintura, denominando-a como superior e como condição limitativa da arte. Em defesa de sua teoria, Greenberg acrescenta uma nota na reedição de 1978 de *Esthetics Contemporary*, no capítulo “Pintura modernista”:

Quero aproveitar esta oportunidade para corrigir um erro de interpretação, e não de fato. Muitos leitores, embora certamente não todos, parecem ter tomado a “fundamentação” [...] da arte modernista, tal como delineada aqui, como expressão de uma posição adotada pelo próprio autor: ou seja, que ele também defende o que descreve. Isso pode ser uma falha da escrita ou da retórica. No entanto, uma leitura cuidadosa não encontrará nada indicando que ele subscreva as coisas que esboça, ou acredite nelas [...]. A arte “pura” foi uma ilusão útil, mas isso não reduz em nada seu caráter de ilusão. E a possibilidade de que continue a ser útil também não reduz em nada seu caráter de ilusão. Algumas outras interpretações do que escrevi caem francamente no ridículo: que eu considero a planaridade e o enquadramento da planaridade não apenas as condições limitativas da arte pictórica, mas critérios de qualidade estética da arte pictórica; que quanto mais uma obra promove a autodefinição da arte, mais se aproxima desses critérios. Os filósofos ou historiadores da arte que são capazes de imaginar que eu – ou qualquer outra pessoa – possa chegar a juízos estéticos dessa maneira leem, surpreendentemente, muito mais o que está na cabeça deles mesmos do que o meu artigo (GREENBERG, 1997, p. 109).

As explicações de Greenberg não foram suficientes para acabar com as críticas. Surgem, na verdade, outros apontamentos, como o de Compagnon, que analisaremos com mais profundidade. O autor dos *Cinco paradoxos da modernidade* explica que, apesar da “violência” que a análise de Greenberg exerce sobre a pintura, a teoria do americano é ainda mais aceitável do que a de Friedrich – da poesia dissonante em fuga da realidade – já que a autocrítica da pintura e a busca de sua verdade pelo *meio* não significam um fechamento do gênero ao mundo (COMPAGNON, 2003, p. 52). A teoria do modernismo de Greenberg é, para Compagnon, mais satisfatória do que outras muito correntes, que afirmam que o aparente

antirrealismo da pintura moderna se explica pela “[...] busca de um realismo superior ao realismo comum, ou ainda por uma maior preocupação de fidelidade à experiência e à percepção, enfim, pela busca de um suplemento de realidade” (COMPAGNON, 2003, p. 52).

Essa “perspectiva” relatada por Compagnon (2003, p. 53) é comumente usada para descrever a ideia de que a pintura estaria em “evolução” rumo à autenticidade, contra os clássicos que tinham escondido os artifícios do gênero e “enganado” os olhos do observador com a perspectiva geométrica e a predominância do desenho sob as cores. As conquistas de tal “evolução” iriam ganhando força desde o Realismo num crescente para o Impressionismo, Neoimpressionismo e Cubismo. Essa teoria defende o fato de que mesmo que a pintura tenha explorado a planaridade do seu *meio*, o gênero não abandonou completamente a imitação, ou a aparência com o real. Segundo Compagnon,

Do impressionismo, com seus [...] princípios da cor natural, da divisão das cores e da mistura ótica, ao pontilhismo que não apenas separa os tons sobre a paleta, mas ainda isola as pinceladas sobre a tela, o movimento seria epistemológico e repousaria numa ciência das cores que permitiria ser mais fiel ao real. [...] A volta sub-reptícia da representação é notável nessas análises, como se quisesse, a todo custo, que *isto* quisesse a alguma coisa de real e de antropomórfico, que *isto* quisesse dizer alguma coisa. [...] O interesse da análise de Greenberg parece, pois, ser o de recusar a explicação do impressionismo ou do cubismo por um realismo superior, ou pela descoberta de um novo mundo a pintar [...] (COMPAGNON, 2003, p. 53, 54; grifos do autor).

Compagnon (2003, p. 54) aponta inclusive que, diferente da análise do “realismo superior”, a teoria de Greenberg ganha pela forma como se detém na qualidade do próprio gênero, a pintura como pintura, que se valeu de seus meios para restringir sua leitura a uma superfície. O problema apontado por Compagnon (2003, p. 54) é o modo como Greenberg acaba por fazer de sua teoria mais um capítulo da narrativa ortodoxa da modernidade e a forma como seu objetivo é histórico-genético.

Nesse sentido, alguns pintores não se enquadram na teoria da autocritica de Greenberg, na conquista da planaridade. Do mesmo modo que a obra de Baudelaire não se adequava à narrativa ortodoxa ligada à literatura, Cézanne também era irreduzível a uma narrativa ortodoxa da pintura moderna, fundada no historicismo genético (COMPAGNON, 2003, p. 54). Segundo Compagnon, é paradoxal inserir o pintor francês “[...] numa história da pintura concebida como a conquista da sua *planeidade*; ele só seria situado aí à custa da sua própria modernidade e de sua verdadeira originalidade” (COMPAGNON, 2003, p. 54).

A grande contribuição de Cézanne para a pintura moderna encontra-se justamente na forma como reagiu ao achatamento da pintura impressionista e neoimpressionista. De acordo com Cavalcanti (1978, p. 101), as experiências dos movimentos tinham levado ao extremo a divisão e dissociação das tonalidades, fazendo com que a matéria dos objetos representados perdesse as características de peso, solidez e unidade, transformando-se em “névoas coloridas e luminosas”. Foi nesse ponto que Cézanne decidiu desviar sua técnica da impressionista: o pintor dá novamente forma e solidez aos objetos, como a sensação de densidade, peso e estrutura. Porém, para isso, o artista não retoma as técnicas tradicionais da arte acadêmica para a representação, mas procurava reduzir as formas da natureza a figuras geométricas elementares.

Segundo Cavalcanti (1978, p. 105), Cézanne, que era um exímio colorista, alcançava a plenitude e a síntese da forma por meio da plenitude da cor: foi a partir da *modulação* das cores – termo que o pintor emprestou da música –, ou seja, das aproximações de tons quentes e frios de valor equivalente, que o pintor sugeria o volume e a distância dos objetos, deixando de lado a gradação de tonalidades, o claro e o escuro, que tradicionalmente eram usados para dar a ideia de volume das formas. A modulação transformou os recursos da perspectiva. Alguns quadros de Cézanne possuem mais de um ângulo de visão, mostrando a intenção do pintor em sugerir a totalidade da estrutura (CAVALCANTI, 1978, p. 105).

Cavalcanti (1978) defende que a síntese das formas, reduzidas a elementos geométricos básicos, e a modulação das cores, que renovava a ideia de perspectiva, foram as sementes do Cubismo, movimento que libertou a pintura “[...] da tradição de imitar ou reproduzir as imagens da realidade, para criar formas mais ou menos autônomas, não resultantes diretamente de sensações visuais, mas de elaboração intelectual” (CAVALCANTI, 1978, p. 103, 104).

É justamente por conta das técnicas e do conceito que Cézanne formulou sobre as formas que sua pintura não pode ser considerada como uma das faces da teoria da autocrítica de Greenberg, que seguia a evolução da planaridade. De acordo com Compagnon,

A ambição de Cézanne, longe de avançar na *planeidade*, procura, ao contrário, aprofundar novamente o espaço do impressionismo – “refazer Poussin na natureza”, dizia ele –, e assim reconciliar o impressionismo com a grande tradição dos mestres. Como em Manet, nenhum desejo de romper ou acabar com esta. Na obra de sua maturidade, as variações dos planos dos sólidos substituem as variações impressionistas da luz, enquanto o modelado por tons quentes e frios substitui o modelado tradicional pelos contrastes de luz e sombra. São esses os traços essenciais da síntese que ele tentou fazer entre a modernidade e a tradição, visando encontrar uma unidade escultural

da pintura depois do impressionismo: esse projeto se adapta mal a uma narrativa que fala do achatamento da pintura (COMPAGNON, 2003, p. 54, 55).

O mais interessante é que o próprio Greenberg (1996) analisou a forma como Cézanne havia reagido ao Impressionismo, buscado inserir novamente a ideia de massa, volume e profundidade, sintetizando a modernidade e a tradição.

Embora tenha admitido o projeto de Cézanne de criar uma estrutura escultural para pintura, Greenberg revela que o pintor havia apenas se desviado, voltando logo aos eixos da narrativa ortodoxa:

[...] o esforço de Cézanne para conduzir o impressionismo ao escultural desviou-se, na prática, da estrutura da ilusão pictórica para a configuração da própria pintura como objeto, como superfície plana. Cézanne obteve “solidez”, é verdade; mas trata-se tanto de uma solidez bidimensional e literal quanto de uma solidez figurativa. [...] A ligação mais firme da ilusão tridimensional a um efeito decorativo de superfície, a integração de plasticidade e decoração – este era o verdadeiro objetivo de Cézanne [...]. O efeito para o qual seus meios tendiam não era aquele que ele concebera em seu desejo de organização máxima de uma ilusão de solidez e profundidade. Toda pincelada que acompanhava um plano fictício em uma profundidade fictícia recuava [...] para o fato físico do meio [...] (GREENBERG, 1996, p.70, 71).

Assim, na visão de Greenberg, ainda que Cézanne tenha lutado pela “solidez”, sua obra acabou voltando-se para a “própria pintura como objeto”. E ainda mais: para não deixar dúvidas sobre isso, o crítico ainda afirma que o legado deixado pela obra de Cézanne levou os seus sucessores a uma pintura ainda mais plana. Segundo Greenberg,

[...] o caminho do qual Cézanne dizia ser o pioneiro, e pelo qual esperava resgatar o desejo tradicional do Ocidente pelo tridimensional, [...] levou diretamente, nos cinco ou seis anos após a sua morte, a um tipo de pintura tão plana como não se via no Ocidente desde a Idade Média (GREENBERG, 1996, p.73).

E assim, o Cubismo também é inserido na ideia de evolução à planaridade: “o cubismo de Picasso, Braque e Léger completou o que Cézanne havia iniciado. [...] Cézanne pôde oferecer aos cubistas todos os recursos para a nova descoberta [...]” (GREENBERG, 1996, p.73, 74).

A grande ressalva que Compagnon (2003, p. 55) faz da teoria de Greenberg é a forma como insiste na história genética e força a adequação da obra de Cézanne dentro dos limites

da autocrítica, a despeito da própria originalidade do autor. Para defender a todo o custo sua teoria, o estudioso foi, nas palavras de Compagnon (2003, p. 55), “parcial”. E o mesmo acontece com o Cubismo, que Greenberg também reduziu a seu esquema geral.

Compagnon afirma que a fase do Cubismo analítico, entre 1906 e 1908, tal como a obra de Cézanne, é ainda marcada pela “[...] procura de efeitos esculturais por meios não esculturais [...]” (COMPAGNON, 2003, p.56). É verdade que, tal como afirmou Greenberg, havia uma abstração crescente, fazendo com que pintores como Braque cedessem à planaridade, alcançada de fato por volta de 1911, com os planos multifacetados paralelos à face plana do quadro (COMPAGNON, 2003, p. 56). Porém, a colagem de materiais na tela, como caracteres tipográficos, papéis e outros objetos, segundo Compagnon (2003, p. 56), deram uma ideia de profundidade, tanto por sua forte presença, quanto pela oscilação entre superfície e espessura. Porém, Greenberg mais uma vez negligencia esses elementos e os reduz como passos para a conquista maior da planaridade. Apesar de tudo isso, Greenberg (1996, p. 79) admite que, como Cézanne, os cubistas queriam ilustrar os vários ângulos de um objeto, buscando sugerir a totalidade de sua estrutura. Mas logo encontram uma maneira de retornar aos trilhos da planaridade: “os cubistas herdaram o problema de Cézanne e o resolveram, mas [...] só o fizeram eliminando-o; deliberadamente ou não, eles sacrificaram a integridade do objeto à integridade da superfície plana (GREENBERG, 1996, p. 79). Nesse sentido, Compagnon conclui que

A visão progressista leva, pois a escrever a história dos vencedores: a da tradição moderna como traição moderna. Se se pensa em Baudelaire e Cézanne e em sua pretensa superação, a narrativa que concebe a modernidade como um processo histórico contínuo desconhece o essencial de uma modernidade, ou seja, aquilo que não leva a nada. [...] Recusemos, pois, tanto o historicismo genético quanto a militância estética, duas vertentes da mesma ilusão progressista (COMPAGNON, 2003, p.57, 58).

Com o cuidado de não cair no mesmo erro das teorias progressistas, histórico-genéticas ou ortodoxas, vale ressaltar que as práticas da pintura moderna revelam as primeiras forças libertárias da arte no final do século XIX. A ação contestatória dos impressionistas, e daqueles que daí partiram, questionou as convenções da arte, que ainda guardava a herança das técnicas renascentistas. Os movimentos que sucederam o Impressionismo e Neoimpressionismo não necessariamente continuaram ou levaram às últimas consequências as técnicas dos efeitos da luz para a sintetização das cores, os efeitos óticos, a desmaterialização do objeto, a planaridade ou as transformações dos recursos da perspectiva.

Esses movimentos continuaram, cada um à sua forma, as inovações e as transformações da pintura. Foi assim que o Impressionismo abriu o caminho para outras estéticas modernas que surgiriam no século XX, que analisaremos adiante. Segundo Dempsey,

O impacto causado pelo impressionismo não pode ser subestimado. Suas ações e experimentos simbolizaram a rejeição às tradições artísticas e aos julgamentos de valor da crítica. Os futuros movimentos de vanguarda seguiriam seu exemplo e defenderiam a liberdade artística e a inovação. Ao pintar a “visão” – não aquilo que se enxerga, mas o que significa ver – eles foram os arautos do modernismo, iniciando um processo que revolucionaria o conceito e a percepção do objeto artístico (DEMPSEY, 2010, p.18).

Também vale lembrar que, segundo Amy Dempsey (2010, p.30), muitos artistas experimentaram as técnicas impressionistas e neoimpressionistas, como Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Henri Matisse e outros, ajudando-os a criarem novos caminhos para a pintura. É preciso igualmente considerar que alguns movimentos foram, de certo modo, desdobramentos de princípios impressionistas, que contribuíram para as técnicas de movimentos como o Orfismo, o Surrealismo de Magritte, o Art Nouveau e, anos mais tarde, o Expressionismo Abstrato e a Arte Pop.

2.2 As Vanguardas Europeias

“Nós estávamos sobre o promontório extremo dos séculos!...
Para que olhar para trás, no momento em que é preciso arrombar as misteriosas portas do Impossível?” (MARINETTI, 2009a, p.115).

A constante batalha entre os antigos e os modernos, sempre retomada na história da arte, adquire no início do século XX uma vertente que ficou conhecida pela radicalidade de sua ruptura e impetuosidade da busca pelo futuro. As Vanguardas Europeias trouxeram para o universo artístico um tom excessivo de hostilidade contra a tradição e certa veemência em sua busca pelo novo. Enquanto a Modernidade se caracterizava por uma “paixão do presente” e pela dúbia relação com a modernização do mundo, as Vanguardas impuseram uma consciência histórica de futuro e o desejo de estar à frente de seu tempo, em um movimento indefinido do novo como superação crítica, que imprimiu a radicalidade em sua retórica de ruptura e de inovação das artes.

Pode-se dizer que a intensidade que caracterizou os movimentos é fruto das grandes transformações vividas pela sociedade em tal contexto. O advento da era moderna já havia trazido uma nova sensibilidade na forma de vida do homem do final do século XVIII e início do XIX com a formação do capitalismo industrial, o nascimento do Estado e da burguesia, os avanços científicos, e a Revolução Industrial. A rapidez com que as inovações ganhavam espaço na sociedade geraram a ideia de um movimento acelerado para o futuro, de uma sucessão ininterrupta de novos fatos que marcariam o progresso.

Essa ideia adquire, no início do século XX, uma pungência que marcou os movimentos vanguardistas. As inovações da técnica, por exemplo, progrediam com tamanha intensidade e produziram máquinas inusitadas que deixavam o mundo mais conectado, como o avião, que permitia ao homem voar, e logo, o motor a jato, que dava às aeronaves uma incrível rapidez; o radar, que possibilitava localizar objetos a longas distâncias; o televisor, que permitia a transmissão de imagens; o fax, que transmitia textos eletronicamente, dentre outros. Algumas invenções do século XIX aprimoravam-se, como as linhas férreas, que se expandiam pelo mundo e ganhavam trens com maior velocidade. A rapidez também marcou a indústria com a criação das linhas de produção em que os objetos eram produzidos com um decréscimo significativo de tempo. A ciência igualmente impressionava com o surgimento de estudos avançadíssimos como a Teoria da Relatividade e do Big Bang. Em poucos anos, o novo século já havia experimentado diversas inovações e o progresso transformava ainda mais a ideia de “tempo acelerado”.

Além disso, os rumores da Primeira Guerra Mundial causavam agitação na sociedade, sobretudo, pela mistura de radicalismo e de exaltação nacional que mexiam com os ânimos da população. A corrida armamentista e uma série de hostilidades entre os países europeus culminariam, em breve, no grande conflito mundial. Em tal contexto, o universo artístico absorvia esse espírito de anarquia e de radicalismo da guerra. Com isso, a Vanguarda tornou-se uma das forças antagônicas que surgiram no início do século XX, não somente frente à tradição literária, mas também em oposição ao domínio político e social. Os movimentos vanguardistas assumiram uma estratégia radical, pregando a destruição e a ruptura com o passado, por meio de uma retórica agressiva e espalhafatosa, a fim de promover um impacto capaz de estimular a mudança de comportamento e preparar um espaço mais aberto para novas produções artísticas.

O gene da radicalidade e da marcha para o futuro podem ser revelados no próprio termo “vanguarda”. Gilberto Mendonça Teles (2009) aponta que “vanguarda” (*avant*, do latim; *garde*, do germânico) reflete suas origens mais antigas, as germânicas: *wardôn* ou

warten, do alemão, que significam “esperar”, “aguardar” ou “cuidar”. Inicialmente, o vocábulo designava uma parte da tropa militar que se adiantava no terreno inimigo e se preparava para recebê-lo. Em oposição a este termo, cria-se também *arrière-garde* – correspondente à nossa “retaguarda” –, que seria o corpo do exército que se localizava na parte detrás da movimentação.

Para designar os movimentos artísticos radicais do final do século XIX e início do século XX, a palavra “vanguarda” passou por transformações e adquiriu novos sentidos ao longo da história. Na língua francesa, Jean Weisgerber (1986a) afirma que o vocábulo – *avant-garde* – transferiu seu sentido militar ao figurado, a fim de se qualificar aquilo que exerce um papel precursor, audacioso, quando o termo começou a ser usado no domínio da política, da cultura e da literatura. Compagnon (2003) também acrescenta que houve uma evolução do termo de um valor espacial – da posição adiantada da tropa militar – para um valor temporal – daquele que está à frente de seu tempo. Segundo o estudioso,

A arte apegase desesperadamente ao futuro, não tenta mais aderir ao presente, mas antecipá-lo, a fim de inscrever-se no futuro. Trata-se não somente de romper com o passado, mas com o próprio presente do qual é preciso fazer tábua rasa se não se quiser ser superado, antes mesmo de começar a produzir (COMPAGNON, 2003, p.42).

O conceito da “vanguarda” também surgiu ligado aos pensamentos extremistas, inovadores, utópicos e à frente de seu tempo. Porém, não se pode negar que no século XIX o termo pode ter se relacionado mais à política que às artes. Um exemplo disso é que o vocábulo foi fortemente ligado ao marxismo, apesar de Marx e Engels não o terem aplicado em seu *Manifesto Comunista* de 1848. Mas é no final desse século que surgem alguns artistas que começaram a transpor o radicalismo ligado ao vocábulo para a literatura, sem relacioná-lo diretamente aos ideais políticos. Calinescu explica que

Na década de 1870, na França, o termo vanguarda [...] veio a designar um pequeno grupo de escritores e artistas avançados que transferiram o espírito da crítica radical das formas sociais para o domínio das *formas artísticas*. Esta transferência não envolvia a submissão dos artistas a uma tacanha filosofia política ou a sua transformação em meros propagandistas (CALINESCU, 1999, p.104; grifos do autor).

O termo “vanguarda”, nesse caso, aplicou-se à literatura de um modo diferente. Simbolizando ainda uma atitude radical, precursora e revolucionária, os artistas não precisavam mais relacionar-se com a movimentação política, pois descobriram que podiam

efetuar a transformação do mundo com os seus próprios meios: uma renovação das artes. Conforme explica Compagnon, “ao invés de se colocar a serviço das políticas revolucionárias, os artistas de vanguarda apostaram no poder revolucionário da própria arte” (COMPAGNON, 2003, p. 40). Assim, surge uma nova vanguarda, que refletia o desejo de inovar radicalmente os princípios formais da arte.

Nesse momento, instaura-se um conflito entre a vanguarda da política e a da arte que fez com que ambas não mais estivessem completamente aliadas. Segundo Calinescu,

[...] aquilo que os artistas da nova vanguarda estavam interessados em fazer – independentemente do seu grau de simpatia pela política radical – era derrubar todas as obrigatórias tradições formais da arte e gozar a liberdade hilariante de explorar horizontes de criatividade completamente novos, previamente proibidos. Porque eles acreditavam que revolucionar a arte era o mesmo que revolucionar a vida. Assim, os representantes da vanguarda artística viraram-se conscientemente contra as expectativas estilísticas do público geral, que os revolucionários políticos andavam a tentar conquistar através da utilização da mais insípida propaganda revolucionária. Existiam aí as sementes de um conflito entre as duas vanguardas (CALINESCU, 1999, p.104).

Na verdade, esse momento de conflito entre as duas vanguardas tratou-se mais de uma “querela de palavras”, como explica Calinescu (1999, p.105), que de uma lacuna intransponível entre os movimentos político e artístico. Como dito acima, o vocábulo “vanguarda” teve uma forte ligação com as ideias marxistas. Segundo Calinescu, “[...] o termo desenvolveu para os aderentes a essa doutrina umas conotações tão elevadamente referenciais que o seu uso noutros contextos teria sido uma blasfêmia” (CALINESCU, 1999, p.107). Além disso, desenvolveu-se nesse contexto a ideia de que a literatura estaria submetida a ser mera ferramenta dos movimentos políticos a fim de se atingir a revolução. Um dos exemplos empregados por Calinescu é o de Lenine em seu artigo “Organização do Partido e Literatura do Partido”, de 1905, que “[...] usa o argumento da vanguarda revolucionária para condenar drasticamente qualquer tipo de atividade literária que não funcione como uma pequena ‘roda dentada’ no ‘grande...mecanismo’ da social-democracia [...]” (CALINESCU, 1999, p.106). É neste ponto que encontramos a chave do conflito: a vanguarda da arte não queria ser apenas a “roda dentada” dos ideais políticos e revolucionários. Os artistas acreditavam que sua arte era capaz de promover a esperada revolução, independentemente do funcionamento dos movimentos políticos radicais.

Após ter se ligado ao contexto cultural e artístico desde 1870, conforme descrito acima, o sentido do vocábulo “vanguarda” continua se desenvolvendo no cenário europeu,

sobretudo na França, e também em alguns países neolatinos. Nos anos 1920, o termo tornou-se importante no domínio do criticismo literário e o significado da palavra já abrangia todos os movimentos extremistas, contrários à tradição.

[...] vanguarda, como um conceito artístico, tinha se tornado suficientemente abrangente para designar não uma ou outra, mas *todas as novas escolas* cujos programas estéticos fossem definidos, de um modo geral, pela rejeição do passado e pelo culto do novo (CALINESCU, 1999, p. 109; grifos do autor).

E o motivo pelo qual todas essas “novas escolas” adotaram a denominação “vanguarda” é justamente pelo termo ter se ligado à semântica do novo e do moderno, além do sentido militar originário. Enquanto os movimentos começavam a distinguir-se e a especializar-se em toda a Europa, a designação “vanguarda” conseguiu abranger todas as manifestações artísticas que se enquadravam nessa estética inovadora. Segundo Weisgerber,

*À remarquer d’ailleurs qu’au XX^e siècle, le mot n’est pas très répandu dans les cercles d’avant-garde. La raison est que ceux-ci sont soumis, à cette époque, à un processus de ‘spécialisation’, de fractionnement et d’éparpillement. Le vocable n’est qu’une détermination très générale, une notion-cadre qui doit être précisée alors que les ismes commencent à pulluler [...]*³. (WEISGERBER, 1986a, p. 725; grifos do autor).

Porém, é preciso dizer que os movimentos de vanguarda também retomaram o sentido militar do vocábulo quando se viam à frente de seu tempo, combatendo e destruindo o legado deixado pela tradição. Weisgerber afirma que quando a vanguarda tomou esse posicionamento é porque se religou inevitavelmente às origens de seu termo:

*[...] on peut affirmer que, si l’avant-garde redécouvre sa vocation militaire traditionnelle toutes les fois qu’elle doit engager le combat, nier, bouleverser, détruire, et que si elle se proclame comme telle chaque fois qu’elle pense se situer à l’extrême pointe du mouvement littéraire, c’est au fond la récurrence des situations qui amène inévitablement la répétition du terme [original]*⁴ (WEISGERBER, 1986b, p. 725; grifos do autor).

³ “Notemos que, no século XX, a palavra não é muito comum nos círculos de vanguarda. A razão é que esses movimentos estão sujeitos, nessa época, a um processo de ‘especialização’, fracionamento e dispersão. O termo é apenas uma definição muito geral, uma noção a ser especificada, enquanto os *ismos* começam a se multiplicar [...]” (tradução nossa).

⁴ “[...] Pode-se afirmar que, se a vanguarda redescobre sua vocação militar tradicional sempre que ela precisa entrar em combate, negar, desorganizar, destruir, e que ela se proclama como tal cada vez que ela pensa se situar na ponta extrema do movimento literário, é no fundo a recorrência das situações que traz inevitavelmente a repetição do termo [original]” (tradução nossa).

Enfim, entre a semântica do militarismo e do novo, a vanguarda tornou-se o “ímpeto inovador do século XX” que visou à ruptura com os costumes e com a tradição de sua época, a fim de avançar no tempo e de reconstruir novas formas estéticas.

En résumé, on peut la définir, en littérature, comme un aspect particulier – la pointe – de la modernité, cette dernière correspondant à l'élan novateur qu'on observe, au XX^e siècle [...]. On entendra par 'avant-gardes' une série de mouvements, c'est-à-dire d'actions, s'exprimant notamment par manifestes, programmes et revues, et se signalant par un antagonisme radical vis-à-vis de l'ordre établie dans le domaine littéraire (formes, thèmes, langage, etc.) comme – très généralement – sur le plan politique et social. Dans la plupart des cas, il s'agit d'une double révolte (souvent même d'une révolte globale, visant les mœurs et l'éthique), d'une rupture liée à la conscience de devancer l'époque, soit qu'elle se borne à une entreprise de pure destruction (nihilisme), soit qu'elle poursuive un idéal de reconstruction (recherches formelles, action politique, utopisme, etc.)⁵ (WEISGERBER, 1986a, p.71- 72; grifos do autor).

E assim se definia a vanguarda no início do século XX: um “aspecto particular da modernidade”, que agrupou diversos movimentos literários e estéticos de ideias radicais e revolucionárias: antes da Primeira Guerra, o Futurismo (1909), o Expressionismo (1910), e o Cubismo (1913); com o advento da guerra, essas três correntes estéticas contribuem para o aparecimento do Dadaísmo (1916) e do *Esprit Nouveau* (1918); destes últimos dois movimentos surge o Surrealismo (1924).

Conforme dito acima, segundo a afirmação de Weisgerber (1986a, p.71-72), os movimentos que se caracterizaram como forças antagonistas não somente frente à tradição literária, mas também em oposição ao domínio político e social. Toda a contestação das Vanguardas dava-se por intermédio de uma estratégia radical: impor-se por meio de uma retórica agressiva, de destruição e de ruptura. Os manifestos mais notórios da época, como os do Futurismo e do Dadaísmo, traziam afirmações e ideias extravagantes, a fim de dar uma “bofetada no gosto público”, como sugeriram os artistas russos. Conforme explica Weisgerber, a vanguarda “[...] *est toujours contre quelque chose: elle est anti par définition*”⁶

⁵ “Em resumo, podemos defini-la [a vanguarda], em literatura, como um aspecto particular – a extremidade – da modernidade, essa última correspondendo ao ímpeto inovador que observamos, no século XX [...]. Entendemos por ‘vanguardas’ uma série de movimentos, ou seja, de ações, que se exprimem especialmente por manifestos, programas e revistas, e que se assinalam tanto por um antagonismo radical frente à ordem estabelecida pelo domínio literário (formas, temas, linguagem, etc.) como – geralmente – no plano político e social. Na maior parte dos casos, trata-se de uma dupla revolta (frequentemente de uma revolta global, destinada aos costumes e à ética), de uma ruptura ligada à consciência de antecipar sua época, seja por limitar-se ao intento de pura destruição (nihilismo), seja por buscar um ideal de reconstrução (pesquisas formais, ação política, utopismo, etc.)” (tradução nossa).

⁶ “[...] é sempre *contra* alguma coisa: ela é *anti* por definição” (tradução nossa).

(WEISGERBER, 1986b, p.695; grifos do autor). Na retórica vanguardista, a produção artística seria inovadora se negasse os princípios até então já estabelecidos, de modo que a originalidade deveria associar-se ao mais alto espírito de negação.

Na verdade, com suas declarações espalhafatosas, os movimentos queriam promover um impacto capaz de estimular uma mudança de comportamento e preparar um espaço mais aberto para novas produções artísticas. Conforme explica Peter Bürger (2008) em sua *Teoria da Vanguarda*, o “choque” transformou-se, assim, em processo artístico:

[...] nos movimentos históricos de vanguarda, o choque dos receptores se transforma no princípio supremo da intenção artística. A estranheza efetiva transforma-se, desta maneira, no processo artístico dominante e pode ao mesmo tempo ser tomada como categoria geral (BÜRGER, 2008, p.50).

Essa tentativa de chocar o público era mais uma forma de se transgredirem os limites da arte como instituição, do que um ataque direto a qualquer escola literária anterior. Peter Bürger (2008) defende que os movimentos vanguardistas promovem uma crítica do próprio sistema de produção artística, ditado pela tradição, que ataca a “instituição arte”, ou seja, “[...] tanto o aparelho de produção e distribuição da arte quanto as ideias sobre arte predominantes num certo período, e que, essencialmente, predominam a recepção das obras” (BÜRGER, 2008, p.57).

Os movimentos vanguardistas atacaram a instituição da arte tanto discursivamente, sobretudo, nos diversos manifestos divulgados pelos movimentos, quanto em sua prática artística, quando se valiam de técnicas e de temáticas depreciadas pela tradição e pelo gosto público, como analisaremos adiante. Quando se trata da retórica destrutiva, a Vanguarda foi progressivamente negando toda arte e literatura praticada anteriormente (WEISGERBER, 1986b, p. 633). Em seu discurso exagerado, os artistas acabam por decretar a morte de seus antecessores e desvincular-se de suas práticas poéticas. A negação no argumento vanguardista é tão absoluta que inclusive o próprio significado daquilo que é “tradição” visa a ser destruído. Conforme explica Weisgerber, para os artistas, “[...] *la tradition n'existe pas. Ou si elle existe, elle a un contenu diamétralement opposé au contenu 'officiel'*”⁷ (WEISGERBER, 1986b, p.634). A negação a tudo o que é relacionado à tradição leva à seguinte declaração dos futuristas italianos: “*Nous déclarons que la vraie tradition italienne est caractérisée par le*

⁷ “[...] a tradição não existe. Ou, se existe, ela tem um conteúdo diametralmente oposto ao conteúdo ‘oficial’” (tradução nossa).

*fait même de ne jamais avoir eu une tradition*⁸” (DUDREVILLE, FUNI, RUSSOLO, SIRONI, 1973, p. 219).

O discurso radical vanguardista em relação à ruptura com a tradição chega ao ponto de exigir uma supressão da própria história. A começar pela antiguidade clássica. Cansados da marcante presença dos modelos greco-romanos – conforme o verso de Apollinaire, “*Tu en as assez de vivre dans l’antiquité grecque et romaine*”⁹ (APOLLINNAIRE, 1998, p. 39) –, os vanguardistas não anunciaram somente o rompimento com a estética clássica, como também propuseram a destruição dos museus e bibliotecas que preservam sua memória. Com essa retórica, a décima tese do *Manifesto Futurista* (1909) de Marinetti declara este desejo: “*Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques [...]*”¹⁰ (MARINETTI, 1909 apud LISTA, 1973, p. 87). Nesse argumento espalhafatoso, os vanguardistas promoveram, inclusive, uma desconstrução do valor das obras clássicas mais célebres, como o fez Malévitch:

*La Vénus de Milo est un modèle concret de décadence, ce n’est pas une femme réelle, mais une parodie. David de Michel-Ange, quelle monstruosité: Sa tête et son torse semblent un collage de deux formes opposées. Une tête fantastique et un torse réel [...]*¹¹ (MALÉVITCH, 1974, p.53).

Macular a imagem das grandes obras do passado não significava, para a Vanguarda, destruir o seu valor, mas era limpar a memória de toda a sua presença esmagadora e inibidora de uma renovação estética. Por esse motivo, conforme explica Weisgerber (1986b), nota-se uma contestação dos princípios estéticos que regiam, por exemplo, a criação das obras primas na história da arte. Além disso, nesse discurso de renovação sem limites proposto pelas Vanguardas, a perpétua presença das obras primas deveria acabar imediatamente. Escrevendo contra o passadismo na arte inglesa, Marinetti contesta a “mania de eternidade” presente nas obras: “*Le chef-d’œuvre doit disparaître avec son auteur. L’immortalité en art est une infamie*”¹² (MARINETTI, 1914 apud LISTA, 1973, p. 127).

Da mesma forma que são negados os princípios da arte clássica, vários aspectos oriundos da estética romântica também são rejeitados. “*Il s’agit, bien sûr, d’une opposition au*

⁸ A citação foi retirada do catálogo da exposição *Peintres Futuristes Italiens*, apresentada na Galerie Reinhardt em maio de 1921. Posteriormente, as declarações foram publicadas em forma de manifesto no periódico *DE STIJL*, n. 4, 1919-1920. “Nós declaramos que a verdadeira tradição italiana é caracterizada pelo fato de nunca ter havido uma tradição” (tradução nossa).

⁹ “Você está cansado de viver na antiguidade grega e romana” (tradução nossa).

¹⁰ “Nós queremos demolir os museus, as bibliotecas” (tradução nossa).

¹¹ “A Vênus de Milo é um modelo concreto de decadência; não é uma mulher real, mas uma paródia. Davi de Michelangelo, que monstruosidade: sua cabeça e seu torso parecem uma colagem de duas formas opostas. Uma cabeça fantástica e um torso real [...]” (tradução nossa).

¹² “A obra prima deve desaparecer com seu autor. A imortalidade na arte é uma infâmia” (tradução nossa).

romantisme conventionnel, pathétique, friand d'effets sensationnels, [...] qui vise en profondeur le lyrisme, la subjectivité, la littérature-confession et la littérature sentimentale”¹³ (WEISGERBER, 1986b, p. 645).

Como grande parte da Vanguarda visou à despersonalização e à objetivação no processo criativo das obras, era necessário separar-se dos traços da literatura romântica fundados no lirismo, na inspiração, na subjetividade e na presença excessiva do “eu” nos poemas – “*Détruire le “Je” dans la littérature, c’est-à-dire toute la psychologie*”¹⁴ (MARINETTI, 1912 apud LISTA, 1973, p. 135). Weisgerber (1986b) cita a preocupação de autores, como James Joyce, T.S. Eliot e Van Oostaijen, para a realização de uma literatura despersonalizada e livre de subjetividade. Do mesmo modo e com tons de deboche, o *Manifesto do Surrealismo* (1930), ridiculariza a “[...] *tradition imbécile du poète ‘dans les nuages’* [...]”¹⁵ (BRETON, 1930 apud WEISGERBER, 1986b, p. 645).

A negação não se restringe somente às estéticas clássica e romântica. Conforme explica Weisgerber (1986b), praticamente todas as correntes poéticas após o Romantismo são igualmente criticadas pela Vanguarda, como o Realismo, o Decadentismo, o Simbolismo e até mesmo o Modernismo. Tais movimentos “[...] *horripilent les avant-gardes par leurs grâces molles, mièvres, douceâtres, par leur cachet précieusement ‘littéraire’ et ‘poétique’*”¹⁶ (WEISGERBER, 1986b, p. 646). Palavras de rejeição são dirigidas a vários desses movimentos. Marinetti, voz do futurismo, declara “*Nous renions nos Maîtres les Symbolistes, derniers amants de la lune*”¹⁷ (MARINETTI, 1911 apud LISTA, 1973, p. 77). Os dadaístas, por sua vez, proclamam: “O Dada não é moderno. Assemelha-se mais a um retorno a uma religião quase budista de indiferença” (TZARA, 1999, p.296).

Em sua retórica de revolta sem limites, os vanguardistas renegam inclusive a seus precursores, como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, ou qualquer antecipação literária. Como os artistas pregavam uma ruptura com a história, os primeiros modernos também precisavam ser destruídos. Afinal, conforme afirmou Apollinaire, “*on ne peut pas transporter partout avec soi le cadavre de son père. On l’abandonne en compagnie des autres morts*”¹⁸

¹³ “Trata-se, claramente, de uma oposição ao romantismo convencional, patético, apreciador de efeitos sensacionais, que visa em profundidade o lirismo, a subjetividade, a literatura-confissão e a literatura sentimental” (tradução nossa).

¹⁴ “Destruir o “eu” na literatura, ou seja, toda a psicologia” (tradução nossa).

¹⁵ “A tradição imbecil do ‘poeta nas nuvens’” (tradução nossa).

¹⁶ “Aterrorizam as vanguardas com suas graças frouxas, fracas, adocicadas, por seu estilo preciosamente ‘literário’ e ‘poético’” (tradução nossa).

¹⁷ “Nós renegamos nossos Mestres Simbolistas, os últimos amantes da lua” (tradução nossa).

¹⁸ “Não se pode transportar consigo o cadáver de seu pai por toda parte. Abandonamos o defunto na companhia dos outros mortos” (tradução nossa).

(APOLLINAIRE, 1965, p. 46). Tão mortos quanto os clássicos e românticos, os genitores dos princípios da Vanguarda também deveriam jazer em esquecimento. Pedindo pela supressão da história na *Antitradition Futuriste* (1913), o formidável grito “*Mer...de...*” de Apollinaire alcançou inclusive Baudelaire. Segundo Weisgerber, o “extermínio em massa dos precursores” além de enquadrar-se na retórica vanguardista de puro niilismo, também tinha o intuito de evidenciar uma tomada de posição autônoma da novidade proposta pelos movimentos: “*Accepter une autorité, suivre un exemple, c’est cesser d’avoir une existence autonome, c’est n’être plus qu’une cire molle, modelée par autrui*”¹⁹ (WEISGERBER, 1986b, p.641).

E é assim que a retórica destrutiva da vanguarda acaba por voltar-se contra ela mesma. Negação da negação, a ideia de ruptura atinge seus próprios movimentos. De acordo com Weisgerber,

*La négation se transforme en un processus ouvert, ininterrompu, conscient de soi, à l’intérieur duquel tous les ismes se trouvent dépassés l’un après autre. L’hypostase la plus pure de l’avant-garde n’est que sa dernière épiphanie [...] le coup de grâce est porté par la fatalité de l’autonégation, par l’impossibilité où se trouve l’avant-garde de survivre à sa propre “rupture”. Car elle ne saurait accepter le geste machinal, ni l’immobilisme – modelage de sa contestation. Elle se retourne donc contre elle-même, tel “un scorpion qui se mord la queue” (G. Ribemont-Dessaignes): démarche intrinsèque à sa structure théorique, qui implique l’autosacrifice, l’autodestruction et ce en vertu de sa propre logique négatrice. Son cri de victoire une fois poussé, il ne lui reste qu’à dissoudre par fidélité à soi-même, afin de ne pas transformer le mécanisme de la négation en forme vide et rituelle [...]*²⁰ (WEISGERBER, 1986b, p. 701, 702).

Dentre os artistas, encontramos vários exemplos desse discurso de ruptura com a própria vanguarda ou com a própria obra. Os dadaístas, em seu tratado *Dada s’élève tout* (1921), proclamam: “*Le futurisme est mort. De quoi? De dada*”²¹ (PICABIA; SOUPAULT, 1921 apud WEISGERBER, 1986b, p.698). Cendrars, depois de sua experiência da simultaneidade cubofuturista em *La Prose du Transsibérien*, escreve “*Le simultanésisme est*

¹⁹ “Aceitar uma autoridade, seguir um exemplo, é deixar de ter uma existência autônoma, é não ser mais que uma cera mole, modelada por outro” (tradução nossa).

²⁰ “A negação transforma-se em um processo aberto, ininterrupto, consciente de si mesmo, dentro do qual todos os ismos são ultrapassados um após o outro. A hipóstase mais pura da vanguarda é somente a sua mais recente epifania [...] O golpe final é praticado pela fatalidade da autonegação, pela impossibilidade em que a vanguarda se encontra de sobreviver a sua própria ‘ruptura’. Pois ela não saberia aceitar o gesto maquinal, nem o imobilismo – modelagem de sua contestação. A vanguarda se volta contra ela mesma, como um ‘escorpião que morde a própria cauda’ (G. Ribemont-Dessaignes): método intrínseco à sua estrutura teórica, que implica autossacrifício, autodestruição e tudo isso como consequência de sua própria lógica de negação. Uma vez que seu grito de vitória é emitido, somente lhe resta diluir-se por lealdade a si mesma a fim de não transformar o mecanismo da negação em forma vazia e ritual” (tradução nossa).

passéiste”²² (CENDRARS, 2001b, p.87). Nesse caso, segundo Octavio Paz (1984, p.145), o radicalismo dos vanguardistas atinge inclusive os limites de sua arte ou de seu talento, fazendo com que os artistas esgotem ou rompam com sua própria obra:

Ainda que a vanguarda abra novos caminhos, os artistas e poetas percorrem-nos com tal pressa que não demoram em chegar ao fim e tropeçar em um muro. Não resta outro recurso a não ser uma nova transgressão: furar o muro e saltar para o abismo [...] Sempre entre a espada e a parede, a vanguarda é uma intensificação da estética de mudança [...] (PAZ, 1984, p. 145, 146).

Por conta da forma pela qual a Vanguarda se volta contra si mesma que Compagnon (2003) a considera como um dos paradoxos da modernidade, pois no jogo contraditório entre negação e afirmação, destruição e construção, niilismo e futurismo, a Vanguarda “[...] faz de sua pretensão à autossuficiência e de sua autoafirmação uma autodestruição e uma autonegação necessárias” (COMPAGNON, 2003, p. 38). Para continuar libertando-se de qualquer herança estética, a vanguarda chegou a ponto de romper com a gênese de sua própria tradição.

Ao negar tudo, e inclusive a si-mesma, a retórica vanguardista revela uma recusa categórica de qualquer tipo de integração a um grupo ou estética literária. Nas palavras de Weisgerber, “*l’avant-garde consacre à la fois une ‘poétique de la rupture’ et une ‘rupture de toute poétique’*”²³ (WEISGERBER, 1986b, p.689). Quando se lança em um jogo retórico de permanente evolução artística, no qual o novo hoje se torna ultrapassado amanhã, abre-se uma sucessão eterna de rompimento e princípio. Segundo Weisgerber (1986), é a própria vanguarda que indica a linha de demarcação entre seu antes e depois e, além desse limite imposto, as artes não estão sujeitas a nenhuma outra lei de continuidade histórica, pois a Vanguarda “[...] *fait toujours table rase pour recommencer à nouveau, coupant chaque fois le cordon ombilical* [...]”²⁴ (WEISGERBER, 1986b, p.686).

Assim, cortado o “cordão umbilical”, um reinício se impõe e o produto necessita ser absolutamente *novo, inédito, ousado*. Para cumprir tal tarefa e ser revolucionária, a vanguarda precisa passar à ofensiva e acaba por revelar o extremismo de sua revolta e contestação, um estado absoluto de niilismo e anarquismo. E mais uma vez a vanguarda intensifica o seu ato

²¹ “O futurismo está morto. De que? De dadá” (tradução nossa).

²² “O simultaneísmo é passadismo” (tradução nossa).

²³ “A vanguarda consagra ao mesmo tempo uma ‘poética da ruptura’ e uma ‘ruptura de toda poética’” (tradução nossa).

²⁴ “[...] sempre faz tábula rasa para recomeçar novamente, em todos os casos, cortando o cordão umbilical [...]” (tradução nossa).

de negação. Segundo Weisgerber, “*être destructeur, iconoclaste, terroriste, nihiliste tend donc à se confondre avec l’essence même de l’avant-garde*”²⁵ (WEISGERBER, 1986b, p.659).

Muitas vezes, na retórica vanguardista, essa atitude destrutiva torna-se violência pura e gratuita, de modo que a consciência dos movimentos se exprime essencialmente em termos de revolta, cuja justificação ou motivação são dispensáveis. Se, conforme afirmou Breton, “*la rébellion porte sa justification en elle-même*”²⁶ (BRETON, 19--, apud WEIGERSBER, 1986, p.636), podemos dizer que o novo pode ser criado pelo simples processo de destruição. A experiência dadaísta é um grande exemplo dessa prática de “destruir por destruir”, cujo resultado chega a ser o nada absoluto. Conforme dito anteriormente, a simples intenção de chocar seus expectadores transformou-se no principal objetivo artístico da Vanguarda, segundo Bürger (2008, p. 47). Assim, a “rebelião com justificação em si mesma” na verdade indica esse propósito dos movimentos de causar um estranhamento no público e de impor suas discussões de renovação nas artes.

Além disso, quando se revela essa intenção de simplesmente destruir, a vanguarda assume um espírito irracionalista que regeu muito de sua retórica. Os artistas, assim, destacaram a importância da intuição, do instinto e de outros princípios não racionais na criação poética. Os surrealistas e os dadaístas, por exemplo, aspiravam a uma produção estética baseada, sobretudo, em princípios irracionais. Enquanto os primeiros privilegiavam as imagens advindas do universo onírico, propiciadas pela expressão do inconsciente e da imaginação, os segundos almejavam simplesmente abolir a razão, criando não somente imagens absurdas, mas também incentivando um método de criação artístico ilógico.

Quando a Vanguarda chegou ao niilismo, ao absurdo, ao estado de eterna renovação e de profunda revolta, havia instaurado um processo de revolução que não visava somente à transformação da arte. Conforme dito anteriormente, os movimentos atacavam a instituição da arte: criticavam o modo como a produção, o mercado e as ideias sobre a arte predominavam naquele contexto histórico, ou seja, na sociedade burguesa (BÜRGER, 2008, p. 57). Isso quer dizer que os movimentos queriam também atingir os modelos daquela ordem social – que já havia se consolidado e atuava de forma conservadora – e o modo como interferia na produção artística. É por esse motivo que o posicionamento agressivo e destrutivo das vanguardas não possui um fundamento exclusivamente artístico, mas também apresenta uma recusa global à

²⁵ “Ser destrutivo, iconoclasta, terrorista, niilista tende, assim, a confundir-se com a própria essência da vanguarda” (tradução nossa).

²⁶ “a rebelião tem sua justificação em si mesma” (tradução nossa).

ordem estabelecida pela cultura como um todo: “[...] *c’est l’ordre établi de la culture toute entière qui est visé dans ses assises. L’ennemie à abattre est le système dominant pris dans son ensemble, élevé au rang d’héritage culturel avec son appareil, sa discipline, sa hiérarchie*”²⁷ (WEISGERBER, 1986b, p.634). Isso porque a Vanguarda declarou detestar o convencional, as regras e todos os aspectos da vida espiritual, moral e social adquiridos até então pela cultura e civilização burguesa.

Na metade do século XIX, já consolidado o domínio da burguesia, a arte desatou os laços com a vida – a práxis vital – e atingiu alto grau de esteticismo, procurando desenvolver a forma pura e caminhando rumo à sua autonomia. Vale lembrar, como já analisado, que os artistas se distanciaram da prática vital de seu contexto histórico justamente por negar o modo de vida burguesa que se ordenava segundo a racionalidade voltada para os fins (BÜRGER, 2008, p.106). Porém, com tais rumos tomados, as artes chegaram ao ponto de “inconsequência social” (BÜRGER, 2008, p.58). Segundo Bürger (2008, p.61-62), a autonomia da arte foi um verdadeiro “produto precário” do desenvolvimento da sociedade burguesa de modo geral.

Assim, o intuito vanguardista seria o de redirecionar a experiência estética para a vida cotidiana:

Os vanguardistas veem como rasgo dominante da arte na sociedade burguesa a sua separação da práxis vital. Tal juízo foi proporcionado, entre outras coisas, pelo esteticismo, ao transformar este momento da instituição arte em conteúdo essencial da obra. A coincidência entre instituição e conteúdo da obra era o motivo logicamente emergente da possibilidade do questionar vanguardista da arte. Os vanguardistas tentaram, pois, uma superação da arte no sentido hegeliano do termo, porque a arte não deveria ser pura e simplesmente destruída, mas sim reconduzida à práxis vital, onde seria transformada e conservada (BÜRGER, 2008, p.93,94).

A verdadeira intenção dos movimentos era organizar, por meio da arte, uma nova práxis vital: “Somente uma arte que, também nos conteúdos das obras individuais, se acha inteiramente abstraída da (perversa) práxis vital da sociedade estabelecida, pode ser o centro a partir do qual uma nova práxis vital possa ser organizada” (BÜRGER, 2008, p.106).

Nesse sentido, a vida moderna havia criado naturalmente uma série de elementos completamente novos. Conforme explica Malévitch, “*la vie nouvelle fait naître aussi un art*

²⁷ “[...] é a ordem estabelecida por toda a cultura que é visada em seus fundamentos. O inimigo a abater é o sistema dominante tomado em seu conjunto, elevado à posição de herança cultural, com seu aparato, sua disciplina, sua hierarquia” (tradução nossa).

nouveau”²⁸ (MALÉVITCH, 1974, p. 85). Assim, para criar essa nova “práxis vital” bastava que as artes pudessem acompanhar a realidade vivida pela sociedade, exaltá-la por sua modernidade e inovação. Com isso, a Vanguarda concebeu a formação de uma “nova sensibilidade humana” ocasionada por fatos que revolucionaram o início do século XX, como a Primeira Guerra Mundial, as grandes descobertas científicas, as transformações na esfera social e as revoluções tecnológicas, como dito anteriormente. Segundo os vanguardistas, o moderno estilo de vida ocasionava uma forte influência em seu espírito. Um bom exemplo dessa mudança de sensibilidade é o advento das máquinas. Ora, se antes não havia um meio de conexão simples com o resto do mundo, invenções como o telefone, o telégrafo, as linhas férreas e os trens velozes, o automóvel, o avião, dentre outras máquinas mostravam a possibilidade de distâncias mais curtas.

Marinetti explica em *Imagination sans fils et les mots en liberté* (1913) o que a nova sensibilidade humana, provocada pelo estilo da vida moderna, englobava efetivamente. Dentre suas 17 teses, o futurista identifica no homem do início do século XX um ritmo de vida mais acelerado; certa predileção pelo novo, pelo desconhecido e pelo perigo; um desenvolvimento das ambições humanas, acompanhadas pelo crescimento do valor do indivíduo; o princípio da igualdade entre homens e mulheres; a modificação da concepção da guerra, compreendendo-a como uma necessidade para construir-se a força de um povo; a transformação no conceito de patriotismo; e é claro o “sentido mecânico” causado pela invenção das máquinas, que originou uma “[...] *fusion parfaite de l’instinct avec le rendement du moteur et avec les forces de la Nature amadouées*”²⁹ (MARINETTI, 1973, p. 143), dentre outros elementos.

Os artistas queriam captar essa “nova sensibilidade” a fim de promover sua disseminação na sociedade e de contribuir com a revolução. Novamente encontramos, como exemplo, a fala de Marinetti ao evidenciar que o futurismo “[...] *a pour principe le complet renouvellement de la société humaine sous l’action des grandes découvertes scientifiques*”³⁰ (MARINETTI, 1973, p.142). Surge, assim, uma nova concepção do belo artístico. Oposto ao conceito de beleza ligado à tradição, para as Vanguardas, uma obra bela era sinônimo de inovações formais e de temática voltada para as novidades do mundo moderno. Marinetti, por exemplo, comenta em seu manifesto de 1909 que a beleza de uma obra estaria em sua

²⁸ “A nova vida faz nascer também uma nova arte” (tradução nossa).

²⁹ “[...] fusão perfeita do instinto com a produtividade do motor e com as forças da Natureza cativadas” (tradução nossa).

³⁰ “[...] tem por princípio a completa renovação da sociedade humana sob a ação das grandes descobertas científicas” (tradução nossa).

reflexão do mundo moderno, como na velocidade das máquinas e na violência (reação à movimentação da Primeira Guerra):

[...] O esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre adornado de grossos tubos com serpentes de fôlego explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a *Vitória de Samotrácia*. (MARINETTI, 2009a, p.115).

Segundo Weisgerber, “*les nouvelles acceptions du beau forment le prolongement naturel de l’apologie de la nouveauté, fondée sur une esthétique de la surprise, du choc et de l’inédit*”³¹ (WEISGERBER, 1986b, p. 726). Reflexo do espírito de novidade, os vanguardistas queriam que o público tivesse a sensação de surpresa frente ao inédito de suas obras: praticamente o mesmo entusiasmo causado pela corrente de novidades que circulavam pelo mundo moderno.

Refletir sua contemporaneidade significava para os movimentos captar inclusive cada instante de novidade que se passava na sociedade. Por esse motivo, Cendrars declara em seus versos: “*La poésie date d’aujourd’hui*”³² (CENDRARS, 2001b, p.60), já que o amanhã pode requerer novos métodos artísticos. Como a sociedade provava uma sucessão cada vez mais rápida de acontecimentos que transmitiam inovações, acelerou-se o ritmo de marcha do mundo. Assim, “[...] *la surprise vieillit vite*”³³ (WEISGERBER, 1986b, p. 720), o ímpeto do que se considerava “novo” se esvai e logo se instaura outra espécie de novidade. É por isso que Weisgerber explica que “[...] *l’avant-garde aspire à coller toujours au dernier de la série, à être l’expression immédiate de chaque ‘présent’ dans la suite ininterrompue de la succession [...]*”³⁴ (WEISGERBER, 1986b, p. 715). Se o mundo moderno provava uma “sequência ininterrupta de sucessão”, a Vanguarda precisava acompanhá-lo em sua rapidez e instantaneidade.

Segundo Compagnon (2003, p. 38), a evanescência do novo fez com que as Vanguardas instaurassem essa constante busca de superação, já que a ideia do velho e do ultrapassado havia se tornado insuportável. O estudioso explica como surgiu a genealogia desse movimento constante para o “futuro”:

³¹ “as novas aceções do belo formam um prolongamento natural da apologia da novidade, fundada sobre uma estética da surpresa, do choque e do inédito” (tradução nossa).

³² “A poesia data de hoje” (tradução nossa).

³³ “[...] a surpresa envelhece rápido” (tradução nossa).

No final do século XIX, quando a consciência histórica do tempo generalizou-se e que a primeira modernidade deixou de ser compreendida, modernidade e decadência tornaram-se sinônimas, pois a renovação incessante implica obsolescência súbita. A passagem do novo para o velho é, a partir daí, instantânea. É esse destino insuportável que as vanguardas conjuraram, fazendo-se históricas, considerando o movimento indefinido do novo como uma superação crítica. Para conservar um sentido, para distinguir-se da decadência, a renovação deve identificar-se como uma trajetória que leve à essência da arte, ou seja, a uma redução e uma purificação (COMPAGNON, 2003, p. 38).

Foi por conta dessa busca pela essência e pela purificação da arte que se valorizou uma tendência já difundida nas artes modernas europeias: o primitivismo. A estética primitiva que havia se difundido na modernidade do final do século XIX, pautada pela fuga da civilização e pela rejeição da sociedade burguesa, havia levado alguns artistas a buscarem inspiração em lugares remotos ou em culturas antigas, “primitivas”. Segundo Perry, “desenvolveu-se uma tradição chamada “primitivista”, que associava o que era percebido como vidas e sociedades simples com “pensamentos e expressões mais puros” (PERRY, 1998, p.6). Os artistas passaram a reelaborar tais ideias e criaram uma estética primitiva.

Gauguin foi identificado pelos críticos como o primeiro artista moderno que se valeu do primitivo para criar sua filosofia de arte e de vida. Foi também aquele que promoveu as primeiras grandes rupturas na pintura, uma verdadeira antítese do impressionismo, produzindo um primitivismo mais radical que teria inspirado os artistas de vanguarda (PERRY, 1998, p. 6; 19). O pintor partiu inicialmente para a Bretanha, em 1886, local que era considerado pitoresco, remoto e exótico, onde ainda reinavam as superstições locais e costumes religiosos incomuns de acordo com a visão da burguesia francesa. Com esse cenário, Gauguin reproduziu telas que ilustravam tanto figuras campestres, quanto a fervorosa fé católica local – como *Visão após o sermão* (1889) –, que definiam sua técnica primitivista em termos de simplicidade, austeridade e falta de escala naturalística (PERRY, 1998, p. 19). Posteriormente, em 1891, o artista partiu para o Taiti, ilha que ilustrava uma síntese do colonialismo e de ideias primitivas românticas. Segundo Perry (1998, p. 29), para Gauguin, o local representava o mito da cultura estrangeira simples e da natureza selvagem, que poderia recuperar no artista poderes expressivos inatos, como um modo de expressão artística mais básico e simples. Suas telas sobre o Taiti revelaram símbolos religiosos complexos e o exotismo como uma qualidade remota e sensual da vida local – com *Manao tupapau* (1892) –, que desconcertaram o público burguês da época. De acordo com Perry, na obra de Gauguin,

³⁴ “[...] a vanguarda aspira colocar-se sempre no último da série, ser a expressão imediata de cada ‘presente’ na

[...] as próprias simplificações formais simbolizam a cultura “primitiva” que representam. Nesse sentido, ele [Gauguin] estava seguindo uma tradição primitivista que ligava pessoas “simples” a pensamentos ou modos de expressão “mais puros”. Mas também fazia uma associação implícita entre um modo de expressão artística “sem artifícios” e a criatividade – ou potencial criativo – do artista moderno. [...] o artista se via como um comunicador direto, uma espécie de selvagem inato, a quem os objetos e estímulos duma cultura não-sofisticada *capacitam*, e não simplesmente inspiram, expressar o que é visto como inerente à condição de artista (PERRY, 1998, p. 19; grifos do autor).

A essa concepção do primitivo de Gauguin, os artistas do século XX acrescentarão sua concepção revolucionária de purificação das técnicas artísticas. Na pintura, surgiu por volta de 1905 um grupo de artistas radical que representava uma forma inovadora da “arte pura” primitiva pós-Gauguin: os *fauves*. Chocando o universo artístico parisiense com pinturas não-convencionais, ousadas e extremamente coloridas, o grupo ganhou o título de “feras” (PERRY, 1998, p. 46). De acordo com Perry (1998, p. 46), a natureza problemática do termo “primitivo” e os seus significados tão mutáveis na crítica de arte do início do século XX surgem nas tentativas de se definir o primitivismo dos *fauves*. Dentre eles, Matisse destacou-se por sua originalidade e pelas qualidades expressivas. O grupo era tido inicialmente pela crítica pejorativamente como “bárbaro”, possuindo técnicas “ingênuas”, “infantilescas”, “não-sofisticadas”, “indomadas”, com todas as conotações de “expressão direta”, demonstrando grande falta de competência artística (PERRY, 1998, p.46, 47). Os *fauves* responderam ao ataque investindo de valor as críticas a uma reavaliação do primitivismo de Gauguin. Segundo Perry,

A aparência tosca e inacabada de algumas dessas telas, com áreas deixadas com frequência sem imprimadura e/ou não pintadas, caracterizava o estilo. Embora o foco dos críticos sobre esse aspecto da obra fauvista tenha fornecido um material infundável para reforçar alguns clichês sobre a luta do artista moderno contra o ataque filistino, ele também carregava uma bagagem cultural complexa, enraizada nos vários discursos contemporâneos sobre o primitivo (PERRY, 1998, p. 47).

Esses conceitos sobre o primitivismo em torno da expressividade pura, simples e direta não circulavam somente na pintura. Os escritores vanguardistas também trabalhavam com essas ideias em seus manifestos e obras, militando pela “purificação da escrita”, com a intenção de reduzir os gêneros à suas características essenciais, despindo-os de toda a

parafernália formal imposta pela tradição. Apollinaire em *Antitradição Futurista* (1913), pregou pela construção de “técnicas ou ritmos renovados” por meio de princípios como a “pureza na literatura”. Tratava-se de tornar a linguagem mais pura e poética, diferenciando-a essencialmente daquela que busca somente a comunicação. “*Il ne s’agit plus de ‘communiquer’, mais de ‘créer’, d’opérer la transmutation du langage ‘populaire’, quotidien, en langage d’invention ouvert au merveilleux poétique*”³⁵ (WEISGERBER, 1986b, p.652). Para atingir esse objetivo, a vanguarda lutou pela “liberdade”, ou seja, anular as restrições impostas pelas antigas normas da linguagem poética, a fim de que a imaginação ocupasse o lugar das leis de versificação ou da própria sintaxe das línguas. Assim, a espontaneidade da criação permeou os procedimentos criativos da Vanguarda, de modo que cada obra se desenvolvia segundo suas próprias leis e suas próprias especificidades para a constituição dos meios de expressão (WEISGERBER, 1986b, p. 757). No *Manifesto técnico da literatura futurista*, Marinetti comenta que

[...] o espírito criador se liberta de repente do peso de todos os obstáculos e se torna de algum modo a presa de uma estranha espontaneidade de concepção e de execução. A mão que escreve parece desligar-se do corpo e se prolonga em liberdade, bem longe do cérebro que, de alguma maneira desligado do corpo, torna aéreo, olha de muito alto, com uma excessiva lucidez, as frases inesperadas que saem da pena (MARINETTI, 2009b, p.128).

Alguns experimentos que procederam dessas ideias foram as “palavras em liberdade”, a supressão do adjetivo, da pontuação, da harmonia tipográfica e das sintaxes “[...] *déjà condamnées par l’usage dans toutes les langues*”³⁶ (APOLLINNAIRE, 1913 apud LISTA, 1973, p.122); os métodos expressionistas em que as palavras escapam ao controle lógico, pois são a expressão mais profunda do mundo interior do artista; o sistema poético de subjetivação e desintegração da realidade cubista; ou ainda o automatismo psíquico dos dadaístas e surrealistas.

Além das concepções de pureza, expressividade e espontaneidade, é importante acrescentar que a ideia do primitivo foi também nutrida pelos *fauves* por uma reelaboração moderna da tradição clássica, como os temas pastorais, de lazer da classe média, e mitológicos, ligados à ideia de espontaneidade do *culte de la vie* ou *joie de vivre*, trazendo para as obras conotações naturalistas (PERRY, 1998, p.49). Em *Bonheur de vivre* (1905-6),

³⁵ “Não se trata mais de ‘comunicar’, mas de ‘criar’, de operar a transmutação da linguagem ‘popular’, cotidiana, em linguagem de invenção aberta ao maravilhoso poético” (tradução nossa).

³⁶ “[...] já condenadas pelo uso em todas as línguas” (tradução nossa).

Matisse revela essas ideias ilustrando mulheres e homens nus dançando espontaneamente ou reclinados na natureza em poses eróticas, reelaborando o tema de uma arcádia clássica. Desse modo, “o primitivo classicizado é evocado, então, por uma noção de calma e ordem numa terra distante” (PERRY, 1998, p.54). Na literatura, obras de artistas como André Gide acompanhavam essas ideias. Em *Les Nourritures Terrestres* (1897) exaltava o *culte de la vie*, ou seja, uma abordagem direta e espontânea da vida e da sexualidade, como gozar livremente as sensações físicas e as expressões diretas, traço que caracterizou o naturalismo de Gide.

De acordo com Perry (1998, p.55), o conceito do primitivo igualmente tinha uma definição ainda mais “literal”: o empréstimo de técnicas não-ocidentais. Nesse momento, artistas como Matisse, Derain, Picasso, Apollinaire, Tzara, dentre outros, desenvolveram uma predileção por objetos artísticos da África e da Oceania, sobretudo pela escultura, pelas máscaras tribais, ou artefatos antigos que eram encontrados em escavações e expostos em museus etnográficos. Os vanguardistas viam afinidades formais entre essas peças “primitivas” e a tradição da arte moderna que já vinha se estabelecendo, sobretudo pela forma como elas apelavam para o exotismo da cultura da qual vinham, pela forte síntese formal e firmeza de suas formas absolutas. Segundo Perry, as

[...] fontes “primitivas” não ocidentais [...] podiam ser “pilhadas” para reforçar os interesses estéticos dominantes. Podia-se, portanto, considerar que havia muita coisa nas estruturas formais e nas formas aparentemente abstratas dessas obras que ecoava as linguagens simbólicas já estabelecidas dos pintores pós-impressionistas, nas quais Matisse e os fauves já se baseavam (PERRY, 1998, p. 56).

Além disso, a arte “primitiva” e suas formas despertavam nos artistas a ideia de retorno a um estado anterior, ainda não corrompido pela evolução social. Conforme afirma Teles (2009, p. 215), movimentos de vanguarda como o Expressionismo e o Surrealismo almejavam que o homem pudesse emancipar-se da lógica, da razão, da moral, da religião, da pátria, enfim, de todas as relações psicológicas e culturais a fim de se descobrir o “homem primitivo”, ainda não maculado pela sociedade. Paralelamente a esse retorno da essência do homem, também seria possível uma volta ao estado original da arte e uma revisão dos processos de criação que ainda não haviam sido corrompidos pela evolução do processo artístico no decorrer da história. Tudo isso não era nada mais do que uma forma de oposição à arte acadêmica. Segundo Micheli,

Tudo o que era “bárbaro”, tudo o que não era Grécia clássica, ou Renascença, ou tradição a ela relacionada atraía com uma insólita violência. O modo como os artistas se voltavam para o arcaico, o bárbaro [...] nem sempre propiciava os mesmos resultados, porém, mais uma vez, baseava-se no denominador comum da oposição à arte oficial, ou no impulso da evasão. [...] Era o fascínio por uma visão nova, reflexo de uma alma coletiva livre de todo e qualquer vínculo da escravidão civil. [...] A descoberta [da arte não-ocidental] correspondia à exigência geral dos artistas de vanguarda, uma vez que em tal exigência se refletiam todas as razões da revolta contra a cultura, os cânones, as convenções vigentes (MICHELI, 1991, p.55, 56).

Nesse caso, as formas violentamente distorcidas de *Demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso, que fazem referências ao primitivo das fontes africanas, são uma crítica às convenções artísticas da arte acadêmica e de seus valores, rompendo por exemplo com a representação do espaço tridimensional e do corpo feminino (PERRY, 1998, p. 82). Segundo Perry (1998, p.82), o primitivismo foi, assim, um “conceito crítico” na teoria e na prática da arte moderna pela forma como questionava a tradição artística e pela busca de originalidade a fim de se criar uma nova arte. Desse modo, os artistas não eram simplesmente inspirados pelas expressões artísticas não-ocidentais ou “primitivas”, mas reconhecendo nessas obras uma parte de si mesmos, de suas fontes criativas mais profundas. Assim, modulou-se o primitivismo: pela redescoberta de poderes expressivos inatos, pela originalidade, liberdade e purificação artística que regeu grandemente a produção moderna – de acordo com Perry, todos esses conceitos eram “[...] carregados de valor [e] usados com frequência para discriminar em favor de uma arte supostamente moderna” (PERRY, 1998, p.82).

As experiências primitivistas e outras rupturas com a arte acadêmica revelaram o papel da Vanguarda de desempenhar certa subversão no universo artístico. Porém, as pretensões políticas, de reorganização da práxis vital através da arte, ficaram por cumprir (BÜRGER, 2008, p.123-124). Primeiramente, o resultado das manifestações vanguardistas foi uma “falsa superação” da distância entre arte e vida. A indústria cultural fez das estratégias de protesto um novo estatuto de obra de arte. Bürger (2008) dá o exemplo de Duchamp, o artista que assinou, de forma provocativa, produtos em série, como o urinol e o secador de garrafas, e os enviou a exposições de arte. Duchamp não estava elevando-os ao status de obras de arte, mas fazendo uma manifestação: desmascarando “[...] o mercado de arte como instituição questionável em que a assinatura conta mais do que a qualidade da obra a que ela subscreve [...]” (BÜRGER, 2008, p.110); e questionando “[...] a ideia da natureza da arte, assim como ela se formou desde o Renascimento – como criação individual de obras únicas [...]” (BÜRGER, 2008, p.119). Porém, quando tais objetos são aceitos pelo universo artístico, como obras de arte, a provocação cai no vazio. A denúncia foi incorporada no mercado artístico,

adquiriu o status de obra de arte e a negação foi neutralizada. A instituição arte mostrou-se resistente ao ataque vanguardista (BÜRGER, 2008, p.120). Assim,

[...] malgrado o ataque dos movimentos históricos de vanguarda à instituição arte, ou seja, não tendo sido a arte transportada para a práxis vital, a instituição arte continua a existir como instituição dissociada da práxis vital. O ataque permitiu, contudo, que ela passasse a ser reconhecida como instituição e que a (relativa) ausência de consequência da arte na sociedade burguesa passasse a ser reconhecida como seu princípio. Na sociedade burguesa, toda arte posterior aos movimentos históricos de vanguarda deve ter diante de si este fato, podendo ou resignar-se com seu status de autonomia ou promover manifestação para romper com ele, mas não pode simplesmente – sem renunciar à pretensão de verdade da arte – negar o status de autonomia e supor a possibilidade de efeito imediato (BÜRGER, 2008, p.121-122).

Embora os vanguardistas não tenham destruído a instituição da arte, tornaram reconhecível o significado que tal instituição exerce para o efetivo impacto social da obra individual: “Tornou-se claro que o efeito social de uma obra não pode ser simplesmente medido nela própria; que o efeito é decisivamente codeterminado pela instituição dentro da qual a obra ‘funciona’” (BÜRGER, 2008, p.177). Enquanto as obras vanguardistas não se fecharam mais contra a realidade e opuseram-se ao modelo institucionalizado da arte, os movimentos descobriram também que existe um limite de seu efeito político, que é estabelecido pela própria instituição, que, na sociedade burguesa, continua deslocada da práxis vital (BÜRGER, 2008, p. 180). Porém, Bürger lembra que

Se [...] os movimentos históricos de vanguarda desvendaram a instituição arte como solução do enigma do efeito ou da carência de efeito na arte, então nenhuma forma pode mais – seja ela eterna ou temporalmente condicionada – reivindicar unicamente para si a pretensão de validade. [...] É verdade que os movimentos históricos de vanguarda não conseguiram destruir a instituição arte, mas com certeza destruíram a possibilidade do surgimento de uma determinada tendência artística com pretensão de validade geral. [...] O significado da cesura que os movimentos históricos de vanguarda provocaram na história da arte consiste, na verdade, não na destruição da instituição arte, mas, sim, na destruição da possibilidade de atribuir validade a normas estéticas. Isso traz consequências para a ocupação científica com as obras de arte. Em lugar da observação normativa, entra a análise de função, que faria do efeito (função) social de uma obra, a partir da confluência dos estímulos nela projetados e de um público sociologicamente determinável dentro de um marco institucional (instituição arte), o objeto de investigação” (BÜRGER, 2008, p.172).

Para desmistificar a validade das normas estéticas, cada movimento de Vanguarda teve a autonomia de criar suas próprias características e de praticar suas próprias experimentações.

A seguir, descreveremos as principais características das tendências vanguardistas que se revelam importantes para o estudo e análise do *corpus* deste trabalho, e que mais guardaram pontos de intersecção com o Modernismo Brasileiro, conforme descreveremos adiante.

2.2.1 Expressionismo

O “Expressionismo”, englobando as artes plásticas e a literatura, foi um movimento cultural e artístico de extrema complexidade, amplitude e diversidade, que não é possível descrever uma única definição global e completa, já que não houve um programa rígido ou uma sistematização de suas tendências como nos demais movimentos de vanguarda, conforme explica Ludwig Scheidl (1985, p.4,5). Assim, para melhor apreendê-lo, os pesquisadores e historiadores das artes dividem-no em fases e grupos de atuação mais importantes. Teles (2009) apresenta três fases históricas para o movimento expressionista. A primeira, no fim do século XIX, compreende o período pré-expressionista da pintura, que seguiu as linhas dos autorretratos de Van Gogh e do construtivismo de Cézanne, e, já no início do século XX, as ideias dos pintores do grupo “Die Brücke” – A ponte – criado em Dresden (1905). A segunda fase se iniciaria em 1910, com o surgimento da revista *Der Sturm* (A tempestade) e se estenderia até 1920. Tal fase compreende o Expressionismo propriamente dito e se motivou na Primeira Guerra Mundial, atingindo grande produtividade, de modo que suas obras ganharam imensa repercussão. Por fim, a terceira fase liga-se ao período da república de Weimar até a ascensão de Hitler ao poder.

Segundo Cavalcanti (1978, p. 113), o Expressionismo foi, historicamente, uma das primeiras tendências modernas na pintura. As manifestações iniciais do movimento são de 1905 quando um grupo de artistas passam a desenvolver tendências anti-impressionistas na Europa. De acordo com Dempsey,

Essas novas formas de arte, que faziam um uso simbólico e emotivo da cor e da linha eram, em certo sentido, uma inversão do impressionismo: em lugar de registrar a impressão do mundo que o cercava, o artista imprimia seu próprio temperamento sobre sua visão do mundo. Esse conceito da arte foi de tal modo tão revolucionário que “expressionismo” se tornou sinônimo de arte moderna (DEMPSEY, 2010, p.70).

No início do século XX, segundo Cavalcanti (1978, p. 116), os pintores reagiram ao academicismo, mais especificamente ao realismo visual do Impressionismo. Enquanto seus

antecessores impressionistas procuravam traduzir as sensações óticas de luz e cor, despreocupando-se com as reações afetivas e morais dos artistas ou com intenções de outra ordem, os novos pintores faziam uma interpretação do mundo baseando-se em seus sentimentos, tocados também por propósitos éticos, sociais e políticos. É por esse motivo que os historiadores da arte veem as raízes do movimento nas obras de Van Gogh, de Edward Munch e Paul Gauguin, que igualmente expressavam suas emoções diante de um mundo incompreendido pelo artista. A diferença é que os expressionistas o faziam agora de modo mais exacerbado e violento. É por meio dessa intensidade da visão subjetiva do artista, que Cavalcanti explica a deformação das imagens expressionistas e o modo como o movimento permitiu que cada pintor desenvolvesse suas próprias técnicas:

[...] pela veemência dos sentimentos do artista, o Expressionismo é uma pintura deformadora das imagens da realidade [...], isto é a excessiva intervenção do sentimento na imagem, para ajustá-la às necessidades de expressão do artista [...]. Em virtude de sua natureza deformadora, para melhor exprimir sentimentos intensos e geralmente dramáticos, a pintura expressionista não pode ter maiores preocupações com a criação de valores predominantemente estéticos, isto é, valores de composição, valores plásticos, de formas e cores ou valores baseados na regularidade da forma e no equilíbrio das proporções. [...] Realmente, [...] o fator dramático supera o fator artístico. [...] Em virtude da predominância de sentimentos intensos, que devem ser expressos com espontaneidade e pureza, torna-se também compreensível que o pintor não os possa traduzir mediante técnica sistematizada, submetida a preceitos, que se aprendam e transmitam. [...] Cada pintor cria uma técnica pessoal e própria (CAVALCANTI, 1978, p. 116-117).

Sob essa deformação das imagens da realidade, a arte expressionista procurava manter certo “equilíbrio” estrutural e abstrato – “[...] essa unidade original onde o espírito se confundiria com os sentidos” (TELES, 2009, p.137) –, que resulta do desequilíbrio de cada elemento da obra. “Se o mundo interior era obscuro e alógico, assim também deveria ser a sua expressão” (TELES, 2009, p. 137). Esse estado de equilíbrio identifica-se “[...] com tudo o que há de primitivo nas artes, nos mitos e nos sonhos, em tudo que pudesse escapar ao controle lógico do homem” (TELES, 2009, p.137). O movimento foi considerado “o primado da personalidade humana”, em que a “superfície lógica” é destruída pelas “forças obscuras da alma” (TELES, 2009, p.140). Nesse sentido, uma grande temática do movimento foi o misticismo. Segundo Dempsey (2010, p. 71), a arte de Emil Nolde destacou-se nesse ponto pela forma como se interessou pela arte primitiva, combinando ritmos simples e cores dramáticas.

De acordo com Amy Dempsey (2010, p. 70), em um sentido mais categórico e específico, o Expressionismo referiu-se também a um tipo de arte alemã desenvolvida por volta de 1909. Nesse sentido, Teles (2009) também argumenta que o movimento se ligou profundamente aos artistas alemães, por ter correspondido a um estado de espírito ligado culturalmente à Alemanha: “[...] a dimensão da problemática interior na busca das soluções metafísicas [...]” (TELES, 2009, p.138) e a presença de referências contra o positivismo e o naturalismo.

O homem alemão, tal como o europeu, de um modo geral, já não se contentava com a realidade objetiva e queria encontrar na vida interior os elementos de sua salvação. Daí por que o Expressionismo se faz sentir em todas as formas de relações: nas artes, na política, na filosofia e na religião (TELES, 2009, p.138).

É na primeira dezena do século XX que o poeta, compositor e editor da revista *Der Sturm*, Herwarth Walden, aplica o termo “expressionista” às obras da nova arte que era produzida em Berlim. Foi por conta de Walden que a capital alemã se tornou um dos grandes centros internacionais das vanguardas do *avant-guerre*, sobretudo pela atuação de sua galeria, a Sturm-Galerie, que expôs não só os trabalhos dos expressionistas, mas também dos futuristas e cubistas.

Quando se trata de Expressionismo alemão, dois grupos em particular, A Ponte (*Die Brücke*) e O Cavaleiro Azul (*Der Blaue Reiter*), foram responsáveis pela constituição do movimento. O primeiro, fundou-se em 1905 pelos estudantes de arquitetura Fritz Bleyl, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner e Karl Schmidt-Rottluff. O título do grupo, A Ponte, significava tanto uma conexão com a arte do futuro, quanto a ponte entre o visível e o invisível (DEMPSEY, 2010, p. 75). Esses jovens idealistas estavam preocupados em criar uma maior ligação entre arte e vida, com a crença de que também poderiam, por meio da arte, criar um mundo melhor: “[...] os artistas elaboraram uma ideologia social de largo alcance, que englobava não apenas a arte, mas também a vida inteira. Eles encaravam seu papel como o de revolucionários ou profetas [...]” (DEMPSEY, 2010, p. 74). As obras do grupo ficaram conhecidas pelas xilogravuras, o desenho simplificado, as formas exageradas e as cores ousadas, de modo que tudo apontava para uma visão intensa e, por vezes, angustiante do mundo (DEMPSEY, 2010, p. 75). Os artistas pregaram a independência em relação aos meios e à expressão pela cor, forma, linha e bidimensionalidade (DEMPSEY, 2010, p. 77). Apreciavam a obra de Van Gogh, de Gauguin e de Munch, assim como as esculturas da África e da Oceania feitas em madeira e as xilogravuras góticas alemãs. A compreensão que

os artistas Brücke tinham das “artes primitivas” foram de extrema importância para sua concepção de liberdade dos meios de expressão. De acordo com Perry, essa independência está

[...] indissolivelmente ligada a uma compreensão do valor das fontes “primitivas”. O interesse do grupo nessas fontes, muitas das quais vinham das Coleções Etnográficas de Dresden, se baseava na crença de que elas eram formas “verdadeiras” de arte não-sofisticada, não corrompidas pela cultura burguesa moderna. E a prova disso estava parcialmente nas distorções e simplificações (aparentemente não simplificadas) que eles observavam nos artefatos “primitivos”. Eles podiam, portanto, ser identificados com o que o manifesto [do grupo] chama de “autenticidade” (*Unverfälscht*) (PERRY, 1998, p.66).

Juntamente com A Ponte, O Cavaleiro Azul foi um dos movimentos mais importantes do Expressionismo alemão. Com sede em Munique, de 1911 a 1914, o grupo tinha uma atuação bem dispersa pelo mundo e, junto das grandes inovações pessoais de alguns membros, como a de Vassily Kandinsky e Paul Klee, o grupo provocou um impacto maior do que de A Ponte na Vanguarda internacional (DEMPSEY, 2010, p.94). Os artistas não se reuniram por partilharem um estilo comum, mas pela “[...] crença apaixonada e sólida na irreprimível liberdade criativa do artista para expressar sua visão pessoal, por meio de qualquer forma que julgasse apropriada” (DEMPSEY, 2010, p. 94). Apesar disso, de acordo com Dempsey (2010), os pintores guardavam um interesse em comum, a arte primitiva, popular, infantil, e o misticismo, que os levou a serem chamados de “simbolistas tardios”. Também ficaram conhecidos por sua crença na eficácia simbólica e psicológica das formas e cores, que os levou, muitas vezes, à abstração.

Nesse sentido, os trabalhos de Kandinsky foram importantes e se tornaram conhecidos por toda Europa, influenciando muitos artistas. Em um de seus textos mais icônicos, *Do espiritual na arte*, de 1912, o artista procurou dar à pintura um desenvolvimento teórico, apropriando-se da teoria musical para descrevê-la. Kandinsky acreditava que o objeto artístico trabalha diretamente sobre a nossa sensibilidade e que cada significante é um apelo aos sentidos. Além disso, para o pintor, a obra de arte é uma interpretação do espírito humano, na qual o artista elabora uma experimentação sensível e expõe a realidade espiritual do homem.

A arte abstrata era uma interpretação da realidade filtrada pelas formas e cores, de modo não figurativo ou puro. Kandinsky acreditava que as formas geométricas são seres, já que possuem uma existência real e produzem significados. Desse modo, elas agem sobre os nossos sentidos, provocando estímulos sentimentais. Em *Do espiritual na arte*, o pintor

afirma que “a forma mesmo abstrata, geométrica, possui seu próprio som interior; ela é um ser espiritual [...]” (KANDINSKY, 2000, p. 75). Quando associada às cores, a forma sublima seu valor. Para exemplificar esse fato, Kandinsky usou vários exemplos, como o círculo azul, que transmitia uma ideia de profundidade; enquanto o triângulo amarelo causava uma “sensação aguda”. Formas e cores compõem uma “harmonia”, pois quando combinadas, em uma relação de pertinência, produzem sentidos.

Assim como Kandinsky, outros artistas ligados ao movimento encararam a pintura como uma atividade espiritual. Franz Marc via a arte como religião e queria estabelecer uma relação mais harmoniosa com o mundo. Paul Klee realizou experiências com a cor e chegou também às conclusões das qualidades líricas e espirituais da arte. Segundo Dempsey (2010), o grupo não sobreviveu à Primeira Guerra Mundial, mas proporcionou grande alcance de suas reflexões, influenciando o Dadaísmo, o Surrealismo, e o Expressionismo Abstrato.

Depois de ter sido aplicado à pintura, o termo “expressionismo” também passou a ser atribuído à literatura após 1910, sobretudo, pela forma como os gêneros literários percorreram um caminho paralelo ao da pintura (SCHEIDL, 1985, p.22, 25). É preciso enfatizar, segundo Scheidl (1985, p.14), que as novas concepções estético-literárias expressionistas encontraram primeiro sua expressão na poesia lírica, para posteriormente desenvolver-se no teatro e no romance. De acordo com Teles (2009, p.139), o primeiro grupo de poetas expressionistas foi o do “Der Neue Club”, de Berlim. As antologias que vão surgindo revelam as mesmas questões trabalhadas pela pintura: a preocupação metafísico-religiosa com a arte e a expressão das forças obscuras da alma (TELES, 2009, p. 140).

Nesse sentido, os escritores também almejavam uma arte criada sob o impacto da expressão da vida interior. Em “Expressionismus in der Dichtung”, o único manifesto verdadeiramente expressionista de acordo com Teles (2009), Edschmid reivindicava esses termos:

A realidade tem que ser criada por nós. A significação do assunto deve ser sentida [...], a imagem do mundo tem que ser espelhada puramente e não falsificada. Mas isso está dentro de nós mesmos.

Assim o universo total do artista expressionista torna-se visão. Ele não reproduz, ele estrutura (*gestaltet*) [...]. Agora não existe mais a cadeia dos fatos [...]. Agora existe a visão disso. Os fatos têm significado somente até o ponto em que a mão do artista o atravessa para agarrar o que se encontra além deles. (EDSCHMID, 2009, p. 144, 145).

Assim, queria-se uma arte que deixasse de ser somente a imitação da natureza para se tornar uma criação individual ou coletiva que represente a vida interior e primitiva. Para isso,

houve vários experimentos como o do grupo literário de *Der Sturm*, que procurou consubstanciar a teoria de Kandinsky da “espiritualização da pintura” para a literatura. De acordo com Scheidl, os escritores queriam construir “[...] visões da realidade e do mundo, isto é, apresentá-los pela ‘ótica da alma’ e do artista, o que levará à uma ‘deformação’” (SCHEIDL, 1985, p.25).

Segundo Teles, essa deformação acontece pelo fato de a expressão ser tomada “[...] como uma impressão interior que se manifesta sob o impulso de uma intuição superior e ordenadora dos elementos de forma e conteúdo” (TELES, 2009, p.137). Os elementos expressam-se a si mesmos, pois a realidade se prende unicamente à expressão, não se apegando a planos distintos, como o físico ou o psíquico. Por isso, o controle da expressão não está nas mãos do artista, mas sob o domínio dos próprios elementos (TELES, 2009, p. 137). Na poesia, segundo Scheidl (1985, p. 39),

A forma *sui generis* da expressão é a *imagem*, mas não a imagem reproduzida da observação real. Ainda que dela possa partir, a imagem poética [...] é constituída a partir de *visões*, tornando-se “metáfora da sensibilidade e das preocupações do artista criador”. O *valor simbólico* da sua expressão poética é uma outra característica do Expressionismo – mas não são símbolos objetivos, identificáveis como tais. A principal característica do símbolo expressionista é o extremo subjetivismo que lhes subjaz, o que torna a sua expressão poética muitas vezes obscura e enigmática (SCHEIDL, 1985, p. 39; grifos do autor).

Para expressar essas imagens que advêm da subjetividade do poeta, os expressionistas procuraram, nas palavras de Teles (2009, p. 140), uma “[...] linguagem [que] se enchia de metáforas, com palavras potentes, numa sintaxe confusa, tal como a vida interior que o poeta devia também expressar”. Segundo Edschmid, a palavra poética, a serviço do “espírito”, não seria mais regida pela lógica natural da linguagem, mas pela *vasão* da subjetividade do artista:

A mesma lei que reina inconscientemente, [...] que somente liga momentos escolhidos para pontos magneticamente iguais, comprime a estrutura do que se escreve. As frases se encontram dobradas no ritmo de uma maneira diferente do comum. Elas obedecem à mesma intenção, ao mesmo fluxo do espírito que somente revela o essencial. Melódica e encurvamento reinam sobre elas. Mas não para um fim em si mesmas. As frases, penduradas numa grande cadeia, servem ao espírito que as forma. Elas conhecem somente o caminho do espírito, o seu alvo, o seu significado. Elas [...] não estão mais ligadas por amortecedores da transição lógica, não mais pela massa móvel e superficial da psicologia. A elasticidade está nelas mesmas. Também a palavra ganha uma força diferente. [...] Ela se torna cristalinamente a verdadeira imagem do objeto (EDSCHMID, 2009, p. 145, 146).

Assim, as técnicas expressionistas estão muito próximas aos preceitos das palavras em liberdade dos futuristas e do automatismo psíquico dos surrealistas e dadaístas, já que essa “intuição superior” ordenava os princípios formais e o conteúdo das obras.

O Expressionismo não se resumiu somente a um movimento artístico, mas também foi “[...] uma revolução cultural que superou em unidade e coerência as ruidosas manifestações futuristas e antecipou claramente alguns aspectos essenciais do surrealismo” (TELES, 2009, p. 138).

2.2.2 Cubismo

Em Paris, o centro intelectual da *Belle époque*, surge nos primeiros anos do século XX uma das Vanguardas mais famosas do período do *avant-guerre*, o Cubismo (DEMPSEY, 2010, p.83). Apesar de se confirmar que o movimento teve como gênero embrionário a pintura, os historiadores da arte até hoje divergem sobre suas origens. Alguns atribuem a *Les Femmes d'Alger* (1907), de Pablo Picasso, o título de obra fundadora do movimento. As três mulheres nuas são expostas em formas geometrizadas, com uma feição caricatural, revelando, inclusive, uma sugestão de esculturas primitivas e africanas, que possuíam uma maneira elementar de representar os planos e os volumes (CAVALCANTI, 1978, p. 128). Outros estudiosos reconhecem que as manifestações pioneiras do Cubismo foram as paisagens de L'Estaque que George Braque expôs em 1908 na galeria Kahnweiler (CAVALCANTI, 1978, p. 128). As telas baseavam-se em estudos e aplicações que o pintor fez das técnicas de Cézanne, sobretudo, do seu método de retratar as três dimensões em múltiplas perspectivas e da *passage*, ou seja, a constituição das formas a partir de diferentes planos, que pareciam deslizar ou passar uns através dos outros (DEMPSEY, 2010, p.84). De acordo com Dempsey (2010, p. 84), a *passage* “[...] conduz o olhar a diferentes áreas da pintura, e ao mesmo tempo que cria um sentido de profundidade, chama a atenção para a superfície da tela e projeta-se no espaço do observador, uma das principais características do cubismo”.

Foram, inclusive, as paisagens de L'Estaque de Braque que deram o título ao movimento: ao apresentá-las ao júri do Salão de Outono de 1908, o crítico Louis Vauxcelles as chamou de “*petits cubes*”. Quando exibidas na galeria Kahnweiler, Vauxcelles retomou o comentário, afirmando que Braque “desprezava a forma” e “reduzia tudo a padrões geométricos, cubos” (DEMPSEY, 2010, p. 84). Com isso, o termo “cubismo” disseminou-se e consagrou-se no ambiente artístico.

Apesar das divergências entre os críticos de se firmar entre a obra de Picasso ou de Braque o título de desencadeadora do Cubismo, a verdade é que os dois pintores eram amigos e, a partir de 1909, passaram a trabalhar juntos, com obras que dialogavam intimamente. De acordo com Dempsey,

Para ambos os artistas o cubismo era um tipo de realismo, que transmitia o “real” com maior convicção e inteligência do que as várias espécies de representação ilusionista predominantes no Ocidente desde a Renascença. Além de rejeitar a perspectiva limitada a um único ponto de vista, eles abandonaram as qualidades decorativas dos artistas [...] que os precederam, tais como os impressionistas, os pós-impressionistas, os Nabis e os fauves. Em vez disso, recorreram a duas fontes alternativas: a últimas pinturas de Cézanne, quanto à estrutura, e a escultura africana, quanto à abstração geométrica e às qualidades simbólicas. Para Picasso, o desafio do cubismo consistia em representar três dimensões na superfície bidimensional da tela. Braque, por outro lado, queria explorar a pintura do volume e da massa no espaço (DEMPSEY, 2010, p. 84).

Além dos experimentos de Picasso e Braque, a técnica cubista na pintura, de modo geral, consistia na decomposição da realidade em várias figuras geométricas, que eram reorganizadas por meio de planos superpostos e simultâneos. Segundo Cavalcanti,

[...] os primeiros cubistas tinham por finalidade a rigor não representar, mas sugerir ao espírito a estrutura total dos corpos ou objetos. Pretendiam evocar-lhes a totalidade da estrutura, como se tivéssemos dando uma volta em torno deles, vendo-os completa e simultaneamente, sob todos os ângulos visuais, planos, volumes, inclusive por cima e por baixo. [...] Os cubistas [...] passaram a fazer a decomposição da estrutura dos objetos, na intenção de sugeri-la na totalidade, como se a tivéssemos visto total e simultaneamente. Decompunham-na em ângulos, quadrados, retângulos, que se cruzam, entrecruzam e interpenetram. Essa decomposição se fazia, no entanto, de modo arbitrário, sem obediência ou fidelidade à estrutura do objeto representado, mas conforme a imaginação ou as exigências da sensibilidade do artista. (CAVALCANTI, 1978, p. 128, 129).

Nessa decomposição da estrutura dos objetos e na tentativa de representar todos os planos concomitantemente – as partes do objeto visíveis e encobertas, as frontais e posteriores, etc –, surgiu a simultaneidade, que se tornou muito famosa entre os movimentos de Vanguarda. Segundo Octavio Paz (1984, p. 153), toda a decomposição do objeto e a apresentação simultânea de todas as suas partes mudou completamente a concepção da tela, que passou a ser um “sistema de relações plásticas”:

O cubismo concebeu o quadro como uma superfície onde, regidos por forças de atração e repulsão, oposições complementares, desdobram-se os distintos elementos externos e internos que compõem um objeto. O quadro se converteu [...] em um “sistema de relações plásticas” (PAZ, 1984, p.153).

