

## BLAISE CENDRARS E O MODERNISMO

Guacira Marcondes Machado  
FCL-Unesp de Araraquara

A segunda edição de *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars* de Alexandre Eulálio, revista e ampliada por Carlos Augusto Calil, veio à luz em 2001, bem às vésperas da celebração dos 80 anos da Semana de Arte Moderna. Este belo livro contém a contextualização da obra e da biografia de Cendrars em suas relações com o Brasil, e permite que se conheça um pouco não só de sua produção literária e artística, como também de sua contribuição para a agitação intelectual que culminou na Semana de 22, mas que teve continuidade, ainda, nos anos e na década seguintes.

Blaise Cendrars é o pseudônimo de Frédéric-Louis Sauser, nascido em 1887 na Suíça. Criança, ainda, morou no exterior com a família de 1890 a 1896 e em 1904 partiu para a Rússia onde, em 1905, iria testemunhar muitos dos episódios da Revolução. Voltando a Basileia em 1907, fez estudos de filosofia e de medicina, leu muito e partiu para Paris em 1911, sem concluir nenhum curso. Lá conheceu muitos artistas, antes de voltar novamente à Rússia e de ir a Nova York, no final de 1911. É nesta cidade que, no ano seguinte, ele escreve o longo poema *Pâques à New York* que vai provocar o aparecimento das vanguardas, sem que jamais, no entanto, o poeta tenha querido delas se aproximar, nem com elas ser confundido. Em 1913, em Paris, ele publica outro longo poema, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*. Embora não se identificasse com os movimentos de vanguarda, era considerado pelos seus contemporâneos como o paradigma do escritor moderno, dotado de novos e fortes meios de expressão e encarnando todas as múltiplas aventuras coletivas daquele tempo.

Nos nossos dias, também, uma autora como Marjorie Perloff escolhe *La Prose du Transsibérien* como “um emblema especialmente adequado” do que ela chama de momento

futurista ( PERLOFF, 1993, p.33). Ela vê o poema como “paradigma do futurismo no sentido mais amplo, como palco de agitação e revolução em projeto que caracteriza o *avant-guerre*”, como “o primeiro movimento a dar expressão artística à ‘intensa e tumultuada vida’ da nova paisagem urbana industrializada.” (p. 33)

Cendrars chama o poema, que teve a colaboração de Sonia Delaunay, pintora russa também estabelecida em Paris, de “o primeiro livro simultâneo”, no sentido de que o leitor apreende o texto e a imagem simultaneamente, indo de um lado para o outro entre as formas abstratas e coloridas de Sonia e as palavras de Cendrars. A simultaneidade também se manifesta, aí, nas sucessivas mudanças espaciais e temporais, onde o leitor vê ruínas presente e passado, as cidades e estepes da Rússia Oriental e Paris. Em uma espécie de manifesto, que escreveu em setembro de 1913 para anunciar a publicação do livro, Cendrars mostra-se distante das “escolas” poéticas, defendendo a doutrina de que a poesia precisa de violência, energia, isto é, de uma “febre” na qual a vida na cidade moderna se funde com o Outro exótico, o mundo de fantasia dos “apaches” e dos “bons negros”. (apud PERLOFF, 1993, p. 42)

Nesse período, em Paris, Cendrars mistura-se aos meios literários e artísticos e torna-se amigo de Chagall, Max Jacob, Ferdinand Léger, Modigliani, e escreve para revistas e jornais. Em 1913-1914 é publicado *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles* e ele começa a escrever seus *Poèmes Élastiques*. Vai à guerra em 1914, mas em 1915 é gravemente ferido, devendo amputar o braço direito. Em 1917 publica *Profond Aujourd’hui* e em 1918 escreve *Eubage*. Sua *Anthologie nègre*, grande sucesso de público e de crítica, aparece em 1921. Em 1923 publica *Kodak* ou *Documentaire*, como veio a chamar-se depois, nos anos 40: em uma nota, Cendrars dirá que são uma espécie de fotografias verbais de fatos em que se encontra a poesia, e de onde o poeta a recolhe dos registros sucessivos que a documentam. De 1921 a 1924 faz cinema com

Abel Gance. É em 1924 que vem ao Brasil pela primeira vez a convite de Paulo Prado, aqui permanecendo de fevereiro a setembro; em 1926 e em 1927-1928 volta novamente a nosso país.

