

# AS FAVELAS DO RIO, OS MODERNISTAS E A INFLUÊNCIA DE BLAISE CENDRARS\*

Paola Berenstein Jacques - PROURB/  
FAU/UFRJ

Doutora em história da arte (Université  
de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne)

## RÉSUMÉ:

Cet article montre l'importance d'un étranger, le franco-suisse Blaise Cendrars, dans le grand changement de regard porté sur les favelas opéré par les modernistes brésiliens dans les années vingt. Le poète fasciné par la culture des noirs qui habitaient les mornes de Rio, a réellement entré dans les favelas pour connaître ses habitants, leurs habitudes et surtout leur culture singulière. En y découvrant une vaste richesse culturelle, il va montrer une autre image des favelas aux artistes brésiliens qui suivront en suite ce même chemin de valorisation des favelas et de leur culture, surtout de la samba et du carnaval.

## Introdução

Ainda hoje, as favelas do Rio apavoram a maioria dos habitantes do resto da cidade, entretanto, alguns se sentem fascinados pela sua diferença e aí encontram uma poesia e beleza singulares. Entre estes atraídos pelo que podemos chamar de "estética das favelas" encontramos vários artistas e intelectuais. Foi precisamente nos anos vinte que as favelas começaram a inspirar os artistas pela primeira vez, e foram os modernistas que as colocaram em "moda" no meio artístico. O primeiro movimento moderno brasileiro procurava novas possibilidades culturais puramente brasileiras e elegeu as favelas como um dos símbolos da cultura nacional. Elas passaram a ser assim um tema maior entre os pintores, poetas e músicos modernos, o que chocou uma boa parte da conservadora sociedade brasileira da época. Eis um paradoxo: a favela, antes considerada como a própria antítese de tudo o que poderia ser considerado como moderno, passou a ser uma expressão de uma certa "brasilidade" procurada e glorificada pelos artistas modernos tais como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Lasar Segall e Portinari (cf. figura 1), que passaram a pintar as favelas dos morros do Rio. Esse artigo procura mostrar a importância de um estrangeiro, o poeta

suíço-parisiense Blaise Cendrars, nesta mudança radical na forma de ver as favelas efetivada pelos modernistas brasileiros nos anos vinte. O poeta, fascinado pela cultura dos negros que habitavam os morros do Rio, entrou realmente nas favelas para conhecer de perto seus habitantes, seus hábitos, e sobretudo, sua cultura singular. Nessas incursões ele descobriu uma enorme riqueza cultural e começou a mostrar uma outra imagem das favelas aos artistas brasileiros, que passaram a seguir esse mesmo caminho de valorização das favelas e de sua cultura, e em particular, da sua música, o samba.

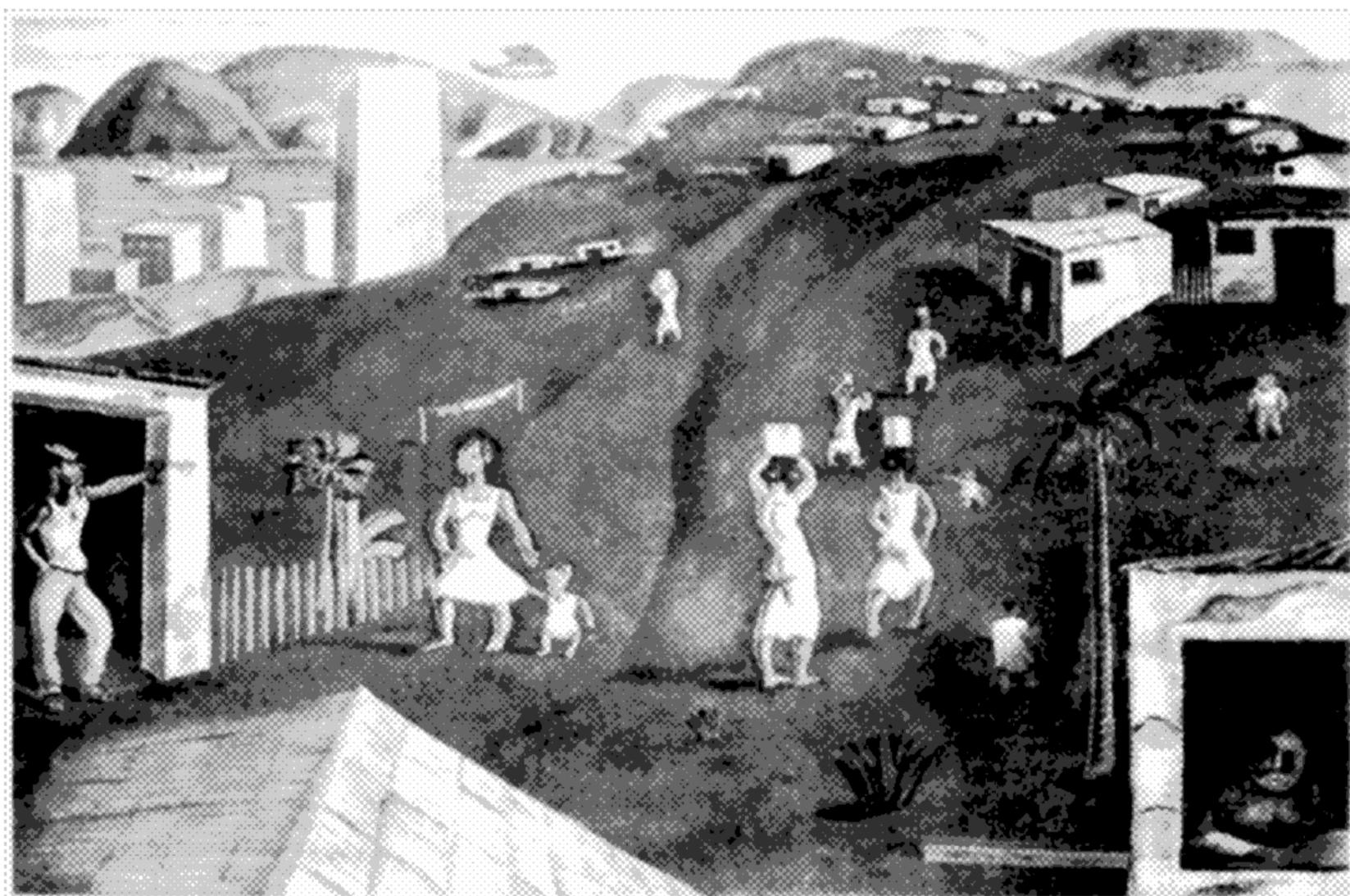


figura 1 - Portinari, «Morro» de 1933 ( coleção MOMA de Nova Iorque)

## As favelas do Rio

A favela, principalmente o “Morro da Favella”<sup>1</sup>, passou a ser celebrada e se transformou em lugar de culto dos artistas. Os artistas e intelectuais estrangeiros que estiveram em visita ao Rio nos anos vinte foram levados por seus colegas brasileiros para passear nas favelas. Entre eles estavam : o futurista italiano Marinetti, o escritor modernista indiano Tagore, e os franceses ou franco-suíços; Paul Morand, Alfred Aga-

<sup>1</sup> Foi dessa favela que foi difundido o nome Favella ao conjunto de aglomerações semelhantes da cidade (e em seguida de todo o país). A palavra favela só passa de nome próprio a substantivo (com f minúsculo e sem um l) nos jornais à partir de 1920. A acepção original da palavra favela vem de uma planta existente no Sertão, que deu seu nome a um morro - Morro da Favella - ponto estratégico dos soldados que lutaram em Canudos, estes soldados ao voltar para a capital (Rio) vão ocupar o Morro da Providência (em 1897) e passam a chamar este morro de 'Morro da Favella' em alusão àquele de Canudos. Cf. Cunha (1942), Zylberberg (1992), Abreu (1993) e Berenstein Jacques (2000).

che, Le Corbusier (cf. figura 2), e principalmente, Blaise Cendrars, que era muito amigo dos modernistas brasileiros e que visitou o Brasil com frequência entre 1924 e 1929.

