

(RE)Descobrimo o BRASIL: as relações estéticas entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral

(RE)Discovering BRAZIL: the aesthetic relation Between Blaise Cendrars, Oswald de Andrade and Tarsila do Amaral

Natalia Aparecida Bisio de Araujo¹

Recebido em: 23/10/2019

Aprovado em: 10/12/2019

Publicado em: 19/12/2019

RESUMO: A viagem de Blaise Cendrars ao Brasil, em 1924, marcou a história das relações entre a estética de Vanguarda, representada pelo poeta franco-suíço, e a Modernista, sobretudo, a de Oswald e de Tarsila. Tal evento inspira *Feuilles de Route* (1924), de Cendrars, *Pau-Brasil* (1925), de Oswald e em várias telas de Tarsila. Nesse contexto, os artistas recolhem elementos para suas obras à medida que estudavam mais a fundo as terras brasileiras em uma viagem que fizeram juntos pelo país. O objetivo principal deste trabalho é examinar as relações estéticas entre as obras dos três artistas. A análise se dará por meio de teorias e críticas da poesia; do estudo da modernidade, da vanguarda e do modernismo brasileiro; e de obras que relataram a história da relação entre os artistas.

Palavras-chave: *Feuilles de Route*; Pau-Brasil; Blaise Cendrars; Oswald de Andrade; Tarsila do Amaral; Modernismo Brasileiro.

ABSTRACT: Blaise Cendrars' travel to Brazil in 1924 marked the history of the relations between Vanguarda's aesthetics, represented by the franco-swiss poet, and the Modernist, especially that of Oswald and Tarsila. This event inspires *Feuilles de Route* (1924), of Cendrars, *Pau-Brasil* (1925), of Oswald and various Tarsila's canvas. In this context, the artists gather elements for their works as they studied Brazilian lands on a trip together. The aim of this paper is to analyze the aesthetic relations between the works of the three artists. The analysis will take place through poetry theories and critiques; study of modernity, avant-garde and Brazilian modernism; and works that related the history of the relationship between the artists.

Keywords : *Feuilles de Route*; Pau-Brasil; Blaise Cendrars; Oswald de Andrade; Tarsila do Amaral; Brazilian Modernism.

1. Bacharelado e Licenciatura plena em Letras, com habilitação em Português e Francês. Mestre em Letras, na linha de Estudos Literários. Doutoranda na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. ORCID: 0000-0002-2982-5917 E-mail: natalia-bisio@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O poeta Blaise Cendrars, nascido em Chaux-de-Fonds na Suíça, em 1887, e foi um dos artistas da modernidade mais cosmopolitas de seu tempo. Viajou e possuiu estadias em várias cidades do mundo. Uma das características mais marcantes de sua obra poética a exaltação do novo, por conta das inovações vivenciadas pela sociedade do início do século XX, em que o poeta descreve sua experiência própria com o mundo moderno, vivida em suas viagens, e igualmente pelas inovações estéticas que se operavam no gênero poético, com forte inspiração na estética das Vanguardas.

Blaise Cendrars viajou para o Brasil, em 1924, em busca de uma nova matéria para sua poesia. Após ter conhecido, em Paris, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, em 1923, o escritor franco-suíço é convidado pelos modernistas para uma longa estadia no país. No dia 12 de janeiro de 1924, o poeta embarca no navio chamado Formose, saindo do Havre em direção a Santos. Desembarca em solo brasileiro no dia 6 de fevereiro do mesmo ano e retornará para a França no dia 19 de agosto de 1924. Cendrars voltará às terras brasileiras outras duas vezes: depois da primeira em 1924, o poeta retorna em 1926 e em 1927-28, com permanências consideravelmente longas.

A experiência de Cendrars no Brasil foi de grande relevância em sua carreira como escritor e marcou sua obra. Além disso, o contato do escritor com os modernistas foi profícuo para nossa produção artística. Cendrars tornou-se um membro *antelitteram* do modernismo brasileiro pelo seu sodalício com Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e com outros artistas envolvidos. Nascia, nessa viagem do poeta, a história de uma ligação entre a estética de vanguarda, representada pelo escritor franco-suíço, e o projeto modernista brasileiro.

Nesse contexto, destacam-se as relações estéticas entre as obras de Cendrars, Oswald e Tarsila. A viagem pelo Brasil e o contato com os modernistas desperta no poeta o projeto das poesias de *Feuilles de Route*, que foram ilustrados com croquis da pintora brasileira. Guiando o estrangeiro em passeios pelo país, os dois artistas brasileiros também encontram inspiração para as suas obras: Oswald lança o Manifesto e a poesia *Pau-Brasil* ao mesmo tempo que Tarsila inicia a fase homônima em sua pintura. Tendo sido produzidas praticamente ao mesmo tempo, com o Brasil como assunto, as obras dos três artistas dialogarão e marcarão mais uma vez as relações entre as artes nacionais e europeia, e, sobretudo, entre o Modernismo Brasileiro e a Vanguardas.

Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: pontos de intersecção

O início do século XX ficou marcado na história por fatos que influenciaram o advento da era moderna. As grandes descobertas científicas, as transformações na esfera social e as revoluções tecnológicas marcaram o novo estilo de vida da modernidade. Além disso, os rumores da Primeira Guerra Mundial também causavam agitação na sociedade, sobretudo, pela mistura de radicalismo e de exaltação nacional que mexiam com os ânimos da população. Em tal contexto, o universo artístico absorvia tanto o espírito de modernidade, quanto os princípios de radicalismo da guerra, culminando em um desejo de romper com as técnicas estéticas do passado e de construir uma arte revolucionária, militante de novos rumos do objeto artístico. Assim surgiam as vanguardas, agrupando um conjunto de tendências artísticas provindas de diferentes países europeus.

Como força antagonista frente à tradição literária, os movimentos assumiram uma estratégia radical, pregando a ruptura com a tradição por meio de uma retórica agressiva e espalhafatosa, a fim de promover um impacto capaz de estimular uma mudança de comportamento e preparar um espaço mais aberto para novas produções artísticas. Segundo Gilberto Mendonça Teles, os artistas promoveram uma “[...] pluralidade de investigações em todos os campos da arte, transformando os primeiros anos do século XX no laboratório das mais avançadas concepções de arte e de literatura” (TELES, 2009, p. 42).

