
SPR

SPANISH AND PORTUGUESE REVIEW

OPEN ACCESS

**Blaise Cendrars e o modernismo brasileiro:
a (re)descoberta do Brasil**

Tessa Sermet

Spanish and Portuguese Review 2 (2016): 135-150

Spanish and Portuguese Review files are licensed under a
**Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives
4.0 International License.**



Blaise Cendrars e o modernismo brasileiro: a (re)descoberta do Brasil

Tessa Sermet

University of Wisconsin-Madison

Resumo: Em 1924, o poeta suíço-francês Blaise Cendrars embarca no navio *Formose*, em direção ao Rio de Janeiro. Em consequência desta viagem e, especialmente, da sua amizade com Oswald de Andrade, Cendrars foi frequentemente citado como uma influência importante, e às vezes mesmo direta, no movimento modernista brasileiro. Alguns lhe atribuem um papel de guia: a representação do negro, o interesse “nacionalista” pela cultura brasileira, a valorização da cultura indígena ou ainda os conceitos antropofágicos em estágio estado embrionário teriam nascido deste encontro. Outros invertem este raciocínio e entendem Cendrars como um plagiador. Não obstante, *Pau-Brasil*, de Oswald e *Feuilles de Route I—le Formose*, de Cendrars foram publicados ao mesmo tempo, e apresentam semelhanças evidentes, tanto do ponto de vista estilístico como de conteúdo: o registro de fatos, a poesia do cotidiano, o prosaísmo são, de fato, elementos que se encontram nas duas coletâneas. Além disso, ambos Cendrars e Oswald recusam o uso habitual da descrição e se opõem ao que o poeta suíço-francês chama de *poésie des faits*. Apesar das aparências, *Pau-Brasil* e *Feuilles de route* mostram abordagens e objetivos distintos: a estrutura, os elementos estilísticos e temáticos, e especialmente o uso da técnica cubista da colagem apontam como suas abordagens respectivas são profundamente singulares.

Palavras-chave: Modernismo, Cendrars, poesia, *Pau Brasil*, Oswald de Andrade, influências

“**E**m vez de tirar retratos... Eu tirei imagens verbais instantâneas, graça a aquele dom que eu tenho para expressar e não dizer tudo à vontade, cartões postais mentais que eu mandei a minha vez aos meus amigos, os poetas de Paris” (Cendrars, *Des hommes* 14) escreve Cendrars desde o navio *Formose*—o nome que dará posteriormente à sua coletânea. Frequentemente descrito como um “escritor viajante,” essa analogia entre poemas e “cartões postais mentais” ou “imagens verbais instantâneas,” é típica do escritor suíço-francês: privilegia versos livres, breves, fatuais—um estilo particularmente admirado pelos jovens artistas brasileiros no estágio embrionário do Modernismo. Como resultado dessa admiração, Blaise Cendrars e Oswald de Andrade se encontram em 1923 em Paris, e, no ano seguinte, o suíço-francês embarca no navio *Formose* em direção ao Rio de Janeiro. De lá, viaja com Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e outros jovens modernistas. As coletâneas *Feuilles de Route: I. Le Formose* de Cendrars e *Pau Brasil* de Oswald, cuja importância para o movimento modernista brasileiro é bem estabelecida, foram escritas durante esse período; elas são a consequência do que foi posteriormente designado como a “redescoberta do Brasil.” Incapazes de se libertarem de discussões sobre a influência e a relação da (in)dependência do Brasil com as vanguardas europeias e especialmente francesas, certas críticas atribuem a

Cendrars um papel de guia, orientando o pensamento modernista em direção às ideias revolucionárias: a representação do negro, o interesse “nacionalista” pela cultura brasileira, a valorização da cultura indígena, até mesmo os conceitos antropofágicos no estágio embrionário teriam nascido do encontro entre Blaise Cendrars e os modernistas, especialmente Oswald de Andrade. Outros invertem completamente esta influência e entendem Cendrars como um plagiador do estilo e das ideias de Oswald.¹ Com certeza, os poemas de Cendrars e Oswald foram publicados ao mesmo tempo, pela mesma editora, e possuem semelhanças evidentes do ponto de vista estilístico (estilo prosaico, uso do indicativo presente, abolição da pontuação): de fato, essas características foram modeladas nas técnicas vanguardistas de Cendrars e Apollinaire, cujas coletâneas *Les Pâques à New York* (*Páscoas em Nova York*) e *Calligrammes* eram conhecidas no meio modernista brasileiro. Além disso, ambos Cendrars e Oswald subvertem o componente descritivo da poesia criando uma *poesia dos fatos* (“poésie des faits”), para utilizar uma expressão de Cendrars—o tom dos poemas pertence à conversa cotidiana,² a forma e a linguagem se simplificam, e, além disso, ambos os autores usam a técnica da colagem dadaísta e integram números, títulos de jornais, e nomes de prédios nos poemas, com o intuito de enriquecer o ponto de vista visual e sonoro.

Porém, os resultados artísticos, suas imagens respectivas do Brasil, se distinguem um do outro. Minha abordagem será por conseguinte comparatista: o objetivo será, numa primeira fase, estabelecer o contexto literário e histórico da primeira visita de Cendrars ao Brasil e das publicações de *Pau Brasil* e *Le Formose*. Numa segunda fase, a análise das colagens em ambas as coletâneas me permitirá destacar como eles se diferenciam um do outro, para depois demonstrar que essas duas obras superam a simples questão de influência e de plágio. Na verdade, são duas obras profundamente originais e expressam dois pontos de vista sobre o Brasil totalmente diferentes.