Alfred Agache, responsável pela elaboração de um projeto urbanístico para o Rio de Janeiro foi um dos primeiros urbanistas a falar abertamente das favelas, até então ignoradas pelo poder público (ainda mais preocupado em erradicar os cortiços da cidade), e em 1926 na sua terceira conferência na cidade ele já comparava as favelas cariocas às cidades-jardins européias (Agache, 1930 : 20). Le Corbusier também comentou sua visita a uma favela em sua conferência no Rio em 1929 (Corbusier, 1930: 235, tradução livre da autora - t.d.a.)<sup>2</sup>:

“ Quando escalamos as Favellas dos negros, os morros muito altos e muito inclinados onde eles penduram suas casas de madeira e de talpa pintadas em cores vivas, pregadas como os mariscos nos rochedos do porto: - os negros são limpos e de estatura magnífica, as negras estão vestidas com paninho de algodão sempre recém lavado; não há nem ruas, nem caminhos, é muito íngreme, somente existem veredas que são ao mesmo tempo a enxurrada e o esgoto; aí ocorrem cenas de vida popular animadas de uma dignidade tão magistral que uma escola de pintura de gênero encontraria no Rio uma carreira promissora; o negro faz a sua casa quase sempre a pique, empoleirada sobre pilotis na frente, a porta fica nos fundos, do lado do morro; do alto das “ Favellas ” vê-se sempre o mar, as enseadas, os portos, o oceano, as montanhas, os estuários; o negro vê isso tudo; o vento reina, útil nos trópicos; um orgulho existe no olho do negro que vê isso tudo; o olho do homem que vê vastos horizontes é mais altivo, os vastos horizontes conferem dignidade; essa é uma reflexão de urbanista.”



figura 2 - Le Corbusier, «Favela» de 1929 (coleção Fondation Le Corbusier)

Entretanto, o primeiro estrangeiro a “subir o morro” foi Blaise Cendrars em 1924. O poeta franco-suíço foi o verdadeiro estopim da «descoberta» das favelas pelo grupo modernista; suas deambulações pelo Morro da Favella se tornaram célebres.

<sup>2</sup> Conferência de 08/12/29. Será que Le Corbusier se inspirou exatamente desta situação topográfica das favelas ao visitá-las (e também da solução de construção sobre pilotis), para propor o seu projeto de «gratte-men»?

Assim Cendrars relatou sua aventura (Cendrars, 1965 : 571- t.d.a.)<sup>3</sup> :

“ Então, quando se desembarca no Rio de Janeiro, os olhos são atraídos antes tudo para ver os morros que se sobrepõem à cidade, recobertos de casinhas azuis e de roupas nos varais. É lá em cima que se quer ir! Mas ninguém nunca vai. Imaginem dez, doze colinas de Montmartre de um exotismo surpreendente! ‘A Favella é uma selva-geria. Não vá lá, Cendrars, você pode ser assassinado’, me diziam. O prefeito do Rio, que era um amigo, me ofereceu um policial para me acompanhar, o que eu recusei, é claro, e olhem como eu fiz para ir lá mesmo assim, fazer amigos e me liberar. Não existe povo mais cheio de docilidade do que esses negros dos morros e peiferias do Rio! Un outro amigo, um jovem médico, interno no Hospital do ‘Prompto Socorro’, estava de serviço todas as noites de plantão e, com um telefonema, ele saía com a sua ambulância, uma pequena Ford que passava por todos os lugares (...)Eu ia acompanhá-lo no Hospital e na primeira chamada, eu pulava ao seu lado na ambulância e nós sumíamos na noite, indo por todos os lugares, o que me permitiu de entrar realmente nas periferias negras próximas ou longínquas onde um branco nunca ousa se arriscar, muito menos os cariocas, que tremem só em pensar nisso. Foi assim que muito rapidamente eu fiz amizade com os negros que viam que tipo de pessoa era o ‘gentil francês sem braço (n.d.a.: Cendrars tinha perdido um braço na guerra) que dava uma mão ao doutor e sabia falar com os outros’. Geralmente eu era bem visto, recebido com o ceremonial que os negros sempre fazem, mesmo os mais pobres, e, em seguida, isso me permitiu de retornar várias vezes, sozinho e quando queria, para assistir sessões de música... (n.d.a : rodas de samba) ”