Por isso, a Vanguarda englobava movimentos literários e estéticos radicais e revolucionários, de ruptura com as artes contemporâneas e, ao mesmo tempo, de abertura às novas concepções artísticas. É neste contexto que surgem os três grandes movimentos da Vanguarda literária antes da Primeira Guerra Mundial, como o Futurismo (1909), o Expressionismo (1910), e o Cubismo (1913). Com o advento da guerra, essas três correntes estéticas contribuem para o aparecimento do Dadaísmo (1916) e do Esprit Nouveau (1918). Destes últimos dois movimentos, surge o Surrealismo (1924). Apesar de cada “ismo” ter lançado seus manifestos e pregado seus próprios rumos literários, eles dialogavam entre si e incorporavam ideais estéticos muito semelhantes. Por isso, é possível traçar os princípios comuns que caracterizaram a produção vanguardista como um todo.

Com o anseio de captar o presente, de ser inovadora e de romper com a tradição, a vanguarda precisava de novas formas nas artes. Rejeitando os formas acadêmicas e abrindo possibilidades experimentais, tanto na literatura, quanto na pintura, os

movimentos procuraram mais que a renovação de aspectos estruturais, mas uma verdadeira purificação dos gêneros, refletindo sobre a sua mais profunda essência. Um dos sintomas disso foi, desde os primórdios da modernidade, a crise com a velha mimese. A vanguarda, segundo Compagnon, efetuou “[...] um afastamento cada vez mais radical em relação à representação e à referência [...] a fim de reatar com uma base mais autêntica da arte” (COMPAGNON, 2003, p.45). Rompendo com a mimese, a vanguarda pôde trazer à tona as próprias formas de expressão. Nesse sentido, vale mencionar a frase de Maurice Denis: “lembrar-se de que um quadro, antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou uma cena qualquer, é essencialmente uma superfície plana, recoberta de cores, reunidas numa certa ordem” (DENIS, 1890 apud COMPAGNON, 2003, p.44).

A purificação dos gêneros provocou também a reflexão de que cada criação artística é autônoma, ou seja, cada obra desenvolve-se segundo suas próprias leis e suas próprias especificidades para a constituição dos meios de expressão (WEISGERBER, 1986, p. 757). Conforme explica Tzara, esse processo autônomo significava “*donner à chaque élément son intégrité, son autonomie, condition nécessaire à la création de nouvelles constellations*” (TZARA, 1918 apud WEISGERBER, 1986, p. 757). Ter liberdade e autonomia significa que cada obra possui uma vida independente: cria sua realidade e forma própria, única.

Essa autenticidade no ato de criação revelou novos princípios formais muito interessantes. Na poesia, intentou-se modificar a linguagem e torná-la mais pura e poética, diferenciando-a essencialmente daquela que busca somente a comunicação. A renovação da linguagem poética não se deu somente em aspectos estruturais da poesia – como os princípios formais do verso, da estrofe, da imagem, dentre outros – mas atingiu também a essência da lírica: buscava-se a purificação do gênero ou sua redução ao essencial. Os escritores clamavam pela liberdade da linguagem poética a fim de que a imaginação ocupasse o lugar das leis de versificação ou da própria sintaxe das línguas. Assim, os artistas incorporaram aos versos livres, processo já moderno, muitas experimentações de novas técnicas ligadas à linguagem poética, como a libertação das leis gramaticais da linguagem; a recuperação da expressividade visual do texto escrito; a incorporação de elementos reais à obra, como a colagem; a mistura do lírico com outros gêneros artísticos; dentre outras técnicas.

Na pintura, as vanguardas também previram um ritual de purificação do gênero, de modo que o objeto reconhecível foi muitas vezes levado a segundo plano, dando lugar a

um dinamismo das formas, linhas e cores, ou seja, a pintura pôde trabalhar com sua própria estrutura interna. A realidade foi fragmentada e decomposta pelas figuras geométricas, pelos planos superpostos, pela ausência de perspectiva e tridimensionalidade. Artistas, como Kandinsky e Apollinaire, falavam em expressão do espírito humano por meio das cores e das formas, que adquiriam agora uma existência real e uma produção intrínseca de significado. Assim como na poesia, também são inseridos elementos da realidade na tela, com a colagem; além disso, a pintura também pôde compartilhar a inovação com outros gêneros, relacionando-se com a literatura, a música, a publicidade, a moda, dentre outros.

Dentre os princípios vanguardistas que visavam à purificação dos gêneros e à inovação, tanto na literatura quanto na pintura, encontra-se o primitivismo. Essa tendência visou buscar referências nas artes de povos e tribos primitivos, que possuíam uma forma e expressão rudimentar, ingênua, simples. Procurava-se nessas artes ancestrais tudo o que era completamente contrário às técnicas artísticas acadêmicas: a simplicidade formal e um apreço pelas temáticas culturais e cotidianas de um povo.

Os vanguardistas viam o primitivo como uma volta ao estado original dos gêneros artísticos, já que suas características prometiam um contato com a essência das artes, que ainda não haviam sido corrompidas pela evolução do processo artístico no decorrer da história. Nesse caminho de retorno ao estado original, os artistas redescobrem a pureza e a inocência que permeavam o ato criativo: as artes, como antes eram livres da opressão do academicismo e da tradição, se davam com tamanha naturalidade que era possível maior contato com a realidade e com a vida. Eis o meio pelo qual a vanguarda poderia conectar-se com a novidade do mundo moderno, revelando-o espontaneamente. A modernidade da sociedade estaria, assim, presente de forma imanente na arte vanguardista, diferentemente da mimese.

Parece paradoxal essa predileção da vanguarda ora pela modernidade vivida pelo século XX, ora pelo passado primitivo. Porém, por trás do interesse pelo tempo original, há um desejo de se estabelecerem relações mais “primitivas” com a realidade do mundo moderno, ou seja, resgar os métodos afetivos, naïfs, espontâneos e bárbaros que permeavam a sensibilidade primitiva. Tzara, por exemplo, explica que “[...] *l’art était une des formes, commune à tous les hommes, de cette activité poétique dont la racine profonde se confond avec la structure primitive de la vie affective*” (TZARA, 1975, p.401). Não somente o Dadaísmo, mas também os outros movimentos buscavam a inserção dessa “estrutura primitiva da vida afetiva” nas artes, que se tratava de uma tradução

imediate das emoções ou até mesmo de uma visão mais mística da vida. Desse modo, o primitivismo nas vanguardas é um dos componentes do “novo”.

Os ideias artísticos das vanguardistas disseminaram-se por toda Europa e começaram a saltar as barreiras do continente. No Brasil, chegaram importados pelos artistas que tiveram contato com a Vanguarda em seu próprio berço. Segundo Mário da Silva Brito (1997, p.4), Oswald de Andrade era o primeiro a trazer ideias vanguardistas de sua viagem pela Europa em 1912. Por meio desses contatos, as produções nacionais do início do século XX receberam o pontapé inicial pela inspiração nos movimentos vanguardistas, sobretudo, em seu espírito de modernidade e de ruptura com as técnicas do passado. A Semana de Arte Moderna de 1922, o evento que marcou o início do Modernismo no Brasil e que permitiu a consolidação dos grupos, demonstra a busca das artes brasileiras pela inovação e por uma pesquisa estética que muito se aproximou dos ideais vanguardistas. Segundo Alfredo Bosi (1984), a Semana trazia “[...] ideias estéticas originais em relação às nossas últimas correntes literárias, já em agonia, o Parnasianismo e o Simbolismo [...]” (BOSI, 1984, p. 341). Essas inovações vieram das ideias vanguardistas que “[...] já antes da 1ª Guerra, tinham radicalizado e transfigurado a herança do Realismo e do Decadentismo” (BOSI, 1984, p. 341).