Na primeira fase do movimento, chamada de Cubismo Analítico, de 1908 a 1911, os pintores preocuparam-se praticamente com a desintegração da forma, o elemento mais expressivo da pintura dita intelectual, deixando em segundo plano as preocupações com as cores, elementos de expressão que são mais do âmbito emocional (CAVALCANTI, 1978, p. 130). Já na segunda fase, o Cubismo Sintético, a partir de 1911, mantém-se os princípios do momento analítico, porém, diminuindo o processo de decomposição da forma e aumentando sua síntese, fazendo com que as imagens visuais apareçam bastante geometrizadas e deformadas. Juan Gris foi, nas palavras de Amy Dempsey, o “mais puro expoente do cubismo sintético” (DEMPSEY, 2010, p. 85).

Assim como outros artistas de Vanguarda, os cubistas também se engajaram no estudo das artes “primitivas”, sobretudo africana, tirando delas uma grande lição formal. Segundo Micheli, os artistas

[...] foram perturbados em especial pela enérgica força de síntese que, nas máscaras e nos fetiches negros predominava sobre qualquer valor plástico. Dessa observação tais artistas derivaram a aspiração de construir o quadro com modos mais decididos, com um desenho mais definido, mais marcado; de criar, tanto na estátua como na tela, uma estrutura imóvel, clara, exatamente como nas esculturas negras. Tratava-se de uma lição sem precedentes. [...] eles reconheciam nessas estátuas bárbaras um ensinamento sustentado por um extremo vigor, entendiam que a sua eficácia dependia do fato de que, em tais esculturas o procedimento narrativo reduzia-se ao essencial: [...] os modos plásticos negros eram escandidos, enxutos, simplificados ao máximo [...] [de modo que] a imagem vivia na contraída firmeza de uma forma absoluta (MICHELI, 1991, p. 56).

O movimento não deixava de inovar e foi acrescentando experimentos que foram marcos da arte moderna. Um deles foi a colagem, que introduziu na tela materiais estranhos à pintura, como papeis, trechos de jornal, madeira, metal, etc. Ao invés de imitá-los por meio das técnicas da própria pintura, na colagem, a própria realidade do material era exposta na tela. Outro experimento muito significativo foi a inserção de letras tipográficas na composição, que eram tanto colagens de jornais, partituras, ou outros tipos de texto, quanto elementos pintados. Tratava-se de retirá-las do universo da linguagem e dar-lhe outro significado: deixam de integrar o texto escrito para voltar a ser desenho, realidade visual. Os pintores também trabalharam com as texturas, contrapondo cores lisas e rugosas e criando,

além de efeitos visuais, sensações táteis. Com todas as inovações, segundo Dempsey (2010, p. 87), as tendências cubistas foram catalizadoras para outros movimentos, como o Expressionismo, o Futurismo, o Surrealismo e o Dadaísmo.

Os maiores representantes do Cubismo na pintura foram Pablo Picasso, George Braque, Robert Delaunay, Francis Picabia, Fernand Léger, Juan Gris, Mondrian, Marcel Duchamp, André Derain, Jacques Villon, Henri Le Fauconnier, Henri Hayden, Auguste Herbin, Alfred Reth, Georges Valmier, Léopold Survage, Albert Gleizes e Jean Metzinger (DEMPSEY, 2010, p. 86).

O Cubismo que tinha se desenvolvido na pintura passa a ser praticado também na literatura. Segundo Paz (1984), a convergência da pintura para a poesia, não foi literária nem verbal, mais conceitual: “[...] mais do que uma linguagem, os poetas transpuseram da experiência cubista uma estética” (PAZ, 1984, p.153). Tratou-se exatamente da decomposição e da simultaneidade. De acordo com Teles, o termo “cubismo”, antes aplicado somente à pintura, passou a designar

[...] um tipo de poesia em que a realidade era também fracionada e expressa através de planos superpostos e simultâneos. [...] um sistema poético de subjetivação e de desintegração da realidade, criando por volta de 1917, paralelamente ao Dadaísmo, uma poesia cujas características são o ilogismo, o humor, o anti-intelectualismo, o instantaneísmo, a simultaneidade e uma linguagem predominantemente nominal e mais ou menos caótica (TELES, 2009, p. 148, 149).

Apollinaire foi um dos grandes responsáveis pela aplicação do termo à literatura, sobretudo por atribuir os princípios da pintura à poesia. “Houve até quem dissesse que Apollinaire revelou o Cubismo aos cubistas” (TELES, 2009, p.148). Para transpor a estética cubista da pintura para a literatura, o poeta deparou-se com o problema da simultaneidade, que parecia não caber no poema por conta de sua estrutura verbal que é linear e sucessiva, já que, ao serem lidas, as palavras são entendidas umas após as outras (PAZ, 1984, p. 156,157). Para resolver esse problema, segundo Paz (1984), Apollinaire aplicou a justaposição e a supressão dos nexos sintáticos como método de composição para criar a ideia de simultaneidade. Ligando as “partes simultâneas”, o poema guardava “um eixo de atração e repulsão”, em torno do qual giram as estrofes e imagens. Assim, “o simultaneísmo de Apollinaire é uma variante da velha teoria das correspondências, uma forma de analogia [...]” (PAZ, 1984, p. 158).

Paz (1984, p.156) ressalta que Apollinaire encontrou uma melhor resolução para o problema da simultaneidade na poesia de Cendrars. Em *Pâques à New York* (1912) e *La Prose du Transsibérien et la Petite Jehanne de France* (1913), que muito impressionaram Apollinaire, Cendrars valeu-se do relato entrecortado pelas interrupções, digressões, antecipações e sensações para criar a ideia do simultâneo, conforme apresentaremos adiante.

A simultaneidade cubista atingiu maior pureza e, nas palavras de Paz (1984, p. 159), uma “compreensão mais lúcida” com Pierre Reverdy. O poeta criou uma teoria da imagem poética que, agora, atuava como uma realidade espiritual e autônoma: os poemas se tornaram “[...] blocos verbais sem nexos sintáticos, unidos uns aos outros pela lei da atração da imagem” (PAZ, 1984, p. 159). Essa teoria muito influenciou André Breton e os surrealistas.

No número 13 da revista *Nord-Sud*, 1918, Reverdy propõe a criação de imagens de forma muito semelhante à técnica da pintura cubista. Segundo ele, a criação de uma imagem não se daria a partir de uma observação direta do objeto, mas deveria misturar todos os pontos de vista captados pela visão do poeta, ainda que essa imagem reúna realidades muito distantes. Nessa arquitetura de diferentes domínios da realidade, a imagem resulta de uma crise em nosso espírito:

*L'Image est une création pure de l'esprit.
Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de
deux réalités plus ou moins éloignées.
Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et
justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et
de réalité poétique*³⁷ (REVERDY, 1918, p.3).

Somada à ideia da simultaneidade, é preciso também dizer que a poesia cubista também se aproximou da pintura pela forma como aplicou visualidade ao texto escrito, cuja aparência gráfica ou a forma do poema evocava também um significado. Apollinaire, em *L'esprit nouveau et le poètes* (1991), chama a atenção para a criação de um “lirismo visual” atingido por meio de recursos tipográficos:

*Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont
l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant
notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la*

³⁷ “A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais longínquas e justas forem as relações entre as duas realidades, mais a imagem será forte – mais ela terá força emotiva e realidade poética” (tradução nossa).

*synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature*³⁸
(APOLLINAIRE, 1991, p.944).

Apollinaire realizou esses experimentos em *Calligrammes*, criando verdadeiros poemas visuais. Cendrars também utilizou a tipografia e o espaço da página como elemento significativo em *La Prose du Transsibérien* e *Sonnets Dénaturés*.

O Cubismo perdeu “[...] sua força centrípeta e a tendência ‘clássica’ e ordenadora da cultura francesa [...]” (TELLES, 2009, p.172), sobretudo, após a morte de Apollinaire em novembro de 1918. Porém, da estética cubista e das ideias de seu “chefe de escola” surgiria um novo movimento. Em homenagem ao poeta falecido, os pintores Le Corbusier e Amédée Ozenfant fundaram a revista *L’Esprit Nouveau*, em 1920, como um prolongamento das ideias de Apollinaire em sua conferência pronunciada em 1917, *O Espírito novo e os poetas*.

2.2.3 Futurismo

Segundo Teles (2009), a história do Futurismo se confunde muito com a de seu líder, Marinetti. O italiano escreveu mais de trinta manifestos sobre inúmeros assuntos, como literatura, música, escultura, pintura, dentre outros. Porém, Marinetti se tornou conhecido após a publicação de seu primeiro manifesto futurista, *Fondation et Manifeste du Futurisme*, no periódico *Le Figaro* em 20 de fevereiro de 1909. De acordo com Dempsey (2010), o fato de o texto ter sido publicado em francês indicou a intenção de Marinetti: fazer o movimento ultrapassar as barreiras da Itália para se tornar internacional. O manifesto demonstrava o início de uma movimentação literária, que só posteriormente se expandiu para outras disciplinas à medida que os artistas foram atendendo ao chamado de Marinetti (DEMPSEY, 2010, p. 88).

Marjorie Perloff, em *O momento futurista* (1993), alega a ironia na forma como esse homem de teorias ousadas, diferentes daquelas das escolas anteriores e contemporâneas, ainda escrevia versões decadentes da lírica baudelairiana. “O manifesto de 1909 reflete assim a propaganda de Marinetti para o futuro mais do que sua própria prática poética” (PERLOFF, 1993, p. 157). Nas palavras da estudiosa, apesar de ser um poeta simbolista tardio, o líder do

³⁸ “Os artifícios tipográficos ampliados com grande audácia têm a vantagem de criar um lirismo visual que era quase desconhecido antes do nosso tempo. Esses artifícios podem ir ainda mais longe e completar a síntese de artes, música, pintura e literatura” (tradução nossa).

movimento futurista era um pensador de declarações extravagantes, um artista conceitual incomparável.

O que chama mais a atenção nos manifestos do artista italiano são suas argumentações encaixadas no modelo narrativo. O primeiro texto do movimento futurista (1909), por exemplo, começa com um longo trecho de narração, antes de introduzir as 11 teses do futurismo propriamente ditas. Além disso, segundo Marjorie Perloff (1993), a fórmula de ação de Marinetti é a “violência e a precisão”: essas narrativas contêm uma espécie de declamação e apresentação das ideias por meio de termos extremos, onde o volante do automóvel é “um cutelo de guilhotina”, no qual se ouve “um ruído de maxilares estridentes” e o “narrador” sente o “ferro vermelho da alegria transpassar-lhe o coração”, com uma “embriaguez louca dos cães raivosos que mordem a cauda”. A linguagem do texto é simbolista e possui indagações, exortações, repetições, digressões, tropos e figuras retóricas para atrair o público.

É por esses motivos que Marjorie Perloff (1993) defende a ideia do “manifesto como forma de arte”, descrevendo o modelo de produção artística desses textos de Marinetti. E também, como afirma Teles (2009), é preciso ressaltar que o Futurismo realmente foi um movimento estético mais de manifestos do que de obras.

Além de se destacar pela sua estética, o texto de 1909 caracteriza-se pelo culto à agressividade, que aparece praticamente nas 11 teses apresentadas por Marinetti. O autor expõe a pretensão de “[...] cantar o amor ao perigo, o hábito à energia e à temeridade” (MARINETTI, 2009a, p.115) no domínio das artes. Toda essa violência acabou encontrando um escoadouro na guerra. A nona tese do manifesto glorifica “[...] a guerra – única higiene do mundo –, o militarismo, o patriotismo, o gesto destrutor dos anarquistas, as belas ideias que matam [...]” (MARINETTI, 2009a, p.115).

Para a literatura, a intenção é romper com as tradições que exaltavam “[...] a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono [...] [e] exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo ginástico, o salto mortal, a bofetada e o soco” (MARINETTI, 2009a, p.115). E, nos domínios da poesia, contestam-se como elementos essenciais “[...] coragem, audácia e revolta” (MARINETTI, 2009a, p.115). Essa agressividade nos meios literários liga-se ao desejo de se rebelar contra as formas fixas, destruir os gêneros literários e romper com as categorias do passado. Posteriormente, em 1912, o *Manifesto técnico da literatura futurista* de Marinetti (2009b), escrito também em um tom de hostilidade, reivindica uma poesia que se rebele contra a sintaxe e a destrua. Assim, era preciso dispor os substantivos, abolindo o uso dos adjetivos, das conjunções, dos advérbios e dos sinais da pontuação. Rompendo com a cadeia sintática, as palavras são agora ligadas por relações analógicas. Há, assim, a ideia das

parole in libertà, as palavras em liberdade: “[...] uma cadeia de substantivos e de frases substantivas (geralmente imagens concretas) em aposição, sem conectivos entre elas, assim como com artigos onomatopaicos” (PERLOFF, 1993, p. 177).

Na literatura, passam a ser usadas, junto das palavras em liberdade, diferentes tipologias, letras em caixa alta ou em negrito, listagem de números, sinais matemáticos, como +, -, =, e os símbolos musicais. A página também possui *slogans* publicitários, a representação fonética de ruídos e a ausência de pontuação, substituída por espaços em branco, que indicam parada abrupta, mudança de cena ou de imagem, produzindo um efeito de fragmentação. A página acaba por se tornar uma unidade impressa básica, tomando o papel da estrofe ou do parágrafo. Com isso, há um conceito de “arte visual”, em que a literatura se aproxima das artes plásticas e ganha novas formas de representação.

Além das palavras em liberdade e do abandono da sintaxe tradicional, o manifesto de 1912 também revela a necessidade de libertar as imagens. “A poesia deve ser uma sequência ininterrupta de imagens novas [...]” (MARINETTI, 2009b, p.120), de forma que é preciso “orquestrá-las” e dispô-las “segundo um máximo de desordem”. Essa ideia das imagens dispostas em série acaba por lembrar também o princípio da simultaneidade dos cubistas. Segundo Perloff (1993), em 1912, Boccioni define a simultaneidade como uma “síntese do que se recorda e do que se vê”, de modo que a obra de arte mostre concomitantemente os vários estados da mente e a representação de estágios sucessivos de movimento.

A simultaneidade, segundo o Futurismo, relacionou-se intimamente com o conceito de internacionalismo que delineava a “nova face do mundo moderno”. Os anos do *avant-guerre* conjugavam a contradição de um sentimento nacional – como os grandes movimentos nacionalistas que iriam influir na I Guerra Mundial – e o internacionalismo ou o conceito do cidadão cosmopolita que está ligado a uma imensa rede de vivências e de variados espaços, possibilitados tanto pelas novas formas de circulação e de informações, quanto pelos avanços tecnológicos que encurtaram as distâncias do mundo, como os trens de longas distância, os automóveis e o crescente uso do telegráfo. Com isso, havia uma sensação de se estar em vários lugares concomitantemente e a possibilidade de se chegar a pontos distantes com mais facilidade.

Assim, não é de se surpreender que a simultaneidade tenha sido um assunto tão explorado pelos artistas da época, sobretudo quando relacionado ao tema da viagem. Apesar de já ter aparecido nas narrativas ficcionais do século XIX, conforme explica Marjorie Perloff (1993), a viagem do *avant-guerre* era algo fragmentado e desconjuntado, pois todo o encantamento e a facilidade encontrada no deslocamento entre dois lugares vinham tingidos

não só pelo tom da novidade como também de temor. Um exemplo disso é o medo de que o grande Império Russo e a China se tornassem uma massa única, com a estrada de ferro Transiberiana.

Ligada à sensação de se estar em diversos lugares concomitantemente e ao tema da viagem, a simultaneidade resultou no culto à máquina e à velocidade. O Futurismo exaltou o mundo moderno em vários sentidos, sobretudo por essas novas descobertas tecnológicas que mudaram a vida do homem. Marinetti declara em seu manifesto de 1909: “O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós vivemos já no absoluto, já que nós criamos a eterna velocidade onipresente” (MARINETTI, 2009a, p.115). O italiano anuncia: “Nós declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade” (MARINETTI, 2009a, p.115).

Em sua busca do princípio da simultaneidade, os artistas futuristas também utilizaram muito o método da colagem, considerado como a invenção artística central do período do *avant-guerre*. Tal prática consiste na inclusão de fragmentos da realidade – como figuras de revistas, páginas de jornal, selos, dentre outros materiais –, “[...] forçando desta maneira o leitor ou observador de arte a considerar a interação entre a mensagem ou material preexistente e a nova composição artística de que resulta o excerto” (PERLOFF, 1993, p. 21). Assim, o método dá à obra de arte a noção de impressões simultâneas. A colagem põe em questão a representatividade do signo, do mesmo modo que outros métodos futuristas também põem em questão a estabilidade do gênero e a barreira existente entre o artista e o público.

Desta forma, a simultaneidade no Futurismo foi tanto uma questão temática, quanto um princípio estrutural e formal. Como tema de muitas obras, estava presente na viagem como assunto dos textos, no sentimento de se estar em vários lugares ao mesmo tempo e no movimento veloz das novas máquinas. Como fundamento estrutural e formal, a simultaneidade consistia no uso das palavras em liberdade, da colagem, das imagens dispostas em série, da mistura entre as artes – como a plástica e a literária –, que compunham o novo conceito da visão completa da página e de todos os seus elementos compondo um forte componente significativo; fundava-se também na representação de estágios sucessivos de movimento e de vários estados da mente.

Com todo esse novo conceito de arte e de consciência de um mundo modernizado, o passado precisaria ser destruído segundo a tese futurista. O primeiro manifesto do movimento questiona: “Você quer portanto estragar suas melhores forças numa admiração inútil do passado, do qual você sai forçosamente esgotado, diminuído, espezinhado?” (MARINETTI, 2009a, p.115). Assim, tudo precisaria passar por uma renovação total, de modo que era

preciso demolir os museus e as bibliotecas; destruir a sintaxe e os meios tradicionais de produção artística; libertar a literatura das formas fixas e desgastadas do passado.

Além da literatura, Marinetti também foi o mentor das movimentações na pintura. Segundo Dempsey (2010, p.88), no ano de 1909, o vanguardista trabalhou junto dos pintores Umberto Boccioni, Gino Severini, Carlo Carrà e Luigi Russolo para elaborar as teorias futuristas para a pintura, resultando no *Manifesto dos pintores futuristas* e, em seguida, *Pintura futurista: manifesto técnico*, ambos textos de 1910. O grupo se anunciava como os “primitivos de uma nova sensibilidade completamente renovada”³⁹. Tratava-se de algo semelhante ao que Marinetti já havia anunciado: o tempo da máquina e da velocidade havia transformado profundamente a sensibilidade do homem diante do mundo, que agora estava em constante movimento: “*En effet, tout bouge, tout court tout se transforme rapidement*”⁴⁰ (BOCCIONI, 1973b, p. 163). Para captar essa nova sensibilidade, os pintores queriam representar o “dinamismo universal”: “[...] *il faut donner la sensation dynamique, c’est-à-dire le rythme particulier de chaque objet, son penchant, son mouvement, ou pour mieux dire, sa force intérieur*”⁴¹ (BOCCIONI, 1973a, p. 169). Diante disso, Cavalcanti afirma que nessa

[...] concepção de dinamismo universal e no desejo de expressar a velocidade, o Futurismo representou de início uma reação à estática do Cubismo, por essência plástico e preocupado, exclusivamente, com relações de forma e cores. Na ânsia de expressar o dinamismo do universo e a vertiginosidade da vida moderna, os pintores futuristas negaram de plano o realismo visual, isto é, a representação ou imitação das imagens da realidade, justamente para evitar a sensação de imobilidade. Se pretendiam comunicar o sentimento de velocidade imanente ao mundo material e espiritual, sob constantes transformações, não poderiam ter preocupações de sugerir sensações de volume, peso, densidade, estrutura dos objetos e seres, qualidades de um mundo estático, inexistente nas suas concepções e inerente à pintura figurativa realista (CAVALCANTI, 1978, p. 136, 137).

Assim, os artistas procuravam representar a “velocidade espiritual” do objeto e do ambiente que o cercava, criando uma imagem expressiva do movimento por meio do que os futuristas chamaram de “linhas de força”, as expressões do dinamismo universal. No Manifesto de 1910, os pintores afirmaram que um cavalo cavalgando não possui somente quatro patas, mas vinte, por conta de seu movimento triangular (BOCCIONI, 1973a, p. 163).

³⁹ “[...] *nous nous sommes proclamés les primitifs d’une sensibilité complètement renouvelée*” (BOCCIONI et al., 1973b, p. 171; grifos dos autores). “Nós nos proclamamos os *primitivos de uma sensibilidade completamente renovada*” (tradução nossa).

⁴⁰ “De fato, tudo se move, tudo corre, tudo se transforma rapidamente” (tradução nossa).

⁴¹ “[...] é preciso dar a sensação dinâmica, isto é, o ritmo particular de cada objeto, sua inclinação, seu movimento ou, melhor dizendo, sua força interior” (tradução nossa).

Isso queria dizer que os futuristas estavam preocupados em expressar não um cavalo galopando, mas o exato efeito que a velocidade do galope causa na visão: “*Étant donnée la persistance de l’image dans la retine, les objets en mouvement se multiplient, se déforment en se poursuivant, comme des précipitées, dans l’espace qu’ils parcourent*”⁴² (BOCCIONI, 1973a, p. 163). Cavalcanti (1978, p.137) explica que os pintores não reproduziriam, realisticamente, vinte vezes a perna do cavalo, mas substituíram essa representação por linhas e planos coloridos e luminosos para nos transmitir essa sensação de movimento, como fez Carlo Carrà em *Cavalo e Cavaleiro* (1913).

De acordo com Dempsey (2010, p. 88), apesar da clareza com o que os futuristas expressaram suas intenções nos primeiros manifestos, levou mais tempo para que os artistas conseguissem transmitir na obra as suas ideias. A primeira exposição do grupo, em Milão (1911), revelou os temas futuristas trabalhados de forma ainda tradicional, causando críticas severas no periódico *La Voce*. E aquela violência discursiva do grupo, que exaltava o “movimento agressivo, da bofetada e do soco” (MARINETTI, 2009a, p.115), realizou-se na prática: Carrà, Boccioni e Marinetti foram a Florença e espancaram Ardengo Soffici, o autor das críticas negativas ao movimento.

Esse fato, porém, levou os futuristas a realizarem mais pesquisas para atingir o seu grande objetivo: romper com a tradição e expressar nas obras o mundo moderno e a velocidade. Severini, Boccioni, Russolo e Carrà foram à França para estudar as tendências da vanguarda parisiense. Lá, tiveram contato com Picasso, Braque e outros cubistas que lhe despertaram muitas ideias, apesar de, mais tarde, terem ansiado distanciar-se deles. Segundo Dempsey (2010, p.89), os futuristas valeram-se das formas geométricas e dos planos de inserção cubistas, combinando-os com cores complementares; colocaram o “cubismo em movimento”.

Outras influências também contribuíram para a pintura futurista. Giacomo Balla, por exemplo, estudou a obra do neoimpressionista Giovanni Segantini, e desenvolveu métodos divisionistas (DEMPSEY, 2010, p.89). Boccioni, posteriormente, refinou a técnica divisionista de Balla, como intuito de observar os efeitos abstratos da luz e criou a “abstração dinâmica”, que usava a cor para criar uma interação dramática entre objetos e espaço. Balla também foi influenciado por estudos fotográficos de locomoção humana e animal realizados por Eadweard Muybridge e pelas “cronofotografias” do fisiologista Etienne-Jules Marey. O movimento na pintura foi se aperfeiçoando e, depois de uma grande exposição em 1912 que

⁴² “Dada a persistência da imagem na retina, os objetos em movimento multiplicam-se, deformam-se em sua sequência, como precipitados, no espaço que percorrem” (tradução nossa).

viajou por muitos lugares, consolidou-se e difundiu-se por toda a Europa, Rússia e Estados Unidos.

De acordo com Cavalcanti (1978, p.136), a impetuosidade da propaganda e o extremismo dos pontos de vista com relação à tradição, fizeram do Futurismo um movimento de grande importância no contexto internacional pela forma como exerceu uma ação didática, preparando a opinião pública para receber as correntes renovadoras da Vanguarda. Além disso, Cavalcanti comenta que o grande mérito do movimento está “[...] na tentativa de dar expressão plástica à vida moderna, cuja principal característica estaria na velocidade, produzida pelo aperfeiçoamento da técnica, que proporcionou ao homem, com as máquinas e motores, novas e eficientes armas na luta contra o espaço e o tempo” (CAVALCANTI, 1928, p. 138).

2.2.4 Dadaísmo

Após os três movimentos revolucionários do *avant-guerre*, o Expressionismo, o Cubismo e o Futurismo, surge um novo grupo de artistas que apresentava um grande estado de revolta contra a sociedade, localizado em Zurique – única cidade em que se podia viver tranquilamente durante a Primeira Guerra Mundial. Os alemães Hugo Ball e Richard Huelsenbeck, o alsaciano Hans Arp, os romenos Marcel Janco e Tristan Tzara, o francês Francis Picabia e o chileno Vicente Huidobro reuniram-se no Cabaret Voltaire, em 1916, para discutir questões da Guerra. Segundo Gilberto Mendonça Teles (2009), a “iminente” vitória dos alemães causava-lhes pavor e foi esse sentimento o grande responsável pela formação do Dadaísmo.

Com isso, o grupo procurou denominar seu movimento com um título que refletisse a falta de razão que reinava naquela época. Para Tristan Tzara, “Dadá não significa nada” (TZARA, 2009, p. 177). O artista romeno também explica que a preocupação foi a de “[...] criar uma palavra expressiva que, mediante sua magia, fechasse todas as portas à compreensão e não fosse um -ismo a mais” (TZARA, 191- apud TELES, 2009, p. 169). Picabia, no *Manifeste Cannibale Dada* (1920), reflete ironicamente o que era o dadá:

*DADA lui ne sent rien, il n'est rien, rien, rien,
Il est comme vos espoirs: rien,
Comme vos paradis: rien,
Comme vos idoles: rien,
Comme vos hommes politiques: rien,*

*Comme vos héros: rien,
Comme vos artistes: rien,
Comme vos religions: rien*⁴³
(PICABIA, 1920 apud WEISGERBER, 1986b, p.661; grifos do autor).

Diante do “nada” que lhes restava diante dos olhos, os dadaístas destruíram todas as hierarquias intelectuais. A experiência dadaísta se caracteriza pela prática de “destruir por destruir”, da qual o resultado chega a ser o nada absoluto, como se pode observar no trecho do *Manifeste Cannibale Dada*, citado acima.

Com um significante breve e muito expressivo, a palavra “dadá” não era, de fato, totalmente desprovida de significado. Hugo Ball, em uma anotação de seu diário, afirma que o vocábulo, na língua romena, queria dizer “sim, sim”, e, na língua francesa, “cavalinho infantil” (TELES, 2009, p. 168). Por fim, o próprio Ball define a palavra “dadaísta” como “[...] homem infantil, quixotesco, ocupado com jogos de palavras e com as figuras gramaticais” (BALL, 191- apud TELES, 2009, p. 168).

Os dadaístas caracterizaram-se como os artistas mais radicais dentre as movimentações vanguardistas, acabando por superar os movimentos anteriores em sua intensa agressividade e pessimismo frente à sociedade. Foi com esse espírito que os dadás destruíram tudo. Segundo Teles,

O Futurismo lançou-se contra o passado e sonhou uma superliteratura no século da ‘velocidade’; o Expressionismo via a destruição do mundo, mas sabendo que do caos se organizaria uma estrutura superior, que era a verdadeira beleza. Para os dadaístas, entretanto, não havia passado, nem futuro: o que havia era a guerra, o nada; e a única coisa que restava ao artista era produzir uma antiarte, uma antiliteratura. (TELES, 2009, p. 170).

Frente à violência da Primeira Guerra, que provava a falência e a hipocrisia dos valores estabelecidos, o Dadá era uma “[...] forma de terrorismo cultural, lançando-se contra todos os valores culturais, pois tudo agora lhes parecia destituído de qualquer sentido lógico [...]” (TELES, 2009, p. 168). Na “Conferência sobre o Dadá”, Tzara (1999, p. 392) explica que “o começo do Dada não foi o começo de uma arte, mas de uma aversão”: uma grande amargura e ódio frente à cultura, à moral, à religião e à civilização que não impediram a guerra e caíram na desconfiança e no desrespeito.

⁴³ “DADÁ, ele não sente nada, ele não é nada, nada, nada/ Ele é como as suas esperanças: nada, /como os seus paraísos: nada,/ como os seus ídolos: nada,/ como os seus homens políticos: nada,/ como os seus heróis: nada,/ como os seus artistas: nada,/ como as suas religiões: nada” (tradução nossa).

A revolta também se voltava contra o *establishment* da arte que igualmente se alinhava ao *status quo* sociopolítico da sociedade burguesa (DEMPSEY, 2010, p. 115). Assim, era preciso atacar violentamente a tradição, aniquilar o antigo, a definição “sacralizada” de arte e abrir caminho para o novo. Tzara (1999) explica que o método dadá para se atingir esses objetivos é a espontaneidade:

Já tivemos bastante em matéria de movimentos inteligentes que estenderam além do que era possível imaginar a nossa fé nos benefícios da ciência. O que queremos agora é a espontaneidade. Não porque seja melhor ou mais bela que qualquer coisa. Mas porque tudo o que nasce livremente de nós mesmos, sem a intervenção das ideias especulativas, tudo isso nos representa. [...] A arte não é a manifestação mais preciosa da vida. A arte não tem o valor celestial e universal que as pessoas gostam de lhe atribuir. A vida é muito mais interessante. O Dada conhece o valor exato que deve ser dado à arte: com métodos sutis, pífidos, o Dada introduz a vida cotidiana. E vice-versa. Na arte, o Dada reduz tudo a uma simplicidade inicial [...]. A Beleza e a Verdade na arte não existem; o que me interessa é a intensidade de uma personalidade transposta direta, claramente para a obra; o homem e sua vitalidade; o ângulo do qual ele olha os elementos e a maneira pela qual ele sabe como reunir a sensação, a emoção numa combinação de palavras e sentimentos (TZARA, 1999, p.391).

A revolta contra as artes institucionalizadas, pautadas na razão e na lógica, fizeram com que os dadaístas procurassem por valores ligados à anarquia, ao irracional e à espontaneidade. Quando Tzara (1999, p. 391) se refere às criações pautadas na vida cotidiana, na simplicidade e na transposição direta das sensações e emoções do artista, introduz na produção dadá os valores das artes primitivas – como os das esculturas africanas que ele tanto admirava – que tinham um extremo vigor sintético, um modo de expressão direto, puro e imediato, comunicando as emoções, os sentimentos e a concepção de mundo daqueles povos; enfim, uma arte que não estava ligada à academia ou a um fazer propriamente intelectualizado, mas à vida.

Para a destruição das hierarquias intelectuais, os artistas tomaram os princípios da psicanálise de Freud para criar a base de sua estética: o automatismo psíquico, “[...] isto é, atos, palavras, ideias e sentimentos, que emergiam do subconsciente, escapando ao controle do consciente e revelaram os impulsos profundos, os elementos primários, verdadeiramente ilógicos ou irracionais, de nossa personalidade” (CAVALCANTI, 1978, p.166). Com o automatismo psíquico, os dadaístas atingiram o mais puro irracionalismo. Segundo Telles, “[...] a obra dadaísta passa a caracterizar-se pela improvisação, pela desordem, pela dúvida, pelo predomínio da percepção, pelo agnosticismo e pela oposição a qualquer tipo de

equilíbrio, tanto na forma quanto na homogeneidade de ideias e sentimentos” (TELES, 2009, p.171). Esse mecanismo seria posteriormente desenvolvido pelos surrealistas.

Com esses princípios, na poesia, os artistas destruíram as hierarquias intelectuais da linguagem, explorando um mundo pré-lógico e a margem do controle consciente, com livres associações de palavras e metáforas. Segundo Tzara (1999, p.391), [...] o Dada procura descobrir o que as palavras significam, do ponto de vista não da gramática, mas da representação”, de modo que “as palavras têm um peso próprio e se prestam à construção abstrata” (TZARA, 1999, p. 391). Essas experimentações levaram os dadaístas ao letrismo e à invenção de palavras sem alguma significação, criando não somente imagens absurdas, mas levando o significante a produzir, por si só, algum efeito expressivo (TELES, 2009, p. 171).

Além da destruição da linguagem, os artistas também utilizaram outros recursos, como o da visão simultânea e sucessiva, que se dava, sobretudo, nas apresentações jogralescas realizadas pelo grupo, que liam suas produções concomitantemente, acompanhadas de ruídos que deixavam a compreensão do texto ainda mais conturbada. Inclusive, é importante ressaltar que os dadaístas recorriam muito a esse tipo de exposição para demonstrar seus textos literários e manifestos, sempre apresentados de maneira escandalosa e teatral. Segundo Dempsey (2010, p. 119), em 1921, alguns dos artistas que tinham iniciado o movimento, como Tzara, Arp, Ernest, Man Ray, Duchamp e Picabia, mudaram-se para Paris, onde o movimento assumiu uma natureza mais literária e teatral, com muitos desses espetáculos espalhafatosos. Ajuntaram-se a eles muitos poetas, como Aragon, Soupault, Ribemont-Dessaignes, Breton, Suzanne Duchamp (irmã de Marcel Duchamp) e o marido dela, Jean Crotti. Cavalcanti (1978, p. 167) comenta uma dessas exposições do grupo, em que o cenário era um sótão, com pouca luminosidade; ouviam-se gemidos e injúrias às personalidades presentes, Ribemont-Dessaignes declamava “chove sobre uma caveira!”, enquanto Aragon miava e Jacques Rigaut contava, em voz alta, as pérolas dos colares das expectadoras presentes; Breton mastigava fósforos, Soupault e Tzara brincavam de se esconder, Péret e Chouchou apertavam-se as mãos, ao mesmo tempo em que outros iam e vinham de um lado para o outro do palco. Pode-se ver, nessa apresentação, a irracionalidade das exposições dadaístas.

Na pintura, a aplicação do automatismo psíquico no processo de criação artística apresentou diferentes experiências, ora de sátira social e humana, ora de propósitos puramente plásticos (CAVALCANTI, 1978, p. 167), ora de destruição do cânone artístico, sempre com agressão, humor, e irreverência (DEMPSEY, 2010, p.117, 118). Indicaremos, abaixo, algumas das experimentações dadá na pintura, segundo a obra de alguns artistas.

Marcel Duchamp, um dos mais destacados pintores dadaístas, ficou conhecido por afrontar constantemente a tradição artística. Lança, nas artes visuais os *ready-mades*, uma estratégia de utilizar objetos industrializados no âmbito da arte, deslocando-os de seu contexto familiar e apresentando-os como objetos artísticos. O urinol com o título *A fonte*, foi um dos mais conhecidos. Tratava-se de dessacralizar várias categorias ligadas ao fazer artístico: a ideia do artista como indivíduo dotado de vocação artística ou com habilidades manuais e criativas especiais; da obra de arte como objeto superior ou de elevado valor estético e também monetário; a questão da originalidade e da singularidade do objeto artístico. Essa prática alterou radicalmente as convenções da arte visual (DEMPSEY, 2010, p. 118). De acordo com Richter (1993),

O ready-made era a dedução lógica a que Duchamp havia chegado a partir da recusa dos empreendimentos comerciais com a arte, e da incerteza quanto a um sentido da vida, de modo geral. [...] Estes ready-mades [...] tornavam-se obras de arte, na medida em que lhes dava este título. “Escolhendo” este ou aquele objeto, por exemplo uma pá de carvão, ele era retirado do mundo morto das coisas insignificantes, e colocado no reino vivo das obras de arte que deviam ser particularmente observadas: o olhar fazia com que se tornassem obras de arte! (RICHTER, 1993, p.115, 116).

Nessa categoria dos *ready-mades*, Duchamp acrescenta o *ready-made aided* (fomentado ou frabricado), em que o artista tomava um objeto pré-existente e acrescentava algumas intervenções, como a inserção e detalhes gráficos. É sob esse experimento que o dadaísta faz um dos ataques mais iconoclastas dirigido às obras-primas da pintura: *L.H.O.O.Q*, a Mona Lisa, de da Vinci. O artista toma um *objet trouvé*, um simples cartão-postal com a reprodução da obra do renascentista e acrescenta barba e bigode. Trata-se de uma grande piada e dessacralização do grande clássico, realçada pelo título, que pronunciado letra por letra, em francês, poder ser lido como “*elle a chaud au cul*” – “ela tem fogo no rabo” (DEMPSEY, 2010, p. 118).

Francis Picabia, que mudou constantemente de estilos, experimentou o automatismo psíquico e fez muitas obras satíricas, como as constantes críticas à mecanização da vida. Elaborou muitas composições com máquinas imaginárias e disparadas, de mecanismos absurdos, simbolizando as ações e os sentimentos do homem da era mecanicista, como *Retrato de uma jovem americana em situação de nudez* (1915), *Garota nascida sem mãe* (1916), *Prostituição Universal* (1916), *Namorada do primeiro ocupante* (1917), *Máquina de transformar rapidamente* (1917), *O menino carburador* (1919), e outros, em que são retratadas engrenagens, rodas dentadas, pistões, cabos, etc.

Hans Arp, diferente da sátira social e humana de Picabia, fixou-se na exploração artística do automatismo psíquico, “[...] isto é na criação da obra de arte, num puro e livre impulso, sem qualquer intervenção da razão” (CAVALCANTI, 1978, p. 168). Adotou como método a colagem, compondo formas abstratas usando papel colorido, como em *Colagem feita segundo as leis do acaso* (1916). Também fez o que chamava de “construções automáticas”, que eram composições com pedaços de madeira coloridos, dispostos arbitrariamente (CAVALCANTI, 1978, p.168).

O movimento atingiu seu auge no ano de 1920, enquanto o Cubismo perdia sua força, sobretudo, com o falecimento de Apollinaire. Com sua internacionalidade, o Dadaísmo atingiu vários cantos do mundo, como Zurique, Colônia, Mônaco, Berlim, Paris, Nova Iorque, Barcelona, Viena e Moscou. Porém, três dessas cidades instauram-se como os grandes centros do movimento primeiramente Paris, onde André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault publicavam a revista *Littérature*; posteriormente, Berlim, com a presença de Franz Jung, Hausmann e Huelsebeck; e Nova Iorque com Marcel Duchamp, Picabia e Man Ray. Segundo Dempsey (2010, p.119), o movimento exerceu uma influência fundamental e duradoura, sobretudo, pela abordagem artística libertária, a irreverência e a experimentação. “A apresentação da arte como ideia, a afirmação de que ela poderia ser feita a partir de qualquer coisa e o questionamento dos usos e costumes societários e artísticos modificaram irrevogavelmente a trajetória da arte” (DEMPSEY, 2010, p. 119). Os dadaístas conquistaram a imaginação de novos grupos, como os neodadá e os artistas do Novo Realismo e da Arte Performática.

A partir de 1922, depois de uma grande exposição na Galeria Montaigne em Paris, o grupo começa a desfalecer-se, sobretudo, por um desentendimento entre Tzara e Breton, que levou à dissolução do Dadá. Breton e alguns amigos viriam a lançar, posteriormente, o Surrealismo, um desenvolvimento natural do Dadaísmo (CAVALCANTI, 1978, p. 169).

2.2.5 Surrealismo

Lançado em 1924 por André Breton, com o *Manifesto do Surrealismo*, o movimento também teve, nesse mesmo ano, a publicação do primeiro número da *Révolution Surrealiste* e a inauguração do Bureau de Recherches Surréalistes, um escritório destinado às investigações oníricas. O Surrealismo contava com a participação de poetas e pintores, como Aragon, Soupault, Artaud, Crevel, Desnos, Éluard, Prévert, Vitrac, Dalí, Tzara, Magritte, Miró,

Chagall, dentre outros. Como dito anteriormente, naquela época, as pesquisas de Freud ganhavam cada vez mais notoriedade e exerceram um papel fundamental na formação do Surrealismo. O estudioso havia pesquisado profundamente a vida psíquica humana e descreveu as manifestações vindas do inconsciente. Segundo Cavalcanti,

Freud mostrou a riqueza do nosso inconsciente, verdadeiro mundo, onde estão os impulsos elementares da personalidade, tantas vezes revelados no simbolismo dos sonhos. Esses impulsos profundos, alguns susceptíveis a horrorizar-nos por seu primitivismo, outros de maravilhar-nos por sua beleza, esses impulsos, quando emergem das cavernas do inconsciente, são filtrados, censurados, modificados, completamente transformados pelo subconsciente. Desse modo, quando chegam à zona da consciência, estão sublimados em sentimentos, atos e ideias, que revelam não aquela outra personalidade, inconsciente e desconhecida, que trazemos dentro de nós, mas a personalidade consciente e social que possuímos, modelada e aperfeiçoada pela educação e cultura. [...] Pois são essas manifestações, vindas do inconsciente atravessando o subconsciente, esses automatismos psíquicos, que passaram a interessar aos artistas e intelectuais refugiados durante a guerra na Suíça (CAVALCANTI, 1978, p.174).

No manifesto de 1924, Breton (2009, p.227) julga que é inadmissível que o inconsciente, parte considerável de nossa atividade psíquica, tenha chamado tão pouca atenção e propõe um sistema de escrita que se fundamente em sua exploração. Fazendo uma homenagem a Apollinaire, que já havia usado o termo em *Les Mammelles de Tirésias* (1917), Breton define assim o significado do termo “Surrealismo”:

SURREALISMO, n. m. Automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral. [...] O Surrealismo assenta na crença da realidade superior de certas formas de associação, negligenciadas até aqui, no sonho todo-poderoso, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituir-se a eles na solução dos principais problemas da vida (BRETON, 2009, p. 241).

Foi a partir desse conceito que os surrealistas fizeram do automatismo psíquico e do inconsciente a fonte exclusiva da criação artística. Procuravam em suas formas de manifestação – no sonho, no hipnotismo e até no uso de entorpecentes – captar todas as imagens daí providas, mesmo sendo ilógicas ou absurdas, sem a interferência da reflexão intelectual. Segundo Cavalcanti (1978, p. 175), os artistas acreditavam que, ao dar expressão ao inconsciente, o homem conquistaria a completa libertação e atingiria o mais íntimo e verdadeiro, superando as limitações da vida consciente ditadas pela sociedade e cultura. Teles

(2009, p. 215) também acrescenta que essa emancipação do homem, livre das relações psicológicas e culturais, foi buscada muitas vezes por meio da magia, do maravilhoso, do ocultismo e da alquimia medieval a fim de se descobrir o homem primitivo que ainda não havia sido maculado pela sociedade.

Como dito anteriormente, o Surrealismo foi um desenvolvimento natural do Dadaísmo, que já se valia do automatismo psíquico como método para a criação artística, destruindo as hierarquias intelectuais e explorando o mundo à margem do controle consciente. Além disso, o dadá também influenciou em sua determinação em romper todos os limites (DEMPSEY, 2010, p. 153). Porém, diferente do caráter anárquico e destruidor do dadá, os surrealistas sistematizaram sua prática, criando um programa com teorias doutrinárias e realizando pesquisas com o intuito de obter o “[...] conhecimento total do homem, para o qual tanto a poesia como a pintura não passavam de meios de investigação que lhes permitiam, como ‘cientistas’, explorar o inconsciente, o sonho, o maravilhoso” (TELES, 2009, p. 216). Além disso, diferente da forma como os dadaístas negaram tanto a sociedade quanto a arte, os surrealistas demonstravam uma atitude bastante otimista: acreditavam que, por meio da arte, poderiam mudar o mundo, confiando na expressão de Rimbaud, “Mudar a vida”. De acordo com Amy Dempsey,

Ao derrubar as barreiras entre os seus mundos interiores e exteriores, ao modificar o modo como elas percebiam a realidade, o surrealismo libertaria o inconsciente, reconciliando-o com o consciente, e também livraria a humanidade dos grilhões da lógica e da razão, que até então haviam conduzido unicamente à guerra e à dominação (DEMPSEY, 2010, p. 153).

Foram essas intenções revolucionárias que, a partir de 1925, levaram os surrealistas à conscientização política e, alguns artistas, a se associar ao Marxismo, cuja frase de Marx, “transformar o mundo”, vinha a completar a de Rimbaud (TELES, 2009, p. 217). O desejo era agora levar as artes à atividade revolucionária, a instrumento de agitação social. Aplicaram o pensamento de Lautréamont (“A poesia deve ser feita por todos. Não por um”) e almejavam que a poesia e a sociedade pudessem transformar-se juntas (TELES, 2009, p. 216). Essa intenção, declarada por Breton e presente no segundo manifesto assinado pelo grupo, não era unanimidade entre os artistas, o que os levou a se dividirem, em determinadas situações, entre comunistas e não comunistas.

O movimento iniciou-se eminentemente literário, com o primeiro manifesto de Breton refletindo, em grande parte, a poesia. Porém, estendeu-se rapidamente às artes plásticas, ao cinema e ao teatro. Com o automatismo psíquico como grande procedimento, como dito

acima, os poetas experimentavam fixar no papel o fluxo interminável do espírito que vinha do sonho, da hipnose e do uso de entorpecentes. Procuraram abolir a razão, para que o inconsciente pudesse emergir em sua pureza. Muitas vezes, seus textos apresentavam palavras-símbolos, soltas e carregadas de sentimento e expressão (CAVALCANTI, 1978, p.176). Os artistas fizeram também experiências coletivas de automatismo psíquico, expondo com liberdade seus sonhos e visões.

Breton (2009, p. 227) defendia, para a escrita, que a imaginação “retomasse seus direitos” e que as “profundezas do espírito de forças estranhas” fossem captadas. As imagens, assim, deveriam ser oferecidas ao poeta espontaneamente: “Acontece com as imagens surrealistas como com essas imagens do ópio que o homem não evoca mais, mas que “se oferecem a ele espontaneamente, despoticamente. Ele não pode afastá-las, pois a vontade não tem mais força e não governa mais as faculdades” (BRETON, 2009, p. 251). Breton nega a definição de Reverdy, citada anteriormente, da imagem como fruto da aproximação de duas realidades mais ou menos aproximadas, já que não se pode pretender que o espírito apreenda essas relações de realidades próximas. Eram belas, ao ver de Breton, as imagens provindas da escrita mecânica surrealista, que liga realidades do inconsciente. Assim, mais forte é a imagem que apresenta o grau mais elevado de arbitrariedade, “[...] a que se leva mais tempo a traduzir em linguagem prática [...]” (BRETON, 2009, p.253).

De acordo com Teles, o Surrealismo

[...] restabeleceu o contato entre poesia e ciência elevada à categoria mágica: a poesia se transformava em instrumento da ciência, esta apelava para os poderes da alquimia, e a alquimia se transformava em metamorfose poética, num círculo vicioso de belas realizações, em que o esoterismo, a dialética da desintegração e reintegração, a escritura automática, a telepatia [...] e os campos de exploração mental (os planos dos inconscientes pessoal, coletivo e cósmico) se transformavam nos grandes motivos dos poetas [...] (TELES, 2009, p.218).

Segundo Cavalcanti (1978, p. 176), o mesmo automatismo psíquico praticado pelos poetas aplicou-se também à pintura. Os artistas também desejavam representar o repertório de imagens reprimidas do inconsciente, com toda a liberdade e pureza possíveis. Dessa forma, as representações adquirem aspectos oníricos e simbólicos. Dentre os recursos clássicos, os surrealistas empregaram o maravilhoso, o sonho e o humor, “[...] numa interpretação dos objetos do mundo exterior destinada a conferir-lhes usos, finalidades e valores inteiramente novos e imprevisos” (CAVALCANTI, 1978, p.177): o maravilhoso, abolindo o espírito crítico e deixando a imaginação trabalhar livre; o sonho, levando além da lógica e do

raciocínio, sem as amarras da vida consciente; o humor, como recusa de aceitar as normas sociais, como destruidor do espírito por meio do inesperado (CAVALCANTI, 1978, p.177).

Diante disso, houve duas espécies de Surrealismo na pintura: uma tendência figurativa e outra que tendia ao abstrato. Os pintores que procuravam dar espontaneidade na execução das imagens vindas do subconsciente, de forma verdadeiramente automática, tiveram uma obra mais próxima da forma abstrata. Dentre eles, podemos citar as experiências de Miró, Tanguy, Arp, dentre outros. Já os figurativistas, como Dali, Chagall, Magritte, Delvaux e outros, produziam suas obras com um realismo visual, “[...] reproduzindo as imagens do mundo exterior com exatidão e minúcia que chegam à crueza. Essa crueza realista acaba provocando uma atmosfera de irrealidade, pela própria ilogicidade dos objetos reunidos pelo pintor” (CAVALCANTI, 1978, p.178). Diziam conceber suas obras por meio do automatismo psíquico, ou seja, captando as imagens do sonho, das visões, das associações de ideias, dos estados de transe, etc. Porém, quando as executavam, valiam-se da consciência para usar os recursos técnicos e expressivos, como a perspectiva, os jogos de claro e escuro, o detalhe do desenho, além do conhecimento intelectual do mundo (CAVALCANTI, 1978, p.179). Faziam obras de natureza estritamente simbólica, abordando sentimentos inquietantes, como o medo, o sinistro, os fetiches, etc. Por conta dessa contradição entre o subconsciente da criação e o consciente da execução, os figurativistas foram julgados, muitas vezes, pelos pintores que queriam levar a cabo o automatismo psíquico.

De acordo com Dempsey (2010, p. 154), o movimento explodiu no cenário internacional na década de 30, com exposições em Londres, Bruxelas, Copenhague, Paris e Nova York; e com grupos formados também na Inglaterra, Bélgica, Holanda, Romênia, Hungria, Dinamarca, Tchecoslováquia, Egito e Japão. “Suas imagens cativaram o público. As estranhas justaposições, o imaginário extravagante e onírico encontraram espaço em tudo, do cinema aos designs para a alta-costura [...], publicidade, decoração de vitrines e arte aplicada [...]” (DEMPSEY, 2010, p.154). No pós-guerra, o movimento passou a ser atacado por ex-participantes, como Tzara. Apesar das inúmeras tentativas de Breton em abrir novos campos de especulação, segundo Teles, “[...] o momento do surrealismo havia passado e as palavras de Breton soavam falsas entre os rumores cépticos do existencialismo de Heidegger, Jean-Paul Sartre e Gabriel Marcel” (TELES, 2009, p. 218).

2.3 Modernismo Brasileiro: a fase heroica

Não foi o modernismo que fez o Brasil, que ele vem sendo feito desde o século XVI, notadamente a contar de 1822. Não foi também uma página em branco, episódios sem significação, simples barulho de jovens irrequietos ou festas de salões da burguesia paulista [...]. O movimento foi importante, sem ele não se pode compreender o Brasil de hoje. [...] Foi um momento de construção do Brasil, crítico e criador. Contribuiu para revelar a verdadeira fisionomia nacional (IGLÉSIAS, 2002, p.17).

O Modernismo foi um movimento notável não só por criar a ideia de uma arte genuinamente brasileira, mas também por fazer parte das discussões que reinterpretavam, de forma crítica, a concepção e os valores contidos na percepção da nacionalidade. O movimento também se insere nos debates da Modernidade artística e das Vanguardas, que transformavam a produção artística, e eram igualmente motivados por uma mudança da sensibilidade do homem frente a sua contemporaneidade, ou seja, o final do século XIX e início do XX. Como dito anteriormente, a sociedade passava por grandes modificações como o progresso, o aperfeiçoamento da técnica e as novas máquinas, um estágio de industrialização avançado, o encurtamento das distâncias do mundo, a modernização social e o fortalecimento da burguesia. Tudo isso gerava nos artistas tanto uma predileção pelo presente e o desejo de ruptura com o passado, criando práticas artísticas que liberavam a imaginação e procuravam inovar e purificar as artes. Porém, é importante ressaltar que, enquanto a Europa e outras potências mundiais viviam essas transformações, no Brasil, a sensibilidade era outra.

Durante o século XIX, éramos um Império governado pela monarquia de origem portuguesa, formados por uma sociedade de base agrícola-latifundiária, escravocrata, que pouco a pouco urbanizava-se e modernizava-se. A ideia do Brasil como uma nação independente se consolidava. É somente no final desse século, em 1889, que nos transformaremos oficialmente em República, acreditando-se que a proposta republicana traria progresso social e desenvolvimento econômico para o país. De acordo com Francisco Iglésias (2002, p.18), o Brasil República nasceu de um grupo militar e político, com pequena participação popular, que estava descontente com a monarquia. O novo Estado, porém, pouco modifica o sistema monárquico anterior. O que se acrescenta são os interesses dos grupos dominantes, ou seja, a burguesia agrário-exportadora. Anos passados e o que não mudou de 1889 até o início do século XX foram os interesses dos grupos que permaneciam no poder, de modo que as oligarquias atingem seu apogeu, por conta de um “federalismo distorcido”, cuja política

[...] representa a real negação dos ideais republicanos e o completo desvio do sistema Federal. Em consequência da troca de favores que se institucionaliza [...], fortalecem-se de vez as oligarquias. Aos poucos vai ganhando mais corpo a política viciada, no que se via como a negação da prática correta – os famosos vícios da República velha, oligárquica e fundada em falsificações de todo tipo, em que o povo não conta (IGLÉSIAS, 2002, p.18).

Éramos uma jovem nação, ainda em processo de desenvolvimento político, de tradição colonialista, muito ligada espiritualmente à Europa, de largas faixas latifundiárias, de incipiente industrialização, de desenvolvimento desigual e de alto hibridismo cultural, conforme descreve Lúcia Helena (2005, p. 41). Intelectualmente, refletindo nosso contexto político e social, reinava o convencionalismo das Academias e a cópia de padrões europeus, além de um descompasso com a modernidade vivida em grandes centros, como os movimentos de Vanguarda.

Iniciado o século XX, porém, o Brasil começa a provar transformações, sobretudo no plano político, econômico e social. Segundo Carvalho (1970), a Primeira Guerra impulsionou a indústria e introduziu o Brasil na era da máquina. Desponta-se uma economia de caráter nacional que levou a importantes transformações sociais: “[...] a uma sociedade de base agrícola-latifundiária sucederá outra de caráter urbano-social” (CARVALHAL, 1970, p. 163). Inicia-se o período em que o Brasil recebe um número grande de imigrantes, levando o brasileiro, por um lado, a igualar-se ao europeu e, por outro, não querer sentir-se suplantado. “Todo o seu sentimento de ‘brasilidade’ é sacudido e urge valorizar (como atitude de defesa) o que lhe pertence, o nacional” (CARVALHAL, 1970, p. 165). Segundo Iglésias (2002, p. 20), é sob essas circunstâncias que nasce um grande espírito de revisão dos valores políticos, sociais e artísticos que marcou fortemente a consciência coletiva nos anos 20:

[...] o Brasil é cada vez mais complexo, não pode continuar estagnado como antes, na ordem patriarcal das fazendas e no convencionalismo das Academias, uma vez que seu crescimento o coloca ainda que em posição secundária e com lentidão e hiatos, no ritmo do século XX. Situação que nem sempre é percebida pelo grupo dominante – seja o político, que se apegava a seus esquemas clássicos, como se nada houvesse acontecido, seja o responsável pela economia, que não quer sair da rotina, seja o intelectual, que se mantém de lado, como se não fosse parte do processo, em marginalidade que é mais insuficiência que atitude. Impunha-se o reexame de tudo, com a tomada de novas posições (IGLÉSIAS, 2002, p.20).

Dentre as mais importantes manifestações contestatórias e revolucionárias, nascia, no campo das artes, o Modernismo brasileiro. Assim como a Modernidade e a Vanguarda

produziu seus próprios paradoxos, conforme comentado anteriormente, o Modernismo também criou suas contradições: o movimento era regido por uma grande maioria de membros da própria aristocracia rural, a classe dominante que detinha o poder e que havia desenhado os contornos do país até então. De acordo com Aracy Amaral (2010), as concepções de mudanças estéticas originadas por participantes do movimento – como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Paulo Prado, dentre outros – eram fundadas no campo das ideias da própria oligarquia dominante, uma elite que pôde ter acesso a uma formação diferenciada, percebendo as mudanças sociais e pregando o apogeu das classes urbanas em detrimento da aristocracia rural, sua própria classe social:

Ao mesmo tempo que desejando essas alterações – embora no campo artístico –, esse punhado de inovadores exercia inconscientemente uma atividade “suicida”, posto que se dedicava à implantação de uma nova série de reivindicações que, tornadas realidade, traziam consigo a própria extinção de sua classe. [...] Só podemos louvar essa necessidade de constante renovação, de não acomodação, de desejo autêntico de se sentir “em dia” num mundo em constante mobilidade (AMARAL, 2010, p.90).

As discussões iniciais modernistas se apoiavam, sobretudo, em dois fundamentos principais: a busca de uma expressão artística originalmente brasileira, a fim de se adquirir a almejada independência cultural, conforme discutiremos na subseção “A independência artística do Brasil: em busca de nacionalidade e originalidade”; e uma atualização das artes nacionais, que ainda viviam as ideias estéticas do passado, seguindo as novidades artísticas advindas das Vanguardas Europeias, como abordaremos em “A estética vanguardista e modernista: pontos de intersecção”.

Esse “duplo vértice histórico”, conforme descreveu Gilberto Mendonça Teles (2009, p.411), englobando a conversão das ideias estéticas do passado para as novas tendências europeias e as conquistas expressivas da literatura brasileira, acabou por se consolidar em um evento que marcou o Modernismo brasileiro: A Semana de Arte Moderna, realizada entre 11 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Segundo Bosi (1984, 341; grifos do autor), “o que a crítica nacional chama [...] *Modernismo* está condicionado por um *acontecimento*, isto é, por algo datado, público e clamoroso, que se impôs à atenção da nossa inteligência como um divisor de águas: a Semana de Arte Moderna [...]”. Para os próprios modernistas, o evento realmente serviu como marco inicial, conforme explicou Mário de Andrade (1974, p. 231), classificando a Semana como o “brado coletivo principal”.

Ironicamente, o evento teve o patrocínio dos altos círculos sociais da sociedade paulistana, o que a cidade tinha de mais tradicional. Dentre os apoiadores, estavam Paulo Prado, Alberto Penteado, Antônio Prado Júnior, Armando Penteado, José Carlos de Macedo Soares, Numa de Oliveira, Edgar Conceição, Alfredo Pujol e Oscar Rodrigues Alves (BRITO, 1997, p.21). Segundo Bosi (2003, p. 209), no Brasil dos anos de 20, São Paulo era a sede da modernidade, viabilizando um evento de ruptura das artes como a Semana.

Durante a Semana de Arte Moderna houve três espetáculos, nas noites dos dias 13, 15 e 17. O primeiro contou com a contraditória conferência de Graça Aranha (2009), “A emoção estética na arte moderna”, da qual falaremos adiante, reivindicando o “nascimento da moderna arte brasileira”. Ronald de Carvalho palestra sobre “A pintura e a escultura moderna no Brasil”, contextualizando as obras expostas no salão do teatro. O concerto de Villa-Lobos, encerrando a noite, provocou grande escândalo no público, por misturar aos instrumentos tradicionais da orquestra elementos da música popular, como material de congada, tambores e uma folha vibratória de zinco (HELENA, 2005, p.46).

No segundo dia, 15 de fevereiro, Menotti del Picchia (2009) palestra sobre a “Arte Moderna”, associando o surgimento de uma “arte genuinamente brasileira” à libertação das regras da tradição e à inspiração dos ideais de Vanguarda, sobretudo do Futurismo. Segundo Teles (2009, p.410), Picchia foi vaiado pelo público. A música desse dia foi composta pelos solos de piano de Guiomar Novaes, canto e piano por Frederico Nascimento Filho e Lucília Vila Lobos, e o concerto do “Quarteto Terceiro”, composto por instrumentistas de cordas (SCHWARTZ, 2003, n.p.).

Na última noite, dia 17, foram apresentados “A Filosofia Moderna no Brasil”, por Renato Almeida, e outro concerto de Villa-Lobos (SCHWARTZ, 2003, n.p.), que, desta vez, apresentou um programa menos ousado e não provocou o mesmo alvoroço do primeiro (HELENA, 2005, p.47).

O evento contou com uma grande exposição de artes plásticas, com obras de Anita Malfatti, Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Goeldi, Zina Aita, Martins Ribeiro, Yan de Almeida Prado, Vicente do Rego Monteiro e outros (SCHWARTZ, 2003, n.p.). Também foram lidos trechos de obras de alguns artistas, como de Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, dentre outros. Algumas dessas declamações também foram acompanhadas de grande desaprovação do público. A leitura de “Os sapos”, de Manuel Bandeira – que, por estar ausente no evento, foi feita por Ronald de Carvalho – foi vaiada. Mário de Andrade teve a leitura de seus poemas acompanhada de manifestações contrárias, assim como sua breve conferência realizada nas escadarias do salão do Teatro, no

intervalo da noite do dia 15, sobre as obras de arte expostas na Semana⁴⁴. Mário relembra a confusão anos depois, em “O Movimento Modernista”:

Mas como tive coragem pra dizer versos diante duma vaia tão bulhenta que eu não escutava no palco o que Paulo Prado me gritava da primeira fila das poltronas?... Como pude fazer uma conferência sobre artes plásticas, na escadaria do Teatro, cercado de anônimos que me caçoavam e ofendiam a valer?... (ANDRADE, 1974, p.231, 232).

A insatisfação ou todo esse “ruído” que a Semana de Arte Moderna provocou revela que o gosto do público divergia bastante daquelas ideias da Vanguarda que já haviam se consolidado no exterior. Nossos artistas enfrentaram diretamente a força da tradição e do academicismo brasileiro. Porém, os primeiros vanguardistas igualmente desafiaram a opinião pública e causaram muita conturbação em suas exposições públicas ou em seus manifestos. Nesse sentido, o evento teve o duplo papel de enfrentamento à tradição e de divulgação das novas tendências artísticas. Segundo Francisco Iglésias, o mérito da Semana foi o de

sacudir o ambiente [...]. Séria ou piada, coerência ou amontoado de ideias e intenções inorgânicas, o certo é que ela teve importância e deve ser vista como um marco na vida do Brasil [...] Vai marcar o Brasil no campo intelectual e com projeções no político. O que parecia *divertissement* ou provocação era a prova de que o país estava farto de fórmulas gastas e precisava descobrir-se. [...] A reunião teve efeitos duradouros, pois quanto se faz de criação no Brasil provém do que aí confusamente se pregou. Se teve aspecto iconoclasta, de destruição de falsos valores, o certo é que se impõe pelo que realizou (IGLÉSIAS, 2002, p. 15).

De fato, a Semana de Arte Moderna era a manifestação do espírito modernista, que, segundo Mário de Andrade, “[...] foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional” (ANDRADE, 1974, p. 235). Essa insurreição não se dava unicamente no campo das artes, mas em outras esferas da sociedade, como o plano político e cultural, fazendo da Semana de Arte Moderna uma das movimentações características da revisão de valores que caracterizou os anos 20. Conforme descreve Bosi,

A ruptura paulista de 22 não foi obra do acaso, mas ponto crítico de um longo processo histórico de diferenciação. A formação do grupo, a necessidade de reuniões amiudadas, urgência de um manifesto, o *happening*

⁴⁴ Vale apontar que a famosa palestra de Mário nas escadarias do Teatro Municipal, durante o intervalo da noite do dia 15, não foi casual: essa participação do poeta estava prevista no programa do evento, segundo o fac-símile apresentado na *Caixa Modernista* (SCHWARTZ, 2003, n.p.).

final, são sintomas todos do crescimento firme de um modo de pensar que se sabe contratado, mas que já sente no ar a possibilidade de um desafio público. A partir da Semana, os modernistas são um ponto de vista de dentro da história da cultura nacional (BOSI, 2003, p.215).

É interessante que o grande evento artístico de ruptura com a “Inteligência nacional” tenha acontecido justamente em 1922, o centenário da Independência do Brasil. Segundo Iglésias (2002, p.20), a data histórica suscitava um estado de consciência, um espírito de revisão dos valores da sociedade. Nesse sentido, já passados 100 anos, teria o homem brasileiro alcançado sua liberdade, em todos os sentidos?

Dentre os acontecimentos que marcaram a geração de 22, é importante assinalar que um movimento político coincide com o artístico, não só pela data, mas também pela mesma aspiração de renovar o país: o Tenentismo, que tem a sua primeira revolta em julho de 1922, no Forte de Copacabana, mesmo ano da Semana de Arte Moderna. Apesar de o movimento militar não ter um programa definido, protestava contra as práticas da República Velha, as oligarquias e os regionalismos, reivindicando um governo central que federalizasse a justiça e as polícias estaduais (IGLÉSIAS, 2002, p.21). Apesar de os tenentes não terem tido, efetivamente, ligações diretas com o Modernismo, ambos os movimentos refletem a sensibilidade que caracterizava a geração de 22, a demanda de renovação:

Se um [o Tenentismo] prega a renovação dos costumes políticos, na superação dos erros da República, a outra [a Semana de Arte Moderna] prega a renovação artística na superação de fórmulas gastas. É curioso que os fatos se verificassem em 22, no centenário da Independência. Haveria aí algo mais que simples acaso, uma vez que as grandes datas impõem balanços e projetos [...]. Os fatos provocaram um estado de consciência coletiva, configurando todo o comportamento de uma geração. [...] os membros atuantes de então – os artistas ou militares – representavam, ainda que inconscientemente, a mesma linha de aspirações, que era a de renovar o país, todos com a mesma “sensibilidade vital” [...] (IGLÉSIAS, 2002, p.20-24).

Essa necessidade de renovação, própria dos anos 20, fez dos artistas uma parte do corpo de combatentes de uma “nova nação”. Nas palavras de Mário, os modernistas eram “Doutrinários, na ebbriez de mil e uma teorias, salvando o Brasil, inventando o mundo [...]” (ANDRADE, 1974, p. 241).

Esse contexto de ruptura não surge, porém, repentinamente em 1922 ou somente em torno da Semana de Arte Moderna. De acordo com Iglésias (2002, p.14), o Modernismo passou por um longo período de preparação. A Modernidade estética havia penetrado as fronteiras nacionais e transformava aos poucos a percepção dos artistas. Alguns estudiosos

apresentam como antecedentes modernistas vários eventos, tais como a publicação de *Canaã*, de Graça Aranha, e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, ambos de 1912. Outros assinalam também o discurso de posse de João do Rio na Academia de Letras, em 1909, reforçando a necessidade de renovação da escrita. Igualmente enfatiza-se a chegada de Oswald de Andrade da Europa em 1912 e, no ano seguinte, as exposições de Anita Malfatti e a de Lasar Segall, que negavam a pintura acadêmica. Também é tido como antecedente a fundação do jornal *O Pirralho*, em 1915, por Oswald de Andrade. Em 1917, a publicação de Mário de Andrade, *Há uma gota de sangue em cada poema*, a de Manuel Bandeira, *A cinza das horas*, a de Guilherme de Almeida, *Nós*, e a de Menotti del Picchia, *Juca Mulato*. O ano de 1919 destaca-se pela vinda de Brecheret com a experiência de inovações europeias. Em 1921, Oswald chama Mário de Andrade de “meu poeta futurista”, conforme descreveremos adiante, anunciando a forma como os artistas eram tocados pelas inovações vanguardistas.

Dentre esses antecedentes, muitos críticos destacam a exposição de Anita Malfatti, em 1917, como um dos mais significativos. A pintora trazia de seu aprendizado na Alemanha e nos Estados Unidos uma linguagem pictórica vanguardista, sobretudo expressionista e cubista, como analisaremos posteriormente. Completamente distinta da pintura que era apreciada pelos colecionadores brasileiros, orientados por um gosto que ainda era extremamente convencional (MICELI, 2003, p. 15), a estética moderna de Anita causou um choque em seus expectadores. O ato mais destacável desse impacto foi o artigo de Monteiro Lobato, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 20 de dezembro de 1917, intitulado “A Propósito da Exposição Malfatti”. Apesar de considerar que a pintora tem um talento “vigoroso” e “fora do comum”, Lobato (1917) afirma que Anita teria sido “contaminada” com as tendências “extravagantes” e “anormais” da Vanguarda, sendo sua exposição fruto de “paranoia e mistificação”. Segundo o crítico, os artistas vanguardistas

[...] veem anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos de cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz de escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento (LOBATO, 1917, n.p.).

A crítica ferrenha de Lobato foi uma espécie de termômetro que media a aceitação das novas tendências de Vanguarda pela *intelligentsia* nacional. Ficava perceptível, conforme afirma Miceli (2003), que havia uma “resistência dos defensores de um ideal de arte brasileira

realista contra o afluxo de um estilo artístico ‘moderno’ de importação” (MICELI, 2003, p.111). O artigo também foi um divisor de opiniões, instaurando o embate entre os que concordavam com Lobato e os que discordavam. Segundo Mário de Andrade, os defensores de Anita criaram uma “religião” e “o artigo ‘contra’ [...] de Monteiro Lobato, embora fosse um chorrilho de tolices, sacudiou uma população, modificou uma vida” (ANDRADE, 1974, p.236).

Além das controvérsias, a exposição de Anita Malfatti revelou para os brasileiros as tendências vanguardistas de que muitos somente tinham ouvido falar, ou mesmo desconheciam, conforme explica Mário de Andrade:

[...] educados na plástica “histórica”, sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalo que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam o “Homem Amarelo”, a “Estudante Russa”, a “Mulher de Cabelos Verdes” (ANDRADE, 1974, p.232).

Assim, são as experiências formais inovadoras de artistas como Anita Malfatti, mas também de outros, como Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Vila Lobos, Oswald de Andrade, Menotti del Pichia, Mário de Andrade, Manuel Bandeira que impulsionavam o espírito modernista que culminaria na Semana de Arte Moderna (BOSI, 1984, p.375). É importante ressaltar que esses novos ideais estéticos eram inspirados pelas novidades vanguardistas vindas do exterior, tal como foi a obra de Anita exposta em 1917. Essas novidades, porém, não chegaram repentinamente, mas adentravam o país aos poucos, surtindo efeitos à medida que nossa *intelligentsia* amadurecia. Bosi (1984) comenta, por exemplo, que a mostra de Anita não foi a primeira a trazer a estética de vanguarda: Lasar Segall já havia exposto, em 1913, também em São Paulo, quadros impressionistas e expressionistas, sem contudo chamar a mesma atenção que a pintora, já que “os tempos ainda não estavam maduros” (BOSI, 1984, p. 377).

O autor de *História Concisa da Literatura Brasileira* igualmente afirma que, antes de 22, muito do que os futuros participantes da Semana produziam ainda tinha muito de tradicional. Bosi (1984, p.378) comenta que a estreia de Mário de Andrade, *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), trazia uma concepção moderna de poesia ainda latente, diferente de *Pauliceia Desvairada*, obra escrita entre 1920 e 1921. Menotti del Picchia, em *Moisés e As máscaras*, livros de 1917, apresentava um “decadentismo retórico” (BOSI, 1984,

p.378). Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo também possuíam uma poesia nos moldes acadêmicos, com a sonoridade parnasiana do primeiro, em *Luz Gloriosa* (1913) e *Poemas e Sonetos* (1919); a virtuosidade da língua do segundo, em *Nós* (1917); e a influência do Parnaso no terceiro, em *Dentro da Noite* (1915) (BOSI, 1984, p. 379). O próprio Mário de Andrade comenta essa dissonância entre o moderno e a tradição nos anos preparatórios da Semana, ao dedicar um poema parnasiano ao quadro vanguardista de Anita: “E a esse mesmo ‘Homem Amarelo’ de formas tão inéditas então, eu dedicava um soneto de forma parnasianíssima... Éramos assim” (ANDRADE, 1974, p. 232). Por fim, conforme aponta Bosi, “[...] apesar de todos esses elementos passadistas, o grupo foi-se tornando cada vez mais coeso, no biênio de 1920-21, quando se afirma publicamente pela arte nova” (BOSI, 1984, p.380).

Os contrastes entre as inovações e a tradição continuaram, porém, presentes em 22, misturando-se nas apresentações da Semana. A participação de Graça Aranha é um dos grandes exemplos. O autor de *Canaã* era uma das figuras da aristocracia brasileira: membro da Academia Brasileira de Letras, magistrado, diplomata, herdeiro de uma família abastada. Quando retorna da Europa, em 1920, o intelectual havia aprendido com as Vanguardas que a literatura brasileira precisava se modernizar. Ao conhecer os moços de São Paulo, que compartilhavam da mesma ideia, logo quis juntar-se ao grupo. Segundo Lúcia Helena (2005), os próprios modernistas revelaram que a participação de Graça Aranha na Semana era uma espécie de “salvo-conduto”, já que “o acadêmico conhecido e respeitado, com aspirações modernizantes, lhes convinha como avalista” (HELENA, 2005, p.46). Já Iglésias comenta que a presença de Graça Aranha “[...] tinha mais o intuito de atrair atenções dos ‘bem-pensantes’ do que atuar na empreitada de uma nova literatura” (IGLÉSIAS, 2002, p.15). E, com tais objetivos, era anunciada a Semana de Arte Moderna no *Estado de S. Paulo*, no dia 29 de janeiro de 1922, com o nome de peso do acadêmico como o próprio agitador do evento: “Por iniciativa do festejado escritor, Graça Aranha, da Academia Brasileira de Letras, haverá em São Paulo uma ‘Semana de Arte Moderna’ [...]” (apud BRITO, 1997, p. 17).

Apesar de terem se associado com o intelectual, os demais artistas não concordavam integralmente com as suas ideias. Mário da Silva Brito (1997, p.17) comenta que os jovens modernistas chegaram a zombar do livro de ensaios do autor, *Estética da Vida* (1921), influenciado pela filosofia monista⁴⁵. Oswald de Andrade, referindo ao postulado “integração no cosmos”, falava da “integração no cosmético”; Mota Filho chamava o livro de “Bestética

⁴⁵ Grosso modo, o monismo é uma linha filosófica que concebe a essência da realidade ou da existência baseando-se em um princípio único ou singular, como por exemplo, a identidade entre mente e corpo.

da vida” (BRITO, 1997, p.17). Mário de Andrade relembra a forma pela qual os modernistas se associaram ao acadêmico mesmo discordando de suas teorias artísticas:

E eis que Graça Aranha, célebre, trazendo da Europa a sua “Estética da Vida”, vai a São Paulo, e procura nos conhecer e agrupar em torno da sua filosofia. Nós nos ríamos um bocado da “Estética da Vida” que ainda atacava certos modernos europeus da nossa admiração, mas aderimos francamente ao mestre (ANDRADE, 1974, p. 234).

A conferência de Graça Aranha na Semana de Arte Moderna, “A emoção estética na arte moderna”, mantinha uma proximidade com as ideias de *Estética da Vida* e do monismo, propondo a “teoria da unidade”, ou seja, que os artistas alcançariam a totalidade cósmica por meio da arte (HELENA, 2005, p.66). Além disso, “o texto é valioso documento para mostrar como a defesa da obra moderna estava contaminada de influências do passado” (HELENA, 2005, p.66). É possível notar, por exemplo, a concepção do gênio romântico e da obra de arte como “sopro divino”, além do determinismo do século XIX, quando o acadêmico fala das “[...] qualidades fundamentais da raça [que] persistem nos poetas e nos outros artistas” (ARANHA, 2009, p.419). Segundo Lucia Helena,

[...] impulsionado por fulgurante analogia entre estética, arte, exacerbação dos sentidos e “magnífico surto do gênio”, Graça Aranha tudo isso contrapõe à disciplina, ao espírito acadêmico, que “constrange a livre inspiração” [...]. Se não pode ser minimizado, pela importância da luta nele empreendida, o texto é todavia nebuloso, pela mistura de conceituações e pela própria indefinição do que seja a arte moderna que procura apresentar e defender (HELENA, 2005, p.66, 67).

Iglésias (2002, p. 24) afirma que Graça Aranha enganou-se ao julgar moderno o que era já antigo, fato que também se notou em outros participantes do evento. Além de unir o moderno e a tradição, os participantes da Semana também não tinham exatamente os mesmos ideais estéticos, evidenciando inclusive tendências díspares. Assim, o evento “era uma onda à qual se aderiu, em parte pelo gosto de pioneirismo que leva o paulista a encampar o que lhe parece ou desconfia ser importante, ainda que sem convicção” (IGLÉSIAS, 2002, p.15).

Lúcia Helena (2005, p.50) explica que, ao lado das investidas contra a tradição, igualmente apresentou-se na Semana uma retomada dessas mesmas heranças, como por exemplo, a valorização do folclore estrito senso ou na correlação entre nacionalismo e universalismo. Alguns escritores aproximavam-se, naquele momento, de correntes da

modernidade do fim do século XIX e do Simbolismo, enquanto outros baseavam-se nas Vanguardas do século XX.

Assim, dentro do próprio Modernismo, defendiam-se bandeiras de toda espécie, por vezes aglutinando contraditoriamente conservadorismo e mudança, apelos sociais mais libertários e populares a posições mais elitistas e, em alguns casos, conjugando elitismo, conservadorismo, transformismo e autoritarismo numa combinatória cheia de sutilezas e obedecendo a toda ordem de interesses e realizações (HELENA, 2005, p.50-51).

Apesar disso, é preciso ressaltar que os organizadores da Semana tinham um objetivo comum ou alguns princípios claramente determinados *a priori* (HELENA, 2005, p.50). Mário de Andrade apontou três pontos fundamentais reivindicados pelo grupo: “[...] o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1974, p. 242). Segundo Bosi, o emprego desses três princípios fez dos anos de 22 “a primeira grande mudança modernizante” das artes brasileiras (BOSI, 2003, p. 225). Vale lembrar que o “direito à pesquisa estética” incluía o “[...] aproveitamento dos princípios de Vanguarda, com ‘deglutição’ pessoal e autônoma e adaptação ao panorama brasileiro” (HELENA, 2005, p.50), conforme desenvolveremos nas subseções seguintes. Além disso, conforme acrescenta Lúcia Helena, os participantes da Semana buscavam por uma

[...] *revisão da ‘história da pátria’, relida agora do ângulo do colonizado; a revitalização do falar brasileiro [...]; o questionamento dos temas do nacionalismo e da identidade cultural brasileira, considerando-se a nossa formação fragmentada, fruto do nosso hibridismo sócio-cultural* (HELENA, 2005, p.51; grifos da autora).

Em pouco tempo, a notícia da Semana percorre o país: “expande-se pelo interior paulista, chega ao Sul, repercute em Minas, sobe para o Norte levada por Joaquim Inojosa, alcança, em suma, os mais diversos pontos do Brasil” (BRITO, 1997, p.25). Estava lançada a chamada “fase heroica” do Movimento Modernista, marcada pela iniciativa de implantação de estéticas inovadoras, inspiradas pelas Vanguardas europeias, e pela discussão da independência artística nacional. Após o evento, muitas obras vão surgindo de acordo com os princípios reivindicados, dando seguimento ao movimento.

Às vésperas de 1930, o mundo enfrentava grandes problemas e transformações, que modificavam a sensibilidade da população: a quebra da Bolsa de Nova Iorque, em 1929, gerando uma crise econômica de escala mundial, que nos afetou, sobretudo na exportação do

café e levou à decadência e falência de muitos membros da oligarquia rural; há também os expansionismos nacionalistas e a disseminação das ideologias fascista e comunista (BRITO, 1997, p.37); no Brasil, a República Velha e a “política do café com leite” estavam em crise, levando à Revolução de 30. Conforme afirmou Mário de Andrade, chegados os anos 30, “[...] tudo estourava, políticas, famílias, casais de artistas⁴⁶, estéticas, amizades profundas. O sentido destrutivo e festeiro do movimento modernista já não tinha mais razão-de-ser, cumprido o seu destino legítimo” (ANDRADE, 1974, p.242).

Conforme dito anteriormente, aquele “suicídio implícito na aristocracia modernista” discutido por Aracy Amaral (2010), tinha chegado ao seu momento de execução. Os acontecimentos de 30 levaram a classe à sua derrocada. Segundo Amaral (2010, p. 92), os ilustres jovens da primeira fase, como Oswald de Andrade e Tarsila Amaral, perdiam seu protagonismo e falariam agora nostalgicamente à margem. “Terminava com 1930 a vigência dos valores que tinham norteado este punhado da geração anterior à I Guerra Mundial” (AMARAL, 2010, p.92).

Assim, com o “destino cumprido”, ou seja, abertos os caminhos para a “pesquisa estética”, a “atualização da inteligência artística” e a “estabilização da consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1974, p.242), a “fase heroica” do Modernismo daria lugar a “[...] outras direções, novos valores, outros problemas. [...] Outra geração negará ou aceitará o espólio acumulado com tanto esforço pelas primeiras. Outros tempos, outras ideias” (BRITO, 1997, p.39). Estava dado o contexto da segunda fase modernista: a geração de 30. Findava-se a “fase heroica”, deixando seu legado de “ricas aventuras experimentais”, que se somaram à complexa história de inovações formais das artes internacionais (BOSI, 1984, p.391).

2.3.1 A independência artística do Brasil: em busca de nacionalidade e originalidade

No fim do século XIX, enquanto a independência política do Brasil se consolidava aos poucos e a ideia de uma nação brasileira emancipada se construía, o discurso vigente nos meios literários girava em torno da criação de uma identidade nacional, superando a imitação das correntes estrangeiras.

Em *Literatura e Sociedade* (2006), Antônio Candido discute que a produção artística brasileira, no findar do século XIX e início do XX, ainda era permeada por uma tensão entre o dado local e os moldes herdados pela tradição europeia. Havia também o “[...] sentimento de

⁴⁶ Mário refere-se à separação do emblemático casal modernista Tarsiwald, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade.

inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes” (CANDIDO, 2006, p. 116, 117). Para melhor situar o instinto de nacionalidade que predominava na produção brasileira no final do século XIX e início do século XX, é interessante revisar como se deu esse esforço dos artistas e dos escritores em se estabelecer uma arte que fosse genuinamente nacional.

Alguns críticos defendem que houve um processo “evolutivo” ou de desenvolvimento de uma “literatura brasileira”, de uma tradição local. Affonso Ávila (2002), por exemplo, situa essa discussão antes do século XIX, no Barroco, período literário que se desenvolveu no século XVII e XVIII. Segundo o estudioso, teria sido o movimento que iniciou o projeto de uma literatura nacional e original com a busca de uma expressão literária que se diferenciasse do discurso padrão da poesia portuguesa, processo que ele chama de “apropriação da linguagem e da realidade brasileira”. Apesar de o movimento ter se desenvolvido no Brasil pela apropriação de modelos vigentes do Barroco ibérico,

a busca de autonomia criativa tenderá, no entanto, a fazer-se acentuar na medida em que as formas se aclimatam e a sedimentação de uma nova consciência cósmica propicia a eclosão de uma concepção artística ou literária de alguma originalidade. As formas a princípio francamente barrocas caminharão, ao fim do século XVIII, sob novas pressões, para soluções formais de desinência barroquista [...] e, concomitantemente a isso, para a inserção definitiva no incipiente projeto literário brasileiro dos substratos de permanência que nos ficariam da experiência inaugural. Porque se fundem, nas origens de nossa literatura, o impulso formativo da herança barroca e o modo intuidor que àquela altura começaria a denunciar uma vontade de fantasia própria (ÁVILA, 2002, p. 31).

Nesse sentido, segundo Ávila (2002), a obra poética de Gregório de Matos foi o protótipo desse projeto de criação de uma linguagem e realidade brasileira pela forma que viabilizou uma “saída brasileira” na expressão literária de língua portuguesa, sobretudo, pelo “[...] aproveitamento de um novo material significativo, retirado ao vivo de uma fala de nítida feição popular ou nativa, e o recurso frequente a um repertório temático de predominância prosaica” (ÁVILA, 2002, p. 31).

Essa “apropriação da realidade brasileira” da qual fala Ávila não ocorreu somente na literatura. Críticos veem no Barroco brasileiro uma grande mostra de originalidade nas artes e na arquitetura, sobretudo do movimento mineiro. Myriam A. R. de Oliveira (1989) afirma que há um consenso já estabelecido na historiografia da arte brasileira que define o Barroco mineiro como a manifestação mais artisticamente brasileira no período colonial, sobretudo

pela arquitetura que se diferenciou da produção europeia do mesmo período, pelas marcas regionais na construção das igrejas – com o emprego de materiais e técnicas próprias mineiras, como o uso do pau-a-pique e da madeira no lugar da alvenaria de pedra europeia –, pelo uso de linhas curvilíneas e pela adoção do rococó na decoração interna e externa dos templos. A estudiosa ainda acrescenta as pinturas dos tetos em perspectiva ilusionista e rococó que também formaram os aspectos distintivos da arte mineira. Vale lembrar a genialidade de Aleijadinho que igualmente é considerado o maior expoente da arte colonial brasileira e do continente americano, merecendo lugar de destaque na história da arte ocidental.

Críticos como Antonio Candido (2006) situam, já no século XIX, a grande participação do Romantismo na gênese da produção artística nacional: “[...] o Romantismo foi no Brasil um vigoroso esforço de afirmação nacional; [...] [tratando-se] da construção de uma consciência literária” (CANDIDO, 2006, p. 122). Segundo o crítico, o período literário foi marcado pela exigência do nacionalismo como forma de expressão de uma realidade local e própria, que encontrou na descrição de elementos diferenciais, como a natureza e o índio, seus meios de caracterização (CANDIDO, 2006, p.98).

Após descrever o Barroco como fase de “apropriação da realidade e da linguagem”, Affonso Ávila (2002) também situa a importância do Romantismo na “evolução” da produção nacional, avaliando-o como uma reformulação de elementos projetados no ciclo anterior, sendo a “posse da realidade de linguagem” brasileira:

A realidade e a linguagem que o *grande barroco*, no seu todo, buscou apropriar-se como instância de aclimação a um mundo culturalmente ainda não definido, de adaptação à *vontade de exprimir* de uma experiência ainda não caracterizada, só no segundo passo cíclico [o Romantismo] virão a construir categorias efetivas, das quais procurará *apossar-se* mais concretamente o que então já se poderá chamar de uma consciência literária brasileira (ÁVILA, 2002, p. 32; grifos do autor).

Porém, de acordo com Ávila (2002), a iniciativa romântica foi marcada não só por acertos na sua contribuição ao projeto nacional, mas também por alguns fracassos, sobretudo, por sua essência idealista e de grande carga afetiva, sem grandes intenções inventivas no que diz respeito à linguagem, de modo que quando se observa um fenômeno mais intenso de implicação criativa, como o exemplo da poesia de Sousândrade, os críticos chegam a classificá-lo como uma exceção à regra.

Autonomizando-se paralelamente à instauração do estado político nacional, o projeto de nossa literatura sofre aí os mesmos percalços de conjuntura, oscilando entre a euforia telúrica e a ingenuidade idealista, os modelos ambiciosos da competição e as frustrações da realização objetiva. A obra romântica, generosa enquanto demarcação de uma realidade candente de sugestões que se pretendia o espaço diferenciador de uma experiência nova, amesquinha-se enquanto proposição de linguagem, pois os recursos de construção sobre que esta sustenta estão minados pela ausência de impacto criativo (ÁVILA, 2002, p. 32- 33).

Dentre esses “acertos e erros” na constituição da literatura nacional, Ávila (2002, p.33) define a obra de José de Alencar como o protótipo do movimento pelo conjunto de elementos de tipificação romântica. De acordo com o crítico, os romances alencarianos ambicionam

[...] abarcar em amplitude um pretexto de realidade entendida como nossa, mas não o fará a partir de uma visão centrada, objetiva e direta desse pretexto, antes usará do artifício da amplificação retórica para conformá-lo em um nível de idealização e afetividade condizente com a proposta romântica. Há, todavia, por trás da atitude literária de Alencar, uma impulsão motivadora [...] que é o propósito de fundar [...] uma fantasia autônoma, capaz de plasmar a imagem simbolizadora da nascente nacionalidade (ÁVILA, 2002, p. 33).

Segundo Ávila (2002, p.33), para compensar a falta de uma tradição que nos distinguiria, Alencar procurou caracterizar-nos por meio de uma mitologia ligada às origens étnico-históricas do Novo Continente: o índio. Porém, naquele momento, esse elemento de nosso passado já não contava muito no processo estruturador do novo país. A obra do escritor, “[...] queria, porém, alcançar universo mais totalizador e caminhar, da fundação do mito autóctone, para a saga do colonizador e para a história de sua fixação, até atingir a própria contemporaneidade vivenciada pelo romancista” (ÁVILA, 2002, p. 33). Vale salientar, conforme lembra Ávila (2002, p.33), que Alencar acabou por construir uma imagem romântica do mundo sob uma perspectiva brasileira. A ingenuidade dessa imagem alencariana refletia, de certo modo, a própria retórica institucional da época: uma sociedade rural e escravocrata, uma “metáfora tropical da corte vitoriana” – nas palavras de Ávila (2002) – que só poderia buscar como modelo uma literatura de “afetação victor-hugoana ou byroniana” (ÁVILA, 2002, p. 33).

É preciso ressaltar que as contribuições do Romantismo para o projeto nacional não se deram somente na produção artística, mas na atuação da crítica. Segundo Candido (2006, p. 122), os críticos românticos desenvolveram a tendência principal do nosso pensamento crítico nacionalista, procurando avaliar as obras por meio do “grau” de expressão da terra e da

sociedade brasileira. O resultado dessa atividade crítica foi a constatação de “conformismo” e de “superficialidade” da produção nacional (CANDIDO, 2006, p.122).

Fernandes (2017, p.25) afirma que, no esforço para definir e caracterizar o que seria entendido como “literatura brasileira”, a crítica no século XIX estabeleceu critérios para estabelecer um cânone e uma tradição literária, cujo principal objetivo, dentre as grandes preocupações, era o de classificar uma literatura que fosse autônoma e original. Segundo Fernandes,

a busca de uma identidade nacional, na tradição literária brasileira, responde à necessidade de caracterização de uma produção própria da colônia, cujos agentes desejam sempre alcançar dois objetivos aparentemente irreconciliáveis: de um lado, a fidelidade à metrópole cultural, que lhes podia assegurar espaço nos cânones da literatura universal; e, de outro, a busca de uma originalidade, apoiada nos elementos característicos da terra, que lhes conferisse o privilégio de fundarem uma literatura nacional (FERNANDES, 2017, p.42).

Dentre esses dois objetivos, a crítica romântica trabalhou para escrever uma história literária, em um grande trabalho de pesquisa que pudesse expressar a imagem de uma “inteligência nacional” (FERNANDES, 2017, p. 26). Depois, foi a geração realista que teve o papel de posicionar as obras literárias dentro da tradição literária elaborada pelos românticos. E a novidade trazida pelos realista-naturalistas foi atrelar o projeto nacionalista da crítica às ciências naturais (FERNANDES, 2017, p.26).

A partir disso, é interessante analisar a atividade crítica de grandes figuras do século XIX, como Machado de Assis, Silvio Romero, José Veríssimo e Araripe Junior e apresentar sua análise da condição da produção artística do país frente à realização do projeto de uma literatura nacional.

Dentre os críticos de destaque, Machado de Assis afirmava que os rumos seguidos pela literatura brasileira ainda hesitavam em desembocar na almejada originalidade e reflexão do nacional. Em carta para José de Alencar, em 1868, Assis comenta seus esforços como crítico a fim de contribuir para a atividade artística nacional, um trabalho que não pôde deixar de evidenciar os rumos “desastrosos” seguidos pelos escritores no Brasil, sobretudo, pela grande influência das literaturas estrangeiras:

Meus limitadíssimos esforços não podiam impedir o tremendo desastre. Como impedi-lo se, por influência irresistível, o mal vinha de fora, e se impunha ao espírito literário do país, ainda mal formado e quase sem consciência de si? Era difícil plantar as leis do gosto, onde se havia

estabelecido uma sombra de literatura, sem alento nem ideal, falseada e frívola, mal imitada e mal copiada. Nem os esforços dos que [...] sabem exprimir sentimentos e ideias na língua que nos legaram os mestres clássicos, nem esses puderam opor um dique à torrente invasora (ASSIS, 2008, p.233).

Segundo Fernandes (2017, p.27), Machado de Assis apontava o estado incipiente da literatura nacional que ainda refletia a superficialidade no modo como era importada, apesar de reconhecer as contribuições de cada movimento e de alguns escritores para originar uma característica própria do pensamento brasileiro. Na mesma carta a José de Alencar, por exemplo, denuncia que a poesia de sua contemporaneidade é cópia da estrangeira, ao mesmo tempo que identifica o talento e originalidade de Castro Alves, prevendo, assim, um futuro promissor para a literatura brasileira: “Achei um poeta original. O mal da nossa poesia contemporânea é ser copista, — no dizer, nas ideias e nas imagens. — Copiá-las é anular-se. A musa do Senhor Castro Alves tem feição própria” (ASSIS, 2008, p.235).

Anos mais tarde, em 1873, Machado de Assis (1955, p.131) demonstra um pouco mais de otimismo ao perceber um esforço da literatura brasileira em exprimir um “instinto de nacionalidade”, que era para o crítico um desejo de se criar uma literatura mais “independente”: “quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as fôrmas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país [...]” (ASSIS, 1955, p. 129).