Os modernistas e Cendrars: uma relação de amor e ódio

Primeiramente, devemos voltar à “Semana de Arte Moderna” de 1922: numa sociedade em plena revolução industrial, surgiu a vontade de responder aos movimentos inovadores europeus, e particularmente franceses, começando

1 Segundo Aracy A. Amaral, Oswald absorveu Cendrars e os modernistas assimilaram as técnicas europeias (Amaral 86). Haroldo de Campos propõe a tese contrária na sua *Poética da Radicalidade*, Campos diz sobre Cendrars, não sem ironia: “não ignorava o português, diga-se de passagem.” Além disso, traços dos temas e da forma de *Pau-Brasil* existiam previamente em *Miramar*, romance publicada em 1924, o que refuta a pretendida importância de Cendrars. Como Amaral, Campos utiliza o léxico antropófago, mas na perspectiva inversa. Citando Edgard Braga, diz: “Oswald de Andrade teve ainda tempo de ver assimilada não só a sua temática paisagística autóctone como a estrutura usada em seus próprios poemas” (Campos 33).

2 Estilo presente previamente em *Kodak*, publicado em 1924 em Paris.

uma vanguarda verdadeiramente brasileira.³ As veleidades modernistas mostram o esforço de uma parte da elite burguesa para revolucionar a cultura através de conceitos populares⁴: com a “Semana,” os modernistas se manifestaram contra o parnasianismo, o simbolismo, o naturalismo e a cultura importada—em resumo, contra o século XIX. Destaca-se aqui um paradoxo: o despeito da vontade de libertar-se da hegemonia linguística portuguesa e de promover a língua popular brasileira. O protesto era principalmente contra a França e os academismos, e não contra Portugal.

Oswald e Tarsila encontram Blaise Cendrars em sua casa em Paris em 28 de maio de 1923. Cendrars lhes apresenta a vida intelectual e cultural de Paris; Oswald e Tarsila apresentam Cendrars ao Brasil,⁵ e em janeiro de 1924 o escritor embarca para o Brasil no navio *Formose*. Em São Paulo, Cendrars faz duas viagens com os modernistas, uma ao Carnaval do Rio de Janeiro e outra a Minas Gerais. As visitas no Rio e em Minas Gerais tiram os modernistas dos “salões” literários, e eles se confrontam com uma realidade popular previamente desconhecida (carnaval, barroco mineiro, cultura popular)—um confronto que marca a incubação do movimento *Pau Brasil*.

Embora Cendrars apresentou três conferências⁶ durante sua estadia no Brasil, o motivo dessas intervenções públicas não era divulgar uma mensagem “modernista”: elas foram organizadas pelos amigos de Cendrars para o ajudar financeiramente. Não obstante, a terceira conferência-exposição, “A Pintura

3 Para entender isto, é necessário apontar a enorme influência francesa na arte brasileira, especialmente desde a “Missão Artística Francesa” de 1816, que levou ao Brasil artistas como Jean-Baptiste Debret.

4 Os modernistas, cercados pela cidade e pelos aspectos cotidianos da vida urbana, queriam propor através da cultura uma nova visão da nação brasileira, oposta à sociedade brasileira tradicional, agrária e, portanto, atrasada.

5 É provável que o compositor Darius Milhaud—com quem Cendrars tinha colaborado no balé *La Création du monde*, baseado nos seus contos negros—tenha sido o primeiro a despertar seu interesse por o Brasil. Milhaud tinha visitado o Brasil a convite de Paul Claudel, e dessa viagem resultou o balé *Le Boeuf sur le toit*, inspirado nas músicas brasileiras e com livreto de Jean Cocteau.

6 A primeira exposição, intitulada “a poesia francesa moderna.” ocorreu no Conservatório de Música em fevereiro de 1924. O objetivo de Cendrars era claro: “o que eu quero que resulte da conferência de hoje é uma lição de liberdade.” Atacou os futuristas e os “passadistas,” como lhes chamava Oswald, e promoveu a adaptação do lirismo às novas formas literárias que seguiam a complexidade da sociedade moderna.

A segunda, chamada “sobre a literatura negra,” é a origem de teorias críticas afirmando que Cendrars revelou aos modernistas uma nova maneira de representar o negro na arte brasileira, por exemplo liberando-o do papel de escravo confinado às representações abolicionistas.

É verdade que Cendrars publicou a *Antologia de contos negros* em 1921 (na vaga primitivista da vanguarda francesa), mas não concordo com a ideia de que ele tenha revelado essa visão do negro aos modernistas. O fato é que a visão dos modernistas brasileiros do negro provavelmente provém de uma longa maturação da apreensão do negro desde a abolição tardia em 1888.