Desse modo, é possível observar muitos pontos de intersecção entre as artes vanguardista e modernista da primeira fase, que passa a ser produzida após a Semana. Assim como os movimentos europeus rompiam com a tradição, admitindo a lírica como um ato espontâneo, livre e autônomo, de acordo com Péricles E. da Silva Ramos (1997), o signo principal das artes modernistas “[...] é o da liberdade de pesquisa estética, isto é, cada [...] [artista] não encontra regras prefixadas que seguir; tem de eleger suas próprias” (RAMOS, 1997, p.44). A principal diretriz era a renovação dos gêneros artísticos, das fórmulas e dos temas acadêmicos, somada a uma procura de novas formas de expressão (RAMOS, 1997, p. 45).

Vale lembrar, porém, que além da necessidade de atualização com as novas correntes artísticas, tais discussões no contexto brasileiro também requeriam a estabilização de uma consciência criadora nacional coletiva, em busca de uma arte que pudesse ser, de fato, brasileira. Nesse sentido, Gilberto Mendonça Teles afirma que a Semana de 22 foi um duplo vértice histórico, que englobou uma “[...] convergência de ideias estéticas do passado, apuradas e substituídas pelas novas teorias europeias (Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo [...]); e também um ponto de partida

para as conquistas expressionais da literatura brasileira no século XX” (TELES, 2009, p.411).

As movimentações artísticas na Europa cumpriram um papel crucial para a tomada de consciência da arte nacional. No caso de Oswald, por exemplo, foi o contato com as correntes europeias que fizeram com que ele redescobrisse o Brasil. Segundo Paulo Prado,

Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy — umbigo do mundo — descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato, de que alguns já desconfiavam, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. (PRADO, 1971, p. 67).

Uma das grandes contribuições da vanguarda para o movimento modernista foi o primitivismo, que auxiliou não só no rompimento com a arte acadêmica, mas também para que o Brasil fosse a grande temática das obras, a fim de se criar uma arte nacional, original e em consonância com a modernidade das vanguardas. Enquanto os vanguardistas vão buscar inspiração no exotismo dos povos e das culturas primitivas, como nos africanos e indígenas, no Brasil, os artistas voltarão seus olhos para a nossa própria história, cultura e tradições populares. Foi lá no “umbigo do mundo” – Paris, a capital das vanguardas europeias – que Oswald de Andrade descobriu que “o primitivismo, que na França aparecia como exotismo, era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo” (ANDRADE, 1949 apud CAMPOS, 1971, p.35). Porém, segundo Mário de Andrade, em contraposição do primitivismo “vesgo e insincero” dos europeus, os modernistas eram “os primitivos duma nova era” (ANDRADE, 1987, p.74). Com esse primitivo que refletia nossas tradições populares, era possível desvincular-se da arte acadêmica, alienada das questões brasileiras e despreocupada de produzir uma arte de cunho nacional.

Segundo Ramos (1997, p.49), o grande interesse pelo Brasil, com as descrições regionais, locais, históricas ou folclóricas, imperou sobre o “amor à máquina” vanguardista e fez com que a poesia modernista assumisse, pela primeira vez, a consciência de criar-se a si mesma, sem espelhar-se completamente nos modelos europeus. Nesse momento, “era preciso autodeterminar-se, refletindo a gente e o meio que lhe davam origem. Primitivismo pau-brasil, Verde-amarelismo, Antropofagia e Anta, afinal, queriam a mesma coisa: um Brasil no original e exportador de poesia, não importador” (RAMOS, 1997, p.49). O Pau-brasil de Oswald teve uma grande importância nesse quesito, pois, de acordo com Ramos, é só depois do movimento que se esparrama “[...] o primitivismo descritivo, a diretriz nacionalista a que, afinal, quase que se cifrou a poesia da primeira

fase” (RAMOS, 1997, p. 172). Oswald criou um projeto estético que, apesar de ter sido inspirado por tendências estrangeiras, originaria uma literatura que pudesse representar nossa originalidade nacional. Ramos, a respeito da literatura, afirma:

Adquirida, porém, a consciência nacional, já a poesia modernista toma conhecimento de si própria e passa a independe das modas europeias, convicta de sua própria existência. Se se conhece o que se escreve no mundo, não é mais para imitar ou copiar [...], mas para tomar contato com pontos de referência, para manter atual a inteligência poética brasileira [...] (RAMOS, 1997, p.172).

Conjuntamente com a poesia de Oswald, as pinturas de Tarsila do Amaral também foram de extrema importância para a tomada de consciência nacional nas artes plásticas. O casal “tarsiwald” não combinava somente a vida conjugal, mas também compartilhava os mesmos ideais estéticos. Segundo Sérgio Miceli (2003, p. 140; 147), tanto a poesia de Oswald quanto a pintura de Tarsila foram criados a partir de uma “mesma poética”: o primitivismo e a nova arte desse Brasil antieuropeu, mágico, telúrico e pré-colonial.

As experiências de vida de Tarsila tornaram sua pintura caudatária do programa de valorização nacionalista posto em relevo pela ala literária do movimento, podendo-se assim interpretá-la em sintonia com a produção poética de seu então amado Oswald de Andrade. Ambos seguiram à risca os princípios de redescoberta histórico-artística do país contidos no programa “mata-virginista” alardeado por Mário de Andrade, e implementado, em caráter e medida desiguais, pelos demais integrantes do movimento. A resposta plástica de Tarsila esteve sempre, nessa época modernista, em afinção estreita com os programas nativistas da liderança literária, a ponto de almejar a elaboração de representações pictóricas de figuras e mitos folclóricos. (MICELI, 2003, p.95-96).

E foi a obra de Tarsila que conseguiu cumprir o objetivo de Oswald de “exportar” a arte brasileira: a pintora expôs no mundo todo e recebeu uma crítica muito favorável dos estrangeiros, que reconheceram a originalidade da pintora e destacaram justamente o primitivo que, unido ao “exótico”, foram os pontos de referência para o apreciador estrangeiro (AMARAL, 2003, p.238). Eis o primitivismo como o elo entre Tarsila e o mundo, a arte brasileira e a Vanguarda.