Apesar de apontar alguns casos de excelência da literatura produzida no final do século XIX e prever um futuro para as letras brasileiras, Machado insiste em afirmar que o país estava no início de uma “adolescência literária” ainda não nutrida de “sólidos estudos” (ASSIS, 1955, p.137). Dentre os vários problemas ainda existentes nos avanços de nossa produção nacional, o escritor destaca a falta de uma “crítica doutrinária, ampla e elevada” que pudesse apontar os rumos para os escritores:

A falta de uma crítica [...] é um dos maiores males de que padece a nossa literatura; é mister que a análise corria ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, para que nossa literatura saia mais forte e viçosa, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam (ASSIS, 1955, p.136).

Fernandes (2017, p.30) aponta que a crítica de Machado de Assis padecia de algumas contradições, como por exemplo, os impasses entre a criação de uma literatura brasileira independente e a importação de ideias estrangeiras: critica o excesso de nacionalismo na

produção brasileira e reconhece o poder enriquecedor e universalizador das doutrinas e ideias estrangeiras, mesmo condenando a cópia indiscriminada.

Outro estudioso que também desenvolveu uma atividade crítica de contradições e polêmicas acerca da literatura no Brasil é Silvio Romero. Apesar disso, o crítico fez um trabalho repleto de análises não só da literatura, mas igualmente da cultura brasileira. Assim como Machado de Assis acentuava a falta de uma crítica literária profícua para guiar os esforços de uma literatura nacional, Romero (1978, p.3-4) afirmava que o Brasil não tinha uma crítica como atividade própria, definida como “ciência e disciplina do espírito”, o que nos tornava uma espécie de “contrabandistas do pensamento”:

Nós [...] que não temos vida própria, que somos um dos povos mais deteriorados do globo; que, espécie de contrabandistas do pensamento, não temos a força das grandes conquistas e das grandes verdades da ciência, só a crítica, a tão desdenhada crítica, nos pode preparar para um futuro melhor (ROMERO, 1978, p.3).

Além da falta de uma crítica consistente e a necessidade de construí-la, Romero também acrescentou a carência de estudos históricos sobre a formação do povo e da literatura brasileira, tomando para a si a empreitada de escrever uma *História da Literatura Brasileira*. No tomo 1, Romero afirma que

As pátrias letras, entre outras muitas lacunas, mostram bem claramente a grande falha causada pela ausência de trabalhos históricos. [...] se a nossa própria história política, social e econômica tem sido apenas esboçada e foi mister que estrangeiros no-la ensinassem a escrever, no terreno da literatura propriamente dita a pobreza nacional ostenta-se ainda maior (ROMERO, 1953, p.53).

Romero (1953, p.56-57) alega que a literatura brasileira, no século XIX, ainda era considerada um apêndice da portuguesa para os estudiosos lusitanos e, no próprio Brasil, ainda havia muitas lacunas no que se tinha como “história literária”. Assim, Romero busca não só relatar o desenvolvimento de nossas letras, como também descrever a formação do gênio, do espírito e do caráter do povo brasileiro. Nesse sentido, de acordo com características raciais e sociais do país, a sociedade brasileira se distingue, para Sílvia Romero, pelo fenômeno da mestiçagem. Segundo o crítico, “todo brasileiro é mestiço, quando não no sangue, nas ideias. Os operários deste fato inicial têm sido: o português, o negro, o índio, o meio físico e a imitação estrangeira” (ROMERO, 1953, p.56). A mestiçagem estaria, assim, diretamente ligada ao problema da nacionalidade da literatura no Brasil, não só por parte de

sua essência ser a “imitação do estrangeiro”, mas também pelo fato de dificultar a formação de um ideal nacional comum – “[...] manda a verdade afirmar ser o mestiçamento uma das causas de certa instabilidade moral na população, pela desarmonia das índoles e das aspirações no povo que traz a dificuldade da formação de um ideal nacional comum” (ROMERO, 1953, p.336).

Seu estudo da literatura brasileira se vale de um processo que ele denomina “darwinização da crítica”, que aplica à análise das literaturas a lei da concorrência vital por meio da seleção natural, relacionando duas forças que são produtos do meio físico e social: a hereditariedade, com os “[...] elementos estáveis, estáticos, as energias das raças, os predicados fundamentais dos povos; é o lado nacional das literaturas” (ROMERO, 1953, p. 63), e a adaptação, que envolve “[...] os elementos móveis, dinâmicos, genéticos, transmissíveis de povo a povo; é a face geral, universal das literaturas” (ROMERO, 1953, p.63).

Romero identificava na literatura do século XIX uma dependência das ideias estrangeiras, sobretudo, dos franceses: “a literatura francesa tomou o ascendente na época romântica, de 1830 em diante. Não a deixamos até hoje; porquanto o que sabemos e tomamos dos ingleses, alemães, russos e escandinavos nos vem por intermédio da crítica e da assimilação francesa” (ROMERO, 1953, p. 337). Reprovava veementemente a falta de originalidade e a “cópia servil” que muitos escritores faziam da literatura estrangeira:

Se é uma cousa ridícula a reclusão do pensamento nacional numas pretensões exclusivistas, se é lastimável o espetáculo de alguns escritores nossos, atrasados, alheios a tudo quanto vai de mais palpitante no mundo da inteligência, não é menos desprezível a figura do imitador, do copista servil e fátuo de toda e qualquer bagatela que os paquetes nos tragam de Portugal, ou de França, ou de qualquer outra parte (ROMERO, 1953, p. 64).

Porém, ao mesmo tempo que rejeita a mera cópia da literatura estrangeira, Romero (1953, p.336) identifica, segundo a sua teoria darwinista, que o Brasil vive um processo de aclimação e de transformação da cultura europeia, que mistura elementos nossos, nacionais, aos modelos e formas de pensamento cultural estrangeiros. Para criarmos algo original e nacional, segundo sua teoria, deveríamos passar de meros copistas para adaptadores conscientes das correntes estrangeiras:

A literatura no Brasil [...] tem sido um processo de adaptação de ideias europeias [...]. Essa adaptação nos tempos coloniais foi mais ou menos inconsciente; hoje tende a tornar-se compreensiva e deliberadamente feita.

Da imitação tumultuária, do antigo servilismo mental, queremos passar à escolha, à seleção literária e científica (ROMERO, 1953, p. 63).

Segundo Romero (1960, p.1628-1629), assim, o processo de criação de uma literatura nacional não abandonaria diretamente as ideias estrangeiras, vindas do “culto continente”. A adaptação passaria pelo estudo dos “grandes representantes da literatura do século”, não para repetir o que eles já produziram, mas para compreender o seu pensamento e chegar em seu nível de desenvolvimento. Porém, não deveríamos perder de vista as tendências próprias do povo brasileiro, conhecendo profundamente quem somos, desde nossa história, até nosso passado literário, desenvolvendo uma “autonomia” do nosso pensamento, ou seja, uma consciência intelectual e nacional brasileira, que seria a garantia de nossa originalidade. Infelizmente, conforme afirma Fernandes (2017, p.35), Romero acaba por utilizar conceitos hoje já superados, como o da “raça superior”, defendendo a imigração europeia como importante forma de branqueamento da população, para que o processo da mestiçagem evoluísse para um “tipo superior”.

Do mesmo modo que Machado de Assis e Sílvio Romero, José Veríssimo também criticou o nacionalismo relacionado a assuntos locais. Quando fala da poesia que se originava como produção nacional, por exemplo, afirma que ela não nasceu das “belezas da terra”, mas pela herança deixada pelos portugueses: “A causa da nossa florescência poética não foi a terra, nem a beleza exagerada que lhe emprestou nosso nativismo [...]. Foi a herança portuguesa, a tradição literária e poética de um povo cuja poesia [...] era das mais illustres da Europa [sic]” (VERÍSSIMO, 1903, p. 64).

Segundo o crítico, na literatura, o nacional identifica-se com um sentimento inconsciente, que é “[...] feito dos instintos etnográficos, com os instintos históricos, com os instintos tradicionais, que nenhuma cultura, que nenhuma aspiração cosmopolita consegue destruir ou sequer apagar” (VERÍSSIMO, 1903, p. 100). Em contraponto com essa definição de nacional, Veríssimo observa grandes deficiências culturais no Brasil que dificultavam o aparecimento de uma literatura nacional. Dentre elas, o crítico apontava para o fato de possuímos uma tradição intelectual defeituosa, cujo

[...] pensamento, de si mofino e incerto, obedece servil e canhestramente a todos os ventos que nêle vêm soprar, e não assume jamais modalidade formal e distinta. Sob o aspecto filosófico o que é possível notar no pensamento brasileiro [...] é, mais talvez a sua pobreza, a sua informidade. [...] Acrescentem-se como característicos mentais, a petulância intelectual substituindo o estudo e a meditação pela improvisação e invencionice, a leviandade em aceitar inspirações desconstruídas e a facilidade de

entusiasmos irrefletidos por novidades estéticas, filosóficas e literárias. [...] a despeito da mencionada reação do espírito científico e do pensamento moderno dele inspirado, somos assim, e a nossa literatura, que é a melhor expressão de nós mesmos, claramente mostra que somos assim (VERÍSSIMO, 1963, p. 11-12).

As falhas do “pensamento brasileiro” refletem-se, com isso, no problema da originalidade da literatura brasileira, que, segundo Veríssimo (1903, p. 73), era “incharacterística”. Faltava-nos criar uma cultura que propicie suas ideias próprias e o hábito de reflexão para que nossa literatura não tivesse mais que se inspirar em ideias estrangeiras:

Deve-se dizer da nossa literatura que ella tem vivido muito de imitação; [...] Todas, as mais ricas, vivem de escambos de ideias e concepções. Somente nós não trocamos, apenas recebemos. Nem podemos pretender a uma literatura original, não tendo, nem podendo ter, um pensamento original, e não sendo nós, sociologicamente, uma organização ethnica original. É a França, e, em segundo grau, Portugal que tem oferecido idéias, moldes, inspirações ao nosso pensamento literário. [...] Para dar ao nosso pensamento sinão mais originalidade, mais força; para pô-lo em estado de melhor julgar o pensamento europeu, e transfundil-o no nosso pensamento próprio, que nos falta é cultura e os hábitos de reflexão que ella impõe. Há, porventura, muita seiva na nossa inteligência literária [...], mas falta-lhe a cultura, feita irregular, mal e apressadamente, sem nenhuma correspondência com a cultura literária de outros países [...]. Ora, sem ella, não vejo que uma literatura possa prosperar e sair dos constantes inícios em que mais ou menos tem andado a nossa [sic] (VERÍSSIMO, 1903, p. 17-18).

Fernandes (2017, p.38-39) aponta que esses “problemas culturais” encontrados por Veríssimo na sociedade brasileira revelam sua proximidade com as teorias da fase realista-naturalista, que se pautavam tanto no autoritarismo do iluminismo quanto na função pedagógica de uma linguagem crítica que tinha como objetivo o direcionamento da produção literária – ultrapassando a exaltação e a descrição da crítica romântica – e de intervenção no sistema social, com uma “missão civilizadora”.

Depois de um período de muitas críticas à literatura e à sociedade nacional, Fernandes (2017, p.39) afirma que o primeiro crítico a considerar o lado original da cultura brasileira foi Araripe Junior. Também orientado pelas correntes evolucionistas e naturalistas, como grande parte da crítica de sua época, Araripe Junior conseguia ver um caráter nacional nas produções artísticas e literárias brasileiras, que, quando influenciadas pelo “meio”, ou seja, a natureza tropical, dá às artes uma originalidade própria:

De impressões completamente estranhas, de uma natureza tão cheia de esplendores como a da América, destas florestas seculares, desses rios

colossais, não deve por certo surgir senão uma literatura original, melancólica e ao mesmo tempo pasmosa, impregnada desse poderosíssimo sentimento religioso que por si só se expande toda vez que o homem curva-se ante o Senhor, abismado pelos portentos da criação (ARARIPE JÚNIOR, 1978, p.10).

No prefácio para a obra *Araripe Junior: teoria, crítica e história literária*, Alfredo Bosi (1978, p.XVI) explica que o crítico não escreveu uma história compacta da literatura brasileira, como Sílvio Romero e José Veríssimo e, por isso, a especificação metodológica não fica clara quando o estudioso revela suas teorias sobre a literatura nacional. Por outro lado, é possível perceber, como no excerto citado acima, que as análises de Araripe Junior sempre se valem de uma formulação que liga a caracterização do povo e da literatura brasileira a partir do “meio”, sobretudo, pela influência do clima e da natureza tropical. E, com as paisagens naturais exuberantes, não só o país como também toda América oferecia aos escritores grande inspiração para a criação de uma literatura original: “Incontestavelmente a natureza tem uma influência poderosíssima sobre as imaginações; e tanto mais isto se verifica quanto ela é rústica e selvagem. E por essa razão tem sido os poetas americanos verdadeiramente os mais originais destes últimos tempos” (ARARIPE JÚNIOR, 1978, p.16).

Fernandes (2017, p.42) aponta que, assim como outros críticos, Araripe Junior também observou características negativas do brasileiro. Bosi cita um texto, de 1888, do crítico em que ele afirma que,

[...] nos países quentes, a atenção é intermitente. Aqui, [...] a vida é uma orgia de viço, [...] o homem sensualiza-se até com o contato com o ar e o genesismo terrestre assume proporções enormes, vibrando eletricidade, que em certas ocasiões parece envolver toda a região circundante em um amplexo único e fulminante [...] (ARARIPE JÚNIOR, 1888 apud BOSI, 1978, p.XVII).

Apesar dessa visão depreciativa, Araripe Junior também analisava que havia um futuro mais otimista para o Brasil, que começava a sair de seu estado cultural embrionário, nacionalizando-se. Igualmente, já se identificava um esforço de certos escritores em criar uma literatura mais independente das ideias estrangeiras:

Não é baldado o esforço com que se tenta nacionalizar nossa literatura. Um movimento extraordinário agita o país e elementos poderosos se congregam, se combinam para fazer emergir a pátria do estado embrionário em que as circunstâncias até agora a conservam.

Hoje não é mais lícito duvidar desta verdade [...]; a nação como que de súbito sente-se atacada de uma imensa nevrose. Dir-se-ia que o cabo elétrico, tocando em nossas plagas, acordara por um choque enorme e gigante, que só agora buscou experimentar as suas desconhecidas forças mentais. Tudo se comove! E o brasileiro pela primeira vez julga-se alguma coisa, e procura em si mesmo os elementos do próprio engrandecimento. Estamos muito longe de concordar com a opinião daqueles que supõem ainda tão distantes de sacudir o jugo de estrangeiras emoções (ARARIPE JÚNIOR, 1978, p. 27).

Apesar de suas perspectivas para o futuro, Araripe Junior reconhece a forma como alguns escritores ainda insistiam em imitar obras estrangeiras, sobretudo, as francesas – “[...] a musa francesa tem sido nossa única inspiradora [...]” (ARARIPE JÚNIOR, 1978, p.121) – e a forma como ignoravam a realidade e a história das origens do povo brasileiro: “Infelizmente, porém, a mocidade de agora parece hesitar... Abandona tudo o que é nosso, propriamente nosso, parece até ignorar a existência das suas ricas fontes, e nem mesmo liga valor à história brasílica na parte em que ela é uma verdadeira epopeia” (ARARIPE JÚNIOR, 1978, p.18).

Essa “mocidade hesitante” certamente é uma referência a Joaquim Nabuco que travou uma extensa polêmica com José de Alencar em 1875 no jornal *O Globo*. O estopim da intriga é a apresentação de *O jesuíta*, um drama histórico romântico de Alencar, escrito anos antes, em 1861, e apresentado em setembro de 1875 no teatro São Luís. A peça não foi acolhida pelo público e, após dois dias em cartaz, foi cancelada. Aborrecido com o fracasso da obra, Alencar publica um conjunto de quatro artigos no *Globo* em defesa da peça e em repúdio à sociedade carioca, “desertora da apresentação” (MARTINS, 2010, p.17). Um dia antes da publicação do último artigo sobre *O Jesuíta*, o jovem Nabuco, que havia retornado ao país após um ano de viagem pela Europa, publica no mesmo periódico o rebate dos argumentos de Alencar, criticando, dentre outros pontos, a escolha do tema da escravidão como o “característico” do teatro brasileiro (MARTINS, 2010, p.18). Estava dado o início dos confrontos entre os dois escritores que se estendeu nas páginas do jornal até 21 de novembro, com artigos de Nabuco aos domingos e os de Alencar às quintas (MARTINS, 2010, p.18). Segundo Martins (2010, p.24), o principal assunto debatido era a oposição entre o dado local e cosmopolita que a literatura brasileira deveria apresentar. Dentre os argumentos da crítica ferrenha de Nabuco dirigida à obra Alencar estão o uso do indígena como fonte de sugestões e imagens para a construção da literatura nacional e a deficiência da representação do ambiente social da corte (MARTINS, 2010, p.23-24). Essa polêmica entre os dois escritores revela o recorrente debate nos círculos literários entre os “novos” e os “antigos”, baseada na questão

mais conflitante do processo de criação da literatura brasileira: a necessidade de ser moderno e cosmopolita, como defendia Nabuco, e a de ser genuinamente brasileiro, como defendia Alencar.

Diante dessas duas linhas conflitantes, Araripe Junior defende a posição de Alencar, e julga que o outro lado, no caso, o de Nabuco, refletia um espírito “desapegado das coisas pátrias” que só se nutre do que é europeu (ARARIPE JÚNIOR, 1978, p.18). Para fazer frente a essa situação, segundo Fernandes, Araripe Junior acreditava que era preciso “[...] esperar que, das regiões menos contaminadas pela civilização, saísse a elaboração nacional que acabaria por caracterizar o elemento nacional” (FERNANDES, 2017, p.42). Assim, a literatura e as artes brasileiras conseguiriam, por fim, adquirir a sua própria expressão e autonomia.

Apesar da visão otimista, Fernandes (2017, p.43) observa que Araripe Junior acaba por cair em contradição quando também defende, como outros críticos, a imigração como propiciadora de uma atividade inteligente, que seria um dos fatores que auxiliaria o povo brasileiro a se unir ao universal.

Nesse sentido, é interessante como os quatro críticos compartilham a ideia de que a literatura brasileira atingiria o universal quando conseguisse formar um pensamento nacional (FERNANDES, 2017, p.46). Segundo Fernandes, Machado de Assis, Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Junior refletem um paradigma de crítica vigente no século XIX que se baseava em uma dicotomia:

[...] ora supervalorizam-se os modelos fornecidos pelos centros hegemônicos, menosprezando-se as produções da colônia como meras cópias, pálidos reflexos, imitações inferiores; ora, de acordo com projetos revolucionários de emancipação política, econômica e cultural, pregava-se a ruptura, valorizando-se as obras pelo que traziam de original (FERNANDES, 2017, p.44).

Os quatro críticos tiveram um importante papel na consolidação desse modelo dicotômico na crítica brasileira, com análises do país e de sua produção artística, ficando para nós a interpretação de que fazíamos uma cópia das tendências estrangeiras e a sensação de inferioridade cultural. Nesse sentido, a atividade crítica motivou-se na

[...] busca de uma superação das condições nacionais adversas, tais como a falta de pensamento próprio, a falta de interesse pelos autores brasileiros, a falta de identidade definida, e de uma ascensão a um “estágio superior” de pensamento e de produção artística. Convencida da necessidade de colocar o Brasil em contato com reflexões e métodos novos, os críticos dessa geração

adotam doutrinas, valores e critério europeus no estudo da literatura brasileira. Coerentes com o papel civilizador que atribuem à crítica e à arte, empreendem um estudo dos elementos que caracterizariam o homem e a sociedade brasileiros, e, conseqüentemente, sua literatura, vista como um reflexo do contexto, já que o ingresso na civilização dependia, conforme estabeleciam os discursos críticos europeus, da internalização dos elementos nacionais (FERNANDES, 2017, p. 46,47).

Apesar de todas as contradições, a crítica do século XIX é um importante termômetro para se medir a forma pela qual a literatura se aproximava da realização do projeto de uma tradição nacional, que buscava superar o sentimento de inferioridade cultural e atingir uma expressão nativa que não fosse ainda cópia de modelos estrangeiros. Nesse sentido, os estudiosos viam uma estagnação desse processo.

É interessante apontar que a crítica da pintura no mesmo período, o século XIX, apresentava conclusões muito semelhantes às da literatura. Um dos críticos mais importantes dessa época, Luiz Gonzaga Duque Estrada, também se preocupava com a necessidade de uma tradição nacional. Primeiramente, é importante ressaltar que a pintura ainda não possuía um número considerável de trabalhos críticos publicados no século XIX se comparada à literatura. A chegada da coroa portuguesa, em 1808, possibilitaria um investimento na formação local de intelectuais de várias áreas com a criação da “Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios”, de que originou a Academia Imperial de Belas Artes, de 1816. O projeto incluía a vinda de artistas da Missão Francesa para lecionar pintura no Brasil. O grupo era liderado por Joaquim Lebreton. A Academia estruturava a atividade crítica, desenvolvendo-se, porém, lentamente. Tadeu Chiarelli (1995 apud ESTRADA, p.14) explica que essa demorada consolidação se dava por vários motivos, como pelo papel secundário da Academia em um país que passava por grandes transformações políticas e sociais; ou pela formação incipiente de um público capacitado e de ferramentas para se julgarem as obras; ou ainda pela dificuldade de reconhecimento da pintura como uma atividade intelectual – *status* já conquistado pela literatura –, ainda vista somente como trabalho manual:

As artes plásticas, pelo fato de serem produzidas através do exercício da manualidade, estavam relegadas ao universo das artes mecânicas – território dos homens desqualificados, os escravos –, e nem mesmo a proposta de formação erudita embutida na idéia da Academia erradicava tal preconceito presente em todo o corpo social brasileiro (CHIARELLI apud ESTRADA, 1995, p.14).

Diante dessa atividade crítica ainda em desenvolvimento, a obra *A Arte Brasileira* (1888), de Gonzaga Duque, é um dos trabalhos mais importantes para a época. O estudioso

acredita que o problema da formação do caráter nacional na pintura centrava-se na carência de um sentimento de nação: “É que ao brasileiro falta o senso da nacionalidade, falta o amor da pátria que resulta do amor dedicado a sua profissão, do respeito dedicado à família, da espontânea simpatia para com o pedaço de terra em que teve o berço, da consciência dos seus deveres” (ESTRADA, 1995, p.68).

Dentre os problemas apontados por Gonzaga Duque está a importação de modelos neoclássicos estrangeiros, trazidos pela Missão Francesa, órgão que institucionalizou a arte acadêmica e impeliu a produção nativa, cuja atividade já tinha atingido no Barroco grande singularidade: “A Colônia Lebreton concorreu, involuntariamente, para retirar da nossa arte a feição nativa e a originalidade” (ESTRADA, 1995, p.257). O crítico também revela uma falta de reflexão em torno da atividade pictórica, sendo a produção brasileira “[...] uma arte sem tradições e sem uma estética própria” (ESTRADA, 1995, p. 27). Com isso, não havia a possibilidade da formação de uma “escola brasileira”, unificando a produção, e grande parte das obras revelavam, muitas vezes, “grande torpor intelectual”:

Todas as grandes obras acusam um grande torpor intelectual, nenhum pensamento superior as veste, algumas são concluídas com enorme predileção pelo acabamento e não raras com certa habilidade, mas, em essência se nos apresentam com uma pobreza profunda (ESTRADA, 1995, p.261).

Essa carência de um “pensamento superior” não se tratava somente da ausência de uma orientação formal própria, mas também das investidas nacionalistas que giravam em torno de temáticas alegóricas, como o índio e o negro, ou ainda, de questões históricas, sem uma reflexão sobre as condições singulares do país, que poderiam alinhar-se com a cultura e tradição universais, conforme descreve Vera Lins (1996, p.13). Discutindo esses temas, Gonzaga Duque critica a obra de um pintor muito reconhecido na época: Victor Meirelles. Segundo o estudioso, apesar da iniciativa patriótica de *Batalha de Guararapes* (1879) – constituindo um ponto de visão orgulhoso da história da nação, a partir de suas próprias vitórias –, faltava ainda ao pintor romper com o convencionalismo acadêmico, composto na época pelas formas estrangeiras (ESTRADA, 1995, p.170-172). Enquanto isso, outra pintura histórica, *Batalha do Avaí* (1877), de Pedro Américo, teria conseguido, na opinião do crítico, unir a temática nacional e certa “independência de composição”, desafiando as regras da academia para dar movimento e ação à ilustração (ESTRADA, 1995, p. 151). Porém, vale ressaltar que, entre “erros” de uns e “acertos” de outros, Gonzaga Duque encerra *A Arte Brasileira* atestando que a pintura de sua contemporaneidade ainda não tinha atingido

características genuinamente nacionais, a mesma conclusão dos críticos literários acima apresentados.

Na passagem para o século XX, ainda não havia uma mudança significativa nessa situação vivida pelas artes brasileiras. Segundo Tânia F. Carvalhal, no caso da literatura, o início do XX ainda foi marcado por uma grande influência estrangeira, sobretudo francesa. Segundo a crítica, ainda não tínhamos atingido uma evolução histórica decisiva que nos faria olhar para o país e conquistar nossa linguagem própria, por isso, estávamos de olhos fixos no estrangeiro:

Poucos de nossos intelectuais procurariam ver, objetivamente, o Brasil nesse início de século XX. Com os olhos voltados para o estrangeiro, não havia a possibilidade de admirar o nacional que ficava, desta forma relegado a um segundo plano (CARVALHAL, 1970, p. 160).

Na literatura, os ideais positivistas e realista-naturalistas trouxeram o Parnasianismo e o Realismo para o Brasil que, novamente sob os moldes estrangeiros, permaneceram por longo tempo adentrando o século XX, enquanto os artistas europeus já discutiam os ideais revolucionários da Vanguarda, como por exemplo a renovação por meio do verso livre. O Parnasianismo que, segundo Candido (2006, p.121), “[...] pouco trouxera de essencial à nossa poesia, apesar do grande talento de Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Corrêa ou Vicente de Carvalho”, guardava ainda o rigor e os convencionalismos formais. De acordo com Carvalhal,

Fugindo às influências mais importantes [...], éramos ferrenhos parnasianos como éramos ferrenhos europeus.
Entre a realidade brasileira e a nossa literatura havia, assim, uma grande contradição. Eram dois elementos distintos e opostos, [...] a uma sociedade basicamente rural e agrícola, correspondia uma linguagem literária de “unhas limpas, temerosa da terra [...]” (CARVALHAL, 1970, p. 159).

Os críticos também argumentam que o nosso Simbolismo teve um caráter menos revolucionário que o europeu. Segundo Alfredo Bosi (1984, p.302), o movimento no Brasil não teve a mesma função precursora que o estrangeiro, que desencadeou o Imagismo inglês, o Surrealismo francês, o Expressionismo alemão, o hermetismo italiano e a poesia pura espanhola. Candido (2006, p.122) considera que, em comparação com o Parnasianismo, o Simbolismo brasileiro teve um desenvolvimento mais original, porém, limitando-se à obra de Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens. Apesar das conquistas e das inovações que esses poetas trouxeram para o verso brasileiro, Bosi (1984) comenta que os simbolistas brasileiros

não conseguiram romper com a predileção que a Academia tinha pelo Parnasianismo, cujos artistas alinhavam-se melhor ao contexto político-social da República. Os simbolistas brasileiros também não orientaram o Modernismo da mesma forma que o movimento europeu, que por sua vez exerceu uma influência de peso nas práticas modernistas:

Aqui, [o Simbolismo] encravado no longo período realista que o viu nascer e lhe sobreviveu, teve algo de surto epidêmico e não pôde romper a crosta da literatura oficial. Caso o tivesse feito, outro e mais precoce teria sido nosso Modernismo, cujas tendências para o primitivo e o inconsciente se orientaram numa linha bastante próxima das ramificações irracionaisistas do *Simbolismo europeu*.

O fenômeno histórico do insulamento simbolista no fim do século XIX não deve causar estranheza. O movimento, enquanto atitude de espírito, passava ao largo dos maiores problemas da vida nacional, ao passo que a literatura realista-parnasiana acompanhou fielmente os modos de pensar, primeiro progressistas, depois acadêmicos, das gerações que fizeram e viveram a 1ª República (BOSI, 1984, p.302, 303; grifos do autor).

Assim, a literatura brasileira na entrada do século XX ainda não tinha provado o ápice da “originalidade nativa” tão esperada pela crítica do século XIX. É importante revelar que a mesma situação se notava na pintura na entrada do século XX. Na famosa conferência na Sorbonne, “L’effort intellectuel du Brésil contemporain”⁴⁷, em 1923, Oswald de Andrade argumenta que, assim como a literatura, a pintura brasileira do início do XX ainda era marcada pelas fórmulas clássicas, o que impedia o surgimento de uma arte verdadeiramente nacional. Nas palavras do poeta, na pintura permanecia

Sempre a obcessão pela Arcadia com seus pastores, sempre os mythos gregos ou então a imitação das paisagens da Europa, com seus caminhos fáceis e seus campos bem alinhados, tudo isso numa terra onde a natureza é rebelde, a luz é vertical e a vida está em plena construção [sic] (ANDRADE, 1923, n.p.).

De acordo com Miceli (2003), no início do século XX, a atividade pictórica dependia dos padrões de gosto e sensibilidade dos colecionadores brasileiros, uma elite que ainda apreciava profundamente os cânones da arte acadêmica, com um figurativismo quase fotográfico: “O traço plástico distintivo dos praticantes dessa linguagem era a capacidade de imitar, ao misturar, em composições históricas alusivas, os cacoetes estereotipados de estilos remanescentes da hegemonia estética da aristocracia, como o barroco e o rococó” (MICELI,

⁴⁷ A conferência foi proferida em maio de 1923, em francês, e posteriormente traduzida e publicada na *Revista do Brasil*, v. 24, n.96, em dezembro do mesmo ano.

2003, p. 68). Assim, a pintura carecia tanto de modernização quanto de características mais originais e nacionais.

Assim, a emergente demanda do projeto de uma tradição original e nacional artística também se depara com a necessidade de atualização em relação às novidades europeias, de modo que o choque entre os padrões acadêmicos oficiais e as vanguardas levaram, conforme explica Lúcia Helena, a uma “[...] tentativa de se colocar a arte brasileira em compasso com o ‘relógio’ artístico mundial” (HELENA, 2005, p.43). Estava formada, assim, a primeira fase do movimento modernista, que foi responsável por iniciar a discussão de valores artísticos de mudança para os rumos das artes nacionais. Segundo Iglésias, “o modernismo é o maior movimento que já se verificou no Brasil no sentido de dar balanço do que é a sua realidade, com orientação eminentemente crítica, de modo a substituir o falso e o superado pelo autêntico e atual” (IGLÉSIAS, 2002, p.13).

O Modernismo surgia de uma grande insatisfação “[...] ante a estagnação ou mesmo a realidade retrógrada, que vive de academicismos, de culto da gramática e de regras, literatura e artes submetidas a padrões europeus sem criatividade: daí a revolta contra o pretense falar de bem” (IGLÉSIAS, 2002, p.21). Com isso, havia um grande inimigo a ser abatido: o Parnasianismo, que era um dos grandes reflexos da arte acadêmica e conservadora. Dentre os manifestos mais ilustres da Primeira Fase, o *Pau-Brasil* e o *Antropófago*, Oswald (2009a; 2009b) combate o “Brasil doutor”, erudito e contra a realidade social, que produzia arte somente para as elites e para os intelectuais, conforme discutiremos adiante. Segundo Alfredo Bosi (2003), os modernistas de 22 visavam abolir a “República Velha das Letras”, o persistente Parnaso, procurando dissolver os antigos valores artísticos e renovar as linguagens artísticas:

Como a tônica do grupo foi a modernização da linguagem, o segundo fator, estético, tem aparecido sempre como sobredeterminante. A Semana pretendeu ser a abolição da República Velha das Letras. Teria sido possível aos melhores talentos da nova São Paulo alhearem-se a estilos que estavam desmanchando o verso, desarticulando a sintaxe, transmutando o vocabulário da literatura pós-naturalista e pós-simbolista. 22 foi o ponto de encontro de escritores que incorporavam ao seu fazer literário aqueles modos de pensar, falar, escrever. Nisto, evidentemente, opuseram-se ao Parnaso e à Academia, pois o contemporâneo, para reconhecer-se como tal, dá as costas ao estilo e ao gosto que ainda parece resistir (BOSI, 2003, p.210, 211).

Já que nossas formas e estéticas artísticas estavam desgastadas, era preciso encontrar uma fonte de inspiração. Diante dessas exigências, fomos novamente beber das fontes europeias. Segundo Carvalhal,

O Movimento de 1922 no Brasil simbolizaria uma profunda modificação de orientação literária, favorecendo logicamente a influência estrangeira [...]. Desta forma, o Modernismo brasileiro vai buscar e encontrar na Europa as tendências que aqui lhe caberia implantar e desenvolver (CARVALHAL, 1970, p. 166).

Os movimentos vanguardistas tinham surgido como uma grande força antagonista frente à tradição artística. De acordo com a tese de Peter Bürger (2008), já apresentada, a Vanguarda havia se voltado contra a “instituição arte” que atingiu um status de autonomia na sociedade burguesa, rompendo os laços com a práxis vital. Com isso, a Vanguarda europeia foi uma verdadeira inspiração para analisar e transformar o cenário artístico brasileiro, em consonância com as transformações sociais que o país demandava ou já vivia. Nesse caso, porém, a avaliação não era somente direcionada à “arte autônoma”, mas também a uma compreensão objetiva das fases passadas da produção artística nacional, baseadas na cópia de tendências estrangeiras, distanciadas de nossa realidade social, histórica e cultural. Enquanto o vanguardismo internacional buscava superar a distância entre a arte e a vida, romper com a arte institucionalizada e dar autonomia aos meios artísticos, o Modernismo almejava romper o ciclo de dependência de nossa atividade artística e intelectual das atividades estrangeiras, reconectar-se com a nossa própria realidade e atingir o mesmo grau de originalidade, modernidade e liberdade artística provado por outros países. Benedito Nunes (2002) comenta que as correntes vanguardistas

[...] representavam o “estado de espírito” universal, de que os nossos modernistas começaram a se aproximar ainda antes de 22, [e] não eram apenas a expressão de um renovamento, no rodízio das tendências que se sucedem. Expressiam também uma ruptura, a partir da qual se instaurou o sentido da modernidade como situação problemática da própria arte, e assinalavam, concomitantemente, a estabilização de uma atitude de “heterodoxia de oposição” que caracterizava, como parte daquele sentido, o fenômeno do *vanguardismo* próprio à nossa época. No estado desse espírito universal, sob cuja influência o nosso modernismo nasceu, associaram-se as duas dimensões – a ruptura e a ascensão da vanguarda – que condicionariam, à semelhança de um *a priori* histórico, a experiência literária e artística moderna (NUNES, 2002, p. 42; grifos do autor).

Inserindo-se no espírito de ruptura, que já era uma demanda contemporânea, os modernistas realizaram a assimilação das ideias, dos procedimentos e técnicas veiculadas por estas Vanguardas, como detalharemos na seção a seguir. Porém, a relação com as tendências europeias não se tratava, desta vez, da mera reprodução das técnicas estrangeiras. De acordo com Iglésias,

De fato, os modernistas sentiam o Brasil e queriam renová-lo, repondo-o no verdadeiro caminho, livre das importações de gosto duvidoso e que não se ajustavam à sua realidade. Não importa a lembrança de que os expoentes modernistas eram europeizados, sofriam influências estrangeiras, trazendo novidades por outros fabricadas – o que até eles sabiam. O que conta é que desejavam dar novo alento a uma cultura que a eles parecia esclerosada – e era –, pondo o país a par do que se passava de novo no mundo. Se traziam fórmulas importadas para combater fórmulas importadas, tinham o mérito de trazer algo diferente e que era eficaz. A ideia de uma cultura autóctone, nativa, é sem base (IGLÉSIAS, 2002, p. 15).

O grande desejo dos modernistas de 22 era contribuir para o tão almejado projeto de uma arte nacional e original. Ao mesmo tempo que buscaram a inspiração de movimentos que revolucionavam o contexto artístico internacional, queriam também seguir os próprios rumos, inspirar-se em nossa própria terra. Nesse momento, é importante ressaltar que, apesar desses pontos de intersecção entre Vanguarda e Modernismo, foi exatamente o enfoque no nacional, de acordo com Carvalhal, que distinguiu a produção brasileira da europeia:

Se as orientações seguidas pelo Movimento Modernista no Brasil inspiram-se diretamente em ideias da vanguarda francesa, a diferenciação das causas de sua eclosão, aqui e na França, não poderiam deixar de ocasionar “distintas trajetórias”. E o nosso Modernismo apresentar-se-ia, em uma de suas características mais fundamentais – o Nacionalismo –, profundamente distanciado das intenções europeias. [...] Já não mais movidos pelo sentimento universal do Romantismo de “volta às raízes”, esse “encontro” dar-se-ia por exigências locais inadiáveis e prementes (CARVALHAL, 1970, p.179).

Essas “exigências locais” serão supridas pela valorização de nossas tradições literárias e históricas, além de uma linguagem que buscou ser a expressão exata dessa nova sensibilidade (CARVALHAL, 1970, p.180). As investigações estéticas foram acompanhadas das pesquisas folclóricas, que almejavam revelar nossa “identidade oculta”. De acordo com Iglésias (2002, p.22), iniciam-se, em larga escala, os estudos de temas brasileiros, com uma profundidade jamais vista anteriormente. Destaca-se uma grande produção de estudos sociológicos, antropológicos e históricos sobre o Brasil que ganharam grande repercussão. “É a consciência crítica, que logo se aprofunda com a contribuição mais ordenada e científica das Universidades e seus cursos de Ciências Sociais, tão representativos de um Brasil Novo” (IGLÉSIAS, 2002, p.22). Sem sombra de dúvidas, os artistas queriam encontrar o que era realmente proveniente da “terra”, como afirma Carvalhal: “A ‘fonte’ de inspiração é agora a própria terra brasileira. Não mais o Brasil de ‘cartão-postal’, não mais um País aos moldes

estrangeiros, mais um Brasil olhado objetivamente no que tem de mais genuíno e particular” (CARVALHAL, 1970, p.181).

Vale lembrar que experiências europeias tinham valorizado os “países primitivos”, que guardavam ainda a “pureza” e a “originalidade” das paisagens e da cultura dos povos nativos, divergindo da “civilização ocidental”. Enquanto os artistas estrangeiros pesquisaram e valorizaram profundamente esses resquícios de “vida primitiva”, os brasileiros tiveram a percepção de que nosso país guardava muitas dessas características tão apreciadas. Como afirma Oswald (1971, p.96), o “primitivismo nativo” tinha sido realmente um grande achado para os modernistas, despertando todas as pesquisas sobre nossa identidade histórica e cultural, paralelamente ao desenvolvimento dos estudos etnográficos e antropológicos estrangeiros. De acordo com Benedito Nunes, em “Antropofagia e vanguarda”,

Nosso primitivismo modernista, que corresponde a essas tendências das vanguardas europeias [a visão pura do Cubismo, a *imagination sans fil* do Futurismo, a agressividade dadaísta e a livre associação programática do Surrealismo], não reedita nenhuma de suas espécies. Compreende-as a todas, compreendendo as dimensões popular, etnográfica e folclórica da primitividade brasileira. Nessas condições, uma vez que a sensibilidade moderna se encurtava na direção do arcaico, entre nós existindo em estado de cultura ativa, a descoberta da primitividade situava-nos no mesmo território comum e suprageográfico, onde a fusão do originário com o novo situava os próprios rebeldes europeus (NUNES, 2004, p.325).

Além disso, da mesma forma que o primitivismo das Vanguardas europeias também se caracterizou como um conceito crítico voltado ferozmente contra a tradição, no Modernismo também foi uma forma de contestar as visões muitas vezes míticas sobre o Brasil, abordadas sob as formas artísticas descaracterizadas. Segundo Alfredo Bosi,

O modernismo rompeu, de fato, como sertanismo estilizado dos prosadores parnasianos. Mas não o fez se não para por em prática um primitivismo mais radical e, em certo sentido, mais romântico; [...] Era um primitivismo culto, que não tolerava mais o jeito parnasiano de falar da vida rústica [...] ao longo dos anos propriamente modernistas, o Brasil é uma lenda sempre se fazendo (BOSI, 2003, p.216, 217).

Com isso, Lúcia Helena (2005, p.50) afirma que os princípios que regeram a geração de 22 foram resumidamente a renovação estética a partir do aproveitamento da estética vanguardista, reelaborados pelos brasileiros; o primitivismo; a revisão histórica da pátria, vista agora sob o ângulo do próprio colonizado; os temas do nacionalismo e da identidade cultural brasileira, coletado nas camadas profundas do inconsciente coletivo e pessoal,

considerando-se nosso hibridismo sociocultural, diferente do patriotismo ornamental dos parnasianos.

Além dos princípios citados acima, na literatura, também se deu o resgate da linguagem do povo brasileiro e a ruptura com a linguagem acadêmica, conforme explica Oswald: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 2009b, p. 473). Ávila acrescenta que a proposição principal do Modernismo foi a de criar “[...] uma *linguagem* em curso criativo e a de uma *realidade* contextual inseparável de nossa peculiar experiência de expressão” (ÁVILA, 2002, p. 30; grifos do autor). Junto da crítica não só da linguagem acadêmica, mas também de toda a realidade brasileira tida como retrógrada, o humor, a ironia e a paródia igualmente tornaram-se elementos constituintes da linguagem modernista.

Conforme assinala Nunes (2002, p. 42), foi uma “perspectiva estética central” que regeu o Modernismo, e a partir dela, cada grupo de artistas seguiu seus próprios caminhos. Dentro do movimento, de acordo com Lúcia Helena (2005, p. 50-51), defendiam-se várias correntes, como as primitivistas, nacionalistas, dinamistas, espiritualistas ou até algumas que se opuseram à própria “linha de frente do movimento”, como posições elitistas e conservadoras. Os diversos ideais defendidos pelas revistas e grupos modernistas revelam essa pluralidade de posicionamentos dentro da “perspectiva estética central” do movimento.

De acordo com a sua tese dos andamentos cíclicos da produção da consciência criadora nacional, Ávila (2002, p. 35) afirma que o Modernismo representa a terceira etapa do projeto literário brasileiro – antecedida pelo Barroco, primeira fase, e o Romantismo, segunda fase –, caracterizada pela experimentação formal, com uma linguagem inventiva, uma concepção crítica do real, reunindo as noções de nacionalidade e o substrato da consciência ideológica. O movimento recupera características das fases anteriores, o Barroco e o Romantismo, porém, levando seus elementos a um profundo nível de reflexão. Também é responsável por reformular as correntes inovadoras europeias e transformá-las em uma linguagem artística propriamente brasileira. Segundo o estudioso, estava instaurada a maior contribuição de originalidade nacional:

Fazendo reverter criticamente ao curso do projeto a noção de liberdade formal e a conscientização diante de nossa realidade, o Modernismo acabou por distinguir [...] o que aí consistiria num fulcro implícito de intuição própria e o que até então tinha sido [...] mero impressionismo temático ou repetição ingênua de modelos importados. Assim, o que o Barroco trouxera remotamente como abertura criativa ao primeiro esboço de uma expressão

brasileira – elemento de tradição que a etapa romântica sufocaria sob a camada da sua superficialidade formal – é retomado e revigorado pelo movimento de 1922 que, no entanto, não se conceitua mais como artifício de ornamento da linguagem, porém como pesquisa de linguagem, categoria inseparável da moderna criatividade estética. [...] O Modernismo quer também utilizar-se da lição das culturas mais amadurecidas, assimilando técnicas e, se possível, reconduzindo-as a uma necessidade *nossa* de expressão, de *atualidade* de expressão. É aqui que o processo da reflexão modernista, como um grande leque de arejamento crítico, primeiro se abre ao sopro da viração universal, para depois fechar-se sobre a nossa própria perplexidade e representá-la já não apenas em termos de linguagem, mas sobretudo de realidade. O pêndulo *linguagem/realidade, experimentação/construção* ritmará o desenvolvimento do projeto literário brasileiro ao longo de uma vigência cíclica em que viremos, afinal, a conhecer a nossa opção maior de originalidade (ÁVILA, 2002, p. 34; grifos do autor).

Além das implicações artísticas, o Modernismo rompeu também com aquele complexo de inferioridade que estava impregnado na personalidade intelectual brasileira. Antônio Candido (2006, p.125, 126) defende que o movimento foi um verdadeiro reajuste da cultura às condições sociais e ideológicas de sua contemporaneidade, reinterpretando aquilo que eram supostas “deficiências” de nossa formação cultural como verdadeiras “superioridades”, libertando-nos de antigos “recalques” históricos, sociais e étnicos. O estudioso ainda afirma que, em amplo sentido, deveríamos definir o Modernismo como um “movimento cultural brasileiro”, cuja arte cooperou com outros setores da vida cultural, “no sentido da diferenciação das atribuições, de um lado; da criação de novos recursos expressivos e interpretativos, de outro” (CANDIDO, 2006, p. 141). O movimento, assim, de acordo com Candido (2006, p. 140), facilitou tanto o desenvolvimento da sociologia, em processo ainda embrionário no país, quanto da história social, da etnografia, do folclore, da teoria educacional e política. Possibilitou, igualmente, a percepção das massas como um elemento construtivo da sociedade, pela forma como estudou e aplicou suas sugestões de ordem sociológica e folclórica, assim como as condições da vida política e econômica pressupunham o advento das camadas populares (CANDIDO, 2006, p. 141). Nas palavras do estudioso,

Pode-se dizer que houve um processo de convergência, segundo o qual a consciência popular amadurecia, ao mesmo tempo em que os intelectuais se iam tornando cientes dela. E este alargamento da inteligência em direção aos temas e problemas populares contribuiu poderosamente para criar condições de desenvolvimento das aspirações radicais, que tentariam orientar, dar forma, ou quando menos sentir a inquietação popular. O que se poderia, no melhor sentido, chamar de libertinagem espiritual do Modernismo contribuiu para o fermento de negação da ordem estabelecida, sem o qual não se

desenvolvem a rebeldia social e o consequente radicalismo político (CANDIDO, 2006, p. 141).

Diante de tais contribuições, desde a revolução no âmbito das letras e das artes, libertando-nos dos academicismos e da dependência das tendências estrangeiras, até o campo das ideias, livrando-nos dos recalques históricos, possibilitando-nos conhecer o país e amadurecendo a visão da nossa condição política e social, Candido (2006) acaba por concluir que o Modernismo parece ter sido a “[...] tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro” (CANDIDO, 2006, p. 134). Assim, aquele projeto que se perpetuou por anos em busca de uma arte nacional e original, encontra no Modernismo o ponto alto de sua realização.

2.3.2 A estética vanguardista e modernista: pontos de intersecção

A conquista de uma expressão artística que fosse ao mesmo tempo original e moderna, como dito anteriormente, encontrou nas novas estéticas europeias uma forma de inspiração, já que expressavam mais que uma ruptura com a tradição artística, mas também um estado de espírito universal. Demonstraremos mais claramente, nesta subseção, os pontos de intersecção entre a produção modernista e as técnicas vanguardistas.

No princípio, a Vanguarda chegava aos poucos, na medida em que nossos artistas importavam os experimentos inovadores do próprio berço dos movimentos. Segundo Mário da Silva Brito (1997, p.4), Oswald de Andrade era o primeiro a trazer ideias vanguardistas de sua viagem pela Europa em 1912, onde teve um grande contato com o Futurismo e Cubismo. Tarsila do Amaral teve longas estadias na França, aonde foi justamente para estudar as técnicas modernas, aprendendo do Cubismo com o próprio mestre Léger. Anita Malfatti também esteve de 1910 a 1914 na Alemanha e foi aluna da Academia Real de Belas Artes, em Berlim, onde teve os primeiros contatos com a pintura Expressionista. De 1914 a 1916, a pintora partiu para os Estados Unidos, estudando na Independent School of Art, onde conheceu Marcel Duchamp e a estética cubista. Anos mais tarde, em 1923, Anita retorna à Europa e, desta vez, instrui-se em Paris. Segundo Miceli (2003), o relacionamento dos artistas com as tendências vanguardistas foi um dos elementos decisivos para a formação da primeira geração modernista e o projeto artístico nacional:

Embora todo o movimento modernista tenha buscado meios e modos de incentivar a criação de um cânone artístico e literário marcadamente “nacionalista”, o fazer plástico desse conjunto de artistas deve ser

compreendido e interpretado em função das linguagens e estilos que eles foram progressivamente incorporando às práticas do ofício, por força dos prolongados estágios de estudo e de aprendizagem concluídos na Europa [...]. Nesse sentido, o passo mais acertado nesse empenho de captar os elementos de garantia e presença do “nacional” requer uma apreensão de como sucedeu o processo de importação de saberes e técnicas do fazer artístico, sob a batuta estilística das correntes de vanguarda a que os respectivos mestres dos nossos modernistas estavam filiados (MICELI, 2003, p.99).

Além das viagens de estudos para a Europa, a Vanguarda também ia adentrando o país por meio de leituras de manifestos e de textos ligados aos movimentos, que aos poucos começavam a ser divulgados no país. Segundo Lúcia Helena (2005, p.17), o Manifesto do Futurismo de 1909, por exemplo, foi publicado no mesmo ano no Brasil nos jornais *A República*, do Rio Grande do Norte, e *Jornal de Notícias*, da Bahia. Porém, o documento só foi reconhecido no ano de regresso de Oswald da Europa (1912) e realmente provocou grande repercussão em 1921, com a publicação de um artigo do escritor no *Jornal do Comércio*, onde chamou Mário de Andrade de “poeta futurista”. O autor de *Pauliceia Desvairada* responde ao comentário do amigo no “Prefácio interessantíssimo”, negando o título, apesar de admitir que sua obra tinha pontos de contato com o movimento de Marinetti:

Não sou Futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o Futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de Futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade. Hoje tenho orgulho. Não me pesaria reentrar na obscuridade (ANDRADE, 1987a, p.62).

Diferente de Mário, outros artistas brasileiros chegaram a se denominar “futuristas” na década de 20, como Victor Brecheret. Como afirma Lúcia Helena (2005, p.16), ser renovador e ousado era sinônimo, para muitos, de ser “futurista”. Nunes também discute que “O Futurismo [...] esteve associado de maneira ostensiva, publicitária e polêmica ao movimento de 22, despertando nos seguidores deste as mais desencontradas reações [...]” (NUNES, 2002, p. 42).

De acordo com Bosi (1984), o termo “futurista” no Brasil era usado como sinônimo de extravagância e ruptura com o passado, revelando que a crítica ainda não distinguia corretamente o Futurismo de outras linhas da Vanguarda:

[...] se o futurismo não era a sua componente única, era, sem dúvida, a pedra de escândalo a ser lançada nos arraiais acadêmicos. Passaram por futuristas,

indiscriminadamente, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, Brecheret e a própria Anita Malfatti. O epíteto é cômodo, a pregação de Marinetti a mais conhecida, e a crítica acadêmica ainda não sabe discernir a linha impressionista-cubista-abstracionista, que caminhou para a *construção do objeto poético autônomo*, da linha primitivista-expressionista-surrealista, que significava antes de mais nada, *a projeção de tensões inconscientes do sujeito* (BOSI, 1984, p.380; grifos do autor).

Porém, da parte dos artistas, nem sempre houve plena aceitação e vinculação ao movimento, sobretudo, com a progressiva afiliação dos futuristas ao nazismo. Segundo Lúcia Helena (2005, p.16), os brasileiros foram aplicando as próprias interpretações a suas leituras do Futurismo, aceitando alguns termos e recusando outros, como o posicionamento ideológico e político do movimento. O discurso de Menotti del Picchia (2009) na segunda noite da Semana de Arte Moderna, por exemplo, aproxima-se muitas vezes da retórica de Marinetti ao exaltar a modernidade, desejando que os “automóveis vertiginosos”, a “velocidade dos bondes elétricos e dos aviões”, os “motores e as chaminés das fábricas” espantem “[...] da poesia o último deus homérico, que ficou, anacronicamente, a dormir e a sonhar [...]” (PICCHIA, 2009, p.425). Assim como o movimento futurista, Picchia (2009) queria romper com a tradição literária e possibilitar o novo. Porém, afirma que a intenção dos modernistas não era exatamente a de se afiliar à escola futurista, cujas doutrinas “ortodoxas” não combinavam com o cenário brasileiro:

A nossa estética é de reação. Como tal, é guerreira. O termo *futurista*, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-lo porque era um cartel de desafio. [...] Não somos, nem nunca fomos “futuristas”. Eu, pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti. Seu chefe é, para nós, um precursor iluminado, que veneramos como um general da grande batalha da Reforma, que alarga o *front* em todo mundo. No Brasil, não há porém, razão lógica e social para o *futurismo ortodoxo*, porque o prestígio do seu passado não é molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura. Demais, ao nosso individualismo estético, repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acordo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade (PICCHIA, 2009, p.424; grifos do autor).

Lúcia Helena (2005) afirma, inclusive, que o culto ao progresso dos modernistas não tinha o mesmo tom do futurista. Era antes uma “[...] consciência de que é necessário um compromisso com as forças construtivas do presente, libertas de uma tradição que ‘reumatizava’, embora sem se renegar o que, do passado, ainda possuísse potencial transformador [...]” (HELENA, 2005, p.70).

É inegável, porém, que o Futurismo exerceu sobre os modernistas uma influência de ordem técnica, como a valorização do verso livre, da imaginação sem fios, das palavras em liberdade e da simultaneidade. Nesse sentido, como afirma Ramos, os princípios da

[...] *velocidade, da palavra em liberdade e da immaginazione senza fili* tiveram paralelo nos teóricos do Modernismo, como Mário de Andrade no “Prefácio interessantíssimo” (com sua teoria do verso harmônico e da polifonia poética) ou em *A escrava que não é Isaura* (rapidez e síntese [...], simultaneidade [...]) (RAMOS, 1997, p.49; grifos do autor).

Conforme aponta Ramos (1997), esses dois textos tão significativos sobre poesia, o *Prefácio Interessantíssimo* (1987a) e a *Escrava que não é Isaura* (1960), apontam técnicas futuristas. Quando Mário de Andrade fala da “vitória do dicionário”, da “libertação da palavra da ronda sintática” em que a “frase elíptica reina” e “pululam os verbos, adjetivos, advérbios tomados por substantivos” (ANDRADE, 1960, p.234) está aproximando sua técnica das palavras em liberdade, conforme confessa no *Prefácio*: “Uso palavras em liberdade” (ANDRADE, 1987a, p.68). O conceito de harmonia – que consiste na reunião de “[...] palavras sem ligação imediata entre si [...] pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para nossa sensação [...]” (ANDRADE, 1987a, p.68) – e da polifonia – a superposição de ideias e de imagens ou a união simultânea de duas ou mais melodias distintas – cria o mesmo efeito da simultaneidade e das palavras em liberdade dos futuristas. Além disso, ao defender que, “[...] na poesia modernista, não se dá [...] concatenação de ideias mas associação de imagens e principalmente SUPERPOSIÇÃO DE IDEIAS E DE IMAGENS” (ANDRADE, 1960, p. 245; grifos do autor), Mário também se aproxima do conceito de imagem difundido pela Vanguarda em que são reunidas realidades distantes ou são captados os vários pontos de vista obtidos simultaneamente pelo poeta, como teorizou Reverdy (1918, p.3).

A ideia de simultaneidade, como apresentado anteriormente, também foi muito importante na estética cubista. A teoria de Mário da harmonia e da polifonia assemelha-se igualmente do movimento, que foi idealizado na literatura por Apollinaire e também praticado por Cendrars, dois poetas que muito inspiraram os modernistas. Assim, quando Mário defende a polifonia poética, ou seja, a superposição de versos que não mantêm uma ligação semântica entre si, como na *Pauliceia Desvairada*, aproxima-se da poesia cubista que praticava a realidade decomposta em planos superpostos e simultâneos, suprimindo os nexos semânticos. Segundo Nunes (2002, p.43), o Cubismo e o *Esprit Nouveau* de Apollinaire fizeram parte das

principais inspirações da modernidade na obra de Mário de Andrade, que, por sua vez, criou a perspectiva estética central do movimento modernista:

Em plena convergência mental com as vanguardas, é na estética da música que Mário de Andrade abona a sua teoria da simultaneidade ou do polifonismo, chamada de harmonismo no “Prefácio”. [...] Não importa que Mário tenha dado, depois de *A Escrava*, outros rumos, menos modernistas, à sua poesia. De seu realismo psicológico, que surpreendeu os veios inconscientes da imaginação, saíram as imagens-choque, a sintaxe interruptiva e a dissonância do verso, que passaram a integrar, juntamente com o humor e a atitude agressiva do poeta rebelde, a *perspectiva estética central* do Modernismo (NUNES, 2002, p.49-50; grifos do autor).

A poesia Pau-Brasil de Oswald também ficou muito conhecida pela intersecção com as ideias cubistas, sobretudo pelos versos breves, que também se valiam da superposição de imagens simultâneas. Tratava-se de uma forte relação com a poesia de Apollinaire e, sobretudo com a de Cendrars, conforme analisaremos com mais profundidade posteriormente. De acordo com a estética cubista, tanto na pintura quanto na literatura, Oswald argumenta pela “volta ao material”, ou seja, uma valorização do sentido puro das formas ou dos materiais, do ponto de vista de sua realidade preliminar como fatos da cultura (NUNES, 2002, p. 50). Essa pureza deveria ser expressa, segundo Oswald (2009b), por meio da “síntese”, do “acabamento técnico” e de um “equilíbrio geométrico”, outros princípios apregoados antes pelo Cubismo e depois reelaborados pelo *Esprit Nouveau*. Segundo Nunes,

Independentemente das sugestões cubistas e dadaístas que possa haver recolhido na Europa, durante os seus sucessivos estágios parisienses, [...] Oswald reelaborou uma mensagem teórica do *esprit nouveau* na sua versão original [...]. O nexos íntimo que Apollinaire estabeleceu entre a invenção e a surpresa reaparece no Manifesto Pau-Brasil. O acabamento técnico e o equilíbrio geométrico, os dois outros princípios apregoados nesse documento, também procedem de Apollinaire, mas por uma vertente anterior à doutrina do *esprit nouveau*: a teoria do cubismo. [...] A volta ao material como volta ao “sentido puro” na poesia pau-brasil, dentro da perspectiva sentimental e intelectual, irônica e ingênua que se adotara, acompanhou contudo esteticamente, até pela inocência construtiva que o Manifesto considerou uma tendência da sensibilidade moderna, a simplicidade formal que fizeram do Cubismo um primitivismo da forma externa (NUNES, 2002, p. 51, 52).

Assim, conforme apontado acima por Nunes (2002), o primitivismo Pau-Brasil, mantém forte relação com a estética do primitivo europeu praticada pelo Cubismo, que prezava pela síntese formal, pela linguagem livre de regras sintáticas e pela pureza do gênero poético. Também vem do primitivismo estrangeiro o conceito crítico de ruptura das

convenções e dos valores artísticos da arte acadêmica, que no Pau-Brasil se voltará contra a trajetória artística da poesia brasileira que ainda “andava oculta nos cipós maliciosos da sabedoria” ou que representava o “lado doutor”, “erudito”, sem refletir nossas peculiaridades nacionais (ANDRADE, 2009b, p.472,473). Nesse sentido, a valorização da linguagem popular, história, cultura, tradição popular e paisagens – não somente na obra de Oswald, mas também no trabalho dos modernistas em geral – fazia do nosso primitivismo “primitivismo mesmo” (ANDRADE, 1949 apud CAMPOS, 2017, p.265), ou algo muito “mais sincero”, como disse Mário (ANDRADE, 1987a, p.74), já que o europeu buscou em culturas estrangeiras o que nós já tínhamos.

Além da literatura, o Cubismo também influenciou profundamente a produção das artes plásticas na década de 20. Na conferência de 1923 em Paris, Oswald de Andrade comenta que os novos artistas iniciavam um processo de reação contra a pintura acadêmica, adotando processos modernos vindos do Cubismo, como o rompimento com a “arte imitadora”. Dentre tais artistas, Oswald (1923) cita Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Zina Aita, Rego Monteiro, Tarsila do Amaral e Yan de Almeida Prado. Anita Malfatti, por exemplo, havia tido grande contato com o Cubismo em Nova Iorque e começa a praticar a tendência. Em telas como *Nu cubista, nº 1* (1915), com a representação das angulações do corpo feminino por meio de formas cúbicas; e *Flores Cubistas* (1930), que decompõe e sintetiza a imagem de tal forma, que as flores são traçados retangulares e triangulares coloridos, não se pode deixar de observar uma forte presença do Cubismo europeu.

A obra de Tarsila do Amaral dos anos 20 também apresenta características muito semelhantes às do movimento, podendo-se observar o primitivismo cubista, com a síntese das formas, reduzidas a padrões geométricos, e a multiplicidade de cores sólidas. Como já dito, Tarsila do Amaral foi aluna do grande mestre Fernand Léger em 1923, quando também conheceu e tomou aulas com outros cubistas, como André Lhote e Albert Gleizes. Ao retornar ao Brasil, a pintora dá uma entrevista ao Correio da Manhã, no dia 25 de dezembro de 1923, e afirma que “o cubismo é um exercício militar. Todo o artista para ser forte deve passar por ele” (AMARAL, T. apud AMARAL, 2010, p.141). Miceli (2019, p.149) afirma que o fulcro da linguagem plástica de Tarsila na fase Pau-Brasil foi uma derivação significativa da estética cubista, sobretudo, das “paisagens animadas” (1919-1923) de Léger, conforme abordaremos futuramente. Se, num primeiro momento da aprendizagem, obras como *Academia nº1* (1923), *Estudo (Academia nº2)* (1923) e *O modelo* (1923) demonstraram uma dificuldade em termos de resposta autoral frente à linguagem cubista de Léger, posteriormente, Tarsila consegue tirar das lições do professor a sua própria inventividade pictórica, adaptando a estética cubista às

nossas necessidades de representação da paisagem natural e social brasileira (MICELI, 2019, p.151, 152), criando, assim, uma linha “primitivismo brasileiro”.

Mário Andrade expressou grandes ressalvas a tal influência do Cubismo sobre nossos pintores. Em carta a Tarsila do Amaral, no dia 16 de junho de 1923, Mário comenta não apreciar a pintura de Gleizes e Braque, e recomenda a Tarsila que não se envolva demasiadamente com a tendência cubista e nem caia na abstração, provavelmente temendo que a pintora não desenvolvesse sua própria originalidade e deixasse de refletir o nacional:

Creio que não cairás no cubismo. Aproveita deste apenas os ensinamentos. Equilíbrio, construção, sobriedade. Cuidado com o abstrato. A pintura tem campo próprio. Não gosto dos vizinhos que fazem incursões pelas searas alheias (ANDRADE; AMARAL, 2001, p.75).

Anos mais tarde, em seu “Fichário analítico”, Mário faz uma análise do percurso da pintora na fase pau-brasil e afirma que as primeiras obras revelavam ainda forte influência do Cubismo por conta de uma evidente preocupação da síntese formal que ainda regia a construção do quadro, afastando a pintora de um encontro com a natureza brasileira (ANDRADE; AMARAL, 2001, p.137). Porém, segundo Mário (ANDRADE; AMARAL, 2001, p.138-139), Tarsila conseguiu alcançar a tendência expressiva que poderia melhor representar o que tinha de mais substancial e perene na natureza brasileira, fugindo da “vagueza e gelidez do Cubismo”. Por fim, apesar de toda a preocupação com a influência do Cubismo na obra da pintora, acaba por admitir que o movimento foi importante para a construção da estética original e nacional de Tarsila: “Foi apoiada no cubismo, e extraordinariamente infantilizada pelo ascetismo dele, que Tarsila encontrou de novo a natureza e conseguiu vê-la” (ANDRADE; AMARAL, 2001, p.139).

Além do Cubismo e do Futurismo, o movimento expressionista também esteve muito presente na produção artística brasileira no início do século XX. Anita Malfatti havia trazido para sua polêmica exposição de 1917 a linguagem pictórica expressionista aprendida em seus estudos na Alemanha e nos Estados Unidos. As obras expostas, como *A boba* (1915-1916), *Homem das sete cores* (1915-1916), o *Homem amarelo* (1915-1916), *A estudante* (1915-1916), evidenciam traços marcantes do Expressionismo, como a intensidade e expressividade das formas e das cores que revelam a representação de imagens criadas sob as visões subjetivas da pintora. Em *Homem das sete cores*, por exemplo, a paleta contrastante do choque entre verde e amarelo *versus* azul e rosa, somada à deformação e rigidez da musculatura do corpo masculino, revelam simbolicamente o caráter robusto impresso na ideia

de virilidade. Outros pintores também utilizaram técnicas expressionistas, como Lasar Segall, Di Cavalcanti e Oswaldo Goeldi.

Além da pintura, o movimento também contribuiu para a produção literária brasileira. No caso de Mário de Andrade, sabe-se que o poeta estudou atenciosamente as tendências expressionistas alemãs. Segundo Gilda Mello Souza (1980, p.258), Mário interessou-se pela cultura alemã e leu livros e periódicos que se ligavam ao Expressionismo. Como resultado dos seus estudos, o poeta chegou a afirmar que a tendência estética do movimento seria uma das linhas dominantes da arte moderna. Além das questões estéticas, a estudiosa avalia que a ideia expressionista de engajamento, de organização e revolução da sociedade por meio da arte teria acompanhado a evolução do pensamento de Mário sobre as questões da nacionalidade (MELLO E SOUZA, 1980, p.259).

Muito próxima da ideia de vasão da subjetividade expressionista e das tendências primitivistas ligadas ao movimento, nas quais o poeta libera tanto sua “visão”, quanto as leis da versificação, Mário também almejava a “substituição da ordem intelectual pela ordem do subconsciente” (ANDRADE, 1960, p.242), reivindicando a liberdade das formas e a autonomia da inspiração e da criatividade. No *Prefácio Interessantíssimo*, o poeta afirma:

Acredito que o lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada. [...] A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho a perturba e mesmo emudece. Arte, que, somada a Lirismo, dá Poesia⁴⁸, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas de arame no caminho. Deixe que tropece, caia e se fira (ANDRADE, 1987a, p.63).

Porém, ao mesmo tempo que Mário era contrário à abstração na pintura, também não queria levar a poesia modernista ao ápice da deformação do real em detrimento da expressão da subjetividade: quando fala em deixar fluir o subconsciente ou a inspiração não está defendendo uma poesia que não seja um trabalho intelectual, sem técnica e precisão. Está solicitando, porém, o abandono das regras rígidas de versificação, impostas pela tradição. Afinal, a fórmula de Dermée, citada pelo poeta, conjuga o “lirismo”, que nasce da impulsão subconsciente, e “arte”, que prevê o trabalho de criação intelectual. Na *Escrava que não é Isaura*, Mário explica essa questão:

⁴⁸ Fórmula de P. Dermée, citada por Mário de Andrade no *Prefácio Interessantíssimo*: “Lirismo + Arte = Poesia” (ANDRADE, 1987a, p.63).

O poeta não fotografa o subconsciente. A inspiração é que é subconsciente, não a criação. Em toda criação dá-se um esforço de vontade [...] A reprodução exacta do subconsciente quando muito daria [...] uma totalidade de lirismo. Mas lirismo não é poesia. O poeta traduz em línguas conhecida o eu profundo. Essa tradução se efectua na inteligência por um juízo, pelo que é na realidade em psicologia “associação de ideias”. O poeta modernista usa mesmo o máximo de trabalho intelectual [...] (ANDRADE, 1960, p.241, 242; grifos do autor).

Se Mário de Andrade aprendeu com o Expressionismo a exploração do “eu profundo” do artista, o poeta acrescentou a essa expressão a identidade brasileira, como um desdobramento de seu próprio “eu”. Lafetá (1986) comenta essa *Figuração da Intimidade* na poesia do escritor:

O fato é que, se a poesia de Mário de Andrade constitui uma exploração do seu “eu”, e com [...] a história “de um homem multiplicado que procura encontrar-se a si mesmo” (e isso explicaria a sua pluralidade de temas e de técnicas), ela constitui também uma tentativa de explorar a multiplicidade da cultura brasileira e de contar a história de um intelectual que procura encontrar a identidade de seu país (e isso explicaria melhor as determinações sociais de pluralidade). O movimento é simultâneo e solidário: a busca da identidade nacional [...] liga-se ao “problema mais íntimo da descoberta da própria identidade” (LAFETÁ, 1986, p. 8; grifos do autor).

A poesia de Mário também nos leva a destacar outros pontos de intersecção das artes modernistas com a Vanguarda: além do Futurismo, Cubismo e Expressionismo, ainda é possível notar um paralelo com o pensamento dadaísta. É perceptível, por exemplo, o tom dadá no início da discussão do *Prefácio*:

Está fundado o Desvairismo.
Este prefácio, apesar de interessante, inútil.
Alguns dados. Nem todos. Sem conclusões [...]
Aliás muito difícil nesta prosa saber onde termina a *blague*, onde principia a seriedade. Nem eu sei (ANDRADE, 1987a, p.59, 60).

Apesar da poesia de Mário ter seguido rumos diferentes da “antiliteratura” e do ilogismo linguístico, próprios do Dadá, a ideia do “desvairismo” da *Paulicéia* adquire uma das características mais gerais do movimento: o estado de revolta contra a sociedade, contra a tradição artística e contra as categorias intelectuais. O “ismo” que Mário acrescenta ao “desvario”, à moda vanguardista, cria um movimento moderno nas letras brasileiras em tempos que lutar pela liberdade de pesquisa estética, pelo verso livre e pela “substituição da ordem intelectual pela subconsciente” poderia soar “insanidade” ou “paranoia”, aos termos de

Monteiro Lobato⁴⁹. Além disso, o tom de sarcasmo e de piada, a *blague* anunciada por Mário, também se aproxima da retórica dadaísta, dos seus espetáculos estapafúrdios, ou da própria tentativa de definição da escola: da mesma forma que “dadá” não significava nada, Mário ironicamente brinca que seu prefácio interessantíssimo (no superlativo) era “inútil”. A figura do arlequim, tão recorrente na obra, também remete à ideia do burlesco, do sarcasmo e do lúdico. Além da “loucura” e da “*blague*” contidos no desejo de romper com a tradição, aquela mesma rebelião dadá contra a sociedade burguesa se encontra nos versos agressivos de “Ode ao burguês”.

As ideias dadaístas também estiveram presentes na poesia de Oswald de Andrade. A “poética da radicalidade” na linguagem de *Pau-Brasil*, que refletia uma experiência de despojamento, de redução, de síntese e de representação da realidade brasileira, conforme descreveu Haroldo de Campos (2017, p.239-240), tem relações com o anti-intelectualismo, a simplicidade no modo de expressão e o primitivismo dadaístas. Frente à tradição poética acadêmica ou ao convencionalismo das formas e do discurso parnasiano, a poesia pau-brasil posicionava-se também como uma forma de “antipoesia” ou de “antidiscorso”, paralelamente à iniciativa dadá de se criar uma “antiliteratura”. Porém, diferente do subjetivismo e irracionalismo dadaístas, a poesia de Oswald assume uma “[...] postura crítica, de tomada de consciência e de objetivação da consciência via e na linguagem” (CAMPOS, 2017, p.250).

Como a poesia *Pau-Brasil*, o *Manifesto Antropófago* também dialoga com o Dadaísmo pela forma como impõe a valorização do inconsciente, nega o racionalismo, com um tom contestador, radical e combatente. A Antropofagia de Oswald relaciona-se igualmente com outro movimento vanguardista: o Surrealismo e os valores do primitivismo saído das forças do inconsciente. Dentre as ideias discutidas no manifesto, o poeta defende uma volta ao “Brasil Caraíba”, ao “matriarcado de Pindorama”, ou seja, ao modo de vida antes da chegada dos portugueses – “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (ANDRADE, 2009a, p.509). Tratava-se da felicidade de uma vida “primitiva”, que gozava da coletividade, de “homens naturais” que não haviam sido maculados pelo mal da sociedade “civilizada”, marcada pela progressão histórica: “Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão, Sem César” (ANDRADE, 2009a, p.508). Conforme o primitivismo saído das tendências surrealistas, Oswald também almejava que as artes pudessem emancipar o homem das leis morais e psicológicas, impostas pela sociedade. Porém, diferente da realidade europeia em

⁴⁹ Conforme dito anteriormente, Lobato questionou se as técnicas vindas da Vanguarda na obra de Anita Malfatti era resultado de uma “paranoia ou mistificação” (LOBATO, 1917, n.p.).

que esse homem primitivo estava há séculos distante, nós a tínhamos como um passado recente. De acordo com Oswald, “já tínhamos a língua surrealista”:

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista [...]. A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais (ANDRADE, 2009a, p.507).

Assim como os surrealistas e dadaístas se apoiaram nos estudos de Freud sobre o inconsciente, Oswald também o cita várias vezes no manifesto, com a mesma intenção dos europeus: buscar, nos estudos da psicanálise, as bases estéticas para que as artes pudessem emergir do subconsciente, dos impulsos profundos ou primários da personalidade, muitas vezes, reprimidos pelas normas morais e sociais. Porém, no caso da estética modernista, não se tratava somente de adentrar a psique do artista, como indivíduo, mas a nossa personalidade mais primitiva, que nos liga ao Brasil original, descaracterizado pela cultura imposta do colonizador: “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (ANDRADE, 2009a, p.511). Assim, conforme afirma Nunes (2002, p.53), a Antropofagia retoma os impulsos primitivos e a rebeldia surrealistas, aguçando um estágio primitivo anterior de nossa realidade, “[...] elaborando uma visão eminentemente crítica da sociedade brasileira, dentro da qual a arte constitui o veículo da revolta individual a serviço da transformação da vida e dos seus valores morais e políticos” (NUNES, 2002, p. 53).

Segundo Lúcia Helena,

Mantendo um proveitoso diálogo com as correntes vanguardistas europeias, em especial o Surrealismo e o Dadaísmo, o “Manifesto antropófago” promove uma síntese daquelas conquistas: a valorização do inconsciente, a negação do racionalismo, dentre outras. Esta atitude não é, todavia, indicadora de cega dependência, mas assimilação produtiva de uma linguagem renovadora, captada e utilizada de modo transformador por Oswald, tendo ele sempre em vista uma intenção crítica em face da cultura brasileira.[...] Ao contrário de outras correntes nacionalistas que se vão encaminhando para a idealização de um Estado ora forte, ora integralista, Oswald promove um mergulho nas fontes primitivas para articulá-las a uma reflexão, de matiz anarquista e contestador, que faz do riso e da utopia uma forma de combate (HELENA, 2005, p.77-78).

Conforme dito anteriormente, vale lembrar que o primitivismo, não somente o antropófago de Oswald, mas das produções modernistas de 22 em geral, abraçou as correntes

do irracional europeu para encontrar nas profundezas de nossa memória discursiva, cultural, a caracterização mais “pura” do brasileiro. Segundo Bosi,

[...] o imaginário de 22 se encontrava com o renovado e irracionalismo europeu [...]. Em nome de uma poética do inconsciente, 22 opôs-se às sensaborias do penúltimo nativismo. O ângulo de visão era o de intelectuais mais informados e mais inquietos que se propunham desentranhar a poesia das origens, o substrato selvagem de uma “raça”; e que desejavam intuir o modo de ser brasileiro aquém da civilização, ou então surpreendê-lo na hora fecunda do seu primeiro contato com o colonizador. [...] Para esse Brasil, entre polimórfico e amorfo, esquivo a determinações históricas precisas; [...] para esse mundo sem tempo mergulhado na fruição da origem, traçável apenas pelos meandros do instinto, a palavra a ser proferida ressoava, necessariamente, a das poéticas lastreadas de irracional: Dadá, Expressionismo, Surrealismo (BOSI, 2003, p. 216, 217, 218).

A ideia da Antropofagia, do homem nativo, primitivo, vindo do “Brasil original”, teria sido despertada por uma tela de Tarsila do Amaral, o *Abaporu* (1928), o “homem que come” ou “antropófago”. A pintora afirma que quando apresentou a obra para Oswald e Raul Bopp houve um grande choque: “Oswald de Andrade e Raul Bopp [...] chocados contemplaram-no longamente. Imaginativos, sentiram que dali poderia surgir um grande movimento intelectual”⁵⁰ (AMARAL, 2008, p.722). Segundo Tarsila, “aquela figura monstruosa, de pés enormes, plantados no chão brasileiro ao lado de um cacto, sugeriu a Oswald de Andrade a ideia da terra, do homem nativo, selvagem, antropófago [...]”⁵¹ (AMARAL, 2008, p. 540). O *Abaporu*, com seu gigantismo e “monstruosidade”, tinha fortes ligações com uma tela anterior, *A Negra* (1923) – com os “[...] dois robustos toros de pernas cruzadas, uma arroba de seio pesando sobre o braço, lábios enormes, pendentes, cabeça proporcionalmente pequena” (AMARAL, 2008, p.722) – que já anunciava a antropofagia.

O *Abaporu* e outras obras de Tarsila ligadas ao novo movimento – como *Urutu*, *Sol Poente*, *Sono*, *A Rua* –, assim como o *Manifesto antropófago* de Oswald, também guarda relações com o Surrealismo. Segundo Aracy Amaral (2010, p.287), o elemento mágico e o inconsciente das pinturas relacionavam a antropofagia da autora ao surreal. Como sugeriu Oswald no *Manifesto*, Tarsila buscava retratar, com emoção e pureza, um estado primitivo da alma brasileira. A própria pintora, anos depois provocada pela amiga, releva que tais telas tinham relação com seus sonhos quando criança, com imagens do inconsciente:

⁵⁰ Em “Pintura Pau-Brasil e Antropofagia”, publicado na *Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, 1943.

⁵¹ Em “Ainda a ‘Semana’”, publicado no *Diário de São Paulo*, quarta-feira, 28 de julho de 1943.

[...] Sofia Caversassi Villalva, temperamento de artista, irradiando beleza e simplicidade, dizia que minhas telas antropofágicas se pareciam aos seus sonhos. Só então compreendi que eu mesma havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por histórias que ouvira quando criança: a casa assombrada, a voz do alto que gritava do forro “eu caio” e deixava cair um pé (que me parecia imenso), “eu caio”, caía outro pé, e depois a mão, e o corpo inteiro, para o terror da criançada (AMARAL, 2008, p.722).

É preciso ressaltar que além da ideia de recuperação desses estados “inconscientes e primitivos” da identidade brasileira, a Antropofagia também defendia o processo de “devoração” e “deglutição” do estrangeiro, ou seja, das correntes vanguardistas, para alimentar nossa arte, como o título do movimento sugeria – “Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem” (ANDRADE, 2009a, p.510), conforme citado previamente. Tratava-se de assimilar os processos artísticos vanguardistas e transformá-los em um produto nacional. Essa simbologia da antropofagia ou do canibalismo estava em voga na Europa vanguardista em decorrência da linha primitivista. Como destaca Nunes (2004), a “terminologia digestiva” já vigorava nas proclamações dadaístas desde 1917. Ribemont-Dessaignes, por exemplo, havia descrito em termos antropofágicos acontecimentos do Salon de Automne: “*Il est averé désormais que les plus pur moyen de témoigner de l’amour à son prochain est bien de le manger [...]*”⁵² (RIBEMONT-DESSAIGNES, 1917 apud NUNES, 2004, p.321). A imagem antropofágica modernista apossou-se do canibalismo vanguardista, que havia feito do canibal um símbolo, quando a Psicanálise iniciava seus apontamentos sobre os comportamentos neuróticos no homem civilizado, presentes nos antigos atos da antropofagia ritual; e quando é grande a coleta de material etnográfico que suscitava questões ligadas ao canibalismo (NUNES, 2004, p. 322). Oswald, assim, recolheu uma imagem que já era uma propriedade comum da época moderna.

Ao mesmo tempo em que a Antropofagia dialogava com as Vanguardas, buscava, porém, manter uma postura de receptividade crítica e de assimilação dos movimentos europeus para a criação de sua própria tendência. Com relação ao Surrealismo, por exemplo, Oswald chegou a indicar a total independência do movimento. Na página de Antropofagia no *Diário de São Paulo*, no dia 17 de março de 1929, em ocasião da chegada ao Brasil do poeta surrealista Benjamin Péret, é interessante observar o posicionamento do grupo valorizando o Surrealismo, porém também sugerindo que a Antropofagia seria um desdobramento ou até mesmo um estágio posterior do movimento europeu:

Não nos esqueçamos que o surrealismo é um dos melhores movimentos *pré-anthropofágicos*. A liberação do homem como tal, através do ditado do inconsciente e de turbulentas manifestações pessoais, foi sem dúvida um dos mais empolgantes espetáculos para qualquer coração de antropófago que nestes últimos anos tenha acompanhado o desespero do civilizado [...]. *Depois do surrealismo, só a antropofagia* (CUNHAMBEBINHO, 1929 apud AMARAL, 2010, p.287, grifos nossos)⁵³.

Os ideais estéticos dos movimentos de vanguarda estiveram, assim, presentes na formação do Modernismo, compondo as principais linhas de produção artística do movimento brasileiro. Segundo Nunes,

[...] o Futurismo, o Expressionismo, o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo [...] veicularam a exigência de renovação da linguagem, a desconfiança à realidade de fachada, a absorção pela obra do estado de conflito que liga o artista à sociedade, o índice sociocrítico da forma e a reflexão da literatura sobre si mesma, que realçam, como partes integrantes de uma situação, a problemática da arte moderna. Os modernistas também depararam com esses problemas enraizados ao sentido da modernidade, nas correntes estrangeiras onde foram buscadas ideias estéticas. [...] Precisamos não esquecer também que as ideias vanguardistas interessarão a um pensamento comprometido, no qual a teoria e o fazer poético [e artístico] se compenetravam” (NUNES, 2002, p. 45, 46).

Como analisado anteriormente, apesar de utilizarem as vanguardas como ponto de partida e uma vez “deglutida” suas tendências modernas, à moda antropofágica, o movimento modernista atualiza sua inteligência artística, adquire a almejada “consciência nacional” e passa a seguir seus próprios rumos.

⁵² “A partir de agora está provado que a maneira mais pura de mostrar amor ao próximo é comê-lo [...]” (tradução nossa).

⁵³ Em “Péret”, publicado na Revista de Antropofagia, 2ª edição, nº 1, do Diário de São Paulo, em 17 de março de 1929. Cunhambebinho era o próprio Oswald de Andrade.

3. AS RELAÇÕES ESTÉTICAS ENTRE BLAISE CENDRARS, OSWALD DE ANDRADE E TARSILA DO AMARAL

Se não é possível entender a fase heroica do Modernismo sem analisar as contribuições das Vanguardas, há igualmente outro ponto crucial para o estudo do movimento: a presença e atuação de Blaise Cendrars entre os brasileiros, que representou uma verdadeira intersecção entre a estética modernista e vanguardista. Sua ação se mostrou mais evidente nas obras de Oswald de Andrade e de Tarsila do Amaral, com quem o estrangeiro manteve uma estreita amizade nos anos 20. Nesta seção, analisaremos as relações estéticas entre os três artistas e a forma como compuseram um projeto artístico semelhante ou mesmo conjunto.

Blaise Cendrars estava entre os artistas mais cosmopolitas do início do século XX. Dentre as características mais marcantes de sua obra vanguardista estava a exaltação do novo, por conta das inovações vivenciadas pela sociedade de seu tempo, em que o poeta descreve sua experiência própria com o mundo moderno, vivida em suas viagens, e igualmente pelas inovações estéticas que se operavam no gênero poético, com forte inspiração na estética das Vanguardas. Para compreendermos sua ação entre os artistas brasileiros, situaremos a produção artística do franco-suíço e a constituição do autor como poeta moderno, ligado aos movimentos internacionais, na subseção intitulada “3. 1 Blaise Cendrars: um poeta das Vanguardas”.

O estrangeiro viajou para o Brasil, em 1924, em busca de uma nova matéria para sua poesia. Após ter conhecido, em Paris, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, em 1923, o escritor franco-suíço é convidado pelos modernistas para uma longa estadia no país. No dia 12 de janeiro de 1924, 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. Cendrars voltará às terras brasileiras outras duas vezes: em 1926 e em 1927-28, com permanências consideravelmente longas.

A presença do escritor no Brasil tornou-se o símbolo da Vanguarda francesa em São Paulo. Como já mencionado, o franco-suíço acaba se tornando um membro *ante litteram* do Modernismo pelo seu sodalício com Paulo Prado, Olívia Guedes, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e com outros artistas envolvidos. Antes de sua chegada, já era lido e admirado pelos escritores brasileiros. Uma vez no país, dividiu com os colegas mais próximos sua experiência como grande artista moderno e para o público geral pôde falar sobre

as Vanguardas Europeias: palestrou sobre a “Moderna poesia francesa” e as “Tendências gerais da estética contemporânea” no Conservatório Musical de São Paulo e sobre “A literatura negra”, no Salão Literário de José de Freitas-Vale. Era uma das primeiras oportunidades efetivas de recepção e diálogo com as Vanguardas, feita por um integrante experiente dos movimentos, aqui no Brasil.

Além disso, outro evento relevante decorrente de sua permanência no país foi uma viagem de apresentação da terra “exótica” que, certamente, se tornou mais importante para os brasileiros que para o europeu: os modernistas redescobrem o verdadeiro sentido de brasilidade no carnaval do Rio, nas paisagens nativas e nas cidades históricas de Minas Gerais, guiados pelos olhos do europeu que os acompanhava. Estava desperto o sentimento de identidade nacional que impulsionaria o Movimento Modernista a partir de então. Entusiasmados pelas técnicas primitivistas, do movimento ligado à modernidade e às vanguardas europeias, os brasileiros encontram dentro da própria nação as fontes que buscavam para inovar sua obra. Assim, o poeta europeu foi responsável pela articulação entre a Vanguarda e o projeto artístico essencialmente nacional, ligado ao Modernismo brasileiro.

Para Oswald e Tarsila, dois nomes de peso da fase heroica do movimento, Cendrars já havia exercido um verdadeiro trabalho de mentoria em suas estadias na Europa no ano anterior, em 1923. Haviam descoberto no “umbigo” dos movimentos europeus, Paris, a importância que o sentido de brasilidade teria para a construção de uma arte brasileira e original, que finalmente poderia ser “exportada”, ou seja, inserida nas manifestações internacionais modernas. Após voltar ao Brasil e redescobrimo-o junto de Cendrars, o casal Tarsiwald, recolherá toda a matéria de suas obras, desencadeando o “primitivismo nativo” da fase Pau-Brasil. Pintura e poesia guardavam evidentes relações estéticas com a obra do franco-suíço. Discutiremos esse período de interação entre os dois artistas, as Vanguardas e Cendrars na subseção “3.2 Tarsiwald: os anos de formação”.

Para Cendrars, a viagem pelo país e o diálogo com os modernistas, desencadeia o projeto intitulado *Feuilles de Route*, que pretendia desenvolver sete livros de poesia sobre o Brasil. O primeiro volume, possuía o mesmo título do navio em que Cendrars viaja para o Brasil, *Le Formose*. A obra foi publicada pela editora *Au Sans Pareil*, em 1924 e foi ilustrada com croquis de Tarsila, que reproduziam imagens registradas durante a passeio pelo país e anotações para suas telas.

O segundo volume, *São Paulo*, foi composto por seis poemas que acompanharam o catálogo da exposição da pintora na Galeria Percier, em junho de 1926, com os quadros Pau-Brasil. A pintora expôs 17 trabalhos, dentre eles, aquarelas e desenhos: *Morro da Favela*, *São*

*Paulo, Paisagem com Touro*⁵⁴, *Paysage n°2* e *Paysage n°3*⁵⁵, *Lagoa Santa, Adoração*⁵⁶, *As meninas*⁵⁷, *A Cuca, Barra do Piraí*⁵⁸, *Passagem de nível*⁵⁹, *A negra, Autorretrato, A feira, A gare, Vendedor de Frutas e Os anjos*⁶⁰ (AMARAL, 2010, p.237-238). 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. A participação de Cendrars nessa exposição, com o catálogo e também nos direcionamentos tomados, conforme apresentaremos, aponta para as relações estéticas entre as obras dos dois artistas e para a inegável influência de Cendrars na carreira da pintora.

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 lançados em periódicos. Em 1926, *Les Feuilles Libres* publicam alguns dos versos, intitulados “*Sud-Américaines*”, sem mencionar que fariam parte do volume VI. Posteriormente, os poemas que foram escritos na viagem de volta à França, no navio “*Gelria*”, saem na revista *Montparnasse*, nos números 49, de 1927, e 51, de 1928. Em 2001, Claude Leroy organiza uma nova edição de poesias completas, *Tout autour d’aujourd’hui* – versão utilizada neste trabalho –, que apresenta poemas inéditos que comporiam *São Paulo, À la fazenda*, “*Des hommes sont venus*”, “*Le Gelria*”, recolhidos de manuscritos do poeta, conservados em Berna. É importante apontar que, durante as análises desta seção, consideraremos todos os poemas existentes como parte integrante das *Feuilles de Route*, só indicando a distinção do volume pertencente caso se faça necessário para a compreensão de alguma particularidade.

Nunca se soube o porquê de Cendrars ter abandonado seu projeto de poemas sobre o Brasil. Claude Leroy comenta que provavelmente o poeta sofreu um estado de esgotamento, “[...] *la lassitude qui prend Cendrars quand une formule d’écriture risque de tourner à la*

⁵⁴ Intitulada, no catálogo de 1926, *Paysage n°1* (SCHWARTZ, 2003, s.p.).

⁵⁵ Segundo Amaral (2010, p. 238), não se sabe ao certo quais seriam essas duas telas. Há a possibilidade de ser *E.F.C.B, O mamoeiro ou Carnaval em Madureira*.

⁵⁶ Intitulada, no catálogo de 1926, *La nègre du Saint-Esprit* (SCHWARTZ, 2003, s.p.).

⁵⁷ Intitulada, no catálogo de 1926, *Les enfants au sanctuaire* (SCHWARTZ, 2003, s.p.).

⁵⁸ Tela extraviada.

⁵⁹ A primeira versão dessa tela, apresentada na exposição de 1926, também foi extraviada.

⁶⁰ As últimas sete telas, acima apresentadas, foram intituladas em francês para a exposição, respectivamente como *Passage à niveaux, Négresse, Portrait de l’artiste, La foire, La gare, Marchand de Fruits* e *Les anges* (SCHWARTZ, 2003, s.p.).

recette”⁶¹ (LEROY, 2001 apud CENDRARS, 2001b, p.388). Como vanguardista, o poeta rejeitava seguir qualquer regra que o impedisse de inovar. Em entrevista radiofônica, o escritor afirma que não possui métodos de trabalho – “*Je n’ai pas de méthode de travail*”⁶² (CENDRARS, 2006, p.6) – e foi provavelmente a agonia de seguir um projeto literário que teria causado o desânimo do poeta para terminar sua obra.

A experiência de Cendrars no Brasil foi de grande relevância em sua carreira como escritor e a estadia no país marcou sua obra. Segundo Claude Leroy, essa viagem 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’*”⁶³ (LEROY, 2001 apud CENDRARS, 2001b, p.389). Em agradecimento por essas experiências no país, o escritor dedica *Le Formose* aos “*bons amis de São Paulo*”, dentre eles “Paulo Prado, Mário de Andrade, Sergio Milliet, Tasto de Almeida, Couto de Barros, Rubens de Moraes, Luiz Aranha, Oswald de Andrade e Yan”; e aos “*amis de Rio-de-Janeiro*, Graça Aranha, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes, Guilermo de Almeida, Ronald de Carvalho, Americo Faco [...] [e] Leopoldo de Freitas” (CENDRARS, 2001b, p. 181). Nos poemas, entre menções aos amigos brasileiros, cita o nome de Oswald em “Départ”.

Igualmente em agradecimento, o poeta brasileiro dedica o *Pau-Brasil* ao vanguardista – “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil”⁶⁴ (ANDRADE, 2017, p. 21) – e também lhe faz referência em poemas e no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Todas essas menções revelam a ação da obra do vanguardista sobre a poesia do brasileiro. Segundo Aracy Amaral, “[...] a influência [do poeta franco-suíço] sobre Oswald de Andrade, nesse particular, na poesia, é bem clara, não apenas na poética oswaldiana, como no preito que lhe faz no Manifesto Pau-Brasil [...] mesmo na eclosão do movimento antropofágico [...]” (AMARAL, 2010, p.153). Ao mesmo tempo em que o escritor naturalizado francês incita o projeto da poesia nacional modernista, além de ter sido o elo entre os movimentos de vanguarda e a arte brasileira, Oswald teria se inspirado na poesia concisa, substantiva, reduzida aos signos essenciais das *Feuilles de Route*. Como prova desse espelhamento estético, o *Pau-Brasil* igualmente é ilustrado com croquis de Tarsila. Discutiremos essas relações na subseção “3.3 Linguagem telegráfica”. De Cendrars, Oswald também apreende a colagem, o *ready-made*, a “fotografia verbal” dos textos históricos dos cronistas, de outros poetas, inclusive do autor das

⁶¹ “[...] a lassidão que toma Cendrars quando uma fórmula de escrita arrisca transformar-se em uma receita” (tradução nossa).

⁶² “Eu não tenho um método de trabalho” (tradução nossa).

⁶³ “[...] o Brasil se tornará a ‘segunda pátria espiritual’ de Cendrars e sua ‘Utopialândia’” (tradução nossa).

Feuilles de Route, ou mesmo de textos banais, como os das propagandas. Essa “poesia de posse contra a propriedade”, que culminou na Antropofagia, será analisada na subseção 3.4.