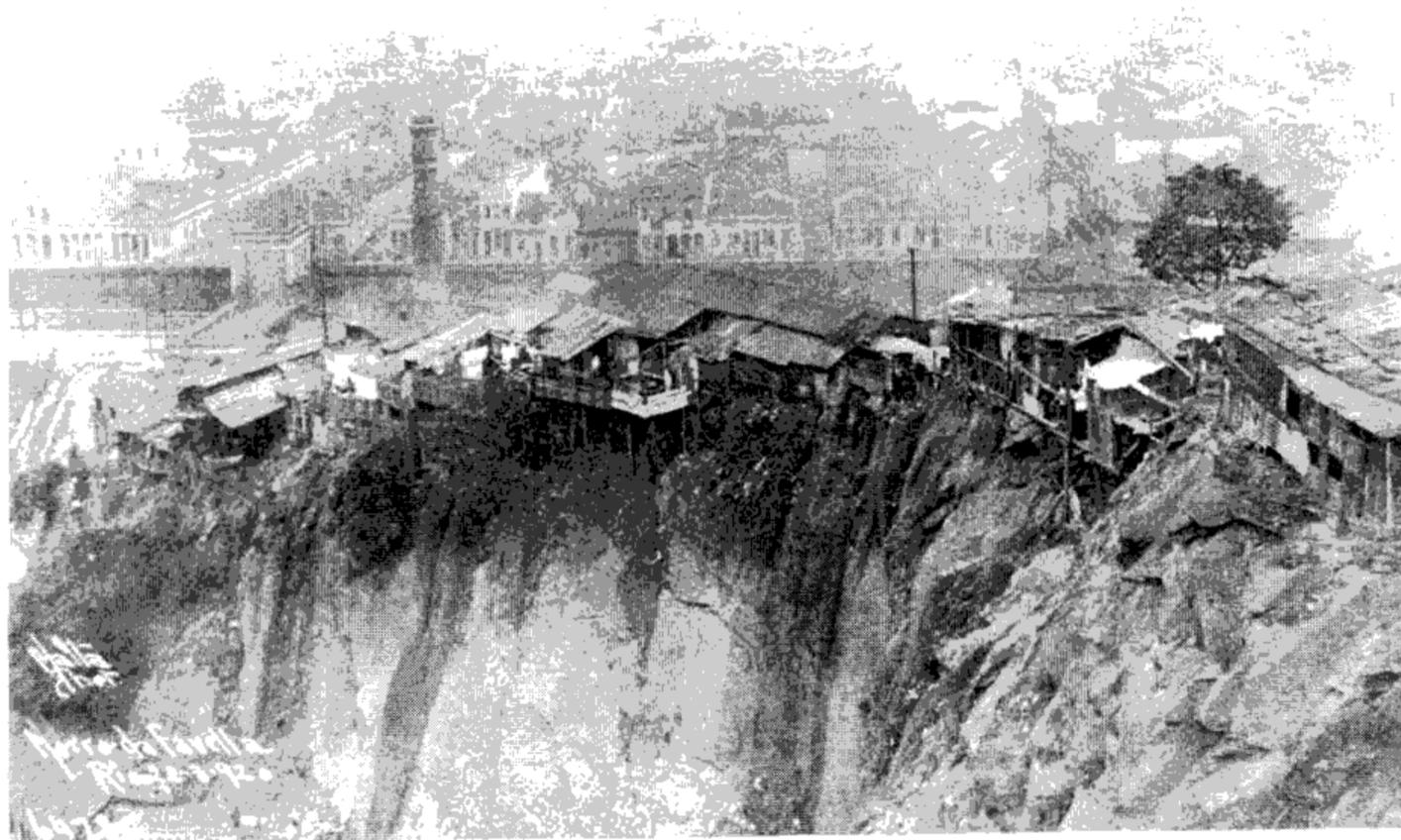


figura 3 - Malta, fotografia do Morro da Favella em 1920 (acervo do A.G.C.R.J.)

3 Cendrars gostava tanto de ir ao Morro da Favella que Tarsila lhe ofereceu seu quadro intitulado ‘Morro da Favella» exposto na galeria Percier de Paris em 1926, cf. Amaral, (1970) e figura 4. Esta favela centenária existe ainda hoje no centro da cidade, mais conhecida atualmente pelo seu antigo nome «Morro da Providência», figura 3.

"Descobrir a favela, eis a última moda !!! Marinetti, Agache, o prefeito, todos... já o fizeram»(Bomfim,1927). Se aventurar em uma favela passou a estar na moda, apesar da indignação da grande parte conservadora da sociedade, que considerava as favelas como «anti-estéticas». O Dr. Mattos Pimenta, muito influente politicamente na época escreve no importante jornal 'Correio da Manhã' de 18/11/26: " Deplorável e incompreensível, nefasto e perigoso este hábito adquirido por certos intelectuais de glorificar as favelas e, por uma inversão de gosto, de descobrir beleza e poesia nessas aglomerações tão abjetas quanto anti-estéticas(...) ". O mesmo Mattos Pimenta, disse em seu discurso no Rotary Club (Para a remodelação do Rio de Janeiro, pronunciado em 12/11/26): "É urgente que (...) se levante uma barreira profiláctica contra a infestação desmedida das belas montanhas do Rio de Janeiro pela praga das favelas - lepra da estética (...)". Logo em seguida, no dia 15, o novo prefeito Antônio Prado toma posse, e já no dia 26 do mesmo mês ele almoça no Rotary, onde Mattos Pimenta insiste para que ele contrate um urbanista estrangeiro renomado para resolver os problemas principais da cidade, e sobretudo, o problema das favelas. Alfred Agache, vice-presidente da sociedade francesa dos urbanistas, é então convidado para fazer conferências no Rio (entre elas a conferência já citada: «Cidades-jardins e favelas», ainda com uma visão positiva das favelas) e em seguida, um projeto para a cidade, quando ele já passa a fazer o mesmo tipo de discurso médico-higienista de Mattos Pimenta (Agache, 1930: 190 e 239):

"Construídas contra todos os preceitos da hygiene, sem canalizações de água, sem exgotos, sem serviço de limpeza pública, sem ordem, com material heteróclito, as favelas constituem um perigo permanente d'incendio e infecções epidemicas para todos os bairros atravez dos quaes se infiltram. A sua lepra suja a vizinhança das praias e os bairros mais graciosamente dotados pela natureza, despe os morros do seu enfeite verdejante e corroe até as margens da matta na encosta das serras (...) A sua destruição é importante não só sob o ponto de vista da ordem social e da segurança, como sob o ponto de vista da hygiene geral da cidade, sem falar da esthetica"(...) " São as favelas, uma das chagas do Rio de Janeiro para qual será preciso, um dia muito próximo, levar-lhe o ferro cateurizador. "

Apesar das reações violentas, as favelas, vistas como a «lepra da estética» ou uma praga a ser eliminada, ganharam uma imagem positiva através das representações artísticas que as tiveram como tema. O problema foi que essa valorização estética das favelas provocou a ira dos conservadores que passaram a combatê-las em uma reação direta à posição progressista dos artistas modernistas. Nessa pequena guerra de imagem na imprensa, e conseqüentemente, na opinião pública da época, as favelas e os favelados, ganharam um importante aliado : o recém-formado movimento moderno brasileiro.

## **O primeiro modernismo brasileiro nas Artes e na Arquitetura**

O primeiro modernismo se constituiu no Brasil por duas características em princípio contraditórias ou opostas : o internacionalismo moderno e um profundo nacionalismo (ou nativismo). O paradoxo residia no fato de que os artistas queriam atualizar a arte, afrontando-a à nova realidade moderna da industrialização, e, ao mesmo tempo, lhe dar um caráter nacional, que no caso do Brasil, era, em relação à Europa, inevitavelmente primitivo.

O objetivo do movimento era de romper com o academicismo e suas antigas regras artísticas, isso significava romper com o academicismo francês pois desde a missão artística francesa que veio ao Brasil em 1816, a arte brasileira continava sendo uma cópia da arte francesa; na realidade, os artistas ainda agiam como se fossem "colonizados". Entretanto, os artistas modernos também importaram, em um primeiro momento, as idéias modernistas das vanguardas européias e sobretudo da *avant-garde* parisiense. Simultaneamente, um sentimento nacionalista se ampliou após a primeira guerra mundial, antes das festas comemorativas do primeiro centenário da independência (em 1922).

O primitivismo estava também em moda na Europa e a idéia dos brasileiros consistia, a grosso modo, em explorar com as técnicas modernas importadas da Europa as temáticas nacionais, ligadas sobretudo à mistura de raças e à cultura popular. Esta estratégia conseguiu chocar os conservadores acadêmicos, e ao mesmo tempo, se diferenciar da arte européia ao criar obras especificamente brasileiras.

Esse movimento começou em 1917 com a exposição em São Paulo de Anita Malfatti, jovem pintora que acabava de voltar da Europa. Sua pintura, vigorosa, "fauve", com traços expressionistas, suscitou uma polêmica no meio artístico de São Paulo. Seu trabalho foi atacado pela imprensa, sobretudo pelo escritor Monteiro Lobato que até então era próximo dos futuros modernistas e estudava a cultura brasileira e regional (é importante ressaltar que os modernistas também chocaram os regionalistas mais conservadores, os tradicionalistas, que se reuniram em 1926 em torno de Gilberto Freyre). Mas um grupo de artistas e intelectuais, a maioria de formação européia, se reúne junto à pintora para defendê-la. Este grupo, composto dos escritores Oswald de Andrade, Mario de Andrade e Menotti del Picchia, do pintor Di Cavalcanti e do escultor Brecheret, formou o núcleo do movimento, e a eles se uniram outros artistas (alguns do Rio) e intelectuais já conhecidos como os escritores Graça Aranha e Paulo Prado (através de quem eles também encontraram um apoio financeiro), para lançar o evento que marcou o começo do Movimento moderno no Brasil, e que foi a semente de uma profunda mudança na arte brasileira: a Semana de Arte Moderna de 1922 (cf. Amaral, 1979).