Blaise Cendrars pode ser considerado um Narciso em busca de sua imagem ideal. Quando corre o mundo, em suas viagens, não é porque quer possuí-lo, mas sim porque busca possuir a si mesmo. Se o auto-conhecimento é difícil, é preciso tentar conhecer-se, procurar sua “verdade moral”. Como bem observou um de seus críticos, Vincent Colonna, quando se lê *Sous le signe de François Villon*, um dos escritos de Cendrars, compreende-se logo que, todo o tempo, ele só quis fazer seu “retrato ideal, um auto-retrato estilizado que pouco tem a ver com a precisão histórica”. Por isso, como Villon, o poeta francês da Idade Média, seu irmão de eleição, ele irá sempre procurar sair da cidade, da pátria, para melhor se conhecer, ou, o que dá no mesmo, para viver, perder-se entre os homens”.(COLONNA, 1988, p.124) Em síntese, Cendrars busca seu Outro eu no Outro, que será, preferentemente, como já se viu, exótico, fantástico, moderno, como o Brasil, como São Paulo, Rio, as cidades mineiras que ele procurou conhecer quando aqui esteve e que irá inserir incessantemente em suas obras literárias a partir dessa época..

Se o Brasil foi, dos países que visitou, aquele onde permaneceu mais tempo e que procurou conhecer melhor, é porque ele correspondia, sem dúvida, a seu desejo de encontrar sempre o moderno e o exótico, o civilizado e o selvagem, o primitivo. É preciso lembrar que existe uma parte “negra” na obra de Cendrars que, de forma aparentemente convencional, parece revelar uma dimensão essencial de sua pessoa e de sua obra. Lembra Martin Steins (1977, p. 5) que Cendrars descobriu a alma negra por meio da escultura e da literatura negra, das quais foi um dos primeiros a revelar toda a importância. Em 1921, ele publicara sua *Anthologie nègre*, obra de compilação, que seus contemporâneos e a posteridade cobriram de elogios, e que ele irá citar em várias de suas outras obras. Ela surgira no momento em que a primeira onda das modas

negras se espalhava por ruas e vitrinas de Paris, satisfazendo assim uma certa curiosidade do público.(STEINS, 1977, p.3,5)

Em Cendrars sempre houve uma profunda instabilidade biográfica e literária, uma espécie de obsessão pelo fato de estar condenado , como lembra Steins, ao perpétuo recomeço de um projeto de vida que ele nunca conseguiu concluir e que é fruto de sua adolescência inquieta, cheia de deslocamentos espaciais, origem da mania de fuga de Cendrars.( p. 30) Nele, o interesse pelos negros seria alimentado, aparentemente, por essa mesma inquietação fundamental de seu ser. Na verdade, a obra de Cendrars esteve ligada não tanto ao modernismo do “homem apressado”, mas sim a confusas aspirações religiosas, a uma perturbação mais íntima, espécie de instinto existencial, de busca quase religiosa. Como disse Paul Morand por ocasião da publicação da *Anthologie nègre*, Cendrars descobria na literatura africana o contato com uma humanidade que vivia ainda na idade de ouro da emotividade religiosa. Os povos africanos pareciam-lhe impregnados da magia de um mundo irracional, em oposição direta com a Europa, sobre a qual não tinha mais ilusões após as humilhações da primeira guerra. Os fetiches aparecem, então, como uma volta às origens.

Assim, percebe-se que o Brasil, onde há arranha-céus e floresta primitiva convivendo proximamente, onde a presença da raça negra e de suas tradições é muito marcante, desperta nele grande interesse. Aliás, em *Literatura e Sociedade*, Antonio Cândido lembra que as ligações do Brasil com a Europa, nesse início de século, são muito íntimas. Elas traduzem-se não só pelo culto da velocidade e da mecanização que anima as vanguardas todas - e que no Brasil é aparente no recente surto industrial , na urbanização crescente - mas também pelo

“ 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, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado

recente.[...] 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.” (1973, p.121)

Em texto que aparece publicado em *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars* e se intitula “Cendrars e o Brasil”, datado de outubro de 1992 e publicado então em *Hispania* 4, E.U.A, vol. 75, Wilson Martins lembra que Cendrars viera ao nosso país “não em busca de literatura, mas dos mundos misteriosos antecipados por sua imaginação”. (2001, p.496). O próprio Cendrars escreverá, mais tarde e em várias oportunidades, sobre sua chegada ao Brasil, em 1924, quando, como outros companheiros franceses que para aqui vieram, mostrava também grande curiosidade pelo exotismo tropical e, com grande decepção, encontrou em S. Paulo “apenas um eco imitativo e enfraquecido do cosmopolitismo parisiense”. No entanto, logo o levaram para assistir ao Carnaval no Rio e, algum tempo depois, com Oswald e Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, René Thiollier e outros viajou para as cidades históricas de Minas Gerais onde, diz W. Martins, “ele depararia na realidade com o Brasil que havia construído na fantasia” e, o que é importante assinalar aqui, “o revelava aos próprios brasileiros”. Observa o crítico brasileiro ainda que é só depois dessa viagem que “o Modernismo passa por sua mutação brasilianizante ou abasileiradora, depois da fase internacionalista e vanguardista em que, como observara Cendrars sem indulgência, apenas macaqueava o que se fazia em Paris.” (p.496). Assim, paradoxalmente, em uma viagem que sem dúvida não teria ocorrido sem ele, é Cendrars que leva o Modernismo a dar sua guinada nacionalista. Aracy Amaral acentua que é dessa viagem que sai toda a poesia Pau-Brasil e ela cita ainda Brito Broca :