Além disso, os dois poetas mantiveram um forte diálogo com a pintura de Tarsila. Os versos breves, de forma reduzida e, por vezes, com a realidade decomposta em diferentes planos, remetem à estética pictórica das telas da brasileira, cujo paradigma compositivo foi apreendido das Vanguardas. Os poemas-pintura de Cendrars e de Oswald e as telas de Tarsila, também não desprovidas de “poesia”, assemelhavam-se pelo primitivismo, pelos contornos elementares e linguagem simples. Desenvolveremos esses aspectos em “3.5 Entre o poético e o plástico: a construção da imagem”.

3.1 Blaise Cendrars: um poeta das Vanguardas

Nascido na Suíça francófona, em 1887, Blaise Cendrars era também naturalizado francês. Pertencer, porém, a uma nação nunca foi do seu feitio. Era, conforme teria definido Baudelaire (2010, p.30, 31), um “cidadão do mundo moderno”, um cosmopolita nato, que, desde cedo, com sua família itinerante, foi afastado da terra natal. Durante a Primeira Guerra, Cendrars se alistou na Legião Estrangeira Francesa e partiu como voluntário. Em 29 de setembro de 1915, o poeta é gravemente ferido e amputa o braço direito. Passou a vida viajando por muitos países. Era falante de várias línguas e profundo conhecedor de outras culturas, as quais aprendia em suas estadias pelo mundo. Seu nome de registro era, na verdade, Frédéric-Louis Sauser e o pseudônimo Blaise Cendrars – “Blaise” viria de “*braise*” (brasa) e “Cendrars”, de “*cendres*” (borralho, no sentido de cinzas) – nascia junto com a sua própria obra: o poeta foi a grande personagem de sua poesia, retratando como o “pintor da vida moderna” (BAUDELAIRE, 2010) suas várias viagens e a modernidade vivida pelo mundo. Seu entusiasmo pelo novo e pelo moderno ligaram sua obra poética inevitavelmente à busca de inovações formais, tão almejadas em sua contemporaneidade. O escritor faz uma poesia que, em muitos aspectos, desvinculou-se da tradição e ligou-se à estética das Vanguardas, sem ser, entretanto, militante estrito de um único movimento. Cendrars era, na verdade, um escritor das novas experimentações artísticas, tendo praticado técnicas de vários movimentos, de modo que cada obra possui uma singularidade no uso de tais recursos vanguardistas. Sua produção poética gerou tanto elogios quanto controvérsias, em uma forma

⁶⁴ Posteriormente, nas *Poesias Reunidas*, de 1945, Oswald retirará da dedicatória a menção a Cendrars, certamente por desentendimentos e o fim da amizade com o estrangeiro.

de ser bastante vanguardista, polêmica e militante do mundo artístico europeu no início do século XX.

Em Paris, o centro do cosmopolitismo, “[...] o lugar dos desenraizados em busca de inspiração e de aventuras, a capital da arte e da estética, da boêmia internacional” (BERARDINELLI, 2007, p.70), Cendrars era membro ativo dos círculos vanguardistas, discutindo os novos ideais junto de outros artistas renomados e fazendo parcerias para criação de obras. Dentre suas amizades, estavam Apollinaire, Jules Romain, Jean Cocteau, Chagall, Archipenko, Modigliani, Fernand Léger e o casal de pintores Robert e Sonia Delaunay. Com esses colegas, Cendrars criou obras realmente inovadoras. No caso do Cubismo, como já mencionado, 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, conforme afirma Aracy Amaral (1997, p.93).

O problema da aplicação do princípio da simultaneidade pictórica na poesia, estudado por Apollinaire, tem uma excelente solução na famosa obra de Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913), anunciada em uma campanha publicitária como o “Premier Livre Simultané”. O poema-pintura – tema de estudos anteriores sobre Blaise Cendrars, na dissertação intitulada *A obra poética de Blaise Cendrars: uma expressão das vanguardas* (ARAUJO, 2017) – 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 laranja. A imagem representa os últimos versos do poema: “*Paris/ Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue*”⁶⁵ (CENDRARS, 2001b, p. 34).

⁶⁵ “Paris/Cidade da Torre única do grande Patíbulo e da Roda” (tradução nossa).

Figura 1 - La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913, n. p.).

Conforme se nota da Figura 1, 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, p.112). 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 habituaient l'œil à lire d'UN SEUL REGARD l'ensemble d'un poème [...] comme on voit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche*⁶⁶ (APOLLINAIRE, 1987, p.135; grifos do autor).

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.

⁶⁶ “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” (tradução nossa).

Acompanhando os diversos ângulos de visão do poeta, a pintura de Sonia Delaunay, de formas compostas em planos geométricos com linhas que se interceptam, remetem diretamente à arquitetura de imagens justapostas do poema (ARAUJO, 2017, p.192). O título do painel, *Couleurs simultanées*, é fruto de um estudo desenvolvido pelo casal Delaunay, chamado “Contrastes simultâneos”. Robert e Sonia foram tocados pela teoria de Kandinsky (2000) reunida em *Do espiritual na arte*, que, conforme apresentamos anteriormente, pregava a arte como uma interpretação do espírito humano, cujas abstrações por meio das cores agiriam diretamente sobre a sensibilidade humana, criando, como na música, harmonias que produzem sentidos. Com isso, a ideia dos Delaunay era de “contrastar as cores” buscando tanto a interpretação das emoções humanas, quanto a representação de um ritmo “musical” para a composição e a impressão de um “movimento” das linhas pela tela, tudo observado simultaneamente⁶⁷. Assim, Sonia Delaunay aplica esse princípio em *La Prose* como forma de reproduzir visualmente o movimento do trem e os vários planos de visão do poeta.

Além dos “contrastes simultâneos”, no texto, destacam-se o uso de técnicas poéticas modernas, como o verso livre; as palavras em liberdade e a enumeração de imagens; a visualidade da tipografia e do espaço da página como meios de expressão; o prosaísmo de alguns excertos que apresentam certa narratividade no relato de detalhes da viagem; a simulação do ritmo natural da fala. Sobre os últimos dois pontos, a palavra “Prose” do título aborda ambos aspectos: o prosaísmo e a “prosa”, a “conversa”⁶⁸ ou o “diálogo”, tão constante entre o poeta e sua acompanhante de viagem, a *Petite Jehanne de France*. Em vários momentos do longo poema, há passagens de discurso direto. Um exemplo particularmente marcante é a voz da Jehanne, que repetidas vezes questiona: “*Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre?*”⁶⁹ (CENDRARS, 2001b, p.24). E o poeta também responde à reiterada pergunta: “*Nous sommes loin, Jehanne, tu roules depuis sept jours*”⁷⁰ (CENDRARS, 2001b,

⁶⁷ Apollinaire (1965), como um dos grandes críticos de obras cubistas no início do século XX, observa, em *Les peintres cubistes*, o surgimento de um novo movimento no interior do Cubismo, em que algumas obras evidenciavam uma fragmentação maior das formas e das cores do que aquela observada nos outros pintores ligados ao grupo, numa tentativa de “musicalizar-lhes” e de “dar-lhes movimento”. O poeta francês nomeou a nova tendência de Cubismo Órfico, que também foi chamada de Orfismo. O casal Delaunay, com seus “contrastes simultâneos”, foi o maior expoente do Orfismo na pintura.

⁶⁸ O próprio Cendrars afirma, em uma carta a Victor Smirnoff, que usou o vocábulo com o sentido de “prosa”, *dictu*, do latim vulgar, o que já justificaria a execução de simulações dos ritmos reais da fala em alguns versos: “*Pour le mot Prose: je l’ai employé dans le Transsibérien dans un sens bas-latin de ‘prosa’, ‘dictu’*. Poème me semblait trop prétentieux, trop fermé. Prose est plus ouvert, populaire” (CENDRARS, 1987b, p. 108) – “Sobre a palavra Prosa: empreguei-a no Transiberiano com um sentido baixo latim de ‘prosa’, ‘dicto’. Poema me parecia mito pretencioso, muito fechado. Prosa é mais aberta, popular” (tradução nossa).

⁶⁹ “Blaise, diga, nós estamos muito longe de Montmartre?” (tradução nossa).

⁷⁰ “Estamos longe, Jeanne, você está viajando há sete dias” (tradução nossa).

p.24); “*Mais oui, tu m’énerves, tu le sais bien, nous sommes bien loin*”⁷¹ (CENDRARS, 2001b, p.25); “*Oui, nous le sommes, nous le sommes*”⁷² (CENDRARS, 2001b, p.26); “*Non mais...fiche-moi la paix...laisse-moi tranquille*”⁷³ (CENDRARS, 2001b, p.26).

Além disso, para simular os ritmos da fala, o poeta igualmente insere-se como protagonista de seus versos, em constante diálogo com o leitor, contando-lhe suas experiências de viagem:

*Or, un vendredi matin, ce fut enfin mon tour
On était en décembre
Et je partis moi aussi pour accompagner le voyageur en bijouterie qui
[se rendait à Kharbine
Nous avions deux coupés dans l’express et 34 coffres de joaillerie de
[Pforzheim
De la camelote allemande “Made in Germany”
Il m’avait habillé de neuf, et en montant dans le train j’avais perdu un
[bouton
- Je m’en souviens, je m’en souviens, j’y ai souvent pensé depuis –
Je couchais sur les coffres et j’étais tout heureux de pouvoir jouer
[avec le browning nickelé qu’il m’avait aussi donné ⁷⁴
(CENDRARS, 2001b, p.21).*

Os versos livres, do excerto acima, aproximam-se do ritmo da fala e reproduzem o entusiasmo do poeta ao relatar sua viagem no Transiberiano. A empolgação de que havia, enfim, “chegado a sua vez” de conhecer o mundo, a incrível missão de transportar “34 cofres de joalheria”, a felicidade de “brincar com o browning niquelado”, a lembrança da roupa nova e o botão perdido, recordação que faz transparecer o tom de exclamação no verso “Eu me lembro, eu me lembro, pensei muito nisso depois” (ARAUJO, 2017, p.163). Além disso, o relato da experiência de viagem, a descrição apurada dos detalhes da memória, demonstram certa narratividade, colocando o poeta em uma posição semelhante à de um narrador autodiegético. Com isso, Cendrars procura de várias formas ultrapassar os limites do gênero poético.

As técnicas poéticas vanguardistas não se esgotaram na obra famosa do *Transsibérien*. Com um estilo bastante próximo ao de *La Prose*, o poeta publica *Le Panama ou les aventures*

⁷¹ “Mas claro, você me irrita, você sabe muito bem, estamos muito longe” (tradução nossa).

⁷² “Sim, estamos, estamos” (tradução nossa).

⁷³ “Não, mas...me deixa em paz...me deixa tranquilo” (tradução nossa).

⁷⁴ “Ora, uma sexta-feira de manhã chegou finalmente a minha vez/ Estávamos em dezembro/ E eu também parti para acompanhar o viajante bijuteria que ia a Harbin/ Tínhamos dois compartimentos no expresso e 34 cofres de joalheria de Pforzheim/ Pacotilha alemã ‘Mande in Germany’/ Ele tinha me vestido com roupas novas e subindo no trem eu perdi um botão/ – Eu me lembro, eu me lembro, pensei muito nisso depois –/ Eu dormia sobre os cofres e estava muito feliz de poder brincar com o browning niquelado que ele tinha me dado também” (tradução nossa).

de mes sept oncles em 1918, que também relata uma viagem de trem. A obra apresenta versos livres e brancos; a colagem (de um panfleto publicitário e mapas de linhas férreas); as palavras em liberdade; o prosaísmo; a predileção pelo mundo moderno e suas máquinas; a simultaneidade na expressão do relato das lembranças de infância, da descrição da viagem pela linha férrea, junto de excertos de cartas dos tios (ARAUJO, 2017, p.76). Além dos diversos planos de visão do poeta, há também sua multiplicação na figura dos sete tios – descritos na obra como grandes cosmopolitas, verdadeiros *globe-trotters* – a fim de definir sua personalidade como escritor.

Essa preocupação, aliás, perpassa toda sua obra poética: a busca de si, do Frédéric-Louis Sauser, de identidade fragmentada pela vida de viagens pelo mundo, conjugada com a personalidade que ele mesmo cria, a do poeta Blaise Cendrars, artista do mundo moderno. Com isso, num jogo de realidade e ficção, Cendrars situa-se como o personagem de sua própria obra e se vale de experiências factuais para compor seus versos. O poeta acreditava que uma análise constante de si mesmo traria sempre uma nova inspiração para sua obra moderna: “*L’écrivain qui fait de nombreux retours sur lui-même, comme moi, ne monte jamais par le même escalier, ne descend jamais dans la même cave, n’est jamais au sommet de la même tour, il découvre sans cesse et toujours du nouveau [...]*”⁷⁵ (CENDRARS, 2006, p. 76). Cendrars tinha uma filosofia muito comum entre os vanguardistas da época, a de que vida e arte são inseparáveis. Assim, a poesia seria um instrumento para sua própria vivência e experiência no mundo. Em um artigo para a revista *Der Sturm*, em 1913, o poeta explica de que maneira o ato de escrever é tido como uma extensão da vida:

Je ne suis pas poète. Je suis libertin. Je n'ai aucune méthode de travail. J'ai un sexe. Je suis par trop sensible. Je ne sais pas parler objectivement de moi-même. Tout être vivant est une physiologie. Et si j'écris, c'est peut-être par besoin, par hygiène, comme on mange, comme on respire, comme on chante. C'est peut-être par instinct: peut-être par spiritualité. Pange lingua. Les animaux ont tant des manies! C'est peut-être aussi pour m'entraîner, pour m'exister - pour m'exister à vivre, mieux, tant et plus! La littérature fait partie de la vie. Ce n'est pas quelque chose "à part". Je n'écris pas par métier. Vivre n'est pas un métier. Il n'y a donc pas d'artistes. Les organismes vivants ne travaillent pas. Je n'aime pas la sueur de mon front malgré les avis salutaires d'un livre par trop fameux. Il n'y a pas de spécialisations. Je ne suis pas hommes de lettres. Je dénonce les bûcheurs et les arrivistes. Il n'y a pas d'écoles. En Grèce ou dans les geôles de Sing-Sing, j'écrirais tout autrement. J'ai fait mes plus beaux poèmes dans les grandes villes parmi cinq millions d'hommes [...]. Toute vie n'est qu'un

⁷⁵ “O escritor que dá muitas voltas em si mesmo, como eu, nunca sobe pela mesma escada, nunca desce no mesmo porão, nunca está no topo da mesma torre, ele descobre constantemente e sempre o novo [...]” (tradução nossa).

*poème, un mouvement. Je ne suis qu'un mot, un verbe, une profondeur, dans le sens le plus sauvage, le plus mystique, le plus vivant*⁷⁶ (CENDRARS, 1987a, 1993, p.99).

Se, por um lado, Cendrars não consegue organizar sua vida de modo objetivo sem a escrita, a ponto de sua essência não mais se desprender da obra, o produto final de sua existência, por outro lado, a vida que realmente viveu foi uma mistura de realidade e ficção, um verdadeiro poema – “toda vida é um poema” (CENDRARS, 1987a, p.99). Ao narrar nas obras ou para amigos suas aventuras pelo mundo, Cendrars criava dados biográficos, situações ou experiências que só aconteceram em sua imaginação. Tudo o que se relacionava a sua figura, como personalidade da Vanguarda, estava envolvido na atmosfera ficcional e artística que criou para si. Sérgio Milliet comenta que

Assim era Cendrars, o mais admirável dos mentirosos, o mais divertido dos companheiros, pois tudo vira, tudo sabia, tudo vivera sem sair de Paris... No entanto, nunca Cendrars ficou em Paris, pois a vida efetiva que levava não era aquela dos cafés e dos ateliês mas a outra, a do mundo de sua imaginação, do mundo imenso, milionário, de aventuras mirabolantes, que existia para ele e por ele, no qual ele era herói nº 1. (MILLIET, 2001a, p. 446).

Em *Au cœur du monde*, obra abandonada em 1917⁷⁷ e publicada posteriormente em 1943, o escritor descreve seu segundo nascimento, como Cendrars, o poeta moderno. Afirma ser agora um homem sem passado, que abandonou os laços familiares: “*Je suis l’homme qui*

⁷⁶ “Eu não sou poeta. Eu sou libertino. Não tenho nenhum método de trabalho. Eu tenho um sexo. Eu sou excessivamente sensível. Eu não sei falar objetivamente sobre mim mesmo. Todo ser vivo é uma fisiologia. E se eu escrevo, talvez seja por necessidade, por higiene, como se come, como se respira, como se canta. Talvez seja por instinto: talvez por espiritualidade. *Pangue língua*. Os animais têm tantas manias! Também pode ser para treinar, para existir – para existir na vida, mais e mais! A literatura faz parte da vida. Não é algo ‘à parte’. Eu não escrevo por profissão. Viver não é uma profissão. Portanto, não há artistas. Os organismos vivos não trabalham. Eu não gosto do suor do meu rosto, apesar do conselho saudável de um livro famoso. Não há nenhuma especialização. Eu não sou um homem de letras. Eu denuncio os trabalhadores forçados e os arrivistas. Não existem escolas. Na Grécia ou nos cárceres de Sing-Sing eu escreveria de outro modo. Eu fiz os meus mais belos poemas nas grandes cidades, em meio a cinco milhões de pessoas [...]. Toda vida é só um poema, um movimento. Eu sou apenas uma palavra, um verbo, uma profundidade, no sentido mais selvagem, mais místico, mais vivo” (tradução nossa).

⁷⁷ Em entrevista radiofônica, Cendrars relata o motivo pelo qual abandonou *Au cœur du monde* em 1917, logo após o término da obra: “[...] *en 1917 je venais d’écrire un poème [Au cœur du monde] qui m’a stupéfié moi-même par son amplitude, par sa modernité, par tout ce que j’y mettais. Il était tellement antipoétique! J’en étais ravi. Et à ce moment-là, j’ai décidé de ne pas le publier et de laisser toute la poésie moderne patauger et se débrouiller sans moi pour voir ce qu’il en adviendrait*” (CENDRARS, 2006, p.18, 19). “[...] em 1917 eu tinha acabado de escrever um poema [*Au cœur du monde*] que me surpreendeu por sua amplitude, por sua modernidade, por tudo o que eu inseri nele. A obra era completamente antipoética! Eu estava encantado com o resultado. E, nesse momento, decidi não a publicar e deixar toda a poesia moderna se atrapalhar e se virar sem mim para ver o que aconteceria” (tradução nossa).

n'a plus de passé [...]”⁷⁸ (CENDRARS, 2001b, p. 128); “*Je ne suis pas le fils de mon père*”⁷⁹ (CENDRARS, 2001b, p. 129). O escritor inclusive comenta a criação de seu nome artístico: “*Je me suis fait un nom nouveau*”⁸⁰ (CENDRARS, 2001b, p. 128); “*Pourtant je suis le premier de mon nom puisque c’est moi qui l’ai inventé de toutes pièces*”⁸¹ (CENDRARS, 2001b, p. 132). De fato, o novo sobrenome e a nova genealogia realmente haviam nascido: a filha do poeta assumiu o nome artístico do pai, assinando Miriam Cendrars, tornando-se também uma grande divulgadora da obra do vanguardista.

É sobre essa perspectiva da procura pela identidade, permeada pelas experiências tanto como o viajante cosmopolita, quanto pela constituição da personagem vanguardista, que Cendrars publica sua primeira antologia de poemas em 1919, intitulada *Du Monde Entier*. A obra continha os três primeiros livros de poesia do escritor: além de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* e *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, a antologia trazia *Les Pâques à New York* (1912), longo poema de dísticos rimados sobre a experiência de Cendrars na grande cidade norte-americana durante os “tempos espirituais” da páscoa. Nesse momento, *Au cœur du monde* ficou fora da coletânea, sendo publicado somente, em 1943, quando Cendrars resolve compor uma segunda antologia de poemas. *Au cœur du monde* é inserido no final das poesias completas, apesar de não ter sido cronologicamente o último trabalho do escritor. O poeta seduziu-se com a ideia de traçar o trajeto simbólico de sua obra, que partia dos textos de *Du monde entier*, primeira compilação dos poemas que marcaram o nascimento de Cendrars como poeta moderno, e que culminava em *Au cœur du monde*, momento em que o escritor teria atingido o ápice de cosmopolitismo e de modernidade, conforme ele próprio afirma. Valendo-se dessa trajetória simbólica da obra de Cendrars, o segundo exemplar das poesias completas se chamará *Du monde entier au cœur du monde*.

A busca de si e as 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 Modigliani⁸² na folha de

⁷⁸ “Sou o homem que não mais tem passado” (tradução nossa).

⁷⁹ “Não sou o filho de meu pai” (tradução nossa).

⁸⁰ “Eu fiz para mim um nome novo” (tradução nossa).

⁸¹ “No entanto eu sou o primeiro do meu sobrenome já que fui eu que o inventei do nada” (tradução nossa).

⁸² Modigliani pintou pelo menos uma dezena de retratos do amigo Blaise Cendrars.

rosto da obra (Figura 2), 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, 1923⁸³ apud AMARAL, 2010, p.112).

Figura 2 – Retrato de Cendrars por Modigliani, na folha de rosto de *Dix-neuf poèmes élastiques*



Fonte CENDRARS (2001b, p. 64).

⁸³ Em “Carta de Paris”, publicado em *Ariel*, em outubro de 1923.

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*”⁸⁴ (CENDRARS, 2001b, p. 72). 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*”⁸⁵ (CENDRARS, 2001b, p. 72) –, Chagall cai novamente no sono: “*Tout à coup il ne peint plus/ Il était éveillé/ Il dort maintenant*”⁸⁶ (CENDRARS, 2001b, p. 73). 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
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*⁸⁷
(CENDRARS, 2001b, p. 72).

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*”⁸⁸ – 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 3.

⁸⁴ “Ele dorme / Ele acordou / De repente, ele pinta” (tradução nossa).

⁸⁵ “Com uma sardinha / Com cabeças, mãos, facas / Ele pinta com um bastão / [...] Ele pinta com as suas coxas” (tradução nossa).

⁸⁶ “De repente ele não pinta mais / Ele estava acordado / Ele dorme agora” (tradução nossa).

⁸⁷ “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 mulher sábia/ Há bacias de sangue/ Lavam-se recém-nascidos/ Céus loucos/ Bocas da modernidade/ A Torre saca-rolhas/ Mãos/ O Cristo/ O Cristo é ele” (tradução nossa).

⁸⁸ “E de repente é o seu retrato” (tradução nossa).

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*”⁸⁹ – apesar de não haver indícios de que ele é o poeta retratado. A menção a “*C’est sa fiancée*”⁹⁰ 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*”⁹¹ –, envolvida pela cabeça gigante de um cavalo; *O nascimento* (1911), com a cena de um parto – “*Il y a des barquets de sang/ On y lave les nouveau-nés*”⁹²; *Paris através da janela* (1931), retratando “*Des ciels de folie*”⁹³ de Paris, entrecortados por losangos de tons marrom, rosa, vermelho e azul, a Torre Eiffel gigante sobre a cidade, “*en tire-bouchon*”⁹⁴; *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*”⁹⁵. 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*”⁹⁶ (CENDRARS, 2001b, p.73). Trata-se da “elasticidade” ou distorção que o artista precisa empreender para realizar sua obra, um tema dos *Dix-neuf poèmes élastiques*, conforme trataremos adiante.

⁸⁹ “Sou eu” (tradução nossa).

⁹⁰ “É a noiva dele” (tradução nossa).

⁹¹ “A leiteira” (tradução nossa).

⁹² “Há bacias de sangue/ Lavam-se recém-nascidos” (tradução nossa).

⁹³ “Céus loucos” (tradução nossa).

⁹⁴ “saca rolhas” (tradução nossa).

⁹⁵ “O Cristo/ O Cristo é ele” (tradução nossa).

⁹⁶ “Ele se suicida todos os dias / [...] Ele se enforca com a sua gravata/ Chagall surpreendeu-se por ainda viver” (tradução nossa).

Figura 3 - Autorretrato com sete dedos



Fonte: CHAGALL (1913, n.p.).

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, e representam a visão simultânea do poeta ao reunir concomitantemente todas as telas que a faz referência no 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 voo 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 pegas pela direita, pela esquerda, pelo alto e terra-a-terra. Acho que ficou bastante bom (CENDRARS, 2001a, p.145-146).

Figura 4 - La Tour Eiffel



Fonte: DELAUNAY (1911, n. p.).

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 4 –, 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 mouvement*⁹⁷

(CENDRARS, 2001b, p.67, 68).

⁹⁷ “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” (tradução nossa).

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 adquiria 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*”⁹⁸): 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*”⁹⁹). 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 Bonnot¹⁰⁰ 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*”¹⁰¹. 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*”¹⁰² (CENDRARS, 2001b, p. 34). 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

⁹⁸ “Você é tudo/ Torre” (tradução nossa).

⁹⁹ “Assunto do meu poema” (tradução nossa).

¹⁰⁰ 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.

¹⁰¹ “E quando o sol se põe atrás de você/ A cabeça de Bonnot rola sob a guilhotina” (tradução nossa).

¹⁰² “Paris/Cidade da Torre única do grande Patíbulo e da Roda” (tradução nossa).

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*”¹⁰³ – a Torre adquire o aspecto revolucionário do Patíbulo, que põe fim às monarquias e configurações sociais do passado.

Como analisado anteriormente, 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 de uma construção estática, o escritor cria uma imagem do monumento em constante cinestesia: “*Tour en mouvement*”¹⁰⁴; “*Au cœur de l'Afrique c'est toi qui cours*”¹⁰⁵; o pincel que Delaunay mergulha na luz – “*Tu es le pinceau qu'il trempe dans la lumière*”¹⁰⁶. A potência da Torre é representada pela força motriz das monções (“*Moussons*”¹⁰⁷), os ventos sazonais comuns em regiões costeiras tropicais e subtropicais. O poema também faz referência à música e instrumentos musicais (“*Gong tam-tam [...] symphonie*”¹⁰⁸). 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*”¹⁰⁹. 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 /ã/, /ɛ/, 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, “boá”); 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,

¹⁰³ “Na Europa você é como um patíbulo” (tradução nossa).

¹⁰⁴ “Torre em movimento” (tradução nossa).

¹⁰⁵ “No coração da África é você que corre” (tradução nossa).

¹⁰⁶ “Você é o pincel que ele mergulha na luz” (tradução nossa).

¹⁰⁷ “Monções” (tradução nossa).

¹⁰⁸ “Gongo tantã [...] sinfonia” (tradução nossa).

passaio” (*“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 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).

¹⁰⁹ “Você é tudo/ Torre/ Deus antigo/ Besta moderna/ Espectro solar/ Assunto do meu poema/ Torre/ Tour do mundo/Torre em movimento” (tradução nossa).

Figura 5 – Torre Eiffel (frente e verso) de Blaise Cendrars, 1913



Fonte: AMARAL (1997, n. p.).

Cendrars comenta seus dias de inspiração como pintor no primeiro dos *Dix-neuf poèmes élastiques*, intitulado “*Journal*”¹¹⁰. 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*”¹¹¹ (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*”¹¹² (CENDRARS, 2001b, 65). Ao comparar-se com “um aeroplano em queda”¹¹³, o poeta afirma: “*Je suis l’autre/ Trop sensible*”¹¹⁴ (CENDRARS,

¹¹⁰ “Diário” (tradução nossa).

¹¹¹ “Eu até queria tornar-me pintor” (tradução nossa).

¹¹² “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).

¹¹³ “On dirait un aéroplane qui tombe./ C’est moi”(CENDRARS, 2001b, p.65). “Diríamos um aeroplano que cai/ Sou eu” (tradução nossa).

¹¹⁴ “Eu sou outro/ Muito sensível” (tradução nossa).

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. Conforme elogiou Mário de Andrade – apropriando-se de sua teoria do lirismo subconsciente, apresentada anteriormente – “[...] Cendrars aproxima-se do lirismo puro mais do que nenhum outro poeta moderno. Nunca a subconsciência foi posta a nu com tanta exatidão e sinceridade como nos *Dix-neuf Poèmes Élastiques* [...]” (ANDRADE, 2001a, p. 387). Em vários versos, Cendrars demonstra uma sensação pungente – “*Je suis inquiet*”¹¹⁵ (CENDRARS, 2001b, p.79); “*Je suis toujours en fièvre*”¹¹⁶ (CENDRARS, 2001b, p.83); “*Je suis mûr*”¹¹⁷ (CENDRARS, 2001b, p.85). Essa angústia está diretamente ligada ao seu alto nível de sensibilidade, que o levou à pintura, aos “contrastes simultâneos” de Delaunay. Aumentada a audição, o poeta afirma ter “[...] *de la musique sous les ongles*”¹¹⁸ (CENDRARS, 2001b, p.81) e “[...] *l’ouïe déchirée*”¹¹⁹ (CENDRARS, 2001b, p.83). Extremamente sensível ao que vê, como um pintor, para Cendrars “*Tout est couleur mouvement explosion lumière*”¹²⁰ (CENDRARS, 2001b, p.85). Nada mais lhe é estático, tudo parece mover-se diante de seus olhos, por isso o poeta afirma: “*Le paysage ne m’intéresse plus/ Mais la danse du paysage/ La danse du paysage/ Danse-paysage*”¹²¹ (CENDRARS, 2001b, p.75). Todas essas sensações transformam-se em sinestesia. O poeta ouve os gritos das cores que caem¹²², vê o acordeão do céu e vozes telescopadas¹²³ (ARAUJO, 2017, p. 84).

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 a intensa

¹¹⁵ “Eu estou inquieto” (tradução nossa).

¹¹⁶ “Eu estou sempre com febre” (tradução nossa).

¹¹⁷ “Estou bêbado” (tradução nossa).

¹¹⁸ “[...] música sob as unhas” (tradução nossa).

¹¹⁹ “[...] a audição atormentada” (tradução nossa).

¹²⁰ “Tudo é cor movimento explosão luz” (tradução nossa).

¹²¹ “A paisagem não me interessa mais/ Mas a dança da paisagem/ A dança da paisagem/ Dança-paisagem” (tradução nossa).

¹²² “*Les cris perpendiculaires des couleurs tombent sur les cuisses*” (CENDRARS, 2001b, p.76). “Os gritos perpendiculares das cores caem sobre as coxas” (tradução nossa).

¹²³ “*À travers l’accordéon du ciel et des voix télescopées*” (CENDRARS, 2001b, p.89). “Através do acordeão do céu e das vozes telescopadas” (tradução nossa).

justaposição de imagens que obscurecem os sentidos dos versos. Além disso, a presença de muitos neologismos, por vezes compreensíveis – como *arcencielesque* partido de *arc-en-ciel*¹²⁴ –, mas, em outros momentos, indecifráveis – como *fango-fango*, *bolotoo* e *papalangi* – também contribuem para a conturbada constituição de sentidos. Com isso, é possível compreender a característica “elástica” desta obra: conforme os versos de “*Ma Danse*”, “*Va-et-vient continuel/ Vagabondage spécial*”¹²⁵ (CENDRARS, 2001b, p.75). 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.

Além disso, o escritor dos “poemas elásticos” cita em vários momentos um “*dépouillement*”, ou seja, um despojamento que atinge desde a subjetividade do poeta até os temas tratados pela poesia e também sua estética. Nesse sentido, Cendrars assume o discurso vanguardista em sua inclinação negativa que clamava ruptura e destruição da tradição poética a fim de se construir uma arte inovadora (ARAUJO, 2017, p.85). O poeta, ao falar de “despojamento”, parece querer “despir” a poesia das regras impostas pela tradição, como as normas das formas fixas ligadas ao verso, rimas, metro e ritmo, ou ainda as exigências para a elaboração de imagens. Assim, Cendrars chega ao ponto de afirmar que seus “poemas elásticos” são tão despojados que foram feitos de “*Rimes et mesures dépourvues*”¹²⁶ (CENDRARS, 2001b, p.90) e anuncia seu “*Premier poème sans métaphores/ Sans images*”¹²⁷ (CENDRARS, 2001b, p.89), apesar do exagero da última declaração, pois se observa na obra um evidente trabalho imagético, como demonstramos nas análises anteriores (ARAUJO, 2017, p.86).

Dessa preocupação com uma “poesia despojada”, surge o anseio de se elaborar uma linguagem poética inovadora. É assim que também se manifesta a “elasticidade do poeta” nessa obra (ARAUJO, 2017, p.86). Em entrevista radiofônica, Cendrars afirma:

*Le langage est une chose qui m'a séduit. Le langage est une chose qui m'a perverti. Le langage est une chose qui m'a formé. Le langage est une chose qui m'a déformé. Voilà pourquoi je suis poète, probablement parce que je suis très sensible au langage [...]*¹²⁸ (CENDRARS, 2006, p.17).

¹²⁴ “Arco-íris” (tradução nossa).

¹²⁵ “Vai e vem contínuo/ Vagabundagem especial” (tradução nossa).

¹²⁶ “Rimas e medidas livres” (tradução nossa).

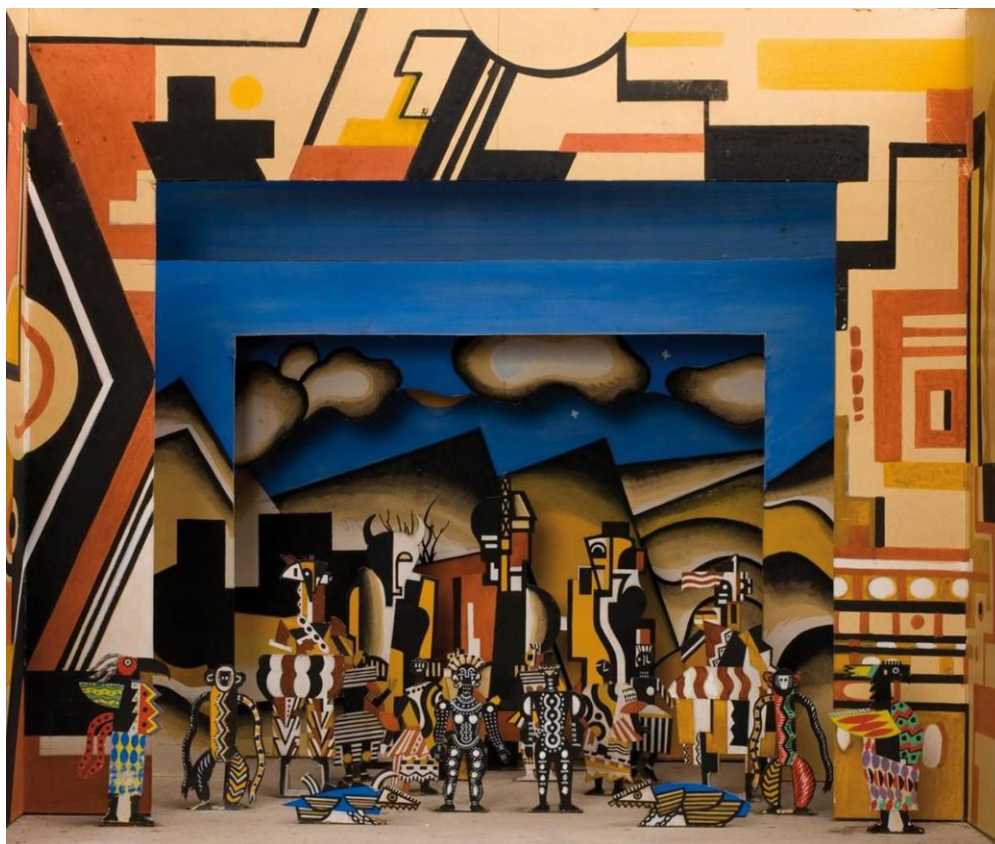
¹²⁷ “Primeiro poema sem metáforas/ Sem imagens” (tradução nossa).

Ao dizer que a linguagem foi para ele um instrumento de perversão e deformação, Cendrars aproxima sua fala metaforicamente da “elasticidade” dos *Dix-neuf poèmes élastiques*, pela forma com que a alta sensibilidade do escritor à linguagem o teria “desfigurado”, “distendido”, tornando-o “elástico”. Para superar esse elevado nível de percepção às “propriedades” das palavras e escrever, o poeta precisaria, assim, examinar-se minuciosamente e até mesmo dilacerar-se a fim de produzir sua arte – “*L’homme qui se coupa lui-même la jambe réussissait dans le genre simple et gai*”¹²⁹ (CENDRARS, 2001b, p.90) –, numa imagem semelhante ao esforço extremo que os amigos pintores, como Chagall e Delaunay, exercem para compor suas obras. Em resumo, pode-se dizer que a elasticidade dessa obra está também na intensa busca de Cendrars pela poesia dentro de si mesmo, como se o poeta precisasse distender-se e deformar-se a fim de conseguir exercer sua atividade artística.

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, a partir desse ponto, 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.

¹²⁸ “A linguagem é uma coisa que me seduziu. A linguagem é uma coisa que me perverteu. A linguagem é uma coisa que me formou. A linguagem é uma coisa que me deformou. É por isso que sou poeta, provavelmente é porque sou muito sensível à linguagem [...]” (tradução nossa).

Figura 6 – 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 afirma que “[...] *l'étude des langues et de la littérature des races primitives est une des connaissances les plus indispensables à l'histoire de l'esprit humain et l'illustration la plus sûre à la loi de constance intellectuelle [...]*”¹³⁰ (CENDRARS, 1979, p.5).

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

¹²⁹ “O homem que cortou a própria perna era bem sucedido no gênero simples e alegre” (tradução nossa).

¹³⁰ “[...] 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).

das formas, em cores puras e vibrantes. Milhaud compõe o conteúdo musical valendo-se do jazz e da influência de músicas folclóricas, inclusive brasileiras.

Além da experiência com espetáculos e a inspiração em narrativas africanas, no período de 1921 a 1924, Cendrars é atraído pelo cinema. Com o produtor Abel Gance, o poeta participa da produção de *La Roue* (1923), sendo seu assistente de direção. Posteriormente, trabalha na Itália para a empresa cinematográfica *Rinascimento* e produziu *La Venere Nera* (1923). Além disso, o poeta participou da produção de documentários, descreveu cenários, fez adaptações e escreveu diálogos, sinopses, dentre outros trabalhos para o cinema. Apesar de não ter conseguido o sucesso que esperava no ramo, Cendrars não poderia ter deixado de participar da história da nova arte que se instaurava, o cinema, e tampouco teria deixado de colher das fontes cinematográficas inovações para seu trabalho como poeta. Assim, como fruto da inspiração na sétima arte, Cendrars escreve *Kodak*, publicado em 1924.

Esse título dado à obra revela seu interesse pela modernidade: a empresa homônima, responsável pela popularização de máquinas fotográficas para amadores, lançou câmeras mais modernas, ampliou a forma como as imagens eram exibidas e teve um importante papel no desenvolvimento do cinema. A Kodak, porém, não se sentiu honrada com a homenagem do poeta, opondo-se ao emprego do título e exigindo a modificação nas edições seguintes. Por conta desse contratempo, o poeta decide renomear o livro com o subtítulo da primeira impressão, *Documentaires*, conforme comenta Cendrars:

*Qu'importe un titre. La poésie n'est pas dans un titre mais dans un fait, et comme en fait ces poèmes, que j'ai conçus comme des photographies verbales, forment un documentaire, je les intitulerai dorénavant DOCUMENTAIRES. Leur ancien sous-titre. C'est peut-être aujourd'hui un genre nouveau*¹³¹ (CENDRARS, 2001b, p. 384; grifos do autor).

Conforme analisado em trabalhos anteriores¹³², o gênero novo citado por Cendrars refere-se ao termo “fotografias verbais”, também mencionado acima pelo autor. Além de explicar o primeiro título da obra – o nome da empresa fotográfica Kodak –, os poemas de *Documentaires* apresentam, em seu estilo prosaico, descrições minuciosas das paisagens e dos personagens suscitados pelos versos. Observa-se, assim, que as “fotografias verbais” seriam um tipo de reprodução fiel de imagens por meio da linguagem (ARAUJO, 2017, p. 89). Em

¹³¹ “Pouco importa um título. A poesia não está em um título, mas em um fato, e como na realidade esses poemas, que eu concebi como fotografias verbais, formam um documentário, eu as intitularei doravante DOCUMENTAIRES. Seu antigo subtítulo. Hoje talvez um gênero novo” (tradução nossa).

¹³² A dissertação de mestrado intitulada *A obra poética de Blaise Cendrars: uma expressão das vanguardas* (ARAUJO, 2017, p.88-93) e o artigo *As fotografias verbais de Blaise Cendrars* (ARAUJO, 2018, p.27-46).

entrevista, Cendrars afirma: “[...] [*les photographies verbales viennent*] *de ce que j’avais sous les yeux, de ce que je pensais, de ce que je devinais, du verbe*”¹³³ (CENDRARS, 2006, p.19). Relacionada à poesia de viagens, o tema predileto de Cendrars, a obra faz uma espécie de documentário da América do Norte, mais especificamente dos Estados Unidos e do Canadá, descrevendo as características de suas paisagens, de sua cultura e de seu povo (ARAUJO, 2017, p. 89).

O poeta faz um relato bastante descritivo das imagens que colhe, apontando com entusiasmo a modernidade vivida por seu tempo, sobretudo aquela apresentada na figura das máquinas, tão apreciadas pelos futuristas. Se o Novo Mundo ainda continha aquele exotismo identificado pelos viajantes europeus dos séculos XVI ao XIX, principalmente pelas paisagens paradisíacas e pela riqueza e diversidade da fauna, o continente também demonstrava grande modernização e não deixava de provar do mesmo progresso que a Europa já experimentava. Cendrars demonstrará, assim, o mundo natural e o mundo modernizado (ARAUJO, 2017, p. 89). No poema “*Office*”, por exemplo, o poeta enumera todo o maquinário, altamente moderno, presente em um escritório:

*Radiateurs et ventilateurs à air liquide
Douze téléphones et cinq postes de T.S.F.
D’admirables classeurs électriques contiennent les myriades de
[dossiers industriels et scientifiques sur les affaires les plus variées [...]]
Les larges verrières donnent sur le parc et la ville
Le soir les lampes à vapeur de mercure y répandent une douce lueur
[azurée¹³⁴*

(CENDRARS, 2001b, p.143).

No excerto citado, é possível notar o desejo do poeta em recolher os assuntos de seus versos nas coisas corriqueiras do cotidiano, desmistificando o assunto poético, como almejavam os movimentos vanguardistas. Ao realizar um inventário dos itens modernos de um escritório e dispô-los de forma praticamente prosaica, em versos livres, sem rimas, as “fotografias verbais” de Cendrars contestam os moldes tradicionais da poesia (ARAUJO, 2017, p.90).

Vinte anos após a publicação de *Documentaires*, descobriria-se que as “fotografias verbais” iam muito além da tentativa de reprodução de imagens por meio da linguagem: dos

¹³³ “[...] [as fotografias verbais advêm] daquilo que eu tinha sob os olhos, daquilo que eu pensava, daquilo que eu adivinhava, do verbo” (tradução nossa).

¹³⁴ “Radiadores e climatizadores/ doze telefones e cinco aparelhos receptores T.S.F./ Admiráveis arquivos elétricos que contêm miríades de dossiês industriais e científicos sobre os assuntos mais variados [...]/ Os amplos

63 poemas de *Documentaires*, 50 foram “copiados” de excertos do romance *Le Mystérieux Docteur Cornélius*, de Gustave Le Rouge, e 13 do livro de viagens do caçador Maurice Calmeyn, *Au Congo Belge*, alcançando, assim, a totalidade da obra. Tratava-se de uma prática de colagem ou de *ready-made* dadaísta, próprias das produções vanguardistas, em que o material retirado de outros contextos é transformado em poesia. Cendrars posiciona os trechos “fotografados” de acordo com sua criatividade, fazendo modificações e rearranjos que, por fim, criam uma obra completamente nova. Analisaremos com mais detalhes esse trabalho na seção “3.4 Poesia de posse contra a propriedade: poesia *ready-made*”.

Além da apropriação da fotografia e da colagem, conforme analisado, as “fotografias verbais” de Cendrars ainda se aproximavam da montagem. Como já dito, o poeta havia se aventurado no cinema, e, com isso, tomou uma das características principais da nova arte, a montagem, como inspiração para sua escrita. O termo surgido com o cinema – e reforçado com os estudos de Sergei Eisenstein – possui fortes relações com a colagem. Muitas vezes, as duas técnicas são consideradas sinônimas. É preciso dizer, porém, que a montagem, em literatura, distinguiu-se pelo “[...] movimento que caracteriza uma ‘sucessão de episódios individuais paralelos e isolados’, como se fosse a sucessão de episódios de fotogramas cinematográficos” (DAMIÃO, 2007, p. 191).

A partir disso, as “fotografias verbais” de *Documentaires* poderiam ser consideradas uma montagem dos textos de Calmeyn e de Le Rouge (ARAÚJO, 2018, p. 40). Em sua produção cinematográfica, Cendrars faz várias fotografias dos textos pré-existentes, rearranja e reedita as imagens captadas, para por fim, projetá-las sobre seu novo texto, o “documentário”. Segundo Henri Béhar, “[...] *il ne fait pas de doute que Kodak est un film composé, et pas seulement un assemblage hétéroclite*”¹³⁵ (BÉHAR, 1988, p. 175). Além disso, a adaptação de Cendrars também transforma o gênero das obras iniciais: de romance ou crônicas de viagem para um documentário poético, tal qual o próprio título da obra sugere. Conforme descreve Béhar (1988), a experiência de Cendrars no cinema teria influenciado os recursos da montagem empregada em *Documentaires*:

Au témoignage d'Abel Gance, Cendrars se montrait désespéré par la technique cinématographique, il en avait du moins retenu les grandes lois du montage, comme le prouverait l'étude d'un scénario exactement contemporain de Kodak [...] où sont utilisés les variations scalaires

vitrais dão para o parque e para a cidade/ À noite as lâmpadas de vapor de mercúrio propagam no local uma suave luz azulada” (tradução nossa).

¹³⁵ “[...] não há dúvidas de que Kodak é um filme elaborado, e não somente uma colcha de retalhos” (tradução nossa).

*d'objectif (du plan panoramique au très gros plan), les diaphragmes et les caches, avec en particulier la fermeture à l'iris, les mouvements de caméra (plongée, contre-plongée, travelling), les variations de vitesse (ralenti, accéléré, retour en arrière) et les techniques d'enchaînement (fondu, réimpression); où enfin passe, en deuxième plan, Le Rouge jouant le rôle d'un détective*¹³⁶ (BÉHAR, 1988, p. 175).

É possível notar nos poemas de Cendrars as técnicas de filmagem, como afirmou Béhar (1988). O poema que abre a obra, “Roof-garden”, que faz parte do sexto episódio de *Le Mystérieux Docteur Cornélius*, revela um modo narrativo muito semelhante ao da filmagem do cinema:

[...]
*Des bosquets s'épanouissaient
 Des pelouses d'un vert tendre
 Une source vive jaillit entre les rhododendrons et les camélias
 Le soir
 Les waiters graves comme des diplomates vêtus de blanc se penchent
 [sur le gouffre de la ville
 Et les massifs s'éclairent d'un million de petites lampes versicolores
 Je crois que Madame murmura le jeune homme d'une voix vibrante de
 [passion contenue
 Je crois que nous serons admirablement ici
 Et d'un large geste il montrait la large mer
 Le va-et-vient
 Les fanoaux des navires géants
 La géante statue de la Liberté
 Et l'énorme panorama de la ville coupée de ténèbres perpendiculaires
 [et de lumières crues
 Le vieux savant et les deux milliardaires sont seuls sur la terrasse
 Magnifique jardin
 Massifs de fleurs
 Ciel étoilé
 Les trois vieillards demeurent silencieux prêtent l'oreille au bruit des
 [rires et des voix joyeuses qui montent des fenêtres illuminés
 Et à la chanson murmurée de la mer qui s'enchaîne au gramophone*¹³⁷
 (CENDRARS, 2001b, p. 141-142).

¹³⁶ “Segundo o testemunho de Abel Gance, se Cendrars se mostrava desconcertado com a técnica cinematográfica, ele ao menos reteve as grandes leis da montagem, como provaria o estudo de um argumento exatadamente contemporâneo de *Kodak* [...] onde são utilizadas as variações escalares de objetivo (do plano panorâmico ao plano detalhe), os diafragmas e os *mattes*, em particular o ajustamento da íris da lente e os movimentos da câmera (*plongée* ou câmera alta, *contre-plongée* ou câmera baixa, *travelling*), variações de velocidade (câmera lenta, câmera rápida, *flashback*) e as técnicas de corte (fusão, sobreposição); onde, enfim, passa, em segundo plano, *Le Rouge* encenando o papel de um detetive” (tradução nossa).

¹³⁷ “Bosques floresceram/ Gramados de um verde suave/ Uma viva fonte jorra entre rododendros e camélias/ Noite/ Garçons sérios como diplomatas vestidos de branco debruçam-se no abismo da cidade/ E os maciços se acendem com um milhão de pequenas lâmpadas versicolores/ Eu acredito que Madame murmurou para o jovem com uma voz vibrante de paixão contida/ Eu acredito que nós estaremos admiravelmente aqui/ E com um gesto largo, ele mostrava o extenso mar/ O vai e vem/ Os faróis dos navios gigantes/A gigante estátua Liberdade/ E o

Nos versos acima, é possível perceber uma aproximação da noção de enquadramento, advindo da linguagem cinematográfica. Em seu prosaísmo, o texto leva o leitor, como um expectador de um filme, a perceber a ambientação do espaço onde a primeira parte da “narrativa” vai se passar: na América do Norte, entre a riqueza e modernidade, em contraste com as lindas paisagens naturais (ARAÚJO, 2018, p.43). Para mostrar essa contraposição, o poeta indica de várias formas que haverá um “vai e vem” – “*Le va-et-vient*” – de imagens, mostrando uma festa dentro de um alto edifício, cheia dos artifícios da modernidade, e as cenas das paisagens naturais fora do prédio. Primeiramente, semelhante a um plano aberto, a paisagem dos bosques floridos parece ser “gravada” da janela do salão onde se passa a cena. Com um corte, o olhar da câmera se volta para dentro do espaço onde uma festa de requinte acontece. O plano geral percorre o salão, mostrando os garçons bem vestidos, e enquadra uma senhora cochichando no ouvido de um jovem. De repente, o personagem aponta para a janela e eis que o “foco da câmera” sai do espaço interno para o externo. Faz-se um panorama do mar, dos navios, da cidade e da Estátua da Liberdade, situando assim o espaço em Nova Iorque. Mais uma vez, percebe-se que a “câmera” grava de dentro do salão, pois capta ainda dois personagens conversando no terraço e, ao mesmo tempo, o jardim lá embaixo e o céu estrelado. Nessa construção do espaço, há uma coesão entre o mundo natural e o moderno pela iluminação da cena: as luzes de “um milhão de lâmpadas”, dos “faróis dos navios”, da iluminação “crua” da cidade e das janelas do salão se misturam com o “céu estrelado” e com as cores vivas da vegetação. Todas essas luzes criam o efeito de exaltação para essa cena, o mesmo, de certa forma, de toda a obra. A coesão entre o moderno e o natural finaliza o poema pela forma como o som do mar se funde ao do gramofone: “*Et à la chanson murmurée de la mer qui s’enchaîne au gramophone*” (ARAÚJO, 2018, p.43).

Assim, o aspecto narrativo assumido pelo poema assemelha-se à montagem cinematográfica, contando as histórias por meio da seleção de imagens. Com isso, as “fotografias verbais” criavam realmente um “gênero novo”, como afirmou Cendrars: uma mistura de fotografia, cinema, colagem, *ready-made*, poesia e prosa. O poeta aplicará essa técnica em *Feuilles de Route*, a coletânea de poemas sobre o Brasil que analisaremos posteriormente, aproximando, dessa vez, poesia, prosa, pintura, fotografia e a escrita concisa dos “cartões-postais”, conforme afirmou o próprio poeta (CENDRARS, 2006, p. 19).

enorme panorama da cidade cortada por trevas perpendiculares e por luzes de cruas/ O velho cientista e os dois bilionários estão sozinhos no terraço/ Jardim magnífico/ Canteiros de flores/ Céu estrelado/ Os três velhos

Assim era Cendrars: uma das figuras de destaque no contexto vanguardista europeu, poeta das novas experimentações artísticas, que dialogou com outros gêneros, e constituiu uma obra permeada pela pluralidade de temas colhidos em sua contemporaneidade. É esse poeta, que tinha predileção pelos diálogos artísticos e pelas viagens, que virá 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.

Ao desembarcar no país, Cendrars era recebido pelos jovens modernistas como uma celebridade da Vanguarda. Muitos artistas afirmam que a presença do poeta no Brasil exerceu uma ação sobre o Modernismo. Pedro Nava comenta que o envolvimento do vanguardista com os brasileiros foi tamanho que é “[...] impossível escrever a história [do Modernismo] sem dizer seu nome” (NAVA, 1979, p.188). Brito Broca descreve Cendrars como “um dos escritores europeus mais ligados ao Brasil”, sendo “[...] indiscutivelmente um dos animadores do movimento [modernista], junto ao grupo paulista” (BROCA, 2001a, p.455)¹³⁸. Bandeira comenta que “[...] foi grande a sua influência [de Cendrars] sobre os rapazes que em 22 desencadearam o movimento modernista” (BANDEIRA, 2001b, p. 469).

A importância de sua estadia no país se destaca pelo constante diálogo que manteve sobre arte moderna com os brasileiros, não só pelas palestras que fez, já mencionadas anteriormente, mas também nos vários momentos descontraídos com seus amigos modernistas. Segundo René Thiollier (2001a), Cendrars adorava

[...] um parceiro para uma boa palestra, quando palestrava com Paulo Prado, Mário de Andrade, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Holanda, Couto de Barros, Guilherme de Almeida, Tácito de Almeida, Rubens de Moraes, Yan de Almeida Prado, Luís Aranha, Villa Lobos, Brecheret (THIOLLIER, 2001a, p.480)¹³⁹.

Blaise Cendrars era muito admirado pelos brasileiros, que escreveram vários artigos sobre o vanguardista, repletos de elogios e de entusiasmo. Paulo Prado (2001, p.406)¹⁴⁰ o considera “o maior poeta da França contemporânea”, isto é, da década de 1920. Tarsila do Amaral (2001, p.437)¹⁴¹, “um dos pioneiros da nova poesia livre, ágil como o pensamento, sadia, gostosa como fruto selvagem”. Patrícia Galvão comenta a “inegável participação” de

permanecem em silêncio para ouvir o som de risadas e vozes felizes que sobem das janelas iluminadas/ E a canção murmurada do mar que se liga ao gramofone” (tradução nossa).

¹³⁸ Em “As histórias brasileiras de Blaise Cendrars”, publicado no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, em 11 de maio de 1957.

¹³⁹ Em “Blaise Cendrars no Brasil”, publicado no *Jornal do Comércio*, em 19 de agosto de 1962.

¹⁴⁰ Em “Cendrars”, publicado no *Estado de São Paulo*, em 12 de junho de 1924.

¹⁴¹ Em “Blaise Cendrars”, publicado no *Diário de S. Paulo*, em 19 de outubro de 1938.

Cendrars como “pioneiro da moderna literatura francesa” (GALVÃO, 2001, p.442-443)¹⁴². Menotti del Picchia o vê como “um dos maiores espíritos da França” e o poeta “mais deslumbrante de sua geração” (PICCHIA, 2001, p.404, 405)¹⁴³. O escritor de *Juca Mulato* também comenta a modernidade na obra de Cendrars:

O poeta ‘Du monde Entier’ é um formidável artista. O que distingue a poesia moderna da antiga é que a moderna é feita toda de ação, de intensidade, de simultaneidades emocionais, de vida vivida, de verdades, de sinceridades. Não é verdade que seja feita de bizarras e bobices, deformações, exotismos. Os passadistas caçavam uma ideia e com ela faziam muitos versos. Os atualistas, com muitas ideias fazem um verso só. Inverte-se a ordem dos fatores e, contrariando o axioma matemático, o produto sai muito diferente. De um livro de Cendrars, um artista da velha guarda faria setenta livros. (PICCHIA, 2001, p.404).

Sérgio Milliet, que publicou diversos artigos sobre Cendrars, também demonstrava uma profunda admiração pelo poeta franco-suíço. Em 1960, no *Diário Crítico*¹⁴⁴, chegou a reivindicar o devido reconhecimento do trabalho de Cendrars em meio à crítica de sua contemporaneidade, situando sua obra ao lado da poesia de Apollinaire:

Creio que o lugar de Cendrars na poesia contemporânea não está ainda assinalado com a devida justiça. Esquecem-no em benefício de gente mais brilhante, como Cocteau e Aragon, mas gente menos depurada e menos original. Creio que somente Apollinaire merece estar ao seu lado. O poema *Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* só pode ser comparado com *Alcools* (MILLIET, 2001a, p.446).

Já outros artistas consideravam a obra de Cendrars ainda mais rica ou mesmo a inspiradora da poesia de Apollinaire. Isto pode se explicar pela grande projeção que o poeta franco-suíço ganhou nos anos 20 depois da morte prematura do autor de *Alcools* em 1918. Segundo Aracy Amaral, “depois da morte de Apollinaire, Cendrars era o poeta vivo mais em evidência na França naqueles anos, e amplamente conhecido no Brasil” (AMARAL, 2010, p.112). Mário de Andrade (2001a) reforça essa ideia contrapondo os dois autores: “Apollinaire/ 1900-1911/ *Durant 12 ans seul poète de France*¹⁴⁵/ Continue-se o poema:/ Blaise Cendrars/ 1912-1924/ *Durant 12 ans grand poète de France*¹⁴⁶” (ANDRADE, 2001a, p. 394). René Thiollier (2001a, p.475) afirmou que “[...] Apollinaire jamais teria escrito sua

¹⁴² Em “Blaise Cendrars: a aventura”, publicado no *Diário de São Paulo*, em 6 de julho de 1947.

¹⁴³ Em “Blaise Cendrars: a conferência de amanhã”, publicado no *Correio Paulistano*, em 11 de junho de 1924.

¹⁴⁴ Em “Cendrars: fantasia e realidade”, publicado no *Diário Crítico*, em 1960.

¹⁴⁵ “Durante 12 anos único poeta da França” (tradução nossa).

¹⁴⁶ “Durante 12 anos grande poeta da França” (tradução nossa).

obra limiar *Alcools* se não tivesse, não propriamente inspirado, mas impregnado de reminiscências de leituras das obras de Cendrars”. Rubens Borba de Moraes (2001) situava a poesia de Cendrars em um patamar “mais elevado” que a de Apollinaire, algo que diz ter acontecido em resultado de novas pesquisas da obra do autor, um “sucesso póstumo” para Cendrars:

Só agora [década de 70] é que uma nova geração de leitores e de críticos descobriram espantados o que os amigos da era de vinte já sabiam há muito tempo: a poesia de Cendrars é a mais importante do modernismo, mais significativa e rica que a do gentil Apollinaire (MORAES, 2001, p.482)¹⁴⁷.

Além da grande admiração dos brasileiros por Cendrars, igualmente aparecem publicações em que os poetas modernistas revelam ter encontrado na obra do vanguardista grande inspiração para a escrita de seus próprios poemas. Manuel Bandeira, por exemplo, falando de *La Prose du Transsibérien*, comenta:

Ribeiro Couto e eu sabíamos de cor diversas passagens desses poemas, e creio talvez poder confessar ter sido Cendrars quem levantou em mim o gosto da poesia do cotidiano. E foi sem dúvida de Cendrars que veio em grande parte o gosto dos poetas modernistas pela poesia do cotidiano. E quem sabe se ainda o gosto pelo poema-piada? [...] Os rapazes de São Paulo – Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Guilherme e Tácito de Almeida – apreciavam enormemente a poesia de Cendrars, de tal modo que Paulo Prado, voltando uma vez das suas viagens à Europa, trouxe Cendrars na bagagem (BANDEIRA, 2001a, p.460)¹⁴⁸.

Outro poeta que comentou várias vezes o papel da obra de Cendrars para a modernização da poesia brasileira foi Mário de Andrade. O autor da *Pauliceia* publicou na *Revista do Brasil*, em 1924¹⁴⁹, uma análise bastante “apaixonada” de *Du monde entier* – anos mais tarde, em 1929, Mário de Andrade (2001d, p.426) comenta que naquela época de “Modernismo beligerante” e de entusiasmo com a chegada de Cendrars, ele “escreveu com o coração”, o que o franco-suíço disse ler “comovido”, apesar de achar tudo uma “burrada”¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Em “Recordações de Blaise Cendrars”, publicado em *José nº 9*, em dezembro de 1977.

¹⁴⁸ Em “A poesia de Blaise Cendrars e os poetas brasileiros”, publicado no *Journal Français du Brésil*, em 14 de julho de 1957.

¹⁴⁹ Em “Blaise Cendrars”, publicado na *Revista do Brasil*, em março de 1924.

¹⁵⁰ “A primeira vez que ele veio aqui, vivíamos em pleno Modernismo beligerante e o nosso arraialzinho estava entusiasmado com a chegada do Mestre. [...] Paulo Prado [...] me pediu um artigo sobre Cendrars para a revista. Escrevi. Escrevi com o coração, como se diz. É impossível mesmo que tenha escrito muita burrada, não me lembro mais, porém valeu pra mim a vibração com que escrevi. E o desejo de sequestrar de mostrar pro Mestre que o conhecia a fundo. [...] Cendrars foi logo contando que tinham traduzido pra ele o meu artigo. Continuou: ‘Está muito ruim: o final então é burrada grossa; mas me comoveu profundamente’ (ANDRADE, 2001d, p. 426) – Publicação no *Diário Nacional*, em 25 de dezembro de 1929, intitulada “Táxi: Blaise Cendrars”. No mesmo

Na análise de 1924, Mário revela nos poemas de *Du monde entier*, o “lirismo puro” que ligava as manifestações do consciente e inconsciente; e a “simplesza”, “síntese” e “sobriedade mecânica” dos versos, alegando que Cendrars havia atingido “o ponto culminante do verso livre”, o “modo mais primitivo de se versejar” (ANDRADE, 2001a, p.388-392). Diante dessa poesia que tanto admirava, Mário discute que os poemas de Cendrars poderiam não ser compreendidos pelos brasileiros, vítimas da “semicultura” e de uma predileção pelo passado europeu:

Reconheço que [os poemas de Cendrars] falam de modo incompreensível e de coisas irreconhecíveis para a infinita maioria dos brasileiros leitores. Defeitos da nossa semicultura. [...] A semicultura, a grandíssima, interminável pandemia que nos infelicita, aos sul-americanos, transporta-nos para uma Europa já morta, Europa de ficção, e nos leva a um fetichismo pelo passado europeu, que não pode mais ser a manivela tradicional da nossa evolução, nem o sistema circulatório de nosso corpo aventureiro e novo. [...] A desinteligência entre a verdade e o ideal, eis a grande causa dos nossos depauperamentos e pobreza. E foi em grande parte a inata macaqueação vinda do nosso temperamento preguiçoso e pachorrento que nos levou à cópia de constituições como de escolas literárias. Existe uma ridícula desinteligência entre o brasileiro e o Brasil. Enquanto isso perdurar, seremos um povo de infelizes (ANDRADE, 2001a, p.393).

A dura crítica de Mário de Andrade à “semicultura” brasileira, que copia as tradições europeias, muitas já ultrapassadas e estéreis, não impede que o poeta brasileiro sugira mais uma vez a “influência” do europeu, dessa vez, de Cendrars:

Na poesia, [...] si fôra servil, mesmo torpe imitarmos Cendrars, é certo que o exemplo dos seus poemas nos facilitará a criação da poesia livre, forte, vibrante, audaz e colorida que tem de ser a da nossa raça em formação. Porque si a nossa raça não for livre, nem vibrante, audaz e colorida será fatalmente melancolizada pela incompreensão da própria terra, esquartejada pela inadaptação, definitivamente vencida, morta (ANDRADE, 2001a, p. 393).

Da mesma forma que os artistas brasileiros foram absorvendo as tendências das Vanguardas europeias, que eram fontes de inspiração para realizar a devida revolução das artes nacionais, Mário também sugere a poesia de Cendrars como um dos modelos impulsionadores da nova literatura do Brasil. Nessa busca de vivacidade para a criação da

texto, Mário comenta que fez uma nova crítica sobre a obra de Cendrars, em *Estética*, que chegou aos ouvidos novamente do poeta. Segundo Mário, após tirar “o coração”, Cendrars afirma que o brasileiro o havia encontrado: “Tirei o coração. Cendrars, quando leu, me falou muito sério: ‘Meu amigo, até hoje só em duas críticas senti que me acharam fundo: uma foi do alemão Fulano, a outra é a de você’. Tomei uma fâisca de satisfação” (ANDRADE, 2001d, p.426, 427).

poesia brasileira, Mário confessa a profunda admiração pela obra de Cendrars, sobretudo por seu ímpeto de renovação: era a nova poesia de um europeu que acabou por lhe mostrar sua incompreensão da terra brasileira e por proporcionar sua própria poesia, agora livre da Europa:

[...] amo sobretudo, da poesia viva de França, Blaise Cendrars, porque o mais rico de benefícios para mim. Ele me libertou da incompreensão do passado, pelo qual eu não vivia na terra do meu país e do meu tempo. Eu existia sem viver. Livrou-me do ritmo impessoal, dando-me, não o seu, mais o meu ritmo; tão diferentes estes! Descobriu para mim as puras nascentes do lirismo, muito mais que escritos de estetas e experiências de laboratórios. Porque sempre foi caminhar estrada mais certa, em vez de cartas geográficas, ter um prático sarado e sacudido por companheiro de viagem. [...] Admiti o universo como teoria. [...] Foi Cendrars que me revelou o universo. Se do mundo aqueles [os unanimistas de Jules Romains e seus companheiros] me tinham dado uma *filosofia*, Cendrars deu-me o *conhecimento*. E, poeta francês, libertou-me da França. [...] Temos muito que aprender com Cendrars, poeta do mundo (ANDRADE, 2001a, p. 393, 394; grifos do autor).

Anos mais tarde, em 1923, Mário (2001c)¹⁵¹ comenta a forma como a obra de Cendrars causava, na poesia dele e de Luís Aranha, profunda inspiração. Segundo o autor da *Paulicéia*, as técnicas de *Du monde entier* tinham se tornado o princípio básico da poesia de Luís Aranha e inspiraram versos de *Losango Cáqui*:

Blaise Cendrars explodiu de madrugada em nós. Pra Luís Aranha foi decisivo, pois dum passo do *Du Monde Entier*, em que o poeta se entrega sem mais controle intelectual nenhum à associação de imagens, Luís Aranha faz agora o princípio básico de sua poética [...]. A dolorosa lição dos 19 *Poèmes Élastiques* se avolumava dentro de nós dois, como incontestável. Provocava em mim as anotações líricas desprovidas da “intenção de poema” que estão em *Losango Cáqui* (ANDRADE, 2001c, p. 433).

É exatamente essa poesia da “associação de imagens” e das “anotações líricas sem intenção de poema” que alavancou a poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade, conforme analisaremos posteriormente. Como afirma Carvalhal (1970, p. 181), o período mais efetivo de diálogo entre as artes francesa e brasileira se dá entre Vanguardas e Modernismo, trocas mais claramente representadas pela figura de Cendrars e os artistas da fase heroica. Segundo a estudiosa, esses poetas que confessaram a inspiração do franco-suíço, como Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Luiz Aranha, usaram frequentemente vários dos processos poéticos de Cendrars, como “[...] a longa enumeração, a associação de imagens e a

valorização de elementos característicos do mundo moderno: o avião, o trem, o automóvel” (CAVALHAL, 1970, p.183, 184). Além da grande inspiração que a poesia de Cendrars se tornou para nossos poetas, seu profundo conhecimento das novas experimentações artísticas, tanto na literatura quanto nas artes plásticas, também foi de peso para a produção de Tarsila do Amaral, como também demonstraremos em seguida. Para o projeto artístico nacional do casal “Tarsiwald”, Cendrars também seria a figura de “libertação da incompreensão da terra brasileira”, como afirmou Mário de Andrade (2001a, p. 393).

3.2 Tarsiwald: os anos de formação

A estética vanguardista se fez muito presente na formação do Modernismo Brasileiro e em suas principais linhas de produção artística, conforme dito anteriormente. A força dos movimentos europeus, que irradiava pelo mundo no início do século XX, atraía artistas de outros continentes para estadias de estudos, sobretudo em Paris, a capital da Vanguarda. Foi nesse contexto que Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral foram atraídos para Europa.

O escritor de *Pau-Brasil* foi um dos primeiros modernistas a ter contato com a Vanguarda na Europa, ainda antes da Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1912, quando tinha somente 22 anos. Segundo Maria Eugênia Boaventura (1995, p. 21), nessa ocasião, Oswald era enviado pelos pais a Paris para completar sua formação intelectual: conviver com as artes, visitando museus, e com pessoas de “fina educação”. Apesar desse objetivo, o jornal *Correio da Manhã* aproveitou a viagem do jovem para torná-lo correspondente telegráfico, cobrindo os principais acontecimentos artísticos e esportivos (BOAVENTURA, 1995, p. 21). Permaneceria na Europa até setembro de 1912. Segundo Aracy Amaral (2010, p.76), durante essa estadia, o escritor teve contato com a Vanguarda europeia e, sobretudo, com o Futurismo de Marinetti.

Nessa época, Oswald já era um jornalista de prestígio na sociedade paulista. Começou a trabalhar na atividade em 1909, paralelamente ao curso de Direito (BOAVENTURA, 1995, p. 16). Como membro da aristocracia e da Sociedade Brasileira dos Homens de Letras, escrevia para colunas sociais, era crítico literário e também debatia assuntos de ordem intelectual. Em 1911, funda *O Pirralho*, periódico de cunho predominantemente literário e político. É no âmbito de sua revista que se consolida sua figura como “articulista polêmico”. De acordo com Boaventura (1995, p. 18), “as incursões jornalísticas de Oswald [...]

¹⁵¹ Em “Luís Aranha ou a poesia preparatoriana”, publicado na *Revista Nova*, em julho de 1932.

resultaram numa espécie de extravasamento do seu ímpeto contestador e irreverente”, que caracterizaria a sua carreira como escritor.

A estreia literária do modernista se dá em 1916, com a publicação da comédia *Mon cœur balance* e do drama *Leur âme*, peças teatrais escritas em francês, com a parceria de Guilherme de Almeida. No ano seguinte, saiu em defesa de Anita Malfatti e de sua arte original e moderna, que havia recebido a crítica ferrenha de Monteiro Lobato. Como amante das artes plásticas, também foi o responsável por introduzir Brecheret no meio artístico paulistano (BOAVENTURA, 1995, p.52). Nessa época, já era um dos principais articuladores do movimento modernista, que lançaria a Semana em 1922. Nesse mesmo ano, publica *Os condenados*, um dos romances mais importantes desse período revolucionário. De acordo com Maria Augusta Fonseca (2007, p.124), a estreia no gênero traz inovações como a linguagem ágil e a narrativa descontínua, composta em vários quadros sintéticos. “Quer com isso traduzir seu pensamento de vanguarda, mas, apesar dos novos recursos, falta densidade à trama e mais ousadia no uso da linguagem poética” (FONSECA, 2007, p.127). Essas características “faltantes”, apontadas por Fonseca (2007), são conquistadas nas *Memórias Sentimentais de João Miramar*, publicada em 1924.

Nessa época, a figura de Oswald no meio artístico era aquela mesma do jornalista, agressivo, inquieto, revolucionário. Segundo Aracy Amaral,

O Oswald de 22 [...], embora jovem, era já homem de atividades múltiplas e tumultuadas. Sem caráter para uns [...], excessivamente crédulo para outros, líder incontestado do movimento com Mário de Andrade, porém sempre sem a aura de respeito que já rodeava o futuro autor de *Macunaíma*, o homem superando a obra, segundo Wilson Martins. Caracterizava-se, entretanto, Oswald pela audácia de suas defesas, como a de Anita [...] (AMARAL, 2010, p.74).

Enquanto Oswald já tinha estabelecida a postura combativa que o caracterizaria como o mentor das “estéticas contra o passado”, Tarsila do Amaral, nos anos iniciais do século XX, ainda estava alheia às discussões modernistas e indecisa dos rumos que tomaria em sua carreira como artista. De acordo com Aracy Amaral (2010, p.41), em 1913, além de pintar, Tarsila investia também na poesia, tendo publicado sonetos na revista *Castália* em 1918, e na música, tocando piano. Em 1916, a jovem artista estuda escultura com William Zadig e Mantovani. Posteriormente, em 1917 pratica desenho com o acadêmico Pedro Alexandrino, que a incentiva a fixar um ateliê em São Paulo. A aprendiz de pintura vai visitar a exposição de Anita Malfatti em 1917, que, segundo Amaral (2010, p.45), lhe pareceu desagradável. Com Anita, porém, desenvolve relações de amizade, levando a pintora recém-chegada dos Estados

Unidos a frequentar também as aulas de Alexandrino no ateliê de Tarsila. Amaral (2010) comenta que era “quase inexplicável a presença de Anita *fauve* ao lado de Pedro Alexandrino: somente a falta de ambiente artístico em São Paulo pode justificar essa busca de um local onde se pudesse encontrar a possibilidade de diálogo [...]” (AMARAL, 2010, p. 45).

Dia 3 de julho de 1920 Tarsila embarca para Paris, onde matriculou-se na Académie Julien para seguir seus estudos na pintura. Lá, focou-se nos desenhos e estudos do nu. Meses depois, muda-se para a academia de Emile Renard, onde produziria seus melhores trabalhos da época, a pintura impressionista, a presença do lirismo, a suavidade, “[...] o pincel mais solto, as cores menos terrosas, emergindo não apenas os problemas de composição, como de profundidade e cor [...] e onde já se observa uma ligeira simplificação de formas em função da luz” (AMARAL, 2010, p.55), como se pode notar em *Camponesa Espanhola* (1921), *Chapéu Azul* (1922), *Estudo/Academia nº4* (1922) e *Figura/Portrait de femme* (1922). Nesse momento, nota-se o início da prática moderna na obra da pintora, já “avançada” em relação ao que se produzia no Brasil, de modo geral.

Figura 7 – Chapéu Azul



Fonte: AMARAL (1922, n.p.).

Nessa estadia na Europa, Tarsila terá os primeiros contatos com a estética de Vanguarda, sem ainda compreendê-la totalmente, conforme demonstra na carta que enviou para Anita em 1920:

Muita natureza-morta, mas daquelas ousadas em cores gritantes e forma descuidada. Muita paisagem impressionista, outras dadaístas. [...] Esta nova escola, da palavra “dada” que em francês significa, na linguagem infantil, cavalo, tem por fim pintar com grande simplicidade e mesmo ingenuidade [...]. Olha, Anita, depois de ter visto muito esta pintura cheia de imaginação, não suporto mais as coisas baseadas no bom senso e muito ponderadas. Os quadros dessa natureza ficaram pobres no salão. Também não estou de acordo com o cubismo exagerado e o futurismo (AMARAL, T., 1920 apud AMARAL, 2010, p. 49, 50).

É interessante notar a definição que Tarsila dá para o Dadaísmo, que nada tinha de “ingenuidade” em sua espontaneidade e simplicidade estilística, mas um objetivo bastante claro e radical: o de destruir os valores artísticos e culturais. Apesar da declaração da pintora apresentar um desejo de mudança para as artes acadêmicas, “baseada no bom senso e muito ponderada”, Tarsila afirma não estar de acordo com o Cubismo, escola com a qual manterá futuramente um intenso diálogo. Segundo Amaral (2010, p.49), seria necessária a volta ao Brasil, em 1922, o contato com o Modernismo e o estímulo do grupo para que Tarsila optasse definitivamente pelas novas tendências artísticas:

Faltava-lhe... faltava-lhe o ambiente que Anita tivera em Berlim ou Nova York! E esse “toque” que a impeliria para o novo, esse entusiasmo faltante, ela encontraria em São Paulo, à volta, quando em plena euforia de modernidade [...] os rebeldes receberiam uma Tarsila impressionista e devolveriam em poucos meses uma integrante do “grupo dos cinco” [...] (AMARAL, 2010, p.29).

Ao retornar ao Brasil no dia 27 de junho de 1922, já havia acontecido a Semana de Arte Moderna, porém os jovens artistas de São Paulo recebem a recém-chegada de Paris, apresentada por Anita Malfatti, com bastante empolgação. Tarsila já era a figura encantadora, aquela característica que marcaria a personalidade da pintora no universo artístico. Segundo Menotti del Picchia, Tarsila era “[...] uma das criaturas mais belas, mais harmoniosas e mais elegantes que me fora dado ver” (PICCHIA, 1961¹⁵² apud AMARAL, 2010, p.66). Logo, Oswald se interessou por ela, marcando o início de um relacionamento que não foi somente afetivo, mas também artístico.

¹⁵² Em *Tarsila*, publicado em *A Gazeta*, em 24 de fevereiro de 1961.

Nesse período, o grupo que sempre se reunia para discutir o Modernismo – na *garçonnière* de Oswald, no ateliê de Tarsila, ou na casa de Mário –, apresentava suas produções à pintora para convencê-la a se tornar adepta das novas tendências, como recorda Joaquim Inojosa: “Tarsila do Amaral ainda não estava integrada no credo novo, que os demais professavam com um entusiasmo quase infantil. Com que ânsia espiritual a procuravam convencer!” (INOJOSA, 1968, p.124). E, de fato, uma mudança já se podia notar nas telas dos cinco meses que a pintora permanece em São Paulo. Segundo Amaral (2010, p.68), esses trabalhos apresentavam uma mudança considerável em relação aos realizados em Paris, em que a diluição da tinta e a suavidade tonal, vindas a influência impressionista, são substituídas por pinceladas mais sólidas e nervosas, cores vibrantes e puras, como se pode notar nos retratos de Oswald e Mário, *Paqueta (A Espanhola)* e *Margaridas de Mário de Andrade*.

Figura 8 – Retrato de Mário de Andrade



Fonte: MASP (2019, p.175).

Uma vez convertida ao Modernismo, Tarsila partirá novamente para a Europa no final do ano de 1922, com o objetivo de “[...] buscar em Paris, com os artistas mais atuais, o aprendizado necessário à apreensão correta de uma forma de expressão de seu tempo”

(AMARAL, 2010, p. 81). Pouco depois, Oswald também partiria para Europa com um propósito semelhante, porém, o objetivo primeiro era o de encontrar Tarsila (AMARAL, 2010, p. 81), com quem firmará o romance. Com isso, iniciava-se a temporada de 1923 em Paris para ambos os artistas, a mais importante e determinante para a constituição de suas obras modernistas.

Estabelecem moradia no apartamento-ateliê em Montmartre, o bairro dos artistas, próximo à Place Clichy (BOAVENTURA, 1995, p.83). Oswald procura circular entre os artistas de Vanguarda, “[...] arregimentando munição para reescrever o *Miramar* [...]” (BOAVENTURA, 1995, p.83). Já Tarsila, como dito anteriormente, matricula-se na academia de pintura de Lhote, com quem estudou três meses. Segundo Amaral (2010, p.103), o novo professor a influencia na simplificação dos elementos; na fusão de planos distintos por meio da cor; na valorização da linha, em contraposição à suavidade do traço de Tarsila, culminando no aparecimento da ortogonal, que se tornaria o elemento básico de sua composição. Podem-se ver essas características em *Estudo*, *Retrato Azul* (Sérgio Milliet) e *Pont Neuf*, todos de 1923.

É no dia 28 de maio, desse mesmo ano, que se dá um acontecimento muito importante para as carreiras de Oswald e Tarsila: o encontro com Blaise Cendrars. De acordo com Amaral (2010) a afinidade entre Oswald e Cendrars logo se estabelece: “[...] a inteligência e a *blague*, de um lado; a vivência, a fantasia e a informação, de outro, e a fascinação oriunda da personalidade de Tarsila” (AMARAL, 2010, p.104). É o poeta franco-suíço que fará o mundo artístico e literário parisiense se abrir para os brasileiros, momento em que se iniciam os diálogos mais intensos entre a Vanguarda Europeia e o Modernismo Brasileiro. Tarsila do Amaral revela esse fato, rememorando a vida em Paris dos anos 20:

A Blaise Cendrars devo a minha infiltração naquele meio. Ele morava na Rue du Mont-Doré, num pequeno apartamento cheio de livros pelas mesas, pelas estantes pelo chão. [...] Cendrars apresentou-me a Jules Romains, Jules Supervielle, Valéry Larbaud, Fernand Léger, que por sua vez me apresentaram a outros, e estes ainda a outros. Paris tornou-se para mim um mundo de maravilhas. Que alegria sentir-me entre tanta gente de espírito! (AMARAL, 2008, p. 533).

Além dos nomes citados, Aracy Amaral (2010, p.104) afirma que Cendrars também apresentou o casal a Brancusi, Jean Cocteau, e à viúva de Apollinaire. A partir desses primeiros contatos, os dois brasileiros travarão uma amizade com outros importantes nomes da Vanguarda, como Erik Satie, o casal Delaunay, Picasso, Picabia, Aragon, Giraudoux, De

Chirico, Maximilien Gauthier, dentre muitos outros (BOAVENTURA, 1995, p.86). Essa era a rede de amigos de Oswald e Tarsila, com quem frequentemente passavam as tardes nos ateliês e em reuniões festivas – como no jantar do escritor Ramón Gómez de la Serna, no Pen's Clube¹⁵³, e o almoço oferecido pelo embaixador Souza Dantas aos artistas da Vanguarda parisiense¹⁵⁴. Era também com os vanguardistas que visitavam os grandes espetáculos de Paris – como o balé negro de Cendrars e Léger, *La création du monde*; o teatro de Cocteau, *Les Mariés de la Tour Eiffel*; e *Monsieur Le Trouhadec*, de Jules Romain. Esses contatos do casal proporcionaram uma porta de entrada para a Vanguarda a outros brasileiros, como Brecheret, Sérgio Milliet, Villa-Lobos, Souza Lima, Ronald de Carvalho, Vicente do Rêgo Monteiro, Di Cavalcanti, D. Olívia Guedes Penteadó e Paulo Prado, que também estavam em Paris em 1923 e frequentavam o ateliê da Place Clichy. Na Figura 9, é possível observar Oswald e Tarsila, à esquerda, ambientados no universo vanguardista parisiense, em uma noite festiva junto de Yvette Farkou, Léger, Brancusi e Maximilien Gauthier:

Figura 9 – Fotografia de Oswald, Tarsila, Yvette Farkou, Léger, Brancusi e Gauthier



Fonte: CENTRE POMPIDOU (1926, n.p.).

¹⁵³ Segundo Amaral (2010, p.105), Tarsila chama o Pen's Clube de "Cercle Littéraire Intenacional". Na noite do jantar oferecido ao escritor espanhol, estavam também presentes Larbaud, Supervielle, Romain e outras personalidades da Vanguarda.

¹⁵⁴ Nesse almoço, estavam presentes, além de Oswald e Tarsila, Cendrars, Léger, Lhote, Giraudoux, Jules Romain, Darius Milhaud, Supervielle, Sérgio Milliet, Brecheret, Vicente do Rêgo Monteiro e Pinheiro Junior (AMARAL, 2010, p.110).

Além de inserir o casal no mundo vanguardista, como a possibilidade da convivência de Tarsila com os mestres cubistas, Cendrars também atuou como um verdadeiro mentor das carreiras de Oswald e Tarsila como artistas modernos. Conforme descreve Boaventura (1995, p.90), a importância da amizade de Cendrars não se tratava somente da apresentação de artistas europeus, mas também de “introduzi-los nos segredos do cotidiano parisiense”, pistas de como viver e brilhar em Paris. Levava os brasileiros nos locais estratégicos onde se reuniam os mais importantes artistas da época, como a livraria La Maison des Amis de Livres de Adrienne Monnier, onde provavelmente conheceram James Joyce (BOAVENTURA, 1995, p.90). Foi Cendrars quem também os apresentou aos *marchants* mais confiáveis de Paris, como Ambroise Vollard e André Level, este último, diretor da Galerie Percier, que aceitou receber a primeira exposição individual da carreira de Tarsila, em 1926.

Sobre esse assunto, é preciso destacar o papel de Cendrars como o grande orientador da estreia de Tarsila. Além de escrever o catálogo da exposição, que continha poemas dialogando com as telas, conforme analisaremos posteriormente, o poeta aconselhou e guiou os preparativos do evento desde o princípio. Tarsila já tinha o desejo de expor em Paris desde 1923. A espera por esse evento a fez praticamente aceitar o convite de Maurice de Valeff, diretor do jornal *Paris-Midi*, para realizá-lo no salão de festas de *Le Journal*, em 1925 (AMARAL, 2010, p. 185). Foi Cendrars, porém, que a dissuadiu da ideia por acreditar que o espaço do jornal não era o apropriado para uma boa repercussão de sua obra e por perceber que ainda faltavam mais telas na tendência Pau-Brasil para compor uma notável exposição, conforme se observa na carta endereçada à pintora em fevereiro de 1925:

Moi, je ne vous conseille pas d'exposer maintenant. Prenez tout votre temps. Les belles choses se font lentement. Il vous faut une bonne douzaine de toiles, à partir du Morro da Favela, avant de songer à exposer. Mais si vous êtes absolument pressée, faites-le maintenant; mais pas dans la salle du Journal où n'exposent que des rats attachés d'ambassade-amateurs. Allez-y carrément, en plein marché, en pleine rue de la Boétie. Tout le monde s'occupera de vous, vous n'avez pas besoin de protecteur, vous serez entourée d'amis.

*Dites-moi au plus vite ce que vous pensez faire*¹⁵⁵ (CENDRARS, 1925 apud AMARAL, 2010, p.185).

¹⁵⁵ “Eu não recomendo que você exponha agora. Não tenha pressa. As belas coisas são feitas aos poucos. É preciso uma boa dúzia de pinturas, a partir do *Morro da Favela*, antes de pensar em expor. Mas se você estiver verdadeiramente com pressa, faça isso agora; mas não na sala do Journal, onde expõem somente as rastaqueras ligadas a embaixada-amadoras. Faça inteiramente, em pleno mercado, em plena rua de la Boétie. Todos vão cuidar de você, você não precisa de um protetor, você estará cercada de amigos. Diga-me o mais rápido possível o que você pensa fazer” (tradução nossa).

Cendrars já havia enviado, dois dias antes, uma carta a Oswald demonstrando sua oposição de forma mais categórica:

C'est de la folie que de vouloir faire une exposition au Journal. C'est une salle pour ratas. Aucune exposition qui compte n'est jamais sortie de là. Quand on a la chance comme Tarsila d'être au cœur du vrai Paris, entourée comme elle l'est et comme elle le sera encore plus au moment de son exposition, on ne va pas se fourrer au milieu des rataquouères amateurs-diplomates.

Mon sentiment, au sujet de cette exposition est le suivant. Tarsila ne doit pas se presser. Elle doit faire son exposition quand elle aura douze nouvelles toiles, à partir du Morro da Favela.

Si pour des raisons X elle tient absolument à exposer tout de suite, qu'elle expose dans n'importe quelle galerie de la rue Boétie, Galerie Percier, par exemple [...] ¹⁵⁶ (CENDRARS, 1925 apud AMARAL, 2010, p.186).

Tarsila optou pela dica de Cendrars, não somente em esperar mais para expor e compor novas telas, mas também pelo do local, a Galeria Percier. Como já dito, o franco-suíço a havia colocado em contato com o diretor da galeria, André Level. No princípio, nas palavras de Tarsila, “apesar da apresentação, não quis comprometer-se com uma pintora desconhecida. Pretextou não haver vaga. Mas decidiu ver meus quadros. Diante do *Morro da Favela* [...] M. Level, voltou-se para mim perguntando: ‘Quando quer expor?’” (AMARAL, 2008, p.735). Por fim, Cendrars tinha razão sobre a atração que telas “a partir de *Morro da Favela*” teriam sobre o público: a originalidade, brasilidade e primitivismo ao gosto europeu, conquistas de 1924, que fizeram da exposição um sucesso, com críticas bastante favoráveis, conforme abordaremos posteriormente.

Toda essa experiência com a Vanguarda e a amizade estreita com Cendrars, que se iniciou na viagem de 1923, faria também com que o casal Tarsiwald voltasse os olhos para a sua própria terra. Como já dito, os movimentos vanguardistas aplicavam o conceito do primitivismo, que, dentre seus princípios, valorizava o gosto pelo exótico, a natureza selvagem e pelas culturas “antigas” ou não-ocidentais. O balé negro de Cendrars, as obras primitivistas, o interesse de artistas pelas artes e artefatos africanos, os museus etnográficos, teriam feito os brasileiros se aterem para a vasta inspiração que o Brasil poderia trazer. Em carta a sua família, em abril de 1923, Tarsila fala do projeto da tela *A Caipirinha* (Figura 10)

¹⁵⁶ “É uma loucura querer fazer uma exposição no Journal. Trata-se de uma sala para rastaqueras. Nenhuma exposição que valesse a pena saiu de lá. Quando se tem a sorte, como Tarsila, de estar no coração da verdadeira Paris, rodeada como ela está e ainda mais como estará no momento de sua exposição, não se mete no meio de diplomatas-amadores. Meu sentimento, com relação a essa exposição é o seguinte: Tarsila não deve ter pressa. Ela deve fazer sua exposição quando tiver doze novas pinturas, a partir do *Morro da Favela*. Se por motivos X

– um de seus primeiros experimentos com a abstração cubista, a partir de elementos reduzidos em padrões geométricos e cores primárias –, comentando o gosto de Paris pelo “exotismo” e seu desejo de ser a pintora de sua terra:

Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. Não pensem que essa tendência brasileira na arte é malvista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense (AMARAL, T., 1923 apud AMARAL, 2010, p.102).

Figura 10 – A Caipirinha



Fonte: MASP (2019, p.187).

Com isso, em 1923, Tarsila pensava em voltar ao Brasil para procurar essa inspiração da terra que ela tanto almejava captar em sua pintura, o que faria na viagem pelo país com Cendrars, Oswald e outros modernistas em 1924. Como dito, surgiu nessa época a ideia da exposição em Paris com telas sobre o Brasil, que se deu em 1926. Em carta para a família, Tarsila comenta o intuito: “[...] tenciono passar muito tempo na fazenda assim que chegar e

ela quiser absolutamente expor agora, que ela exponha em qualquer galeria da rua Boétie, a Galerie Percier, por

espero na volta pra cá trazer muito assunto brasileiro” (AMARAL, T, 1923 apud AMARAL, 2010, p.116). Estaria, a partir disso, lançada a fase Pau-brasil da pintora.

O gosto da vanguarda pelo primitivo igualmente havia feito Oswald despertar para o Brasil. A introdução de Paulo Prado para o *Pau-Brasil* revela esse fato ocorrido em Paris nos anos 20: “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy — umbigo do mundo — descobriu, deslumbrado, a sua própria terra” (PRADO, 2017, p. 15). De acordo com Boaventura (1995), tudo o que Oswald viu na agitação da Vanguarda francesa possibilitou que o poeta se sentisse “[...] à vontade para executar as ideias que vinha intuindo a respeito da necessidade de introduzir o tom de brasilidade no projeto artístico dos modernistas” (BOAVENTURA, 1995, p.90). Esse ideal de representar nossas tradições, linguagem, história e paisagens naturais culminaria no projeto *Pau-Brasil*, a versão brasileira do primitivismo e exotismo europeus¹⁵⁷. Vale lembrar que a inspiração e a matéria tanto para a poesia quanto para a pintura de Tarsila seria recolhida na viagem pelo país de 1924, com a participação ativa de Blaise Cendrars nesse processo de (re)conhecimento do nacional e, posteriormente de sua divulgação: o *Pau-Brasil* tem a primeira edição impressa pela editora Au Sans Pareil, que na época era dirigida por Cendrars.

Toda a repercussão da arte primitiva em Paris, sobretudo de *La Création du Monde*, de Cendrars, Léger e Milhaud, para os *Ballets Suédois*, levou Oswald a criar a sua versão de “espetáculo primitivo” focado no assunto brasileiro, a ser representado pela mesma companhia de balé. O argumento seria escrito por Oswald, os cenários e figurinos produzidos por Tarsila, e a música composta por Villa Lobos. O projeto contava com a participação efetiva de Cendrars como o mediador entre os brasileiros e Rolf Maré, o diretor dos *Ballets Suédois*, que nunca colocou o espetáculo em cena. Segundo Amaral (2010, p.171), esse assunto provavelmente ganhou corpo em 1924, durante a estadia do vanguardista no Brasil, sendo repetidamente discutido entre Oswald e Cendrars. O interesse do franco-suíço pelo projeto se mostra no telegrama que envia a Tarsila em outubro de 1924, quando a pintora já estava novamente na Europa: “*Les Suédois commence le 20 novembre; il serait bon que vous soyez à Paris à cette date et nous pourrions causer à De Maré du ballet brésilien, dont je n’abandonne pas l’idée*”¹⁵⁸ (CENDRARS, 1924 apud AMARAL, 2010, p. 175). De acordo com Amaral (1997), “alguns desenhos de Tarsila [de figurinos para o balé] [...] são bem

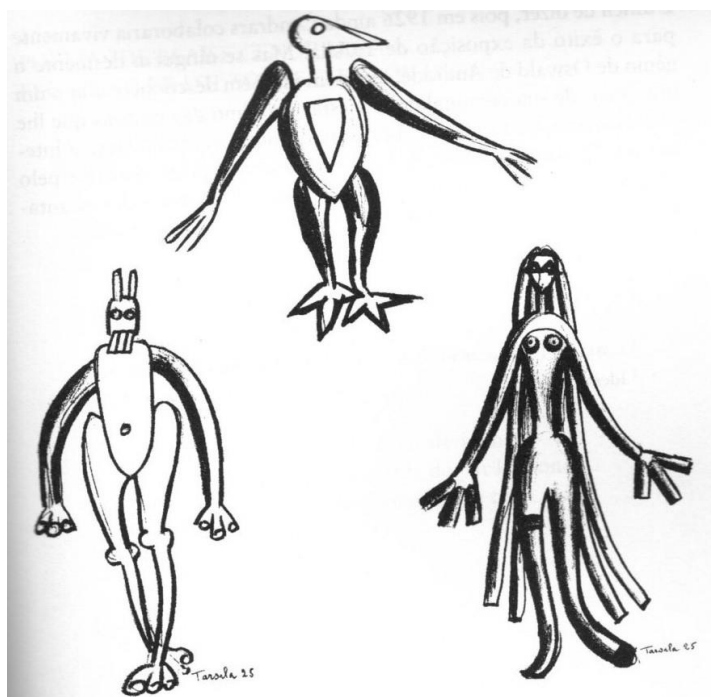
exemplo [...]” (tradução nossa).