A Semana era constituída de uma exposição de pintura, de escultura e de arquitetura, e três noites de debates, conferências e concertos no Teatro Municipal de São Paulo. Mesmo se as idéias propostas ainda não eram muito precisas, e que os trabalhos expostos eram por demais heterogêneos, o objetivo comum era claro: chocar os conservadores, os acadêmicos e os passadistas<sup>4</sup>. A finalidade era de destruir as regras acadêmicas da arte e a Semana funcionou como um grande manifesto.

A maioria dos trabalhos expostos estava longe do que poderia ser considerado como vanguarda internacional. Exceção feita à música de Villa-Lobos e aos poemas de Mário de Andrade, o grupo de artistas ainda não estava maduro. Em arquitetura por exemplo, as obras apresentadas por dois arquitetos eram completamente diferentes. Antonio Moya, de origem espanhola, mostrou projetos utópicos com uma forte tendência a geometrizar as linhas segundo uma influência provavelmente pré-colombiana ou mesopotâmica; enquanto Georg Przyrembel, de origem polonesa, expunha suas obras neo-coloniais inspiradas dos modelos portugueses importados ao Brasil durante a colonização. Esta posição nacionalista voltava curiosamente a se inspirar em modelos estrangeiros. Todavia, este estilo neo-colonial (criado por Ricardo Severo em 1914) é adotado oficialmente no lugar do antigo ecletismo acadêmico, e só foi ameaçado pela chegada ao Brasil do "international style" introduzido por Warchavchik em 1927, e sobretudo depois da primeira viagem ao Brasil de Le Corbusier em 1929, que, como sabemos, influenciou enormemente a jovem arquitetura moderna brasileira (cf. Pereira, 1987).

Aqui também está presente a influência de Blaise Cendrars, já que foi seu grande amigo Paulo Prado quem convidou Le Corbusier para vir ao Brasil. Este contato foi feito graças a Cendrars (junto a Fernand Léger) que estava entusiasmado com as novas idéias urbanísticas de seu amigo Corbusier. Cendrars recomendou Le Corbusier à Prado que o convidou a vir ao Brasil para proferir uma série de conferências (Cendrars, 1984 e Pereira, 1987). O poeta franco-suíço estava convencido de que o urbanista (parisiense nascido em La Chaux-de-Fonds como ele) teria um papel importante na futura construção da nova capital do «país do café». Cendrars escreveu a Le Corbusier em um cartão postal:

" ATENÇÃO : Eu lhe informo que o governo brasileiro acaba de pedir ao Congresso a verba necessária para a construção da Capital Federal prevista na Constituição. Construção de uma cidade de um milhão de almas: PLANALTINA, em uma região ainda hoje virgem! Eu creio que isso vai lhe interessar! Se for o caso, colocarei você com quem de direito. Minha mão amiga, Blaise Cendrars."<sup>5</sup>

Entretanto, é pertinente observar que os jovens arquitetos modernos brasileiros, ao contrário dos outros artistas e intelectuais integrantes do movimento, não mostraram um interesse particular pelas favelas, e o estudo de uma arquitetura dita nacional esteve sempre ligado à arquitetura colonial (trabalhos de Lucio Costa). Também não foram realizados estudos baseados em habitações indígenas, apesar do interesse crescente por estas temáticas por alguns artistas modernistas brasileiros.

5 Documento Fondation Le Corbusier (dossier Cendrars, 123), reproduzido e traduzido em Pereira (1987). Assim como a carta de Le Corbusier a Cendrars de 07/05/1929 (C3.5.290): "Alors, notre amitié me conduira au pays du café?" Le Corbusier era próximo de Cendrars desde o « Salon d'Automne de Paris» de 1922, Léger era um amigo em comum, a revista dirigida por Le Corbusier (*L'esprit nouveau*) era profundamente influenciada pelas idéias de Cendrars.

## A “redescoberta” do Brasil

Depois da Semana de Arte Moderna, Oswald de Andrade e sua companheira Tarsila do Amaral vão para Paris onde conhecem Cendrars em 1923, Oswald o procurou instigado por seus poemas, como os *Dix-Neuf poèmes élastiques* publicados em 1919 (pela editora *Au sens Pareil* onde o próprio Oswald publicou seu livro “Pau-Brasil” em 1925), e a partir de então, a influência de Cendrars na obra e no pensamento de Oswald é incontestável (cf. Amaral, 1970). Tarsila passou a frequentar o ateliê de Fernand Léger (grande amigo de Cendrars) e a influência na sua obra tanto de um, Léger, por questões de forma e estilo, quanto do outro, Cendrars, pela nova temática, ficaram claras já na sua tela “A Negra” (coleção MAC-USP), ainda pintada em Paris em 1923. A busca de uma brasilidade conduziu os artistas modernistas paulistas, na ocasião da primeira visita de Cendrars ao Brasil em 1924 (à convite de Paulo Prado), a uma viagem pelo país a procura das riquezas culturais brasileiras ocultas em seu território.