Além do primitivo, na história da intersecção da estética modernista com os movimentos vanguardistas há um outro grande elo: a presença do poeta Blaise Cendrars no Brasil. Como dito anteriormente, a viagem do poeta para o país foi de grande importância para o Modernismo. Além de ser o símbolo da vanguarda francesa em São Paulo, foi o poeta franco-suíço que fez despertar o sentimento de identidade nacional que impulsionou o movimento Pau-brasil. Cendrars foi responsável pela articulação entre os

movimentos europeus de vanguarda e o projeto artístico essencialmente nacional, ligado ao Modernismo brasileiro. Segundo Aracy do Amaral,

A importância maior de Cendrars reside não no fato de o Brasil representar para ele [...] uma parte considerável de inspiração para suas obras, e, conseqüentemente, pelo muito que divulgou, ou passou a divulgar do nosso país, mas sobretudo por seu trabalho de mediador, entre os modernistas impregnados de um nativismo ainda um tanto indefinido em 1922, e seu anseio legítimo de atualização com a vanguarda francesa nos setores das artes plásticas, literatura e poesia. Sua vinda ao Brasil em 1924 é um marco, no sentido em que dá início à redescoberta do Brasil pelos modernistas. À visão já orientada de Tarsila e Oswald em Paris em 1923, lúcidos em relação à importância de nossa tradição no sentido de brasilidade nela contida [...], segue-se a re-visitação do Brasil, quase com os olhos estrangeiros amantes do exótico do europeu que os “guiava” [...] (AMARAL, 1997, p.16).

Essa “revisitação do país”, da qual fala Aracy do Amaral, relaciona-se a uma excursão que o grupo modernista – Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Paulo Prado e René Thiollier – fez, junto de Blaise Cendrars, tanto pelo interior do país, passando por ambientes rurais e pelas cidades históricas de Minas Gerais, quanto pelas grandes capitais, como o Rio de Janeiro. Essa viagem despertou nos modernistas – que já estavam motivados por uma renovação da arte nacional – um interesse por nossas tradições, por nossa história, sobretudo, pelos traços remanescentes coloniais. Segundo Oswald, “o primitivismo nativo era o nosso único achado de 22, o que acoçoava então em nós, Blaise Cendrars [...]” (ANDRADE, 1971, p. 96). Assim, conforme afirma Aracy do Amaral, a viagem feita com o poeta europeu “[...] foi um marco na redescoberta do passado brasileiro pelos modernistas, em termos de revisão de nosso acervo de tradições até então menosprezadas. A ânsia de europeização [...] ainda não se interrompera, e, pela primeira vez, um grupo [...] se interessava pela terra”. (AMARAL, 2003, p. 149). Segundo Brito Broca, “era assim o genuinamente brasileiro, e ao mesmo tempo, o exótico, que atraía o alegre grupo de excursionistas [...]. Essa excursão foi fecunda para o grupo modernista” (BROCA, 2001, p. 449).

Nas obras de Tarsila, a presença de Cendrars e a viagem pelo país contribuíram para a redescoberta de Aleijadinho e suas esculturas, da arquitetura do século XVIII e das construções populares, das pinturas das igrejinhas, dos ambientes rurais e das cidades do interior que guardavam um acervo cultural de nossas tradições. Segundo Tarsila, “[...] tudo era motivo para as nossas exclamações admirativas”. (AMARAL, T. apud AMARAL, 2003, p. 150). Essa viagem é, sem dúvida, um marco para a obra da artista, pois essa redescoberta do país foi a fonte na qual Tarsila colheu a matéria de sua pintura Pau-Brasil. Muitas telas da artista tiveram inspiração nessa viagem, como Barra do Piraí

(1924), representando o interior do país, e Morro da Favela (1924) ou Carnaval em Madureira (1924), ambas influenciadas pela viagem ao Rio de Janeiro durante o carnaval, para que o escritor franco-suíço pudesse conhecer a festa popular.

Para Oswald, a viagem pelo interior do Brasil e a presença de Cendrars foram importantes para impulsionar os ideais estéticos do movimento. O próprio poeta dedica seu mais novo livro, o Pau-Brasil, ao amigo franco-suíço – “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil” (ANDRADE, 1925, p. 15) – e afirma que “sua feição estética coincidia com o exotismo e o modernismo 100% de Cendrars [...]” (ANDRADE, 1971, p.35-36). Segundo Aracy do Amaral (2003, p. 152), o interesse do vanguardista pelo nosso país despertou no modernista um desejo de renovação da linguagem através do estudo de nossas tradições, ajudando-o a se convencer da importância de nosso “passado tão recente”. Em entrevista realizada em Paris, Oswald afirma que o renascimento do Brasil em sua obra – no sentido de fidelidade às características culturais do país e menor valor para a europeização – foram alavancados por Cendrars (ANDRADE, 1928 apud AMARAL, 2003, p. 154).

Assim, se mostram evidentes os pontos de intersecção entre a poesia de vanguarda e a modernista, tanto pelos projetos estéticos que dividiram – desde a influência dos movimentos europeus nos primórdios do Modernismo, até o despertar da produção de uma estética nacional –, quanto pelas profícuas relações que se estabeleceram entre os artistas europeus, centrada principalmente na figura de Cendrars, e os brasileiros, vínculos que foram capazes que impulsionarem a criação de um projeto original e nacional a partir da “deglutição” das estéticas vanguardistas.

As relações estéticas entre Cendrars, Oswald e Tarsila

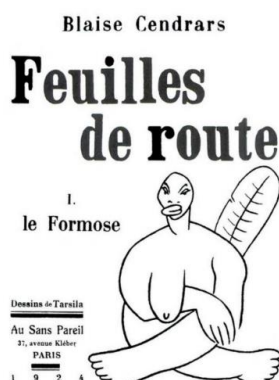
Blaise Cendrars foi um dos homens mais cosmopolitas de seu tempo, pois viajou pelo mundo desde a infância. Em sua vida itinerante, o escritor presenciou fatos que transformaram o início do século XX, como as revoluções tecnológicas, que ofereceram à sociedade variadas máquinas que conectavam os quatro cantos do planeta. Nesse contexto, o escritor inseriu sua obra poética na exaltação do “novo”, que era vivido tanto pela sociedade quanto pelas artes, com os movimentos de vanguarda. Desse modo, a poesia moderna de Cendrars e a representação do espírito vanguardista se misturam, na obra, com os relatos do escritor de suas experiências pelo mundo.

Feuilles de Route, de 1924, foi mais um exemplo de poesia de vanguarda e de viagem. Nasceu como inspiração da estadia do poeta no Brasil e pelo entusiasmo de

ARAUJO, N.A.B.