¹⁵⁷ Conforme a fala de Oswald, já apresentada: “o primitivismo, que na França aparecia como exotismo, era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo” (ANDRADE, 1949 apud CAMPOS, 1971, p.35-36).

¹⁵⁸ “Os Suédois começam no dia 20 de novembro; seria bom se você estivesse em Paris nessa data e pudéssemos conversar com De Maré sobre o balé brasileiro, ideia da qual eu não desisto” (tradução nossa).

ligados a uma imaginativa floresta de tipos-frutas nacionais. Ao mesmo tempo, Tarsila recorda que o próprio Cendrars desenhou alguns croquis para o planejado espetáculo” (AMARAL, 1997, p. 143). Apesar do projeto não ter sido realizado, fica evidente a inspiração que Paris trouxe para a produção do casal Tarsiwald e o papel de Cendrars como mentor de suas carreiras na Europa.

Figura 11- Estudos de Tarsila para o balé brasileiro



Fonte: AMARAL (1997, p.145).

Vale ainda lembrar a atuação de Oswald na capital da Vanguarda ao ser convidado para realizar a conferência “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”, na Sorbonne, em maio de 1923. Fortalecendo a ideia de que o poeta “descobriu o Brasil lá no umbigo do mundo”, conforme afirmou Paulo Prado (2017), Oswald apresenta um panorama histórico das artes brasileiras, localizando nossas raízes étnicas, e o esforço para se criar uma arte nacional: “Dada a matéria psychologica e nosso sentimento ethnico, a obra do Brasil contemporâneo consiste em alliar a estas riquezas adquiridas uma expressão e uma forma que podem dirigir nossa arte para o apogeu [sic]” (ANDRADE, 1923, n.p.). O poeta reconhece o gosto das atuais tendências artísticas pelo exótico, trazendo à tona etnias que fizeram parte da formação do povo brasileiro, como o índio e o negro. Cita, nesse sentido, a pintura de Picasso, Lhote, Derain e a *Antologia Negra*, de Cendrars, como exemplo da valorização dos povos “primitivos” pelos europeus para posteriormente situar as obras dos brasileiros que

procuravam expressar nossa história étnica e cultural. Oswald (1923) acaba por fazer uma divulgação das artes brasileiras a partir do exótico, assunto de interesse dos europeus, apesar de situar o estado incipiente do projeto nacional.

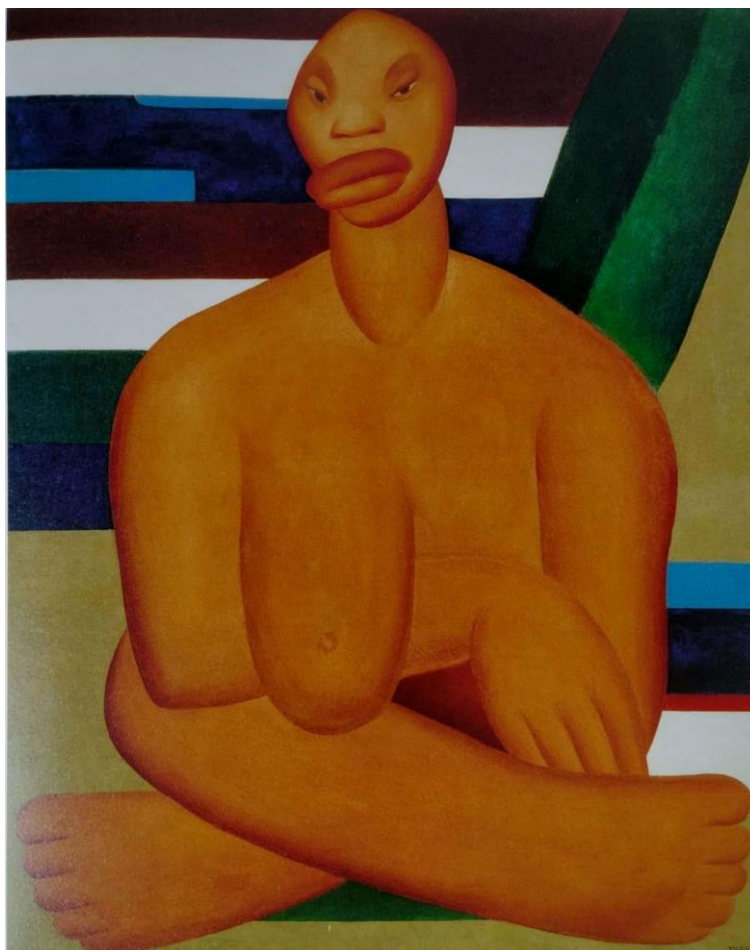
Ainda sobre o aprendizado e projeção do casal Tarsiwald na Europa, é preciso recordar que, nesse ano de 1923, Tarsila se inscreve para aulas no ateliê de Léger, conhecido por meio de Cendrars, onde inicia o “exercício militar” cubista¹⁵⁹ e absorve o estilo do professor, como já mencionado. De acordo com Amaral, “sua influência sobre a pintora não foi apenas a do mestre sobre o artista novo admirador de sua obra, mas também uma questão de afinidade entre ambos, já que nessa época Jeanne e Fernand Léger, grandes amigos de Cendrars, eram conhecidos de Tarsila” (AMARAL, 2010, p.120). A pintora guardará do mestre a síntese geométrica e a técnica lisa. Depois da experiência com Léger, Tarsila passa a estudar no ateliê de Gleizes, com quem define a estruturação do quadro que a acompanharia por toda obra: a dos planos interligados, as expressões visuais da realidade associadas às formas plásticas, ambas articuladas entre si (AMARAL, 2010, p. 122, 140).

Dos estudos com os cubistas nasce *A Negra* (1923), tela que, segundo Aracy Amaral (2010), seria a primeira pintura essencialmente brasileira. O próprio mestre Léger, segundo o depoimento de Tarsila, teria destacado na obra o talento de sua aluna: “Eu desenhei *A Negra* em Paris. [...] Léger ficou entusiasmado. Tinha um desenho muito forte, aquela preta tão gorda, tão volumosa, as cores... Léger disse que queria que seus alunos vissem *A Negra* para ver como se pinta” (AMARAL, 1975 apud EULALIO, 2001, p.108). De acordo com Amaral, foi essa tela que conferiu à Tarsila

[...] um lugar de pioneira de uma arte brasileira, ainda não realizada até então. Pela primeira vez apresentava-se um negro numa tela com tal destaque e força, conscientização em sua projeção embora inconsciente, posto que Tarsila pintava quase que como envolvida sempre numa atmosfera peculiar, da presença do negro em sua formação, em sua infância, dentro da paisagem a que a artista se sentia pertencer, como é assinalado pelas folhas da vegetação. Apesar de elementos geométricos um tanto *à la mode* no segundo plano da tela, esse trabalho de Tarsila, pela sua ousadia de deformação e composição, pelo seu relacionamento ecológico direto, e pela sua mensagem de autenticidade, já bastaria para colocar a artista em primeiro plano da pintura feita no Brasil (AMARAL, 2010, p.120).

¹⁵⁹ Conforme dito anteriormente, Tarsila afirma que “o cubismo é um exercício militar. Todo o artista para ser forte deve passar por ele” (AMARAL, T. apud AMARAL, 2010, p.141).

Figura 12 – A Negra



Fonte: MASP (2019, p. 189).

O despontar de uma estética original e vanguardista não se dá somente na obra de Tarsila, mas também na obra de Oswald, com as *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Segundo Boaventura (1995, p. 96), a ideia inicial da obra surgiu em 1912, com o intuito de escrever, em francês, uma espécie de diário da primeira viagem à Europa, contendo cartas e imagens. Chamaria o livro de “Journal de JAP”. Esse projeto, porém, foi transformando-se radicalmente com o passar do tempo. Com isso, fixou-se na personagem Miramar, que coincidia com o pseudônimo de Oswald em *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*¹⁶⁰.

¹⁶⁰ *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo* foi uma obra coletiva, escrita na forma de diário, pelos frequentadores da *garçonière* que Oswald mantinha em São Paulo, uma espécie de estúdio literário, entre os anos de 1918 e 1919. O texto era “[...] engraçado, irreverente e moderno quanto à concepção e estrutura” (BOAVENTURA, 1995, p. 62). Oswald assinava com os pseudônimos Miramar, Garoa, Nenê Rodrigues, dentre outros. Os intitulados “gravatas” – Oswald, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Monteiro Lobato, Ignácio da Costa Ferreira, Edmundo Amaral, Pedro Rodrigues de Almeida, Vicente Rao, Leonel Vaz de Barros – eram acompanhado de uma única mulher, Dasy ou Miss Cyclone, como era chamada, com quem Oswald teve um romance de final trágico. Ao aparecer grávida, Oswald a faz abortar, além de duvidar que o filho era seu. As complicações do procedimento clandestino levam a jovem de 19 anos a adoecer profundamente e, para expiar o sentimento de culpa, Oswald realiza uma cerimônia de casamento no quarto do hospital onde Dasy estava internada. A moça faleceu dias depois, em 24 de agosto de 1919 (BOAVENTURA, 1995, p. 61-70).

O esboço da obra, realizado entre 1912 e 1917, estava bastante distante da modernidade que o escritor descobriu em Paris em 1923 (BOAVENTURA, 1995, p. 84). O contato diário com os círculos da vanguarda e a liberdade criativa de Paris, levaram Oswald a iniciar um processo intenso de reescrita e depuração estilística da obra. O resultado foi uma mudança extrema daquele projeto inicial, conforme se pode notar em uma comparação com excertos que Oswald publicou da obra em 1916 em *A Cigarra* e *A Vida Moderna*, como “Últimas noites no mar”:

Depois de Barcelona, o Marta navegava quase vazio. Ao jantar, as mesas esparsas conglomravam na sala, que parecia muito grande, apenas uma dúzia de passageiros. Na primeira noite, a banda de bordo tocou ainda no tombadilho deserto, onde paravam, graves, destacadas, as figuras do argentino gordo e do velho inglês. No salão, a família do cônsul não deixava um instante as duas secretárias; o pai e a filha aí terminavam uma enorme correspondência. O mar ia calmo, azul e deserto. E até Nápoles, um bando de gaivotas pairou sobre o último mastro. Uma noite, como os músicos, sem tocar, haviam deixado os instrumentos sobre os bancos, o corpulento e risonho médico de bordo convidou o inglês e o argentino a se divertirem improvisando música. No tombadilho mal iluminado, eles tiravam muito tempo sons ásperos e desafinados, bárbaros e cômicos. E, noite alta, devia-se passar o estreito de São Bonifácio que separava a Sardenha da Córsega. Deixei-me ficar sozinho, a um canto do bar abandonado. Bem tarde, quando saí para o frio e o vento do tombadilho, já havia no escuro luzes isoladas e vivas, marcando as pontas da terra. Debruçado à amurada, durante uma longa hora, segui o velho misterioso da Córsega, os olhos presos na iluminação longínqua do agaceio (ANDRADE, 1916 apud BOAVENTURA, 1995, p. 98).

Como se pode notar no excerto, inicialmente Oswald escrevia uma espécie de diário, que comporia uma narrativa bastante ligada aos moldes tradicionais. A versão final de *Miramar*, reescrita em Paris, operou uma mudança substancial em relação ao gênero e à linguagem. Conforme a terminologia empregada por Haroldo de Campos (1972, p. xx), a obra foi escrita em “episódios-fragmentos”, que relatam, de forma concisa, momentos isolados, sem o encadeamento ou a sucessão de acontecimentos. Assim, a história de *Miramar*, o narrador autodiegético, desenvolve-se em vários flashes ou clarões de suas memórias. De acordo com Campos, “o *Miramar*, com seu estilo telegráfico é bem um misto de diário sentimental e de jornal dos *faits divers* duma sociedade provinciana e ociosa [...]” (CAMPOS, 1972, p. xxix).

Além disso, é possível notar que os episódios-fragmentos se aproximam completamente da linguagem concisa e expressiva da poesia, ou seja, Oswald operou um trabalho poético da linguagem em busca da expressividade de elementos fonéticos,

semânticos e sintáticos, o que coloca a obra em uma “situação limite” entre poesia e prosa. De acordo com Antônio Candido,

Memórias Sentimentais de João Miramar [...] é uma tentativa seríssima de estilo e narrativa [...], por meio duma linguagem sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar. Graças a essa língua viva e expressiva, apoiada em elipses e subentendidos, o sr. Oswald de Andrade consegue quase operar uma fusão da prosa com a poesia [...] (CANDIDO, 1992, p. 25-26).

Com isso, após a reescrita em 1923, nem é possível identificar na versão final de *Miramar* os excertos dos primeiros esboços da obra, tamanha foi a transformação e depuração do texto. O episódio-fragmento “Porto Saído”, que descreveria momentos anteriores do navio para a Europa, o “Marta”, zarpar – com isso, o mesmo navio e a mesma viagem do texto publicado em 1916, apresentado antes, “Últimas noites no mar” –, destaca-se mais pela criação de imagens do que pela intenção de narrar um acontecimento:

Barracões de zinco das docas retas no sol pregaram-me como um rótulo no bulício de carregadores e curiosos pois o Marta largaria só noite tropical.
A tarde mergulhava de altura na palidez canalizada por trampolins de colinas e um forte velho. E brutos carregavam o navio sob sacos em fila.
Marinheiros dos porões fecharam os mastros guindastes e calmos oficiais lembrando ombros retardatários.
A barriga têsda da escada exteriorizou os lentos visitantes para ficar suspensa ao longo dos marujos louros.
Grupos apinharam o cais parado (ANDRADE, 1972, p. 24-25).

Para relatar a impossibilidade do “Marta” zarpar e o tumulto causado pela notícia, o narrador não descreve o acontecimento de forma concreta, mas cria várias imagens por meio de analogias: *Miramar* é “pregado como um rótulo” na agitação do cais, ou seja, seu estado de fixação atenta nas conversas sobre o navio, presente na movimentação na doca, faz o personagem compor a imagem tumultuosa, representativa do cancelamento da viagem; a claridade que era obscurecida gradualmente pelo entardecer “mergulhava de altura”, saltando dos “trampolins das colinas e um forte velho”; a calma e imobilidade dos oficiais diante do atraso da partida do navio eram “ombros retardatários”; a escada estendida que ligava a doca ao navio era uma “barriga têsda”.

Em outros momentos, Oswald vale-se das onomatopeias para criar um efeito sonoro na descrição dos espaços, como em “Casa do Patarroxa”:

A noite
 O sapo o cachorro o galo e o grilo
 Triste tris-tris-tris-te
 Uberaba aba-aba
 Ataque e o relógio taque-taque
 Saias gordas e cigarros
 (ANDRADE, 1972, p. 40).

As frases/versos reúnem imagens distintas como a noite, vários animais – sapo, cachorro, galo e grilo –, Uberaba – uma cidade mineira –, o relógio, homens e mulheres aglomerados, representados metonimicamente pelos “cigarros” e “pelas saias gordas”. Esses elementos são revelados com extrema concisão e simultaneidade, como se quisessem imitar a forma ágil como foram apreendidos pelo olhar de Miramar. Além dessas imagens distintas e simultâneas, o espaço também se constitui por sons diferentes, pelas onomatopeias “tris-tris-tris-te”, que representa o barulho dos animais, “taque-taque”, o som do relógio e “aba-aba” outro ruído produzido no ambiente. A ideia é que o local produza ecos: todas as onomatopeias repetem as sílabas das palavras “triste”, “Uberaba” e “Ataque”; são reverberações que demonstram os ecos que se produzem no espaço.

Além das frequentes onomatopeias, das figuras fônicas e das imagens, aparecem também no texto neologismos. São muitos os exemplos: “noitava o terraço” e “transatlanticar” – “[...] tia Gabriela e cunhadas inúteis *transatlanticarem* atrás do Pantico” (ANDRADE, 1972, p. 41, grifos nossos); “Beiramarar” – “*Beiramarávamos* em auto pelo espelho de aluguel arborizado das avenidas marinhas sem sol” (ANDRADE, 1972, p. 42, grifos nossos); “bandeiranacionalisar” – “Losangos tênues de ouro *bandeiranacionalizavam* o verde dos montes interiores” (ANDRADE, 1972, p. 42, grifos nossos); dentre outros. Além de contribuírem para a criação de imagens, os neologismos reinventam o idioma por meio de representações verbais (fonéticas e semânticas) que atraem para si uma atenção maior, o vínculo entre o aspecto sonoro e o significado se estreita. Eis um ato da linguagem poética em busca de expressividade.

Na obra, assim, os elementos da narração remetem às estruturas do poema: o narrador autodiegético, Miramar, aproxima-se do eu-lírico pelo modo como cria as imagens provindas de sua subjetividade; a história, caracterizada no romance tradicional pelo conjunto de acontecimentos sequenciados e ligados entre si, transformam-se aqui em fragmentos sem conexão direta; a linguagem da prosa, que visava à narratividade, aparece em *Memórias sentimentais* muito próxima da linguagem da poesia. Os momentos, como afirmou Schüller,

“[...] em que a técnica poética suplanta a prosa apresentam-se como verdadeiros poemas” (SCHÜLER, 2000, p. 14).

A quebra de fronteiras entre os gêneros romance e poesia ligam *Miramar* diretamente à estética vanguardista, não somente pelo rompimento com a tradição romanesca, mas também pela mudança que a Vanguarda buscava no âmbito da linguagem, com o intuito de torná-la mais “pura” e poética, diferenciando-a daquela que busca somente a comunicação. Segundo Schüler, as *Memórias Sentimentais* são uma “prosa vanguardista”, na qual, sendo “abolidos os preceitos retóricos e métodos narrativos usuais, Oswald inventa outros recursos em que a prosa e a poesia confluem” (SCHÜLER, 2000, p. 14).

Antônio Candido (2006), em *Literatura e Sociedade*, insere o *Miramar* no que chamou de “congenialidade do modernismo brasileiro”, que soube assimilar as técnicas de pesquisa e de expressão artística da Vanguarda europeia, deixando de lado o

[...] patriotismo ornamental de Bilac, Coelho Neto ou Rui Barbosa, para amar com veemência o exótico descoberto no próprio país pela sua curiosidade liberta das injunções acadêmicas. Um certo número de escritores se aplica a mostrar como somos diferentes da Europa e como, por isso, devemos ver e exprimir diversamente as coisas. Em todos eles encontramos latente o sentimento de que a expressão livre, principalmente na poesia, é a grande possibilidade que tem para manifestar-se com autenticidade um país de contrastes, onde tudo se mistura e as formas regulares não correspondem à realidade. Cria o teu ritmo livremente (CANDIDO, 2006, p. 128).

Além da busca dessa “expressão livre”, que encontrou na poesia suas potencialidades, alguns autores foram ainda mais irreverentes e mais ousados no que diz respeito às questões formais, e realizaram uma “[...] elaboração mais autêntica do folclore e dos dados etnográficos [...], produzindo uma crítica bem mais profunda” (CANDIDO, 2006, p. 129). É nessa corrente que se inclui a “prosa telegráfica e sintética de Oswald de Andrade, nas *Memórias Sentimentais de João Miramar*, que avança a cada instante rumo à poesia” (CANDIDO, 2006, p. 129).

E toda essa modernidade e renovação foram conquistadas no seio da Vanguarda, em 1923, em um contexto de amizade próxima de Blaise Cendrars. Não se pode deixar de perceber nos “episódios-fragmentos” que agrupam os *flashes* de memória sem o encadeamento de fatos, na forma concisa e no “estilo teleográfico” de *Miramar* uma semelhança com o fazer poético não só da Vanguarda, mas também de Cendrars, que tinha uma poesia de linguagem fragmentada e concisa, de imagens díspares e simultâneas. Nesse sentido, Amaral afirma que “[...] parece quase impossível conceber a redação definitiva de

João Miramar, realizada em 1923 em Paris, como a poesia de *Pau Brasil*, sem sua convivência [a convivência de Oswald] com Cendrars [...]” (AMARAL, 1997, p. 94).

Assim, toda a vivência na Europa nos anos 20 faz com que o casal Tarsiwald passe de meros observadores das tendências modernas para atuantes nos círculos vanguardistas, inspirando-se pela estética dos movimentos e dando a verdadeira guinada inovadora para as artes brasileiras que, pela primeira vez, tem representantes nos círculos artísticos internacionais. É importante ressaltar, novamente, a conduta orientadora de Cendrars nessa mudança de papéis, conforme destaca Amaral:

Entre Tarsila e Oswald, nesse privilégio inaudito de viverem a Paris dos anos 20 [...], estava situado Cendrars. A guiar, a apresentar, a trazer amigos ao ateliê da jovem pintora e do brilhante espírito que a todos encantava, Oswald. Ter participado da Semana de 22, desejar lutar pela mudança não significava até 1923, mesmo para Oswald, que ele já fosse um modernista de fato. Sabiam, até então, o que se fazia na “metrópole” cultural, isto é, na França, e queriam romper as amarras com o passado e fazê-lo. Mas foi a vivência dessa atmosfera preciosa de Paris de 1923, e na qual beberam Tarsila como Oswald, no intercâmbio ocorrido frequentando a vanguarda parisiense (quando, simultaneamente, ele como Tarsila passariam a violentamente valorizar as coisas brasileiras [...]). Foi de “dentro” dessa vibrátil e autêntica atmosfera criativa de Paris – e não mais apenas através de leituras ou observações de reproduções – que este casal passa a se tornar “agente” e não mais somente importadores, atuando em igualdade de diálogo e de ação com aqueles dos quais antes eram meros observadores (AMARAL, 2010, p.136).

No final do ano de 1923, o casal estava de volta ao Brasil, trazendo na bagagem uma parte da Vanguarda francesa. Além das obras que produziram em Paris, que demonstravam o início do processo de criação da linguagem brasileira, alinhado às tendências vanguardistas, traziam também uma verdadeira coleção de itens da Vanguarda. De acordo com Amaral (2010, p.143), o ateliê de Tarsila em São Paulo era um sucesso e atraía muitos visitantes interessados em conhecer exemplos dos movimentos europeus, que eram muito comentados, mas, de fato, pouco conhecidos pelo público em geral. Tarsila possuía uma verdadeira coleção vanguardista: a *Tour Eiffel* (1911) de Delaunay, *La tasse de thé* (1921) de Léger, *O Enigma de um dia* (1914) de Chirico, o *Retrato de Blaise Cendrars* (1917) de Modigliani, uma tela de Gleizes (1921), três de Picasso (1911 e 1918), a escultura *Tête d'enfant* de Brancusi, um desenho de Juan Gris (1923), *Les Baigneuses* e outros três desenhos de Lhote, e partituras de Erik Satie, as quais tocava (AMARAL, 2010, p.144, 145). Além disso, a própria obra de Tarsila já mostrava a assimilação das técnicas da Vanguarda, sobretudo, do Cubismo, como geometrismo e uma paleta cromática sintética. Com isso, “para os próprios modernistas de

São Paulo, a casa de Tarsila e suas obras eram, portanto, uma iniciação ao Modernismo de que tanto ouviam falar – no caso daqueles que não podiam viajar regularmente para a Europa” (AMARAL, 2010, p. 144). Na Figura 13, Tarsila se deixa fotografar no luxuoso salão da alameda Barão de Piracicaba, junto de seu acervo moderno: além das obras da própria artista, aparecem na imagem *La Tasse de Thé*, de Léger, à esquerda; *La Tour Eiffel*, de Delaunay, ao centro; e as demais telas adquiridas em Paris. Já na Figura 14, Tarsila apresenta a lista das obras de sua coleção junto dos respectivos valores.

Figura 13– Fotografia de Tarsila publicada no *Diário da Noite* (SP), em 10 de fevereiro de 1928



Fonte: EULALIO (2001, p.439).

Figura 14 – Lista da coleção de Tarsila

Tarsila

Almeida Junior	2,06 x 1,76	O Violero	35:000 R-
R. Delaunay		La Tour Eiffel	12:000 R-
Chirico	1,30 x 74	d'ensemble d'une journée	6:000 R-
Ingres	33 x 18	Nu - majolica <u>assignada</u>	5:000 R-
Marie Laurencin		Infantinha	4:000 R-
F. Léger		La tasse de thé	5:000 R-
Segall	65 x 48	Vaso com cactus (óleo)	12:200 R-
"	54 x 47	Yanafa de Champagne (óleo)	600 R-
"	43 x 37	Calaca (aquarela)	500 R-
A. Sott	80 x 71	des bañeuses (óleo)	1:000 R-
"	32 x 25	Croquis a pedra	250 R-
"	37 x 23	desenho a lápis	250 R-
"	30 x 24	"	250 R-
Mendes France		Les pigeons (gouache) <u>Vendido</u>	400 R-
Juan Gris	31 x 24	desenho	1:000 R-
Umberto Boccioni	61 x 55	Airage rose (óleo)	700 R-
A. Gleizes		Cubismo	2:000 R-
Picasso	27 x 22	de luz - moldura de Segrais, phase hermetica	5:000 R-
"	18 x 24	de luz - natureza morta	5:000 R-
"	27 x 22	gravura - retrato de Uppelmain	150 R-
Modigliani	54 x 46	retrato de Cocteau (desenho)	400 R-
Rugendas	24 x 31	cabecinhas (desenho)	500 R-
Jina Gauthier	31 x 25	Paisagem (aquarela)	100 R-
Laurent de Beul	45 x 35	Animas (óleo) ciclo antigo belga	800 R-
J. Goemans	55 x 47	passagem (óleo)	800 R-
sem assinatura	52 x 42	óleo paisagem	500 R-

Fonte: AMARAL (2010, p.11).

Além das obras vanguardistas, Tarsila e Oswald ofereceriam aos brasileiros outra “degustação” dos movimentos internacionais: Blaise Cendrars, que chegaria pouco depois do casal, em fevereiro de 1924. Além de sua presença nos círculos modernistas, outro evento será crucial para impulsionar a consciência da arte nacional: a excursão que os artistas brasileiros fizeram, 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. O grupo era originalmente formado por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Paulo Prado, René Thiollier e Olívia Guedes. Ao longo do caminho, outros artistas foram ao encontro do grupo, como Carlos Drummond de Andrade, Emilio Moura e Pedro Nava, em Belo Horizonte (NAVA, 1979, p.183).

Figura 15 – Fotografia durante a viagem dos modernistas pelo Brasil, na fazenda Santo Antônio, em 1924 (D. Olívia Guedes, Cendrars, Tarsila, Nonê e Oswald)



Fonte: EULALIO (2001, p.246).

Foi levando o poeta estrangeiro para conhecer o país que os modernistas acabaram por descobrir o Brasil que deveria ser tema de suas obras, desencadeando o nacionalismo nativo e marcando as bases do tão almejado projeto artístico nacional. Nesse sentido, vale ressaltar que a iniciativa dessa procura pelo “Brasil verdadeiro” foi de Cendrars, que se desiludiu por não ter encontrado, num primeiro momento, o país que esperava: aquele das fantasias dos antigos cronistas europeus, o país “primitivo” e “exótico”. A grande São Paulo, cidade dos amigos que o recebiam, era muito marcada pelo cosmopolitismo internacional e pelas modas francesas. Relembrando sua chegada no país, Cendrars (1976) revela o entusiasmo com o qual os modernistas olhavam para São Paulo:

Ah! Esses jovens de São Paulo faziam-me rir e eu gostava deles. Claro que exageravam. Depois de Baudelaire, Whitman e os poetas de Paris, os paulistas acabavam de descobrir a modernidade em casa. E a monopolizavam. E a exploravam. Queriam bater todos os records. Pois não se construía na sua cidadezinha de província uma casa por hora, um arranha-céu por dia? São Paulo ia se tornar uma capital, uma metrópole. Queriam que sua poesia caminhasse na cadência das máquinas que edificavam andaimes de aço. É lindo o entusiasmo. Mas, enquanto isso, meus amigos eram insuportáveis, porque constituíam na realidade um cenáculo, e escritores, jornalistas e poetas paulistas macaqueavam de longe o que se fazia em Paris, Nova York, Berlim, Roma, Moscou. Queriam estar por dentro, a prova é que tinham me convidado... (CENDRARS, 1976, p. 96).

Wilson Martins (2001, p.494) comenta que, apesar de ainda não perceber o que o movimento já tinha de essencialmente brasileiro, Cendrars via o Modernismo ligado à tradição europeia. De fato, “[...] do ponto de vista técnico, o Modernismo trazia dez anos de retardamento, o que, para a moda, mesmo literária, é demais” (MARTINS, 2001, p.494). Além disso, ao chegar ao Brasil, procurando o “exotismo” tão apreciado na Europa, Cendrars encontra em seus amigos de São Paulo “um eco imitativo do cosmopolitismo parisiense”, nas palavras de Martins (2001, p. 496). “Desembarcando em Santos, parecia-lhe que eles eram europeus demais e brasileiros de menos; [...] Cendrars pensou, no primeiro momento, que, como Cristóvão Colombo, se havia enganado de rota, nesse caso chegando por inesperado retorno a Paris [...]” (MARTINS, 2001, 496).

Talvez esse “desinteresse” pela metrópole tenha ficado perceptível aos modernistas. Relembrando a presença de Cendrars no Brasil, Tarsila do Amaral comenta: “Os europeus estão fartos de progressos estandardizados. Quando visitam nossa terra, se interessam pelo que nela tem de pitoresco: o Pão de Açúcar e o Morro da Favela valem pelo Rio inteiro, com seus arranha-céus [...]” (AMARAL, 2008, p.354). A viagem para o carnaval no Rio e por Minas Gerais, porém, revelava “o pitoresco” buscado por Cendrars. Eram as casinhas coloridas do Morro da Favela, o desfile de carnaval, as paisagens das fazendas, a obra de Aleijadinho, os casarões coloniais e as igrejinhas do século XVIII que revelavam o país que Cendrars tinha em sua imaginação. A exclamação do poeta diante de tudo o que via, “*quelle merveille*”, descrita inúmeras vezes por aqueles que o acompanharam na viagem¹⁶¹, ia revelando aos brasileiros a matéria para suas obras. Segundo Brito Broca,

Era assim o genuinamente brasileiro, e ao mesmo tempo, o exótico, que atraía o alegre grupo de excursionistas [...]. Essa excursão foi fecunda para o grupo modernista. Tarsila teria encontrado na pintura das igrejas e dos velhos casarões mineiros a inspiração de muitos dos seus painéis; Oswald de Andrade colheu o tema de várias poesias pau-brasil, e Mário de Andrade veio a escrever o seu admirável “Noturno de Belo Horizonte” (BROCA, 2001b, p. 449)¹⁶².

Nessa viagem, Cendrars fazia suas “anotações de viagem”, originando os poemas concisos e primitivos do projeto *Feuilles de Route*, cujo primeiro volume foi ilustrado por

¹⁶¹ A exclamação do poeta europeu, “*quelle merveille!*”, durante a viagem, certamente foi tão recorrente que vários artistas a introduziram em suas crônicas sobre a descoberta do Brasil com Cendrars, como Tarsila do Amaral (2008, p.355) e Mário de Andrade (1993, p. 157,158) nas “Crônica de Malazarte VIII”.

¹⁶² Em “Blaise Cendrars no Brasil, em 1924”, publicado no suplemento “Letras e Artes” de *A Manhã*, em 4 de maio de 1952.

Tarsila. Nascia, com essa viagem, uma parceria entre Cendrars e a brasileira, que foi muito importante para ambos, sobretudo para a visibilidade da pintora na Europa. Além disso, a presença de Cendrars no Brasil foi, sem dúvida, um marco para a obra de Tarsila, no sentido de redescoberta do país. As viagens junto do estrangeiro para mostrar-lhe a pátria, foi a fonte na qual a artista colheu a matéria de sua pintura Pau-Brasil. Muitas de suas telas tiveram inspiração nessa viagem, como *Barra do Piraí* (1924), *Morro da Favela* (1924) ou *Carnaval em Madureira* (1924). Durante o trajeto, a pintora recolhia croquis de tudo o que via. René Thiollier (2001b, p.396)¹⁶³, por exemplo, comenta que Tarsila estava sempre “de caderno e lápis em punho” e relembra a cena em que o chefe do trem a espiava, extasiado, “[...] entretida em apanhar um croqui, sentada à beira de uma pedra” (THIOLLIER, 2001b, p.396). É interessante como Cendrars chamava a atenção do grupo de visitantes sobre fatos de nossa própria história, como a importância de Aleijadinho no contexto artístico internacional, conforme Tarsila comenta em carta para a filha, que estava, na época, em Paris:

[...] Cendrars [...] está maravilhado com o Brasil. Vai escrever sobre o nosso grande escultor do século XVIII, o Aleijadinho¹⁶⁴, que era um artista morfético, que no fim da vida trabalhava sem as mãos, com os instrumentos amarrados. O Aleijadinho é assombroso e Cendrars diz que é o maior escultor daquela época [...]” (AMARAL, T., 1924 apud AMARAL, 2010, p.154).

Além do contato com a obra de Aleijadinho, a viagem pelo país também contribuiu para a redescoberta da arquitetura do século XVIII e das construções populares, das pinturas das igrejinhas, da singularidade do Barroco, dos ambientes rurais e das cidades do interior, que guardavam um acervo cultural de nossas tradições. A própria pintora revelou, em relato feito à *RASM, Revista Anual do Salão de Maio*, em 1939, que a visita de Cendrars ao Brasil foi responsável por despertar nela as características da pintura Pau-Brasil, ocasião em que se reencontrou com as decorações populares, as cores que adorava quando criança, o Barroco e Aleijadinho (AMARAL, 2008, p. 720, 721), como melhor descreveremos adiante.

Para Oswald de Andrade, a viagem pelo Brasil e a presença de Cendrars foram importantes para impulsionar os ideais estéticos do movimento Pau-Brasil. A mesma admiração de Tarsila por tudo o que via na viagem, transposta para a pintura, também aparece no livro de poemas de Oswald, que lida com a matéria bruta de nossa cultura, tradições, história e linguagem. Como já dito, o próprio poeta agradece o amigo franco-suíço pela

¹⁶³ Em “De S. Paulo a S. João del Rei”, publicado em *O homem da galeria. Ecos de uma época*, São Paulo: Livraria Teixeira, 1927.

descoberta do Brasil – “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil” (ANDRADE, 2017, p. 21). Também faz menção a Cendrars no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, que aconselhou que os modernistas deveriam seguir o “destino”, realizar a virada de 180º graus na produção artística brasileira – “Uma sugestão de Blaise Cendrars: -Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino” (ANDRADE, 2009b, p.473). Na entrevista para *Les Nouvelles Littéraires*, em 1928, Oswald afirma que o renascimento do Brasil em sua obra – no sentido de fidelidade às características culturais do país e menor valor para a europeização – foram alavancados por Cendrars (ANDRADE, 1928 apud AMARAL, 2010, p. 154). De acordo com Amaral, a figura de Cendrars como homem

Inteligente, vivo, por tudo tocado e curioso, seria a mola a desencadear o movimento de Oswald de Andrade lançado nesse ano [1924], com o Manifesto Pau-Brasil, numa posição de rejeição da importação, baseada num início de revalorização do nosso e em sua possível projeção para o exterior (AMARAL, 2010, p.147).

E não foi somente a viagem e o interesse do poeta europeu em conhecer a esfera cultural brasileira que alavancou o movimento Pau-Brasil, mas também a técnica poética do artista franco-suíço, com sua linguagem despojada, que serviu como uma importante inspiração para impulsionar o projeto artístico de Oswald de Andrade, conforme melhor analisaremos adiante.

Assim, por meio dessa viagem, Cendrars provocou nos modernistas a reviravolta “brasilizante”, conforme afirmou Wilson Martins (2001), que já era intuída nos primórdios do movimento. Segundo Martins (2001), o poeta europeu, que já tinha sua experiente trajetória como artista moderno, foi o sustentáculo para que os modernistas aplicassem a temática nacionalista ao projeto de uma arte brasileira que também queria estar no mesmo compasso da modernidade estrangeira.

Pode-se ter a viagem a Minas como o momento decisivo em que o Modernismo passa por sua mutação brasilianizante ou abrasilicadora, depois da fase internacionalista e vanguardista em que, como observava Cendrars sem indulgência, apenas macaqueava o que se fazia em Paris. Por inesperado e quase inacreditável paradoxo, é Cendrars que força o Modernismo na sua guinada nacionalista. [...] Tudo indica que o entusiasmo de Cendrars legitimou, aos olhos dos modernistas, o interesse pelo Brasil tradicional, interesse que, como se sabe, eles haviam até então programaticamente rejeitado; Cendrars oferecia, por assim dizer, a caução

¹⁶⁴ Apesar do grande interesse em escrever sobre o Aleijadinho, Cendrars nunca efetivou esse trabalho.

parisiense para sentimentos e valores que os próprios brasileiros até então haviam tratado de esconder ou abertamente desprezavam. Essa “dialética interna” sempre existiu em potência, claro está, mas não será excessivo pensar que quem a tornou consciente e decidiu o lance em favor do nacionalismo reivindicativo foi, precisamente e por paradoxo, o internacionalista Cendrars, movido por esse subproduto do paternalismo francês que é o amor pelo exótico (MARTINS, 2001, p.496).

E esse “amor pelo exótico” era a base do interesse de Cendrars pelas paisagens interioranas, as nossas tradições, a nossa história e os traços remanescentes coloniais tão próprios das construções de Minas Gerais. Ao mesmo tempo que Cendrars conhecia tudo isso, seu entusiasmo revelava essas características, até então, pouco valorizadas, aos brasileiros. Conforme afirma Aracy 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. [...] pela primeira vez, um grupo [...] se interessava pela terra” (AMARAL, 2010, p. 149).

É interessante como o despertar dos modernistas para a realidade brasileira nascia no reencontro com o passado histórico e com as tradições tão antigas, conforme apontou Aracy Amaral (2010, p.149), uma atitude que parecia um contrassenso para um grupo de artistas que queria adentrar na modernidade do século XX. Brito Broca (2001b) comenta tal fato, elucidando que esse “Brasil do passado”, encontrado pelo grupo na viagem com Cendrars, era não só uma tomada de consciência de nossa realidade, como também uma volta às origens daquilo que constituía nossa nacionalidade:

[...] o que merece reparo nessa viagem [a Minas] é a atitude paradoxal dos viajantes. São todos modernistas, homens do futuro. E a um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas, com suas igrejas do século 18, seus casarões coloniais e imperiais, numa paisagem tristonha, onde tudo é evocação do passado e, em última análise, tudo em ruínas. [...] Havia uma lógica interior no caso. O divórcio em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam. E não falaram, desde a primeira hora, numa volta às raízes da nacionalidade, na procura do filão que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira? Pois lá nas ruínas mineiras haviam de encontrar, certamente, as sugestões dessa arte (BROCA, 2001b, p. 449).

Além disso, é preciso lembrar que o “exotismo” encontrado nas “paisagens tristonhas”, antigas e “em ruínas” do interior do país estavam diretamente ligadas à ideia de primitivismo, que fazia com que os artistas europeus se deslocassem a países distantes em

busca de fontes “mais puras e originais” para suas obras. Assim, os modernistas encontravam no Brasil que redescobriram aquilo que era tão valorizado pela Vanguarda estrangeira. O que é importante ressaltar, porém, é que, para os modernistas, o primitivo seria mais do que um valor estético: tratava-se de uma guinada nacionalista. Vale novamente apontar a afirmação de Mário de Andrade (1987a, p. 74), de que os artistas brasileiros faziam algo distinto do “primitivismo vesgo ou insincero” europeu, já que passavam a refletir a identidade da própria pátria, tornando-se os “primitivos de uma nova era”; ou ainda, a afirmação de Oswald, de que “o primitivismo, que na França aparecia como exotismo, era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo” (ANDRADE, 1949 apud CAMPOS, 1971, p.35-36). De acordo com essa ideia, Nunes (2004, p.326) aponta que “muito daquilo que nossos poetas vão retirar do movimentado campo das vanguardas parisienses está impregnado por um espírito que também nos pertence, e que continha possibilidades de expressão latentes em nossa herança cultural”.

Além da relevância da viagem pelo país, Oswald de Andrade ressaltou que o primitivismo, tão importante para a produção modernista, foi também incentivado por Cendrars. Na conferência pronunciada em Belo Horizonte, intitulada “O Caminho percorrido”, o poeta comenta que “o primitivismo nativo era o nosso único achado de 22, o que acoroçoava então em nós, Blaise Cendrars [...]” (ANDRADE, 1971, p. 96). Assim, conforme também sugeriu Aracy Amaral (1997), o poeta europeu foi responsável em “instruir” os modernistas no projeto de uma arte atualizada em relação à Vanguarda internacional e essencialmente brasileira, que ia além daquele nativismo ainda “indefinido” de 22:

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 revisitação do Brasil, quase com os olhos estrangeiros amantes do exótico do europeu que os “guiava” [...] (AMARAL, 1997, p.16).

Isso posto, tanto o envolvimento direto de Cendrars com o movimento modernista, assim como a forma que a sua obra vanguardista inspirou os brasileiros, são questões indiscutíveis. A chegada do poeta ao Brasil e sua busca pelo “exótico” e “primitivo” nativos

exerceram uma importante transformação no percurso do Modernismo. A ação da obra e do convívio do poeta europeu com nossos artistas marcou a produção brasileira. A partir disso, nos dedicaremos a examinar mais a fundo as relações entre a obra moderna de Blaise Cendrars e o projeto artístico nacional de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral.

3.3 Linguagem telegráfica

Os tempos modernos transformaram completamente a percepção do homem frente à vida em sociedade. Diante de tais mudanças, os artistas queriam captar essa “nova sensibilidade” a fim de andar no mesmo compasso da modernidade. Conforme dito anteriormente, os avanços da técnica inserem-se nesse contexto de intensa inovação, produzindo máquinas inusitadas que deixavam o mundo mais conectado. É sob essas circunstâncias que os vanguardistas, sobretudo os futuristas, promoveram o culto à máquina e à velocidade.

Dentre esses novos aparelhos, surgia o telégrafo capaz de transmitir mensagens em códigos a longas distâncias, de forma rápida e eficaz. Segundo Gleick (2013, p.148), a linguagem criada por Samuel Finley Breese Morse logo se espalha de modo global e, no século XIX, faz o que parecia impossível: conecta a Europa e a América, possibilitando que a rainha Vitória e o presidente Buchanan pudessem se comunicar praticamente em tempo real em 1858. Com isso, mensagens que demorariam dias para chegar ao seu destinatário, agora seriam entregues em questão de segundos. “Não se tratava de dobrar ou triplicar a velocidade de transmissão – o salto foi de muitas ordens de magnitude” (GLEICK, 2013, p. 148). Com isso, no final do século XIX, alguns estudiosos começam a defender a ideia de que o telégrafo estaria destruindo as noções de tempo e espaço. De fato, a máquina transformava as barreiras que essas dimensões impunham às relações humanas (GLEICK, 2017, p. 149). As mensagens transmitidas, os telegramas, precisavam ser concisas e claras, omitindo elementos que não seriam primordiais para a compreensão da mensagem, como sinais de pontuação, acentuação ou mesmo o excesso de palavras.

É possível associar essa forma de comunicação rápida e sintética, tão própria da modernidade, a princípios linguísticos de obras vanguardistas. Como já dito, tanto na pintura quanto na literatura, os movimentos pregavam uma simplificação dos recursos expressivos, reduzindo-os às suas características essenciais. Tratava-se de tornar as linguagens artísticas mais “puras”, simples e diretas. Com a mesma rapidez e brevidade da telegrafia, as obras

vanguardistas igualmente anulavam as restrições impostas pelas normas da tradição ou da sintaxe das línguas. Na literatura, essas ideias levaram às “palavras em liberdade”, à supressão da pontuação, à simultaneidade e ao instantaneísmo da expressão.

A “linguagem telegráfica” como um recurso vanguardista de renovação do gênero poético é encontrada em toda a obra de Blaise Cendrars, na “elasticidade” do discurso poético ou das “fotografias verbais”, que se caracteriza pelas 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, conforme já abordado em “Blaise Cendrars: um poeta das Vanguardas”.

Os poemas sobre o Brasil, *Feuilles de Route*, igualmente apresentam essas características. O título da obra, que significa em francês “anotações que viajantes tomam durante o seu percurso”, insere-se na temática da poesia de viagem, tão praticada por Cendrars, e no uso da escrita “telegráfica”. Inspirando-se por tudo o que via no Brasil, o artista “fotografava verbalmente” – como fez em *Documentaires* – suas experiências de viagem, constituindo um verdadeiro “caderno de notas” sobre os lugares por onde se deslocou. Além disso, o escritor revela vários detalhes de sua viagem, como suas atividades no navio, as conversas com os colegas a bordo e a descrição de imagens que via pelo oceano, como as ilhas, o pôr do sol ou as noites estreladas; e pelo país, como as paisagens exóticas e o cosmopolitismo das grandes cidades.

Em entrevista radiofônica, sobre as *Feuilles de Route*, Cendrars afirma que “*Ce sont des cartes postales que j’envoyais à mes amis [...] c’est pourquoi il y a beaucoup de petites histoires sans prétension mais très intimes [...]*”¹⁶⁵ (CENDRARS, 2006, p. 19). É interessante observar o caráter despojado desse gênero de postagem: o cartão-postal é composto por um pequeno pedaço de papel, enviado sem a necessidade de envelope, de valor reduzido, que destina um dos lados a uma fotografia ou ilustração, e o outro, a uma sucinta mensagem do remetente. Além disso, está diretamente ligado às correspondências de viagens. Assim, tal qual a escrita de telegramas, ou de “cartões-postais”, muitos desses poemas “sem pretensão” são breves e curtos, informando rapidamente algum dado da viagem, conforme se pode notar em “*Dimanche*”:

*Il fait dimanche sur l’eau
Il fait chaud*

¹⁶⁵ “São cartões postais que enviava a meus amigos [...] eis porque há muitas historinhas sem pretensão, mas muito íntimas [...]” (tradução nossa).

*Je suis dans ma cabine enrhumé comme dans du beurre fondu*¹⁶⁶
(CENDRARS, 2001b, p. 209).

O curto poema apresenta uma evidente simplicidade linguística, descrevendo brevemente um momento da viagem: a apatia em um dia quente de domingo. A forma impessoal “*il fait*” geralmente indica, em francês, uma apreciação sobre o clima ou tempo. Com isso, o verso “*Il fait dimanche sur l’eau*”, dá ao domingo a ideia de um “estado atmosférico”, o do marasmo, que paira sobre as águas. Essa imagem é reforçada com o paralelismo do verso seguinte e a rima entre “*eau*” e “*chaud*”, acrescentando o “calor” à ideia de lassidão do domingo. O último verso complementa a figura do poeta em situação de inércia nesse dia quente e letárgico: está “fechado na cabine”, “derretendo como manteiga”. Toda a imagem do poema é construída com períodos simples e reduzidos, semelhante à escrita do telegrama ou do cartão-postal.

Em alguns momentos, os poemas do “caderno de viagens” atingem tamanha concisão que apresentam somente um verso, como nos exemplos de “*Grotte*”, “*Oiseaux*” e “*Podomètre*”:

Grotte

*Il y a une grotte qui perce l’île de part en part*¹⁶⁷
(CENDRARS, 2001b, p. 249).

Oiseaux

*Les rochers guaneux sont remplis d’oiseaux*¹⁶⁸
(CENDRARS, 2001b, p. 251).

Podomètre

*Quand on fait les cents pas sur le pont...*¹⁶⁹
(CENDRARS, 2001b, p.252).

Em “*Podomètre*”, o poeta menciona o passadiço, seu local preferido no navio, que aparece muitas vezes na obra – “*Je suis toujours sur le pont*”¹⁷⁰; “*Je passe la plus grande partie de la nuit sur le pont*”¹⁷¹ (CENDRARS, 2001b, p. 204) –. No poema, Cendrars descreveria alguma impressão do passadiço marcando a medida de “cem passos”, porém não termina o relato e as reticências deixam a ideia em suspenso como a insinuação de algo que

¹⁶⁶ “É domingo sobre as águas/ Está calor/ Estou em minha cabine fechado como em manteiga derretida” (tradução nossa).

¹⁶⁷ “‘Gruta’/ Há uma gruta que corta a ilha de um lado a outro” (tradução nossa).

¹⁶⁸ “‘Pássaros’/ Os rochedos pantanosos estão cheios de pássaros” (tradução nossa).

¹⁶⁹ “‘Pedômetro’/ Quando damos cem passos sobre o passadiço...” (tradução nossa).

¹⁷⁰ “Sempre estou no passadiço” (tradução nossa).

¹⁷¹ “Passo a maior parte da noite no passadiço” (tradução nossa).

deseja omitir, ou para que o leitor imagine do que se trataria, ou ainda para sugerir uma anotação “no caderno de viagens” que, por algum motivo, permaneceu interrompida.

Nos outros dois poemas, “*Grotte*” e “*Oiseaux*”, a simplicidade e concisão da descrição das paisagens remetem à técnica das “fotografias verbais”, que captam, na rapidez de um flash, uma cena “por meio das palavras”. Além disso, as descrições apresentadas realmente lembram imagens de cartões-postais. É interessante observar que o caráter sucinto do texto tanto remete à escrita “telegráfica” desse tipo de correspondência, quanto representa a aparência despojada das paisagens, desprovidas de grandes detalhes: uma gruta que corta uma ilha e rochedos cheios de pássaros, alguns pontos que se distinguem na imensidão do mar.

Em outro poema, Cendrars elabora outro “cartão-postal”, que contém simultaneamente uma paisagem e a breve escrita de uma percepção da viagem:

Bleus

La mer est comme un ciel bleu, bleu, bleu
Par au-dessus le ciel est comme le Lac Léman
*Bleu-tendre*¹⁷²
 (CENDRARS, 2001b, p. 204).

No poema acima, o poeta “fotografa” uma imagem pitoresca, avistada no navio durante a viagem. O título “*Bleus*” (“Azuis”), no plural, indica a apreensão de duas nuances de azul: o do mar, mais intenso, sugerido pela repetição “*bleu, bleu, bleu*”; e do céu, mais suave, “*Bleu-tendre*”, uma tonalidade parecida à do Lago Léman. A “fotografia” capta uma imagem completamente elementar, resumida a uma faixa de azul intenso, que representa o mar, e uma faixa de azul menos intenso, que representa o céu – este, com um detalhe a mais: a semelhança ao tom do Lago Léman. Pode-se observar nessa imagem a presença de um único traçado, porém subentendido: a linha do horizonte que divide as duas nuances de azul, uma separação sugerida pelo termo “*par au-dessus*” (“por cima”). A simplicidade dessa paisagem é representada pela síntese da expressão do poema. Os três versos curtos constroem uma imagem poética que se comunica de forma bastante inteligível. Nesse caso, é interessante observar a escolha do poeta pelo símile – “O mar é como um céu azul [...]”; “[...] o céu é como o Lago Léman” –, registrando o que via de modo direto e claro.

Em relação à escrita telegráfica, Cendrars cita várias vezes nos poemas as comunicações por meio do T.S.F., ou seja, “telegrafia sem fios”, enviada a amigos e a Raymone Duchâteau, sua esposa. Dentre os poemas inéditos de *Feuille de Route*, encontra-se

o texto intitulado “T.S.F.”, que comporia o volume “*Gelria*” e que sinalizava a chegada na França:

*Je télégraphie à Paris
J'annonce mon arrivée
Je suis triste à mourir
Et bête à pleurer*¹⁷³
(CENDRARS, 2001b, p. 271).

O poema é constituído de orações curtas, as três primeiras sem conectivos entre elas, de modo que o poeta expressa rapidamente um sentimento de tristeza intenso pelo fim da viagem, na medida de uma mensagem telegráfica. Os versos breves apresentam assonâncias das vogais anteriores fechada /i/ e semifechada /e/, que praticamente formam um esquema de rimas alternadas entre “*Paris*”/ “*mourir*” e “*arrivée*”/ “*pleurer*”, e também da vogal anterior aberta /a/, que sugerem a intensidade emocional do poeta. O número de sílabas poéticas decresce a partir do primeiro verso, com oito sílabas; o segundo, com sete; o terceiro, com seis; o quarto, com cinco, indicando o esmorecimento do poeta pelo fim da viagem. Com essas figuras fônicas e forma reduzida, o poema compõe uma sonoridade leve para expor uma sensação do poeta: a tristeza pelo fim da viagem ao país primitivo.

Nesse sentido, é importante apontar que as descrições das *Feuilles de Route* são permeadas pelo imaginário europeu, que via o “Novo Mundo” como a terra dos sonhos, a “Utopilândia” conforme afirmava o escritor. A viagem rumo ao Brasil e a forma como o poeta a retrata traz muito daquele ideal primitivista da Modernidade do final do século XIX, de fuga da civilização europeia, já corrompida pela evolução social, buscando em lugares remotos certa preservação da natureza nativa e selvagem.

Com a simplicidade da expressão linguística e formal de seus versos, somada ao exotismo das terras tropicais, há também em *Feuilles de Route* traços do primitivismo vanguardista, que se associou à tentativa de purificação e inovação do gênero lírico. A síntese formal dos versos e o apelo ao exotismo fazem, assim, forte oposição à tradição e às convenções que permeiam a versificação. Além disso, ainda é preciso observar que toda essa estética da purificação das formas poéticas está ligada ao Cubismo. Assim como os pintores cubistas reduziam as imagens a padrões geométricos, representando elementarmente os planos e volumes, Cendrars igualmente sintetiza as formas e a expressão poética. Com isso, o poeta

¹⁷² “‘Azuis’/ O mar é como um céu azul, azul, azul/ Por cima, o céu é como o Lago Léman/ Azul-suave” (tradução nossa).

¹⁷³ “Eu telégrafo a Paris/ Eu anuncio minha chegada/ Eu estou extremamente triste/ E bobo a chorar” (tradução nossa).

que sempre esteve intimamente ligado às questões cubistas, na pintura e na literatura, efetua uma nova forma de transposição da estética pictórica para a poética.

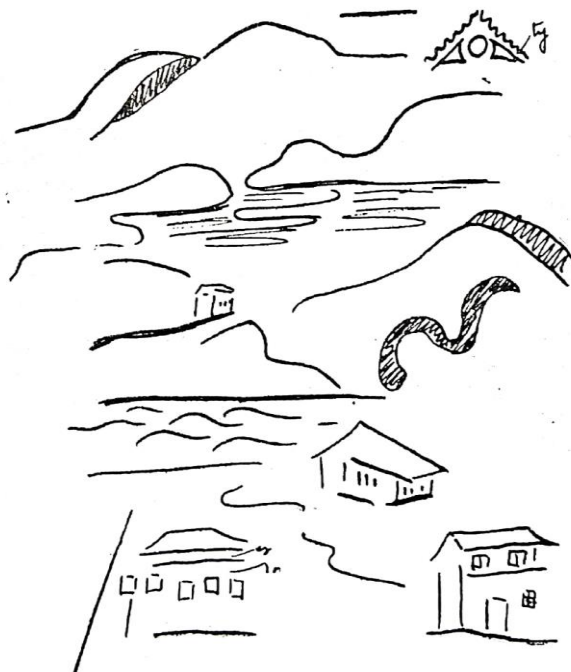
Para realizar sua purificação do gênero, o poeta fascinado pelas viagens e em constante procura pelo novo, encontra no Brasil uma fonte ímpar de renovação para seu projeto estético moderno. Desde sua apreensão do cenário brasileiro, que era para o autor uma mistura de mata selvagem com o dinamismo das áreas urbanas caóticas e cosmopolitas, até o seu contato com os modernistas, contribuíram na elaboração de *Feuilles de Route*. A evidência mais incontestável do aporte que o Brasil trouxe para o “caderno de viagens” é a presença dos croquis de Tarsila na obra. A pintora, que vivia de lápis e caderno na mão durante a viagem de 1924 pelo país, fez vários croquis das paisagens que via, anotações para telas futuras. Certamente, Cendrars que era muito ligado também às artes plásticas, vê nesses desenhos uma relação estética com os poemas que estava produzindo e pede, conforme aponta Amaral (2001, p.149), que Tarsila ilustre o *Formose* já na primeira viagem, durante a estadia no carnaval do Rio.

Com a mesma brevidade e agilidade dos poemas, as ilustrações de Tarsila que acompanham a obra assemelham-se às rápidas anotações feitas em um caderno de notas, croquis que registram brevemente uma experiência ou a observação de uma paisagem. Nesse sentido, essas ilustrações lembram o olhar sintético e abreviativo que Baudelaire tanto admirava na arte de Guys, que por fim se definiu como o traço distintivo da modernidade. Assim, os desenhos de Tarsila remetiam aos novos signos da pintura.

Correspondendo ao modo como Cendrars emprega a simplicidade formal como meio de romper com as técnicas acadêmicas, o gênero “croqui” tem em sua essência o caráter instantâneo e informal, sem a exigência de refinamento gráfico, ou de se seguirem convenções tradicionais. De acordo com Aracy Amaral,

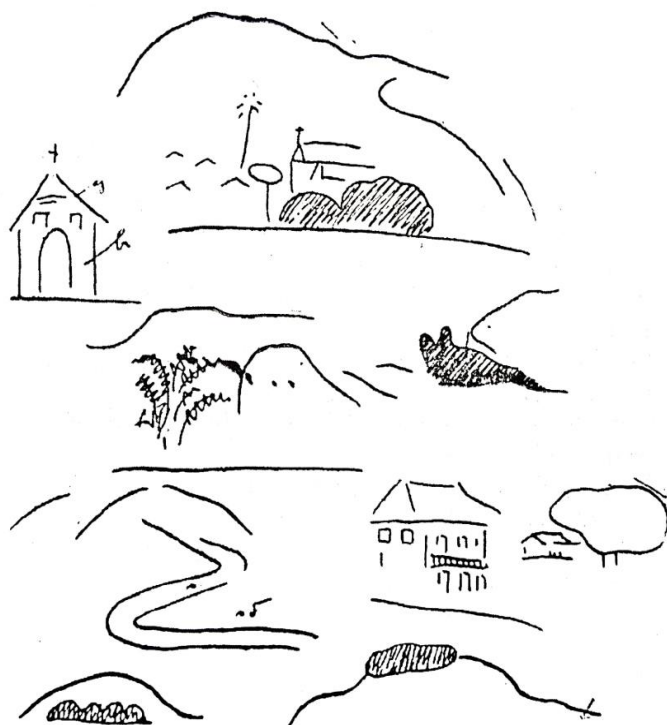
Ilustrado por Tarsila [*Le Formose*], cujo domínio da linha plenamente adquirido a partir de 1923 já permitia, não apenas a estilização como a simplificação, numa redução máxima de elementos gráficos quase ideogramáticos. Não discursos, os desenhos realizados, sobretudo na viagem a Minas – e desse tempo em diante nos anos 20 –, são antes registros rápidos, telegráficos, que se casam admiravelmente com o conjunto de poemas da viagem de Cendrars ao Brasil, sua poesia, por sua vez, plena de referências sobrepostas numa construção rítmica (AMARAL, 2010, p. 177).

Figura 16 - Croqui de Tarsila do Amaral para *Feuilles de Route: Le Formose*



Fonte: CENDRARS (2001b, p.187).

Figura 17 - Croqui de Tarsila do Amaral para *Feuilles de Route: Le Formose*



Fonte: CENDRARS (2001b, p.191).

Seguindo as características descritas acima por Amaral (2010), esses desenhos “telegráficos” guardam entre si elementos comuns quando comparados, como se Tarsila realmente tivesse criado uma “escrita ideográfica”, em que cada objeto possui sua forma própria de representação. Se confrontados os exemplos das Figuras 16 e 17, nota-se em ambos o tracejado como forma de marcar efeitos de perspectiva ou de tonalidades mais escuras; as linhas de uma mesma figura que por vezes não se interceptam, como as que formam as casinhas; a representação da elevação de montes ou serras por meio de traços levemente inclinados; o desenho chapado, em que a ideia da perspectiva é praticamente anulada, como nas telas cubistas, cujas formas diferentes de relevo aparecem com os elementos desenhados “um acima do outro”, sem escalonamento ou percepção de profundidade. Toda essa apreensão sintética e “ideográfica” das paisagens igualmente se associa às técnicas cubistas de decomposição e síntese das formas e planos. Além disso, há nos croquis a estilização das formas, ou seja, a representação esquematizada das imagens de maneira bastante própria e pessoal. Esses desenhos formaram, assim, o repertório de anotações para as telas Pau-brasil da pintora, que revelaram uma marca bastante original.

Tal qual o poeta viajante, Tarsila também compõe suas *Feuilles de Route*, registrando as impressões de sua redescoberta do Brasil por meio de uma “linguagem telegráfica” que corresponde à natureza das paisagens nativas e primitivas. Os desenhos da pintora representam os antigos casarões, coqueiros e plantas, barcos, torres e postes, trens, montanhas, igrejas e animais que revelam de modo primitivo, espontâneo e *naïf* a identidade do Brasil. Segundo Alexandre Eulálio, os desenhos da artista brasileira eram “[...] traços rapidíssimos, que trazem a cor dos modelos apostilada, escrita bem visivelmente à margem: rosa, verde alface, azul pavão” (EULÁLIO, 2001, p.31), como se podem observar as anotações na Figura 18, o croqui de *Le Formose* com a maior aglomeração de figuras e detalhes, reproduzidos simultaneamente, como nas técnicas cubistas. Esse croqui anuncia uma característica principal da pintura de Tarsila: a concatenação e ordenação de elementos figurativos de traço sintético, conforme analisaremos posteriormente.

Figura 18- Croqui de Tarsila do Amaral para *Feuilles de Route: Le Formose*



Fonte: CENDRARS (2001b, p.223).

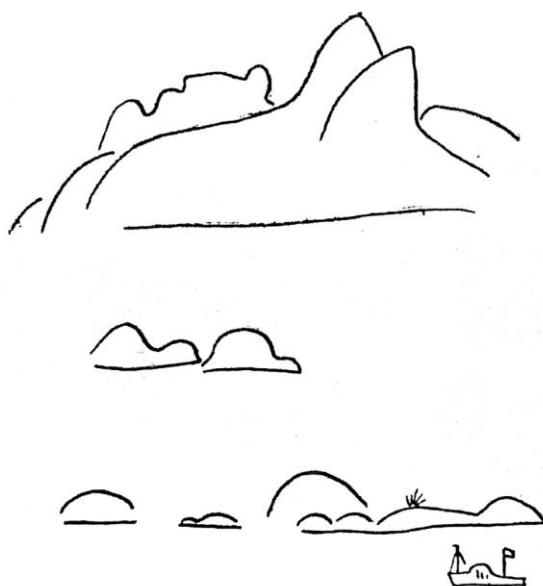
Influenciada pelo primitivismo das Vanguardas e de Cendrars, a pintora faz um retrato do “Novo Mundo” parecido ao feito pelo poeta em seus versos. Croquis e poemas relacionam-se, assim, pelo modo de expressão simples, a ideia de “anotação de viagem” e pela representação de paisagens. Segundo Amaral, “[...] é nesse sentido de anotação-registo que os desenhos de Tarsila [...] tão bem se casam com a poesia de Cendrars [...]. O olho percorre as ilustrações na mesma cadência com que percorre as linhas do poema [...]” (AMARAL, 1997, p. 135). Nesse sentido, Martins Almeida¹⁷⁴ acrescenta que a poesia de Cendrars

[...] vem comentada pela ingenuidade construtiva do traço sólido e tranquilo de Tarsila do Amaral. Não se pode deixar de notar a correlação que existe entre a arte da pintora brasileira e a do poeta francês. Há em ambos a calma arquitetônica da linha precisa. *Feuilles de Route* são desenhos simplificados das paisagens por onde Cendrars passou (ALMEIDA, 2001, p. 412).

A relação entre os croquis e os poemas, como dito, se dá esteticamente, aplicada na obra de modo geral. Porém, em alguns momentos, é possível notar um diálogo direto entre um texto e um desenho, como o caso de “*Iles*” e da Figura 19, que, na edição fac-símile produzida pela Denoël, ficam lado a lado, mantendo o mesmo motivo de representação, as ilhas:

Iles
Iles
Iles
Iles où l'on ne prendra jamais terre
Iles où l'on ne descendra jamais
Iles couvertes de végétations
Iles tapies comme des jaguars
Iles muettes
Iles immobiles
Iles inoubliables et sans nom
Je lance mes chaussures par-dessus bord car je voudrais bien aller
[jusqu'à vous]¹⁷⁵
 (CENDRARS, 2001b, p.216).

Figura 19- Croqui de Tarsila do Amaral para *Feuilles de Route: Le Formose*



Fonte: CENDRARS (2001b, p.217).

¹⁷⁴ Em “*Feuilles de Route* – Blaise Cendrars”, publicado em *A Revista 1*, Belo Horizonte, julho de 1925.

¹⁷⁵ “‘Ilhas’/ Ilhas/ Ilhas onde nunca pousaremos/ Ilhas onde nunca iremos/ Ilhas cobertas de vegetação/ Ilhas amoitadas como jaguares/ Ilhas mudas/ Ilhas imóveis/ Ilhas inesquecíveis e sem nome/ Eu jogo meus sapatos no mar porque eu gostaria de ir até vocês” (tradução nossa).

No *Formose*, o poema acima situa-se entre “*Aube*” e “*Arrivée à Santos*”, formando um conjunto de textos que descrevem a chegada de Cendrars ao Brasil, ao porto de Santos. Próximo ao continente, depois de muitos dias em mar aberto, o poeta poderia enfim colocar os pés em terra firme. Porém, nesse ínterim, “*Iles*” capta, na paisagem, locais onde nunca pisaria: as ilhas da costa brasileira. O poeta sugere esse impedimento pelo uso recorrente de negações, tanto por meio de orações negativas – os versos paralelísticos “*Iles où l’on ne prendra jamais terre*”; “*Iles où l’on ne descendra jamais*”¹⁷⁶ –, e pela negação contida no prefixo *-im/in* de palavras como “*immobiles*” (“imóveis”), “*inoublables*” (“inesquecíveis”); quanto por certa ideia de carência, já que as ilhas “não falam” (“*muettes*”) e “não possuem nome” (“*sans nom*”). A inacessibilidade dessas porções de terra também se revela pela forma como se ocultam, “cobrindo-se de vegetação” – “*Iles couvertes de végétations*” – e “amoitando-se como jaguares” – “*Iles tapies comme des jaguars*”.

Todas essas imagens revelam o próprio significado de “ilha”, que são locais isolados, incomunicáveis, e cercados pela água. Os dois primeiros versos, compostos unicamente pela palavra “*Iles*”, somados igualmente ao título, reconstroem visualmente a ideia de insulamento: o vocábulo sozinho na linha, “ilhado”. Nos demais versos, todos iniciados anaforicamente por “*iles*” enfatizam o sentido de isolamento e intangibilidade da palavra. Ademais, a repetição do vocábulo igualmente reconstrói o número das ilhas avistadas pelo poeta.

Além disso, a leitura do poema revela uma construção sonora digna de nota, indicando a expressividade do estrato fônico. A anáfora de “*iles*” cria um efeito sonoro particular com a reiteração da consoante alveolar /l/ e da vogal fechada /i/, cuja retração dos lábios para a articulação dos dois únicos fonemas da palavra, /il/, sugere a sensação de “recolhimento” e isolamento transmitida pelas ilhas. Nos versos “*Iles immobiles/ Iles inoublables et sans nom*”¹⁷⁷, o poeta brinca com duas palavras bastante semelhantes sonoramente, “*immobiles*” /imobil/ e “*inoublables*” /inubljabl/, que também reiteram os fonemas /i/ e /l/ de “*iles*”, transferindo o significado dos dois vocábulos para as “ilhas”, que além de isoladas, são “imóveis” e “inesquecíveis”. Esses versos ainda se valem das nasais /m/, /n/, e da oclusiva /b/, consoantes cuja obstrução do ar pelos lábios no momento da articulação parece reforçar a ideia de “reclusão” transmitidas pelas ilhas. Assim como /i/, a pronúncia de “*immobiles*” e “*inoublable*” ainda insere outras vogais que ocorrem de lábios quase cerrados, com a semi-fechada /o/ e a fechada /u/, contribuindo novamente para o isolamento dessas “*iles*”. Apesar de toda essa expressividade sonora, sobre esses versos ainda é preciso apontar o caráter

¹⁷⁶ “Ilhas onde nunca pousaremos/ Ilhas onde nunca iremos” (tradução nossa).

¹⁷⁷ “Ilhas imóveis/ Ilhas inesquecíveis e sem nome” (tradução nossa).

“inesquecível” de algo que “não possui nome”, fato que remete à potencialidade ou mesmo à predominância da imagem sobre a palavra nos “cartões-postais” de *Feuilles de Route*, poemas nos quais, em sua grande maioria, primam pela construção plástica-visual.

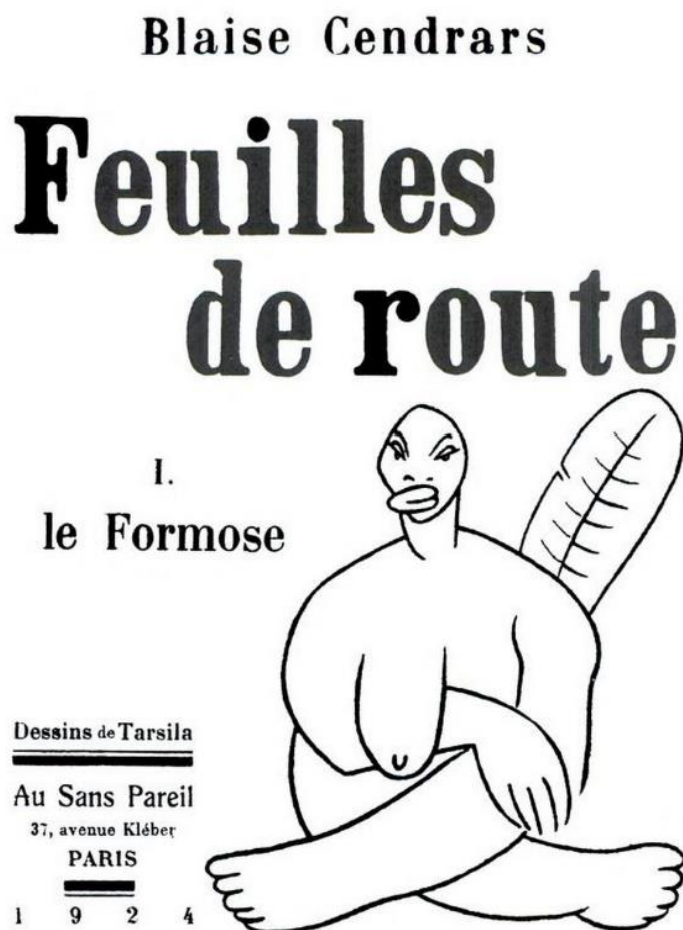
O último verso, não iniciado por “*iles*”, ilustra a tentativa de aproximação do viajante: “*Je lance mes chaussures par-dessus bord car je voudrais bien aller jusqu’à vous*”¹⁷⁸. Esse contato único se dá pela intermediação dos sapatos, sem o desembarque efetivo do poeta. Além de quebrar as anáforas, a construção sonora do verso também difere muito do contexto anterior. A predominância é de vogais abertas /a/, /ã/ e de meio-abertas /ε/, /ɔ/, “descerrando” aquelas ilhas isoladas. É possível também notar um grande número de sibilantes /ʒ/, /s/, /ʃ/, cuja passagem de ar pelos dentes na articulação simulam a sonoridade dos sapatos lançados pelo poeta.

Em diálogo direto com o poema, o croqui de Tarsila (Figura 19) foi realizado durante a viagem ao Rio de Janeiro, sendo que o relevo ao fundo retrata o Morro Dois Irmãos. O desenho igualmente reproduz a ideia de isolamento de “*Iles*”. Pequenas elevações de terra aparecem na página separadas, sem nenhum traço que as una. Essas ilhas são tão solitárias e inacessíveis no desenho que nem mesmo há alguma linha que represente as águas que as cercam e que poderiam dar-lhes a possibilidade de aproximação. Conforme descrito no poema, há também no croqui representações de vegetações. No canto direito inferior, há a presença de um barco, que indica o navio no qual viajava o poeta. A embarcação, porém, está em uma escala muito menor que a das ilhas, dando-lhes tanto mais visibilidade e grandeza, quanto reiterando-lhes a noção de inacessibilidade, já que o único meio de condução até elas aparece ínfimo e, por isso, incapaz de atingi-las. Com isso, o poema e o croqui correspondem-se intimamente.

Além das ilustrações no decorrer da obra, ainda é preciso destacar que a capa de “*Le Formose*”, vinha estampada com um croqui de *A Negra*. 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. O poeta, assim, reserva para a capa o projeto de uma das telas mais importantes da obra de Tarsila nos anos 20, anunciando o nascimento da pintura brasileira original.

¹⁷⁸ “Eu jogo meus sapatos no mar porque eu gostaria de ir até vocês” (tradução nossa). A transcrição fonética do excerto seria: /ʒə lãs me ʃosyr pardəsy bɔʁ kaʁ ʒə vudʁe bjẽ ale zyska vu/.

Figura 20 - Boneco para capa de *Feuilles de Route*



Fonte: EULALIO (2001, p.111).

Mário de Andrade escreve sobre *Feuilles de Route* no número 3 da revista *Estética* em 1925 e graceja sobre o croqui de *A Negra* na capa do *Formose*, ressentindo-se pelo modo como Cendrars consegue apoderar-se do Brasil enquanto as mesmas tentativas modernistas eram chamadas de “futuristas” – certamente fazendo referência ao artigo de 1921 no qual Oswald o chamou de “meu poeta futurista”:

Eu principiei tendo ciúmes de Cendrars por causa daquele desenho de dona Tarsila do Amaral que vem na capa de *Le Formose*. Que negra tão preta aquela com a bonita folha de bananeira nas costas! Pensei: É isso, um zanzador dum francês vem no Brasil e arranja tudo com facilidade, arranja assunto, 5 voluminhos de versos¹⁷⁹ e arranja até desenhos de dona Tarsila do Amaral... Pois então a gente que vive, faz tanto!, no mesmo assunto e trata dele com bem mais patriotismo só arranja ser chamado de futurista... está bom! [...] Dona Tarsila é que fez bem de desenhar no livro aquela urucaca de

¹⁷⁹ Mário de Andrade confunde o número de volumes de *Feuilles de Route* anunciado em *Le Formose*: seriam sete e não somente cinco, que, como já dito, não se concretizaram.

peitos fecundos. Desse casamento vão nascer filhos bons (ANDRADE, 2001b, p.413, 415).

E Mário de Andrade tinha razão: desse “casamento” ainda nasceria a exposição de Tarsila na Galeria Percier, em 1926, com o catálogo composto por poemas de *Feuilles de Route*, conforme analisaremos adiante.

O croqui revela aquele interesse de Cendrars pela cultura e etnias negras, já tratado em *Antologia Negra* e *La Création du Monde*: o engajamento do poeta no estudo das artes “primitivas”, sobretudo africana, tirando delas a lição formal da síntese, a firmeza da forma enxuta e os elementos reduzidos ao essencial, procedimentos que aparecem nos versos e nos croquis de *Feuilles de Route*. Como isso, o desenho “telegráfico” da “negra tão preta”, nas palavras de Mário, casa-se também com os princípios formais da obra.

Além disso, o croqui da capa igualmente se relaciona com a aparição dos negros durante todo o relato de viagem. Em vários versos da obra, Cendrars cita sua empolgação em encontrar “*des nègres et des négresses*” (CENDRARS, 2001b, p. 184; 193). Em “*Les boubous*” faz uma longa descrição – inclusive, muito distinta da concisão dos poemas até então analisados –, bastante admirativa, das mulheres negras:

Oh ces négresses que l'on rencontre dans les environs du village nègre
[chez les trafiquants qui audent la percale de traite
Aucune femme au monde ne possède cette distinction cette noblesse
[cette démarche cette allure ce port cette élégance
[cette nonchalance ce raffinement cette propreté cette
[hygiène cette santé cet optimisme cette inconscience
[cette jeunesse ce goût

Ni l'aristocrate anglaise le matin à Hydepark
Ni l'Espanole qui se promène le dimanche soir
Ni la belle Romaine du Pincio
Ni les plus belles paysannes de Hongrie ou d'Arménie
Ni la princesse russe raffinée qui passait autrefois en traîneau sur les
[quais de la Néva
Ni la Chinoise d'un bateau de fleurs
Ni les belles dactylos de New-York
Ni même la plus parisienne des Parisiennes
Fasse Dieu que durant toute ma vie ces quelques formes entrevues se
[baladent dans mon cerveau

Chaque mèche de leurs cheveux est une petite tresse de la même
[longueur ointe peinte lustrée
Sur le sommet de la tête elles portent un petit ornement de cuir ou
[d'ivoire qui est maintenu par des fils de soie
[colorés ou des chaînettes de perles vives
Cette coiffure représente des mois de travail et toute leur vie se passe
[à la faire et à la refaire

*Des rangs de piécettes d'or percent le cartilage des oreilles
 Certaines ont des incisions colorées dans le visage sous les yeux et dans
 [le cou et toutes se maquillent avec un art prodigieux
 Leurs mains sont recouvertes de bagues et de bracelets et toutes ont les
 [ongles peints ainsi que la paume de la main
 De lourds bracelets d'argent sonnent à leurs chevilles et les doigts de
 [pieds sont bagués
 Le talon est peint en bleu
 Elles s'habillent de boubous de différentes longueurs qu'elles portent
 [les uns par-dessus les autres ils sont tous d'impression
 [de couleur et de broderies variées elles arrivent à
 [composer un ensemble inouï d'un goût très sûr où
 [l'orangé le bleu l'or ou le blanc dominant
 Elles portent aussi des ceintures et de lourds grigris
 D'autres plusieurs turbans célestes
 Leur bien le plus précieux est leur dentition impeccable et qu'elles
 [astiquent comme on entretient les cuivres d'un yacht de luxe
 Leur démarche tient également d'un fin voilier
 Mais rien ne peut dire les proportions souples de leur corps ou
 [exprimer la nonchalance réfléchie de leur allure¹⁸⁰*
 (CENDRARS, 2001b, p. 199, 200).

A passagem pela África na vinda ao Brasil, com uma escala em Dacar, no Senegal – conforme o poeta aponta em “*Dakar*” –, possibilita que o *globetrotter* “fotografe” o encanto das negras. O longo poema é separado por duas estrofes, em que a primeira demonstra a beleza inigualável dessas mulheres. Para isso, em primeiro lugar, o poeta enumera em um mesmo verso, sem o auxílio de pontuação, uma série de quinze atributos que não seriam encontrados em nenhuma outra mulher. O mais interessante é que não utiliza adjetivos para qualificar a soberania das negras, como características “a parte” ou acrescentadas; o poeta usa substantivos, com o interesse de denominar e evidenciar a própria essência da etnia e

¹⁸⁰ “Oh essas negras que encontramos nas proximidades da aldeia negra entre os traficantes que trazem o percal traficado/ Nenhuma mulher no mundo possui essa distinção essa nobreza essa maneira de andar essa aparência esse porte essa elegância essa indolência esse refinamento essa limpeza essa higiene essa saúde esse otimismo essa inconsciência essa juventude esse gosto/ Nem a aristocrata inglesa na manhã no Hydepark/ Nem a Espanhola que caminha no domingo à noite/ Nem a bela Romana do Pincio/ Nem as mais belas camponesas da Hungria ou da Armênia/ Nem a refinada princesa russa que antigamente passava de trenó no cais do Neva/ Nem a Chinesa de um barco de flores/ Nem as belas datilógrafas de Nova York/ Nem mesmo a mais parisiense das Parisienses/ Que Deus conceda que durante toda a minha vida alguma dessas formas percebidas percorram meu cérebro// Cada mecha de seus cabelos é uma pequena trança do mesmo comprimento ungida pintada brilhante/ No topo da cabeça elas usam um pequeno ornamento de couro ou de marfim que é mantido unido por fios de seda coloridos ou correntes de pérolas vivas/ Esse penteado representa meses de trabalho e elas passam toda a vida fazendo e refazendo-o/ Fileiras de moedinhas de ouro perfuram a cartilagem das orelhas/ Algumas têm incisões coloridas no rosto sob os olhos e no pescoço e todas se maquam com uma arte prodigiosa/ Suas mãos são cobertas de anéis e pulseiras e todas têm as unhas pintadas como a palma da mão/ Pesadas pulseiras de prata soam em seus tornozelos e os dedos dos pés são anelados/ O salto é pintado de azul/ Elas se vestem com boubous de comprimentos diferentes que elas colocam uns sobre os outros eles são de estampas coloridas e o alaranjado o azul o ouro ou o branco domina/ Elas também usam cintos e gris-gris pesados/ Outras vários turbantes celestes / Seu bem mais precioso são os dentes impecáveis e que elas escovam como se mantivessem o cobre de um iate de luxo/ Seu andar é também de um fino veleiro/ Mas nada pode-se dizer das proporções flexíveis de seus corpos ou expressar a indolência refletida de seu porte” (tradução nossa).

feminilidade dessas mulheres, um estado permanente de suas personalidades. Esses substantivos são acompanhados pela repetição do demonstrativo “*ce/cette*” que cumpre um papel anafórico: como figura fônica, dando uma cadência própria à leitura, sem a necessidade da vírgula, e reforçando a enumeração abrangente e impressionista do poeta; também pela própria natureza anafórica do pronome demonstrativo, que dá ênfase aos atributos apresentados. Nos versos seguintes, o poeta enumera uma série de mulheres de outras nacionalidades que mesmo em seu estado mais refinado e belo – como “a aristocrata inglesa no Hydepark, “as mais belas camponesas da Hungria ou da Armênia” ou a “chinesa de um barco de flores” –, não se comparam à negra. Igualmente iniciados anaforicamente, aqui pela partícula negativa “*ni*”, o poeta destaca esse estado inigualável das mulheres que descreve.

A segunda estrofe parte para uma descrição minuciosa das particularidades das negras, como características físicas, os hábitos, o porte, o penteado dos cabelos, as formas e cores das vestimentas, o detalhe de cada ornamento na cabeça, orelhas, pulsos, unhas, rosto, pés e tornozelos. Nesses versos, o poeta parece despir a linguagem poética de qualquer artifício que o impeça de comunicar clara e detalhadamente o que descreve com tanto afinho, como o uso estilístico e expressivo do extrato fônico, morfológico e sintático. A necessidade urgente do registro, a busca de certa realidade ou sinceridade do que observa – tudo selecionado de acordo com a sensibilidade lírica do poeta, evidentemente – efetua uma redução de características particulares do próprio gênero poético. Trata-se, assim de uma das aplicações do primitivismo, nesse caso, não somente temática, com a apresentação exótica e exuberante da mulher africana, mas técnica, pela austeridade e simplicidade do modo de expressão poético. Pode-se também associar essa característica a uma aplicação da estética cubista, pela redução, síntese e depuração ao máximo das formas poéticas, tal qual fizeram os pintores com as formas e cores nas telas. Cendrars aplica esse recurso não só em “*Les Boubous*”, mas em toda a obra.

É nesse sentido que Mário de Andrade confessa que o *Formose* saía “exótico até para nós” – esse “nós” representando os brasileiros e modernistas, em busca de técnicas poéticas renovadas –, temática e esteticamente:

Cendrars veio para cá e de alma rica armou seu trombombó. Pescou um dilúvio de sensações gostosas, fotografou-as em poemas curtos. Saiu um livro calmo e puro. Meio exótico até para nós. Enquisilo muito com os paradoxos porém o que vou dizer só tem cara de paradoxo: me parece que o exotismo do livro está na sua naturalidade sem espanto. Que o espanto cria estados líricos não tem dúvida. Que também seja represa donde o poeta vá tirar sua eletricidade, de acordo. Mas então a poesia se ressentida do espanto

pela intensidade. Já sei, vão me dizer que Cendrars é um viajado e por isso não se assombra mais... Mentira! (ANDRADE, 2001b, p. 413).

Para comprovar sua ideia, Mário cita o poema “*Iles*” e continua desenvolvendo o seu argumento de que o exotismo do livro se dá de forma “natural e sem espanto”:

Neste lindíssimo poema [“*Iles*”] Cendrars não é exótico. Reflete um estado lírico que é um espanto *decorrente do poeta* e não fotografa um espanto *decorrente da natureza*. Vejam bem: não é sobre o grau de tensão lírica porém sobre a qualidade do lirismo que insisto e nós todos estamos caceteados de saber que em arte a natureza não tem mais que um valor de relação com o homem. Porém, não pense que nego lirismo e muita poesia pro livro de Cendrars. Estava apenas observando uma certa impressão de exotismo que senti lendo essas coisas sobre minha terra. Livro muito lírico. Notas de viagem. [...] Cendrars [...] principia por registrar só o que o encanta e atrai [...] porém escolhe pela sensação o que vai ficar. O que registra tem um caráter de curiosidade sensitiva [...], é pessoal e visceralmente lírica. Não ensina. A gente na maioria das vezes não aprende o país de que ele fala, aprende Cendrars. E que isso paga a pena. “*Iles*”, o magistral “*Les Boubous*” [...] provam bem. (ANDRADE, 2001b, p. 414; grifos do autor).

Esse registro que tem caráter “curiosidade sensitiva e pessoal” constrói todas as *Feuilles de Route*, uma nova versão do empirismo documentarista que já havia sido iniciado em *Documentaires*. Cendrars capta as imagens que ele mesmo viu ou vivenciou e as transpõe em poemas-registro ou “fotografias verbais”, que revelam, antes de tudo, a experiência do poeta. Conforme apontamos anteriormente, a revelação do mundo, das viagens e da modernidade, pelo filtro da sensibilidade do poeta, é uma característica que perpassa toda obra de Cendrars. O que as *Feuilles de Route* acrescentam é a forma como despem a linguagem poética, ultrapassando, nesse sentido, o mesmo tratamento de livros anteriores, como os *Dix-neuf poèmes élastiques*. Com isso, Mário acrescenta à sua análise o modo como Cendrars apreende o conteúdo exótico por meio das técnicas primitivas e pela simplicidade da expressão poética, contribuindo para as práticas de renovação do gênero:

Com *Le Formose* Cendrars alcança uma humildade poética emocionante. Uma pobreza de efeitos, nudez absoluta, ingenuidade coitada que *Kodak* já prenunciava [...]. No resto geral é um primitivo inventando em vozes turtuveantes sujeito e predicado. [...] Acredito que esse primitivismo absoluto, a época não carece tanto. É mais precisão pessoal de veterano amolado e desiludido de quantas preocupações e teorias artísticas se banquetearam com os neuromas da cabeça dele. Diante das *Feuilles de Route* uma obra admirável como *Du Monde Entier* quase parece um Antifonário de tentativas, foi. Isso é doloroso verificar pra nossa vaidade modernista mesmo a gente se lembrando que todas as obras de todos os artistas não passam de tentativas. [...] O que ficou foi a lição, a prática da

lição e o aniquilamento incontrastável da literatice. O livro de Cendrars é um princípio. Mas Cendrars não é o Verbo não. A humildade bonita em que desembocou é a mesma de Sérgio Milliet no *Milréis a Dúzia*, de Oswald de Andrade com os poemas de *Pau-Brasil* e outros mais novos como o mineiro Carlos Drummond (ANDRADE, 2001b, p. 414).

Essa “humildade poética”, apontada por Mário de Andrade, também foi observada por Sérgio Milliet, que analisa o livro pela ausência de ornamentos e de “literatura”, que não se entrega à “serpente estética”:

Em literatura a grande novidade é o livro de Blaise Cendrars dedicado aos amigos brasileiros e que versa toda sua viagem ao Brasil. *Feuilles de Route* são anotações rápidas e cinematográficas, recheadas de raras imagens e apimentadas, às vezes, com o mesmo lirismo dos poemas *Du Monde Entier*. A técnica do livro lembra *Kodak*. A mesma ausência total de literatura, a mesma maneira direta e quase seca de apresentar a emoção. Nenhum desenvolvimento, nenhum ornamento. Nem flores, nem rendas, nem perfumes de barbeiro barato. É síntese absoluta, a simplicidade corajosa, a vontade firme de não ceder à tentação da melodia, da serpente estética (MILLIET, 2001b, p. 409).

É na “simplicidade corajosa” de *Feuilles de Routes* que alguns de seus versos transparecem certa narratividade, característica que já havia aparecido em obras como *La Prose du Transsibérien* e *Documentaires*. Em “*À bord du Formose*”, por exemplo, depois de quatro versos introdutórios, situando a negra noite que caía sobre a embarcação, o poeta insere dez estrofes compostas por um único e extenso verso, que têm como intuito descrever os acontecimentos no interior do navio. Para isso, ele anuncia a exposição que fará: “*Voici ce qui se passe à bord*”¹⁸¹ (CENDRARS, 2001b, p. 195). Cada um dos versos seguintes trata de um espaço diferente da embarcação, como a proa, a popa, o salão, o passadiço, a sala para fumantes, dentre outros. Como um verdadeiro narrador onisciente, o poeta descreve o que as “personagens” a bordo faziam naquela noite em cada um dos ambientes do navio, conforme se observa no excerto abaixo, que exemplifica um desses “versos-estrofe”:

*Au fumoir on joue aux dominos un jeune médecin qui ressemble à
[Jules Romains et qui se rend dans le haut Soudan un armurier
[belge qui descendra à Pernambuco un Hollandais le front
[coupé en deux hémisphères par une cicatrice profonde il est
[directeur du Mont-de-Piété de Santiago del Chili et une jeune
[théâtreuse de Ménilmontat peuple gavrocharde qui s'occupe
[d'un tas de combines dans les autos elle m'offre même une mine*

¹⁸¹ “Eis o que acontece a bordo” (tradução nossa).

[de plomb au Brésil et un puits de pétrole à Bankou¹⁸² [...]]
(CENDRARS, 2001b, p. 195, 196).

Nesse verso, é possível perceber a narratividade com que o poeta-narrador descreve uma cena que observava, pessoas jogando dominó, e ainda apresenta os jogadores, dando alguns detalhes de sua aparência física e ocupação. Como se conhecesse todos os tripulantes do navio, Cendrars chega a indicar os negócios obscuros e a má índole da atriz que estava em cena, descrevendo-a como “gente malandra que trata de vários trambiques”. O poeta aproxima-se da prosa, quebrando as barreiras entre os gêneros e amplia as possibilidades para a renovação da poesia, como propunham as Vanguardas. Nesse sentido, conforme dito anteriormente, essa aproximação entre poesia e prosa se evidencia desde o título da obra, *Feuilles de Route*, que remete a um gênero essencialmente narrativo: o relato de viagem. Apesar dos versos longos e dessa narratividade, é preciso dizer que Cendrars conserva o ritmo próprio do verso poético, sobretudo pela concatenação de imagens, ligadas sem o uso de pontuação, que dão uma fluidez à leitura, muito distinta da mesma na prosa. As características das personagens dispostas em série aproximam-se da técnica futurista e cubista da simultaneidade, em que o poeta procura expor a experiência do que observou tal qual ela se deu para ele: a imagem dos personagens jogando dominó, a aparência que eles tinham e o que sabia e pensava deles; tudo com a “mesma” unidade e concomitância com que o poeta captou a imagem, de modo que o uso da pontuação interferiria na simultaneidade da percepção de tal cena.

Além da narratividade e de outros recursos experimentais com o intuito de inovar a linguagem poética, em *Feuilles de Route* há igualmente a valorização da oralidade. Se, em *La Prose du Transsibérien*, Cendrars havia inserido passagens de discurso direto, simulando o ritmo da fala, e, em *Dix-neuf poèmes élastiques*, “esticado e distorcido” as normas gramaticais da língua francesa, o caderno de viagens de estilo telegráfico também apresentou o gosto de Cendrars pelos vícios de linguagem. Em “*Coquilles*” o poeta afirma que:

*Les fautes d'orthographe et les coquilles font mon bonheur
Il y a des jours où j'en ferai exprès
C'est tricher
J'aime beaucoup les fautes des prononciation les hésitations de langue
[et l'accent de tous les terroirs]¹⁸³ (CENDRARS, 2001b, p. 242).*

¹⁸² “Na sala para fumantes jogam dominó um jovem médico que se assemelha a Jules Romains e que se dirige para o alto Sudão um armeiro belga que descera em Pernambuco um holandês a testa fendida em dois hemisférios por uma cicatriz profunda ele é diretor do Montepio de Santiago do Chile e uma atriz de teatro de Ménilmontant gente malandra que trata de vários trambiques nos carros ela até me oferece uma mina de chumbo no Brasil e um poço de petróleo em Baku” (tradução nossa).