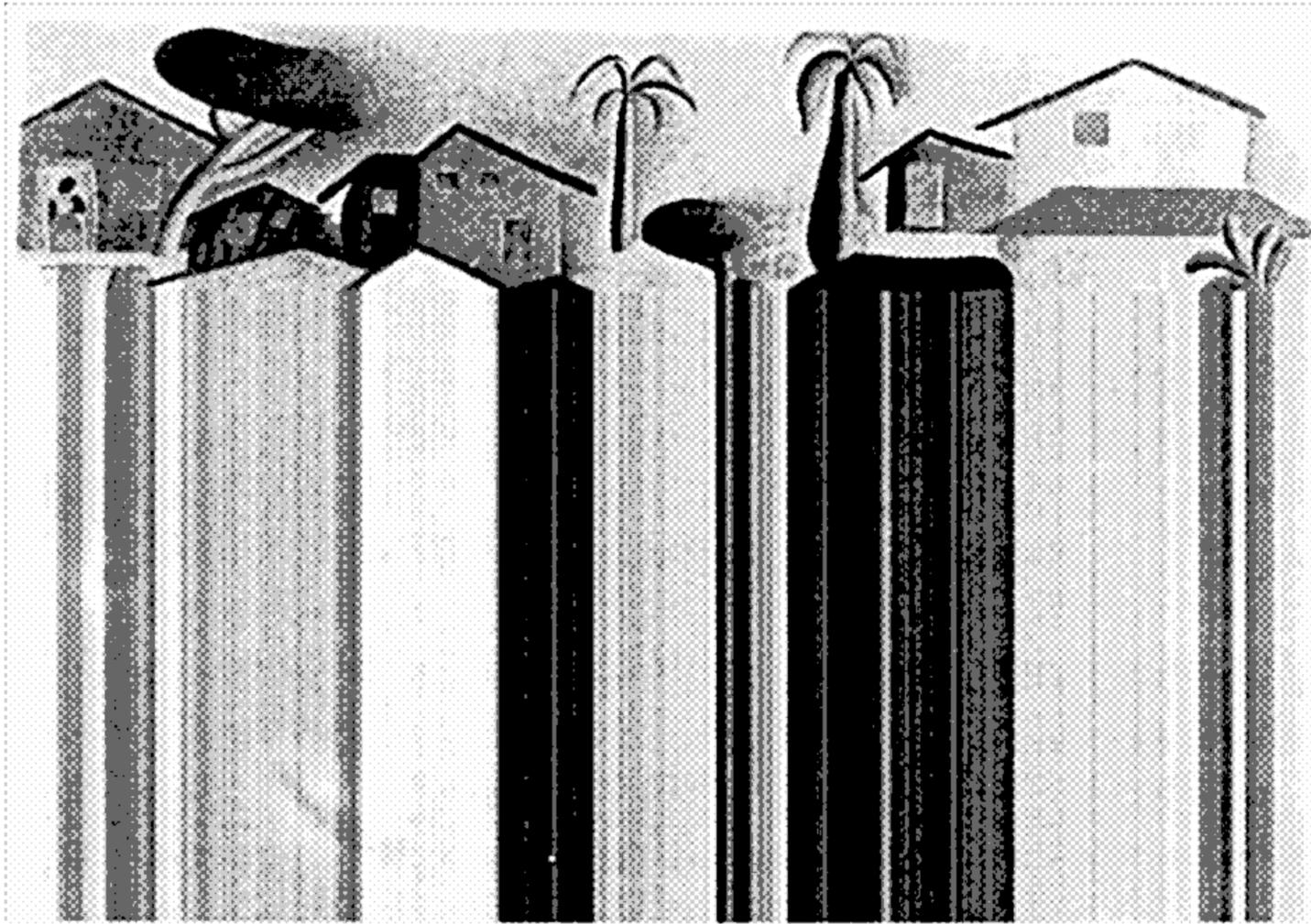
O maior instigador desta viagem, ao encontro das próprias raízes, foi o próprio Blaise Cendrars. O poeta e escritor franco-suíço pode ser considerado como o grande responsável pela «redescoberta» do Brasil pelos modernistas brasileiros <sup>6</sup>. Sua influência foi muito forte; Mário de Andrade dizia que «Blaise Cendrars estourou em nós como uma granada pela manhã» (Andrade, 1924) Entretanto, dizer que ele foi o único responsável desta busca de uma brasilidade é um pouco exagerado pois os artistas brasileiros já eram nacionalistas antes de conhecê-lo, mas eles passaram a ser ainda mais depois que viajaram pelo país com Cendrars. O poeta os incitou a viajar, tanto que Tarsila do Amaral declarou : «foi graça à Cendrars, esta viagem coletiva de nossos poetas modernistas, uma verdadeira descoberta do Brasil profundo» (Amaral, 1938); e Oswald de Andrade lhe dedicou seu livro de poemas *Pau-Brasil* (1925): “A Blaise Cendrars, por ocasião da descoberta do Brasil», na introdução deste livro podemos ler:

“O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau-Brasil. Bárbaro e nosso.”

Não obstante as idéias às vezes inconsistentes e imaturas que foram lançadas, a Semana de 1922 conseguiu alcançar seu objetivo pois marcou a independência artística e cultural do país, 100 anos depois da sua independência de fato. O meio artístico ficou marcado até hoje e uma liberdade estética e artística foi obtida. A Semana fez parte dos eventos que contribuíram para gerar um clima de contestação no país que culminou na revolução de 1930. Mas foi só após a Semana, em 1924, que os modernistas fizeram da identidade nacional um dos objetivos do movimento, principalmente após essa grande comitiva que acompanhou Blaise Cendrars em sua via-

<sup>6</sup> Na ocasião da volta de Cendrars à Paris, W.Mayr, escreve em um artigo dedicado ao poeta : “Cendrars a donc découvert l’Amérique, l’Amérique du Sud (...) Mieux que cela : il a fait découvrir le Brésil à nombre de brésiliens qui l’ignoraient!”(1925)

gem à Minas Gerais e ao Rio de Janeiro, onde foram visitadas as cidades coloniais de Minas e as favelas do Rio justamente durante as festas populares (Carnaval no Rio e Semana Santa em Minas). Oswald de Andrade lançou então o *Manifesto Pau-Brasil*<sup>7</sup> que começa assim:



**figura 4** - Tarsila do Amaral, «Morro da Favela» de 1924 (quadro oferecido a Blaise Cendrars)

« A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O Carnaval do Rio é o evento religioso da raça. Pau-Brasil.»

O manifesto que teve como símbolo a bandeira nacional com a inscrição ao centro, «Pau-Brasil», no lugar da divisa positivista francesa (de Auguste Comte: Ordem e Progresso), proclama claramente um retorno às raízes para que se busque uma brasilidade indispensável à arte nacional. Oswald de Andrade declarou mais tarde (*Correio Paulistano*- 26/6/49) :

“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”

Podemos encontrar no próprio texto do manifesto de 1924 o reconhecimento de Oswald de Andrade à influência de Cendrars, onde lemos:

<sup>7</sup>In *Correio da Manhã*, 18/03/24. Este primeiro manifesto de Oswald de Andrade pode ser considerado como o germe do seu célebre Manifesto Antropófago de 1928, onde a contradição modernista internacional/nacional encontrou a sua mais engenhosa síntese : a antropofagia cultural.

«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».

## A cultura negra e o samba

Ao mesmo tempo em que as favelas eram valorizadas, seus habitantes, predominantemente negros (ex-escravos) e toda sua cultura também foi, principalmente a sua música, o samba. O samba pode ser considerado como a maior manifestação artística das favelas, ou do morro, como os próprios sambistas dizem, ou melhor, cantam. O samba é assim responsável por uma nova imagem das favelas feita pelos próprios favelados, que se difunde pelo resto da cidade através das canções, das danças e dos desfiles de carnaval. O samba, anteriormente perseguido e proibido, passa rapidamente a ser o estilo musical popular brasileiro por excelência (com o aval do governo nacionalista de Vargas, cf. Vianna, 1995), e vai transformar o olhar dos habitantes do resto da cidade, ou do asfalto segundo os favelados, com relação às favelas.

*"O morro(...) sendo aparentemente uma coisa que enfeia a cidade, não deixa de ter sua beleza. É dali que desce todos os anos, como uma cachoeira de sons, o rimário carnavalesco, a grande poesia popular anônima, imprevista (...)"* (Revista Careta, 05/01/35)

Na época do plano Agache, quando as favelas estavam ameaçadas de remoção, Sinhô (José Barbosa da Silva), conhecido como o rei do samba nos anos vinte, escreveu o samba 'A favela vai abaixo', que se transformou em uma revista musical famosa no Rio. Eis a letra da canção:

Minha cabocla, a favela vai abaixo / Quanta saudade tu terás deste rincão / Da casinha pequenina de madeira / Que nos enche de prazer o coração / Que saudade ao lembrarmos as promessas / Que fazemos constantemente na capela / Para que Deus nunca deixe de olhar / Por nós da malhandragem e pelo povo da favela / Vê agora a ingratidão da humanidade / E o poder da flor somítica amarela / Que sem brilho vive pela cidade / Impondo o desabrigo ao nosso povo da favela. / Minha cabocla, a favela vai abaixo / Ajunta os troços, vamos embora pra Bangu / Buraco quente, adeus pra sempre, meu buraco / Eu só te esqueço no buraco do Caju / Isso deve ser inveja dessa gente / Porque o samba não se passa para ela / Porque lá o luar é diferente / Não é como o luar que se vê desta favela / No Estácio, Querosene ou no Salgueiro / Teu moreno não te espera na favela / Vou mudar pra Cidade Nova / Pra voltar meu coração para o Morro da Favella.