Contemporânea,” suscitou várias polêmicas: tratou-se da primeira exposição de artistas franceses modernistas no Brasil, aos quais se juntava pinturas de Tarsila do Amaral. Tarsila conta que Cendrars “terminou explicando alguns quadros da pintura da vanguarda, que estavam expostos no palco, para melhor elucidação de sua palavra demasiado nova para o público pouco informado da renovação artística recentemente transplantada para cá” (Amaral, *Blaise Cendrars* 109). Notemos que ela menciona a “transplantação” do modernismo no Brasil: essa mesma noção de importação-exportação, que será central no *Manifesto Pau-Brasil*, ainda é considerada unilateralmente. Porém, nem todos compartilhavam do entusiasmo de Tarsila: na véspera, *A Gazeta* publicou um artigo intitulado *o Futurismo em São Paulo*: “Blaise Cendrars, importado pelos maiores futuristas de nossa terra, com o intuito de propagar, com a nova escola literária, as ideias e emoções que eles experimentam perante tudo que é belo, sem, contudo, conseguir, a mesma impressão por parte do público” (Amaral 109). Mais uma vez, aparece a noção de importação, desta vez invertida. *A Gazeta* conclui afirmando que tudo isso era uma “questão de mera fantasia momentânea de um grupo de rapazes que efetivamente pertencem à nossa elite mental e que resolveram divertir-se com o público, à custa de questões de arte” (Amaral 111). O jornal critica ainda mais o fato de Cendrars ter falado em francês, o modernismo já sendo incompreensível em português. Mário de Andrade escreveu um artigo sobre Blaise Cendrars à respeito de sua vinda ao Brasil, publicado na *Revista de São Paulo*.⁷ Elogia a compreensão do suíço-francês do primitivismo, enquanto faz uma forte crítica da influência da literatura francesa, e especialmente da poesia moderna, sobre a literatura e poesia brasileira. Mário de Andrade reprova a tendência “macaqueadora” do Brasil diante da França, mas admira o universalismo de Cendrars: “Foi Cendrars que me revelou o universo. Se do mundo aqueles (os franceses) me tinham dado uma ‘filosofia,’ Cendrars deu-me o ‘conhecimento.’ E o poeta francês, libertou-me da França” (Amaral 29). Esta citação mostra toda a ambiguidade do relacionamento entre Cendrars e os modernistas brasileiros, que não foi isento de ironias e incongruências.

Ruptura

No entanto, a amizade entre os modernistas e Cendrars ainda era forte nessa época; a dedicatória da coletânea *Pau Brasil*, “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil,” que Oswald mudou depois para “por ocasião da descoberta do Brasil,” fez correr muita tinta: a questão de quem realmente

⁷ Relata um incidente ligado à chegada de Cendrars ao Brasil: mutilado de guerra, era maneta e teve problemas com os funcionários aduaneiros que não queriam deixá-lo entrar no país. A maneira irônica e engraçada como Mário de Andrade conclui seu artigo, com uma piada sobre esse assunto, foi trinta anos mais tarde destacada por Cendrars como o exemplo direto dos mal-entendidos que ocorreram entre ele e os modernistas brasileiros.

“descobriu” o Brasil é voluntariamente ambígua. Em 1949, quando a amizade já pertencia ao passado, Oswald diz sobre o assunto:

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 conscientemente poesia pau-brasil. (Campos, “Uma poética da radicalidade” 31)

Com efeito, a relação pode ter-se deteriorado nos anos seguintes, mas é evidente que a arte de ambos escritores foi transformada após as viagens de 1924 e a consequente “descoberta do Brasil.” A amizade e colaboração entre Cendrars e os modernistas continuou até ao final da década. A admiração de Cendrars por Tarsila era muito forte, especialmente porque a considerava como a única pintora brasileira verdadeiramente liberada das autoridades europeias: “Madame Tarsila do Amaral, o único pintor brasileiro que não é nem francês, nem italiano, nem qualquer outra coisa” (Amaral, *Blaise Cendrars* 127).⁸ Cendrars escreve, em lugar de prefácio, poemas breves para a primeira exposição somente da arte de Tarsila em Paris em 1926, na Galerie Percier (Amaral 128).⁹

Contudo, a proliferação das tendências e a dissolução dos modernistas em vários grupos a partir de 1927 lembravam a Cendrars demasiado as polêmicas de Paris. Trinta anos depois, ele volta a falar sobre Oswald: “ele se aburguesou na boemia de vanguarda, o pior dos romantismos” (Amaral 75).¹⁰ Em *Trop, c'est trop—La Voix du Sang*, volta à sua visita ao Brasil e o mal entendido mais importante que ocorreu entre ele e os modernistas brasileiros: “feliz demais de me livrar da maçada e do comércio das manifestações parisienses onde se confinava a poesia—dadaísmo, surrealismo—proveitei a oportunidade e parti imediatamente, convencido de que a poesia de hoje não era o privilégio de uma escola exclusiva, mas estava em pleno andamento no mundo inteiro” (Eulalio, *L'aventure brésilienne* 30).¹¹ Cendrars também recusa o papel de guia,

8 “Madame Tarsila do Amaral, le seul peintre brésilien qui n'est ni français, ni italien, ni autre chose”.

9 “Ci-joints les quelques poèmes promis pour le catalogue de votre exposition. Publiez-les tous ou deux ou trois à votre choix”. O 25 de abril de 1926, ele escreve numa carta à Tarsila e Oswald: “Em anexo estão alguns poemas prometidos para seu catálogo de exposição. Publicai-los todos ou dois ou três como quiseram.” Esses seis poemas escritos para Tarsila constituem a segunda parte de *Feuilles de Route* na edição de 1944.

10 “Il s'est embourgeoisé dans la bohème d'avant-garde, le pire des romantismes”.

11 “Trop heureux de rompre avec les corvées et les commerces des manifestations parisiennes où se confinait la poésie—dadaïsme, surréalisme—j'avais saisi l'occasion par les cheveux et

demonstrando pouco interesse nas reações dos modernistas: “não escuto mais a conversa animada dos meus amigos que partilham as novidades que trouxe comigo de Paris” (Cendrars, *Feuilles de route* 67).¹² Deste modo, ficou desiludido na chegada ao Brasil: “não podia imaginar (nem em sonho) que iam tentar me alistar do outro lado do mundo—e num país novo!—numa estreita vanguarda de estetas—cubistas, futuristas, expressionistas—e não me embarcar numa generosa aventura” (Eulalio 51).¹³ Para Cendrars, que sempre recusou ser categorizado numa escola e lutou contra esse conceito, a tentativa de “alistamento” dos brasileiros foi com certeza um motivo para distanciar-se. Em *Ignorance* (ignorância), poema que faz parte de *Feuilles de route*, mostra certo cepticismo ou lassidão justaposto à exaltação dos modernistas, e talvez mesmo um pouco de desprezo: “Já não escuto mais todas as belas histórias que me contam sobre o futuro, o passado, o presente do Brasil” (Cendrars 69).¹⁴