No poema, Cendrars confessa seu gosto pelos erros de grafia e ironicamente avisa que os fará de propósito, como forma de trapaça. Além desse tipo de desvio, o poeta afirma o interesse pela pronúncia incorreta das palavras, as hesitações e a variação linguística nos variados sotaques. Acompanhando a noção do “erro”, não há também, no texto, o uso de pontuação, uma característica que permeia toda a obra. Em um poema cuja expressão se dá em uma “nudez absoluta” ou na “ausência de estética e de ornamentos”, como diriam Mário de Andrade e Sérgio Milliet, “*Coquilles*” expõe o modo como o poeta observa nos vícios de linguagem e na oralidade a contribuição para despojar a linguagem poética.

Em “*Le poteau noir*”, Cendrars grafa a palavra “*pot-au-noir*” segundo a forma como era pronunciada e usada no *Formose*:

*Nous sommes depuis plusieurs jours déjà dans la région du poteau
Je sais bien que l'on écrit depuis toujours le pot au noir
Mais ici à bord on dit le poteau
[...]
D'ailleurs même si j'ai tort j'écirai le poteau noir et non le pot au noir
[car j'aime le parler populaire et rien ne me
[prouve que ce terme n'est pas en train de muer
Et tous les hommes du Formose me donnent raison¹⁸⁴
(CENDRARS, 2001b, p. 209).*

Em francês, a expressão “*pot au noir*” nomeia a “zona de convergência intertropical”, um sistema meteorológico em atividade nos trópicos. O uso recorrente do termo no *Formose*, por navegarem no local onde acontece o fenômeno, faz com que se simplifique a pronúncia: excluindo “*noir*”, o restante “*pot au*” assemelhe-se a um substantivo simples. A forma como Cendrars registra a expressão, porém, é inusitada, já que escolhe uma grafia que indica outro sentido na língua, “*poteau*”, que significa “poste” ou “pilar”. O poeta, assim, se rebela contra a ortografia, afirmando que escreverá do modo que desejar, mesmo se “estiver errado”, pois gosta da linguagem popular, que não se baseia em regras. Todas as explicações para o desvio premeditado da grafia em “*Le Poteau noir*” e “*Coquilles*”, indicam, pela blague e metalinguagem, que as intenções de Cendrars como poeta vanguardista são de renovar as características do gênero, ultrapassar as regras da gramática e dessacralizar a temática poética,

¹⁸³ “Os erros de grafia e tipográficos me deixam feliz/ Tem dias que farei de propósito/ É trapacear/ Eu realmente gosto de erros de pronúncia as hesitações na língua e o sotaque de todas as regiões” (tradução nossa).

¹⁸⁴ “Estamos há vários dias na região do *poteau*/ Eu sei que se escreve desde sempre *pot au noir* [zona de convergência intertropical]/ Mas aqui a bordo dizemos *poteau*/ [...]/ Além disso, mesmo se eu estiver errado, escreverei *poteau noir* e não *pot au noire* pois gosto da fala popular e nada me prova que esse termo não está em estágio de mudança/ E todos os homens do *Formose* me dão razão” (tradução nossa).

que agora pode discutir os “erros” linguísticos ou relatar a vida cotidiana em versos livres e brancos, praticamente prosaicos. Esses poemas são uma espécie de sátira da própria poesia, contra as restrições e regras que permeiam a versificação.

O alto nível de depuração do gênero poético com todos esses tratamentos experimentais praticados pelo autor, indicará, em *Feuilles de Route*, sua contribuição final na poesia vanguardista. Cendrars, que já havia se aventurado na pintura e no cinema, partiria rumo à prosa. O livro sobre a viagem para o Brasil seria a última obra em verso a ser produzida pelo escritor. Segundo Alexandre Eulalio, *Feuilles de Route*

[...] opera uma transformação radical no verso cendrarsiano. [...] Ao buscar extrema simplicidade formal e linguística, *Feuilles de Route* despoja o discurso de todos os tratamentos experimentais até então praticados pelo seu autor. Desse ponto de vista, o *Formose* é o livro que conclui duplamente o ciclo iniciado com *Les Pâques à New York*, num período de absolutismo anafórico e imprecatório; assinala além do mais o abandono do verso como processo criador de Cendrars (EULALIO, 2001, p. 31).

Foi esse “tratamento experimental mais despojado” de *Feuilles de Route* que muito inspirou o *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade. Das experiências que Oswald apreendeu na Europa, a poesia de Cendrars foi a que mais atraiu o modernista a fim de realizar a “revolução copernicana” na literatura modernista – nas palavras de Haroldo de Campos (2017) – que foi a poesia Pau-Brasil: “[...] uma linha de poética substantiva, de poesia contida, reduzida ao essencial [...]” em oposição ao velho artesanato discursivo institucionalizado em modelos retóricos pelo parnasianismo, ou já degelado, revitalizado em novos caudais lírico-interjetivos pelo poeta da *Paulicéia*” (CAMPOS, 2017, p.245). O autor de *Galáxias* ainda afirma que, esteticamente, o “[...] *Pau-Brasil* foi mais longe na sua postura antidiscursiva, de consequências paradigmáticas na evolução da poesia brasileira, do que a poesia marioandradina anterior ou posterior a ele” (CAMPOS, 2017, p.245). Essa mesma linha poética telegráfica já havia se iniciado na escrita do romance moderno *Memórias Sentimentais de João Miramar*, reformulado no seio das Vanguardas Europeias, em companhia de Cendrars. Depois de ter despojado o gênero narrativo, já tendendo à poesia, Oswald lança o *Pau-Brasil*, a “revolução” da técnica modernista, com uma estética muito semelhante àquela dos versos de *Feuilles de Route*.

Com isso, pode-se dizer que, nas palavras de Carvalhal (1970), “a Oswald, o autor de *Feuilles de Route* transmitiria [...] a técnica da elaboração de poemas curtos, rápidos, instantâneos [...]” (CARVALHAL, 1970, p.182). Manuel Bandeira (2001b) também observou

que os versos curtos de *Feuilles de Route* são “[...] poeminhas que evidentemente influenciaram a maneira em que depois começou a poetar o ‘aluno de poesia’ Oswald de Andrade” (BANDEIRA, 2001b, p. 469).

Enquanto o grupo de excursionistas viajava pelo Brasil, buscando a matéria prima de suas obras, Cendrars via pela primeira vez o país e “fotografava verbalmente” o que lhe chamava atenção; Oswald, igualmente, efetuava a (re)descoberta da pátria e poemas em linguagem telegráfica. “Noturno”, por exemplo, indica a ideia da viagem, realizada de trem, em uma forma bastante concisa:

Noturno

Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como um meridiano
(ANDRADE, 2017, p. 49).

O poema acima apresenta aquela mesma síntese e maneira direta de retratar a realidade das *Feuilles de Route*. Somente com três versos, como um haicai moderno, sem a métrica fixa da composição japonesa, o poema constrói de forma concisa a imagem da locomotiva que se desloca pela noite. O primeiro verso evidencia a ideia do trem noturno, trazida no título, que só se locomove durante a noite, já que “Lá fora, o luar continua”. A reiteração das laterais /l/, de “lá” e “lua”, e a assonância do hiato /ua/, em “lua” e “continua”, dão a impressão do ritmo que progride, que pode sugerir a locomotiva que avança e a noite que se estende. Além disso, o poema constrói um esquema métrico interessante que também indica a cadência rítmica do trem: o metro que diminui uma sílaba poética em cada verso – o primeiro com oito sílabas; o segundo, sete; o terceiro, seis –, mantém-se sempre com três sílabas tônicas, formando células rítmicas intercidentes – 2, 3, 3; 2, 2, 3; 1, 3, 2¹⁸⁵. Essa sucessão irregular das três tônicas e o metro decrescente sugere o compasso irregular do trem que prossegue pelas linhas férreas.

A ideia de expansão no espaço e no tempo, do primeiro verso, soma-se à imagem da linha imaginária traçada pelo trem, com dupla função: de dividir (“E o trem divide o Brasil), partindo e demarcando o espaço; mas também de unir localidades distantes, como faz o meridiano que, apesar de igualmente dividir a Terra em duas partes, é também um grande círculo imaginário que liga os polos ou outros pontos horizontais. Na simplicidade da expressão poética, Oswald equipara o trem ao meridiano por meio do símile, a associação por

¹⁸⁵ Lá / **fo** / ra o / lu / **ar** / con / ti / **nu** / a (_ ' _ _ ' _ _).
E o / **trem** / di / **vi** / de o / Bra / **sil** (_ ' _ ' _ _).
Co / mo um / me / **ri** / di / **a** / no (' _ _ _ ' _).

semelhança, mais simples que metáfora, valendo-se do conectivo “como”. Com essas características formais, esse poema é muito semelhante a “*Dimanche*” e “*Bleus*” de *Feuilles de Route*.

Em alguns momentos, a descrição das paisagens lembra as “fotografias verbais” ou os cartões-postais de Cendrars, como o exemplo de “Santa Quitéria”:

Palmas imensas
Sobem dos caules ocultos
Cercas e cavalos
E a raça que se apruma
(ANDRADE, 2017, p. 94).

O título do poema sugere a descrição de uma paisagem da antiga Vila de Santa Quitéria, hoje o município de Esmeraldas, localizado na região metropolitana de Belo Horizonte. O poeta aplicou vários recursos sonoros para construir a imagem. A altura elevada das palmas é reiterada, nos primeiros versos, pelos fonemas nasais /m/ e /ẽ/, cuja articulação requer a intensa vibração das fossas nasais, representando assim a energia dessas plantas; ou ainda pela semivogal /w/ que alonga as sílabas, sugerindo o vigor dessas “palmas imensas” que crescem constantemente. O metro também indica esse crescimento: há uma ampliação métrica no segundo verso com a soma de duas sílabas poéticas, mantendo, porém, os acentos tônicos na primeira e na quarta sílabas do primeiro¹⁸⁶. Trata-se de um ritmo semelhante, que se estende conforme as palmeiras se alongam. São tão altas que no topo, mal se deixam ver, já que “Sobem dos caules ocultos”. Nos dois versos finais, o poeta parece descrever, de maneira bastante sintética, um haras, local destinado à criação, treinamento e aprimoramento de raças de cavalo, como mostra o verso “E a raça que se apruma”. Há aliteraões de consoantes obstruentes, a oclusiva /k/, indicando o rigor desses animais, presos pelas cercas; e da fricativa sibilante /s/, que com seu som intenso marca tanto a força e o barulho dos cavalos, quanto a sonoridade e vigor das palmas gigantes que “sobem dos caules ocultos”.

Ainda é preciso dizer que o poema parece desenhar linhas na vertical, designando certo crescimento progressivo das palmas, e na horizontal, denotando o cerceamento e aprisionamento das cercas. Esses cavalos de raça em aprimoramento, mesmo presos pela linha horizontal do desenho, estão em desenvolvimento, buscando a verticalidade das palmas. Essa imagem se afirma pelo verbo “aprumar-se”, que significa “aperfeiçoar-se”, “tornar-se distinto e nobre”, “colocar-se no prumo ou em linha vertical”. Em uma concisão e iconicidade

¹⁸⁶ **Pal/** mas / i / **men/** sas (' _ _ ').

bastante consideráveis, o poeta consegue por meio da linguagem dar essa multiplicidade de sentidos para a cena que vê. É paisagem pitoresca, em que os quatro versos curtos compõem uma “fotografia verbal”, como as de Cendrars, a captação em um *flash* de uma imagem. Essa cena, porém, não está estática, mas em constante movimento, como os quadros futuristas que buscavam a representação do “dinamismo universal”, como afirmava Boccioni (1973a, p. 169), dando a sensação dinâmica e o ritmo de cada objeto, sua inclinação, seu movimento e sua força interior. O poeta consegue captar esse dinamismo da paisagem de forma magistral.

Antes de nos determos na análise da linguagem poética de Oswald e nas relações estéticas que manteve com Cendrars, situaremos os contornos do projeto Pau-Brasil, no qual a obra homônima se insere. Como analisado anteriormente, Oswald propunha a criação de uma arte nacional que não fosse a mera cópia de projetos estéticos internacionais, mas que demonstrasse nossa originalidade artística. Para isso, como também já dito, o poeta recolheu durante a viagem do grupo modernista pelo país a matéria para os poemas, não só as imagens primitivas e pitorescas – como fez Cendrars –, mas também nossas tradições, história, cultura e linguagem popular. Segundo Haroldo de Campos, Oswald “[...] estava redescobrendo a realidade brasileira de uma perspectiva original e situando-se nela. Assumia o mapa diacrônico dos vários Brasis coexistentes, em tempos (estágios) diversos, num mesmo espaço de linguagem, e assumia-o inscrevendo-se nele [...]” (CAMPOS, 2017, p. 267).

Esse “mapa diacrônico dos Brasis”, do qual fala Campos, é um verdadeiro estudo e apresentação da ambiência local, de fatos históricos, culturais e sua evolução no tempo, marcando a noção existente de nacionalidade. Para isso, a obra é composta por nove “peças” que montam a memória da identidade brasileira desde a colonização até a década de 20. Cada uma dessas seções tem por abertura um croqui de Tarsila do Amaral, realizado também durante a viagem pelo país. Correspondendo à linguagem concisa e despojada dos poemas *Pau-Brasil*, os desenhos da obra possuem as mesmas características formais daqueles inseridos nas *Feuilles de Route*: a estilização do traço, a síntese formal e a redução dos elementos gráficos (AMARAL, 2010, p. 177). Com isso, é evidente a ligação estética entre os dois livros, de Cendrars e de Oswald, em que poemas e croquis estabeleciam um diálogo para a construção dos sentidos da obra. No *Pau-Brasil*, os desenhos anunciam o conteúdo verbal das seções, como uma espécie de ícone, de signo visual ou ideograma dos “mapas diacrônicos dos Brasis” captados por Oswald. Os poemas, muitas vezes, procuram atingir um valor plástico – assim como os de Cendrars – e mantêm uma relação com o trabalho de Tarsila que

vai além dos croquis, remetendo às telas Pau-Brasil da pintora, como demonstraremos na seção seguinte, “Entre o poético e o plástico: a construção da imagem”.

A primeira “peça” do livro de Oswald, intitulada “História do Brasil”, é toda composta por colagens de textos históricos de cronistas sobre o país, desde a chegada dos portugueses em 1500, até o início do Império. Trata-se das primeiras interferências dos colonizadores na história do país, os traços que compuseram a “história comercial do Brasil” (ANDRADE, 2009b, p. 472). O procedimento da colagem nessa seção é muito semelhante ao de Cendrars em *Kodak* e aparece também em *Feuilles de Route*, conforme abordaremos na subseção “Poesia de posse contra a propriedade: poesia *ready-made*”. Equiparando-se com a ideia de “História do Brasil”, o croqui de Tarsila ilustra os primeiros contatos entre os colonizadores e o país. O desenho traz um barco que lembra as caravelas dos descobridores portugueses, sobretudo pela presença da cruz na vela que remete ao símbolo da Ordem de Cristo, sempre estampado nas naus exploratórias de Portugal. Pequenos botes com remadores revelam o momento que Oswald, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, descreveu como a “fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens” (ANDRADE, 2009b, p. 472). O relevo que, reduzido a formas geométricas – meia elipse por trás de um triângulo retângulo –, lembra o Pão de Açúcar, e a palmeira, elementos frequentes na obra de Tarsila, são ícones que representam a paisagem brasileira. É importante ressaltar que a palmeira, como traço icônico brasileiro é também frequentemente reiterado em vários poemas do *Pau-Brasil*.

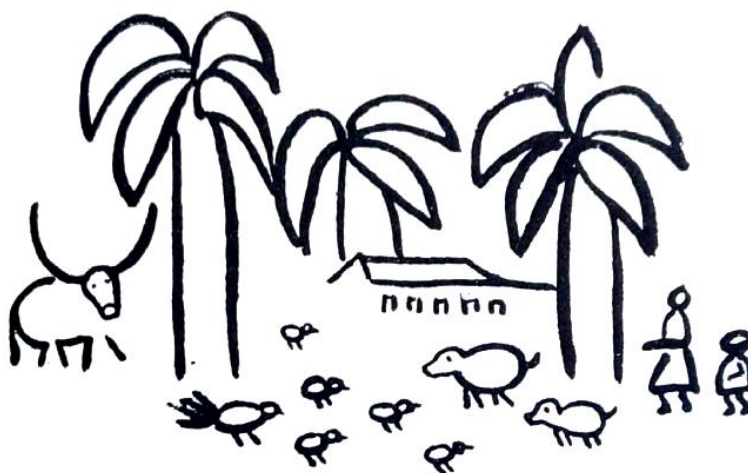
Figura 21 – Croqui de abertura de “História do Brasil”



Fonte: ANDRADE (2017, p.27).

Em “Poemas da Colonização”, Oswald retrata desde histórias da tradição oral, como as de assombração em “Levante” e “Caso”, até as relações de poder e violência entre os senhores ou fazendeiros e os escravos do período colonial, em poemas como “Negro fugido” e “Medo da senhora”. Os textos também trazem muitos indícios da linguagem popular, como em “O gramático” e “O capoeira”. O croqui de abertura apresenta um elemento arquetípico de uma fazenda colonial: o casarão. A cena rural também é construída com os animais pastando e a vegetação. A simplificação do desenho – como as formas ingênuas das duas figuras humanas e dos animais – e a redução dos elementos gráficos – como o casarão que não possui as linhas laterais que comporiam as paredes – correspondem à linguagem concisa e primitiva dos poemas, conforme apontaremos em breve. Novamente, se fazem presentes ícones da paisagem brasileira, como as palmeiras e o touro de grandes chifres, que aparecerá nas telas *Paisagem com Touro I* (1925) e *O Touro* (1928).

Figura 22 - Croqui de abertura de “Poemas da Colonização”



Fonte: ANDRADE (2017, p.41).

O título da seção “São Martinho” vem do nome da poderosa fazenda da família de Paulo Prado, no interior de São Paulo, onde o grupo de excursionistas esteve em 1924. O grande desenvolvimento do plantio de café levou ao início da construção de Vila Nova nas terras da fazenda em 1905, hoje município de Pradópolis. A partir do exemplo da propriedade de Paulo Prado, Oswald descreverá nessa seção o início da modernização do país, citando a construção das linhas de ferro, das usinas e de cidades que nasciam das fazendas. O poema “Prosperidade” indica tal contexto ao descrever o café como “ouro silencioso”, que fez do interior do país uma mistura de campo e de cidade em progresso: “Eis-nos nos diante dos

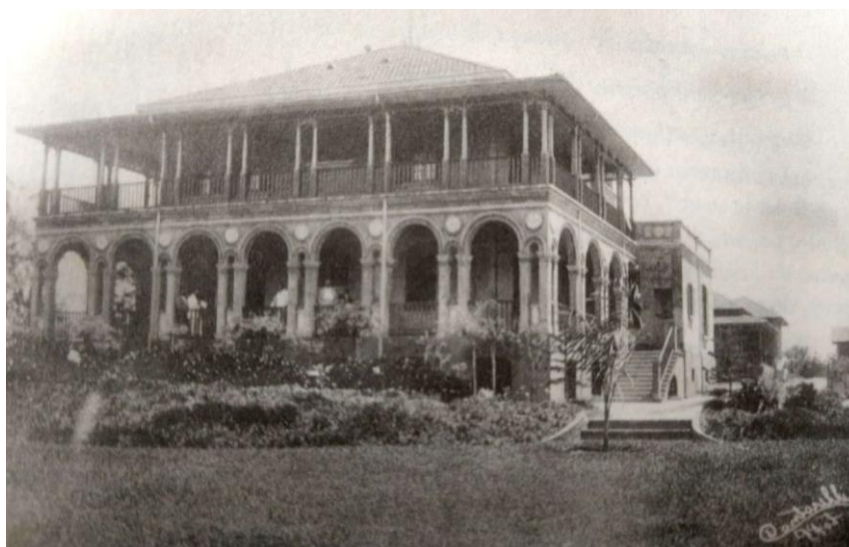
campos atávicos/ Cheios de galos e de reses/ Com porteiras e trilhos/ Usinas e igrejas/ calçadas e frigoríficos/ Eleições tribunais e colônias” (ANDRADE, 2017, p.49). Com as mesmas características dos demais croquis, Tarsila ilustra a sede da fazenda São Martinho – como se nota na comparação do croqui (Figura 23) e da fotografia do local (Figura 24), de forma que o desenho capta, porém, o casarão em outro ângulo. A pintora também conjuga a ambiência rural, com a vegetação e os animais, e a prosperidade do local, pela imponência da construção da sede.

Figura 23- Croqui de abertura de “São Martinho”



Fonte: ANDRADE (2017, p.47).

Figura 24- Sede da fazenda São Martinho em 1926



Fonte: AMARAL (1997, p.104).

Em “São Martinho” ficam bastante evidentes as marcas da viagem do grupo de excursionistas pelo Brasil em 1924 por conta da incidência de fatos e de locais descritos pelo poeta que coincidem com os do percurso. Nesse sentido, notam-se também em “São Martinho” aspectos da poesia de viajante, que documenta ou “fotografa” aquilo que vê como “novo” e “atraente”, assim como as *Feuilles de Route* e toda a obra poética de Cendrars. É interessante como alguns episódios desse percurso pelas fazendas do interior de São Paulo aparecem nas obras dos dois autores, demonstrando como a viagem realmente era um método de “coleta de material” para a escrita. A experiência na fazenda Morro Azul, por exemplo, renderá um poema de “São Martinho” e um capítulo de *Le Lotissement du ciel*, o quarto volume da série de autoficção de Cendrars.

Morro azul

Passarinhos

Na casa que ainda espera o Imperador

As antenas palmeiras escutam Buenos Aires

Pelo telefone sem fios

Pedaços de céu nos campos

Ladrilhos no céu

O ar sem veneno

O fazendeiro na rede

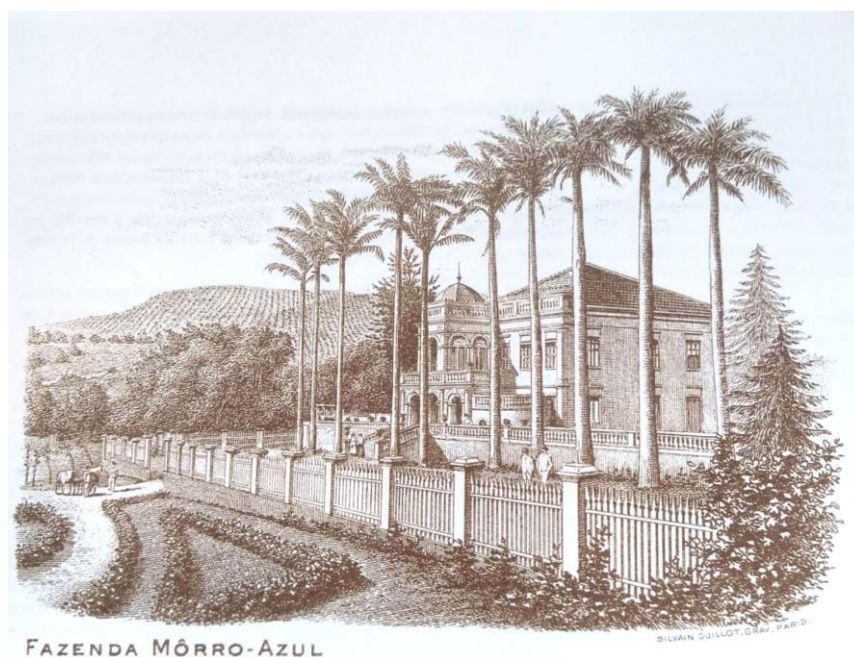
E a Torre Eiffel noturna e sideral

(ANDRADE, 2017, p.51).

A fazenda Morro Azul, hoje situada em Iracemápolis, era propriedade de Luís Bueno de Miranda, que havia adquirido as terras da Companhia Prado Chaves, administrada por Paulo Prado (EULALIO, 2001, p.52). O palacete construído em 1877 era exuberante, com palmeiras altíssimas ao redor – presenteadas pelo Imperador –, os finos mármore e azulejos, presentes também na fachada (Figura 25). Ao contrário do que relatou Oswald e Cendrars em suas obras, Morro Azul foi visitada pelo Imperador em 1886 durante a viagem do soberano para a inauguração da Estrada de Ferro Mogiana (EULALIO, 2001, p.53). Segundo Carlos Augusto Calil (apud CENDRARS, 2009, p.11), Luís Bueno de Miranda havia criado um método revolucionário de cultivar café e, apaixonado por astronomia, afirmava ter descoberto no céu do Brasil uma nova constelação, a qual nomeou “Torre Eiffel Sideral” – sem ter sido, porém, reconhecido pelas autoridades científicas. Esse fato certamente chamou muito a atenção do poeta da Torre Eiffel, que escreveu a narrativa de “*La Tour Eiffel Sidérale*”, do *Loteamento do céu*, onde o anfitrião será chamado de Oswaldo Pedroso – em uma mistura do nome dos dois amigos, Oswald e Paulo Prado –, o “eremita do vale do Morro Azul, santuário

dos pássaros” (CENDRARS, 2009, p.234). O melancólico fazendeiro, aniquilado pelo amor platônico pela atriz Sarah Bernhardt e no retiro solitário de seu suntuoso palacete, que ainda esperava pelo Imperador, procura no céu algo para ser seu, e requer o “lote” da constelação da “Torre Eiffel”. O poema de Oswald, acima citado, faz uma “fotografia verbal” muito próxima da narrativa de Cendrars, em linguagem bastante concisa: cita os “passarinhos”, a “Torre Eiffel sideral” e, de certo modo, a solidão desse ambiente que “ainda espera o Imperador” ou do “fazendeiro na rede”. Oswald acrescenta a modernidade do palacete, com seu “telefone sem fios” e com as altíssimas palmeiras, que, como “antenas”, “escutam Bueno Aires”. A ideia da casa dos azulejos, lugar de onde surgiam constelações, mescla o terreno e o celeste: há “pedaços de céu nos campos” – a terra da fazenda marcada pela parte do “loteamento do universo” requerida pelo proprietário –; e há “ladrilhos no céu” – os vários azulejos que desenham a fachada da residência assemelham-se ao céu marcado de estrelas e constelações.

Figura 25 – Gravura de Morro Azul

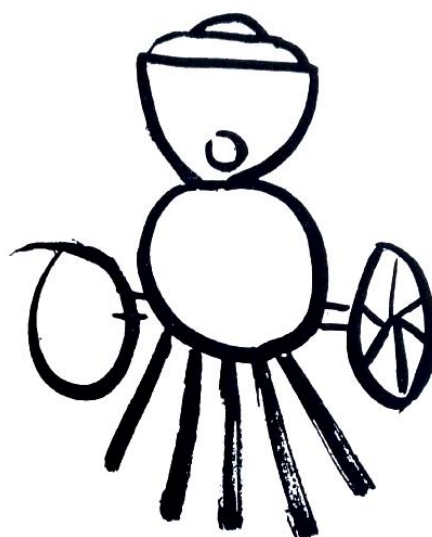


Fonte: EULALIO (2001, p.52).

Depois de descrever os ambientes rurais em “São Martinho”, o poeta continua, em “RP1”, relatando o percurso pelas cidades interioranas de São Paulo –Aparecida, Guará, Guaratinguetá e Guararapes são algumas das citadas – até o Rio de Janeiro, no último poema da seção, “Capital da República”. A ideia da poesia de viagem se reforça pelo título da seção: na época, RP1 era um dos trens que ligava cidades dos estados do Sudeste – conforme a

referência dos horários das locomotivas anunciadas no periódico *O Paiz*, em 1924 (O PAIZ, 1924, p. 10). O croqui de Tarsila – Figura 26 – trazia uma imagem despojada e de traços reduzidos de uma maria-fumaça vista de frente, simbolizando a ideia do percurso no trem. Com isso, não se pode deixar de notar um diálogo com a poesia de Cendrars que sempre fez referência às viagens em locomotivas, como o Transiberiano de *La Prose*, ou ainda o primeiro poema do *Formose*, “*Dans le rapide de 19h40*”, onde Cendrars faz questão de iniciar o relato da viagem ao Brasil em uma locomotiva – descrevendo o percurso de Paris (provavelmente) até o Havre, onde embarcou no *Formose*.

Figura 26 - Croqui de abertura de “RP1”



Fonte: ANDRADE (2017, p. 55).

A ideia de um itinerário de viagem se dá com o encadeamento entre o último poema de “RP1”, “Capital da República”, sobre o Rio de Janeiro, e a seção “Carnaval”. Sabe-se que o grupo de excursionistas seguiu para o Rio a fim de mostrar a festa popular a Cendrars. Essa “atração” do passeio foi muito profícua para os artistas. Tarsila tomou imagens que compuseram telas famosas, como *Carnaval em Madureira* e *Morro da Favela*, ambas de 1924. Cendrars almejava escrever o volume III de *Feuilles de Route*, *Le carnaval à Rio*, sobre as impressões tomadas no evento. Oswald recolhia os “fatos de cultura” para integrar a identidade e originalidade brasileira. No *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, o autor aponta que “o Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica” (ANDRADE, 2009b, p. 472). Como “acontecimento religioso da raça”, que engloba a “formação étnica rica”, o Carnaval

era um espaço de convivência entre os elementos mais primitivos da brasilidade: o encontro das raízes culturais de etnias negras e brancas. Na abertura da seção “Carnaval”, de *Pau-brasil*, Tarsila expõe duas figuras humanas, em um traço primitivo e despojado, de negros aparentemente fantasiados para a festa – como por exemplo, pelos ornamentos na cabeça – que reaparecem de modo muito semelhante em *Carnaval em Madureira e Morro da Favela*.

Figura 27- Croqui de abertura de “Carnaval”



Fonte: ANDRADE (2017, p. 55).

A viagem pelo Brasil continuará em “Roteiro das Minas”, onde se pode recuperar todo o circuito de paradas pelas cidades históricas mineiras, como São João del Rei, Sete Lagoas, Sabará, Caetés, Tiradentes, Ouro Preto, Vila de Santa Quitéria – hoje, município de Esmeraldas –, Congonhas do Campo e as fazendas do Barreiro e Traituba. Essa paisagem de Minas Gerais, com sua mistura de passado e traços remanescentes coloniais, das igrejinhas barrocas e de Aleijadinho, das tradições e ambiência interiorana, possuía fortemente aquele aspecto de originalidade nativa que os modernistas tanto procuravam. Como disse Tarsila, era o local perfeito para se extrair a “poesia popular, a tradição e a simplicidade” (AMARAL, 2008, p. 720) características de nossa identidade brasileira. Para captar essa ambiência, em um grande diálogo com a pintura de Tarsila e com as fotografias verbais de Cendrars, os poemas dessa seção assumem um aspecto plástico, como poemas-pintura, a fim de reproduzir essas imagens, conforme analisaremos adiante. O croqui de abertura, intitulado *Pinheiros*¹⁸⁷, revela uma “fotografia” das paisagens interioranas rumo a Minas Gerais, provavelmente captadas no

trem durante a viagem: os morros e serras em linhas de altas ondulações irregulares, e a vegetação com as exóticas araucárias – pinheiros-do-paraná, como também são conhecidas – em um grafismo simples de linhas e círculos.

Figura 28- Croqui de abertura de “Roteiro das Minas”



Fonte: ANDRADE (2017, p. 85).

Igualmente aproximando-se da poesia de viagens do franco-suíço, Oswald faz muitas referências à excursão de trem, como no primeiro poema da seção, “Convite”, propondo ao leitor uma visita a São João del Rei assim como o grupo fez: “Ide a São João del Rei/ De trem/ Como os paulistas foram/ A pé de Ferro” (ANDRADE, 2017, p.87). Em “Mapa”, o poeta realmente constrói um itinerário de viagem, citando as estações da linha férrea:

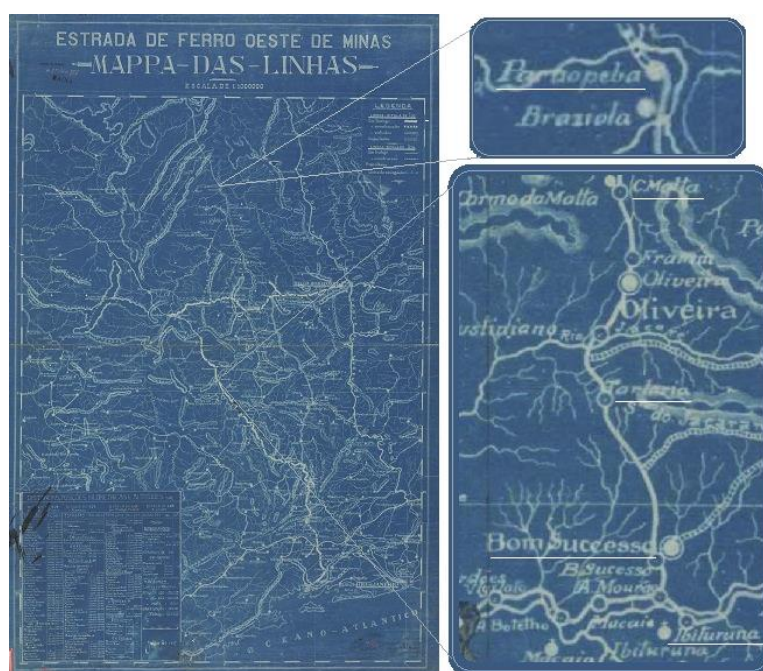
Mapa
 Ibitiruna
 Campos sertanejos
 Carmo da Mata
 Tartária
 E a máquina de brincadeira
 Que corre dois dias
 Atrás da barra do Paraopeba
 (ANDRADE, 2017, 92).

No poema, Oswald cria um mapa da Estrada de Ferro Oeste de Minas, a EFOM, enumerando a trajetória pelas estações: Ibitiruna – conforme a grafia correta, “Ibituruna” –, Carmo da Mata, Tartária e Paraopeba, como pode se notar no mapa da malha ferroviária

¹⁸⁷ De acordo com o original pertencente à Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, Centro Cultural de São Paulo (AMARAL, 2010, p.205).

(Figura 29). Em outro poema com um título bastante sugestivo, “Documental”, o poeta registra a passagem por outra estação da mesma linha, Bom Sucesso: “A estação próxima chama-se Bom Sucesso” (ANDRADE, 2017, 93). Porém, diferente do complexo emaranhado de linhas e pontos da cartografia, Oswald faz uma versão mais concisa e direta do mapa, em versos que refletem formalmente a mesma simplicidade. Na verdade, para o poeta, o que importa é fazer da viagem um jogo, de modo que o trem é “máquina de brincadeira” que “corre” há dois dias “atrás da barra do Paraopeba”.

Figura 29- Mapa da Estrada de Ferro Oeste de Minas

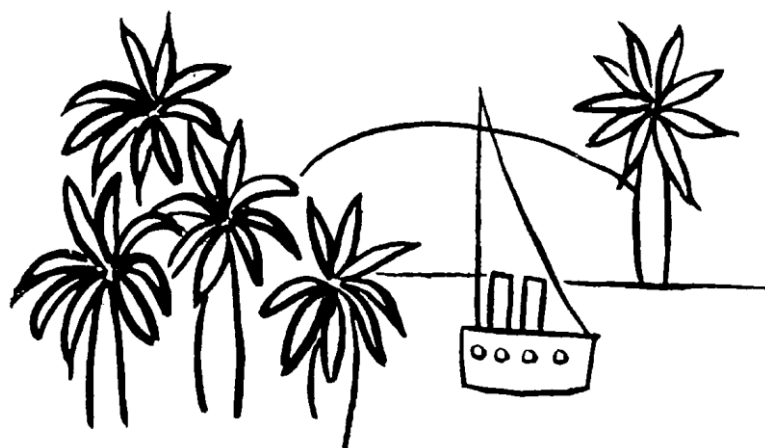


Fonte: ARQUIVO NACIONAL (1917, n.p.).

A relação com a poesia de viagens de Cendrars reforça-se na última seção de *Pau-Brasil*, “Loyde Brasileiro”. Se o projeto de *Feuilles de Route* possuía dois números de poemas sobre a viagem marítima, nomeados pelos títulos dos navios – *Le Formose*, do percurso da França ao Brasil, e *Le Gelria*, do Brasil à França –, Oswald numa referência direta a Cendrars, faz uma seção, igualmente nomeada pelo nome da companhia de transatlânticos, descrevendo as imagens da costa brasileira, avistadas também do navio. Vários poemas dessa seção possuem um forte diálogo com aqueles que comporiam *Le Gelria*, como descrições dos mesmos locais e paisagens, construídas de forma muito semelhantes às do franco-suíço, conforme demonstraremos na próxima subseção. O croqui de Tarsila recupera a ideia da viagem marítima pelo litoral do Brasil: o navio de mastro altíssimo, a montanha ao fundo e as

cinco palmeiras, que, como elemento icônico da paisagem brasileira na obra da pintora, contextualiza o espaço no país.

Figura 30- Croqui de abertura de “Loyde Brasileiro”



Fonte: ANDRADE (2017, p.99).

Além das seções apresentadas, em que o tema da viagem é bastante evidente, há ainda outras duas, “Postes da Light” e “Sectário dos Amantes”. A primeira, situada antes de “Roteiro das Minas”, revela a modernidade das grandes metrópoles brasileiras, sobretudo de São Paulo – como afirmou Cendrars (1976, p. 96), “depois de Baudelaire e Whitman, os modernistas acabavam de descobrir a modernidade em casa”. Segundo Fonseca (2007, p.45), o título da seção remete à empresa canadense que se estabelece na capital paulista, no início do século XX, a Light and Power, especializada em geração e distribuição de energia elétrica e também em transporte público. A implantação dos bondes amarelos movidos a eletricidade, as usinas hidrelétricas no rio Tietê, os postes de eletricidade pela Light transformavam a vida pacata de São Paulo (FONSECA, 2007, p. 45). Tudo isso é captado por Oswald que, como o “pintor da vida moderna”, descreve todas as faces da cidade do século XX – com aquele mesmo “olhar sintético e abreviativo” que Baudelaire admirava em Constantin Guys: os prédios, as propagandas, o progresso, o bonde, as escolas, os shows, os maníacos, enfim, “a cidade sem mitos” (ANDRADE, 2017, p.80). O croqui de Tarsila que abre a seção (Figura 31) demonstra o mesmo dinamismo da cidade moderna apresentado nos poemas: o bonde, o automóvel, a população pelas ruas, os postes e os prédios que começavam a se destacar entre as casas. Novamente, como um ícone brasileiro, as altas palmeiras revelam que, apesar da modernidade, o país ainda guardava suas marcas naturais e primitivas. Sobre essa seção, ainda

é importante ressaltar que a construção de imagens nos poemas se assemelha ao estilo de Cendrars pelas enumerações e a ideia de uma visão simultânea que capta várias imagens concomitantemente.

Figura 31- Croqui de abertura de “Postes da Light”



Fonte: ANDRADE (2017, p.71).

Em “Sectário dos Amantes”, situado depois de “Carnaval”, os poemas telegráficos do *Pau-Brasil* retomam a escrita dos “cartões-postais” de *Feuilles de Route*. Nessa seção, Oswald faz colagens de trechos de cartas que Tarsila lhe enviava enquanto estavam separados, em diversas viagens que fizeram. A fala de um eu-lírico feminino endereçada ao amante caracteriza o gênero da “correspondência romântica”, também indicado no croqui da seção: um pombo-correio segurando a inscrição “amor” (Figura 32). Segundo Aracy Amaral (2010, p. 138), a pintora chegou a relatar que quando Oswald gostava de trechos de cartas dela ou da filha, Dulce, logo pedia: “Dá isso pra mim?”. Os primeiros poemas da seção retomam a correspondência de Tarsila em viagem pela Espanha no final de janeiro de 1923, como no exemplo abaixo:

III

Granada é triste sem ti
Apesar do sol de ouro
E das rosas vermelhas
(ANDRADE, 2017, p.69).

Figura 32 – Croqui de abertura de “Sectário dos amantes”



Fonte: ANDRADE (2017, p.67).

Com a mesma escrita concisa de cartão-postal, ou do telégrafo, o poema revela uma mensagem rápida de viajante apaixonado: as saudades de quem está distante. A transformação do fragmento da carta, um gênero não artístico, em poesia traz ao *Pau-Brasil* uma marca que Oswald queria dar ao seu livro: a da oralidade, “da língua natural e neológica, como falamos e como somos”, segundo o *Manifesto* (ANDRADE, 2009b, p. 473), como forma de libertar a poesia das regras parnasianas. De fato, as palavras de Tarsila, selecionadas pelo poeta, acomodaram-se muito bem ao restante dos poemas de Oswald: de maneira bastante direta e praticamente sem grandes ornamentos poéticos, apesar do lirismo dos versos, as colagens trazem o amor e a saudade, tão recorrentes na poesia lírica de todos os tempos, porém, repletos de ironia, como uma verdadeira dessacralização do amor romântico. No poema acima, o “telegrama” releva a tristeza da separação, apesar de Granada também possuir “ouro” e “rosas vermelhas”, elementos que remetem ao clichê dos presentes destinados a uma amante – joias e flores. Fica nas entrelinhas que a felicidade – o contrário da tristeza revelada pela amada: “Granada é triste sem ti” – estaria mais centrada nos mimos que nos próprios sentimentos revelados pelo amante. Em outros exemplos pode-se notar essa ironia:

VI

Que distância!

Não choro

Porque meus olhos ficam feios

(ANDRADE, 2017, p.70).

Esse poema partiu de um trecho da carta de Tarsila a Oswald, enviada no dia 15 de setembro de 1924, quando a pintora retorna sozinha a Paris – “[...] penso em meu noivo [...] constantemente. Estou sempre com lágrimas nos olhos e vou disfarçando para não chorar (porque meus olhos ficam feios)” (AMARAL, T. apud AMARAL, 2010, p. 171, 172). Oswald cola na íntegra somente a frase em parênteses e sintetiza ao máximo o restante, compondo, assim o poema telegráfico em uma nudez absoluta de efeitos da expressão poética. A ironia transparece novamente na fala da amante que talvez esteja mais preocupada em manter a boa aparência e beleza que chorar de saudades do amado distante. No poema “V”, essa ideia novamente aparece nos versos “Na igreja toda gente me olhava/ Ando desperdiçando beleza/ Longe de ti” (ANDRADE, 2017, p. 70).

Outras vezes, os poemas-telegramas revelam um tom de zombaria, caçoando das expressões íntimas românticas trocadas por casais. Em “II”, o primeiro verso lembra o vocativo de uma carta, trazendo um apelido bastante cômico: “Bestão querido” (ANDRADE, 2017, p. 69). Em outro poema, “I”, a despedida do cartão-postal também é graciosa: “Beijos e coices de amor” (ANDRADE, 2017, p. 69). Segundo Amaral (2010, p.175), essas expressões da linguagem íntima, que aparecem na correspondência trocada pelo casal, eram conhecidas e usadas na família de Tarsila, como pela filha e sobrinhas, tendo sido inspiradas em falas da empregada dos Amaral, Justina. Oswald devora todo esse arsenal de linguagem oral, viva e divertida como forma de dessacralizar o discurso lírico romântico. A apreensão da fala popular, aliás, ocupava um lugar importante no projeto da poesia *Pau-Brasil* para compor a língua “sem arcaísmos e erudição” (ANDRADE, 2009b, p.473, 477).

Com tais características, da mesma maneira que as leituras de *Feuilles de Route* suscitaram apreciações sobre a “humildade poética”, a “pobreza de efeitos” e a “nudez absoluta” da expressão poética (ANDRADE, 2001b, p. 414), ou sobre a “ausência de literatura”, a falta de “ornamento” e a “simplicidade corajosa” (MILLIET, 2001b, p. 409), o *Pau-Brasil* causou uma impressão parecida da crítica. O próprio Oswald já havia anunciado no *Manifesto Pau-Brasil* a síntese e a pureza de sua poesia: “Ágil a poesia. A Poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança” (ANDRADE, 2009b, p.473). No prefácio da obra, Paulo Prado (2017) aponta a “expressão rude e nua da sensação”, a “sinceridade total e sintética”, os “poemas-comprimido” ou “poemas-minuto” como a esperança de pôr fim ao mal da eloquência brasileira:

Esperamos [...] que a poesia “Pau Brasil” extermine de vez um dos grandes males da raça – o mal da eloquência balofa e roçagante. Nesta época

apressada de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética. [...] Grande dia esse para as letras brasileiras. Obter, em comprimidos, minutos de poesia. Interromper o balanço das belas frases sonoras e ocas, melopeia que nos aproxima, na sua primitividade, no canto erótico dos pássaros e dos insetos (PRADO, 2017, p. 18).

Nessa mesma linha de raciocínio, Haroldo de Campos fará anos depois uma análise da poesia de Oswald sob a ótica da radicalidade:

Se quisermos caracterizar de um modo significativo a poesia de Oswald de Andrade no panorama de nosso modernismo, diremos que esta poesia responde a uma poética da radicalidade. É uma poesia radical. Que quer dizer “ser radical”? Num texto famoso, Marx escreveu: “Ser radical é tomar as coisas pela raiz”. [...] A radicalidade da poesia oswaldiana se afere, portanto, no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem (CAMPOS, 2017, p.239, 240).

Segundo o escritor de *Galáxias*, essa radicalidade da poesia de Oswald voltou-se contra a linguagem literária acadêmica e conservadora que ainda imperava no início do século XX. Se o Modernismo surgia de uma insatisfação justamente contra os academicismos, tradições e artes submetidas à cópia de padrões europeus, é Oswald de Andrade, segundo Campos (2017), que realizou a verdadeira revolução da poesia modernista brasileira, pois questionou as bases dessa retórica acadêmica, levando a seu contraponto, o despojamento, a síntese e redução da linguagem poética (CAMPOS, 2017, p.244). É por isso que Campos, como apontamos acima, acredita que o Pau-Brasil vai além da *Pauliceia* de Mário, cuja contestação não se dirigiu à essência “do mal da eloquência” brasileira, mas “[...] procurava conduzi-la para um novo leito, perturbá-la com a introdução de conglomerados semânticos inusitados, mas deixava o verso fluir longo, só aqui e ali interrompido pelo entrecortado ‘verso harmônico’ [...]” (CAMPOS, 2017, p. 244). A poesia radical de Oswald teria sido a primeira a ser mais “bem-sucedida” nessa empreitada de inovação e questionamento.

Qual a linguagem literária vigente quando se aprontou e desfechou a revolução poética oswaldiana? O Brasil intelectual das primeiras décadas deste século, em torno à Semana de 22, era ainda um Brasil trabalhado pelos “mitos do bem dizer” (Mário da Silva Brito), no qual imperava o “patriotismo ornamental” (Antônio Cândido), da retórica tribunícia, contraparte de um regime oligárquico-patriarcal, que persiste República adentro. Rui Barbosa, “a águia de Haia”; Coelho Neto, “o último heleno”; Olavo Bilac, “o príncipe dos poetas”, eram os deuses incontestes de um Olimpo oficial, no qual o Pégaso parnasiano arrastava seu pesado caparazão metrificante e a riqueza vocabular (entendida num sentido meramente

cumulativo) era uma espécie de termômetro da consciência “ilustrada”. Evidentemente que a linguagem literária funcionava, nesse contexto, como um jargão de casta, um diploma de nobiliarquia intelectual: entre a linguagem escrita com pruridos de escoreição pelos convivas do festim literário e a linguagem desleixadamente falada pelo povo (mormente em São Paulo, para onde acudiam as correntes migratórias com as suas deformações orais peculiares), rasgava-se um abismo aparentemente intransponível. A poesia “Pau-brasil” de Oswald de Andrade representou, como é fácil de imaginar, uma guinada de 180° nesse *status quo*, onde [...] “os valores estáveis da mais atrasada literatura do mundo impediam qualquer renovação”. Repôs tudo em questão em matéria de poesia e, sendo radical na linguagem, foi encontrar, na ponta de sua perfuratriz dos estratos sedimentados da convenção, a inquietação do homem brasileiro novo, que se forjava falando uma língua sacudida pela “contribuição milionária de todos os erros” num país que iniciava — precisamente em São Paulo — um processo de industrialização que lhe acarretaria fundas repercussões estruturais (CAMPOS, 2017, p. 240, 241).

Esse combate ao “Brasil doutor”, erudito e contra a realidade social, que produzia arte somente para as elites e para os intelectuais – princípios anunciados no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (2009b) – aparece assim não somente na expressão poética sintética, mas também na escolha de Oswald pela linguagem popular, livre das leis da gramática. Em “Pronominais”, por exemplo, o poeta apresenta uma nova norma gramatical com base na oralidade une o “bom negro” e o “bom branco”, separando-os da gramática do “professor e do aluno”:

Pronominais

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido

Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro
(ANDRADE, 2017, p. 79).

O poema demonstra um princípio básico da cultura brasileira indicado por Oswald no *Manifesto da Poesia-Brasil*, “a floresta e a escola” (ANDRADE, 2009b, p. 476). Nesse caso, a “floresta” representa os estados brutos, nativos e primitivos da cultura coletiva, de onde emana, em termos de linguagem, a “língua natural e neológica”, sem “erudição e arcaísmos” e que aceita a “contribuição de todos os erros” (ANDRADE, 2009b, p. 473). Por outro lado, a “escola” simboliza a ação do colonizador e a imposição de sua cultura, as tradições

acadêmicas, a nobiliarquia intelectual e a linguagem erudita – “O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. [...] Eruditamos tudo” (ANDRADE, 2009b, p. 472).

Com isso, a primeira estrofe do poema ilustra a “escola”, o “lado doutor” da cultura brasileira, cujo uso da língua advém da norma culta. Conforme as leis da gramática, o pronome oblíquo átono (“me”) não deve iniciar uma frase, por isso, a forma correta segundo a regra é a ênclise, “Dê-me um cigarro”. Porém, a norma parece mais próxima da prosódia lusitana que da brasileira, cujo emprego da próclise é muito mais comum na oralidade. Por isso, segundo o poema, o tom artificialidade dessa regra se dá por pertencer somente ao domínio escolar – é a gramática “do professor e do aluno” – ou aos grupos sociais que querem utilizar a norma culta para se afirmar em posição mais elevada, o “lado doutor” da personalidade brasileira. É o caso do “mulato sabido” que, já sendo excluído por conta do preconceito racial, lastro da colonização e da escravidão, se impõe por meio do uso da norma culta a fim de se igualar aos “eruditos” da nação.

A segunda estrofe indica a “floresta”, a base cultural popular, natural e dinâmica da identidade nacional. Nessa casta, não se marca a diferença racial, englobando o “bom negro e o bom branco”, nem o nível de erudição ou escolaridade, já que é permitido dizer “Me dá um cigarro”. Todos seriam “brasileiros” por igual – são “Da Nação Brasileira”. Trata-se de um grupo que reflete realmente “como somos” e “como falamos” (ANDRADE, 2009b, p. 473), pois, a norma linguística vem do uso cotidiano e mais recorrente da variedade brasileira – de “todos os dias” como indica o poema. De modo convidativo, esse lado da identidade nacional incita o “lado doutor” a ser menos formal e mais espontâneo, com uma expressão de apaziguamento bastante brasileira: “Deixa disso camarada”. Com isso, no mesmo tom despojado da forma poética de “Pronominais”, Oswald igualmente critica “a poesia oculta nos cipós maliciosos da sabedoria” ou “nas lianas da saudade universitária” e propõe a poesia “Pau-Brasil”, “ágil”, “cândida”, “sem arcaísmos e erudição”, refletindo a “originalidade nativa” (ANDRADE, 2009b, p.473, 477).

A questão da libertação da linguagem poética das restrições impostas pela gramática das línguas ou pelas leis da tradição literária não era, porém, novidade. Tratava-se de um ideal já bastante difundido pelas vanguardas europeias. Cendrars, como já discutido, aplicou vários desses princípios em toda sua obra e, na última obra em verso, *Feuilles de Route*, a depuração do gênero remeteu também à valorização da oralidade. Nesse caso, nota-se mais um ponto de afinidade entre a obra do franco-suíço e o *Pau-Brasil*. Com isso, é evidente como as Vanguardas e a poesia de Cendrars influíram no projeto poético de Oswald. É preciso dizer,

porém, que para o Modernismo a questão da liberdade do discurso poético ia além. Tratava-se de conquistar uma linguagem literária própria, brasileira, depois de anos de reprodução das formas estrangeiras. Nesse contexto, Oswald resgata a fala popular de feição nativa, com o intuito de captar uma linguagem tanto em curso criativo quanto em contexto real da experiência da expressão brasileira, como descreveu Ávila (2002, p. 30).

Ainda preciso dizer que a linguagem telegráfica e popular de *Pau-Brasil* era também fruto da sensibilidade primitivista que compunha a obra. Oswald havia colhido na Europa as experiências do Cubismo, como a redução e síntese das formas, e do Dadá, a “poética da radicalidade na linguagem” paralelamente às experiências dadaístas de “antiliteratura”, confrontando a tradição brasileira acadêmica. É por esse motivo que Décio Pignatari (2004) situa a poesia de Oswald no princípio de uma linhagem de poesia “revolucionária”, que se estende até o concretismo, visando o reestabelecimento de uma linguagem que se comunique diretamente com a massa:

[...] a linha que vai, por exemplo, de Oswald de Andrade – sua poesia, seus manifestos e suas *Memórias Sentimentais de João Miramar* – à poesia concreta, é uma linha revolucionária, anti-“literatura”. A primeira está na faixa da língua; a segunda, da linguagem. As autênticas vanguardas artísticas contemporâneas têm se caracterizado por sua “anti-arte” [...], de Mallarmé, passando pelo movimento Dada e por Oswald de Andrade, até à poesia concreta, o atual movimento da pop art norte-americana (setor das artes visuais) e o desenho industrial (forma do produto), sem esquecer a *nouvelle vague* do cinema francês [...]. Este ser antiarte está intimamente vinculado ao estabelecimento de uma linguagem, de um projeto geral — ou de um roteiro, para utilizar um termo oswaldiano. Envolve um problema de comunicação, e de comunicação com a massa por via imediata e direta. Em oposição, portanto, ao sistema vigente de administração da cultura (complexo editorial, ensino, museus, exposições, concertos etc) [...] (PIGNATARI, 2004, p.151-152).

Quando o Oswald antropófago pregava o primitivismo como uma volta ao “Brasil Caraíba”, ou seja, dos antigos povos indígenas falantes de tupi (ANDRADE, 2009a, p.505), não estava interessado na língua ou na cultura tupi para efeitos formais, mas almejava um retorno aos impulsos profundos de nossa memória discursiva e cultural de modo crítico contra o sistema intelectual vigente, como também explica Pignatari:

O propalado “indianismo” de Oswald nada tem de “indianista” [...]. O selvagem significou para ele [...] a visão de uma nova moral, não-cristã, e de uma nova linguagem, direta, ideogrâmica. Nunca esteve interessado no aproveitamento da língua ou da literatura tupi para efeitos estilísticos ou

formais: só se lhe conhece a transcrição de uma breve peça tupi, no “Manifesto antropófago” (PIGNATARI, 2004, p.154).

Além de “devorar” os princípios primitivistas das Vanguardas, Oswald confessadamente também deglutiou a poesia cubista de Cendrars e sua depuração das características do gênero, como um método reação contra os convencionalismos da tradição poética brasileira. De *Feuilles de Route*, o *Pau-Brasil* deglutiou a linguagem primitiva, concisa e simplificada. O próprio Cendrars reconhecia que compartilhava com o amigo brasileiro esse mesmo estilo de escrita. Quando escreve os poemas que comporiam o catálogo da exposição de Tarsila, envia o seguinte bilhete a Oswald: “*Voici quelques poèmes. Fais-en d’autres et signe-les de mon nom si ceux-ci ne conviennent pas. Tout ce que vous ferez sera bien!*”¹⁸⁸ (CENDRARS, 1926 apud AMARAL, 1997, p.98). A participação de Cendrars no catálogo da exposição era, de certa forma, um modo de legitimar a figura de Tarsila dentre os importantes artistas de Vanguarda – a assinatura de Cendrars, um nome conhecido na época. Quando é dada a opção de Oswald escrever outros poemas, caso necessário, e assinar como o franco-suíço, é demonstrada a profunda semelhança que havia entre a escrita dos dois poetas, a ponto de que não se percebesse a diferença entre os autores. Além disso, há também um descaso com a própria noção de autoria, um certo espírito de ruptura contra as convenções ligadas à produção literária, próprio da Vanguarda, vindo de um poeta que já havia “copiado” trechos de outros escritores e feito colagens em seus poemas.

Entre essas relações estéticas, é importante ressaltar que a linguagem primitiva do *Pau-Brasil* não reproduzia, porém, o exotismo de Cendrars. O próprio Oswald explica essa diferença, em depoimento prestado a Péricles Eugênio da Silva, citado em parte anteriormente:

O primitivismo, que na França aparecia como exotismo, era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo. Pensei, então, em fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada, denominei o movimento Pau-Brasil. Sua feição estética coincidia com o exotismo e o modernismo 100% de Cendrars, que de resto, também escreveu poesia Pau Brasil (ANDRADE, 1949 apud CAMPOS, 2017, p.265).

Enquanto os vanguardistas buscavam, fora da velha Europa, inspiração nas novas civilizações de paisagens pitorescas e selvagens– o conteúdo exótico que Cendrars capta nas

Feuilles de Route –, o tema brasileiro era, para nós, a identidade, o nativo, o “primitivismo mesmo”. Quando Oswald (1972, p. 11), sob o pseudônimo do acadêmico Machado Penumbra – no prefácio de *Miramar* – anuncia “a volta ao material” ou, no *Manifesto Pau-Brasil* (ANDRADE, 2009b, p.476), “a volta ao sentido puro” está propondo o primitivismo como forma de apreensão da cultura e dos estados brutos da sensibilidade brasileira coletiva. É a incorporação da “originalidade nativa” que absorveu a técnica primitiva dos vanguardistas ou mais diretamente de Cendrars, pela simplificação e depuração formais. Assim, Oswald afirma que, esteticamente, o *Pau-Brasil* coincidia com o “modernismo 100% de Cendrars”. No caso de *Feuilles de Route* e do *Pau-Brasil*, são também essas íntimas correspondências formais e o foco no Brasil primitivo – exótico para um; nativo, original para o outro – que faz Oswald inserir o caderno de viagens de Cendrars no movimento brasileiro, já que “de resto, o franco-suíço também escreveu poesia Pau Brasil”.

3.4 Poesia de posse contra a propriedade: poesia *ready-made*

Décio Pignatari (2004), descrevendo a genealogia da poesia revolucionária e “anti-literária” brasileira, situará Oswald de Andrade, “o primeiro antipoeta das Américas”, no “marco zero”, a base de tais reivindicações. A obra do modernista, que procurava estabelecer por meio da linguagem uma oposição ao sistema vigente de administração da cultura (PIGNATARI, 2004, p.152), é classificada como uma “poesia de posse contra a propriedade” (PIGNATARI, 2004, p.124). O Oswald antropófago apossava-se de textos de outros escritores ou de outros contextos, fora da literatura, criando sua poesia *ready-made*. Essa prática da “devoração” vem, porém, de outro “canibal”, também deglutido pelo modernista: Blaise Cendrars.

Com isso, as relações estéticas entre a poesia do franco-suíço e de Oswald de Andrade ultrapassam as afinidades entre *Feuilles de Route* e *Pau-Brasil*, que se correspondem pela linguagem telegráfica, primitiva e de depurações formais. Oswald manteve diálogo com outras obras do vanguardista, onde colheu procedimentos de escrita. Dentre eles está a colagem e o *ready-made*. A partir da prática da pintura, onde a colagem havia se iniciado, Cendrars insere fragmentos de textos e de materiais estranhos à poesia, como panfletos, mapas e excertos de prosa. Também aprendeu com os dadaístas o *ready-made*: se Duchamp

¹⁸⁸ “Seguem alguns poemas. Faça outros e assine-os em meu nome caso esses não sejam convenientes. Tudo o que você fizer ficará bom!” (tradução nossa).

havia elevado à categoria de obra de arte produtos industriais, com uma finalidade prática e não artística, Cendrars recorta excertos de textos fora do campo poético ou mesmo literário e os transforma em poesia. Os dois métodos, a colagem e o *ready-made* colocavam em questão a própria representatividade do signo poético e a estabilidade do gênero.

Essas duas técnicas de escrita encontram em *Documentaires* (1924) o maior exemplo dentro da obra de Cendrars. Como mencionado anteriormente, todos os poemas foram retirados de excertos de duas obras: do romance *Le Mystérieux Docteur Cornélius* (1912), de Gustave Le Rouge, e dos relatos de viagem do caçador Maurice Calmeyn em *Au Congo Belge* (1912). Tratava-se do maior exemplo de “poesia de posse conta a propriedade”: apropriação de textos de outrem, ultrapassando os limites da autoria. O ponto alto desse experimento vanguardista de Cendrars é que ele passou anos sem sequer ser percebido pela crítica. Em 1945, o poeta comenta, em *Homme Foudroyé*, a lembrança do amigo Gustave Le Rouge, que era um escritor francês de romances populares, fora do cânone. Após as reminiscências, ironicamente, Cendrars revela que muitos de seus poemas foram “talhados a tesouradas” de uma obra de Le Rouge, sugerindo, em seguida, que cometeu uma “fraude poética”: “*Avis aux chercheurs et aux curieux! Pour l’instant je ne puis pas dire davantage [...] à cause de l’éditeur qui serait mortifié d’apprendre avoir publié à son issue ma supercherie poétique*”¹⁸⁹ (CENDRARS, 1945, p.186) .

Apesar dessa declaração, passará aproximadamente vinte anos para o estudioso Francis Lacassin escrever sobre os 50 poemas de *Documentaires* “copiados” de excertos do *Mystérieux Docteur Cornélius* (ARAUJO, 2018, p. 33). Inclusive os personagens que aparecem no poema, como Andrée, Frédérique, Dorypha, Milliardaire, são os mesmos do livro de Le Rouge (ARAUJO, 2018, p. 34). Em 1977, Yvette Bozon-Scalzitti constata que as seções “*Fleuve*” e “*Chasse à l’éléphant*”, contabilizando 13 poemas, igualmente foram recortadas de *Au Congo Belge* (ARAUJO, 2018, p. 34). Assim, contados os 13 poemas retirados de Calmeyn e os 50 de Le Rouge, os 63 poemas de *Documentaires*, a totalidade da obra, são excertos de outros livros. Cendrars “fotografa” trechos das duas obras e aplica a sua colagem algumas mudanças, como reduções, enriquecimento, rearranjo e intercalação dos excertos originais.

Ao comparar os textos dos dois autores aos de Cendrars, fica bastante evidente as semelhanças. Nos exemplos abaixo, primeiramente apresentaremos o recorte que o poeta faz de *Le Mystérieux Docteur Cornélius*; e em seguida, o de *Au Congo Belge*:

¹⁸⁹ “Aviso aos pesquisadores e curiosos! Por enquanto não posso dizer mais [...] por causa da editora que ficaria mortificada se soubesse que publicou a minha fraude poética” (tradução nossa).

*Vers la fin de l'année 190..., un groupe de capitalistes yankees avait décidé la fondation d'une ville, en plein Far West, au pied même des montagnes Rocheuses. Un mois ne s'était pas écoulé que la nouvelle cité, encore sans maisons, était déjà reliée par trois lignes au réseau ferré de l'Union*¹⁹⁰ (LE ROUGE, 1992, p.7).

*Vers la fin de l'année 1911 un groupe de financiers yankees décide la
[fondation d'une ville en plein Far West
[au pied des Montagnes Rocheuses
Un mois ne s'est pas écoulé que la nouvelle cité encore sans aucune
[maison est déjà reliée par trois lignes au réseau ferré de l'Union*¹⁹¹
(CENDRARS, 2001b, p. 147).

*Il n'y a pas de hautes herbes le long des rives, de grandes étendues de terres très basses se perdent au loin, des îles affleurent la surface de l'eau, de grands crocodiles se chauffent au soleil, nous en blessons plusieurs à balles expansives, mais ils parviennent à gagner le Nil. Des milliers de grands oiseaux couvrent les bancs de sable ou de boue*¹⁹² (CALMEYN, 1912, p. 35; grifos nossos).

*Il n'y a pas de hautes herbes le long des rives
De grandes étendues de terres basses se perdent au loin
Des îles affleurent la surface de l'eau
De grands crocodiles se chauffent au soleil
Des milliers de grands oiseaux couvrent les bancs de sable ou de
[boue*¹⁹³
(CENDRARS, 2001b, p. 167).

A semelhança entre os textos revela a colagem ou o *ready-made* feitos por Cendrars, que procurou reproduzir fielmente os excertos escolhidos. Na verdade, essa prática reforça o significado da técnica das “fotografias verbais”, como o próprio poeta as qualificou: um tipo fiel de reprodução de imagens por meio da linguagem. O olhar do fotógrafo, porém, reposiciona as imagens no “novo álbum” sem seguir a linearidade estabelecida pelas obras de partida. O trecho da obra de *Le Rouge* citado acima, por exemplo, está exatamente no início

¹⁹⁰ “Por volta do fim do ano 190..., um grupo de capitalistas *yankees* havia decidido fundar uma cidade, em pleno *Far West*, ao pé de montanhas Rochosas. Um mês ainda não havia passado quando a nova cidade, ainda sem casas, já estava ligada por três linhas à rede ferroviária da União” (tradução nossa).

¹⁹¹ “Por volta do fim do ano 1911 um grupo de financistas *yankees* decidem fundar uma cidade em pleno *Far West* ao pé de Montanhas Rochosas/ Um mês ainda não passou e a nova cidade ainda sem nenhuma casa já está ligada por três linhas à rede ferroviária da União” (tradução nossa).

¹⁹² “Não há capim alto ao longo das margens, as grandes extensões de terra muito baixas perdem-se ao longe, as ilhas nivelam a superfície da água, os grandes crocodilos se esquentam no sol, nós ferimos vários deles com balas expansivas, mas eles conseguiram alcançar o Nilo. Milhares de grandes aves cobrem os bancos de areia ou lama” (tradução nossa).

¹⁹³ “Não há capim alto ao longo das margens/ As grandes extensões de terra muito baixas perdem-se ao longe/ As ilhas nivelam a superfície da água/ Os grandes crocodilos se esquentam no sol/ Milhares de grandes aves cobrem os bancos de areia ou lama” (tradução nossa).

de *Le Mystérieux Docteur Cornélius*; enquanto o de Cendrars aparece no 14º poema de *Documentaires* (ARAUJO, 2018, p.36).

Além disso, a comparação entre o trecho citado de Calmeyer e seu correspondente em *Documentaires* demonstra a supressão de algumas frases e palavras, não se tratando de uma escolha aleatória na retirada, mas de um verdadeiro processo de versificação: o texto “colado” na obra de Cendrars apresenta uma evidente expressividade do estrato fônico pelas aliterações recorrentes de oclusivas /d/, /p/, /b/, /g/, /c/, /t/, diretamente ligadas a várias sibilantes /s/, /ʃ/, que contribuem para a construção da imagem sonora do curso das águas obstruído pelos “bancos de areia, de lama” e as ilhas cobertas de aves ou de crocodilos. A anáfora dos determinantes “de” e “des” – o *article partitif* que, em francês, acompanha substantivos incontáveis ou sem a quantidade especificada – intensifica sonora e semanticamente a enumeração dos componentes que poeta destaca na paisagem, contribuindo com a ideia de elementos “incalculáveis” ou de “dimensões imensuráveis”, reiterada muitas vezes nos versos: são “grandes extensões de terra”, “grandes crocodilos” e “milhares de grandes aves”. Com isso, o excerto suprimido do texto de partida – “[...] *nous en blessons plusieurs à balles expansives, mais ils parviennent à gagner le Nil*”¹⁹⁴ – quebraria a cadeia sonora e enumerativa gerada pela anáfora. Nesse caso, percebe-se o modo experimental, próprio das vanguardas, no qual Cendrars desfaz a prosa e cria um ritmo poético.

Já no trecho de *Le Mystérieux Docteur Cornélius*, acima comparado, nota-se que a conjugação dos verbos em Cendrars aparece no presente do indicativo, contrariamente à conjugação de *Le Rouge*, em outros tempos verbais. Já que *Documentaires* não é mais a versão impressa de um romance que desenvolve um enredo ficcional, mas um “documentário” que descreve didaticamente um continente com a sua cultura, o seu povo e as suas paisagens, a conjugação no presente faz uma atualização dos fatos e aproxima o leitor ao momento da enunciação (ARAUJO, 2018, p.37). Além disso, a contextualização temporal da narrativa do romancista – “*Vers la fin de l’année 190...[...]*” (LE ROUGE, 1992, p.7) – é transposta para os poemas com uma data mais específica, 1911 – “*Vers la fin de l’année 1911 [...]*” (CENDRARS, 2001b, p. 147). Enquanto *Le Rouge* situa temporalmente sua obra no século XX, sem mencionar o ano dos acontecimentos narrados, Cendrars, contextualiza-a exatamente no ano em que estava em viagem nos Estados Unidos: 1911. Dado que o poeta se insere como personagem da obra, essa data pode inferir que todas as descrições apresentadas em *Documentaires* sejam também relatos das viagens do escritor pelo continente norte-

¹⁹⁴ “[...] nós ferimos vários deles com balas expansivas, mas eles conseguiram alcançar o Nilo” (tradução nossa).

americano. Assim, *Documentaires* seria simultaneamente “fotografias” do romance de Le Rouge e “fotografias” das viagens de Cendrars, rompendo não só as fronteiras da questão da autoria, mas também aquelas entre prosa e poesia (ARAUJO, 2018, p.37). Outra característica da adaptação feita por Cendrars do texto de Le Rouge é a retirada da pontuação. O poeta aplica à obra todo o seu projeto estético que, muito próximo à ideia das palavras em liberdade e de todo projeto vanguardista, almejava a destruição das regras impostas à escrita poética, neste caso, o sistema ortográfico (ARAUJO, 2018, p.37). De modo geral, é possível compreender que a crítica não tenha percebido a “cópia”, já que todo o texto apresenta o próprio estilo de Cendrars, desenvolvidos em outros poemas.

Algo muito interessante no trabalho das “fotografias verbais” é o fato de que, apesar da reorganização e reelaboração, os excertos retirados das duas obras de partida permaneceram muito semelhantes aos originais e passaram muitos anos sem ser reconhecidos. Talvez, só foram identificados pela dica do próprio Cendrars, que passou propositalmente anos esperando para fazer a revelação e pregar uma peça nos leitores e na crítica. Pensando nas questões relacionadas à intertextualidade, segundo Tiphaine Samoyault (2008, p. 9), cada texto constrói sua própria “originalidade” e, ao mesmo tempo, estabelece relações com demais textos que podem ser mais ou menos explicitadas. Segundo a estudiosa, existe uma “memória literária” que circula nos textos:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos, de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer os intertextos. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

Ao trabalhar com a retomada e reescritura de duas obras e permanecer por tanto tempo sem ser descoberto, Cendrars parece ter jogado com o conceito de “memória da literatura”: provavelmente, os leitores não reconheceram o recorte, pois não tinham em sua “biblioteca” a leitura dos textos anteriores. Por outro lado, pensando na grande relação estabelecida com o romance de Le Rouge, talvez aquele que leu as duas obras precisasse muito mais que perceber o intertexto, mas confrontá-las para que se desvendasse o método de produção de Cendrars. Muitos anos depois de sua publicação, *Documentaires* trazia à tona a ideia de que uma obra poética precisa ser mais do que lida, mas profundamente analisada, pois reúne um grande número de recursos significativos. Foi assim que a obra de Cendrars permaneceu por anos provocando a sensação de novidade, chamando a atenção para o ato de escrita poética.

Tornando-se inegável um tipo de intertextualidade de *Documentaires* com outras duas obras, resta analisar como se estabeleceram as relações entre os textos. Samoyault (2008, p.10) apresenta várias formas em que as práticas intertextuais podem realizar-se: a citação, a alusão, a referência, o pastiche, a paródia, o plágio e as colagens de várias espécies. Como já observado, de acordo com as relações percebidas entre os textos, podemos descartar as quatro primeiras formas, já que o trabalho de Cendrars é muito mais que uma citação, referência ou alusão dos textos de Le Rouge e Calmeyn. O poeta também não produziu um exercício de escrita imitando o estilo característico dos autores, tal qual preza o pastiche. Um suposto efeito paródico da escrita de Cendrars também pode facilmente ser questionado, pois, conforme afirma Samoyault (2008), a transformação ou a deformação da obra precedente, almejada pela paródia, sempre tem uma ligação direta e evidente com a literatura já existente, de modo que o texto anterior precisa ser reconhecido: “o caráter comum do patrimônio parodiado permite a todos os leitores reconhecerem facilmente o hipotexto e perceberem o efeito paródico [...]” (SAMOYAUULT, 2008, p.54). Ora, o fato dos textos pré-existentes não terem sido reconhecidos anulam a possibilidade de uma paródia.

Seguindo os apontamentos de Samoyault, *Documentaires* aproxima-se, assim, da ideia do plágio e da colagem. O primeiro constitui-se por uma espécie de apropriação total em que “[...] o texto citado se funde com o texto que cita, abolindo assim a dupla presença” (SAMOYAUULT, 2008, p.52). É essa fusão entre as obras que talvez tenha dificultado a identificação do intertexto. Porém, fica claro que a intenção de Cendrars não era meramente plagiária, sobretudo, pelas transformações que faz no texto, o modo como versifica e reorganiza os excertos, como analisado acima. Aliás, Samoyault prevê nas práticas plagiárias uma dinâmica propriamente literária quando a “cópia” é usada com fins lúdicos ou subversivos (SAMOYAUULT, 2008, p.51). Observa-se na obra de Cendrars essa dupla intenção, sobretudo, pela sua atitude de vanguardista que procurava experimentar as mais variadas práticas poéticas possíveis e “esticar” os limites do gênero, tal qual fez em seus *Dix-neuf Poèmes Élastiques* (1914). Nesse caso, é preciso ressaltar a semelhança da prática de Cendrars com os *ready-mades*: o poeta toma excertos de um romance e de um relato de viagem, convertendo-os em poesia. A atitude subversiva de Cendrars é evidente, já que destrói princípios envolvidos na escrita poética, como as leis de versificação que distinguem o poético do prosaico, a questão da autoria e da originalidade, ou mesmo aquela ideia de singularidade estética que tradicionalmente circunda o texto poético.

Samoyault (2008) também descreve a colagem como uma categoria dentre as práticas intertextuais. Segundo a autora,

Trata-se menos, como era o caso em pintura, de colar a vida na arte do que transformar profundamente o texto do outro, deslocando-o, oferecendo-lhe um novo contexto e de inscrever, por sua vez, seu próprio texto em relação. Além da simples questão terminológica, julgamos ainda que a questão das retomadas e dos empréstimos não atua unicamente sobre transferências das linguagens, mas sobre as consequências desse movimento (SAMOYULT, 2008, p.38).

No caso da colagem de *Documentaires*, a consequência é a própria anulação das fronteiras do gênero poético, criando um novo, o das “fotografias verbais”, como anunciou o próprio Cendrars (CENDRARS, 2006, p. 384): a absorção total de textos pré-existentes. Se a Vanguarda queria que o processo de escrita poética fosse autônomo, de modo que cada obra poderia romper com a tradição e criar suas próprias leis, as fotografias verbais inventam seu próprio método de criação: tomar excertos de textos de outros gêneros e transformá-los em poesia. Esse ato vai além do trabalho de reescrita e mostra outra visão da Vanguarda, a de que a poesia reside em todas as coisas, inclusive nos textos em prosa. Nesse sentido, é muito interessante como trechos inteiros dos textos colados transformam-se em linguagem poética com pouquíssimas mudanças – vide o exemplo analisado do excerto retirado de *Au Congo Belge*.

Esse “novo gênero” das fotografias verbais reaparece nas *Feuilles de Route*, não somente pela reprodução em um *flash* das imagens dos “cartões-postais”, mas também pela prática da colagem de outros textos. Sete poemas do *Formose* – “Pedro Alvares Cabral”, “*Dans le train*”, “Paranapiaçaba”, “*Trouées*”, “Piratininga”, “*Botanique*” e “*Ignorance*” – foram retirados dos relatos de viagem de Auguste de Saint-Hilaire, *Voyage dans les provinces de Saint-Paul et de Sainte-Catherine*, de 1851. O botânico naturalista fez parte dos primeiros grupos de cientistas que vieram ao Brasil no período em que a corte portuguesa havia se instalado no país. Suas expedições em território brasileiro duraram aproximadamente seis anos, onde o francês reuniu cerca de 2 mil espécies de pássaros, 16 mil de insetos, 120 de mamíferos, 35 de répteis e 76 mil de plantas, das quais 4 mil ainda não haviam sido descritas (FIORAVANTI, 2015, p.92). Por esse motivo, o botânico ainda é muito reconhecido no Brasil pelo importante trabalho que aqui realizou.

Cendrars não poderia deixar de colher, no relato de um viajante tão famoso, material para compor as suas *Folhas de viagem*. Em alguns momentos, o poeta “copia” na íntegra os excertos de Saint-Hilaire, como o parágrafo inicial do livro de 1851, falando sobre a chegada de Pedro Alvares Cabral:

Le Portugais PEDRO ALVARES CABRAL s'était embarqué à Lisbonne, en l'année 1500, pour se rendre dans les Indes orientales; des vents contraires le portèrent vers l'ouest, et le Brésil fut découvert (SAINT-HILAIRE, 1851, p.1).

Pedro Alvares Cabral

Le Portugais Pedro Alvares Cabral s'était embarqué à Lisbonne

En l'année 1500

Pour se rendre dans les Indes orientales

Des vents contraires le portèrent vers l'ouest et le Brésil fut découvert

(CENDRARS, 2001b, p.210).

Na colagem ou *ready-made*, Cendrars faz pouquíssimas alterações: o nome de Cabral aparece sem a caixa alta da versão original e a pontuação anterior marcará o limite do verso – com exceção da última vírgula do excerto do texto de partida. Nesse caso, a colagem se dá de modo semelhante ao da pintura, em que, sem a mediação dos métodos de representação pictóricos, a própria realidade de dado material era inserida na tela. Cendrars acrescenta em seu relato de viagem um apontamento da história do Brasil segundo a versão do europeu, sem intervenções, só a do olhar do “fotógrafo” que seleciona a imagem a ser captada pela câmera.

Em outros momentos, Cendrars apropria-se das descrições especializadas do botânico sobre as paisagens exóticas brasileiras, fazendo, porém, um trabalho de reescrita: reduz, acrescenta e realoca as partes do excerto original, como se pode notar nos exemplos abaixo:

Nous approchons de S. Paul ; le pays devient moins inégal ; il finit par n'être plus qu'une vaste plaine ondulée, et alors la campagne nous offre, au milieu d'une pelouse presque rase, des bouquets de bois nombreux, fort peu élevés, très-rapprochés les uns des autres, mais d'une faible étendue, sorte de marqueterie de deux nuances de vert fort différentes : celui du gazon, tendre et amie de l'oeil ; celui des bois, d'une teinte très-foncée¹⁹⁵ (SAINT-HILAIRE, 1851, p.92).

Piratininga

Quand on franchit la crête de la Serra et qu'on est sorti des brouillards

[qui l'encapuchonnent le pays devient moins inégal

Il finit par n'être plus qu'une vaste plaine ondulée bornée au nord

[par des montagnes bleues

La terre est rouge

Ce plateau offre des petits bouquets de bois peu élevés d'une étendue

¹⁹⁵ “Estamos nos aproximando de S. Paulo; o país se torna menos acidentado; acaba por não passar de uma vasta planície ondulada, e então o campo oferece-nos, no meio de um gramado quase raso, numerosos aglomerados de bosques, não muito elevados, muito próximos uns dos outros, mas de pouca extensão, uma espécie de marchetaria de dois tons de verde muito diferentes: o da relva, suave e agradável aos olhos; o do bosque, um tom bem escuro” (tradução nossa).

*[peu considérable très rapprochés les uns des autres
 [qui souvent se touchent par quelque point et sont
 disséminés au milieu d'une pelouse presque rase
 Il est difficile de déterminer s'il y a plus de terrain couvert de bois
 [qu'il n'y en a de pâturages
 Cela fait une sorte de marqueterie de deux nuances de vert bien
 différentes et bien tranchées
 Celle de l'herbe d'une couleur tendre
 Celle des bois d'une teinte foncée¹⁹⁶
 (CENDRARS, 2001b, p.226).*

Lembrando que as *Feuilles de Route* elaboram, na maioria dos poemas, uma representação das imagens pitorescas e exóticas que o poeta “fotografa” durante a viagem, é possível notar que “Piratininga” insere-se nesse grupo. Para a compor sua “fotografia” da imagem vista – provavelmente da janela do trem, já que o início dos dois textos indica que seus autores estão viajando –, Cendrars toma os termos da descrição de Saint-Hilaire, especialista em botânica. Assim, o poeta pode construir uma imagem que revela um olhar praticamente “técnico”. Porém, nesse caso, não há uma colagem ou cópia na íntegra do texto de partida: fica evidente o trabalho de versificação que Cendrars efetua sobre o excerto, sobretudo em efeitos sonoros. Poderíamos dizer que o poeta faz um *ready-made aided*, em que se notam suas intervenções no material recolhido.

O texto de Saint-Hilaire já apresentava algumas expressões com certo impacto sonoro, como a repetição de fonemas homorgânicos em “*pelouse presque rase*”, “*bouquets de bois*”, “*vaste plaine ondulée*”, “*de deux nuances de vert*”. Certamente, esse fato chamou a atenção de Cendrars para o trecho da descrição do botânico. A fim de alcançar um maior efeito expressivo, o poeta parte dessa reiteração de fonemas e reorganiza o texto, acrescentando também outras palavras que se adequam bem à impressão sonora desejada. No quarto verso, por exemplo, é possível notar a repetição de oclusivas, que também se reiteram por todo poema. Cendrars realoca trechos, retira palavras e as substitui por outras, contribuindo para essa repetição de oclusivas. O excerto colado nesse verso¹⁹⁷, reaparecerá com a troca de “*la campagne nous offre*” por “*ce plateau offre*” /sə plato ɔfʁ/; “*des bouquets de bois*” por “*des petits bouquets de bois*” /de pəti buke də bwa/; “*fort peu élevé*” por “*peu élevé*” /pø eleve/;

¹⁹⁶ “Quando atravessamos a crista da Serra e saímos do nevoeiro que a cobre, o país fica menos acidentado/ Acaba por não passar de uma vasta planície ondulada delimitada ao norte por montanhas azuis/ A terra é vermelha/ Este planalto oferece pequenos aglomerados de bosques pouco elevados de uma extensão pouco considerável muito próximos uns dos outros que muitas vezes se tocam em algum ponto e estão espalhados no meio de um gramado quase raso/ É difícil determinar se há mais terra coberta com bosques do que com pastagem/ Isso cria uma espécie de marchetaria de dois tons de verde muito diferentes e bem definidos/ O da grama de cor suave/ O dos bosques de tom escuro” (tradução nossa).

“mais *d’une faible étendue*” por “*d’une étendue peu considérable*” /dyn etãdy pø kõsidevabl/. Percebe-se que os trechos cortados “*la campagne nous [...]*”, “*fort*”, “*mais [...]* *faible*” quebrariam a cadeia de oclusivas, enquanto as palavras acrescentadas, “*plateau*”, “*petit*”, “*peu considérable*”, enriquecem tal efeito. Há ainda o acréscimo de uma frase não existente no texto original, “*qui souvent se touchent par quelque point*” /ki suvã sə tuʃ pak kɛlkə pwẽ/, que, além das sibilantes, também é cheia de oclusivas. O resultado final é um verso bastante sonoro em que as recorrentes obstruções do ar através da boca, pelas oclusivas, podem indicar o som do trem em movimento ou ainda criar a imagem dos aglomerados de bosque que descontinuum o “gramado quase raso”, afinal “é difícil determinar se há mais terra coberta com bosques do que com pastagem”.

Esse tipo de relação intertextual realizada por Cendrars enquadra-se na noção de “integração-absorção”, colocada ao lado da ideia de colagem na tipologia proposta por Samoyault (2008, p. 60). Nesse caso, há todo um trabalho de reciclagem do fragmento recolhido de Saint-Hilaire, de modo que o poema de Cendrars o absorve, em menção sub-reptícia, e o funde ao hipertexto. Há novamente a aproximação da ideia de plágio, em que se dissimula a absorção do texto de partida. Assim como em *Documentaires*, Cendrars também aplica em *Feuilles de Route* o experimento das fotografias verbais, em um trabalho de “cópia” e de reescrita de textos não-poéticos, por vezes aproximando-se do método da colagem cubista e futurista ou do *ready-made* dadaísta, questionando os limites do gênero poético.

O emprego desses procedimentos em *Documentaires* e em *Feuilles de Route* certamente chamou muita a atenção do “aluno de poesia”, Oswald de Andrade. Ainda que o “plágio” de *Kodak* tenha demorado décadas a ser tratado pela crítica – ou seja, após a década de 20, período de maior diálogo entre os dois escritores –, podemos supor que Cendrars tenha comentado a grande audácia vanguardista ao amigo brasileiro, com quem mantinha relação muito próxima e com quem discutia métodos de criação artística. Sabe-se que Cendrars entregou à editora o projeto de *Documentaires* antes de embarcar no Formose em janeiro de 1924. Porém, o poeta trabalhou na obra durante sua estadia no Brasil, quando chegam em São Paulo as provas de impressão enviadas pelo editor para revisão e correção (LEROY, 2001 apud CENDRARS, 2001b, p.382). Em junho, Cendrars recebe os exemplares concluídos. Como não imaginar o contato de Oswald com o texto e com os procedimentos de escrita ali empregados? Além disso, Cendrars presenteia Olivia Guedes Penteadó com quatro manuscritos da obra, que, segundo Leroy (2001 apud CENDRARS, 2001b, p.383), continham

¹⁹⁷ No caso, “[...] *la campagne nous offre, au milieu d’une pelouse presque rase, des bouquets de bois*

anotações, correções, reformulações e modificações na ordem dos poemas¹⁹⁸. Esses documentos certamente revelavam a gênese da obra, citando talvez as referências à Le Rouge ou Calmeyn. A dedicatória deixada por Cendrars nos manuscritos também insinuava, nas palavras do escritor, a “fraude poética” de *Documentaires*: “à Dona/ Olivia Penteado/ cet album/ de mauvaises photographies/ où j’apparais à peine/ Blaise Cendrars/ São Paulo, juin 1924”¹⁹⁹ (CENDRARS, 2001b, p.383; grifos nossos). Já no exemplar de *Documentaires* de Paulo Prado, Cendrars deixa a seguinte dedicatória: “À Paul Prado, au meilleur des amis, cet album de mauvaises photographies où je n’apparais point”²⁰⁰ (CENDRARS, 1924 apud EULALIO, 2001, p.238; grifos nossos). Esse Cendrars que “não aparecia” naquela escrita feita de recortes de outros escritores, pode ter revelado aos amigos brasileiros os segredos por trás de *Documentaires*.

De todo modo, sabendo ou não dos *ready-mades* de Kodak, o fato é que Oswald faz no *Pau-Brasil* um procedimento bastante semelhante ao das “fotografias verbais” de Cendrars, dialogando não somente com *Documentaires*, mas também com as *Feuilles de Route*. A primeira colagem que Oswald faz é de si mesmo: “Falação” retoma o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Como uma espécie de epígrafe, o poema aparece após “Escapulário” na abertura da obra, fora das nove “peças-seções”. Oswald indicava, assim, o “roteiro” de leitura do livro, pautado nas reivindicações do *Manifesto*. E, se o poeta havia anunciado a “poesia ágil” e a “síntese” (ANDRADE, 2009b, p. 473, 475), “Falação” sai uma verdadeira sinopse de seu texto de partida, que já demonstrava um modo bastante sintético de apresentar as ideias. Algumas frases de maior efeito reaparecem na íntegra, como “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros” (ANDRADE, 2017, p. 25). Outras partes do *Manifesto* são reduzidas e reescritas, como se pode notar nos exemplos abaixo:

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.

A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária (ANDRADE, 2009b, p.472, 473).

nombreux, fort peu élevés, très-rapprochés les uns des autres, mais d’une faible étendue”.

¹⁹⁸ Os manuscritos hoje pertencem aos Archives littéraires suisses, da Biblioteca Nacional Suíça de Berna.

¹⁹⁹ “À Dona/ Olivia Penteado/ este álbum / de fotos ruins / onde mal apareço / Blaise Cendrars / São Paulo, junho de 1924” (tradução nossa).

²⁰⁰ “A Paul Prado, o melhor dos amigos, este álbum de más fotografias onde eu não apareço” (tradução nossa).

Contra a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando diplomaticamente as selvas selvagens. O bacharel.
 País de dores anônimas. De doutores anônimos. Sociedade de náufragos eruditos.
 Onde a nunca exportação de poesia. A poesia emaranhada na cultura. Nos cipós das metrificações.
 (ANDRADE, 2017, p. 24).

É interessante notar que Oswald não transpõe os excertos do texto de 1924 em forma de versos em “Falação”. O que aparecem são pequenos parágrafos, por vezes separados com um espaço de uma linha, em um *layout* muito semelhante ao do *Manifesto*. No exemplo citado, pode-se notar que o poeta sintetiza o texto com a retirada de alguns trechos, como “O lado doutor. [...] Não podemos deixar de ser doutos. Doutores”, ideia que permanece somente em “país [...] de doutores anônimo”. Em outros momentos, observa-se uma espécie de troca de algumas expressões, como “dominando politicamente” do *Manifesto* para “dominando diplomaticamente”; ou “a poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria” para “a poesia emaranhada na cultura. Nos cipós das metrificações”. Nesses casos, não parece se tratar somente de uma síntese dos excertos do *Manifesto*, mas de uma forma de redizer a mesma coisa, como se o poeta recuperasse o texto de memória, com a ideia de que nunca se pode reproduzir o texto exato, na íntegra. Ficam só os ecos, a essência da ideia. Com isso, o título chama a atenção: “Falação”, o ruído da “discurseira” do *Manifesto*. Nas entrelinhas, Oswald ri de si mesmo.

Em seguida, a seção “História do Brasil” é toda feita de *ready-mades* de textos de Pero Vaz de Caminha, Gandavo, Capuchinho Claude D'Abbeville, Frei Vicente do Salvador, Frei Manoel Calado, J.M.P.S. e o Príncipe Dom Pedro. Se o *Pau-Brasil* construía um “mapa diacrônico” do país (CAMPOS, 2017, p. 267), essa seção revela traços históricos a partir do olhar do europeu, desde a primeira impressão de que se tem arquivada, com a carta de Caminha, até o Império, com a carta de D. Pedro. Como se montasse um documentário do país primitivo, esses poemas são permeados pelo exotismo fruto da visão do estrangeiro, porém sob o filtro irônico e parodístico do poeta.

Assim como Cendrars fez em *Documentaires*, Oswald recorta trechos dos textos dos cronistas e procura reproduzi-los com o máximo de fidelidade, fazendo, em termos de escrita, poucas alterações, como no exemplo de “A descoberta” em que pequenos fragmentos colados da carta de Caminha contam de forma bastante concisa o evento da descoberta da terra:

E assim *seguimos nosso caminho, por este mar de longo, até a terça-feira das Oitavas de Páscoa*, que foram aos vinte e um dias de abril, que topamos alguns sinais de terra, sendo da dita ilha, segundo os pilotos diziam, obra de 660 ou 670 léguas. Os quais eram muita quantidade de ervas compridas, a que os mareantes chamam botelho, assim como outras a que também chamam rabo-de-asno. E quarta-feira seguinte, pela manhã, *topamos aves*, a que chamam fura-buxos.

E neste dia, a horas de véspera, *houvemos vista de terra* [...] (CAMINHA, 2015, n.p.; grifos nossos).

A descoberta

Seguimos nosso caminho por este mar de longo

Até a oitava da Paschoa²⁰¹

Topamos aves

Eouvemos vista de terra

(ANDRADE, 2017, p.29).

As pequenas alterações ou mesmo os títulos dados aos poemas-recortes acabam, porém, por imprimir ao texto um efeito irônico, revelando a revisão crítica da história do Brasil sob a lente do poeta-fotógrafo. Um exemplo bastante conhecido é o do poema “As meninas da gare” quando comparado ao excerto da carta de Caminha:

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as nós muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha.

(CAMINHA, 2015, n.p.).

As meninas da gare

Eram tres ou quatro moças bem moças e bem gentis

Com cabellos mui pretos pelas espadoas

E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas

Que de nós as muito bem olharmos

Não tínhamos nenhuma vergonha

(ADRADE, 2017, p.29).

