





SARA STERN

nasceu na cidade de Odessa, Ucrânia, em 1885. Com dificuldades financeiras, seus pais a deixaram sob os cuidados do tio materno Henri Terk e da esposa quando ela tinha sete anos. O casal desfrutava de uma confortável situação em São Petersburgo e foi no ambiente da efervescente metrópole que Sara — a partir de então chamada de Sonia Terk — cresceu. Lá ela se iniciou nos estudos das artes, transferindo-se para a Academia de Belas-Artes de Karlsruhe, na Alemanha, em 1903, até instalar-se, dois anos depois, no destino obrigatório de todo artista — ou aspirante — do período, Paris. Na capital francesa, ela conheceria o jovem pintor Robert Delaunay, com quem se casaria em 1910, dando início a uma duradoura e simbiótica parceria.

FRÉDÉRIC-LOUIS SAUSER

nasceu em Neuchâtel, Suíça, em 1887. Egresso — por expulsão ou fuga — de diversas instituições escolares durante a infância, em 1904 foi enviado à Rússia para trabalhar como aprendiz de relojoeiro, dando início a uma longa série de viagens, nas quais sobreviveu fazendo bicos tão variados quanto insólitos. Muitos deles, aliás, podem nunca ter ocorrido de fato, dado o espírito fantasioso de seu excêntrico narrador. Desembarcado em Nova York, em 1911 ele escreve o primeiro de seus mais conhecidos poemas, *Les Pâques*, no intervalo das autodeclaradas ocupações de esquartejador em matadouros, alfaiate de madames e pianista de cinema. No ano seguinte, assentado em Paris e decidido a se dedicar à poesia, publicaria o poema pela pequena casa editorial fundada por ele próprio junto com dois amigos, a Éditions des Hommes Nouveaux, assinando com o pseudônimo pelo qual é até hoje reconhecido: Blaise Cendrars, uma corruptela de *braise* (brasa) e *cendres* (cinzas).



SONIA
DELAUNAY-TERK e BLAISE
CENDRARS

se conheceriam em 1912, apresentados um ao outro pelo também poeta Guillaume Apollinaire.

A menção a Apollinaire não é dado fortuito: o autor dos *Calligrammes* não buscava apenas libertar a poesia dos velhos procedimentos literários e da afetação por meio da confecção de sua própria obra — objetivo compartilhado por Cendrars, com ambos tendo se influenciado mutuamente —, mas se movia talvez como o principal agitador cultural das vanguardas de então, espalhando-se por todas as outras searas artísticas, escrevendo manifestos, cunhando definições, discutindo ideias e aglutinando todos aqueles dedicados a inventar práticas e linguagens que refletissem o renovado mundo do início do século XX. Uma lista de nomes que não era pequena nem modesta: Picasso, Braque, Picabia, Modigliani, Léger, Chagall, Kandinsky...

Foi numa carta endereçada a este último que Robert Delaunay prometia contar, em breve, “sobre uma animadora conversa na casa de Apollinaire, que está começando a acreditar em nós”. Ele se referia a um princípio artístico hoje incorporado ao senso comum mas, na época, ainda incipiente: a abstração.

É fato que desde as agitadas vistas marinhas pintadas pelo britânico J. W. Turner, em meados do século XIX, as pinturas vinham pouco a pouco se descolando de seu referente material. Os vínculos com elementos naturais, porém, nunca haviam sido descartados por completo, mesmo quando quase indiscerníveis ao olhar, caso dos então recentes experimentos radicais de Picasso e Braque. Isso mudaria por volta de 1911, ano em que Kandinsky exhibe *Komposition V* e Kupka pinta seus *Discos de Newton*. No ano seguinte — o 1912 da carta de Robert a Kandinsky e do encontro de Sonia e Cendrars —, a total autonomia dos componentes da linguagem pictórica iria emergir, em prática e conceito, com inaudito vigor. E encontraria no casal Delaunay dois de seus mais fervorosos arautos.

“Delaunay está, silenciosamente, inventando uma arte de pura cor. Será pintura pura.” Pelo visto, Apollinaire realmente se animara. Não foi o único. Para Paul Klee, ele criara “o tipo de pintura livre, sem nenhum tema retirado da natureza e que conduz a uma forma de vida completamente abstrata”.

Sonia conta que à época o marido “forçava-se a olhar o sol até o ponto de ficar quase cego e, então, tentava jogar na tela o que havia visto, com os olhos abertos e fechados, todos os contrastes registrados em sua retina. [...] Ele descobriu pontos na forma de discos”.

Cores estruturadas em formas circulares, gerando fluxos dinâmicos e variações rítmicas por meio das possibilidades associativas entre matizes e escalas. Essa se tornaria uma espécie de gramática obrigatória do movimento fundado pelo casal, um entre tantos outros a adotar o sufixo mais caro àqueles tempos, “ismo”. Esse ismo, porém, viu sua lista de membros praticamente restrita à dupla e obteve uma popularidade posterior bem aquém daquela granjeada pelos hoje canônicos cubismo, surrealismo, dadaísmo ou futurismo. De início batizado (por Apollinaire, claro) de orfismo — referência ao mito grego de Orfeu como uma espécie de contraposição ao monocromatismo dessaturado de seu antecessor mais próximo, o cubismo analítico —, o movimento capitaneado pelos Delaunay seria posteriormente denominado por eles próprios de simultaneísmo. O nome fazia referência a um livro publicado quase um século antes, em 1839, *De la loi du contraste simultané des couleurs* (Sobre a lei do contraste simultâneo das cores), que se constituiria no principal alicerce conceitual do movimento. Nele, o eminente químico francês Michel Eugène Chevreul discorre sobre o fenômeno da alteração na percepção cromática em função da proximidade entre as diferentes cores. O modo como ele descobriu esse princípio, aliás, é curioso: durante o período em que

Robert Delaunay
Formes circulaires, Soleil n° 2.
1912/13



exercer o cargo de diretor na Manufatura dos Gobelins, histórica tapeçaria francesa fundada no século XVII, Chevreul começou a ouvir repetidas reclamações de clientes quanto à qualidade de certas tintas. Logo constatou, porém, que o problema não se encontrava na pouca pigmentação dessas tintas, mas na variação de percepção das mesmas quando aplicadas ao lado de determinadas cores. O tratado já vinha influenciando outros pintores e correntes artísticas desde o impressionismo. Nunca, porém, havia sido abraçado com tanto ardor quanto o seria pelos Delaunay. "As cores têm vida própria. Suas infinitas combinações têm uma poesia e uma linguagem poética muito mais expressivas que aquelas fornecidas pelos antigos métodos."

8

Michel Chevreul
**Exposé d'un
moyen de définir
et de nommer les
couleurs, planche 3**
*(Apresentação de
uma forma de definir
e nomear as cores,
prancha 3)*
1861



Ainda que carente de um manifesto bombástico como muitos de seus contemporâneos, o movimento assumia a prerrogativa de não se restringir à pintura. Pelo contrário, afirmava refletir visões amplas sobre o mundo contemporâneo que poderiam ser utilizadas por toda e qualquer linguagem. Assim, para Robert, o simultaneísmo em literatura deveria ser “obtido por meio do contraste das palavras”. Não causa surpresa, portanto, as ideias que os Delaunay visavam materializar nas telas terem ecoado nas colagens executadas com o verbo por poetas como Apollinaire e Cendrars. Porém, após um ano de intensa atividade conjunta (inclusive chegando a dividir o mesmo teto por um curto período), o irrequieto Apollinaire romperia com o simultaneísmo e se afastaria da dupla. Ao contrário de Blaise Cendrars, que, além de atuar como uma espécie de teórico do movimento, geraria, com Sonia, um dos mais afamados livros do século XX — o substantivo livro aqui entendido como a soma de seu conteúdo e sua dimensão física enquanto objeto.

“Cendrars me mostrou seu *La Prose du Transsibérien* e, fascinada pela beleza do texto, sugeri que fizéssemos um livro que, quando aberto, medisse dois metros de altura. Eu busquei inspiração no texto para obter uma harmonia cromática que corresse ao lado do poema.”

Nasceu *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*. Editado pela Éditions des Hommes Nouveaux em 1913, com tiragem anunciada de cento e cinquenta exemplares. Texto de Blaise Cendrars, “cores simultâneas da Sra. Delaunay-Terk”. E dois metros de altura.