Os modernistas, que já se sentiam atraídos pelas favelas, foram fortemente influenciados por esse novo ritmo, e até participaram ativamente do desenvolvimento do samba. O intercâmbio entre modernistas e sambistas era frequente, principalmente pelo intermédio do compositor modernista Heitor Villa-Lobos. A origem desse interesse foi atribuído, mais uma vez, à Cendrars. Gilberto Freyre, muito chegado aos sambistas, conheceu Donga (o primeiro a gravar um samba, «Pelo Telefone», em 1916)

através de Cendrars e escreveu em um artigo no *Diário de Pernambuco* (em 1926) que : «uma das principais explicações para o movimento de valorização do negro no Rio de Janeiro foi a influência de Blaise Cendrars»<sup>8</sup>.

A importância concedida à arte dos negros por Cendrars já era bem conhecida, em 1921 ele publicou a *Anthologie Nègre* onde descreveu mitos e lendas de várias etnias africanas. Este livro é o inspirador do balé *La création du monde*<sup>9</sup> onde Cendrars trabalhou em colaboração com Darius Milhaud na composição da música, e Fernand Léger na realização dos cenários. Milhaud havia morado no Rio entre 1914 e 1917 por ter sido secretário do poeta Paul Claudel, que era ministro da "Delegação Francesa no Brasil". Nesta época conheceu Villa-Lobos, de quem se tornou amigo e este lhe revelou os tesouros da música popular brasileira. Milhaud ficou fortemente influenciado pelo o que ouviu no Rio e ao voltar a Paris, compôs várias obras de inspiração brasileira : *Deux poèmes tupis*, *Danses de Jacarémirim*, a suíte *Saudades do Brasil*, e a célebre *Le bœuf sur le toit*, segundo a música popular (maxixe/pré-samba) com o mesmo nome ("O boi no telhado") de Zé Boiadeiro (José Monteiro, do grupo de Donga e Pixinguinha). Seu amigo Jean Cocteau realizou o roteiro para uma pantomina adaptada à sua música, e as três representações de *Le bœuf sur le toit* na «comédie des Champs Elysées» em 1920 consistiram em um verdadeiro escândalo na época<sup>10</sup>.

Blaise Cendrars, amigo de Milhaud, ao chegar ao Rio em 1924, mostrou desejo, como vimos no seu primeiro relato, em conhecer a cultura negra e os lugares onde ela era produzida. Ele visitou as favelas e procurou os sambistas, contactando Donga que ficou feliz em saber que eles tinham um amigo em comum, Milhaud. Donga pediu então a Cendrars para quando voltasse para Paris dizer a Milhaud que ele ia escrever um samba chamado «A vaca na Torre Eiffel» como uma resposta à homenagem feita à música brasileira em *Le bœuf sur le toit*. (cf. Cendrars, 1965)

## Conclusão

Anedotas a parte, a importância de Blaise Cendrars - um escritor fascinado pela cultura dos negros que habitavam os morros do Rio, e que "incutiu" este fascínio nos artistas modernistas brasileiros que despertaram para a riqueza da própria cultura

8 Cendrars apresentou Donga a Prudente de Moraes Filho que organizou um encontro entre os "sambistas" próximos de Donga e os intelectuais Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. Heitor Villa-Lobos também participou desta reunião/ festa musical. Cf. Vianna (1995).

9 A «première» ocorreu em 1923 no Théâtre des Champs-Élysées e foi severamente criticada. Cendrars também tinha uma idéia de realizar um espetáculo brasileiro em Paris com roteiro de Oswald de Andrade, cenários de Tarsila do Amaral e música de Heitor Villa-Lobos, mas este projeto nunca saiu do papel. Cf. Amaral, (1970).

10 A criação de Cocteau e Milhaud foi tão célebre que em Paris, Londres, Bruxelas e Nova Iorque novos bares e discotecas abriram com este nome, *Le Boeuf sur le toit*. Milhaud explicou que ele tinha reunido «quelques mélodies populaires, tangos, maxixes et sambas et les avait transcrits avec un thème de genre rondo qui se répétait entre chaque paire successive» mas ao escutá-lo facilmente reconhecemos o original brasileiro. Cf. Millhaud (1982).

popular - também pode ser vista pelas suas preocupações urbanísticas. Ao contrário de seus compatriotas urbanistas que estiveram no Rio nesta mesma época, Agache e Le Corbusier, ele foi aquele que realmente 'entrou' na cidade, principalmente nas favelas, para conhecer de dentro os seus habitantes e os seus hábitos, e sobretudo, a sua cultura singular. Cendrars seria um dos primeiros defensores da preservação dos morros e também das favelas do Rio, posição esta que só hoje, mais de setenta anos depois, se tornou um frágil consenso.

Apesar de terem visitado as favelas, tanto Agache quanto Le Corbusier, que tinham idéias urbanísticas bem distintas, propuseram, em seus projetos para o Rio, eliminá-las da cidade. Seria importante explicar que apesar de Le Corbusier conhecer bem o prefeito da cidade, Antônio Prado, irmão de Paulo Prado (do grupo modernista), foi Agache o urbanista estrangeiro oficialmente convidado à vir ao Rio (indiretamente por Mattos-Pimenta e seus colegas do Rotary club como já vimos) para conce-