Seguindo o mesmo procedimento de “A descoberta”, Oswald seleciona fragmentos do texto original, sem grandes alterações. Nos dois poemas, em uma técnica muito semelhante ao do *ready-made aided*, o poeta parece querer preservar, de certo modo, a originalidade e a pureza do “material” colado – usando o termo de Oswald, a “volta ao material” (ANDRADE, 1972, p. 11). E se tratando da carta de Caminha, como o registro do primeiro contato do

²⁰¹ Segundo o editor, nos poemas de “História do Brasil”, Oswald de Andrade optou pela ortografia arcaica dos textos colados na maioria dos casos, como se pode notar pela forma que grafou “Paschoa” em “A descoberta”.

européu com o país, podemos falar de um material que carrega um lugar-comum, uma imagem recorrente na cultura brasileira, ao menos na cultura letrada. Com isso, podemos associar esse poema à “volta ao sentido puro”, anunciada no *Manifesto Pau-Brasil* (2009b, p. 476), como método de absorção dos estados brutos da sensibilidade brasileira coletiva. Obviamente, por meio da “síntese, do acabamento de carroserie”, como também foi anunciado no texto de 1924.

Além disso, esse material captado deveria aparecer sob “nova perspectiva e escala” (ANDRADE, 2009b, p.475), ideia que é possível recuperar em “Meninas da gare”. O título dado ao fragmento recortado acrescenta-lhe um outro “ângulo de visão”. Antes, analisemos o excerto da carta. Todo o texto do escrivão português é repleto de apreciações sobre os nativos, sempre sob o viés cultural do homem europeu e católico do fim do século XV. Com isso, a nudez feminina, narrada no documento, causou ao mesmo tempo estranhamento e fascínio, diante da visão de que a exposição do corpo, pleno de conotações sexuais, é uma grande heresia – assim, chama as partes íntimas de “vergonhas”. Apesar do caráter pecaminoso que o olhar direcionado às nativas indicaria, o escrivão não esconde que ele e os demais “não tinham nenhuma vergonha em observar as vergonhas”, ou seja, não se acanharam diante dessas figuras atraentes e sensuais. As implicações sexuais do relato não podem ser ignoradas. Por outro lado, no restante do documento, Caminha repetidas vezes descreve a inocência das nativas, que não tinham vergonha da nudez: “E uma daquelas moças [...] era tão bem-feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa [...]”; “[...] e suas vergonhas tão nuas e com tanta inocência descobertas, que nisso não havia nenhuma vergonha” (CAMINHA, 2015, n.p.). Assim, Caminha acaba por insinuar um duplo sentido ao comportamento da nudez: primeiramente, de inocência, mas implicitamente de sensualidade. Poderíamos dizer que, aos olhos da moral europeia quinhentista, a integridade dessas mulheres é sutilmente corrompida. Assim, ao mesmo tempo em que Caminha reiteradas vezes fala da pureza praticamente edênica dos nativos – “[...] a inocência desta gente é tal, que a Adão não seria maior, quanto à vergonha” (CAMINHA, 2015, n.p.) –, considera que eles precisam da salvação cristã: “[...] o melhor fruto que nela [nesta terra] se pode fazer, me parece que será salvar esta gente” (CAMINHA, 2015, n.p.). Estava instaurado o primeiro discurso de justificação para a colonização.

O *ready-made* de Oswald retirará toda a sutileza relativa à sensualidade. O título “As meninas da gare” imprime ao texto a imagem de mulheres que se prostituem nos arredores das

Possivelmente, o poeta manteve as formas de escrita dos textos originais aos quais teve acesso, sendo esses provenientes de uma ortografia arcaica.

gares, ou seja, das estações de trem, fazendo o texto dar um salto no tempo, situando-o no século XX. Os trechos do documento histórico perderão a ideia da inocência e aquela visão implícita da sensualidade sob o corpo feminino transforma-se: as moças maliciosamente não têm vergonha de exhibir a nudez. Oswald lança a desconfiança sobre o relato de Caminha e o coloca sob uma nova perspectiva bastante crítica: assim como olhos voluptuosos descrevem e observam prostitutas na *gare*, por trás daquele relato de Caminha havia o desejo voraz de usurpar a “terra virgem” e sua gente, tal qual o processo de colonização revelaria.

Posteriormente, nas colagens retiradas de *Histoire de la Mission des Pères Capucins en l'isle de Maragnan et terres circonvoisines* (1614), relato da missão no Maranhão do padre capuchinho francês Claude D'Abbeville, Oswald recolhe outro relato sobre a nudez dos nativos:

Il est ainsi que cette coustume de marcher nud est merueilleusement difforme & deshonneste [...] *Ioinct que la difformité ordinaire ne donne pas peu d'auersion, la nudité de foy* n'estant peut estre si dangeurese ny si attrayante que *sont les attifects lubriques avec les effrenées mignardieses & nouvelles inuentionions des Dames de pardeça, qui causent plus de pechez mortels & ruinent plus d'ames que ne font les femmes & filles Indiennes avec leur nudité brutale & odieuse*²⁰²[sic]. (ABBEVILLE, 1614, p.555, 556; grifos nossos).

Cá e lá

Cette coustume de marcher nud
Est merueilleusement difforme et deshonneste
N'estant peut estre si dangeureuse
Ni si attrayante
Que les nouvelles inventions
Des dames de pardeça
Qui ruinent plus d'âmes
Que ne le font les filles indiennes
(ANDRADE, 2017, p.33).

A técnica do *ready-made* chama atenção em “História do Brasil” quando Oswald insere o texto de Abbeville na versão de 1614, em francês arcaico, com pouquíssimas alterações na ortografia. Fica clara, assim, a ideia do material recolhido em estado bruto, da anotação direta ou da colagem da “fotografia verbal”. Como diria Pignatari (2004, 163), é a poesia que é a própria coisa, num realismo auto-expositivo: “A coisa, não a ideia da coisa. O

²⁰² “É certo ser tal costume mui disforme, deshonesto [...]. Junte-se a isto a disformidade ordinária, que não tem encantos, a própria nudez que não é tão perigosa e nem cheia de atractivos, como os desenfreados requebros e as novas invenções das mulheres francesas, que causam mais peccados mortaes, e prejudicam mais a alma, do que essas mulheres e raparigas indias com sua nudez brutal e aborrecida [sic]” (tradução de Cezar Augusto Marques. ABBEVILLE, 1874, p.316).

fim da arte de representação. Realismo sem tema ou temática realista: apenas transplante do existente” (PIGNATARI, 2004, p. 163). Nesse caso, a “coisa” é o arquivo histórico, de modo que o “documentário” de Oswald reúne discursos europeus sobre as origens do Brasil.

Em “Cá e lá”, o poeta retoma a descrição que Abbeville faz das nativas, em comparação com a mulher francesa de sua época. Como se pode notar em nossos grifos, destacando os excertos selecionados por Oswald no original, o poeta consegue retomar de forma sintética a ideia que o capuchinho apresentou em seu texto: a nudez das nativas, apesar de ser um comportamento julgado “disforme e desonesto” aos olhos da moral cristã europeia, é menos “perigosa” do que a conduta das francesas. Estas sim podem levar aos “pecados mortais”. Esse recorte da fala histórica parece vir somar-se ao relato de Caminha e acrescenta outro argumento crítico: enquanto o homem primitivo brasileiro era puro, cândido, reto; o europeu é que seria, na verdade, o sujeito impuro que aqui inseriu o pecado – afinal, como aponta o próprio padre capuchinho, “a sciencia do peccado resulta do conhecimento da Lei. [...] Ora não tendo os Maranhenses conhecimento da Lei, não podem conhecer o crime do vicio ou do pecado [...] [sic]” (ABBEVILLE, 1874, p.316). Ao contrário do que afirmaram os europeus, justificando a colonização pela necessidade de salvar os nativos, teriam sido eles os que “contaminariam” o povo. Como afirmaria Oswald posteriormente no *Manifesto Antropófago*, o problema era a “roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior” (ANDRADE, 2009a, p. 505); “roupa” trazida pelo europeu. Antes disso, “antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (ANDRADE, 2009a, p. 509). Assim, essa “peça” do livro contribui para a construção do argumento de retorno às bases primitivas de nossa identidade nacional, a fim de dar início a um futuro distintivo de uma arte genuinamente brasileira. Trata-se, como descreve Nunes (2004), de um

[...] passado trans-histórico, que confina com um futuro utópico, como aquele passado pré-cabralino a que, paradoxalmente, a “antropofagia” oswaldiana [...] antepõe e pospõe ao presente, e no qual o tempo sem memória de um mito mergulha no tempo esperançoso de uma utopia a realizar (NUNES, 2004, p.324, 325).

Além disso, ao recolher essas descrições sobre os nativos, sempre ressaltando sua pureza e virtude, Oswald dialoga com o mito do bom selvagem, que marcaria a concepção de identidade nacional idealizada segundo os românticos e que fazia parte do imaginário europeu de modo geral, desde o quinhetismo. É também esse imaginário que alimentou o princípio das discussões primitivistas e impulsionou as primeiras viagens de artistas em “fuga da civilização”, durante o vanguardismo do final do século XIX, em busca de lugares ainda não

corrompidos pela civilização moderna. Oswald não rejeitará completamente esses discursos, mas se apossará deles e os “deglutirá”, lançando-os na vitrine dos objetos, documentos, “coisas” que, bem ou mal, compõem nossa história. Olha para eles, porém, com um viés crítico, como demonstramos. Além disso, na poesia que visava ser de exportação, já que os estudos etnográficos sobre as culturas tribais estavam em voga naquela época, Oswald aponta que aqueles signos da primitividade faziam parte da história e da cultura brasileira. Por outro lado, vale lembrar que muitos desses relatos de cronistas durante o Brasil Colônia deixaram de lado a menção a guerras e resistência dos povos indígenas frente ao domínio europeu, ou ainda a descrição do canibalismo e antropofagia, que já eram conhecidos pelos viajantes estrangeiros e que dividiam opiniões sobre os nativos nos relatos da época. Essa definição positiva dos povos ameríndios tratava-se de uma verdadeira propaganda para encorajar outros europeus a se lançarem no projeto colonizador. O resgate dessas vozes, no *Pau-Brasil*, as coloca em uma nova perspectiva que contradiz a história contada pelo colonizador, como Oswald afirmará posteriormente no *Manifesto Antropófago*: “Contra a verdade dos povos missionários [...]: – É a mentira muitas vezes repetida. Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti” (ANDRADE, 2009a, p.508). Eis a nossa vingança: comer o “inimigo sacro”, que havia nos explorado e nos feito cair em retrocesso, a fim de alavancar nossas artes ao nível de grandes movimentos internacionais, como as Vanguardas. A transformação do tabu em totem, afinal, só a “antropofagia poderia nos unir” (ANDRADE, 2009a, p.504, 506).

Diante disso, é preciso apontar que o *ready-made* de Oswald difere daquele de Cendrars, quando pensamos a que ou a quem o ataque se direciona. Quando o vanguardista insere em suas obras textos fora do contexto poético, quer alargar os limites do gênero, questionando as antigas regras de versificação. Oswald também faz o mesmo no *Pau-Brasil*, sobretudo, em afronta à “máquina de fazer versos” deixada pelos parnasianos e, nas palavras de Mário de Andrade, em busca do “direito permanente à pesquisa estética”. A crítica do brasileiro, porém, estende-se igualmente à ordem social estabelecida, aos princípios culturais conservadores, propondo, ao lado das idealizações e clichês sobre nossa história, uma verdadeira revisão. Haroldo de Campos (2017) comenta esse procedimento da seção de *Pau-Brasil*, cujos poemas são

[...] verdadeiros desvendamentos da espontaneidade inventiva da linguagem dos primeiros cronistas e relatores das terras e gentes do Brasil, onde, por mero expediente de recorte e remontagem, textos de Pero Vaz Caminha, de Gandavo, de Claude d’Abbeville, de frei Vicente Salvador etc. se convertem

em cápsulas de poesia viva, dotadas de alta voltagem lírica ou saboroso tempero irônico (CAMPOS, 2017, p.258).

Com isso, é preciso destacar a intenção paródica sobre a colagem dos textos dos cronistas. Segundo Samoyault (2008, p. 53), a prática intertextual da paródia procura transformar ou mesmo deformar a obra precedente. Linda Hutcheon (1985, p. 54) afirma também que a paródia é uma repetição ou imitação com certo distanciamento crítico, cuja ironia ou inversão são os principais operadores formais. Tomemos como exemplo a colagem da carta de Caminha: a forma como Oswald recontextualiza e perverte a descrição do português, propõe ao leitor uma releitura irônica e até mesmo cômica do documento histórico. Assim como Duchamp dessacralizava a arte acadêmica lançando um bigode na *Monalisa*, Oswald dessacraliza a versão da história do Brasil contada pelo português, como por exemplo o argumento cristão embutido no processo civilizatório. É preciso acrescentar que, segundo Hutcheon, “[...] a paródia exige que a competência semiótica e intencionalidade de um codificador inferido seja pressuposto” (HUTCHEON, 1985, p. 54). Enquanto em Cendrars mal se vê Le Rouge, Calmeyer ou Saint-Hilaire, Oswald deixa claro o procedimento da colagem: intitula suas “subseções” de “História do Brasil” com o nome dos autores, cujos textos serão recuperados. O alvo de seu ataque é claro.

Ainda sobre os “subtítulos” da seção, é interessante notar que Oswald escreve “Pero Vaz Caminha”, sem o “de”. O poeta vê no sobrenome do escrivão mais uma opção jocosa e ambígua para imprimir ao texto: remetendo à terceira pessoa do plural do verbo “caminhar”, essa personagem histórica que “caminhava pelo Novo-Mundo” era um viajante que descreveu suas experiências de viagem. Há nisso um interessante ponto de intersecção com as *Feuilles de Route* de Cendrars: ambos recortam textos de viajantes; os poemas de ambos lembram cartões-postais, pela escrita sintética que releva impressões de viagens.

Aliás, como apontamos anteriormente, os poemas de “Sectário dos amantes” materializam a escrita do “cartão-postal” quando Oswald recorta e cola trechos das cartas que Tarsila lhe enviava, transformando-as em uma escrita telegráfica, sem grandes ornamentos poéticos. A ideia principal da prática era a de recuperar “materiais” originais provenientes da oralidade, fazendo frente à linguagem literária vigente na época, a parnasiana, que refletia o academicismo da nobiliarquia intelectual, como explicou Campos (2017, p.240). Oswald encontra também nos documentos antigos dos cronistas mais registros de linguagem popular para compor sua revisão da “História do Brasil”, como no exemplo de “Vício na fala”:

Para dizerem milho dizem mio
 Para melhor dizem mió
 Para peor pió
 Para telha dizem têia
 Para telhado dizem teado
 E vão fazendo telhados
 (ANDRADE, 2017, p.38).

O poema acima é uma das colagens do texto do cronista J.M.P.S. Segundo pesquisas de Diléa Z. Manfio (1990), o trecho do texto original, de 1816, era o seguinte: “O vicio da fala é nos seguintes nomes: *Para dizerem milho, dizem mio; para melhor dizem mió; para pior pió; para telha dizem têia; para telhado teado; [...]*” (J.M.P.S., 1816 apud MANFIO, 1990, p.49; grifos da autora). Nota-se novamente o procedimento da colagem do material bruto. O poeta recolhe desde o título, até a mesma forma em que o cronista dispõe os elementos, do modo menos conciso – “Para dizerem milho dizem mio” – até o mais sintético, quando o escritor omite o verbo “dizer” (“dizerem” e “dizem”) – “Para pior pió”. O poema-colagem apresenta um inventário dos “vícios” do português falado no Brasil no século XIX, comparados sempre à variante de Portugal. São frutos de processos fonológicos, ou seja, alterações sonoras de morfemas, como a iotização – a vocalização do fonema /λ/ em “mio”, “mió” e “têia”. Porém, sem somente relatar esses “erros”, Oswald acrescenta algo ao texto do cronista: “E vão fazendo telhados”. Esse verso demonstra a “contribuição de todos os erros”: os brasileiros construíam seu próprio lar, os “telhados”, de características próprias. Oswald transforma a imperfeição em identidade. Vale igualmente notar que o poeta opta pela grafia segundo a norma padrão: “telhados” e não “teados”. Essa contraposição sutil imprime a ideia de que, com sua personalidade própria – ilustrada aqui pela variedade linguística –, o brasileiro construía “corretamente” sua pátria. Em outro ângulo de visão, ainda é possível dizer que a mão de obra que erigiu o país, apesar de anos pertencente aos portugueses, veio das “gentes simples”, de “vícios na fala”, que formaram o povo brasileiro.

O poema descreve assim o ponto em que o brasileiro retorna à sua individualidade, despregando-se do colonizador. Tratava-se de demonstrar a oralidade tanto como marca “nativa” da linguagem quanto como uma forma de romper com a tradição acadêmica, conforme o poeta anunciou no *Manifesto*: “O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” (ANDRADE, 2009b, p.477). Eis a importância dos *readymades* linguísticos, como ressalta Haroldo de Campos, para a elaboração do *Pau-Brasil*, que

recorta “[...] a frase pré-moldada do repertório coloquial ou da prateleira literárias, dos rituais cotidianos [...], da cultura codificada em almanaques” (CAMPOS, 2017, p. 258).

Na caracterização “diacrônica dos vários Brasis”, Oswald não limita seus *ready-mades* à recontextualização histórica do país. Recolherá em seu próprio tempo outros “materiais” ou “fatos”, agora, sem a mesma importância dos documentos dos cronistas. O poeta apresenta textos vindos do contexto cotidiano em sua pureza ou estado original, como os *objets trouvés* dadás. Conforme explica Pignatari (2004, p.163), “destacados do contexto, os textos adquirem novo conteúdo: de lugares-comuns se transformam em lugares incomuns”. Em “Agente”, por exemplo, Oswald cria versos a partir de transcrições de textos publicitários:

Agente

Quartos para famílias e cavalheiros
Prédio de 3 andares
Construído para esse fim
Todos de frente
Mobiliados em estilo moderno
Modern Style
Água telefone elevadores
Grande terraço sistema yankee
Donde se descortina o belo panorama
De Guanabara
(ANDRADE, 2017, p.61).

O poema, que faz parte de “RP1”, traz imagens captadas pela viagem do grupo modernista pelo país, quando percorrem o interior de São Paulo até chegarem ao Rio de Janeiro. Como se tivesse colado no seu caderno de viagens um panfleto divulgando algum hotel ou pensão, entregue por um agente de viagens (como o título “Agente” sugere), Oswald constrói uma imagem que observa no Rio a partir do texto publicitário: as construções em *modern style*, com o conforto de apetrechos como telefones e elevadores, de onde se pode observar o “belo panorama de Guanabara”. Nesse poema, é possível rever a colagem de um objeto banal ou da “coisa”, como afirmou Pignatari (2004). Retomemos a ideia do poeta concretista: Oswald insere o pensamento bruto, direto, de modo que

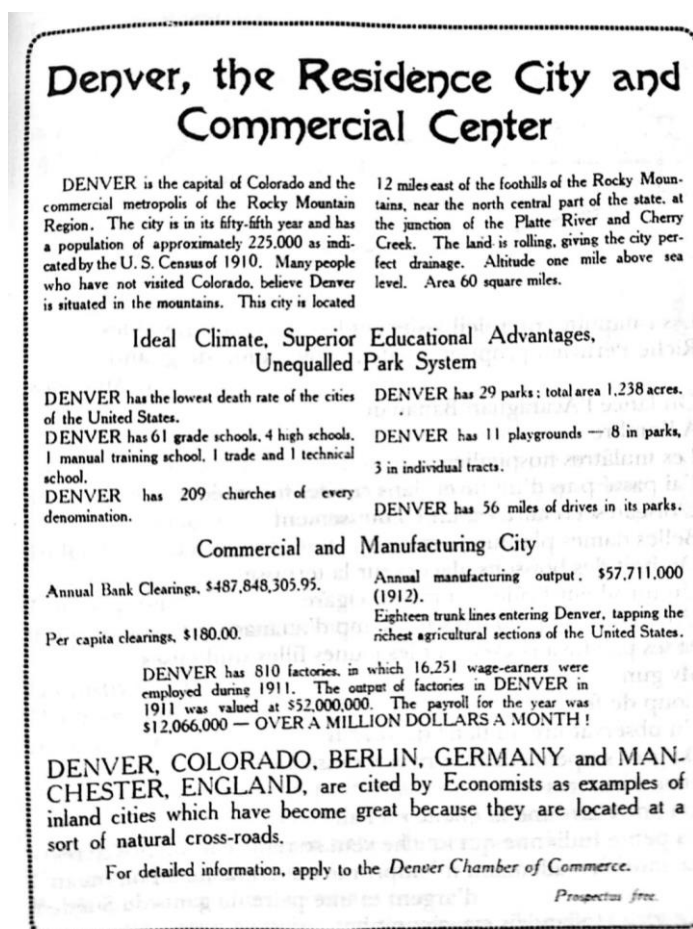
[...] sua poesia incorpora, deglute, é coisas. Presentifica-as mediante seleção e colagem-montagem. [...] Oswald inventa o óbvio e desmistifica a poesia carnivoramente, por ligação direta, sem prolegômenos: estraçalhando as “regras do jogo”. [...] O real, enquanto conteúdo novo comunicável, não é apreendido pelo discurso, mas criado pela linguagem (PIGNATARI, 2004, p.124).

Em outras palavras, a inserção de materiais de um contexto extrapoético e trivial não é somente um recurso para introduzir a realidade ou a vida cotidiana no poema, mas também uma ferramenta para contestar os limites do gênero. Como afirmou Haroldo de Campos (2017), trata-se de uma poesia que ataca radicalmente a linguagem poética, questionando todas suas bases até então estabelecidas. Para isso, o *ready-made* oswaldiano expõe esses objetos e preserva ao máximo sua materialidade e seu estado bruto como nova forma de representação, sem criar a imagem por meio da imitação, mas pela inserção do próprio objeto. Pignatari complementa essa ideia:

Poesia por contato direto. Sem explicações, sem andaimes, sem preâmbulos ou prenúncios, sem poetizações. Com versos que não eram versos. Poesia em *versus*, pondo em crise o verso: um prosaísmo deliberado que é uma sátira contínua ao próprio verso, livre ou preso (PIGNATARI, 2004, p.163).

É importante ressaltar que essa “poesia de contato direto” com objetos banais era uma prática não só das artes plásticas vanguardistas, como as obras de Duchamp, mas também da literatura. E, no caso da obra de Cendrars, com a qual Oswald tanto dialogou, havia também muitos exemplos da inserção de “material bruto”. Cendrars colava materiais da vida cotidiana ao lado de seus versos, como pedaços de mapas de linhas férreas ou panfletos publicitários, em que a exposição real do objeto aplicava certa visualidade para o conteúdo discutido nos poemas, ultrapassando ou superando os limites de representação da linguagem escrita. Outras vezes, a colagem não tem uma ligação tão direta com o texto, de modo que o intuito maior é a própria expressão visual do conteúdo colado. Em *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, por exemplo, um panfleto divulgando o “Residence City”, em inglês – Figura 33 –, quebra as divagações do poeta sobre a viagem ou sobre as origens familiares. O material só se justificaria, talvez, pelo cosmopolitismo atribuído aos sete tios, indicando um ponto do mundo onde algum deles viveu.

Figura 33– Colagem de panfleto em *Le Panama*



Fonte: CENDRARS (2001b, p.55).

Mas, como “fotógrafo da língua”, Cendrars também fazia colagens de fragmentos de textos de outros suportes extraliterários, da vida cotidiana, como no caso de “*Titres*”, um dos *Dix-neuf poèmes élastiques*:

Titres

Formes sueurs chevelures

Le bond d'être

Dépouillé

Premier poème sans métaphores

Sans images

Nouvelles

L'esprit nouveau

Les accidents des féeries

400 fenêtres ouvertes

L'hélice des gemmes des foires des menstrues

Le cône rabougri

Les déménagements à genoux

Dans les dragues

À travers l'accordéon du ciel et des voix télescopées

Quand le journal fermente comme un éclair claquemuré
*Manchette*²⁰³
 (CENDRARS, 2001b, p.89).

Como já dito, em *Dix-neuf poèmes élastiques*, o poeta fala de um alto nível de sensibilidade que o faz depurar o mundo em formas e cores, como os seus amigos cubistas, e também em sons e movimento. Como escreveu Aracy Amaral, “[...] nesse pequeno livro estão seus poemas cubistas [...]. Formas quebradas, curtas, remontadas numa construção nova, válida em si por sua expressão visual, por seu ritmo e força sonora, desinteressado pelo assunto” (AMARAL, 1997, p. 99). Já Mário de Andrade (2001a), relacionava a obra às suas leituras da estética expressionista e dadaístas, aplicando aos “poemas elásticos” a teoria do lirismo subconsciente. Sobre “*Titres*”, comenta a forma como Cendrars conseguiu colocar sua “subconsciência a nu”:

[...] o subconsciente [...] liberta-se, na sua maneira de agir, de funções [...] de inteligência: a razão, a consciência, a compreensão intelectual, [...], e principalmente a imaginação que desvirtua a realidade. O subconsciente lida apenas com as sensações memoriadas, as associações de imagens propriamente ditas, a distração, a cenestesia que o tornam exato espelho do exterior, humano contrário de pessoal, e realista. O mesmo Cendrars o observa e aplica quando escreve em “*Titres*” (ANDRADE, 2001a, p. 388).

Em “*Titres*”, há colagens de vários fragmentos de textos, não diretamente retirados do jornal ou do panfleto, mas das imagens armazenadas e decompostas pelo subconsciente a partir da leitura desses suportes: uma espécie de automatismo psíquico. De fato, como observa Mário de Andrade (2001a), livre do filtro da inteligência, que procura apreender e interpretar as experiências, a escrita que imita a subconsciência pode realmente representar o modo “real” como a sensação se deu. Para isso, Cendrars remonta no poema esses fragmentos de texto em aposição e simultaneamente, sem a preocupação com o desenvolvimento de um sentido único e coeso. Cada verso, assim, retoma um possível título, letrero, manchete ou designação que nomeia esses estilhaços de subconsciência, cuja validade, como afirmou Amaral (1997), se dá por sua própria expressão, sem o interesse pelo assunto. Essa característica, aliás, relaciona “*Titres*” à “poesia de circunstância”²⁰⁴: Cendrars representou a

²⁰³ “Formas suores cabeleiras/ O boom de ser/ Despojado/ Primeiro poema sem metáforas/ Sem imagens/ Notícias/ O espírito novo/ Os acidentes das fantasias/ 400 janelas abertas/ A hélice das gemas das feiras das menstruações/ O cone atrofiado/ As mudanças de joelhos/ Em dragas/Através do acordeão do céu e vozes telescopadas/ Quando o jornal fermenta como um relâmpago fechado/ Manchete” (tradução nossa).

²⁰⁴ A “poesia de circunstância” caracteriza-se, grosso modo, por poemas que se vinculam intimamente a um acontecimento ou circunstância da realidade – social, pública ou privada – observados pelo escritor. De acordo com Matvejevitch (1979), há três classificações de “poesia de circunstância”, cuja terceira característica mais se

ideia de fragmentos de subconsciência, agrupados sob a forma de “títulos”, que teriam sido captados em alguma situação particular apreendida pelo poeta, cujo referente não é indicado no poema. Essas palavras soltas ou frases concisas estão deslocadas de seu contexto e aparecem reunidas em uma relação insólita.

Há uma grande semelhança dessa estética dos *Dix-neuf poèmes élastiques* no *Pau-Brasil*. É essa autonomia da expressão que Oswald queria dar à linguagem poética com a volta ao “sentido puro”, “ao material”. Com isso, os “*Titres*” dos “poemas elásticos” reaparecem completamente deglutidos em “Biblioteca Nacional”, em que o poeta compila “títulos” de obras nas estantes, mostrando o ecletismo do acervo – e, por extensão, de elementos que compõem nossa identidade nacional: os problemas sociais, com “A criança Abandonada”; as artes, em referência ao balé *Coppélia* em “O Doutor Coppélius”; as leis civis, com “Código Civil Brasileiro”; e a sabedoria popular, com “O Orador Popular”. Oswald acaba também por criar uma espécie de reprodução plástica a partir da imagem de um objeto visualmente muito delimitado e reconhecível: cada verso forma uma prateleira da biblioteca.

Biblioteca Nacional

A Criança Abandonada
O Doutor Coppélius
Vamos com Ele
Senhorita Primavera
Código Civil Brasileiro
A arte de ganhar no bicho
O Orador Popular
O Polo em Chamas
(ANDRADE, 2017, p.79).

Diferente de Cendrars nos *Dix-neuf poèmes élastiques*, a construção das imagens do *Pau-Brasil* não advém de um alto nível de sensibilidade ou sinestesia que faz brotar esquemas do subconsciente. Oswald não queria adentrar em sua psique como indivíduo, mas no acervo coletivo da personalidade brasileira. Estava interessado em coletar “materiais” ou “fatos” cotidianos em sua pureza ou estado original. Tratava-se do “primitivismo nativo”. Faz, assim, colagens, *ready-mades* de textos ou imagens que capta pelo Brasil. Oswald toma de Cendrars

aproxima do caso de Cendrars: “*la poésie de circonstance chantant les faits de la vie privée ou subjective (dans le sens que Goethe donnait à Gelegenheitsgedicht)*. [...] *La poésie de circonstance au sens goethéen a trait le plus souvent aux incidents de caractère particulier ou sujetif, fugitif ou même imaginaire. Cette dernière catégorie suppose une possibilité de participation plus individuelle, un plus haut degré d’implication*” (MATVEJEVITCH, 1979, p. 175, 176, 178; grifos do autor). “A poesia de circunstância que canta os fatos da vida privada ou subjetiva (no sentido que Goethe deu a *Gelegenheitsgedicht*). [...] A poesia de circunstâncias, no sentido goethiano, relaciona-se na maioria das vezes a incidentes de caráter particular ou subjetivo, fugitivo ou mesmo imaginário. Esta última categoria pressupõe uma possibilidade de maior participação individual, um maior grau de envolvimento” (tradução nossa).

o verso de “circunstância”, a enumeração e justaposição desses fragmentos soltos, reunidos simultaneamente no poema, chamando a atenção antes para sua própria expressão que para a elaboração linear de um sentido.

Aliás, de modo geral, é possível notar uma verdadeira deglutição da estética de Cendrars no *Pau-Brasil*. Como afirma Aracy Amaral,

A impregnação do estilo cendrariano está patente no poema-reportagem, já em *Pau-Brasil*, poema-registro, na cadência típica de Cendrars absorvida por Oswald em poemas que são quase o remanejamento por um Oswald aplicado, aluno de poesia, sobre a poesia de Cendrars (AMARAL, 1997, p. 94).

O poeta canibal, que havia devorado textos dos cronistas, vai também alimentar-se da poesia do amigo vanguardista. Em vários momentos, Oswald faz citações ou alusões aos versos de Cendrars. Nos “Versos de dona Carrie”, por exemplo, o poeta retoma a construção das imagens e do ritmo do poema de viagens *La Prose du Transsibérien* (1913):

*Effeuille la rose des vents
Voici que bruissent les orages déchaînés
Les trains roulent en tourbillon sur les réseaux enchevêtrés
Bilboquets diaboliques
Il y a des trains qui ne se rencontrent jamais
D'autres se perdent en route
Les chefs de gare jouent aux échecs
Tric-trac
Billard
Caramboles
Paraboles
La voie ferrée est une nouvelle géométrie
Syracuse
Archimède
Et les soldats qui l'égorgèrent
Et les galères
Et les vaisseaux
Et les engins prodigieux qu'il inventa
Et toutes les tueries
L'histoire antique
L'histoire moderne
Les tourbillons
Les naufrages
Même celui du Titanic que j'ai lu dans le journal
Autant d'images-associations que je ne peux pas développer dans mes
[vers
Car je suis encore fort mauvais poète
Car l'univers me déborde
Car j'ai négligé de m'assurer contre les accidents de chemin de fer*

*Car je ne sais pas aller jusqu'au bout
Et j'ai peur*²⁰⁵
(CENDRARS, 2001b, p.29-30).

Versos de Dona Carrie

A neblina nos segue como um convidado
Mas há um clarão para as bandas de Loreto
Cafezais
Cidades
Que a Paulista recorta
Coroa colhe e esparrama em safras
A nova poesia anda em Goffredo
Que nos espera de Forde
Numa roupa clara de fazenda
É ele quem cuida da plantação
E organiza a serraria como um poema
O time feminino nos bate
Mas Cendrars faz a última carambola
Soldado de todas as guerras
Foi ele quem salvou a França na Champagne
E os homens na partida de bilhar daquela noite
Terraço
Rede
Paineiras pelo céu
As estrelas de Gonçalves Dias
(ANDRADE, 2017, p.53).

Como analisado anteriormente, em *La Prose*, Cendrars descreveu sua viagem pela linha transiberiana com a reunião das imagens simultâneas vindas dos vários planos de visão – cenas captadas dentro e fora da locomotiva, memórias, sensações e fantasias –, misturadas aos sons dissonantes produzidos pela locomotiva – “*Voici que bruissent les orages déchaînés*”. Esses trens que “rodam em turbilhão sobre o emaranhado dos trilhos”, “perdendo-se” ou “jamais reencontrando-se”, fazem ruir o espaço e “desfolham a rosa-dos-ventos”. Também destroem a noção de tempo, no momento em que o poeta pode demonstrar simultaneamente os jogos nas estações – “*Les chefs de gare jouent aux échecs/ Tric-trac/ Billard/ Caramboles/ Paraboles*” –, em um suposto tempo presente da fala; cenas da história antiga – as imagens de Siracusa e as matanças do passado; Arquimedes e suas invenções prodigiosas –; e a história moderna – como o naufrágio do Titanic. Com isso, o Transiberiano de Cendrars demonstra “uma nova geometria”, propiciada por sua linguagem das “imagens-

²⁰⁵ “Desfolha a rosa-dos-ventos/ Eis que ressoam as tempestades desenfreadas/ Os trens rodam em turbilhão sobre o emaranhado dos trilhos/ Bilboquês diabólicos/ Há trens que jamais se encontram / Outros perdem-se no caminho/ Os chefes da estação jogam xadrez/ Gamão/ Bilhar/ Carambolas/ Parábolas/ A via férrea é uma nova geometria / Siracusa/ Arquimedes/ E os soldados que o degolaram/ E as galeras/ E as naus/ E as máquinas prodigiosas que ele inventou/ E todas as matanças/ A história antiga/ A história moderna/ Os turbilhões/ Os naufrágios/ Mesmo o do Titanic que eu li no jornal/ Tantas imagens-associações que eu não posso desenvolver

associação” que advêm concomitantemente ao espírito do poeta, mas que não podem ser amplamente desenvolvidas em seus versos, já que ele é o “mau poeta que não sabe ir até o fim”²⁰⁶. Para dar o efeito de simultaneidade “ao universo que o transbordava”, ou seja, da enumeração das imagens simultâneas, o poeta lança versos com palavras em liberdade – “*Tric-trac/ Billard/ Caramboles/ Paraboles [...]/ Syracuse/ Archimède [...]/ Les tourbillons/ Les naufrages*” –, uso do polissíndeto, com a interação das conjunções “et” (“e”) e “car” (pois) e do paralelismo sintático dos versos. São elementos que conferem a rapidez com que as imagens são expostas uma após outra, como se tivessem sido apreendidas todas ao mesmo tempo.

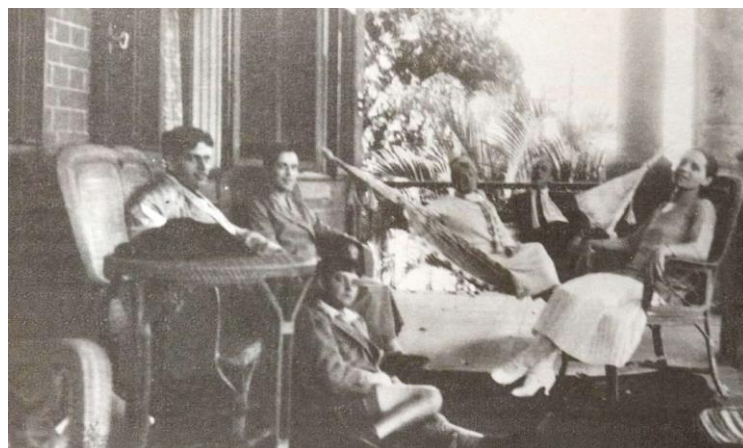
“Devorando” o texto e o estilo das “imagens-enumeração” de Cendrars, Oswald retrata concomitantemente cenas de uma viagem de trem, o ambiente de um espaço rural, momentos de descontração entre amigos e uma rápida descrição de algumas figuras presentes no episódio (Goffredo, “na roupa clara de fazenda”, que cuida da plantação e da serraria; Cendrars, o soldado da Primeira Guerra, que lutou na Batalha do Marne, em Champagne; e do jogo de bilhar na fazenda). Como em *La Prose du Transsibérien*, há uma alusão a imagens vistas durante o deslocamento da locomotiva – certamente em uma linha da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, conforme o verso “Que a Paulista recorta”. A velocidade com que a máquina se movimenta faz com que as imagens sejam enumeradas e expostas em um ritmo acelerado, tal qual o poeta as captou: “Cafezais/ Cidades/ Que a Paulista recorta”. A referência a Goffredo e a dona Carrie – Goffredo da Silva Telles e a esposa, Carolina Penteado da Silva Telles (apelidada Carrie), filha de D. Olivia Penteado – sugere a visita feita pelos artistas em 1924 à fazenda da família, Santo Antônio, em Araras, interior de São Paulo (EULALIO, 2001, p.244), conforme ilustram as fotografias do evento (Figura 34). A citação do jogo de bilhar e da última carambola²⁰⁷ feita por Cendrars faz uma alusão ao excerto da viagem do Transiberiano – “*Billard/ Caramboles*”. Assim como em *La Prose*, a descrição do ambiente da fazenda também se dá em uma apreensão simultânea, com imagens enumeradas: “Terraço/ Rede/ Paineiras pelo céu/ As estrelas de Gonçalves Dias”. A concisão linguística faz com que a altura das paineiras seja expressa pela quebra da noção de espaço – “Paineiras pelo céu” – e a grande quantidade de estrelas seja retomada pela alusão à “Canção do Exílio”

nos meus versos/ Pois eu sou ainda muito mau poeta/ Pois o universo me transborda/ Pois negligenciei de me assegurar contra os acidentes ferroviários/ Pois eu não consigo ir até o fim/ E tenho medo” (tradução nossa).

²⁰⁶ Trata-se de um refrão que ressoa em toda obra: “[...] *j’étais déjà si mauvais poète/ Que je ne savais pas aller jusqu’au bout*” – “[...] eu já era tão mau poeta/ Que não sabia ir até o fim” (tradução nossa). O “mau poeta” não conseguia por um “fim” a seu relato de distorções espaciais e temporais, com uma vazão ao imaginário e ao fantástico.

de Gonçalves Dias – “Nosso céu tem mais estrelas”. Como fazia Cendrars, Oswald capta em um *flash* fragmentos de paisagens, recordações, viagens e inclusive textos de sua memória literária – como os de Cendrars e de Gonçalves Dias.

Figura 34 – Fotografias na fazenda Santo Antônio, em 1924 (Oswald, Nonê, Tarsila, Olívia Guedes, Cendrars, Carolina – Carrie –, revezando, na segunda imagem, com Goffredo)



Fonte: EULALIO (2001, p.245).

Além da “deglutição” estética da obra do vanguardista, presente na linguagem telegráfica, no primitivismo – analisados anteriormente –, nas imagens simultâneas, no ritmo acelerado do verso, na prática do *ready-made* e da colagem, Oswald também se apropriará das *Feuilles de Route*. Ao mesmo tempo que dedicou uma seção à devoração dos textos históricos, dedicará também outra para a “absorção do inimigo sacro” (ANDRADE, 2009a, p.510), ou seja, do ilustre poeta europeu: “Loyde Brasileiro” fará colagens de versos de *Le*

²⁰⁷ “Carambola” é uma das modalidades do bilhar, jogado com três bolas. Uma das formas de pontuação é quando o jogador faz uma “carambola”, ou seja, faz com que a sua bola acerte as outras duas da mesa.

Gelria. A seção que encerra o *Pau-Brasil* faz menção à Companhia de Navegação Lloyd Brasileiro, empresa estatal fundada no final do século XIX. Com tal título, Oswald aproxima os poemas dos volumes das *Folhas de viagem* que traziam também os nomes dos navios *Le Formose* e *Le Gelria*. Nesse caso, o título da empresa contribui para a proposta do Pau-Brasil: o “Brasileiro” acompanhando “Lloyd” sugere uma versão brasileira da escrita de viagens de Cendrars.

Do *Formose* e do *Gelria*, onde o vanguardista marcou nos poemas algumas indicações do percurso realizado, desde o ponto de partida, as paradas realizadas durante a viagem, até o destino final, Oswald também apresenta no “Loyde” um itinerário da Europa para o Brasil realizado de navio. O poema “Tarde de partida”, como o nome sugere, fala da saída de Lisboa e dá adeus à “pátria quinhentista” (ANDRADE, 2017, p.102). “Cielo e mare” relata a rotina das “famílias tristes” no navio, e mostra o som do mar em aliterações: “O mar/ canta como um canário” (ANDRADE, 2017, p.102). Em seguida, os poemas indicarão a chegada ao Brasil e o deslocamento da embarcação em direção ao sul: “Rochedos de São Paulo” – em referência ao Arquipélago de São Pedro e São Paulo –, “Fernando de Noronha”, “Recife” e “Versos baianos” – que cita a orla baiana com a passagem por Itapuã, pelo Forte de São Marcelo e pela ilha de Itaparica, também rumo ao sul. “Noite no Rio” ilustra uma estadia no Rio de Janeiro; “Anúncio de São Paulo”, a chegada na cidade natal de Oswald, onde o poeta aproveita para fazer a colagem de uma publicidade “impressa em inglês”, que conta “maravilhas” de sua cidade: há informações da localização, relevo, clima e a menção da “beleza fora do comum da construção e da fauna” de São Paulo, certamente atraindo investidores para os negócios agrícolas, conforme dos dois últimos versos.

Anúncio de são paulo

Antes da chegada
Afixam nos offices de bordo
Um convite impresso em inglês
Onde se contam maravilhas de minha cidade
Sometimes called the Chicago of South America

Situada num planalto
2 700 pés acima do mar
E distando 79 quilômetros do porto de Santos
Ela é uma glória da América contemporânea
A sua sanidade é perfeita
O clima brando
E se tornou notável
Pela beleza fora do comum
Da sua construção e da sua flora

A Secretaria da Agricultura fornece dados
Para os negócios que aí se queiram realizar
(ANDRADE, 2017, p.108, 109).

Os poemas que abrem e encerram o “Loyde Brasileiro” também contribuem para a ideia de uma viagem de retorno da Europa, com “Canto de regresso à pátria” e “Contrabando”:

Canto de regresso à pátria

Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo
(ANDRADE, 2019, p. 101).

Contrabando

Os alfandegueiros de Santos
Examinaram minhas malas
Minhas roupas

Mas se esqueceram de ver
Que eu trazia no coração
Uma saudade feliz
De Paris
(ANDRADE, 2017, p. 109).

No primeiro poema, Oswald faz uma paródia de “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias²⁰⁸. Em oposição ao título do texto de partida, o modernista inverte o “exílio”, a ideia de

²⁰⁸ “Canção do exílio”/ Minha terra tem palmeiras/ Onde canta o Sabiá,/ As aves, que aqui gorjeiam,/ Não gorjeiam como lá.// Nosso céu tem mais estrelas,/ Nossas várzeas têm mais flores,/ Nossos bosques têm mais vida,/ Nossa vida mais amores. // Em cismar, sozinho, à noite,/ Mais prazer encontro eu lá;/ Minha terra tem palmeiras,/ Onde canta o Sabiá.// Minha terra tem primores,/ Que tais não encontro eu cá;/ Em cismar – sozinho, à noite –/ Mais prazer encontro eu lá;/ Minha terra tem palmeiras,/ Onde canta o Sabiá.// Não permita Deus que

afastamento, para o “regresso à pátria”, uma aproximação mais real e crítica do país, diferente da visão ufanista do poeta romântico. Essa terra abençoada pela natureza exuberante, tem passarinhos, rosas e “quase mais amores”, semelhante à de Gonçalves Dias. Na versão modernista, a terra apresenta também alguns aspectos ignorados em “Canção do Exílio”: “mais terra”, ouro, palmares. Apesar do passado de exploração (da terra e de riquezas como o ouro), de escravidão e resistência (“palmares”, em referência ao Quilombo dos Palmares), a pátria continua sendo amada ao longo das gerações, sem a “cerimônia lustral” do texto original, como afirma Haroldo de Campos (2017, p. 257). É interessante notar que as “palmeiras”, símbolo da paisagem brasileira nos poemas de Oswald e nos croquis de Tarsila, e característica reiterada várias vezes por Gonçalves Dias – “Minha terra tem palmeiras” –, foram substituídas por “palmares”. Oswald aproveita a polissemia dessa palavra, que remete a uma vegetação composta por “palmeiras”, mas igualmente ao Quilombo de Palmares, nome do mais famoso quilombo para onde fugiam os negros no período da escravidão no Brasil, para lançar sua crítica ao nacionalismo idealista dos românticos, que desconsideraram os fatos deploráveis envolvidos na constituição do país. Além disso, os versos colados do poema de Gonçalves Dias, “Não permita Deus que eu morra/ Sem que eu volte para lá”, serão desdobrados no amor de Oswald por São Paulo: “Não permita Deus que eu morra/ Sem que volte pra São Paulo/ Sem que veja a Rua 15/ E o progresso de São Paulo”. De Gonçalves Dias até o início do século XX, a pátria já tinha novas riquezas para apresentar, como a moderna metrópole.

O “Canto de regresso à pátria”, que abre a seção, inaugura os poemas de viagem que relatavam uma experiência de retorno ao Brasil, culminarão na passagem de Oswald pela alfândega, já com os pés no país, em “Contrabando”. Esse poeta que tanto sentia falta da pátria e de São Paulo, encerrará o “Loyde Brasileiro” com saudades de Paris. Apesar de ser um sentimento “feliz”, essa saudade é clandestina, já que entra no país contrabandeada (é “Contrabando”). Vale apontar que Paris era o centro da “felicidade” – ideia sugerida inclusive pela rima que liga “feliz” e “Paris” –, de onde o poeta trazia suas experiências das Vanguardas. Com isso, o “Loyde Brasileiro” consegue insinuar na abertura e no encerramento algumas questões que envolviam a escrita de Oswald: o foco no Brasil, com a caracterização da pátria e com a revisão histórica que propunha, e a estética vanguardista importada da Europa.

eu morra,/ Sem que eu volte para lá;/ Sem que desfrute os primores/ Que não encontro por cá;/Sem qu’inda aviste as palmeiras,/ Onde canta o Sabiá.” (DIAS, 1998, p.19, 20).

Nesse ínterim, outros poemas da seção farão colagens de versos do *Gelria*, de Cendrars. É impossível não notar a equivalência entre os primeiros versos dos poemas homônimos “Fernando de Noronha”, como se um fosse uma “fotografia verbal” do outro: “*De loin on dirait une cathédrale engloutie*”²⁰⁹ (CENDRARS, 2001b, p.249); “De longe parece uma catedral” (ANDRADE, 2017, p. 103). A sequência da descrição do arquipélago mantém as mesmas metáforas. Cendrars, que apreciava tratar de um mesmo assunto em poemas diferentes, porém, em sequência – o relato sobre Noronha inicia-se em “*Le commandant est un chic type*”²¹⁰ e segue em “Fernando de Noronha”, “*Grotte*”, “*Pic*”, “*Plage*”, “*Bagne*” e “*Civilisation*” –, observa na vista do arquipélago um muro branco como os de cemitério, em “*Bagne*”: “*Un mur blanc/ Haut comme celui d’un cimetière*”²¹¹ (CENDRARS, 2001b, p.249). Oswald devora essa imagem em “Fernando de Noronha”: “Um muro branco de cemitério” (ANDRADE, 2017, p.103).

Continuando a retratar o arquipélago, Cendrars compara o Morro do Pico à Atlântida e ao Monte Cervino, em “*Pic*”: “*Il ressemble au Cervin et c’est le dernier pilier de l’Atlantide*”²¹² (CENDRARS, 2001b, p. 249). Enquanto isso, tratando-se, entretanto, dos “Rochedos de São Paulo”²¹³, Oswald utiliza igualmente a metáfora da ilha lendária e de um alto monte, o Everest, em um verso mais sintético que o do vanguardista: “Everest da Atlântida” (ANDRADE, 2017, p. 103).

Em outros poemas do “Loyde Brasileiro” e do *Gelria* ainda é possível encontrar evidentes pontos de semelhança na linguagem do texto, além da concisão já analisada. Cendrars que apreciava relatar os fatos ocorridos no transatlântico e a convivência entre os passageiros, retrata um momento de lazer no poema “*Rire*”:

Je ris
Je ris
Tu ris
*Nous rions*²¹⁴
 [...]
 (CENDRARS, 2001b, p.248).

²⁰⁹ “De longe parece uma catedral afundada” (tradução nossa).

²¹⁰ “*Et longe Fernando de Noronha de si près que je pourrais presque cueillir un bouquet*” (CENDRARS, 2001b, p.248). “E longe Fernando de Noronha tão perto que eu quase conseguia colher um buquê” (tradução nossa). É interessante notar o uso da palavra “longe” em português, que forma a antítese com “de si près” (tão perto).

²¹¹ “Um muro branco/ alto como o de um cemitério” (tradução nossa).

²¹² “Parece o Cervino e é o último pilar da Atlântida” (tradução nossa).

²¹³ Provavelmente, Oswald refere-se ao Arquipélago de São Pedro e São Paulo.

²¹⁴ “Eu rio/ Eu rio/ Você ri/ Nós rimos [...]” (tradução nossa).

Oswald igualmente relata um momento de descontração durante a viagem, em “Cielo e mare”. O verbo “jogar”, que também revela um tipo de recreação, aparece flexionado em três pessoas e no presente do indicativo, como no poema de Cendrars. Enquanto o estrangeiro retrata um riso coletivo com um “nós” – “*Nous rions*” –, Oswald refere-se a essa diversão comunitária com a prosopopeia “O navio joga”, atribuindo o “nós” à personificação do transatlântico:

[...]
 Eu joga
 Ela joga
 O navio joga
 (ANDRADE, 2017, p.102).

Com tais semelhanças, é possível dizer que o “Loyde Brasileiro” é fruto da deglutição de *Le Gelria*, assim como de todas as *Feuilles de Route*, de onde Oswald tomou o tema da viagem de navio e algumas imagens construídas por Cendrars. De modo geral, o modernista apreendeu da estética do amigo os ideais de vanguarda que poderiam modernizar a poesia brasileira: a colagem, o *ready-made*, as imagens-associação, a linguagem concisa, livre das leis da gramática, a depuração formal e o primitivismo. Essa poesia de “posse contra a propriedade”, já antropofágica, apossa-se dos “materiais”, dos textos de escritores notáveis – os cronistas, Gonçalves Dias e Cendrars –, das estéticas das vanguardas, gerando um produto final: a poesia *Pau-Brasil*, reinterpretação das tendências estrangeiras e da concepção da nacionalidade brasileira. E, no que se refere ao diálogo com Cendrars, recuperamos o depoimento de Oswald: A feição estética de *Pau-Brasil* “[...] coincidia com o exotismo e modernista 100% de Cendrars, que de resto, também escreveu poesia Pau-Brasil” (ANDRADE, 1949 apud CAMPOS, 2017, p.265).

Essa fala de Oswald levou Haroldo de Campos (2017) a julgar que, na verdade, teria sido o poeta brasileiro que “influenciou” o vanguardista na escrita de *Feuilles de Route*. Acertada é a ideia de Campos quando comenta uma “permutação de influências” (CAMPOS, 2017, p.292). Oswald e Cendrars tiveram desde o momento em que se conheceram, em 1923, uma profunda identificação entre suas personalidades e inclinações artísticas. Certamente os dois poetas discutiam teorias estéticas, escreviam e liam poemas produzidos, antes mesmo da publicação²¹⁵. Tarsila do Amaral comenta, por exemplo, que Cendrars teria se deslumbrado

²¹⁵ Nas cartas trocadas entre Oswald e Tarsila, por exemplo, há mais de uma menção da escrita de poemas que compuseram o *Pau-Brasil* realizada na companhia de Cendrars. No correio do dia 18 de março de 1925, por exemplo, Oswald revela que escreveu o esboço de “Atelier” na companhia de Cendrars em um almoço (ANDRADE, 1925 apud AMARAL, 2010, p.192- 193). Esse poema possui o mesmo título de outro de Cendrars,

com os versos do brasileiro: “Ele ficou chocado, fortemente impressionado, quando Oswald os leu [poemas de *Pau Brasil*] em minha casa, numa reunião” (AMARAL, T., 19-- apud AMARAL, A., 1997, p.98). Em um contexto em que dois livros foram produzidos no mesmo período, é evidente que Cendrars encontrou inspiração no Brasil, nas discussões modernistas e principalmente nas ideias do projeto Pau-Brasil do amigo mais próximo. Com isso, Haroldo de Campos comenta:

Se é inegável que Cendrars exerceu ponderável influência sobre Oswald e Mário [...] não parece menos certo, quanto à introdução do espírito e da temática “Pau Brasil” em poemas de *Feuilles de Route* [...] E é Cendrars, desta vez, quem se deixa “pau brasileiro” sob o fascínio do autor do *Miramar* (CAMPOS, 2017, p.292).

Diante das evidentes semelhanças entre *Feuilles de Route* e *Pau-Brasil*, Campos (2017) sustenta um argumento de que a estética do brasileiro precederia a do estrangeiro, já que os “[...] típicos poemas ‘Pau-Brasil’, em tema e forma, já entremeiam nos trechos nominalmente em ‘prosa’ do *Miramar*, concluído na Europa em 1923, antes da chegada de Cendrars ao nosso país [...]” (CAMPOS, 2017, p.292). Campos, porém, desconsidera o fato de que Oswald esteve praticamente todo esse ano de 23 em companhia do franco-suíço na França e que a linguagem telegráfica, tendendo à poesia, e os “episódios-fragmentos” reunidos instantaneamente em *Miramar* correspondiam a várias obras de Cendrars, publicadas anos antes, com a mesma linguagem fragmentada e concisa, a depuração formal e o agrupamento de imagens simultâneas, como analisamos anteriormente.

Haroldo de Campos (2017, p. 265) igualmente supõe que o projeto e os poemas *Pau-Brasil* já estivessem em parte prontos antes da chegada de Cendrars em fevereiro de 1924 e da conclusão do *Formose*, publicado em dezembro, já que o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* foi lançado em março e o prefácio de Paulo Prado para o livro data de maio, enquanto as “Folhas de Viagem” foram sendo publicadas entre 1924 e 1928. Assim, o vanguardista teria conhecido previamente a obra de Oswald e “se contagiado” por ela: “[...] tudo parece indicar que o poeta suíço [...] teria tido conhecimento das produções inéditas de Oswald, por intermédio do próprio autor, contagiando-se por elas ou por seu espírito” (CAMPOS, 2017, p. 265-266). Apesar de ser preciso atentar para o fato de os artistas terem ficado pouco tempo separados – Oswald chega ao Brasil no final de dezembro de 1923 e Cendrars, dia 6 de fevereiro de 1924 –, o modernista, de fato, já havia elaborado a ideia do projeto Pau-Brasil em sua estadia na

Europa, quando observa de perto as tendências das Vanguardas e descobre a potencialidade do Brasil como fonte de inovação para as artes nacionais. Entretanto, todas essas experiências em Paris tiveram em grande parte a mediação de Cendrars, como já dito. E, uma vez no país, a presença do vanguardista resulta na viagem em busca do “Brasil original”, o que também levou à (re)descoberta do país e à coleta da matéria para a poesia e pintura *Pau-Brasil*. Esse evento realmente foi crucial para a configuração final do projeto de Oswald (também de Tarsila), que talvez se concebeu mais definidamente durante a viagem – até mesmo o prefácio de Paulo Prado, escrito em maio, se dá após o retorno do passeio em Minas Gerais (AMARAL, 2010, p. 193-194). Com isso, o argumento da realização do *Pau-Brasil* longe da presença de Cendrars também não é sólido.

Haroldo de Campos (2017, p. 292) também menciona a grande semelhança entre os poemas homônimos “Fernando de Noronha” do *Gelria* e do *Pau-Brasil*. Segundo o crítico, o fato de o texto do franco-suíço ter sido publicado somente em 1928 poderia indicar que o escritor de *Feuilles de Route* teria se inspirado temática e estruturalmente no poema de Oswald. Porém, o argumento de Campos da preexistência do texto de Oswald sobre o de Cendrars é bastante questionável. Segundo Claude Leroy (apud CENDRARS, 2001b, p. 393), os poemas do *Gelria*, apesar de não terem sido publicados no formato “livro”, como se previa – alguns, lançados na revista *Montparnasse* entre 1927 e 1928; posteriormente, foram reunidos na antologia de 1944 –, Cendrars os produziu no navio de volta para a França, o *Gelria*, no qual embarcou no dia 19 de agosto de 1924. Logo em seguida da partida do franco-suíço, Tarsila, em setembro, já havia embarcado novamente para Europa e Oswald vai encontrá-la em novembro. De acordo com Aracy Amaral (2010, p. 181), o casal passou o final do ano de 1924 na casa de Cendrars, em Tremblay-sur-Mauldre, onde o vanguardista aguardava impientemente a chegada do amigo. E, quando Tarsila retorna ao Brasil em março de 1925, Oswald seguiu na França na companhia de Cendrars, provavelmente até maio, quando embarca para o Brasil a fim de cuidar dos negócios (AMARAL, 2010, p. 193). Com isso, se os poemas do *Gelria* foram produzidos ainda em 1924, não se pode descartar a hipótese de que Oswald teve contato com eles em sua longa estadia com Cendrars. Além disso, as cartas trocadas entre o casal Tarsilwald em 1925 também demonstram que Oswald ainda continuava trabalhando no *Pau-Brasil*. O poema “Recife” do “Loyde Brasileiro”, por exemplo, foi escrito durante a viagem de retorno à Europa, em junho de 1925²¹⁶. De acordo

analisaremos adiante.

²¹⁶ Oswald envia um esboço do poema “Recife” a Tarsila, em uma carta datada de 25 de junho de 1925 (AMARAL, 2010, p.196-197).

com Amaral (2010, p.194), provavelmente muitos poemas foram inseridos no livro às vésperas da entrada em gráfica.

Contrariamente à ideia de Haroldo de Campos da “influência” de Oswald sobre Cendrars, Aracy Amaral (1997) afirma que o vanguardista teria recebido antes de tudo a inspiração do Brasil: “[...] que Cendrars influenciou os poetas brasileiros, é certo. Mas a influência-manancial recebida por Cendrars não seria dos brasileiros e sim do Brasil, que desde 1924 ocupa lugar considerável em sua obra” (AMARAL, 1997, p. 99). Diante de tais fatos e de todos os pontos de análise comparativa entre as obras, acima demonstrados, a maior probabilidade continua sendo a de que o “Oswald canibal” tenha deglutido novamente os poemas de Cendrars. Afinal, se o brasileiro devorou outros textos – os dos cronistas, das cartas de Tarsila, de Gonçalves Dias – porque igualmente não devoraria a poesia do franco-suíço? Nesse caso do “Loyde Brasileiro”, em que há mais do que a assimilação da linguagem poética telegráfica de Cendrars, trata-se de mais uma experiência de “fotografia verbal” realizada por Oswald.

É preciso, contudo, revisar o conceito de “influência” citado nas opiniões contrastantes de Aracy Amaral (1997 e 2010) e Haroldo de Campos (2017). Ao acreditarmos que o *Pau-Brasil* assimilou a linguagem poética de Cendrars, não supomos um processo de aquisição passivo, uma relação de dependência ou de dívida de Oswald para com a obra do vanguardista, como poderia indicar a velha noção da influência e da crítica das fontes. Estudos comparativistas surgidos em meados do século XX, como o conceito da intertextualidade de Julia Kristeva (2005)²¹⁷, posteriormente desenvolvido por outros teóricos²¹⁸, transformam aquela antiga relação de dependência do texto antecessor para a ideia de um “procedimento natural e contínuo de reescrita dos textos”, como afirma Tânia Franco Carvalhal (2006, p.51). Segundo a estudiosa, “toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. [...] sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e [...] o reinventa” (CARVALHAL, 2006, p. 53).

É exatamente sob essa nova ótica dos estudos comparativistas que a teoria de Oswald lançada em 1928 afirma-se como método de criação da literatura nacional e original, ainda

²¹⁷ Em *Introdução à Semanálise*, a partir dos difundidos estudos do dialogismo de Mikhail Bakhtin, Kristeva (2005) afirma que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p.68; grifos da autora). Com isso, todo texto alude a outro, não mais se tratando de uma questão de “influência”, mas da transposição de um sistema de signos, comum a toda linguagem poética.

²¹⁸ Como Roland Barthes, Laurent Janny, Riffaterre e Gérard Genette.

“poesia de exportação” de 1924, em resposta à “hegemonia” europeia: “Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem” (ANDRADE, 2009a, p. 510). De acordo com Leyla Perrone-Moisés (1990),

A Antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade. A devoração proposta por Oswald [...] é uma devoração crítica, clara na metáfora da Antropofagia. Os índios [...] não devoram qualquer um de qualquer modo. Os candidatos à devoração [...] tinham de dar provas de determinadas qualidades, já que os índios acreditavam adquirir as qualidades dos devorados. Há, então, na devoração antropofágica, uma seleção como nos processos de intertextualidade” (PERRONE-MOISES, 1990, p. 95-96).

Nessa perspectiva da “devoração crítica” e da “absorção do inimigo sacro”, Oswald deglutirá a poesia de Cendrars: reinventa o exotismo do estrangeiro e expõe o “mapa diacrônico dos Brasis coexistentes”; assimila a linguagem telegráfica, primitiva, das imagens simultâneas e do *ready made* do vanguardista que, em *Pau-Brasil*, apresenta criticamente a “realidade brasileira de uma perspectiva original”, como bem disse Haroldo de Campos (2017, p. 267). É “poesia de posse contra a propriedade”, que se apropria, por fim, de tendências que cabiam muito bem para exprimir as novas inclinações da literatura brasileira. Afinal, como explica Nunes (2004, p.326), toda a estética tomada da vanguarda e, particularmente de Cendrars, era reunida sob o signo do primitivismo, que, seja pela ideia de pureza, seja pela rebeldia instintiva, seja pelo canibalismo, seja pela valorização das forças étnicas, tinha uma grande afinidade com o que já era nosso: as forças primitivas que formavam o depósito psicológico e ético da cultura brasileira.

3.5 Entre o poético e o plástico: a construção da imagem

A obra vanguardista de Cendrars não se limitou às experimentações unicamente no gênero poético, mas ultrapassou seus limites e lançou-se no domínio de outras artes, como a pintura, o cinema e os balés. Conforme já analisado, sua poesia sempre manteve fortes relações estéticas com a pintura, sobretudo cubista, em um diálogo com o trabalho de amigos próximos, como Chagall, o casal Delaunay, Léger, Archipenko e Modigliani. Vale lembrar que a relação da poesia de Cendrars com a pintura não se dava de forma representativa ou interpretativa, mas paralelamente criativa (AMARAL, 1997, p.101), de modo que Cendrars e os colegas pintores formulavam juntamente técnicas para a execução das obras. Além do

diálogo criativo com a pintura, é possível também notar em toda a obra do franco-suíço uma tentativa de construção da imagem plástica-visual, em que a palavra e as formas pictóricas somam-se para a construção dos sentidos.

É sob esses aspectos que 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),

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 (CASTRO, 2019, p. 58-59).

Cendrars, que rapidamente se torna muito próximo do casal Tarsiwald, certamente não estava alheio ao projeto modernista. 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 contagiará 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, de acordo com Miceli (2019). A partir do trabalho do mestre, Tarsila adapta sua estética cubista às necessidades de representação da paisagem natural e social brasileira.

Apesar de a pintora ter iniciado os estudos na escola cubista com Lhote e finalizado com Gleizes, 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).

Figura 35 – *L’homme au chien* (1921)



Fonte: MICELI (2003, p.154).

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). Nesse último caso, Miceli (2019) analisa que a técnica da simultaneidade se torna mais branda, dando lugar ao espaço cubista planimétrico, no qual ressurgia

[...] o ordenamento visual fundado na perspectiva, sugerindo a cadeia de planos que envolvem objetos, figuras e repartições do ambiente. Sem chegar ao extremo de restaurar a linha de fuga exclusiva, por conta de algumas ambiguidades e bruscas mudanças do espaço [...] (MICELI, 2019, p.151).

Em *Morro da Favela*, por exemplo, é possível notar essas características da composição de Léger:

Figura 36- *Morro da Favela* (1924)



Fonte: MASP (2019, p.190).

A imagem inspirada pela viagem ao Rio de Janeiro durante o carnaval em 1924, representa uma das primeiras ocupações de moradia pela população marginalizada, situada na zona portuária do Rio (MASP, 2019, p. 190). Originou-se na remoção da população mais pobre do centro da cidade, efetuada pelo prefeito Pereira Passos entre 1902 e 1906, para a abertura de novas avenidas (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, como descreve Miceli:

Enquanto as figuras humanas e os animais (bois, cachorros, gatos) nas telas de Léger se destacam na estrutura da composição, quase sempre projetados em escalas de tamanho idêntica à das árvores, à do casario, como que imantados e naturalizados no espaço de representação, os equivalentes, nas telas de Tarsila, parecem se integrar num instante de interação real, às voltas com afazeres e rotinas cotidianos e, não obstante, de certo modo engolfados e diminuídos pelos ambientes por onde transitam (MICELI, 2019, p.150).

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, que já aparecia nos croquis, conforme apresentamos, é bastante marcante nessa fase da pintura de Tarsila. Em *Morro da Favela*, por exemplo, 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. De acordo com Miceli,

[...] Tarsila buscou adaptar a matriz compositiva do mestre às próprias necessidades expressivas, ora ao engastar, com ironia e engenho, árvores, arbustos característicos da vegetação “brasileira” em nichos da composição [...], ora ao articular os diferentes níveis e recuos da paisagem pelo encaixe de artefatos industriais – postes, gradis, pontes metálicas, vagões de trem, bombas de gasolina, placas com sinais de trânsito [...]. No limite, Tarsila logrou introduzir variantes, todas inspiradas na matriz compositiva de Léger, no intuito de realçar aqueles elementos-chave do repertório de assuntos e símbolos “nacionais” [...] (MICELI, 2019, p. 153).

São esses recursos que evidenciam uma resposta autoral para a apropriação da estética cubista de Léger e para o nascimento da pintura nacional, moderna e de exportação Pau-Brasil. A originalidade de *Morro da favela*, por exemplo, o faz ser o preferido de Cendrars, “[...] cujos olhos avisados aí conseguiam discernir o vigor de resolução plástica original em relação ao modelo em pauta” (MICELI, 2019, p.152).

Outro exemplo dado por Miceli (2019, p. 153) para essas características principais da invenção pictórica de Tarsila são os quadros *A feira I* (1924) e *A feira II* (1925) – Figuras 37 e 38 –, onde o encadeamento articulado de níveis – em faixas intercaladas por duas cores – e figuras é deslocado visualmente pelo destaque na enumeração das “primícias nativas”, como um “mostruário visual” das riquezas brasileiras.

Figura 37- A feira I (1924)



Fonte: MASP (2019, p. 215).

Figura 38- *A feira II* (1925)



Fonte: MASP (2019, p. 217).

Nesse sentido, é interessante notar como Tarsila cria uma linguagem moderna distintamente nacional por meio de figuras que se tornam ideogramas para representar os bens da identidade brasileira. Esses ícones traziam 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. Nas duas versões de *A feira*, apresentam-se vários desse ícones brasileiros, que aparecem dispostos em outras telas da base Pau-Brasil: **as frutas abundantes** – como o abacaxi, as laranjas e o cacau fresco que reaparecem em *Vendedor de Frutas*, de 1925 (Figura 39) –; **os animais silvestres** – destacamos o mesmo tatu fantástico de *A Cuca*, de 1924, (Figura 43) reincidente em *A feira I* –; **as casinhas** coloridas e geométricas, típicas do ambiente urbano e rural na pintura dessa fase; **a vegetação tropical**, com folhagens e arbustos; as copas de árvores constituídas por vários círculos estão em *Paisagem com touro I* (1925) e *O mamoeiro* (1925); a palmeira é o ícone mais recorrente, estando inclusive nas paisagens urbanas.

Figura 39- Vendedor de Frutas (1925)



Fonte: MASP (2019, p.209).

É interessante notar que, timidamente ao fundo das *Feiras*, há uma única chaminé marrom – diferente do maior número de outros ícones enumerados –, chamando a atenção para o estágio ainda iminente de industrialização do país que, porém, já modificava drasticamente a paisagem. É possível notar essas chaminés em *São Paulo (Gazo)* e *A gare*, ambas de 1924.

Essas “riquezas nacionais” transformadas em ícones formavam o produto a ser exportado para o público europeu, como foi a madeira pau-brasil no passado, como teorizou Oswald de Andrade – levando, assim, ao título do movimento. De forma muito interessante, as duas versões de *A feira* também expõem, dentro do repertório das primícias nativas, toras de madeira, em uma referência direta à estética Pau-Brasil prenunciada por Oswald no *Manifesto*. Com isso, o título das telas também rememora a ideia da exportação: uma forma de comércio primitiva, “a feira”, expondo ao mundo nossa matéria-prima, com finalidades de negociação para a entrada da pintura nacional no campo das artes modernas internacionais. Segundo Miceli (2019, p.153), as telas eram uma “gigantesca natureza-morta perpassada por alvissareiros horizontes de comércio”.

Além dos ícones nativos apresentados nas *Feiras*, outro símbolo muito representativo da identidade brasileira da pintura Pau-Brasil é 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*, *A família* (1925), *O mamoeiro e Anjos* (1925). Como parte do projeto primitivizante de Tarsila, a inserção do negro era parte de um duplo intuito. Primeiramente, era uma forma de reconhecer “o papel desempenhado pelos negros brasileiros na concepção da identidade nacional moderna e participou em uma mudança mais ampla no discurso racial durante esse período formativo” (CASTRO, 2019, p. 56). Representar essa parte compositiva de nossa raça, praticamente esquecida pelas artes nacionais, era, por outro lado, uma das moedas de troca para “exportar” sua pintura para a Europa, já que havia “[...] o interesse de seus colegas franceses por aquilo que consideravam como ‘artes primitivas’ e pela cultura negra em geral no auge da negrofilia francesa” (CASTRO, 2019, p.56).

Igualmente vale ressaltar que muitos desses signos nacionais da pintura Pau-Brasil foram recolhidos durante a viagem do grupo modernista em 1924, no qual o papel de Cendrars foi imprescindível para que os brasileiros despertassem para as singularidades da própria terra. Segundo Aracy Amaral, o estrangeiro durante a viagem

[...] exultava, constantemente comunicava-lhes as novidades que eram inéditas para os paulistas também: ver como novo, de repente, aquilo que temos na calçada de nossa rua, na esquina mesma de nossa casa; a sensação de fazer turismo olhando com olhos novos a sua própria terra [...] (AMARAL, 1997, p. 51, 52).

Relatos da própria Tarsila do Amaral (2008, p.354; 1924 apud AMARAL, 2010, p.154), já mencionandos, indicam que foi o europeu que lhe chamou a atenção para o Pão de Açúcar, o Morro da Favela²¹⁹ e para a relevância internacional da obra do Aleijadinho²²⁰. Relembrando a importante viagem pelo país, em relato feito à *RASM – Revista Anual do Salão de Maio*, em 1939, Tarsila revela a importância da presença do amigo franco-suíço, a (re)descoberta do Brasil e a ambientação das cidades históricas mineiras, tudo contribuindo para o nascimento da pintura Pau-Brasil:

²¹⁹ Conforme a fala de Tarsila, exposta anteriormente: “Os europeus estão fartos de progressos estandardizados. Quando visitam nossa terra, se interessam pelo que nela tem de pitoresco: o Pão de Açúcar e o Morro da Favela valem pelo Rio inteiro, com seus arranha-céus [...]” (AMARAL, 2008, p.354).

²²⁰ De acordo com outro depoimento de Tarsila, também já citado: “O Aleijadinho é assombroso e Cendrars diz que é o maior escultor daquela época [...]” (AMARAL, T., 1924 apud AMARAL, 2010, p.154).

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 de poesia popular. Retorno à tradição, à simplicidade. Íamos num grupo a descoberta do Brasil [...]. As decorações murais de um modesto corredor de hotel; o forro das salas, feito de taquarinhos coloridos e trançados; as pinturas das igrejas, simples e comoventes, executadas com amor e devoção por artistas anônimos; o Aleijadinho, nas suas estátuas e nas linhas geniais da sua arquitetura religiosa, tudo era motivo para as nossas exclamações admirativas (AMARAL, 2008, p. 720).

Assim como afirmou Oswald (1949 apud CAMPOS, 2017, p.265), essa fala de Tarsila também revela a descoberta de que “aquele primitivo exótico da França” era, na paisagem brasileira, “primitivismo mesmo”. A viagem por Minas Gerais apresentou o “retorno à simplicidade”, como por exemplo, nas formas das construções populares e das pinturas das igrejas. No mesmo relato feito à *RASM*, Tarsila fala sobre a grande inspiração que esse cenário mineiro traria para a sua paleta de cores e para a configuração geral de sua pintura, garantindo o sucesso do Pau-Brasil em Paris, anos mais tarde:

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. Daí o êxito que obtive na Galeria Percier, rua La Boetie, em Paris, quando fiz em 1916, a minha primeira exposição (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 paleta 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 numa mesma tela de tons complementares que conferem a vivacidade e o colorido da composição. Em *Pescador*, por exemplo, as gradações dos análogos verde e azul contrastam com as de rosa arroxeadado e marrom alaranjado.

Figura 40 - *Pescador* (1925)



Fonte: MASP (2019, p.193).

Além da coleta de dados na viagem pelo Brasil e da mentoria de Cendrars em todo o processo de formação de Tarsila, 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 do franco-suíço. O poeta versado nas artes plásticas, adentra a década de 20 nas discussões primitivistas e cria, junto de Léger e Milhaud, *La création du monde*. Todo o repertório do balé negro – o argumento, o cenário, os figurinos e a música – traziam a estetização do primitivo, tendo provocado uma forte impressão em Tarsila e Oswald. Essas ideias primitivizantes culminaram, porém, na elaboração da estética Pau-Brasil. Segundo Castro,

O trabalho de Cendrars e Léger em *La Création du Monde* teve tamanho impacto tanto em Tarsila quanto em Oswald, que ambos começaram a planejar seu próprio balé [...]. Apesar do balé brasileiro nunca ter sido realizado, os planos para *La Création du Monde* parecem 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, as *Feuilles de Route* marcaram claramente um paralelo estético com o trabalho de Tarsila pela presença dos croquis no *Formose*. Essa relação, porém, vai além dos desenhos no livro. Diante de todas as características principais que definem o primitivismo na fase Pau-Brasil de Tarsila, é possível também notar entre os poemas e as telas uma semelhança temática e formal.

Do mesmo modo que as *Feuilles de Route* possuem uma expressão linguística e formal despojada e sintética, as “fotografias verbais” procuram reconstruir as imagens pitorescas que o poeta capta durante a viagem, que, em sua essência primitiva, 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 frères²²¹
 (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.

Em *Feuilles de Route*, Cendrars recupera 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 carême²²² (CENDRARS, 2001b, p.222).

²²¹ “‘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).

²²² “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).

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, 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 “infinitude 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*”²²³ (CENDRARS, 2001b, p.222); “*La mer continue à être d’un bleu de mer*”²²⁴ (CENDRARS, 2001b, p. 252) –; e preto, durante a noite – “*Le ciel est noir strié de bandes lépreuses/ l’eau est noire*”²²⁵ (CENDRARS, 2001b, p. 194). A terra é sempre vermelha – “*La terre est rouge*”²²⁶ (CENDRARS, 2001b, p.222, 226). Como em

²²³ “O céu é azul” (tradução nossa).

²²⁴ “O mar continua a ser azul marinho” (tradução nossa).

²²⁵ “O céu está preto com faixas de lepra / A água está preta” (tradução nossa).

²²⁶ “A terra é vermelha” (tradução nossa).

Tarsila, a vegetação é permanentemente representada em tonalidades de verde – “*La végétation est d'un vert foncé*”²²⁷ (CENDRARS, 2001b, p.222).

A descrição das cores frequentemente é acompanhada de outros detalhes que as insere na ideia de uma paisagem primitiva. Durante a viagem no Formose, a travessia para o hemisfério sul é marcada pelo aumento na escala de tonalidade – “[...] *tout monte d'un degré de tonalité*”²²⁸ (CENDRARS, 2001b, p.193), como um acréscimo de saturação próprio dos ambientes tropicais. A todo momento o poeta atesta uma pureza atmosférica – “*Le ciel était maintenant pur*”²²⁹ (CENDRARS, 2001b, p.193) / “*la pureté de l'atmosphère*”²³⁰ (CENDRARS, 2001b, p.194) –, e um excesso de luminosidade pela incidência direta do sol – “*Une lumière éclatante inonde l'atmosphère/ Une lumière si colorée et si fluide [...]*”²³¹ (CENDRARS, 2001b, p.237); “*Le soleil verse des flots de lumière torride [...]*”²³² (CENDRARS, 2001b, p.164) – 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*²³³
[...]
(CENDRARS, 2001b, p.232).

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 “fotografia verbal” 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

²²⁷ “A vegetação é verde-escura” (tradução nossa).

²²⁸ “[...] tudo sobe um grau de tonalidade” (tradução nossa).

²²⁹ “O céu estava agora puro” (tradução nossa).

²³⁰ “A pureza da atmosfera” (tradução nossa).

²³¹ “Uma luz radiosa inunda a atmosfera / Uma luz tão colorida e tão fluida [...]

(tradução nossa).

²³² “O sol derrama raios de luz escaldante [...]

(tradução nossa).

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 (“*montagne*”), em vinte e duas citações, e a presença das ilhas (“*îles*”), com doze referências. Dentre esses elementos naturais, há muitas reiterações “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*”²³⁴ (CENDRARS, 2001b, p.212). “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 [...]*”²³⁵ (CENDRARS, 2001b, p.244).

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

Bananeraie

*Nous faisons encore un tour en auto avant de prendre le train
Nous traversons des bananeraies poussiéreuses
Les abattoirs puant
Une banlieue 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 chèvre naines et un petit cochon bleu*²³⁶
(CENDRARS, 2001b, p. 220).

²³⁴ “Montanhas triangulares” (tradução nossa).

²³⁵ “Barcos grandes com duas velas retangulares invertidas” (tradução nossa).

²³⁶ “Nós fazemos um outro passeio de carro antes de tomar o trem/ Nós atravessamos bosques de bananais 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).

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 Garujà*”, por exemplo. Diferente da “favela higienizada” de Tarsila, o poeta descreve um “subúrbio miserável” entre “bananais empoeirados” e “matadouros fedorentos”. Apesar dessa discrepância, o 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*²³⁷

(CENDRARS, 2001b, p. 232).

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

²³⁷ “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 pimenteiças da avenida sobressai o anúncio gigante da CASA TOKIO/ O sol despeja verniz” (tradução nossa).

impressão de movimento à imagem, uma sensação que os futuristas buscavam atribuir à pintura. Os versos “*Trams autos trams/ Trams-trams trams trams*”²³⁸ 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 41):

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 bleues²³⁹*

(CENDRARS, 2001b, p.233).

²³⁸ “Bondes carros bondes/ Bondes-Bondes bondes” (tradução nossa).

²³⁹ ““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 pequenos norte sul egípcio ianque cubista/ Sem outra preocupação que a de seguir as

Figura 41- 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”.

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 42 – Fotografia: vista da cidade de São Paulo



Fonte: ARQUIVO NACIONAL (1921, n.p.).

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 42, 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 42.

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 fugia 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 inquieta 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 relembra-los desse objetivo: “*Faîtes une exposition FRANÇAISE, PARISIENNE [...] et non pas une manifestation sudaméricaine*”²⁴⁰ (CENDRARS, 1926 apud AMARAL, 2010, p.230; grifos do autor). 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*”²⁴¹ (CENDRARS, 1926 apud AMARAL, 2010, p.231).

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).

Pierre Legrain era um dos famosos nomes da *art déco*, tendo projetado móveis e trabalhado com a encadernação e emolduramento de telas. Usava materiais inovadores em seus trabalhos, como madeira de palmeira, metal, couro e pergaminho (AMARAL, 2010, p.232). Além desses elementos, aplicou nas obras de Tarsila espelhos recortados e papelão ondulado. Como se pode notar na moldura de *A Cuca*, na Figura 43, duas estruturas cilíndricas em pele de serpente marrom encarnam o conteúdo selvagem da fauna brasileira do

²⁴⁰ “Façam uma exposição FRANCESA, PARISIENNE [...] e não uma manifestação sul-americana” (tradução nossa).

desenho, como o sapo, o inseto e o tatu. Contribuem também para o exotismo fantástico da Cuca, o personagem folclórico que assusta as crianças – um traço das correntes do irracional dadaísta que circulavam na época.

Figura 43 – A Cuca (1924)



Fonte: AMARAL (1924, n.p.).

Assim foi que às telas caracterizadas por um pós-cubismo revestido de encantadora magia sobrepõem-se os trabalhos de Legrain (que, sem dúvida, em alguns casos interfere nas obras da pintora [...]). [...] A crítica se referiria aos *tableaux-objets* de Tarsila em decorrência das molduras de Legrain, mas essas molduras fornecem também uma indicação da importância que a pintora sempre atribuiu ao elemento decorativo – e neste particular fala alto sua feminilidade no “arranjo” harmonioso de uma composição como na relação moldura-tela. Na verdade, as molduras (ou hoje se diria *assemblages*) de Legrain pela liberdade de realização já constituíram, em si, uma criação à parte (AMARAL, 2010, p.232).

Além da associação com Cendrars e Legrain, a imagem de Tarsila no cenário parisiense na década de 20 também foi construída pela figura de Paul Poiret, estilista da alta costura francesa. Há inúmeros relatos da forte impressão que Tarsila causava ao desfilar por Paris vestida com a moda excêntrica e altamente sofisticada de Poiret, como por exemplo, a

²⁴¹ “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” (tradução nossa).

capa escarlate, forrada de cetim branco, acompanhada do chapéu preto de vidrilhos²⁴²; o vestido negro com friso de espelinhos quadrados na barra drapeada²⁴³; ou outro vestido preto, de bordado chinês, com longas mangas brancas de rendas franzidas e superpostas²⁴⁴ (AMARAL, 2010, p. 184, 185, 187). Os modelos de Poiret tinham inspiração em motivos orientais e lugares exóticos, além de uma forte relação com a arte de Léger, sobretudo no uso das cores (AMARAL, 2010, p. 183). “Conhecido por essa mesma razão, por sua excentricidade criativa, era um artista relacionado antes com a vanguarda artística que com a alta sociedade” (AMARAL, 2010, p. 183).

Certamente é por essa associação do estilista à Vanguarda que Tarsila inaugurará a exposição na Galerie Percier vestida com o modelo “écossais” de Poiret (CASARIN, 2019) – conforme a Figura 44, a fotografia da pintora ao lado de *Morro da Favela*. Segundo Carolina Casarin (2019), o xadrez escocês esteve em voga nas criações da alta-costura francesa ao longo da década de 1920 e remetia aos tecidos ou “tartans” que caracterizavam os clãs escoceses, uma espécie de signo distintivo de identidade. De acordo com Casarin (2019), a escolha de Tarsila por esse vestido remetia igualmente a uma questão de identificação, nesse caso, com a sua nacionalidade: no Brasil, o xadrez está relacionado à cultura caipira, com a qual a pintora confessadamente se ligava e usou como ponto de intersecção com a vanguarda²⁴⁵. Tarsila materializou o verso de Oswald, “Caipirinha vestida por Poiret” (ANDRADE, 2017, p.76), e jogou com “[...] os signos da moda parisiense para construir uma imagem da artista que interessava ao ambiente e ao mercado de arte francês naquele momento” (CASARIN, 2019, n.p.). Com isso, além da famosa imagem dos longos brinco de *Autorretrato I* (Figura 45), tela exposta nesse momento, a própria pintora também estava “em exposição”: a mulher de origem “primitiva”, a caipirinha brasileira *versus* a exuberante pintora vanguardista, que atraía o olhar de todos, vestida pela alta costura parisiense.

²⁴² Segundo depoimento de Georgina Malfatti (AMARAL, 2010, p. 184).

²⁴³ De acordo com o depoimento de Raymone Cendrars (AMARAL, 2010, p. 185).

²⁴⁴ A própria Tarsila do Amaral (2008) – em “Fernand Léger”, artigo publicado no *Diário de São Paulo*, dia 2 de abril de 1936 – relembra um comentário de Léger a Cendrars sobre esse vestido: “Dá às vezes vontade da gente fazer um retrato bem parecido, como os antigos, e desenhar essas rendinhas uma por uma, com toda a graça desse franzido minucioso” (LÉGER apud AMARAL, 2008, p.58).

²⁴⁵ Nesse sentido, vale lembrar o comentário de Tarsila, já citado anteriormente: “Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo [...]. Não pensem que essa tendência brasileira na arte é malvista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país [...]” (AMARAL, T., 1923 apud AMARAL, 2010, 102).

Figura 44 – Retrato de Tarsila na inauguração da exposição na Galerie Percier



Fonte: EULALIO (2001, p.115).

Todas as estratégias para a inserção no cenário artístico parisiense, por fim, deram certo. Tarsila recebeu uma crítica muito favorável dos estrangeiros, que reconheceram a originalidade da pintora. O primitivismo e “exotismo” da cor e dos motivos, o cerebral da composição e o fantástico foram pontos de referência para o apreciador europeu e contribuíram para a visibilidade da obra (AMARAL, 2010, p.238). O crítico Olaf Apollonius, por exemplo, elogia a mostra de Tarsila em *Jabiru*, em 25 de junho de 1926:

Estive há pouco na Galerie Percier: exposição Tarsila. Nunca direi suficientemente o quanto gosto das pinturas de Mme. Tarsila, a pureza, a perfeição, o encanto, a franqueza dessas imagens do Brasil: paisagem tropical, vilarejo de pretos, coro de anjos, paisagens de estrada de ferro, retrato do preto bom, expressos com verdes frescos, rosas limpos, vermelhos, azuis, brancos que confundem, cores que até agora eu tinha podido ver somente em meus sonhos de véspera de cada Natal e com as quais eu coraria os brinquedos que iam ser criados por mim durante a noite (APOLLONIUS, 1926 apud AMARAL, 2010, p.239).

Grande parte dessa crítica positiva de Apollonius se baseia na técnica primitivista e na identificação daquele imaginário europeu sobre o “bom selvagem” – o “retrato do preto bom” – e do paraíso tropical – a terra dos “sonhos de Natal”. Assim como a poesia *Pau-Brasil*, a pintura de Tarsila conseguia dialogar com discursos contrastantes sobre a ideia que se tinha do Brasil: o país dos mitos, do “cartão-postal”, deglutindo as expectativas estrangeiras; mas ao mesmo tempo, contrariando esse imaginário com cenas urbanas modernas, não esperadas em um espaço “primitivo”, como afirmou Greet (2019, p.118).

Já Raymond Cogniat aponta, em *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, em agosto de 1926, a deglutição do modelo de Léger e a delicadeza feminina das telas:

Também muito interessantes são as telas de Mlle. Tarsila, se bem que frequentemente influenciadas por Fernand Léger, mas um Fernand Léger mais sensível, menos unicamente cerebral. Não é necessária uma busca muito longa pra descobrir em Mlle. Tarsila, por trás desta estilização, uma elegância, uma delicadeza muito femininas. [...] Pode-se esperar muito desta artista (COGNAT, 1926 apud AMARAL, 2010, p. 239-240).

O *Journal de Débats*, em 20 de junho de 1926, também comenta o diálogo com Léger e o cerebral alinhado a certa impressão de simplicidade:

Tarsila (Galerie Percier) volta do Brasil com seu amigo Blaise Cendrars e, resistindo às seduições do exotismo barato, evoca, com uma inventividade que se acomoda com um certo rigor, locais sem sombra, radiosas geometrias de cores vibrantes. É manifesta aqui a influência de Fernand Léger, mas, nas estranhas molduras de Pierre Legrain, as pinturas de Tarsila parecem quase desprovidas de artifício e testemunham um frescor de sentimento que uma suficiente dose de inteligência ordenadora não sufoca (JOURNAL DES DÉBATS, 1926 apud AMARAL, 2010, p. 240).

Já o *Paris-Midi*, no artigo “Peinture exotique”, em 10 de junho de 1926, afirma que havia nascido um exotismo mais moderno que o dos artistas europeus:

São Paulo, cidade brasileira, dá luz a pintores mais modernos que os últimos descendentes dos artistas da velha Europa. Mme Tarsila, que pouco se importou em fincar seu cavalete às margens do rio Tamanduateí e que não buscou nas paisagens os jogos de sombras, compôs num estúdio claro, com temas que lhe são próprios, imagens bem redondas. Desenhos e aquarelas, a maior parte de inspiração local, denotam uma fantasia exótica que não é desprovida de encanto e sem temeridade agradável. [...] Bem menos ingênua do que se possa crer, esta mão alia a arte rústica à cor, e quando copia o retrato da autora que deve ser naturalmente belo, toda ingenuidade desaparece (PARIS MIDI, 1926 apud AMARAL, 2010, p. 243, 244).

A crítica também comentou a forte relação que as telas de Tarsila 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 [...]*²⁴⁶ (VOGUE, 1926 apud AMARAL, 2010, p.178).

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 expostos, juntos, 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.

As obras dos dois artistas, porém, não dialogam somente entre si. Estão igualmente ligadas à poesia de Oswald de Andrade. Entre o poeta modernista e Tarsila, é importante ressaltar que ambos compartilhavam os mesmos ideais: a criação de um projeto artístico para o Modernismo Brasileiro, em consonância com as inovações vanguardistas. Para isso, partilharam princípios estéticos equivalentes, cada um em seu gênero artístico, a ponto de suas obras denominarem-se dentro do mesmo movimento: o Pau-Brasil.

Foi também Oswald o responsável pela teorização formal da estética com a publicação do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, onde o poeta propunha o primitivismo nativo, deglutido das estéticas vanguardistas, como um produto brasileiro a ser exportado, conforme já discutido anteriormente. Como o título do manifesto sugere, as propostas do modernista eram direcionadas à poesia, porém vários pontos discutidos podem ser aplicados a outros gêneros. Além disso, é preciso observar que parte considerável das observações teóricas de Pau-Brasil desenvolveu-se a partir da estética pictórica, sobretudo do Cubismo.

²⁴⁶ “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 [...]” (tradução nossa).

No *Manifesto*, conforme já discutimos, Oswald define o Pau-Brasil como um “movimento de reconstrução geral”, cujas leis nasceram de uma dinâmica de “fatores destrutivos” próprios de sua época, dentre eles a síntese, a nova perspectiva e escala (ANDRADE, 2009b, p. 475). Pode-se notar nesses princípios uma forte relação com o Cubismo na pintura. Como já dito, a estética cubista previa a decomposição e a síntese das formas de modo que as imagens visuais eram geometrizadas. Como uma arte sem a finalidade rigorosa de imitação para a ilusão de realidade, os artistas buscavam devolver a pureza ao gênero: conceber a tela como uma superfície bidimensional onde confluem cores e formas; um “sistema de relações plásticas”. Com isso, Oswald evoca do Cubismo pictórico o princípio da síntese formal, que para o poeta também se tratava de uma nova perspectiva, lançada ainda antes, como o Impressionismo: uma “[...] reação contra a aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalística por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica e ingênua” (ANDRADE, 2009b, p. 475-476). Também em termos próprios das artes plásticas modernas, Oswald explica a “nova escala” como uma possibilidade de autonomia da arte, a “[...] volta ao *sentido puro*. Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz” (ANDRADE, 2009b, p. 476). Como já analisado, desde o Impressionismo, os artistas negaram-se a construir a ilusão de realidade visual, dissimulando os meios da pintura e as limitações do suporte pictórico, como a tela plana e as tintas. A partir daí, chama-se a atenção para o material: “um quadro são linhas e cores”.

Em termos de escrita literária, esses aspectos plásticos significavam consideravelmente. A síntese, por exemplo, está na poesia concisa, “ágil e cândida”. Está também no “sentido puro”, no desejo de estabelecer uma relação mais “primitiva” com as formas e os materiais nativos em seu estado original, como fatos de cultura. Assim, o poeta toma a linguagem viva popular e “os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, [que] são fatos estéticos” (ANDRADE, 2009b, p. 472) e que não passavam pelo crivo acadêmico. Esse estado de pureza dos elementos culturais ou da “originalidade nativa” mudam, assim, a “perspectiva” da poesia brasileira que “copiava” padrões ultrapassados da Europa, ou que reproduzia a estrutura restrita da “máquina de fazer versos” do parnasiano, sem a liberdade da “invenção e da surpresa”, se nos valermos dos próprios termos usados no *Manifesto*.