Mas a separação aconteceu dos dois lados: na mesma época, Cendrars, sob a influência de Paulo Prado, imagina “fazer a América” no Brasil e enriquecer. Essa euforia paulista é de curta duração e “a crise de 1929, a revolução brasileira do ano seguinte e a política ‘cafeeira’ de *valorização* cuidarão de a colocar no seu verdadeiro lugar” (Eulalio 50).¹⁵ No entanto, é provável que isso tenha sido um problema para Oswald, que, depois da fase antropofágica, tem uma fase marxista militante. Até muda a dedicatória de *Pau-Brasil*, a qual se referiu mais tarde como o “pirata do lago Léman” (Eulalio 50).¹⁶ A posteriori, esse afastamento não parece surpreendente: foi com efeito um gesto natural para os modernistas separar-se completamente da influência europeia e particularmente francesa nesse estágio.

“Pau Brasil” e “Le Formose”

Feuilles de route, de Cendrars, foi publicado em 1924 em Paris, na Editora Au Sans Pareil. É dedicado “aos meus bons amigos de São Paulo . . . e aos amigos do Rio-de-Janeiro” (Cendrars 8)¹⁷; Paulo Prado figura em primeiro lugar na longa lista dos paulistas. A coleção de poesias devia inicialmente ter cinco partes: *I. Le*

j'étais parti dare-dare, convaincu que la poésie d'aujourd'hui n'était pas le fait d'une école exclusive, mais battait son plein dans le monde entier”.

12 “Je n'écoute plus la conversation animée de mes amis qui se partagent les nouvelles que j'ai apportées de Paris”.

13 “Je ne pouvais pas imaginer (même en rêve) qu'on allait vouloir m'enrégimenter de l'autre côté du monde—et dans un pays neuf!—dans une étroite avant-garde d'esthètes—cubistes, futuristes, expressionnistes—et non m'embarquer dans une généreuse aventure”.

14 “Je n'écoute plus toutes les belles histoires que l'on me raconte sur l'avenir le passé le présent du Brésil”.

15 “La crise de 1929, la révolution brésilienne de l'année suivante et la politique ‘caféière’ de la *valorisation* se chargeront de mettre à sa vraie place”.

16 “Le pirate du Lac Léman”.

17 “Ce livre est dédié à mes bons amis de São-Paulo[...] et aux amis de Rio-de-Janeiro”.

*Formose; II. São Paulo; III. Rio-de-Janeiro; IV. A la Fazenda; V. Des Hommes sont venus.*¹⁸ O título *Feuilles de route* é de origem militar e significa uma ordem de marcha ou um jornal de campanha militar, e se inscreve completamente no prosaísmo e na poesia dos fatos defendidos por Cendrars. Para a capa do livro, Cendrars escolhe *A Negra* de Tarsila (1923), e insere desenhos da pintora brasileira feitos durante a viagem em Minas entre os poemas. Apenas a edição original respeita isso, e separa também a coleção em duas partes com uma página em branco: em primeiro lugar, os poemas sobre a Europa; em segundo lugar, os poemas sobre a África, a vida a bordo do *Formose* e o Brasil. A reação dos “passadistas” à *Feuilles de route* foi virulenta: segundo eles, não tinha “nem pontuação, nem rima, nem metro, nem ritmo, e... nem senso-comum” (Amaral, *Blaise Cendrars* 130). O último poema de *Feuilles de Route*, “São Paulo,” é um bom exemplo das características destacadas:

“São Paulo”
 Enfim usinas um subúrbio um gentil bondinho
 Fios elétricos
 Uma rua populosa com gente que vai fazer as suas compras da tarde
 Um gasômetro
 Enfim se chega na estação
 São Paulo
 Penso estar na estação de Nice
 Ou desembarcar em Charring-Cross em Londres
 Encontro todos meus amigos
 Bom dia
 Sou eu. (Cendrars 70)¹⁹

18 Exceto a primeira, não foram publicadas—mesmo se a edição de 1944 adiciona os seis poemas escritos para o catálogo da exposição de Tarsila de 1926 sobre o título “São Paulo”. A quinta parte, *Des hommes sont venus* (“homens vieram”) é curiosamente o nome de um livro de Cendrars que foi publicado em 1952: entretanto não se trata aí de poemas, mas sim de um ensaio.

19 “São Paulo”

Enfin voici des usines une banlieue un gentil petit tramway
 Des conduites électriques
 Une rue pouleuse avec des gens qui vont faire leurs emplettes du soir
 Un gazomètre
 Enfin on entre en gare
 Saint-Paul
 Je crois être en gare de Nice
 Ou débarquer à Charring-Cross à Londres
 Je trouve tous mes amis
 Bonjour
 C’est moi.

Com o intuito de reforçar o estilo simplista da “poésie des faits,” Cendrars utiliza o presente do indicativo²⁰: representa a unicidade do momento, sua instantaneidade trágica, um perpétuo presente que adiciona ao poema mais fatalidade.²¹ Cendrars também se posiciona contra as descrições de paisagens que se opõem ao prosaísmo que ele preconiza.

No dia 18 de março de 1924, Oswald publica seu *Manifesto da Poesia Pau Brasil* no *Correio da manhã* do Rio de Janeiro—a “Falação” no início da edição das poesias *Pau-Brasil* é uma versão desse manifesto. No ano seguinte, as poesias *Pau Brasil* são publicadas em Paris pela Editora “Au Sans Pareil,” graças a Cendrars, ilustradas com desenhos de Tarsila. Oswald se opõe ao uso elitista da língua portuguesa, segundo ele, nessa época “os valores estáveis da mais atrasada literatura do mundo impediam qualquer renovação” (Andrade, *Pau-Brasil* 8). Seu objetivo é propor uma linguagem poética reformada, paralela ao processo de industrialização.²² Ele enfatiza a necessidade de reformar a linguagem poética na “Falação” de *Pau Brasil*: “A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros” (Andrade, *Pau-Brasil* 66). Em 1954, Oswald explica o fenômeno modernista em São Paulo, o definindo como uma “consequência da nossa mentalidade industrial... Não só a economia cafeeira promovia os recursos, mas a indústria com a sua ansiedade do novo, a sua estimulação do progresso fazia com que a competição invadisse todos os campos de atividade” (Campos, “Uma poética da radicalidade” 8). É por esta razão que sua poesia contém a dualidade entre tradição e máquina, símbolo da modernização. O mundo poético de Oswald oscila entre passado e futuro, “num sentido histórico-futurista, um passado muito pra-frente” (Amaral, *Blaise Cendrars* 72). Não é suficiente traduzir a cidade na poesia, é necessário também tomar uma postura crítica e política. Segundo Campos, a poesia oswaldiana seria um gesto de destruição e construção, oposta à propriedade e à arte representativa—o conceito de antropofagia está ali presente, mesmo se não inteiramente amadurecido.

No prefácio de *Pau-Brasil*, Paulo Prado destaca: “que já tardava essa tentativa de renovar os modos de expressão e fontes inspiradoras” (Prado, “Poesia Pau-Brasil” 57). Para Prado, o exílio parisiense permitiu a descoberta do Brasil e a poesia *Pau-Brasil* nasceu desta mistura. A literatura evolui em paralelo ao que acontece na Europa, mas a poesia continua petrificada no romantismo. Era necessário se livrar da europeização da poesia e voltar a uma “visão clara e burguesa das coisas e dos homens” (Prado 57). Para livrar o verso brasileiro, era imperativo reformar e revolucionar o conteúdo e a forma. Prado enfatiza também a postura inovadora da abordagem de Oswald.²³ Igualmente, apesar

²⁰ Processo que aparecerá igualmente em seu romance *Or* de 1925.

²¹ Eulálio descreve o ritmo das poesias de Cendrars como sua “respiração premonitória” (Eulálio 39).

²² Nota-se de passagem que é exatamente isso que Cendrars promoveu na sua primeira conferência brasileira.

²³ É muito interessante ver Prado caracterizar o título do livro como sendo de propósito pitoresco e caricatural, sabendo que é isso que Campos reprime a Cendrars. Campos despreza o

do desejo de romper com a Europa, Prado faz várias referências ao francês e, para exemplificar a necessidade de eliminar “o mal da eloquência” (Prado 59) cita um haikai em francês. Além desse paradoxo, insiste na urgência de deixar as “modas em atraso... decrépitas e tresandando a naftalina” (Prado 59) como o futurismo, para ir em direção a uma “expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética” (59). Prado antecipa as possíveis reações negativas dos leitores “passadistas,” e inscreve *Pau-Brasil* na herança de vários escritos condenados porque revolucionários—todos os exemplos sendo tirados da literatura francesa. A respeito do aspecto revolucionário e difícil da poesia de Oswald, Campos diz que o “apelo ao nível de compreensão crítica do leitor... está implícito no procedimento básico da sintaxe oswaldiana.” Essa sintaxe, às vezes opaca, possui semelhanças com o estilo de Cendrars e as semelhanças—com a “poesia dos fatos”, o prosaísmo e o interesse pelos aspectos modernos da vida cotidiana—não se pode negar:

“Metalúrgica”

1 300° à sombra dos telheiros retos
 12 000 cavalos invisíveis pensando
 40 000 toneladas de níquel amarelo
 Para sair do nível das águas esponjosas
 E uma estrada de ferro nascendo do solo
 Os fornos entroncados
 Dão o gusa e a escória
 A refinação planta barras
 E lá embaixo os operários
 Forjam as primeiras lascas de aço. (Andrade 95)

Se Cendrars é sempre o sujeito principal dos poemas de *Feuilles de Route*,²⁴ a presença de Oswald como sujeito lírico e “narrador” não é muito forte, como

escritor ao ponto que explica essa falta de valor enfatizando que a poesia de Cendrars, “com seu gosto obsessivo pelo exótico, acabou quase sempre limitada à disponibilidade colorida, ao detalhístico e ao pitoresco” (Campos 32).

24 Cendrars. *Complete poems*, 157.

“Cabin n° 6”

I live here
 I should always live here
 I deserve no praise for staying shut in and working
 Besides I don't work I write down everything that goes through my head
 Well not really everything
 Because tons of things go through my head but don't get out into the cabin
 I'm living in a breeze the porthole wide open and the fan whirring
 Not reading

vemos em “Metalúrgica.” A exceção é o último poema de *Pau Brasil*²⁵—poema relatando a experiência muito subjetiva da viagem França-Brasil. Essa “objetividade de consciência” (Campos, “Miramar na mira” 17) é particularmente visível na pluralidade de sujeitos, temas, lugares e tempos específicos a *Pau Brasil*. Encontramos outros elementos parecidos à poesia de Cendrars em *Pau-Brasil*, mas Oswald, ao contrário de Cendrars, não respeita a sintaxe e às vezes até elimina o verbo principal ou o rejeita num hipérbato complexo—a língua oral é muito mais profundamente presente na poesia *Pau-Brasil*.

Ao nível formal, a estrutura narrativa é diferente nas duas coletâneas. O *Formose* progride linearmente no espaço e no tempo, seguindo a progressão da viagem de Cendrars. Podemos mesmo arriscar-nos a dizer que viaja nas pegadas dos colonizadores. Essa posição ambígua, a do viajante branco europeu, oposta ao posicionamento revolucionário de Oswald, será ainda mais evidente a seguir, na análise dos poemas-colagens. Pelo contrário, *Pau-Brasil* navega do passado ao presente, principia com a *História do Brasil* (onde todos os poemas são colagens) e os *Poemas da colonização*; mais tarde outra parte da coletânea, intitulada *RP*, relata o trajeto ferroviário entre São Paulo e Rio de Janeiro; *Postes da Light*, um caminho em São Paulo; e *Loíde Brasileiro* trata da viagem da França ao Brasil. Oswald emprega estes saltos do passado ao presente e o tom irônico para expressar a complexidade do Brasil. Eulálio resume de maneira muito fina este processo: “a visão crítica e satírica da história do seu país serve a Oswald de chave para um futuro brasileiro todavia obscuro” (Eulálio 32).²⁶

Além disso, *Pau-Brasil* e *Le Formose* são ilustrados por desenhos de Tarsila do Amaral. Embora haja uma distinção significativa entre as duas coleções: em primeiro lugar, se Cendrars insere desenhos de Tarsila entre poemas, eles têm muito mais do que um valor descritivo ou decorativo, possuem um valor poético real. Em *Le Formose*, estão dispersos a priori aleatoriamente ao longo dos poemas, o que poderia ser considerado como uma interrupção do fio narrativo, porém não são simples ilustrações dos poemas anteriores ou provenientes. No contexto da hipervisibilidade favorecida por Cendrars, no meio das “imagens verbais,” os desenhos de Tarsila substituem palavras quando estas não contêm a expressividade exigida. Em *Pau-Brasil*, ao contrário, os desenhos aparecem abaixo da legenda de cada parte da coletânea. Sua função é, portanto, mais ilustrativa do que poética, apesar de seus temas serem relacionados com o conteúdo de cada seção. Significativamente, a presença dos desenhos de Tarsila em *Feuilles de Route*

25 Andrade. *Pau Brasil*, 139.

“Canto do regresso a Pátria

Minha terra tem mais rosas

E quase que mais amores

Minha terra tem mais ouro

Minha terra tem mais terra

26 “La vision critique et satirique de l’histoire et de son pays sert à Oswald de Andrade comme une clef pour un avenir brésilien encore obscur”.

assemelha-se à colagens, e vamos ver que ambos Oswald e Cendrars utilizam esta técnica dadaísta nas suas coletâneas respectivas.

Colagem

Ambos Oswald e Cendrars realmente utilizam a técnica cubista da “colagem,” baseando os seus poemas em números, títulos de jornais, nomes ou outros textos artísticos. Eles parecem ter, pelo menos em certa medida, seguido a receita de Tristan Tzara:

Take a newspaper.
 Take some scissors.
 Choose from this paper an article the length you want to make your poem.
 Cut out the article.
 Next carefully cut out each of the words that make up this article and put them all in a bag.
 Shake gently.
 Next take out each cutting one after the other.
 Copy conscientiously in the order in which they left the bag.
 The poem will resemble you.
 And there you are—an infinitely original author of charming sensibility, even though unappreciated by the vulgar herd.²⁷

Nos poemas-colagem de *Feuilles de route* e *Pau Brasil*, Cendrars e Oswald mantêm a linearidade dos textos originais e, portanto, não seguem as instruções de Tzara ao pé da letra. Além disso, o uso desta técnica surrealista não visa, neste caso, a expressão da subconsciência, nem escrever um poema que se “pareceria” com eles. Na verdade, o argumento aqui seria que eles não usam a colagem da mesma maneira: para Cendrars, é um processo artístico transformar o antigo em novo, a prosa em poesia. Sua coletânea *Kodak* é, por exemplo, baseada inteiramente no romance de Gustave Le Rouge, *Le Mystérieux Docteur Cornélius* (1911-1912)—algo que ele aparentemente “esqueceu” de mencionar quando o publicou, e que foi descoberto mais tarde. Em *Le Formose*, o poema “Pedro Alvarez Cabral” se baseia na mesma técnica:

“Pedro Alvarez Cabral”
 O português Pedro Alvarez Cabral havia embarcado em Lisboa
 No ano 1500
 Para ir às Índias Orientais

27 https://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/To_Make_a_Dadaist_Poem

Ventos contrários o levaram em direção ao Oeste e o Brasil foi descoberto.
(Cendrars, *Feuilles de route* 45)²⁸

A colagem é feita a partir de um texto francês, *Viagem às Províncias de São Paulo e Santa Catarina* de Auguste Saint-Hilaire, publicado em 1851. Este poema se situa na segunda parte de *Le Formose*, e marca o momento em que o poeta vê as costas brasileiras pela primeira vez. Parece que Cendrars, se lembrando deste momento preciso de sua viagem, foi incapaz de expressar suas sensações com suas próprias palavras. Notavelmente, o uso do texto de Saint-Hilaire é provavelmente a marca da influência de Paulo Prado. Na verdade, Prado estava extremamente interessado na história do Brasil, com uma visão muito revisionista, e ele influenciou tanto Cendrars como os modernistas brasileiros—sendo provavelmente ele quem apresentou este texto histórico sobre o Brasil a Cendrars. Este último parece ter recorrido às palavras de outro escritor para descrever sua chegada ao Brasil, como se fosse a melhor maneira de expressar seus sentimentos quando confrontado com o exotismo deste novo país.

Pelo contrário, quando Oswald empresta as vozes dos autores canônicos, é para construir uma distância crítica. O trecho seguinte foi extraído de um texto canônico brasileiro, na verdade, o primeiro documento da história do Brasil, a *Carta do Achamento* de Pero Vaz de Caminha, escrita ao Rei D. Manuel em 1500:

A descoberta

Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava da Páscoa
Topamos aves
E houvemos vista de terra

Os selvagens

Mostraram-lhes uma galinha
Quase haviam medo dela
E não queriam por a mão
E depois a tomaram como espantados

Primeiro chá

Depois de dançarem
Diogo Dias
Fez o salto real

28 “Le portugais Pedro Alvarez 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”.

As meninas da gare

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha. (Andrade, *Pau Brasil* 69-70)

Se compararmos a versão de Oswald ao original, notamos que ele quase não transformou nada, simplesmente cortou o texto, como Tzara teria aconselhado, e reorganizou o sentido das frases “colando” elas ao lado das outras. Desta forma, Oswald foi capaz de espalhar uma ironia mais ou menos sutil ao longo do texto. Há alguma progressão dentro desse tom irônico no poema: em primeiro lugar, porque a adoção do “nós” e “eles”, enfatiza a arrogância colonial; a escolha do trecho, o episódio com a “galinha”, a menção do “salto real” durante o “Primeiro chá” têm um efeito cômico. Contudo, também é uma forma de reconhecer a história colonial do Brasil e sua identidade cultural complexa. O pico é a última parte, baseada numa das mais famosas passagens da literatura brasileira: a polissemia, em Português, da palavra “vergonha”—que tem o sentido de “partes vergonhosas” e como “vergonha,” em geral—e a reação dos portugueses confrontados com essas meninas nuas é onde a posição subversiva de Oswald culmina. Esta posição irônica é ainda mais forte com a adição de legendas, a única expressão da voz do autor na colagem: “a descoberta,” “os selvagens,” “o primeiro chá,” e especialmente “as meninas da estação.” Esta última legenda combina o passado colonial do Brasil com o surgimento da modernidade, usando a estação, o principal exemplo da modernidade, para definir a filiação das meninas. Sem mencionar que a palavra “gare” é francesa. Além disso, é fascinante que uma seção inteira da “História do Brasil” tenha sido escrita em francês, usando como base para os textos colagem do Capuchinha de Abbeville, um missionário francês do século 17, mantendo a prática de adicionar legendas em português.

A transformação telegráfica de um texto canônico, por meio da técnica da colagem, e a ruptura do fragmento geram o tom paródico, como Haroldo de Campos enfatiza ao escrever sobre *Memórias Sentimentais de João Miramar*: “em Oswald, o estilo teleográfico, com o sem-fio do seu tatibitate em mosaico elétrico e o fragmentário dos minicapítulos dispersos como peças de um caleidoscópio antológico de si mesmo, responde a um propósito também metalinguístico, desta vez decididamente paródico” (Campos 3). Parece, portanto, que o estilo teleográfico não era resultado da influência de Cendrars, mas um estilo com o qual Oswald estava anteriormente familiarizado. Esse elemento, adicionado à disposição das frases “roubadas,” bem como a discreta ironia subjetiva, representam perfeitamente a posição cultural e política através da forma e conteúdo que Oswald defendeu na “falação” da coletânea: “O Cabralismo. A civilização

dos donatários. A Querência e a Exportação... Toda a história da Penetração e a história comercial da América. Pau-Brasil. / Conta a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando diplomaticamente as selvas selvagens” (Andrade, *Pau Brasil* 65-6). Esta apropriação dos textos do colonizador já estava presente no *Manifesto Pau Brasil*—“tudo assimilado” defende Oswald—e, obviamente, antecipa os conceitos do *Manifesto Antropófago*. Estamos, portanto, longe de um Cendrars que se apropria de textos escritos por figuras colonizadoras, enquanto está seguindo exatamente o mesmo itinerário, e sendo muito consciente de sua postura de representante do “centro” modernista neste novo país. A visão do Brasil de Cendrars também é muito utópica—a propósito, ele chamou muitas vezes o Brasil de “utopialand”—como este trecho de um texto posterior mostra muito bem: “é muito bonito é muito grande você não tem ideia de tal país. Ouça, meus filhos, vamos fazer um filme... Nós vamos apenas mostrar o que é que a floresta virgem, os rios gigantes, os arbustos, a selva, o sol, os trópicos, o homem branco que pousa em tudo isso, que verifica para fora do país, que se cria uma nova pátria” (Amaral, *Blaise Cendrars* 117).

Esta posição chocante do “homem branco” marca uma outra diferença fundamental entre os dois textos, talvez a mais crucial: a ideia de Oswald era de fato de “ser regional e puro em nossos tempos,” e é por isso que, apesar da viagem para a França, Oswald não faz comparações entre “centro” e “periferia” tanto como Cendrars.²⁹ O poema “The Mumus” de *Feuilles de route* exemplifica a tendência de Cendrars de comparar o que ele está vendo com a Europa:

“The Mumus”

Oh these black women you meet around the black villages at the shops where
percale is measured out for trade

Not other women in the world possess

.....

Not the English aristocrat in Hyde Park in the morning

Not the Spanish girl promenading on Sunday evening

Not the beautiful Roman girl on the Pincio. (Cendrars, *Complete poems* 152)

Este tipo de comparação é muito parecido com a visão de Pêro Vaz de Caminha que comparou as mulheres europeias e as índias mostrando suas vergonhas, uma descrição presente no texto usado por Oswald de Andrade em *História do Brasil*. Essa mentalidade analógica é um *topoi* do conquistador e da postura do colonizador e Cendrars, apesar de sua reputação de *boulingueur*,³⁰ parece ser mais eurocêntrico do que se acreditaria inicialmente.

29 C.f. o poema “São Paulo”. Embora, é verdade que a “Estação da Luz”, em São Paulo, se parece com Charing Cross. Apesar desta semelhança, este tipo de comparações é recorrente ao longo de *Feuilles de route*.

30 Uma expressão para um viajante do mundo com muita experiência, uma espécie de

Conclusão

É tentador concluir, por um lado, usando o vocabulário antropofágico para caracterizar relação de Oswald e Cendrars: segundo Haroldo de Campos, os “modernistas, assimilando com ‘desrecalque localista’ as técnicas europeias, que no velho continente encontravam resistências profundas no meio e nas tradições, tinham aqui condições propícias para criar um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho do detalhe brasileiro” (Campos, “Uma poética da radicalidade” 28) No entanto, esta “absorção” e “digestão” também aconteceram para Cendrars, e o Brasil teve um papel muito importante em sua produção artística posterior³¹. Contudo, apesar de ambos serem inspirados nos eventos de 1924 e na “(re)descoberta do Brasil” comum, *Pau Brasil* e *Feuilles de route* têm direções completamente diferentes, se não opostas.

Para citar o crítico William Dow, “modernism as a phenomenon of literary history is translinguistic and transcultural” (Dow, 397). Claro, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral passaram algum tempo em Paris, sentindo a necessidade de conviver com as vanguardas franceses enquanto estavam à procura de sua própria versão do modernismo. As viagens de Cendrars e Oswald moldaram suas produções artísticas respectivas. Ainda assim, além da “contaminação” de ideias e das semelhanças normalmente enfatizadas entre as duas coleções, os projetos e as posições (culturais, críticas, políticas) de Cendrars e Oswald são realmente diferentes. Ao comparar duas obras escritas e publicadas quase simultaneamente, *Feuilles de route : 1. Le Formose* e *Pau Brasil*, o objetivo era mostrar que este caso inverte a ideia de uma influência unidirecional do centro para a periferia, mas se insere na ideia de um modernismo global.

Obras citadas

- Amaral, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. Livraria Martins Editora: São Paulo, 1970.
- . “Blaise Cendrars et Tarsila”. *Brésil: l’Utopialand de Blaise Cendrars*. Actes du colloque de São Paulo, 4-7 de agosto 1997. Ed. Joëlle Chassin, Pierre Ragon e Denis Rolland. França: L’Harmattan, 1998. 121-32.
- Andrade, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Editora Globo, 1990.
- Andrade, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- . *Manifesto antropófago*
- Campos, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”. Em *Pau-Brasil*. São Paulo: Editora Globo, 1990.
- . “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos”. *Novos estudos* 3 (1982): 63-7.

“globetrotter”.

31 De fato, a volta do Brasil marca uma nova fase na vida literária de Cendrars: começa a escrever romances—romances que estabeleceriam seu renome como autor.

- . “Miramar na mira”. Em *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- Cendrars, Blaise. *Feuilles de route. I—Le Formose*. Paris: Au Sans Pareil, 1924.
- . *Le Brésil: des Hommes sont venus*. França: Gallimard, 2010.
- . “Kodak”. *Blaise Cendrars: Complete Poems*. Padgett, Ron. (Translator). California: U of California P, 1992.
- Dow, William. “John Dos Passos, Blaise Cendrars, and the “Other” Modernism”. *Twentieth Century Literature*, Vol. 42.3 (1996): 396-415.
- Eulalio, Alexandre. “L’aventure brésilienne de Blaise Cendrars”. In: *Etudes portugaises & brésiliennes, vol.5*. Rennes: Faculdade de letras e ciências humanas, 1969.
- Fitz, Earl E. “Internationalizing the Literature of the Portuguese-Speaking World.” *Hispania* 85.3 (2002): 439-48.
- Flückiger, Jean-Carlo (dir.). “Continent Cendrars: regards sur Cendrars et le Brésil et autres découvertes”. *Centre d’Etudes Blaise Cendrars*, n°10. Paris: Champion, 1995-1996.
- Fonseca, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Art Editora, 1990.
- Freitas, Maria Teresa de & Leroy, Claude (dir.). *Brésil: l’Utopialand de Blaise Cendrars*. Atos do colóquio de São Paulo, 4-7 agosto 1997. França: L’Harmattan, 1998.
- Greene, Tatiana. “La “Pure Poésie” de Blaise Cendrars”. *The French Review*, Vol. 57.6 (1984): 810-19.
- Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde*. Cambridge: MIT UP, 1985.
- Melchior, Reto. “*Feuilles de route: feuilles de collages*”. Freitas, Maria Teresa de and Leroy, Claude (dir.). *Brésil: l’Utopialand de Blaise Cendrars*. Atos do colóquio de São Paulo, 4-7 agosto 1997. França: L’Harmattan, 1998.
- Pesavento, Sandra. “Tupy or not Tupy: that was the Question.” *Caravelle*, 86, (2006.): 31-42.
- Prado, Paulo. “Poesia Pau-Brasil”. Em *Pau-Brasil*. São Paulo: Editora Globo, 1990.
- Roig, Adrien. “Une nouvelle “rencontre” Oswald e Andrade—Blaise Cendrars: interprétation du poème “Morro Azul”. *Cahier du monde hispanique et luso-brésilien*, 33 (19179):133-56.
- Schwartz, Roberto. “The Cart, the Tram, and the Modernist Poet.” *Misplaced ideas: essays on Brazilian culture*. London; New York, 1992.