O divórcio da realidade brasileira, em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu, 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? (apud EULÁLIO, p.497)

Pode-se acreditar, como o faz Wilson Martins, que o desejo de “mostrar o Brasil” a Cendrars os levou a Minas onde o entusiasmo do francês

“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 parisiense para sentimentos e valores que os próprios brasileiros até então haviam tratado de esconder ou abertamente desprezavam.” (p.497).

Martins ainda cita Aracy Amaral que transcreve referências feitas por Tarsila: “na viagem, Cendrars passava da surpresa ao entusiasmo, ouvia atentamente as explicações sobre a história, chamava-lhes constantemente a atenção: vejam isto! e ao ouvir a música cantada em S. João Del Rey disse que era o mais belo cantochão que já ouvira”. (APUD EULÁLIO, 2001, p. 497) Assim, a viagem de 1924 vai fazer com que os modernistas se tornem nacionalistas: Mário de Andrade escreverá sobre a escultura religiosa, Tarsila irá pintar seus quadros ingênuos, Oswald de Andrade criará a poesia Pau-Brasil.

Mas a influência de Cendrars sobre os modernistas pode ser depreendida de tudo o que os modernistas foram mostrando, aqui e ali. Quando ele chegou, Mário de Andrade escreveu: “Temos muito que aprender de Cendrars, poeta do mundo. Todos os que se interessam pela revolução da poesia moderna conhecem muito bem sua forte e original personalidade”. Mais tarde, em publicação na *Revista Nova* (S. Paulo, 1932), ele irá reconhecer a influência dos *Dix-neufs poèmes élastiques* de Cendrars sobre seu *Losango Cáqui*. (FREITAS ET LEROY, 1995, p. 63-64). Por outro lado, lembra Adrien Roig que “Cendrars editará *Pau-Brasil* na Ed. Sans Pareil em 1925, única obra modernista publicada em português em Paris e que trás a dedicatória ‘A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil’”. (FREITAS ET LEROY, 1995, p.65)

Manuel Bandeira afirmará depois que Cendrars lhe deu o gosto pela poesia do cotidiano e a todos os modernistas o gosto do poema-piada.

Quanto a Cendrars , em Minas ele descobriu a obra do Aleijadinho, sobre o qual, durante anos, juntou documentação para escrever *L'Aleijadinho ou l'histoire d'un sanctuaire brésilien*, obra que, como ocorreu com muitas outras, ele nunca realizou.

O Brasil rendeu a Cendrars, inicialmente, a coletânea de poemas *Feuilles de route*, que ele começa a escrever em fevereiro de 1924 – ele desembarcou no Brasil em 05 de fevereiro de 1924 – e que publica, em Paris, em 15 de setembro do mesmo ano. O livro é dedicado a seus bons amigos de S. Paulo, os modernistas de 22, do Rio de Janeiro e a Leopoldo de Freitas, do R.Gde do Sul. Ele conta a viagem nos poemas da coletânea, escritos durante os nove meses em que aqui permaneceu e que, dirá mais tarde Manuel Bandeira, tiveram grande influência sobre *Pau-Brasil*. Quando volta a Paris, nasce um novo Cendrars, que não mais escreverá poemas, mas que termina e publica algumas obras que já iniciara e nas quais o Brasil aparece como a projeção de sua própria visão interior - reflexo do Outro que aqui encontrou.

### **Referências Bibliográficas**

CÂNDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973

COLONNA, V. “Fiction et vérité chez Blaise Cendrars”. In: *Le texte cendrarsien*. Grenoble: CCL éditions, 1988, p.109-126.

EULÁLIO, A *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. S. Paulo: Edusp, 2001.

PERLOFF, M. *O Momento Futurista*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. S.Paulo: Edusp, 1993..

ROÏG, A “Cendrars et ses bons amis de S.Paulo ou les réalités d'une utopie”. In: FREITAS, M. T. DE ET LEROY, CL. *Brésil – L'Utopialand de Blaise Cendrars*. Paris: L'Harmattan, 1995, p.53-71.

STEINS,M. *Blaise Cendrars – bilans nègres*. Paris: Minard, 1977 (Archives des Lettres Modernes)