Com isso, conforme explica Nunes (2002, p. 50), a poética de Oswald de Andrade assentou na pintura o eixo referencial de seus conceitos instrumentais, assim como Mário de Andrade pautou-se na música. Essa interlocução, porém, não brotava somente de sua admiração pelas artes plásticas ou de seu relacionamento com Tarsila, mas vinha também de

sua convivência com Cendrars, que havia construído sua linguagem poética em um diálogo constante com a pintura. Segundo Aracy Amaral, “toda a poesia de Cendrars se contagiaria, a partir de 1913, de sua intimidade com o problema plástico-visual e o mesmo vemos suceder em Oswald” (AMARAL, 1997, p.94).

Da *Prose du Transsibérien*, a transposição da simultaneidade cubista da pintura para a literatura²⁴⁷, Oswald toma o simultâneo, as imagens enumeradas, justapostas e muitas vezes em frases sintéticas, como nos “Versos de dona Carrie”. Dos *Dix-neuf poèmes élastiques*, o brasileiro retoma de Cendrars a relação do poeta com a pintura cubista: a transposição da estética pictórica para o verso e a interpretação poética das telas. Oswald dialogará, porém, com a obra de Tarsila. Se, nos “poemas elásticos”, Cendrars descreve o ateliê de Chagall, o modernista o fará do ateliê de Tarsila:

Atelier

La Ruche

Escaliers, portes, escaliers

Et sa porte s'ouvre comme un journal

Couverte de cartes de visite

Puis elle se ferme.

Désordre, on est en plein désordre

Des photographies de Léger, des photographies de Tobeen, qu'on ne
[voit pas

Et au dos

Au dos

Des œuvres frénétiques

Esquisses, dessins, des œuvres frénétiques

Et des tableaux...

Bouteilles vides

« Nous garantissons la pureté absolue de notre sauce tomate »

Dit une étiquette

La fenêtre est un almanach

Quand les grues gigantesques des éclairs vident les péniches du ciel à
[grand fracas et déversent des bannes de tonnerre

Il en tombe

Pêle-mêle

Des cosaques le Christ un soleil en décomposition

Des toits

Des somnambules des chèvres

Un lycanthrope

Pétrus Borel

La folie l'hiver

Un génie fendu comme une pêche

Lautréamont

²⁴⁷ Conforme defendeu Apollinaire, Cendrars foi o primeiro a executar a “simultaneidade escrita” em *La Prose* (APOLLINAIRE, 1987, p.135).

Chagall
Pauvre gosse auprès de ma femme
Délectation morose
Les souliers sont éculés
Une vieille marmite pleine de chocolat
Une lampe qui se dédouble
Et mon ivresse quand je lui rends visite
Des bouteilles vides
Des bouteilles
Zina
(Nous avons beaucoup parlé d'elle)
Chagall
Chagall
*Dans les échelles de la lumière*²⁴⁸ (CENDRARS, 2001b, 73, 74).

Atelier

Caipirinha vestida de Poiret
 A preguiça paulista reside nos teus olhos
 Que não viram Paris nem Piccadilly
 Nem as exclamações dos homens
 Em Sevilha
 À tua passagem entre brincos

Locomotivas e bichos nacionais
 Geometrizam as atmosferas nítidas
 Congonhas descora sobre o pátio
 Das procissões de Minas

A verdura no azul klaxon
 Cortada
 Sobre a poeira vermelha

Arranha-céus
 Fordes
 Viadutos
 Um cheiro de café
 No silêncio emoldurado
 (ANDRADE, 2017, p.76, 77).

O poema de Cendrars compõe a segunda parte do quarto poema elástico, junto de “*Portrait*”, analisado anteriormente na subseção “Blaise Cendrars: um poeta das Vanguardas”. No “primeiro episódio”, o poeta constrói um retrato de Chagall, ilustrando o

²⁴⁸ “‘Atelier’/ La Ruche/ Escadas, portas, escadas/ E sua porta abre-se como um jornal/ Coberta de cartões de visita/ Depois ela se fecha./ Desordem, estamos em plena desordem/ Fotografias de Léger, fotografias de Tobeen, que não se veem// E às costas/ Às costas/ Obras frenéticas/ Esboços, desenhos, obras frenéticas/ E quadros.../ Garrafas vazias/ ‘Nós garantimos a pureza absoluta de nosso molho de tomate’/ Diz um rótulo/ A janela é um almanaque/ Quando as gruas gigantes dos relâmpagos esvaziam as barcas do céu com intensos ruídos e derramam toldos de trovões/ Cai de lá// Misturados// Cossacos o Cristo um sol em decomposição/ Telhados/ Sonâmbulos cabras/ Um licantropo/ Pétrus Borel/ A loucura o inverno/ Um gênio partido como um pêssego/ Lautréamont/ Chagall/ Pobre criança perto de minha mulher/ Deleite lúgubre/ Os sapatos estão gastos/ Uma velha panela cheia de chocolate/ Uma lâmpada que se desdobra/ E minha embriaguez quando eu lhe faço

frenesi de sua pintura, o universo onírico, vários fragmentos de suas obras vanguardistas; tudo em versos concisos e com enumerações das imagens simultâneas. Já em “*Atelier*”, Cendrars descreverá o local de trabalho do pintor, espaço que reflete o mesmo delírio de suas telas. *La Ruche* é a *cit  des artistes* que abriga os jovens talentos que anseiam instalar-se em Paris para desenvolver seus trabalhos. O local hospedou Léger, Chagall, Modigliani, Archipenko, Soutine, dentre outros artistas. No poema, Cendrars relata uma de suas visitas a esse lugar em que a arte, naquela época, era essencialmente vanguardista. Todos os ambientes de *La Ruche* refletiam o mesmo êxtase dos movimentos de vanguarda, sobretudo pela desordem, conturbação e desarmonia de tudo o que o poeta v , de modo que a observação do local causa-lhe embriaguez – “[...] *mon ivresse quand je lui rends visite*”²⁴⁹. Essa sensação de Cendrars faz com que ele capte todas as cenas que vivencia nessa visita, transpondo-as em planos fragmentados, superpostos e simultâneos, aproximando-se da estética cubista. Além disso, a realidade exposta   desintegrada pela subjetividade do poeta, em proximidade com a estética expressionista. Portas, paredes, cartões de visita, garrafas, rótulos, fotografias, obras frenéticas, esboços e desenhos, sapatos, lâmpada, panela, cossacos, a vista da janela, a presença de artistas e de assuntos discutidos – como Zina, irmã de Chagall –, compõem o relato deformado de Cendrars. Com essas características, o poeta faz um retrato do ateliê de Chagall que dialoga esteticamente com a própria obra do pintor: o mesmo frenesi, os elementos visuais reunidos de modo surreal, distorcido e simultâneo. Com isso, vale lembrar que todos os *Dix-neuf po mes élastiques* dialogam com pintores vanguardistas, em uma experiência de transposição das técnicas pictóricas para a poesia.

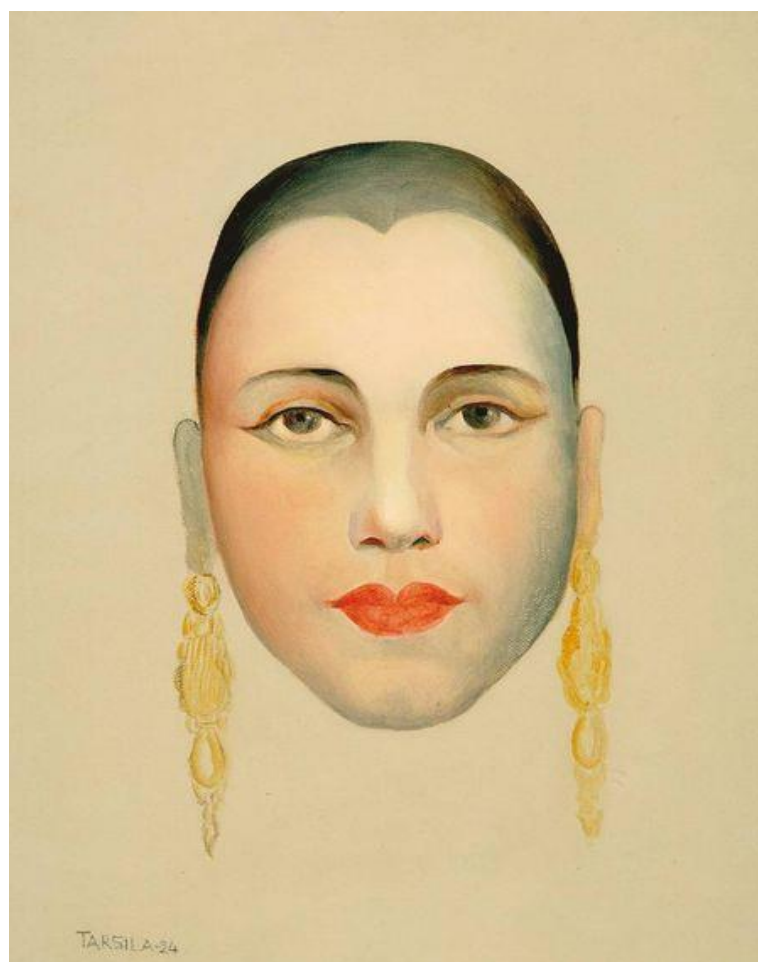
Se, em Cendrars, a imagem do ateliê é elaborada segundo a estética de Chagall, em Oswald será segundo a de Tarsila. Com o mesmo título do “poema elástico”, em “*Atelier*”, o olhar de Oswald percorre o ateliê de Tarsila e expõe simultaneamente as telas que vê e algumas memora  es que elas lhe trazem. Todos os campos de visão do poeta aparecem em imagens enumeradas e de forma bastante concisa. Porém, diferente do frenesi da imagem construída a partir da obra de Chagall, o retrato do ateliê da brasileira se dará com aquela mesma ordenação dos elementos da pintura Pau-Brasil. A primeira estrofe refere-se aos autorretratos que lembram a personalidade da pintora. Os de 1921, como *Autorretrato com vestido laranja* e *Autorretrato com lenço vermelho*, fazem referência   antiga pintora impressionista, que não tinha visto ainda “Paris nem Picadilly”; os posteriores, remetem à

visita/ Garrafas vazias/ Garrafas/ Zina/ (Nós falamos muito dela)/ Chagall/ Chagall/ Nas escalas da luz” (tradução nossa).

²⁴⁹ “[...] *minha embriaguez quando eu lhe faço visita*” (tradução nossa).

Tarsila de estilo moderno e sofisticada, vestida pelo grande estilista Poiret: Oswald faz alusão a duas telas, a *Caipirinha* (1923), a “moça da roça de São Bernardo brincando com bonecas de mato” (AMARAL, T., 1923 apud AMARAL, 2010, p. 102); e a *Autorretrato I* (1924), pela menção aos brincos. Ainda na primeira estrofe, o poeta relembra a viagem de Tarsila sozinha em Sevilha, e a forma como atraía a atenção de quem a olhava – “[...] as exclamações dos homens/ Em Sevilha” –, a mesma sugestão de poemas de “Sectário dos amantes” que remete a cartas da pintora enviadas da Espanha: “Na igreja toda gente me olhava/ Ando desperdiçando beleza/ Longe de ti” (ANDRADE, 2017, p. 70).

Figura 45 - *Autorretrato I* (1924)



Fonte: MASP (2019, p. 169).

De forma ainda mais fragmentada, em construções nominais ou períodos simples como os do franco-suíço, o poeta reúne concomitantemente nas demais estrofes uma série de associações de imagens. A “geometria das atmosferas nítidas”, remete à técnica de Tarsila, deglutida do Cubismo. As “locomotivas”, “arranha-céus”, “fordes” e “viadutos” fazem alusão

a elementos integrantes das paisagens urbanas da brasileira, como *E.F.C.B, São Paulo* e *São Paulo (Gazo)*. Os “bichos nacionais”, retomam os animais de várias telas, como *A Cuca*, *Paisagem com touro I* e *A feira I e II*. As “procissões de Minas” rememoram a viagem a São João del Rei durante a Semana Santa e os quadros de cunho religioso de Tarsila, como *Anjos*, *As meninas* e *Adoração*. Por fim, o poeta acrescenta à ambientação do ateliê o cheiro de café e o silêncio do cômodo, “emoldurado”. A reunião simultânea de todos esses fragmentos de visão e a temática do poema revelam, assim, uma apropriação do quarto *Poème élastique* de Cendrars. Enquanto o franco-suíço construiu sua poesia a partir do diálogo estético com pintores vanguardistas como Chagall, Oswald, em um “modo Cendrars de ser”, fará uma obra que corresponde esteticamente com a pintura de Tarsila.

Ainda é preciso dizer que há a sugestão de que parte de “Atelier” do *Pau-Brasil* tenha sido esboçado na companhia de Cendrars, por conta da informação de uma carta enviada a Tarsila no dia 29 de março de 1925, que revela um trecho da primeira estrofe e a referência à presença do vanguardista:

Almoçamos eu e Cendrars, com Betita em La Villette e mandamos a v. [você] e D. Olivia e ao Paulo Prado cartas cheias de Beaujolais. Os tais versos eram assim:

“Caipirinha enfeitada por Poiret

A fazenda paulista preguiça nos teus olhos

Que não viram Paris nem Piccadilly nem Toledo

Nem as exclamações dos homens

Em Sevilha

À tua passagem entre brincos”

Bonito? Talento não falta. Tem até demais. Falta é paz. Tranquilidade, pot au feu (ANDRADE, 1925 apud AMARAL, 2010, p. 192- 193).

Diante de tais informações, não restam dúvidas de que a criação de imagens do *Pau-Brasil* teve grande inspiração nas obras de Cendrars e de Tarsila. Todos esses fatos acabam por revelar intrincadas relações estéticas mantidas pelos três artistas nesses anos de intensa interação.

Outra semelhança que a poesia de Oswald guarda com a obra dos dois artistas é a descrição de imagens pitorescas, muitas delas recolhidas durante as viagens pelo Brasil. Em diálogo com a pintura, o poeta também intitula “Paisagem” muitos desses poemas, como fez Cendrars nas *Feuilles de Route*. A ideia era a de criar uma imagem próxima das composições pictóricas dessa classificação, a partir de ambientes brasileiros. Em alguns momentos, a crueza do poema-paisagem lembra aquela dos cartões-postais de Cendrars ou dos croquis de Tarsila, com a mesma linguagem sintética, sem muitos elementos ou ornamentos na

composição da imagem “primitiva”, como na colagem do texto de Frei Vicente do Salvador, em “História do Brasil”, constituída somente por “palmares de cocos grandes à vista do mar”:

Paisagem

Cultivam-se palmares de cocos grandes
Principalmente à vista do mar
(ANDRADE, 2017, p.35).

Em outras passagens, o poema-paisagem procura representar o dinamismo da cena retratada:

Paisagem

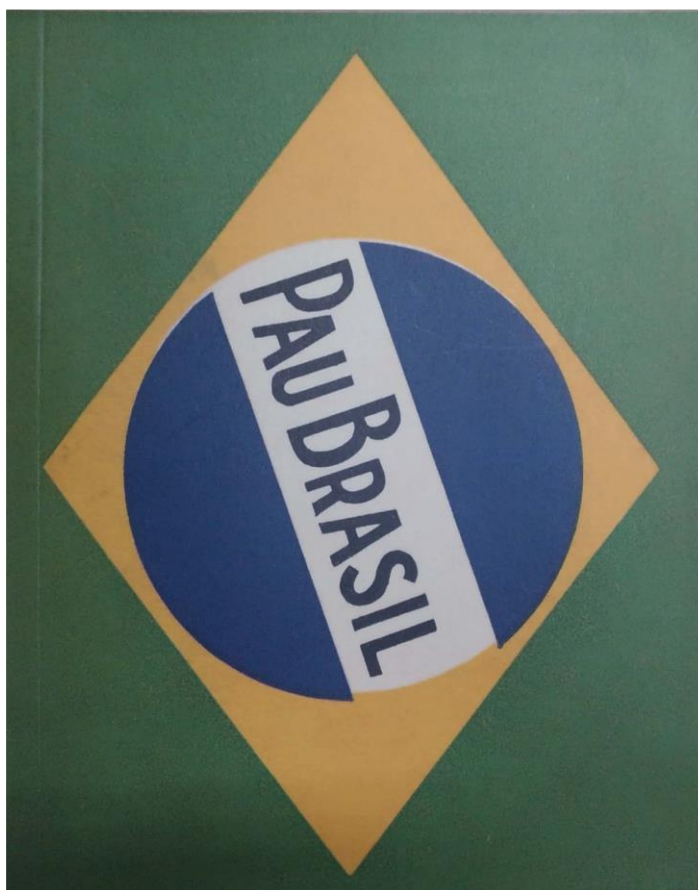
O cafezal é um mar alinhavado
Na aflição humorística dos passarinhos
Nuvens constroem cidades nos horizontes dos carregadores
E o fazendeiro olha os seus 800.000 pés coroados
(ANDRADE, 2017, p.49).

O poema faz parte de “São Martinho”, a seção com o mesmo nome da poderosa fazenda da família Prado, que em 1905 tinha a segunda maior produção cafeeira do mundo²⁵⁰. Toda essa prosperidade levou à necessidade de construção de uma vila nas terras da fazenda, arquitetada pelo engenheiro italiano Júlio Macozzio. Nascia o município de Pradópolis. O “quadro” de Oswald procura captar na imagem a essência dessa grande fazenda. Os 800.000 pés de café são descritos metaforicamente como um “mar alinhavado”: a imensidão da plantação, como a do mar, composta pela sequência de arbustos que lembram os pontos largos do alinhavo. No fim dos carregadores – o caminho aberto no meio da lavoura –, pode-se ver a cidade surgindo, que, por estar na linha do horizonte, próxima do céu, é “construída pelas nuvens”. A natureza, por meio dos passarinhos, paradoxalmente “ri aflita” dessa intromissão humana, com a organização de plantas “alinhavadas” e de cidades nascendo. Por fim, Oswald acrescenta a figura do fazendeiro, admirando a imagem prodigiosa de sua plantação.

Além do uso de um termo do universo pictórico, “Paisagem”, o *Pau-Brasil* também apresenta outras características que revelam uma forte relação com a imagem, em termos visuais. Como apontado anteriormente, em um espelhamento evidente da linguagem telegráfica de poemas e croquis, a obra também foi ilustrada com desenhos de Tarsila, de modo muito próximo do que foi feito nas *Feuilles de Route*. Haroldo de Campos (2017) revela a importância que as ilustrações e o projeto gráfico das obras tinham para Oswald.

Tratava-se de uma preocupação com a “fiscalidade do livro”, correspondendo a uma “poesia de acentuado pendor plástico” (CAMPOS, 2017, p.269). Nesse sentido, além dos croquis, vale chamar a atenção para a capa da primeira edição de *Pau-Brasil*, também feita por Tarsila. A bandeira do Brasil ocupa todo o espaço da encadernação frontal e a mudança da divisa original para “Pau-Brasil” indicava a inversão de valores trazida pela obra: a ideia de nacionalidade subvertida da “história bandeirante e comercial do Brasil”, do “lado doutor”, da “nunca exportação de poesia” para a “volta ao sentido puro”, para os “fatos estéticos”, para “como somos” e para o “contrapeso da originalidade nativa”, usando as palavras de Oswald no *Manifesto* (ANDRADE, 2009b).

Figura 46 – Capa original da primeira edição de *Pau-Brasil* (1925)



Fonte: ANDRADE (2003, n.p.).

De acordo com Campos, os croquis e o projeto gráfico das obras inserem-se em um novo conceito de livro:

O livro de poemas de Oswald participa da natureza de livro de imagens, do álbum de figuras, dos quadrinhos dos *comics*. Sua atualidade neste particular é espantosa. [...] [Nesses gêneros], não se trata de ilustrações decorativas, mas de figuras intrinsecamente vinculadas ao processo informativo do texto, fornecendo assim uma coinformação no nível visual, solidária à imagem verbal desse mesmo texto. O livro de poemas tal como concebe Oswald – cuja imaginação visual o fez sempre um apaixonado da pintura (*Pau-Brasil* e seu desdobramento na Antropofagia estão ligados, respectivamente, a duas fases concomitantes da obra pictórica de Tarsila do Amaral) – integra-se nessa tradição e, ao mesmo tempo, aponta decididamente para o futuro (CAMPOS, 2017, p. 269).

Essa atualidade do “livro de imagens”, apontada por Campos, não havia nascido na obra de Oswald. Certamente a inspiração para esses projetos – já iniciado no diário da garçonière do autor, *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo* – foi recolhida nas experiências de Vanguarda e na obra de Cendrars. O poeta franco-suíço já havia realizado o grande “livro-pintura” de mais de dois metros de extensão, *La Prose du Transsibérien*, que, com os 150 exemplares publicados, atingiriam a altura da Torre Eiffel. Nas obras seguintes, Cendrars sempre demonstrou uma grande preocupação em relação ao projeto gráfico, ilustrações ou colagens, que se somavam ao conteúdo dos versos. Nas *Feuilles de Route*, o convite para a inserção do trabalho de Tarsila, na capa e nos croquis que se relacionavam esteticamente com os poemas, igualmente inspiraram Oswald.

O brasileiro também teria deglutido do estrangeiro, como já dito, a preocupação com a criação da imagem “plástica”. Conforme descreve Campos, “[...] a poesia oswaldiana inclinava-se naturalmente a ‘dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo’ [...]” (CAMPOS, 2017, p. 270). Todo o processo de constituição imagética mantinha um evidente diálogo estético com a pintura de Tarsila, uma “mesma poética”, nas palavras de Miceli:

As obras da fase “Pau-Brasil” e os poemas do livro *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade foram elaborados a partir da mesma poética: versos que sintetizam imagens, cenários visitados pelo casal durante as viagens ao Rio de Janeiro e as cidades históricas mineiras, ou então, desenhos e ícones plásticos de Tarsila como ilustrações de cenas e ideias contidas nos poemas de Oswald (MICELI, 2019, p. 154).

Um forte exemplo desse diálogo estético entre a obra dos dois brasileiros está na relação evidente entre a tela *Palmeiras* (1925) e o poema “Longo da linha”:

Longo da linha

Coqueiros

Aos dois

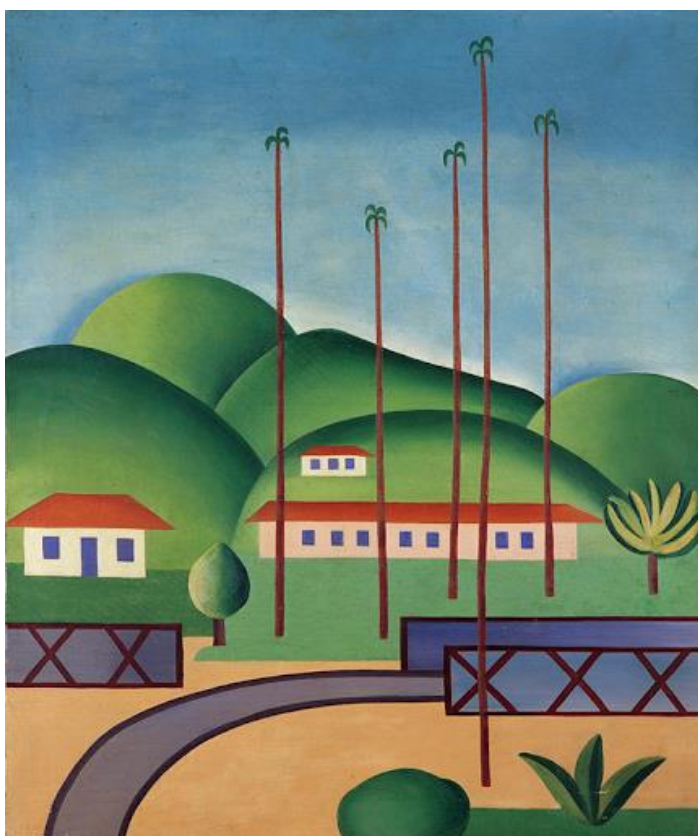
Aos três

Aos grupos

Altos

Baixos

(ANDRADE, 2017, p.93).

Figura 47 – Palmeiras (1925)**Fonte:** MASP (2019, p. 219).

É interessante como a palmeira, ícone recorrente na obra de Tarsila, igualmente aparece com grande frequência nos poemas do *Pau-Brasil*. Dentre as descrições, o poeta cita a espécie por volta de quinze vezes – mencionando “palmeiras”, “coqueiros”, “palmas” e “palmares”. Nas obras de Tarsila e de Oswald, a presença desse ícone nas paisagens remetia à ambientação característica nacional, como um de seus signos distintivos. Na tela em questão, é possível notar que a espécie pintada é a palmeira-imperial. Essa planta trazia signos do exotismo, por sua altura majestosa e também pelas origens tropicais, podendo ser encontrada das Antilhas à Venezuela (ARAUJO; SILVA, 2010, p. 26). Apesar de não ser uma espécie própria da flora brasileira, a palmeira-imperial tornou-se um símbolo histórico importante da pátria. D. João VI, logo que chega ao Brasil com a família real, planta o primeiro exemplar

em 1809, no Real Horto, hoje Jardim Botânico do Rio de Janeiro, o que deu à planta o título de “imperial”. As sementes foram presenteadas por Luís de Abreu Vieira e Silva, um oficial português que havia naufragado na Ilha Maurício, então Ilha da França, onde os franceses aclimatavam espécies tropicais com possível valor de mercado (ARAUJO; SILVA, 2010, p. 26). Lá, Luís de Abreu consegue clandestinamente mudas e sementes, dentre as quais estava a palmeira-imperial. Desse primeiro exemplar, sementes eram distribuídas aos súditos leais – lembremos das onze palmeiras de Morro Azul –, como símbolo do Império, da nobreza e do poder monárquico (ARAUJO; SILVA, 2010, p. 26). É interessante como essas plantas, ao lado das espécies realmente nativas, foram tomadas como ícone brasileiro nas obras de Oswald e Tarsila, já que ilustravam “fatos” tanto da ambientação nacional, quanto de nossa história: o exotismo, o espaço tropical, as marcas do período colonial, as relações de poder, ou mesmo a clandestinidade contida nas ações de nossos antigos governantes.

Essas palmeiras-imperiais realmente deviam chamar muita atenção dos estrangeiros. Em um relato, Tarsila relembra o modo como as altíssimas plantas faziam parte das histórias fantásticas de Cendrars sobre o Brasil:

Cendrars descrevia o Brasil: uma terra de maravilhas que eu mesma não conhecia. Meu testemunho era chamado a cada instante para reforçar a descrição. Da sua fantasia brotavam palmeiras finas como o seu pulso, subindo, por encanto, cem metros de altura para rebentar no alto de três palmas silenciosas (AMARAL, 2008, p. 299)²⁵¹.

Esse relato de Cendrars revela imagens que o poeta viu (e depois rememorou fantasticamente, como os cem metros que atribui à planta) durante a viagem pelo interior do país, mesmo momento em que Tarsila toma croquis da tela mencionada (MASP, 2019, p.218). Teria sido Cendrars aquele a chamar a atenção, fascinado, para as altas palmeiras? Apesar de não podermos afirmar isso com certeza, fica mais uma vez registrada a importância dessa viagem para a redescoberta das singularidades do país e da relevância do olhar do estrangeiro que, em termos gerais, destacava o conteúdo “exótico” das paisagens.

Segundo Amaral (2010, p.206), o quadro *Palmeiras* de Tarsila é um dos “pontos altos” da pintura Pau-Brasil. A tela apresenta a estilização dessa fase, agrupando os principais traços formais: 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 pintura é dividida em três faixas horizontais de cores: a “[...] base com tons terrosos quentes, então subindo para uma camada de colinas verdes que transpõe o setor

médio da composição, e terminado no alto, com uma faixa de azul do céu” (MASP, 2019, p.218). A vegetação, em linhas verticais e perpendiculares, quebra as faixas horizontais, com o destaque nas altíssimas palmeiras, de diferentes tamanhos. Cada elemento da paisagem é reduzido às suas características essenciais e cuidadosamente disposto na tela. Aliás, a racionalidade está inclusa no número das figuras. A “[...] paridade numérica determina a inclusão e o posicionamento dos objetos: cinco palmeiras ficam diante de cinco colinas, e cinco estruturas feitas pelo homem (três edifícios e duas pontes ferroviárias) ocupam essa paisagem cuidadosamente planejada” (MASP, 2019, p.218).

Com a mesma ideia de síntese formal e ordenação da representação da paisagem, Oswald parece retratar a mesma imagem de Tarsila. A concisão linguística lembra a economia e redução da forma dos elementos da tela: grupos nominais ou substantivos soltos, sem verbos, sem conectivos, em total despojamento formal dos versos, lembrando as palavras em liberdade. O número das palmeiras de Tarsila também corresponde ao de coqueiros do poema: “Coqueiros/ Aos dois/ Aos três”, completando cinco plantas. A diferença no agrupamento (“aos dois”, “aos três”) também lembra o quadro, onde as palmeiras não se encontram na mesma linha de perspectiva ou de espaço. A referência à diferença de altura das plantas, “Altos/Baixos”, igualmente remete às características dessa vegetação na tela. A diagramação de Tarsila, com a ortogonal, e as palmeiras-imperiais, que já haviam aparecido em “Santa Quitéria”, analisado anteriormente, serão retomados por Oswald: a horizontalidade da linha grafada é cortada perpendicularmente com a sequência e enumeração desses versos, de tamanho semelhante, na vertical. O título do poema, “Longo da linha”, igualmente recupera esse dinamismo entre o traçado vertical e horizontal, próprio da composição de Tarsila. Com isso, o texto assume expressividade visual pela própria grafia desses versos, que cria um desenho na página apontando esses “coqueiros”. Assim, antes de tudo, Oswald procura produzir uma “imagem plástica”, em diálogo direto com o quadro de Tarsila.

Em outros poemas é possível notar uma relação de sentido por meio da contiguidade, pela mescla de duas realidades distantes, como idealizou Reverdy (1918). Essa construção da imagem, mais uma vez, lembra os quadros cubistas, onde elementos distintos, sintetizados e reduzidos a padrões geométricos, são expressos concomitantemente em uma mesma tela. Haroldo de Campos (2017) observa essa característica no poema “Ditirambo”:

Meu amor me ensinou a ser simples
Como um largo de igreja
Onde não há nem um sino

²⁵¹ Em “Tovalu”, texto originalmente publicado no *Diário de São Paulo*, em 8 de dezembro de 1937.

Nem um lápis
 Nem uma sensualidade
 (ANDRADE, 2017, p. 57).

A referência à pintura de Tarsila é evidente, pela alusão que lhe faz, como “meu amor”, que lhe “ensinou a ser simples”. Com isso, atribui-se que a simplicidade formal dos versos do poeta viria da mesma simplicidade que ele apreendeu da estética da pintora. Para dar sentido a essa aproximação entre poesia e pintura, de onde vem o despojamento, o poeta aplicou o universo do desenho e fez lembrar os croquis de Tarsila. Primeiramente, por meio do *símile*, o poeta conecta duas realidades distantes: a simplicidade é “como um largo de igreja”. As negações, em seguida, caracterizam o caráter simples desse “largo de igreja”: sem sino, sem lápis, sem sensualidade. Segundo Campos (2017), o processo metonímico de “lápis” em lugar de “desenho feito a lápis” ou “sino” por “toque de sinos” se deixa metaforizar: a “[...] equação implícita entre a visão real de um largo de igreja vazio e silencioso – e, pois, *simples* – e a visão ideal, gráfica, de um largo de igreja assim desenhado [...] onde nenhum traço de lápis preencha o vazio representado pelo branco do papel” (CAMPOS, 2017, p.271, grifos do autor). A simplicidade como fruto do amor, que gera um alto grau de despojamento dessa imagem – largo de igreja desguarnecido de sinos e de ilustração –, retrata um amor puro, sem “sensualidade”. Com isso, de acordo com Campos (2017), nesse poema,

[...] a articulação dos ícones (imagens) escapa da relação do tipo equacional do *símile*, pois a atitude metafórica (que opera no plano da similaridade semântica) sofre a interferência da atitude metonímica (que age no plano da contiguidade sintática). Assim, o real transposto em imagens é, ademais, reorganizado por nexos imprevistos, pelo mesmo processo de singularização com que, num quadro cubista, uma figura reduzida ao detalhe ampliado de um olho é avizinhada de uma carta de baralho ou do bojo de uma guitarra. Uma coisa toma o lugar sintático de outra, o efeito é tomado pela causa eficiente, a parte pelo todo, etc (CAMPOS, 2017, p.271).

Assim, essas imagens cubistas de “nexos imprevistos”, contíguas, formam a poesia de Oswald que tende ao ícone, ao “plástico sobre o discurso”, nas palavras de Campos (2017). Compartilha com a pintura de Tarsila a simplicidade, a pureza, a ordenação dos elementos e a coleta dos “fatos estéticos” provindos da “originalidade nativa”. De Cendrars e dos vanguardistas em geral, ambos os brasileiros digerem o primitivismo, a redução das formas, a simultaneidade e a decomposição da realidade. Os três artistas constroem, dialogando esteticamente, um retrato do Brasil.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objetivo deste trabalho pautou-se na análise das relações estéticas entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, examinando como teria se dado a transformação dos ideais da Vanguarda e da obra do europeu no projeto artístico dos brasileiros, que se pretendia original e nacional. Ao lado desse escopo, igualmente apresentamos um estudo aprofundado das teorias estéticas desenvolvidas na literatura e na pintura entre o final do século XIX e o começo do século XX, que contribuiu para compreender não somente as relações entre os três artistas, mas também a conversão das estéticas internacionais modernas no Modernismo brasileiro, em sua primeira fase militante.

O espírito de ruptura e de inovação que regeu as obras dos artistas em questão encontra-se no final do século XIX, que marcou a história com fatos que mexeram com os ânimos do homem ocidental. As grandes descobertas científicas, as revoluções tecnológicas e o advento das máquinas, as transformações na esfera social, os rumores da Primeira Guerra Mundial com a mistura de radicalismo e de exaltação nacional contam dentre os pontos que assinalavam o novo estilo de vida da modernidade. Esse universo de rápidas mudanças converte a percepção do tempo, que agora parece marchar aceleradamente para o futuro, em um vertiginoso processo de renovação.

No meio artístico, tal sensibilidade desencadeará a Modernidade estética, a qual Baudelaire classificou pela apreensão daquilo que há de belo no presente transitório e inovador, antes que se torne obsoleto. Ao mesmo tempo que exalta a fugacidade dos tempos modernos, o progresso da sociedade, para Baudelaire e outros artistas contemporâneos, era paradoxalmente inseparável da decadência. Um dos elementos que fadavam a modernização social ao fracasso era a ascensão da burguesia, aristocracia condenada, sobretudo moralmente. Com isso, as inovações artísticas implantadas pelos modernos do fim do século XIX refletirão, em grande parte, uma crítica do papel da arte na sociedade burguesa.

Um dos sintomas dessa recusa da moral e dos costumes burgueses, impregnados no modo de vida moderno, foi a “poética da evasão”: restava aos artistas fugir da civilização corrompida, em busca de locais ainda não deturpados pela sociedade moderna. Surgia a busca pelo “primitivo”, o contraponto da sociedade ocidental, encontrado nos locais considerados mais próximos à natureza, de culturas antigas ou que “divergiam” dos signos da modernidade. Estudando profundamente esses povos considerados “primitivos”, os europeus também encontraram dentre eles manifestações artísticas que escapavam dos parâmetros do cânone clássico e da arte acadêmica, como a simplicidade na forma e nas escalas naturalísticas,

sugerindo um modo mais direto e imediato de expressão. Com isso, julgaram haver encontrado o estado original da arte, não corrompido pela evolução histórica da criação artística. Essa pureza, livre dos formalismos e do academicismo, parecia poder conectar mais facilmente arte e vida. Ora, essas características adequavam-se bem à expressão daquele presente que se queria retratar. Resgatam-se, assim, os métodos afetivos, espontâneos e puros que permeavam a sensibilidade dita primitiva, em uma busca de se estabelecerem relações mais próximas com a realidade do mundo moderno.

A primitividade acabou por se tornar um dos signos principais que moveriam os movimentos de vanguardas, já no início do século XX. O que se acrescentará ao primitivo da Modernidade é concepção revolucionária de purificação das técnicas artísticas. Os vanguardistas ficaram conhecidos pelo tom excessivo de hostilidade contra a tradição e pela veemente busca do novo, a ponto de desejarem estar à frente de seu tempo. Como demonstramos, a Vanguarda também preconizou uma crítica ao sistema de produção artística, ditado pela tradição, atacando a instituição da arte daquele contexto histórico, ou seja, da sociedade burguesa (BÜRGER, 2008, p. 57). Com o intuito de também atingir a ordem social, que atuava de forma conservadora, o posicionamento destrutivo das vanguardas possuía um duplo fundamento: a subversão do sistema artístico e do sistema social dominante. Com a utopia de criar, por meio da arte, uma nova práxis vital, os movimentos investiram – junto da exaltação do novo, fundado sobre a estética da surpresa, do choque e do inédito – em uma trajetória rumo à essência da arte, que previa a redução e a purificação dos gêneros. Assim, sua renovação distinguia-se daquela que havia levado à decadência da sociedade. Foi esse intuito que encontrou no primitivismo, já difundido nas artes modernas, uma estética que poderia expressar tais ambições artísticas. Os estudos etnográficos e arqueológicos contemporâneos contribuíram para revelar ainda mais a arte primitiva, sobretudo, a pré-histórica e africana, que causava um grande impacto nos artistas. Peças oriundas dessas culturas antigas, então expostas nos museus etnográficos, ganhavam fama na Europa pelo exotismo e síntese praticamente absoluta das formas, que se contrastavam fortemente com as convenções e valores acadêmicos. Delas, os vanguardistas colhem os princípios estéticos que alimentarão as movimentações artísticas da época, ao mesmo tempo que obras literárias, quadros, esculturas, teatros e balés tomavam também a temática primitiva.

Nossos estudos nos levaram a considerar que é sob esse mesmo pano de fundo da primitividade que se dá um dos pontos mais cruciais e tensos das relações entre a Vanguarda europeia e o Modernismo brasileiro, sobretudo se nos detivermos nas obras de Oswald de Andrade e de Tarsila do Amaral. Antes de discutir essa questão, é importante relembrar que

nos primeiros anos do século XX, enquanto os ideais da Modernidade e das Vanguardas já se encontravam profundamente desenvolvidos na Europa, a produção brasileira estava alheia às novas estéticas e desprovida de feição nacional, que era uma demanda da crítica especializada.

Como apontou Antônio Cândido (2006), diferente dos países europeus que já tinham sua composição étnica, base cultural e civilização com características já há muitos anos estabilizada, a ideia de uma nação brasileira independente ainda estava em vias de construção no século XIX, frente a um sentimento de inferioridade em relação ao velho continente, próprio de uma ex-colônia, ou país novo, largamente mestiçado. Além disso, a República, inaugurada em 1889, pouco modifica a estrutura deixada pelo Império de origem português: o governo continuava regendo os interesses de uma pequena elite, a atual burguesia agrário-exportadora. Com isso, o desenvolvimento econômico e social caminhava ainda a passos lentos. No século XIX, paralelamente ao processo de estabilização da concepção de uma identidade brasileira, que agrupasse todas as diferenças sociais e culturais existentes ao longo território e a ideia de pertencimento à nação, o discurso vigente no campo das artes girava em torno da criação de uma expressão e tradição artística nacional, superando a dependência e imitação indiscriminada das correntes estrangeiras.

Porém, no findar do século XIX e início do XX, a tensão entre o dado local e os moldes herdados pela tradição europeia ainda não havia se dissolvido. Na literatura, o Parnasianismo e o Realismo, vindos dos ideais positivistas e realista-naturalistas, permaneciam guardando o rigor e os convencionalismos formais. Na pintura, o academicismo e os modelos neoclássicos, deixados como herança da Missão Francesa, impeliu a produção nativa. Tudo isso em plena época de Modernidade e das primeiras movimentações vanguardistas. Além dos contornos da tradição artística originalmente brasileira não estarem ainda bem delineados, havia um retrocesso em relação às inovações estéticas internacionais.

Por outro lado, o trânsito de artistas e intelectuais do Brasil para a Europa ou mesmo a influência do continente como centro irradiador cultural permite que as discussões da Vanguarda adentrem o país. Os artistas aderem o discurso do novo e da ruptura que representavam um “estado de espírito universal”. Nascia, assim, o Modernismo, a versão brasileira da tradição moderna. Se os movimentos europeus reivindicavam uma revolução dos preceitos da arte acadêmica, procurando também atingir os moldes da sociedade burguesa, o Modernismo igualmente nascia de uma insatisfação ante a realidade brasileira retrógrada, que refletia uma produção artística conservadora, estagnada e voltada para as elites. E, com os paradoxos próprios do discurso moderno, grande parte desses modernistas faziam parte das

oligarquias para as quais dirigiam suas críticas, um grupo que tinha condições de procurar formação artística fora do país. E, também paradoxalmente, os brasileiros que falavam em independência da Europa, vão lá buscar as tendências que aqui lhe caberia implantar e desenvolver. De acordo com o Nunes,

Admite-se de um modo geral que o movimento de 22 foi, na sua fase aguda e polêmica, caudatário dos diversos *ismos* da época. De acordo com semelhante ponto de vista, a interferência das correntes europeias no desenvolvimento do nosso Modernismo deu-se como um mal necessário, ou como uma espécie de ritual de passagem que a literatura brasileira teve de cumprir, antes de alcançar a normalidade da vida adulta (NUNES, 2004, p. 316, 317).

A partir das tendências das Vanguardas, os entornos da Semana de 22 se definirão, em resumo, pelo discurso de ruptura com o academicismo, a modernização das linguagens artísticas, o “direito permanente à pesquisa estética” e a “atualização da inteligência artística brasileira”, nas palavras de Mário de Andrade (1974, p. 242). Além disso, também fazia parte das reivindicações do grupo a tão almejada “a estabilização de uma consciência criadora nacional”. Na poesia, por exemplo, os primeiros trabalhos modernistas opuseram-se ao Parnaso e à academia, desmancharam as leis de versificação, e trouxeram uma linguagem mais próxima da vida cotidiana, desmantelando o vocabulário da literatura pós-naturalista e pós-simbolista (BOSI, 2003, p.210, 211). Na pintura, experiências vanguardistas como as de Anita Malfatti e Lasar Segall divergiam grandemente da pintura acadêmica e revelam aos brasileiros as técnicas inovadoras internacionais.

Não obstante as inovações estéticas modernistas dessa fase, ainda faltava à década de 20 completar aquela caracterização e originalidade brasileira, há tempos almejada. Oswald de Andrade comenta essa questão no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, nomeando “geração futurista” as manifestações iniciais do Modernismo: “o trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época” (ANDRADE, 2009b, p.477). Oswald encontrará a resolução desse “problema” no universo vanguardista do ano de 1923.

Nessa época, Tarsila do Amaral, recentemente convencida a aderir a novidade do Modernismo, embarca para a Europa para mais uma temporada de estudos no seio das Vanguardas. Pouco depois, Oswald também partiria para lá com o mesmo propósito, mas também com a intenção de encontrar a pintora, com quem firmou relacionamento. A experiência dos dois artistas será muito mais intensa que a das primeiras viagens. Como

comenta Nunes (2004, p. 318), a Paris de 1923 já era outra, com as conturbadas manifestações dadaístas, às vésperas do Surrealismo, com o primitivismo e exotismo etnográfico em voga nos museus, ateliês e espetáculos – presente inclusive no balé negro de Cendrars e Léger, que causou forte impressão nos dois brasileiros. Além de vivenciarem essa atmosfera da capital vanguardista, nossos estudos constataram um fator determinante para arrematar a introdução do casal Tarsiwald na movimentação artística de Paris: a amizade com Blaise Cendrars. Conforme apontava nossa hipótese inicial, comprovou-se que o autor das *Feuilles de Route* foi um dos elos de ligação entre a Vanguarda europeia e o projeto artístico empreendido pelos dois brasileiros. Em um primeiro momento, isso se deu pelo fato de ter sido o poeta quem os inseriu na comunidade artística parisiense, apresentando aos brasileiros grandes nomes da Vanguarda, que agora frequentavam o ateliê de Tarsila próximo à Place Clichy. Nesse momento, não mais se tratava de assistir manifestações artísticas que lhes eram alheias, mas de participar ativamente das discussões vanguardistas como integrantes do grupo. Em toda essa experiência, Cendrars os acompanhava, por vezes, assumindo o papel de mentor da estreia de suas carreiras nas vanguardas internacionais – como apresentamos, o europeu participou ativamente da primeira exposição de Tarsila e na publicação do *Pau-Brasil* pela editora Au sans pareil.

É na Paris de 1923, “umbigo do mundo”, cheia dos signos da primitividade, onde Oswald descobriu sua própria terra (PRADO, 2017, p. 15), e que Tarsila decidiu ser a “caipirinha de São Bernardo”, levando para a Europa as contribuições de seu próprio país (AMARAL, T., 1923 apud AMARAL, 2010, p.102). Nossas análises revelaram que a valorização de culturas tribais antigas, do exotismo, do arcaico que mantinha certa pureza de expressão fizeram com que os modernistas percebessem que nosso país guardava essas características tão apreciadas. Como explicou Nunes (2004, p.325), se a sensibilidade moderna se encurtava na direção do arcaico, Oswald, o teórico do Pau-Brasil, aproveita para inserir nossas artes num território comum do vanguardismo internacional e, ao mesmo tempo, para cunhar uma expressão com a “cor local”, já que essa primitividade existia dentre nós em estado de cultura ativa, nas dimensões popular, etnográficas e folclórica. Afinal, nosso primitivismo acabava por ser “mais sincero”, como afirmou Mário de Andrade (1987a, p.74). Conforme esclarece Antônio Candido,

[...] não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academismo. Ora, as terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara

eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais (CANDIDO, 2006, p.127).

Nesse sentido, como uma das conclusões às quais chegamos, os modernistas encontraram no primitivismo uma linguagem altamente inovadora que poderia ser a expressão exata da brasilidade que se queria transmitir. Acompanhando as investigações estéticas, estudos de temas brasileiros, pesquisas folclóricas, sociológicas, antropológicas e históricas foram alavancadas e, posteriormente, aprofundadas pelo estabelecimento e ampliação das universidades (IGLÉSIAS, 2002, p.22). Busca-se, nesse momento, expressar objetivamente as raízes profundas que particularizaram nossa identidade nacional, e não somente o Brasil de “cartão-postal”. É nesse momento que, conforme apresentamos, o Modernismo atinge sua congenialidade, assimilando criticamente as técnicas de pesquisa e de expressão artística da Vanguarda europeia, “vendo o país com olhos livres” – nas palavras de Oswald (ANDRADE, 2009b, p. 476) – das injunções acadêmicas e dos recalques históricos, sociais e étnicos (CANDIDO, 2006, p.125, 126). Assim, como afirmou Nunes (2004),

Fixou-se, em torno dos signos das primitividade, que jorrava do manancial descoberto, o ponto de convergência de nossa vanguarda modernista com as vanguardas europeias. Queremos dizer que tais signos, enquanto elementos vivos daquela parte da cultura brasileira [...] cumpriram função mediadora, ligando o sentimento nativo, intensificado em 22, à valorização, levada a efeito pelos movimentos europeus, do Futurismo ao Surrealismo, dos componentes mágicos, instintivos e irracionais da existência humana (NUNES, 2004, p.322, 324).

Data de 1923, como fruto da estética primitiva e da vivência das vanguardas, *A Negra*, tela de Tarsila considerada por Aracy Amaral (2010, p.120) a pioneira de uma arte genuinamente brasileira pela apresentação da figura do negro com força e destaque, pela ousadia na deformação da composição e uma mensagem de autenticidade antes não vistas. Nesse ano, Oswald também reescreverá as *Memórias Sentimentais de João Miramar*, fazendo a conversão e depuração estilística da obra para a estética das Vanguardas. A preparação do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* também se dá nesse contexto. Lembrando que Cendrars atuava como uma espécie de “fio condutor” do percurso que enveredou Oswald e Tarsila na vanguarda de 23.

No final desse ano, os dois modernistas voltam para o Brasil com um claro objetivo de se inspirar na terra e colher aspectos da brasilidade para dar continuidade a seus projetos

estéticos, que logo se encontrariam em uma linha de desenvolvimento comum, a do Pau-Brasil. Outro fator determinante desse processo é a chegada de Blaise Cendrars, em fevereiro de 1924, que, além de vir passar um tempo com os amigos brasileiros, também ansiava buscar no país elementos para sua poesia. Como apresentamos, ao desembarcar, Cendrars não encontra no primeiro momento aquele “país primitivo e exótico” das fantasias europeias. São Paulo, a cidade dos amigos que o recebiam, era a própria mostra do cosmopolitismo internacional e das modas francesas. Com isso, a “caravana modernista” parte de viagem pelo país, passando pelas cidades históricas mineiras, pelas antigas fazendas e pelo Rio de Janeiro, para ver o Carnaval. Os antigos casarões, as paisagens das fazendas, os traços remanescentes coloniais, a obra de Aleijadinho, a arquitetura barroca, as casinhas do Morro da Favela, as decorações populares e o desfile de Carnaval revelavam o país que Cendrars tinha em sua imaginação e apontava para os modernistas os traços primitivos e singulares do Brasil, que guardavam um acervo cultural de nossas tradições.

Conforme constatamos, em concordância com outros estudiosos do assunto, como Aracy Amaral (1997; 2010) e Wilson Martins (2001), essa viagem e a orientação de Cendrars para os signos propriamente nacionais designaram o momento decisivo da reviravolta “brasilizante” nas obras de Oswald e Tarsila, fechando o “ciclo de formação” da estética Pau-Brasil. Segundo Martins (2001, p.496), até então, as manifestações modernistas apresentavam as inovações vanguardistas, porém, ainda imitando os movimentos internacionais. Por mais paradoxal que possa parecer, depois da experiência primitivista em Paris e o despertar para o Brasil, é Cendrars quem vai consolidar a guinada nacionalista na obra dos amigos modernistas. Não no sentido “originá-la”, já que se tratava de um debate que existia no contexto brasileiro, mas no sentido de legitimar, como artista experiente, o interesse por aqueles aspectos e valores da brasilidade muitas vezes desprezados pelos próprios brasileiros. Estava dada a virada de 180° graus na produção artística brasileira, agora rumo à originalidade.

O projeto *Pau-Brasil*, conforme defendia seu autor, anunciava o surgimento de uma arte brasileira moderna, de ruptura com o academicismo e de feições originais, que agora poderia ser “exportada” – processo que por fim se deu mais por meio da pintura de Tarsila, recebida positivamente no seio das vanguardas, do que propriamente pela poesia de Oswald, que não atingiu grande visibilidade no contexto internacional naquele momento. A moeda de conversão desse produto de exportação era justamente o primitivismo, bem aceito internacionalmente. É preciso ressaltar que essa ideia de “venda para o estrangeiro” ou de “arte de exportação” se tratava da inauguração brasileira nas movimentações internacionais,

como “*avant-garde brésilienne*”, do mesmo modo que artistas de outras nações, ainda que europeias, integravam a Vanguarda parisiense, como Picasso, Tzara, Chagall ou mesmo o próprio Cendrars, de origem suíça. Essa era a intenção quando Tarsila resolve fazer sua primeira exposição em Paris, ou quando Oswald publica o *Pau-Brasil* na editora vanguardista Au sans pareil. Nesse caso, nosso primitivismo nativo – que seria o próprio “pau-brasil”, produto originário das terras brasileira de alto valor para os europeus – não queria tão somente agradar ao estrangeiro. Era, ao mesmo tempo, instrumento de revisão das artes e dos moldes nacionais, parte característica de traços de nossa identidade histórica e cultural, e tendência altamente inovadora, segundo as Vanguardas. Conjugava, assim, todas as expectativas dos modernistas: de ser vanguardista e originalmente brasileiros. Por isso, Oswald de Andrade (1971, p. 96) afirma que o “primitivismo nativo”, encorajado por Blaise Cendrars, era o único achado de 22. Como descreve Nunes,

[...] o estudo das influências no Modernismo brasileiro não pode ser orientado segundo uma perspectiva unilateral, que atribua ao nosso movimento a posição de receptor passivo de empréstimo de fora. Quando receptores são também agentes, quando a obra que realizam atesta um índice de originalidade irredutível, e que o empréstimo gerou uma relação bilateral mais profunda, por obra da qual o devedor também se torna credor (NUNES, 2004, p. 326).

Além dos influxos recebidos das Vanguardas, nossos estudos igualmente atestaram essa “relação bilateral profunda” entre as obras de Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. A obra do franco-suíço exerceu uma forte ação sob o projeto artístico dos dois brasileiros, sendo possível observar sólidas relações estéticas entre os artistas. A produção do maior período de contato entre eles, *Feuilles de Route* e o *Pau-Brasil* de Oswald e Tarsila, principal *corpus* deste trabalho, acentua a evidência desses diálogos, que também podem ser encontrados entre outras obras dos artistas.

Nos anos 20, a obra de Blaise Cendrars já apresentava um grande desenvolvimento das tendências das vanguardas, de modo que o poeta era conhecido, por vezes, dentre os precursores ou realizadores de estéticas que eram discutidas em meio aos movimentos. 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. Em uma forte relação com a pintura vanguardista, a poesia do europeu tinha um pendor plástico, em versos que dialogavam com imagens, por vezes coladas

ao lado do texto, como em *La Prose du Transsibérien*. 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 lançou suas “fotografias verbais”, uma técnica que reunia a colagem, o *ready-made* 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).

Como um caderno de anotações de viajantes, ou de croquis de artistas, parte dos poemas das *Feuilles de Route* descrevem com simplicidade e concisão momentos da viagem pelo Brasil e as paisagens “primitivas” vistas durante o percurso. Como definiu o próprio autor, travam-se de “cartões-postais” enviados a amigos ou de “fotografias verbais” que captavam em um *flash* uma cena por meio das palavras. O despojamento da expressão linguística e formal, somado ao exotismo da caracterização das terras tropicais, imprimem às *Feuilles de Route* a estética primitivista, que se associou à tentativa de purificação e inovação do gênero lírico.

Cendrars viu nos croquis de Tarsila, que também viajava pelo Brasil tomando notas do que via a fim de alimentar sua pintura, uma relação muito estreita com os poemas que estava elaborando. Aquelas ilustrações apresentavam o mesmo tema, brevidade e agilidade dos versos das *Feuilles de Route* ao registrar as experiências e observações de paisagens. Com isso, Cendrars convida Tarsila para publicar seus croquis no primeiro volume das *Folhas de Viagem*, o *Formose*, que já apresentava na capa o esboço de *A Negra*, a obra mais inovadora de Tarsila até então. A relação entre os croquis e os poemas, conforme analisamos, se construía, sobretudo, esteticamente: a mesma linguagem telegráfica dos versos, o despojamento e síntese gráficos das imagens, próprios do croqui, a temática e estética que faziam alusão ao primitivismo vanguardista. Vale lembrar que os desenhos de Tarsila já ultrapassavam o caráter de simples anotação, apresentando uma estilização bastante original das formas a partir das técnicas cubistas de decomposição e síntese. Essas características certamente chamaram muito a atenção de Cendrars, contribuindo para o convite de participação no *Formose*.

Esse primeiro livro de poemas sobre o Brasil – acompanhado de croquis de Tarsila e no qual brasileiros como Mário de Andrade (2001b, p. 414) e Sérgio Milliet (2001b, p. 409) viam “humildade”, “pobreza de efeitos”, “nudez absoluta” da expressão poética, “ausência de ornamentos e de literatura” – causou uma grande impressão em Oswald de Andrade, que

nessa época já havia exposto no *Manifesto Pau-Brasil* a ideia de síntese e de pureza no gênero poético, como meio de pôr fim ao “mal da eloquência” brasileira.

Nossas análises nos levaram a concluir que, dentre as experiências de vanguarda apreendidas na Europa, a obra de Cendrars, amigo próximo e mentor, foi uma das que mais o atraiu durante a elaboração da estética Pau-Brasil. Conforme apresentamos, Oswald dialogou esteticamente com vários livros de Cendrars, como *La Prose du Transsibérien*, *Dix-neuf poèmes élastiques* e *Documentaires*. Porém, o “tratamento experimental mais despojado” e primitivo de Cendrars, nas *Feuilles de Route*, é o que mais se assemelha à poesia Pau-Brasil que foi, nas palavras de Haroldo de Campos (2017), a “revolução copernicana” na literatura modernista, em sua postura radical e antidiscursiva. No *Pau-Brasil* encontramos aquela semelhante escrita telegráfica das “fotografias verbais” do franco-suíço: a “expressão rude e nua da sensação”, a “sinceridade total e sintética”, os “poemas-comprimido” ou “poemas-minuto”, como descreveu Paulo Prado (2017). Enquanto que a poesia despojada de Cendrars exprimia aquele ideal de experimentação e inovação dos gêneros segundo as Vanguardas, a de Oswald surgia em oposição à linguagem conservadora e institucionalizada pela academia, sobretudo, a Parnasiana. Como descreveu Ávila (2002, p. 30), Oswald representa uma linguagem tanto em curso criativo quanto em contexto real da experiência e da expressão brasileira.

É importante destacar que essas características foram despertadas pelas experimentações das Vanguardas, que realizavam grandes depurações das linguagens artísticas. Na obra de Cendrars, que aplicou essas rupturas de variadas formas ao longo de sua escrita poética, Oswald encontra paradigmas de inspiração para realizar sua revolução na literatura brasileira. Porém, conforme analisamos, a questão da liberdade do discurso poético na obra do modernista tinha um objetivo que ia além da questão da inovação vanguardista: a conquista de uma linguagem literária originalmente brasileira, depois de anos de reprodução das formas estrangeiras. Diante desse interesse, a caracterização da brasilidade, agora vista com “olhos livres” do discurso acadêmico, engloba todas as feições de nossa identidade nacional, inclusive os pontos desprezados até então. Com isso, em ternos de linguagem, a poesia “contida, substantiva e reduzida ao essencial” de Oswald (CAMPOS, 2017, p.245), inspirada em grande parte na obra de Cendrars, também apresenta a língua brasileira “natural e neológica, sem arcaísmos e erudição” (ANDRADE, 2009b, p.473, 477). Além da crítica ao sistema intelectual vigente, essa poesia representava uma volta aos impulsos profundos de nossa memória discursiva e cultural. É assim que a linguagem telegráfica e popular de *Pau-Brasil* se torna igualmente fruto da sensibilidade primitivista que compunha a obra. Nesse

contexto, é preciso apontar a originalidade do modernista frente à assimilação de técnicas das vanguardas ou de Cendrars.

Além da linguagem telegráfica, outro ponto de semelhança entre as obras dos dois poetas está na viagem que transparece como pano de fundo da caracterização primitiva do país. Assim como fazia Cendrars, no *Pau-Brasil* há muitas referências ao percurso dos modernistas de trem pelo espaço nacional, na companhia do poeta europeu. Enquanto Cendrars conhecia pela primeira vez o Brasil e escrevia seu “caderno de viagens”; Oswald, igualmente, efetuava a (re)descoberta da terra, muitas vezes, direcionada pelo amigo estrangeiro. Os poemas do “Loyde Brasileiro”, também com o título de navio, como o *Formose* e *Gelria* de Cendrars; ou de outras seções, como “Convite”, “Noturno”, “Mapa”, “Versos de dona Carrie”, fazem menção às fazendas do interior de São Paulo, às paisagens de Minas Gerais, ao carnaval do Rio, ou ainda a outras experiências da viagem dos modernistas. Como ocorre em Cendrars, muitos desses poemas descrevem as paisagens primitivas brasileiras.

Ainda como uma espécie de reflexão das *Feuilles de Route*, o *Pau-Brasil* virá igualmente ilustrado com os croquis de Tarsila, em grande parte, realizados durante a viagem pelo país. Com o mesmo diálogo entre os desenhos e a linguagem primitivista dos versos de Cendrars, no livro de Oswald se acrescentará a caracterização da nacionalidade, pela apresentação da ambiência local e dos fatos históricos e culturais. Diferente da disposição nas *Feuilles de Route*, em que apareciam entre os poemas, no *Pau-Brasil*, os croquis abrirão as nove partes da obra, como uma espécie de síntese ou ícone daquele esquema de apresentação da identidade brasileira, montado historicamente da colonização até a década de 20.

Como demonstramos, o tema e linguagem primitiva do *Pau-Brasil* – dos poemas e dos croquis – não reproduziam, porém, o exotismo de Cendrars. Com explicou Oswald (1949 apud CAMPOS, 2017, p.265), aquele primitivismo da França que aparecia com exotismo, era para os brasileiros “primitivismo mesmo”, ou seja, expressão da brasilidade, a “volta ao material” ou “ao sentido puro” (ANDRADE, 2009b; 1972), contidos nos estados brutos da cultura e da sensibilidade coletiva brasileira. Nisso, encontramos outro ponto que indica a originalidade de Oswald frente à assimilação da estética de Cendrars: é a representação da brasilidade que absorve a técnica primitiva das *Feuilles de Route*. Assim, o *Pau-Brasil* apresentava uma “feição estética que coincidia com o exotismo e o modernismo 100% de Cendrars”, segundo Oswald (ANDRADE, 1949 apud CAMPOS, 2017, p.265).

O primitivismo do *Pau-Brasil*, como forma de expressão da brasilidade, também apreendeu da obra do vanguardista outros procedimentos de escrita, como a colagem e o

ready-made. As *Feuilles de Route* haviam incorporado o procedimento das “fotografias verbais” vindos de uma obra anterior, *Documentaires*, toda feita de colagens de outras obras. Assim, sete poemas do *Formose* eram recortes extraídos dos relatos de viagem de Auguste de Saint-Hilaire. Como os *ready-mades* dadaístas, Cendrars insere textos fora do contexto poético, colocando em questão as regras e a estabilidade do gênero. Esse procedimento certamente influenciou sobre a escolha de Oswald em fazer dos *ready-mades* de textos dos cronistas, de cânones literários – como da “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias – ou da banalidade uma forma de “volta ao material” ou às bases primitivas, com a intenção de exposição dos “fatos brutos” da cultura e da história brasileira. Tratava-se igualmente de usar esse “materiais” como crítica aos princípios culturais conservadores, propondo, ao lado das idealizações e clichês, uma verdadeira revisão da brasilidade.

A seção “História do Brasil”, toda feita de colagens dos documentos dos cronistas, traz a visão dos europeus sobre o Brasil selvagem e primitivo, em que a voz de Oswald se inscreve revisando o discurso histórico. Esses primeiros arquivos sobre os nativos brasileiros igualmente contribuíram para demonstrar as bases primitivas de nossa identidade nacional, que dialogava com os estudos etnográficos sobre as culturas tribais arcaicas, que estavam em voga em meio aos movimentos de vanguarda. A inserção desses signos da primitividade brasileira construía, segundo Oswald, as bases da poesia de exportação, a criação da vanguarda brasileira. Os *ready-mades* eram ainda uma forma de antropofagia, de deglutir as vozes dos colonizadores e colocá-los em uma nova perspectiva, afinal, bem ou mal, elas estavam embutidas nos discursos que compunham nossa identidade.

Além dos textos históricos, Oswald faz recortes de outros materiais, agora advindos da oralidade de seu tempo, como das cartas de Tarsila ou de objetos banais como os textos publicitários, assim como também o fez Cendrars. Nessa prática, a linguagem popular era parte da caracterização nativa e forma de romper com tradição acadêmica. A colagem desses fragmentos de cultura, por vezes, se assemelha aos *Dix-neuf poèmes élastiques* de Cendrars, pela poesia de “circunstância” e pela forma que esses fragmentos soltos são enumerados e justapostos no poema, chamando a atenção antes para sua própria expressão que para a elaboração linear de um sentido.

Além da deglutição da obra do vanguardista de modo geral, Oswald também faz *ready-mades* das *Feuilles de Route*. Como demonstramos, o “Loyde Brasileiro” traz colagens de versos de *Le Gelria*. Junto das inúmeras vezes que Oswald menciona a importância do amigo no processo criativo de sua obra e do Modernismo ou das relações estéticas que trava com a sua obra, os *ready-mades* de versos das *Feuilles de Route* somam-se às evidências da

ação que Cendrars exerceu sobre Oswald. O vanguardista estava, assim, dentre os “inimigos sacros”, dotado das grandes qualidades que foram “comidas” pelo antropófago.

A poesia dos dois artistas ainda dialogava com a pintura de Tarsila. A fim de compreender essas relações, nosso trabalho buscou igualmente compreender melhor o processo compositivo da pintora. Assim como Oswald, a brasileira havia ido à Europa estudar as tendências vanguardistas, a fim de criar sua versão brasileira e moderna. Conforme demonstramos, a linguagem pictórica de Tarsila na fase Pau-Brasil derivou significativamente das “paisagens animadas” de Léger. De seu mestre, a pintora toma a ordenação concatenada de elementos da paisagem natural, urbana e humana, sintetizados em padrões geométricos e em diferentes planos que compõem a ideia de perspectiva. A partir desse mote central, Tarsila parte para as exigências de representação dos temas e desafios para a criação da arte nacional e dá uma solução bastante original para o empréstimo de Léger. A ortogonal e o processo de diagramação dos elementos figurativos, que aparecem articulados e em sequência, por exemplo, difere-se da prática de Léger, que insere os componentes na tela em uma sutil relação de contiguidade, fundidos pela gradação cromática do claro-escuro.

Além da obra dos mestres cubistas ou mais estritamente de Léger, Tarsila igualmente havia extraído das experimentações plásticas de Cendrars uma inspiração para compor sua pintura. Certamente, o balé negro realizado junto de Léger, que trazia a estetização do primitivo, foi um dos paradigmas para a realização de *A Negra*. Esse espetáculo também impulsionou a criação do balé brasileiro de Oswald e Tarsila, que infelizmente não foi posto em cena. Conforme afirmou Castro (2019) os planos desse espetáculo ampliaram o interesse dos dois brasileiros em criar sua “própria mitologia moderna de origem nacional”.

Nessa constituição da brasilidade, tomada a partir das estéticas das Vanguardas, Tarsila realça os elementos que comporiam os símbolos nacionais. Para isso, sua linguagem pictórica cria ícones para representar a identidade brasileira. Como ideogramas que se repetem pelas telas, esses ícones traziam a estética primitivista pela temática, que compunha o acervo do “exotismo” aos olhos do expectador europeu, e pela forma, com a simplicidade do desenho e pureza das cores. Dentre eles estão as frutas e animais silvestres, a arquitetura popular, a vegetação tropical e a figura do negro. Assim como os *ready-mades* ou “materiais” de Oswald, essas riquezas nacionais “primitivas” faziam parte da vitrine de produtos de exportação, com finalidades de criação da *avant-garde brésilienne*.

É preciso novamente lembrar que todo esse processo de “brasilidade” na pintura de Tarsila foi muito incentivado por Cendrars, tanto pelo papel de mentoria que assumiu na estreia da pintora em Paris, quanto pelo modo que exultava, durante a viagem pelo país,

aquilo que era genuinamente brasileiro. Conforme demonstramos, relatos da própria Tarsila do Amaral indicaram que foi Cendrars quem lhe revelou a singularidade do Pão de Açúcar, do Morro da Favela, da obra de Aleijadinho e da ambientação das cidades históricas mineiras. A viagem pelo Brasil, na obra da pintora, representou o “retorno à simplicidade”, contida na cultura e arquitetura popular, e às “cores caipiras” que amava quando era criança. Esses elementos que faziam parte, de certo modo, de um Brasil primitivo e arcaico formaram o repertório de signos e temas da pintura Pau-brasil. Com isso, depois da viagem, Tarsila acrescenta à depuração e organização visual por meio da ortogonal, a palheta reduzida das cores pura ou “caipiras”, junto dos ícones nacionais. Com isso, a pintora resgata aquelas raízes rurais e rústicas de sua formação e as conjuga com sua outra face, a de mulher exuberante e moderna, que desfilava com a alta costura vanguardista parisiense. Como também demonstramos, a própria Tarsila estava em exposição e, assim, usará o traje de “caipirinha” assinado pelo moderníssimo estilista Poiret na exposição da Galerie Percier. Os dois modernistas assumiram em suas obras esses duplos contrastantes: o caipira e o moderno, o dado local e o cosmopolita.

Diante dessas características principais que definem o primitivismo Pau-Brasil de Tarsila, nossas análises apontaram que as telas dessa fase se relacionam temática e formalmente com as *Feuilles de Route*. Cendrars tinha o histórico de travar um diálogo criativo com a pintura, de modo que é possível notar em seus poemas uma tentativa de construção da imagem plástica-visual, em que a palavra e as formas pictóricas somam-se para a construção dos sentidos. É sob esse viés que se assentam as relações estéticas com a obra Tarsila.

Grande parte das *Feuilles de Route* compõem paisagens reunindo aspectos topográficos dos ambientes brasileiros. É interessante como alguns desses poemas intitulam-se “*Paysage*”, fazendo uma alusão ao gênero pictórico. Assim como fez nos *Dix-neuf poèmes élastiques*, esses textos recuperam a linguagem de Tarsila, como a palheta reduzida; a ordenação dos elementos, por vezes reduzidos a padrões geométricos; a ideia da perspectiva em planos repartidos na tela; e a inclusão dos ícones nacionais Pau-Brasil. A linguagem poética também apresenta uma estrutura primitivizante, que procura representar as cenas brasileiras, com paisagens naturais e urbanas, em seu aspecto “rudimentar” e “exótico”.

Parte desses “poemas-pinturas” comporão o catálogo da exposição de Tarsila na Galerie Percier em 1926. É interessante notar que, para acompanhar o primitivismo da brasileira, são apresentados poemas sobre São Paulo. Conforme analisamos, essa cidade tão moderna, que ainda guardava resquícios de “exotismo” em sua concepção, segundo os textos

do catálogo e as telas apresentadas na exposição, divergia da expectativa do público parisiense, que esperava ver o Brasil “bárbaro” das florestas e dos animais exóticos. Com isso, reforçamos a ideia de que o primitivismo de Tarsila, com caracterizações de paisagens naturais e urbanas, recuperava e, ao mesmo tempo, reagia ao imaginário “primitivo” que se fazia do Brasil, como forma de reconceituação inquieta da cultura brasileira em relação a Paris (MASP, 2019, p. 202). Assim como a poesia de Oswald, o Pau-Brasil de Tarsila revisava os signos que rodeavam em torno da brasilidade. O traço distintivo da pintora é certamente a forma como reúne o arcaico, o moderno, o estereótipo exótico, a vegetação nativa e a paisagem urbana, o popular, o fantástico e o folclore, sob as mesmas cores puras, a mesma ordenação e escala, a mesma redução das formas, o mesmo ar *naïf*. Essas características tão singulares da pintura de Tarsila foram muito apreciadas pela crítica europeia e contribuíram para a inserção da brasileira no cenário artístico parisiense.

Ainda é preciso ressaltar que o diálogo entre os quadros de Tarsila e as *Feuilles de Route* de Cendrars se reforça com a participação ativa do poeta na exposição de 1926, onde foram apresentados juntos as telas e os poemas. Torna-se, assim, inquestionável a existência de um processo criativo compartilhado entre os artistas, pautado no primitivismo e na ambientação “exótica” brasileira.

Nesse complexo contexto de relações estéticas, as obras de Cendrars e Tarsila ainda se relacionavam com a de Oswald. Lembrando que o poeta e a pintora modernistas compartilhavam o mesmo ideal de criação de um projeto artístico originalmente brasileiro. Em consonância com as inovações vanguardistas, ambos os artistas partilharam princípios estéticos equivalentes, o Pau-Brasil e seu desdobramento na Antropofagia, os quais Oswald foi o responsável de anunciar e teorizar. Os dois manifestos apresentam, por exemplo, vários pontos que podem ser aplicados à poesia e às artes plásticas. Além disso, também observamos que parte considerável das observações teóricas de Oswald foram desenvolvidas a partir da estética pictórica, sobretudo do Cubismo. Com isso, o poeta construiu o eixo referencial de suas formulações teóricas e artísticas a partir da pintura. Mais uma herança da convivência com Cendrars, que igualmente havia construído sua linguagem poética em um diálogo constante com o gênero.

Vem também do estrangeiro o anseio de criar, na poesia, uma “imagem plástica”, que dá “precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo”, como definiu Campos (2017, p. 270). Nesse sentido, apontamos a importância que o projeto gráfico do livro, com as ilustrações de Tarsila, representou na publicação do *Pau-Brasil*: a imagem

integrada ao conteúdo do texto, como uma “coinformação de nível visual” (CAMPOS, 2017, p. 269). Com isso, Oswald e Tarsila caracterizaram o país sob uma “mesma poética”.

Assim, além das características principais do Pau-Brasil, como o primitivismo estético, a renovação da linguagem em contraposição à arte acadêmica, a concisão e simplicidade formais, a caracterização da brasilidade; a poesia de Oswald guardava um diálogo com as telas de Tarsila bastante semelhante àquele estabelecido com os versos de Cendrars. Conforme demonstramos em nossas análises, os poemas *Pau-Brasil* compartilham com a pintura de Tarsila os ícones e a coleta dos “fatos estéticos” provindos da “originalidade nativa”; a ordenação dos elementos por meio da ortogonal, como em “Coqueiros” e “Santa Quitéria”; a descrição pura e sintética de paisagens nativas ou urbanas, em que muitos poemas também se intitulam “Paisagem”, em diálogo com o gênero pictórico, como fez Cendrars.

Todas essas características aqui apresentadas ligam tão intimamente os “cartões-postais” de Cendrars, os “poemas-comprimido” de Oswald, os croquis e telas coloridas de Tarsila, que apresentavam a mesma linguagem sintética, a redução das formas e das cores, e a composição da imagem “primitiva” brasileira.

Encerramos as discussões retomando a ideia de que os brasileiros centraram no primitivismo o ponto de convergência do Modernismo com as Vanguardas, tendo encontrado um de seus grandes paradigmas na obra de Cendrars, que cumpriu a função de mediar aqueles signos da primitividade, valorizados pela cultura moderna europeia, e o sentimento nativo, que era uma demanda da criação da literatura genuinamente brasileira.

Se o casal Tarsiwald encontrou a brasilidade inspirando-se em movimentos internacionais ou na obra de um estrangeiro, a singularidade ou a originalidade de sua produção se explica pela própria teoria da Antropofagia que criaram: a receptividade do “inimigo sacro”, devorando criticamente o que tinha de qualidades, absorvendo a alteridade e convertendo-a em um novo esquema interpretativo da cultura brasileira. Não se tratava de um processo de aquisição passivo, tampouco de dar-se ao luxo de aprimorar ou suplantar as contribuições dos países desenvolvidos, como explicou Pignatari (2004, p. 122), mas de “devorar a radicalidade útil que possam discernir no que se lhes oferece e devolver ao mundo criações novas, originais, invenções”. O ato radical e revolucionário de “posse contra a propriedade”. A absorção do inimigo sacro para transformá-lo em totem.

REFERÊNCIAS

ABBEVILLE, Claude d'. **Histoire de la mission des peres capucins en l'isle de Maragnan et terres circonuoisines**: ou est traicte des singularitez admirables & des meurs des indiens habitants de ce pais avec missiues et aduis qui ont este enuoyez de nouveau. Paris: Imprimerie de François Huby, 1614. Disponível em: < <https://purl.pt/212> >. Acesso em 28 set. 2021.

ABBEVILLE, Claude d'. **História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão e suas circumvisinhaças**. Tradução de Cezar Augusto Marques. São Luiz: Typ. do Frias, 1874. Disponível em: < <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/221724> >. Acesso em 28 set. 2021.

ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: _____ **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida, São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. p. 65-89.

ALMEIDA, Martins. “*Feuilles de Route* – Blaise Cendrars” (1925). 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: Editora 34; Edusp, 2010.

AMARAL, Tarsila. “Blaise Cendrars” (1938). 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. 437-441.

AMARAL, Tarsila. **A Cuca**. 1924. 1 original de arte, óleo sobre tela, 73 cm x 100 cm. Acervo Musée de Grenoble, Centre nacional des arts plastiques, França. Moldura original de Pierre Legrain.

AMARAL, Tarsila. **Chapéu Azul**. 1922. 1 original de arte, óleo sobre tela, 67 cm x 50 cm. Coleção Simão Mendel Guss, São Paulo. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2316/chapeu-azul>>. Acesso em 17 jan. 2021.

AMARAL, Tarsila. **Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral**. Organização de Laura Taddei Brandini. Campinas: Unicamp, 2008.

ANDRADE, Mário de. “Prefácio Interessantíssimo”. In: _____ **Poesias Completas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987a, p. 59-77.

ANDRADE, Mário de. “A escrava que não é Isaura”. In: _____ **Obra imatura**. São Paulo: Martins Editora, 1960, p. 201-275.

ANDRADE, Mário de. “Blaise Cendrars” (1924). 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. 384-394.

ANDRADE, Mário de. “Blaise Cendrars – *Feuilles de Route* (I. *Le Formose*) – Desenhos de Tarsila – Paris, 1924 ; *L’Or* – Romance – Grasset, Paris, 1925” (1925). 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, 2001b, p. 413-415.

ANDRADE, Mário de. “Crônicas de Malazarte VIII”. **Aletria**: Revista de estudos de literatura: 100 anos de Mário de Andrade. Belo Horizonte, v.1, n.1, p.156-160. 1993. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/issue/view/84/showToc>. Acesso em: 31 ag. 2018.

ANDRADE, Mário de. “Luís Aranha ou a poesia preparatoriana” (1932). 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, 2001c, p. 433.

ANDRADE, Mário de. “O Movimento Modernista”. In: _____ **Aspectos da Literatura Brasileira**. 5 ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 231- 255.

ANDRADE, Mário de. “Táxi: Blaise Cendrars” (1929). 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, 2001d, p. 426, 427.

ANDRADE, Mário de; AMARAL, Tarsila. **Correspondência: Mário de Andrade & Tarsila do Amaral**. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: EDUSP/IEB, 2001.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago” (1928). In: _____ 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, 2009a, p.504-511.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924). In: _____ 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, 2009b, p. 472-478.

ANDRADE, Oswald de. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo. **Revista do Brasil**, São Paulo, v. 24, n.96, não paginado, dez, 1923.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas II**: Memórias Sentimentais de João Miramar, Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas V**: Ponta de Lança. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. Ilustrações de Tarsila do Amaral. Paris: Au Sens Pareil, 1925. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Caixa Modernista**. São Paulo: Edusp, 2003.

ANDRADE, Oswald de. Pau-Brasil. In: _____ **Poesias reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 11-109.

APOLLINAIRE, Guillaume. “L’esprit nouveau et les poètes”. In : _____ **Œuvres en prose complètes**. Organização de Pierre Cayergues e Michel Décaudin. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 943-954.

APOLLINAIRE, Guillaume. “Simultaneïsme-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.

APOLLINAIRE, Guillaume. **Œuvres poétiques**. Paris : Gallimard. 1998.

APOLLINAIRE, Guillaume. **Les peintres cubistes**. Paris: Hermann, 1965.

ARANHA, Graça. “A Emoção Estética na Arte Moderna”. In: 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, p. 415-422.

ARARIPE JUNIOR, Tristão de Alencar. **Araripe Junior**: teoria, crítica e história literária. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

ARAUJO, João S. de Paula; SILVA, Ângelo Márcio S. A palmeira imperial: da introdução no Brasil-colônia às doenças e pragas no século XXI. **Ciência e cultura**. São Paulo, v. 62, n. 1, p. 26-28. 2010.

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.

ARAUJO, Natalia Aparecida Bisio de. As fotografias verbais de Blaise Cendrars. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, n. 12, p. 27-46, dez. 2018. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/261>. Acesso em: 27 ago. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Estrada de Ferro Oeste de Minas**: mapa das linhas. Rio de Janeiro: 1917. BR RJANRIO F4.0.MAP.337: blue-print, 75 cm x 51 cm. Escala 1:1.000.000. Disponível em:

<http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=341143&v_abas=1>. Acesso em: 19 out. 2020.

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.

ASSIS, Machado de. **Correspondência de Machado de Assis**, tomo 1: 1860-1869. Apresentação, coordenação e orientação de Sergio Paulo Rouanet. Organização de Irene Moutinho; Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: 2008.

ASSIS, Machado de. **Obras completas de Machado de Assis**: crítica literária. São Paulo: W. M. Jackson, 1955.

ÁVILA, Affonso. “Do Barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro”. In: _____ **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.29-37.

BANDEIRA, Manoel. “A poesia de Blaise Cendrars e os poetas brasileiros” (1957). 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. 460.

BANDEIRA, Manoel. “Cendrars naqueles tempos” (1961). 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, 2001b, p. 469, 470.

BAUDELAIRE, Charles. “Salon de 1859”. In: _____ **Œuvres Complètes II**. Paris: Éditions Gallimard, 1976.

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

BÉHAR, Henri. “Débris, collage et invention poétique”. In: _____ **Littératures**. Lausanne: L'âge d'homme, 1988. p.169-181.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. Organização e prefácio de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. **O Salão e a Selva**: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade. São Paulo: Ex Libris, 1995.

BOCCIONI, Umberto. et al. Manifeste des peintres futuristes (1910). In: LISTA, Giovanni. **Futurisme**: Manifestes, Documents-Proclamations. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1973a, p. 163- 166.

BOCCIONI, Umberto. et al. Nous, les peintres futuristes (1910). In: LISTA, Giovanni. **Futurisme: Manifestes, Documents-Proclamations**. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1973b, p. 166-172.

BOSI, Alfredo. “Introdução”. In: ARARIPE JUNIOR, Tristão de Alencar. **Araripe Junior: teoria, crítica e história literária**. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978, p. IX – XX.

BOSI, Alfredo. “Moderno e Modernista na Literatura Brasileira”. In: **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003, p.209-226.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo” (1924). In: 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, p. 220-260.

BRITO, Mário da Silva. “A Revolução Modernista”. In: COUTINHO, Afrânio (Org.); COUTINHO, Eduardo Faria de. (co-org). **A Literatura no Brasil: Era modernista**. 4. ed. rev. e ampl.. São Paulo: Global, 1997, p. 4-42. 5 v.

BROCA, Brito. “As estórias brasileiras de Blaise Cendrars” (1957). 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. 455-457.

BROCA, Brito. “Blaise Cendrars no Brasil, em 1924” (1952). 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, 2001b, p. 449.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CALINESCU, Matei. **As Cinco Faces da Modernidade**. Tradução de Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.

CALMEYN, Maurice. **Au Congo Belge. Chasses à l'éléphant, les indigènes, l'administration**. Bruxelas: Bruxelles, 1912.

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta ao rei D. Manuel**. Tradução e adaptação de Rubem Braga. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. “Miramar na mira”. In: ANDRADE, Oswald. **Obras completas II: Memórias Sentimentais de João Miramar**, Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. xi-xlv.

CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, Oswald. **Poesias reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p.239-266.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antônio. Uma tentativa de renovação In: _____ **Brigada ligeira e outros ensaios**. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 93-102.

CARVALHAL, Tânia Franco. “Presença da Literatura Francesa no Modernismo Brasileiro”. In: CHAVES, Flávio Loureiro et al. **Aspectos do Modernismo Brasileiro**. Porto Alegre: Edições URGs, 1970, p. 149-188.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006.

CASARIN, Carolina. Tarsila em seus vernissages. **Revista Transas: letras y artes de América Latina**, San Martín, não paginado, 12 dez. 2019. Disponível em: <https://www.revistatransas.com/2019/12/12/tarsila_casarinport/#_ftn1>. Acesso em: 09 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.

CAVALCANTI, Carlos. **Como entender a pintura moderna**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1978.

CENDRARS, Blaise. “*La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*” (artigo de *Der Sturm*). 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, 1987a, p.99- 100.

CENDRARS, Blaise. “Lettre de Cendrars à Smirnoff” (1913). 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, 1987b, p. 107- 108.

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. **Anthologie nègre**. Paris : Buchet/ Chastel, 1979.

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**. Organização de Claude Leroy. Paris: Denöel. 2006.

CENDRARS, Blaise. **Etc..., Etc... (Um Livro 100% Brasileiro)**. Tradução e organização de Theresa Thiériot. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CENDRARS, Blaise. **Homme Froudroyé**. Paris: Éditions Denoël, 1945.

CENDRARS, Blaise. **O loteamento do céu**. Tradução de Geraldo Holanda Cavalcanti. Organização e prefácio de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CENDRARS, Blaise. **Tout autour d'aujourd'hui** : poésies complètes avec 41 poèmes inédits. Organização e notas de Claude Leroy. Paris : Denoël, 2001b.

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.

CENTRE POMPIDOU. **Brancusi avec Oswald de Andrade, Tarsila, Yvette Farkou, Fernand Léger et Maximilien Gauthier dans un décor de barque à la Foire du Trône**. 1926. 1 fotografia, gelatina, 8,9 cm x 13,9 cm. Cabinet de la photographie, Centre Pompidou, Paris. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cqGpd5g>>. Acesso em: 17 jan. 2021.

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-l%27autoportrait-aux-sept-doigts>>. Acesso em 17 jan. 2021.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DAMIÃO, Carla Milani. “Sobre o significado de épico na interpretação Benjaminiana de Brecht”: “Montagem e Avantgarde”. In: _____ **Leituras de Walter Benjamin**. 2ª edição. Organização de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Annablume, 2007. p.189-191.

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.

DIAS, Antônio Gonçalves. **Primeiros Cantos**. 2. ed. Organização de Letícia Malard. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DOMENACH, Jean-Marie. **Abordagem à Modernidade**. Tradução de Paula Taipas. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

DUDREVILLE, Leonardo; FUNI, Achille; RUSSOLO, Luigi; SIRONI, Mario. “*Le Futurisme*”. In: LISTA, Giovanni. **Futurisme**: Manifestes, Documents-Proclamations. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1973, p. 217-220.

EDSCHMID, Kasimir. “Expressionismo na poesia” (1918). In: 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, p. 144- 146.

ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. **A Arte Brasileira**. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

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.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. **Contrabandistas do Pensamento**. São Paulo: Opção Editora, 2017.

FIORAVANTI, Carlos. Na trilha de Saint-Hilaire. **Pesquisa FAPESP**, São Paulo, n. 234, p.88-93, ago. 2015. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2015/08/088-093_Saint-Hilaire_2341.pdf>. Acesso em: 16 set. 2021.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade**: biografia. 2. ed. São Paulo: Globo Livros, 2007.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALVÃO, Patrícia. “Blaise Cendrars: a aventura” (1947). 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.442-44.

GLEICK, James. **A Informação**: uma história, uma teoria, uma enxurrada. Tradução de Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GREENBERG, Clement. “Pintura modernista”. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrin de (Org.). **Greenberg e o debate crítico**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997, p. 101-109.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1996.

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.

HELENA, Lúcia. **Modernismo Brasileiro e Vanguarda**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

IGLÉSIAS, Francisco. “Modernismo: uma reavaliação da inteligência nacional”. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.15-26.

INOJOSA, Joaquim. **O Movimento Modernista em Pernambuco**. Rio de Janeiro: Tupy, 1968. 2 v.

JAUSS, Hans Robert. “Tradição literária e consciência atual da modernidade”. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org.). **Histórias de Literatura: as novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996. p.47-100.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte: e na pintura em particular**. 2. ed. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. 2. ed. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAFETÁ, João Luiz. **Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LE ROUGE, Gustave. **Le Mystérieux Docteur Cornélius**. Tome 1. Paris: Robert Laffont, 1992.

LINS, Vera. **Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.

LISTA, Giovanni. **Futurisme: Manifestes, Documents-Proclamations**. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1973.

LOBATO, Monteiro. **A propósito da exposição Malfatti (1917)**. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP). Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>>. Acesso em: 25 de maio de 2020.

MALÉVITCH, Kazimir S. **De Cézanne au Suprématisme: Tous les traits parus de 1915 à 1922**. Tradução de Jean-Claude Marcadé; Valentine Marcadé. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1974.

MALLARMÉ, Stéphane. “Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso”. Tradução de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MANFIO, Diléa Zanotto. Poesias Reunidas de Oswald de Andrade: Estudos para uma Edição Crítica. **Revista De Letras**, São Paulo, v. 30, n.1, p. 43-51. 1990. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27666543>. Acesso em: 5 de out. 2020.

MARINETTI, Filippo Tommaso. “Imagination sans fils et les mots en liberté” (1913). In: LISTA, Giovanni. **Futurisme: Manifestes, Documents-Proclamations**. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1973, p. 142-146.

MARINETTI, Filippo Tommaso. “Manifesto do futurismo” (1909). In: 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, 2009a. p. 115-118.

MARINETTI, Filippo Tommaso. “Manifesto técnico da literatura futurista” (1912). In: 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, 2009b. p. 119-125.

MARTINS, Eduardo Vieira. Nabuco e Alencar. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, v.19, p.14-32, 31 dez. 2010. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/viewFile/3349/3279. Acesso em: 1 set. 2021.

MARTINS, Wilson. “Cendrars e o Brasil” (1997). 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.490-500.

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

MATVEJEVITCH, Predrag. **Pour une poétique de l'événement**: La poésie de circonstance. Paris: Union Générale d'Éditions, 1979.

MELLO E SOUZA, Gilda de. “Vanguarda e Nacionalismo na década de 20” In: _____ **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

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.

MICELI, Sérgio. **Nacional e estrangeiro**: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

MICHELI, Mário. **As vanguardas artísticas**. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MILLIET, Sérgio. “Cendrars: fantasia e realidade” (1960). 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.445-448.

MILLIET, Sérgio. “Crônica Parisiense” (1925). 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, 2001b, p.409-410.

MORAES, Rubens Borba de. “Recordações de Blaise Cendrars” (1977). 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.482-489.

NAVA, Pedro. **Beira-mar**: Memórias 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

NUNES, Benedito. “Estética e correntes do modernismo. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.39-53.

NUNES, Benedito. Antropofagia e vanguarda: acerca do canibalismo literário. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v.9, n.7, p.316-327, Dez. 2004.

O PAIZ. Rio de Janeiro, n.14.664, 13 dez. 1924. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=178691_05&pagfis=> . Acesso em 5 de out. 2020.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O conceito de identidade nacional na arte mineira do período colonial. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo n.30, p. 117-128, Dez. 1989.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista**: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”. In: _____. **Flores na escrivania**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.91-99.

PERRY, Gill. “O Primitivismo e o Moderno”. In: HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, Cubismo, Abstração**: Começo do século XX. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 1998, p. 3-85.

PICCHIA, Menotti del. “Arte Moderna” (1922). In: 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, p.423-430.

PICCHIA, Menotti del. “Blaise Cendrars. A conferência de amanhã” (1924). 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.404-405.

PIGNATARI, Décio. “Vanguarda como antiliteratura”; “Marco Zero de Andrade”; In: _____. **Contracomunicação**. 3 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p.121-125; 149-166.

PRADO, Paulo. “Cendrars” (1924). 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.406.

PRADO, Paulo. “Poesia Pau-brasil”. In: ANDRADE, Oswald. **Poesias reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 15-19.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “O Modernismo na poesia”. In: COUTINHO, Afrânio (Org); COUTINHO, Eduardo Faria de. (co-org). **A Literatura no Brasil: Era modernista**. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Global, 1997, p. 43-229. 5 v.

REVERDY, Pierre. “L’Image”. **Nord-Sud**, Paris, v.2, n.13, p. 3-4, março de 1918.

RICHTER, Hans. **Dada: arte e antiarte**. Tradução de Mariom Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RIMBAUD, Arthur. **Œuvres complètes**. Paris: Librairie Générale Française, 1999.

ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira: Tomo 1- Contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira**. Organização de Nelson Romero. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira: Tomo 5- Diversas manifestações na prosa, reações antirromânticas na poesia**. Organização de Nelson Romero. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

ROMERO, Sílvio. **Teoria Crítica e História Literária**. Seleção e apresentação de Antônio Cândido. São Paulo: Edusp, 1978.

SAINT-HILAIRE, Auguste. **Voyage dans les provinces de Saint-Paul et de Sainte-Catherine**. Paris: Arthus Bertrand, Libraire-Éditeur, 1851 (Voyage dans l’interieur du Bresil; v. 4).

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHEIDL, Ludwig. **O pré-expressionismo na literatura alemã: Georg Heym, Georg Trakl, Ernst Stadler**. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1985.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 2000.

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

SYLVESTER, David. **Sobre arte moderna**. Tradução de Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

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.

THIOLLIER, René. “Blaise Cendrars no Brasil” (1962). 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.475-480.

THIOLLIER, René. “De S. Paulo a S. João del Rei” (1927). 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, 2001b, p.395-398.

TZARA, Tristan. “Conferência sobre o Dada” (1924). In: CHIPPEL, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. 2. ed. Tradução de Walter Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 389-393.

TZARA, Tristan. “Manifesto Dadá” (1918). In: 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. p. 176-187.

VERÍSSIMO, José. **Estudos de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903 (3ª série).

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

WEISGERBER, Jean. (ed.) **Les avant-gardes littéraires au XX^e.siècle**: Histoire; publié par le Centre d’Étude des Avant-gardes Littéraires de l’Université de Bruxelles. Budapest: Akadémiai Kiadó. 1986a. 1v.

WEISGERBER, Jean. (ed.) **Les avant-gardes littéraires au XX^e.siècle**: Théorie; publié par le Centre d’Étude des Avant-gardes Littéraires de l’Université de Bruxelles. Budapest: Akadémiai Kiadó. 1986b. 2 v.