Cendrars por tudo o que via. Além disso, o contato com os modernistas fez com que o escritor convidasse Tarsila do Amaral para ilustrar suas *Feuilles de Route*, que estavam sendo produzidas. Tratava-se de um projeto que pretendia conter sete volumes com poemas sobre o Brasil. Nascia, nesse momento, uma parceria que marcaria a produção artística dos dois artistas. “*Le Formose*”, com o mesmo título do navio com o qual o poeta chega a Santos, foi o primeiro livro a ser publicado em 1924 pela editora Au Sans Pareil, ilustrado com croquis de Tarsila. Na capa do livro vinha estampada *A Negra*, obra da pintora modernista. A mulata de seios nus, desenhada com um grafismo simples, suscitava a temática primitivista e indicava a leitura exótica feita por Cendrars do país tropical, que tem em seu gene uma mistura de cultura europeia, africana e indígena.

Figura 1- Capa de *Feuilles de Route*



Fonte: MASP (2019, p.31).

O segundo volume, intitulado “São Paulo”, foi composto inicialmente por seis poemas que acompanharam o catálogo de Tarsila na exposição em Paris, na Galeria Percier, em junho de 1926. A pintora expôs 17 trabalhos, dentre eles, aquarelas, telas e croquis: *São-Paulo*, *Négresse*, *Passage à niveaux*, *Paysage nº 1*, *Paysage nº2*, *Lagoa Santa*, *La nègre du Saint-Esprit*, *Barra do Pirahy*, *Portrait de l'artiste*, *La foire*, *La gare*, *Paysage nº3*, *Marchand de Fruits*, *Les anges*, *A Cuca*, *Les enfant au sanctuaire*, *Morro da Favela* (SCHWARTZ, 2003, s.p.). Os poemas de Cendrars “*Debout*”, “*La ville se réveille*”, “*Klaxons électriques*”, “*Menu fretin*”, “*Paysage*”, “*Saint-Paul*”, que compuseram o catálogo, revelavam ao mesmo tempo traços de exotismo e de modernidade apresentados nos quadros de Tarsila.

Os demais volumes de *Feuilles de Route* foram iniciados, porém nunca terminados. Em seu projeto, Cendrars ainda previa: III. “*Le carnaval à Rio/ Les vieilles églises de Minas*”; IV. “*À la Fazenda*”; V. “*Des hommes sont venus*”; VI. “*Sud-Américaines*”; VII. “*Le Gelria*”. Alguns dos poemas que comporiam os volumes inacabados foram publicados na revista *Montparnasse* entre 1927 e 1928.

Inspirando-se por tudo o que via no Brasil, o artista “fotografava verbalmente” – como fez em *Documentaires* – suas experiências de viagem, constituindo, assim, sua obra. *Feuilles de Route* significa, em francês, anotações que militares ou viajantes tomam durante o seu percurso. Como um verdadeiro diário de viagens, encontram-se na obra os lugares por onde o poeta se deslocou, desde seu embarque até a chegada a Santos, e seus passeios pelo país.

Cendrars chama suas *Feuilles de Route* de “cartões postais enviados a amigos” ou mesmo “historinhas simples e sem pretensão”: “*Ce sont des cartes postales que j’envoyais à mes amis [...] c’est pourquoi il y a beaucoup de petites histoires sans prétension mais très intimes [...]*”¹ (CENDRARS, 2006, p. 19). Tal como a escrita de “cartões postais”, esses textos “sem pretensão” são, em sua maioria, breves e curtos, informando rapidamente algum dado da viagem. Assim como outras obras poéticas do escritor, *Feuilles de Route* aplica as inovações trazidas pelas vanguarda europeias, sobretudo, pela forma que despoja o verso das convenções trazidas pela tradição, fazendo-o conciso e de evidente simplicidade linguística e formal.

Desse modo, há, em *Feuilles de Route*, características do primitivismo, tanto pela despojamento do verso, quanto pelas descrições de paisagens naturais de aspecto rudimentar, selvagem, exótico e primitivo, que eram muito distintas dos jardins simétricos dos castelos e praças europeus. No poema abaixo, “*Paysage*”, encontram-se tais características quando o poeta descreve uma paisagem brasileira:

*La terre est rouge
Le ciel est bleu
La végétation est d'un vert foncé
Ce paysage est cruel dur triste malgré la variété infinie des formes
[végétatives
Malgré la grâce penchée des palmiers et les bouquets éclatants des
[grands arbres en fleurs fleurs de carême²*
(CENDRARS, 2001, p.222).

Em versos essencialmente descritivos, sem pontuação e sem rimas, o “poeta-pintor” registra uma paisagem. O paralelismo sintático dos primeiros versos – elemento natural (terra; céu; vegetação) + verbo de ligação *être/ser* + cor –, revelam um período simples de orações sem subordinação, expressando a imagem rudimentar e primitiva da paisagem representada. A palavra “*malgré*” (“apesar de”) acrescenta detalhes a essa

¹ “São cartões postais que enviava a meus amigos [...] eis porque há muitas historinhas sem pretensão, mas muito íntimas [...]” (tradução nossa).

² “A terra é vermelha/ O céu é azul/ A vegetação é de um verde escuro/ Essa paisagem é cruel dura triste apesar da infinita variedade das formas vegetativas/ Apesar do charme inclinado das palmeiras e dos buquês brilhantes das grandes árvores em flores flores de quaresmeira” (tradução nossa).

imagem, ornamentos que não modificam sua característica “cruel, dura e triste”. O poeta esboça uma figura sem detalhes muito apurados já que a paisagem que descreve se apresenta praticamente austera.

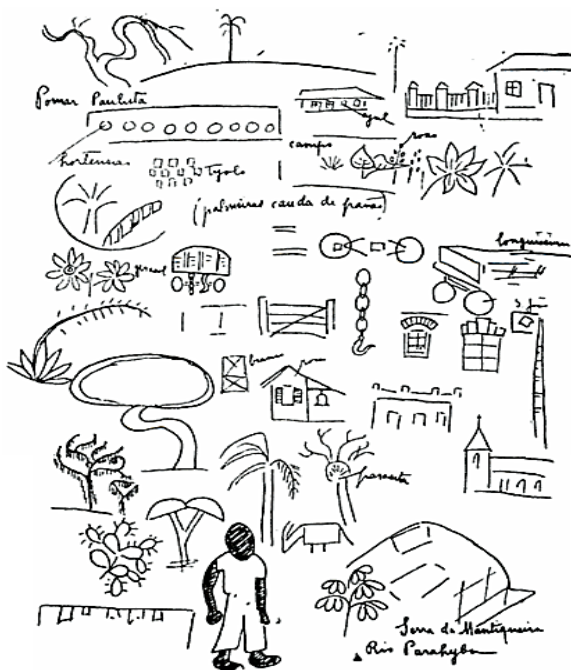
O interessante é a forma como os poemas assemelham-se com a pintura: no desejo de reproduzir as paisagem brasileiras, esses versos descritivos e simples reproduzem os traços e as formas também rudimentares de uma pintura primitiva. Assim, os poemas de *Feuilles de Route* também assumem certo aspecto plástico, como se fossem “poemas-pictóricos”. A descrição da coloração das imagens atribuídas à terra, ao céu e à vegetação são sempre as mesmas, de modo que a palheta do “poeta-pintor” está reduzida a pouquíssimos tons de cores primárias, primitivas. As “pinturas” de Cendrars assumem, desse modo, a mesma linha estilística. Um exemplo disso é a mesma estrutura de “*Paysage*”, analisado acima, repetindo-se em “*Menu Fretin*”, onde escritor aplica novamente os períodos simples, descrevendo as cores primárias “cruas” dos elementos e expressando uma imagem rudimentar e primitiva da paisagem representada:

*Le ciel est d'un bleu cru
Le mur d'en face est d'un blanc cru
Le soleil cru me tape sur la tête³*
(CENDRARS, 2001, p.232).

A relação das *Feuilles de Route* com a pintura não se limita ao “aspecto plástico” dos versos. Os croquis de Tarsila do Amaral, que acompanham a obra, dialogam temática e formalmente com os poemas. Da mesma forma que Cendrars faz as suas “fotografias verbais”, “cartões postais”, ou ainda as anotações de viagem, Tarsila do Amaral também faz suas *feuilles de route*: croquis que registram rapidamente uma experiência ou a observação de uma paisagem. Seus desenhos possuem a mesma brevidade e agilidade dos poemas.

³ “O céu é de um azul cru/ A parede à frente é de um branco cru/ O sol cru bate em minha cabeça” (tradução nossa).

Figura 2- Croqui de Tarsila para *Feuilles de Route*



Fonte: CENDRARS (2001, p.223).

Os desenhos da pintora representam os antigos casarões, coqueiros e plantas, barcos, torres e postes, trens, montanhas, igrejas e animais que revelam de modo espontâneo e *naïf* o Brasil, conforme se observa acima na Figura 2. Tarsila, influenciada pelas técnicas primitivistas, faz um retrato do país parecido ao de Blaise Cendrars em seus poemas. É interessante notar, no croqui acima, as anotações da pintora, especificando algumas cores, espécies da vegetação e outros detalhes das imagens que viu. Não resta dúvida de que se tratava de um projeto para telas futuras, onde tudo deveria ser devidamente registrado, documentado. Tal como o poeta viajante, Tarsila também registra as impressões de sua redescoberta do Brasil, ilustrando as riquezas naturais, culturais e modernas de nosso país.

Além da interação entre o texto e os croquis, as *Feuilles de Route* ainda possuem uma íntima relação com as pinturas de Tarsila da fase Pau-brasil. Conforme observado nos poemas acima, a pureza das cores “cruas” usadas para falar das paisagens, que se repete pelos poemas, somada à simplicidade linguística e formal dos versos, assemelha-se ao primitivismo das pinturas que Tarsila passou a desenvolver, onde traçava desenhos em contornos simples, com predominância de cores puras. Como já dito, esteticamente, Cendrars e Tarsila fazem um retrato primitivo do Brasil muito similar, dialogando em suas

técnicas. A descrição das paisagens primitivas de Cendrars podem ser igualmente percebidas em várias telas da pintora, como *Morro da Favela* (1924), *Pescador* (1925), *Paisagem com Touro I* (1925), *Palmeiras* (1925), *Lagoa Santa* (1925), dentre outras, que igualmente tiveram inspiração na viagem dos modernistas com Cendrars pelo Brasil e que foram expostas na Galeria Percier em 1926 – com os poemas *Feuilles de Route* compondo o catálogo. Desse modo, é possível entender o significado da exposição na Galeria Percier de 1926, onde foram expostos, juntos, quadros Pau-Brasil de Tarsila e os poemas de Cendrars, comprovando que houve um processo criativo conjunto entre o artista franco-suíço e a pintora brasileira.

Esse projeto estético conjunto entre Cendrars e Tarsila também dialogava com a obra de Oswald de Andrade, sobretudo, com o Pau-Brasil, movimento idealizado pelo poeta brasileiro. Para Oswald, a viagem pelo interior do Brasil e a presença de Cendrars foram importantes para impulsionar os ideais estéticos do movimento. O próprio poeta dedica seu mais novo livro, o *Pau-Brasil*, ao amigo franco-suíço: “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil” (ANDRADE, 1925, p. 15). Segundo Aracy do Amaral (2003, p. 152), o interesse do vanguardista pelo nosso país despertou no modernista um desejo de renovação da linguagem através do estudo de nossas tradições, ajudando-o a se convencer da importância de nosso “passado tão recente”. Em entrevista realizada em Paris, Oswald afirma que o renascimento do Brasil em sua obra – no sentido de fidelidade às características culturais do país e menor valor para a europeização – foram alavancados por Cendrars (ANDRADE, 1928 *apud* AMARAL, 2003, p. 154). E não foi somente a viagem e o interesse do poeta europeu em conhecer a esfera cultural brasileira que despertou o movimento Pau-Brasil, mas também a técnica poética do artista franco-suíço, com sua linguagem despojada, que serviu como uma importante influência para impulsionar o projeto artístico de Oswald de Andrade.

É importante salientar que a tomada de consciência nacional na produção artística do escritor brasileiro não visava somente descrever as particularidades próprias de nosso país. Oswald estava em busca de uma arte nacional, que pudesse ser “exportada” para fora do país e não somente “importada” da Europa. Haroldo de Campos (1971) foi um dos críticos a alegar que o poeta teria “deglutido” tanto a obra do poeta franco-suíço, quanto as estéticas vanguardistas e elaborado um projeto original e nacional. Do mesmo modo, Tarsila do Amaral teria assimilado essas influências e lançado na pintura uma estética com princípios paralelos aos de Oswald na literatura.

Segundo Haroldo de Campos, ao partir da “deglutição” das técnicas estrangeiras, sobretudo de Cendrars, Oswald “[...] estava redescobrando a realidade brasileira de uma perspectiva original e situando-se nela. Assumia o mapa diacrônico dos vários Brasis coexistentes, em tempos (estágios) diversos, num mesmo espaço de linguagem, e assumia-o inscrevendo-se nele [...]” (CAMPOS, 1971, p. 39). Foi assim que Oswald criou um projeto estético que, apesar de ter sido inspirado por tendências estrangeiras, como a da obra de Cendrars, originaria uma literatura que pudesse representar nossa originalidade nacional. De certo modo, o escritor conseguiu criar a almejada “poesia de exportação” quando publicou o *Pau-Brasil* em Paris pela Au Sans Pareil, editora que também tinha lançado as *Feuilles de Route*.

Nesse processo de “deglutição”, a técnica poética de Cendrars em *Feuilles de Route* serviu como uma importante influência para impulsionar o projeto artístico Pau-Brasil de Oswald de Andrade. Segundo Manoel Bandeira, “esses poeminhas [de *Feuilles de Route*] tiveram, sem sombra de dúvida, uma grande influência sobre Oswald de Andrade em *Pau-Brasil*” (BANDEIRA, 2001, p.460). Talvez seja possível melhor verificar essas correspondências entre as duas obras pelas características de *Feuilles de Route*. O último projeto poético de Cendrars, antes de sua migração para a prosa, é considerado por alguns críticos como o mais despojado. A descrição do país feita pelo poeta é permeada pelo imaginário europeu, que via o “Novo Mundo” como a terra dos sonhos, ou a “Utopjalândia” conforme afirmava o escritor. Com a simplicidade da expressão linguística e formal de seus versos, somada ao exotismo que imprime às terras brasileiras, *Feuilles de Route* foi um dos únicos livros do autor ligado ao primitivismo, que, na movimentação vanguardista, associou-se à tentativa de purificação e inovação do gênero lírico. Segundo Alexandre Eulálio, “ao buscar extrema simplicidade formal e linguística, *Feuilles de Route* despoja o discurso de todos os tratamentos experimentais até então praticados pelo seu autor” (EULÁLIO, 2001, p. 31).

Foi essa poesia tão despojada sobre o Brasil que mais atraiu Oswald de Andrade a fim de realizar a “revolução copernicana” na literatura modernista – nas palavras de Haroldo de Campos (1971) – que foi a poesia Pau-Brasil: “[...] uma linha de poética substantiva, de poesia contida, reduzida ao essencial [...]” em oposição ao velho artesanato discursivo institucionalizado em modelos retóricos pelo parnasianismo, ou já degelado, revitalizado em novos caudais lírico-interjetivos pelo poeta da *Paulicéia*.” (CAMPOS, 1971, p.15). O autor de *Galáxias* ainda afirma que, esteticamente, o “[...] *Pau-Brasil* foi mais longe na sua postura antidiscursiva, de consequências paradigmáticas na

ARAUJO, N.A.B.

evolução da poesia brasileira, do que a poesia marioandradina anterior ou posterior a ele” (CAMPOS, 1971, p.15). Essa mesma linha poética despojada, que foi a “revolução” da técnica modernista, é muito semelhante àquela dos versos de *Feuilles de Route*.

As características observadas por Haroldo de Campos (1971) podem ser vistas no poema “Longo da linha” em que a descrição de uma paisagem é feita de modo tão sintético, que os versos são extremamente curtos, substantivos e despojados formalmente, tal qual as *Feuilles de Route*. Ainda semelhantemente à obra de Cendrars, o texto assume expressividade visual, quando a grafia dos versos curtos cria a impressão de uma linha vertical, insinuando esses coqueiros, que, horizontalmente, podem ser vistos de várias alturas. “Longo da linha” dialoga diretamente com a tela *Palmeiras* (1925), de Tarsila do Amaral, que foi inspirada também pela viagem dos artistas pelo país. Tal como o poema, além do primitivismo da composição, a pintura de Tarsila também traz uma imagem em que as linhas horizontais das montanhas ao fundo, das casas e do muro são cortadas pelas linhas verticais da vegetação, sobretudo, das altíssimas palmeiras.

Longo da linha

Coqueiros

Aos dois

Aos três

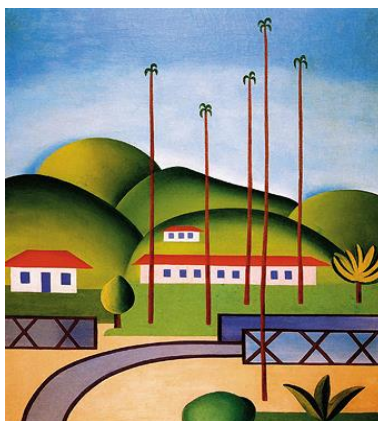
Aos grupos

Altos

Baixos

(ANDRADE, 1971, p.137).

Figura 3- *Palmeiras* (1925), de Tarsila do Amaral



Fonte: MASP (2019, p.31).

Com relação ao parentesco da poesia *Pau-Brasil* com o livro de poemas sobre a viagem de Cendrars ao Brasil, ainda é preciso acrescentar que as semelhanças entre ambas as obras vão além: do mesmo modo que Tarsila ilustrou o livro europeu com seus

ARAUJO, N.A.B.

croquis de traços rápidos, primitivos e despojados, também o fez no *Pau-Brasil* de Oswald. Além disso, tanto no livro europeu quanto no brasileiro, os desenhos de Tarsila se inspiraram na viagem do grupo de artistas feita pelo país. É evidente a ligação entre a estética dos dois livros, que pretendiam saltar as barreiras do gênero poético por meio das artes plásticas.

Em *Pau-Brasil*, a pintora modernista ilustra muito mais que paisagens brasileiras, mas faz, na arte dos desenhos, aquilo a que a poesia deveria aderir na linguagem: uma “[...] língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1971, p.6), conforme defende Oswald no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Em seu despojamento, os poemas e os croquis na obra têm o mesmo objetivo de voltar-se para a realidade de nosso país e de nossas peculiaridades nacionais, como “os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralinho” que foram para ambos os artistas “fatos estéticos” (ANDRADE, 1971, p. 5). Segundo o Manifesto de Oswald, “o melhor de nossa demonstração moderna” seria a iniciativa de ser regional, puro e primitivo, sem deixar de refletir a sua contemporaneidade.

Como se observa na Figura 4, o croquis de Tarsila para *Pau-Brasil*, possui características muito semelhantes aos que publicou em *Feuilles de Route*, pelo despojamento do traço, a rapidez e concisão do desenho:

Figura 4- Croqui de Tarsila em *Pau-Brasil*



Fonte: (ANDRADE, 2003, p.35).

Também pode-se rapidamente observar o diálogo que a Figura 4 guarda com o poema “Longo da linha” e com a tela *Palmeiras*, acima analisados: as altas árvores verticais, junto de figuras humanas *versus* a casa e os animais em um traçado horizontal. A imagem ainda traz o famoso touro das telas *Paisagem com Touro I* (1925) – presente na exposição de 26 na Galeria Percier, com catálogo compostos por poemas de *Feuilles*

ARAUJO, N.A.B.

de Route – e *O Touro* (1928). Fica evidente como os poemas de Cendrars e Oswald, croquis e telas Pau-Brasil de Tarsila estão em um constante diálogo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras de Cendrars, Oswald e Tarsila aqui analisadas revelam a forma como o Brasil pode ser a grande fonte de inspiração para a empreitada de inovar nas artes. Se foi para buscar uma nova fonte de renovação de um projeto estético moderno ou para criar uma nova tradição artística brasileira, tanto Cendrars quanto os dois artistas modernistas, Oswald e Tarsila, encontram na linguagem sintética, no espírito primitivista e nas particularidades de nosso país a matéria para a criação de suas obras.

No contexto de assimilação das vanguardas e formação da arte modernista particularmente brasileira, a participação de Blaise Cendrars foi importante, pela forma que foi a presença-viva das estéticas modernas inseridas no Modernismo. O europeu, pelas viagens pelo país, por seu olhar deslumbrado pelo “Brasil-ímpar”, por seu profundo diálogo com os escritores brasileiros, ou pela influência de sua obra vanguardista, fez despertar nos artistas locais a reelaboração do projeto modernista em busca de sua feição nacional, original e moderna.

Tarsila e Oswald puderam desfrutar da companhia de Cendrars, que, por sua vez despertou-lhes para a própria realidade brasileira. A viagem junto do poeta pelo país, apontando o que o Brasil tinha realmente de original, distintivo, exótico ou mesmo primitivo, faz com que os brasileiros iniciassem o importante projeto Pau-Brasil, que fundou uma arte brasileira que se destacará pela originalidade. O primitivismo de suas composições não contribuiu somente para a inserção da arte brasileira no contexto da modernidade ou no rompimento com a tradição, mas foi também a fórmula para refletir a nossa própria história e cultura, criar uma arte nacional e desvincular-se de uma arte acadêmica, despreocupada com as questões brasileiras e reprodutora das tendências internacionais.

Porém, a presença do poeta europeu no Brasil não deixou de marcar a sua obra: elaborou as *Feuilles de Route*, produzindo-as em meio ao desabrochar da estética pau-brasil, convidando Tarsila para participar de sua obra. Como já analisado, foi conhecendo os espaços brasileiros, sua cultura e história que o poeta pode encontrar a inspiração primitivista de sua obra. Em diálogo com os croquis da pintora, Cendrars inova o gênero poético: os “poemas-croquis” valeram-se dos princípios do primitivismo, sobretudo pela simplicidade linguística e aspecto rudimentar dos versos captam o exótico das terras

ARAUJO, N.A.B.

brasileiras, igualmente retratados pela pintora. A poesia de Feuilles de Route rompe com a tradição, despojando a linguagem poética, com aquele intuito vanguardista de purificar o gênero, reduzindo-o aos seus aspectos essenciais.

Foi, assim, (re)descobrimo o Brasil primitivo, aquele do interior, das fazendas, da vida simples, dos resquícios coloniais, das paisagens rudimentares, que os três artistas constroem suas obras modernas e originais, que dialogaram profundamente.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas**. São Paulo: Editora 34/Fapesp, 1997.

AMARAL, Aracy A. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. São Paulo: Editora 34, 2003.

ANDRADE, Mário de. “Prefácio Interessantíssimo”. ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 59-77.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas: Poesias Reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, 7 v.

ANDRADE, Oswald. **Pau Brasil**. Ilustrações de Tarsila do Amaral. Paris: Au Sens Pareil, 1925. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Caixa Modernista**. São Paulo: Edusp, 2003.

BANDEIRA, Manoel. “A poesia de Blaise Cendrars e os poetas brasileiros”. In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções**. 2. Ed. Ver. E ampl./ por Carlos Augusto Calil. São Paulo: edusp, 2001, p. 460.

BOSI, Alfredo. “Pré-modernismo e Modernismo”. BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1984, p.341-429.

BRITO, Mário da Silva. “A Revolução Modernista”. In: COUTINHO, Afrânio (Org); COUTINHO, Eduardo Faria de. (co-org). **A Literatura no Brasil: Era modernista**. 4ª ed. revista e ampliada. 5 vol. São Paulo: Global, 1997, p. 4-42.

BROCA, Brito. “Blaise Cendrars no Brasil, em 1924” (1952). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme depoimentos, antologia, desenhos,**

ARAUJO, N.A.B.

conferências, correspondência, traduções. 2. Ed. Ver. E ampl./ por Carlos Augusto Calil. São Paulo: edusp, 2001, p. 449.

CAMPOS, Haroldo. "Uma poética da radicalidade". In: ANDRADE, Oswald. **Obras completas: Poesias reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, 7 v., p. 9-64.

CENDRARS, Blaise. **Du monde entier au cœur du monde: Poésies complètes**. Paris : Gallimard, 2006.

CENDRARS, Blaise. **Poésies complètes**. Org. Claude Leroy. Paris: Denoël. 2001.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2003.

EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções**. 2. Ed. Ver. E ampl./ por Carlos Augusto Calil. São Paulo: edusp, 2001.

MICELI, Sergio. **Nacional e estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND (MASP). PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (Org.) **Tarsila Popular**. São Paulo: MASP, 2019.

PRADO, Paulo. "Poesia Pau-brasil". In: ANDRADE, Oswald. **Obras completas: Poesias reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, 7 v., p. 67-72.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. "O Modernismo na poesia". In: COUTINHO, Afrânio (Org); COUTINHO, Eduardo Faria de. (co-org). **A Literatura no Brasil: Era modernista**. 4ª ed. revista e ampliada. 5 vol. São Paulo: Global, 1997, p. 43-229.

SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Caixa Modernista**. São Paulo: Edusp, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

TZARA, Tristan. **Œuvres complètes**. Org. Henri Béhar. Paris: Flammarion. 1975, v.1, p.401.

ARAUJO, N.A.B.

WEISGERBER, Jean. (ed.) **Les avant-gardes littéraires au XXe.ssiècle**: Théorie; publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes Littéraires de l'Université de Bruxelles. Budapest: Akadémiai Kiadó. 1986. 2 v.

Como citar este artigo (ABNT)

ARAUJO, N.A.B. (RE)Descobrimdo o BRASIL: as relações estéticas entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. SELL, Uberaba, MG, v. X, n. X, p. XXX-XXX, 2019. Disponível em: <inserir link de acesso>. Acesso em: inserir dia, mês e ano de acesso. DOI: inserir link do DOI.

Como citar este artigo (APA)

ARAUJO, N.A.B. (2019). (RE)Descobrimdo o BRASIL: as relações estéticas entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. SELL, X(X), XXX-XXX. Recuperado em: inserir dia, mês e ano de acesso de inserir link de acesso. DOI: inserir link do DOI.