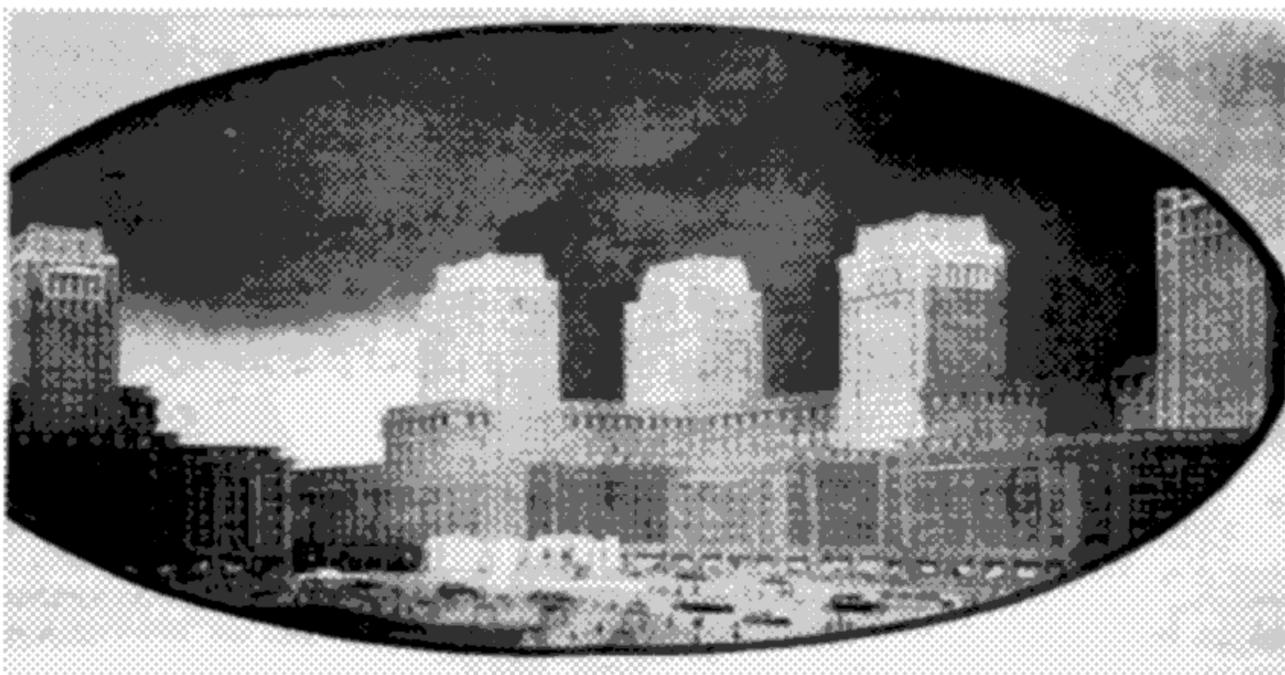
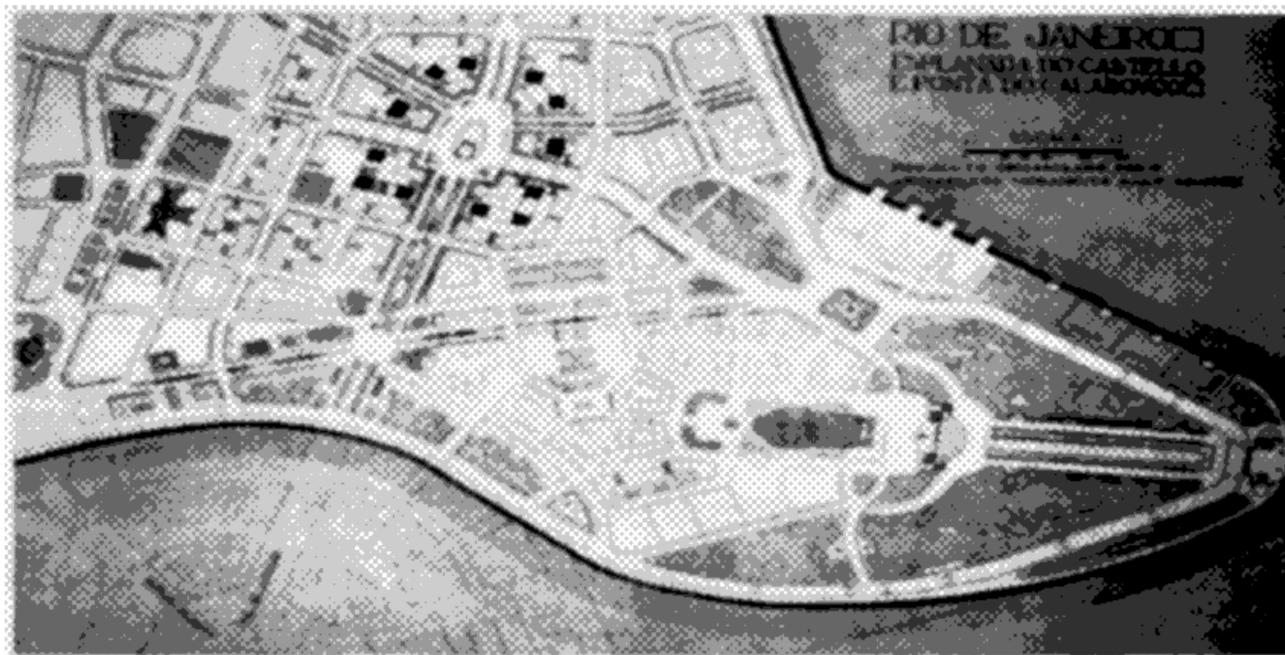


figura 5 - Alfred Agache, projeto para o Rio (local do antigo Morro do Caste-

ber um projeto urbanístico para a cidade. Agache já estava no Rio na ocasião da visita de Le Corbusier, assim sendo, o projeto proposto por Corbusier não foi uma encomenda oficial, ele o fez por vontade própria. Em sua conferência no Rio, Le Corbusier propõe suas idéias sobre a cidade à Agache após explicar esta situação delicada (Corbusier, 1930: 237 - t.d.a.):

"Excluíra o Rio de minha missão arquitetônica na América do Sul, porque meu colega Agache, de Paris, trabalha nesse momento na elaboração de projetos de planificação da cidade e não se deve perturbar quem quer que seja no seu trabalho. (...) Mas, quando tudo é festa no Rio, e tudo é tão sublime e tão magnífico, quando se estava no avião como um pássaro planador sobre a cidade, as idéias nos invadem. (...) Vou lhes falar do Rio por diletantismo, pelo gosto da invenção, pelo epicurismo da idéia. (...) Aqui chegando, fui junto com o prefeito, ao escritório do meu colega Agache para cumprimentá-lo. Agache disse ao prefeito 'Corbusier é um homem que quebra os vidros, um homem que faz correntes de ar, e nós, os outros, passamos depois...' (...) Se insisto, neste momento particular, em dar uma idéia sobre o Rio, é precisamente porque meu colega Agache está nessa sala, e que a audiência em torno dele é numerosa. Pensando no Rio, que comecei a amar, e agradecendo as horas maravilhosas que a cidade me deu, tentarei fazer que compreendam como, através das análises de arquitetura e urbanismo, chego a uma conclusão de unidade do sistema."

O projeto de Agache era extremamente conservador se comparado às idéias de Corbusier, tanto do ponto de vista formal quanto social. Agache seguia uma linha já tradicional de embelezamento da cidade que deveria se tornar monumental consolidando ainda mais uma já começada (por Pereira Passos) estratificação social no espaço urbano. O projeto evidentemente propunha eliminar as favelas dos morros, chegando até mesmo a propor, onde fosse preciso, o desmonte dos próprios morros, continuando a lógica higienista de se "abrir" a cidade para uma melhor aeração, como foi feito com o Morro do Castelo (local de intervenção de Agache, cf. figura 5). Le Corbusier, por sua vez, inspirado pelo o que viu em seus vãos sobre a cidade (Le Corbusier estava fascinado por essa nova máquina, o avião, que proporcionava novos pontos de vista aéreos), se aproveita da topografia acidentada e propõe os seus *gratte-mer* (arranha-mares) ligando os morros do Rio, criando uma gigantesca linha horizontal entre os cumes dos morros da cidade, que era diferente dos seus outros projetos, como o para São Paulo, pela organicidade dos prédios que seguiam as linhas do sítio natural carioca (cf. figura 6). Entretanto, Le Corbusier não comenta nada sobre as favelas nesse projeto, o que é sintomático, uma vez que os *gratte-mer* passariam justamente pelos morros, pelas cotas ocupadas pelas favelas, exatamente por onde ele tinha comentado que o negro da favela via o mar, as enseadas, os portos, o oceano, as montanhas, os estuários... Pode-se supor então que as favelas seriam eliminadas e no seu lugar seriam construídos os novos conjuntos modernos horizontais, para onde supostamente os favelados deveriam se mudar, prédios estes com a mesma vista do horizonte que se via das favelas e também a serem construídos sobre pilotis como eram os barracos nos morros, como o próprio Corbusier já havia

comentado (esse tipo de prédio 'serpente' ou 'minhocão' viria a ser um dos modelos dos futuros conjuntos habitacionais onde parte da população favelada foi relocada mais tarde).



**figura 6** - Le Corbusier, projeto para o Rio (os 'gratte-mer'), 1929

O que é ainda mais notável em Cendrars, é que o escritor e poeta, mesmo estando fora do *métier* da arquitetura e do urbanismo, e talvez exatamente por essa razão, acabou por descrever melhor o Rio dos anos vinte do que os próprios urbanistas, dando ênfase especial à importância dos morros na cidade, e conseqüentemente de suas favelas. O poeta, ao contrário de Agache ou Le Corbusier, além de valorizar a cultura própria das favelas já exaltada pelos escritores e poetas (e também pelos sambistas) assim como pelos artistas modernistas brasileiros, ele entrevê e profetiza mesmo a impossibilidade de eliminá-las da paisagem carioca. Apesar de algum exagero puramente literário, Cendrars, de uma forma muito pertinente, fez uma análise da situação da cidade, criticando os planos urbanísticos da prefeitura e implicitamente o projeto oficial de Agache, assim como o projeto utopista de seu amigo Le

Corbusier, que apesar de ter reconhecido um certo valor nas favelas, as ignorou completamente no seu projeto, evitando assim as "contingências", como disse muito bem Cendrars (1965). Eis o seu relato (t.d.a.)<sup>11</sup>:

" Eu não sei se vocês têm idéia do que é o Rio de Janeiro? É uma capital de mais de dois milhões de habitantes, uma cidade ultra moderna, cheia de arranha-céus, com avenidas retilíneas e praias encurvadas que continuam a perder de vista. Com montanhas escarpadas, cobertas pela floresta virgem e a vegetação tropical que contornam a cidade por trás, impedindo sua extensão para o interior e, no centro mesmo, uma cadeia de colinas com um relevo bem acidentado e com ramificações inextricáveis que fecham os diferentes bairros, o que deixa a circulação supostamente impossível a complicando de uma forma inimaginável de idas e vindas que se perdem sabe lá Deus onde. São os morros, sendo o mais famoso o 'Morro da Favella', entre os quais se insinuam os bairros perdidos e os subúrbios inverossímeis. Estamos em plena selvageria. Daí partem milhares de veredas e caminhos improvisados que levam através de uma espécie de mato urbano ao cume dos morros de onde se mergulha sobre a capital. E é aí em cima que moram os negros em suas casinhas azuis (...) A prefeitura, que fez a encomenda de projetos de remodelação da cidade, procurou os especialistas do mundo todo para matar dois coelhos com uma só cajadada (n.d.a : expressão francesa 'faire d'une pierre deux coups' com significado semelhante): demolir os morros e na mesma ocasião se livrar desta população flutuante de negros, os obrigando a deixar esses lugares para fixá-los em loteamentos anteriormente planejados. Mas o problema é insolúvel pois ele se dá em uma escala grande demais. Já foi demolido um primeiro morro à beira da baía, o mais bonito, mais pitoresco, o Morro do Castelo, que fazia parte do retrato histórico do Rio de Janeiro. O engenheiro que realizou o trabalho levou dez anos para fazê-lo, usando máquinas gigantescas para retirar o granito e fazer essa mutilação à cidade; outros se contentaram em escavar túneis para passar bondes e ônibus para colocar diferentes bairros em comunicação direta; o último que veio, Le Corbusier, propôs a construção de um imenso viaduto de ferro, passando pelos cumes e ligando todos os morros entre si, ponte contínua que teria sua parte superior reservada ao tráfico automobilístico e sobre a qual seriam pendurados, como são as colmeias das abelhas selvagens na imensidão das florestas do país, prédios de cem andares, os 'gratte-mer' (arranha-mares), dizia ele, para fazer melhor do que os arranha-céus. A idéia era divertida e me deliciou. Infelizmente, a idéia era irrealizável por um milhão de boas razões as quais Le Corbusier nunca pensou, pois o meu amigo Corbu é mais poeta do que urbanista, daí o seu horror em tratar das contingências. "

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS :

- ABREU, M. (1987) *Evolução urbana do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro : IPLANRIO-Zahar
- ABREU, M. (1993) *A favela está fazendo 100 anos*. IN: *Anais do V encontro nacional do ANPUR*
- AGACHE, A. H. D. (1930) *Cidade do Rio de Janeiro, Remodelação-Extensão e Embellezamento (1926-30)*. Paris: Prefectura do Distrito Federal, éd. Foyer brésilien
- AMARAL, A. (1979) *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo : Perspectiva (reeditado pela editora 34, 1999)

<sup>11</sup> Cendrars dedica um outro texto inspirado do Brasil ao amigo «Le Corbusier, l'architecte», *Utopialand, le pays qui n'est à personne*, in *Trop c'est trop* (1965: 175)

- AMARAL, A. (1970) *Blaise Cendrars no Brasil e os modernista*. São Paulo: livraria Martins editora (reeditado pela editora 34/Fapesp, 1997)
- AMARAL, T. do (1938) *Blaise Cendrars*. IN: *Diário de São Paulo* (19 outubro)
- ANDRADE, M. de (1924) *Blaise Cendrars*. IN: *Revista do Brasil* (março)
- ANDRADE, O. de (1925) *Pau-Brasil*. Paris: Au sens Pareil
- ANDRADE, O. de (1990) *Pau-Brasil*. IN: *Obras Completas*. São Paulo : Editora Globo
- BERENSTEIN JACQUES, P. (2000) *Les favelas de Rio: un défi culturel*. Paris: L'Harmattan (no prelo)
- BOMFIM, A. (1927) *Descobrimo a favela: habitações sórdidas descortinando paisagens maravilhosas*. IN: *Revista Para todos* (24 setembro)
- BOZON-SCALZITTI, Y. (1977) *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*. Lausanne: L'Age d'Homme
- BUARQUE de HOLANDA, S. (1927) *Conversando com Blaise Cendrars*. IN: *O Jornal* (23 setembro)
- CENDRARS, B. ou F-L. Sauser (1965) *Blaise Cendrars vous parle*. IN: *Œuvres complètes*. Paris : Denöel
- CENDRARS, B. (1976) *ETC...,ETC...* (Um livro 100% Brasileiro). São Paulo: Perspectiva (tradução de Teresa Thiériot)
- CENDRARS, B. (1987) *Brésil, des hommes sont venus....*. Paris: Fata Morgana (edição do centenário de Cendrars, com ilustrações de Tarsila do Amaral e Francis Picabia)
- CENDRARS, M. (1993) *Blaise Cendrars*. Paris : Balland
- CENDRARS, M. (1996) *Blaise Cendrars, l'or d'un poète*. Paris: Gallimard
- CORBUSIER, Le ou C.-H. Jeanneret (1930) *Corollaire Brésilien ...qui est aussi uruguayen* in *Précisions sur un état présent de l'Architecture et l'Urbanisme*. Paris: Les éditions G.Crés
- CUNHA, E. , (1942) *Os sertões*. Rio de Janeiro : Francisco Alves.
- CRULS, G. (1952) *Aparência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro : José Olympio
- EULÁLIO, A. (1978) *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro
- FREYRE, G. (1962) *Recordação de Blaise Cendrars*. IN: *O Cruzeiro* (2 junho)
- GUIMARÃES, F., *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte
- LOPES, N. (1992) *O negro do Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Rio de Janeiro: Palas
- MAYR, W. (1925) *Chez Blaise Cendrars*. IN: *Le Journal Littéraire* (3 janeiro)
- MILHAUD, D. (1982) *Notes sur la musique*. Paris: Flammarion
- MOURA, R. (1995) *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca carioca
- 200** PEREIRA, M.C.S., PEREIRA, R.V.S., SANTOS, C.R., SILVA, V.C. (1987) *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Projeto
- VIANNA, H. (1995) *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar
- ZYLBERBERG, S. (1992) *Morro da Providência, memórias da Favella*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura