

RESSALVA

Atendendo solicitação do(a)
autor(a), o texto completo desta tese
será disponibilizado somente a partir
de 10/03/2024.

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara - SP

NATALIA APARECIDA BISIO DE ARAUJO

**AS RELAÇÕES ESTÉTICAS ENTRE BLAISE
CENDRARS, OSWALD DE ANDRADE E
TARSILA DO AMARAL NO MODERNISMO
BRASILEIRO**



ARARAQUARA – S.P.

2022

NATALIA APARECIDA BISIO DE ARAUJO

**AS RELAÇÕES ESTÉTICAS ENTRE BLAISE
CENDRARS, OSWALD DE ANDRADE E
TARSILA DO AMARAL NO MODERNISMO
BRASILEIRO**

Tese de Doutorado, apresentada ao Conselho, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia.

Orientador: Prof^a Dr^a Guacira Marcondes Machado Leite

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.

2022

A663r Araujo, Natalia Aparecida Bisio de
As Relações Estéticas entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral no Modernismo Brasileiro / Natalia Aparecida Bisio de Araujo. -- Araraquara, 2022
354 p. : il., fotos, mapas

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Guacira Marcondes Machado Leite

1. Blaise Cendrars. 2. Oswald de Andrade. 3. Tarsila do Amaral. 4. Vanguarda europeia. 5. Modernismo brasileiro. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

NATALIA APARECIDA BISIO DE ARAUJO

AS RELAÇÕES ESTÉTICAS ENTRE BLAISE CENDRARS, OSWALD DE ANDRADE E TARSILA DO AMARAL NO MODERNISMO BRASILEIRO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da Poesia
Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite
Bolsa: CAPES

Data da defesa: 10/03/2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite
Faculdade de Ciências e Letras (UNESP- Campus de Araraquara).

Membro Titular: Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato
Faculdade de Ciências e Letras (UNESP- Campus de Araraquara).

Membro Titular: Prof. Dr. Márcio Natalino Thamos
Faculdade de Ciências e Letras (UNESP- Campus de Araraquara).

Membro Titular: Prof. Dr. Eduardo Horta Nassif Veras
Instituto de Educação, Letras, Artes, Ciências Humanas e Sociais
(UFTM– Universidade Federal do Triângulo Mineiro).

Membro Titular: Prof. Dr. Fabio Cesar Alves
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
(USP – Universidade de São Paulo).

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por me guiar pelos caminhos da vida e por me manter na trilha certa durante este projeto, com saúde e forças para chegar até o final;

A Guacira, minha mentora intelectual, pelos 13 anos de orientação, apoio, tempo e grande contribuições investidas não só neste trabalho e na dissertação de mestrado, mas também em toda a minha formação; por me introduzir os primeiros sons do francês e os primeiros versos de sua maravilhosa literatura;

Aos pais, por todo o esforço investido em minha educação, pelo apoio e incentivo que serviram de alicerce para as minhas realizações. A Higor, pelos nossos bons laços de fraternidade;

A Leandro, que acompanhou a minha jornada acadêmica de perto, por todo o apoio e contribuições dadas durante o desenvolvimento deste trabalho, pela companhia em viagens à FCLAR, aos congressos e para coleta de dados; pelo amor, pela companhia, por fazer parte dos dias mais felizes de toda a minha vida;

À banca de defesa, professores Fabiane Borsato, Márcio Natalino Thamos, Fabio Cesar Alves, Eduardo Horta Nassif Veras, pela dedicação, atenção, observações e inúmeras contribuições ao trabalho;

A CAPES, pelo apoio e financiamento – o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001;

Aos professores da UNESP- Araraquara, pelo ensino e aprendizagem;

Aos amigos, pela companhia, pelos risos, pelo apoio, pela união, pelos caminhos percorridos de mãos dadas.

RESUMO

O objetivo principal deste trabalho é examinar as relações estéticas que se estabeleceram entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, assim como detectar a contribuição dos ideais de Vanguarda e da relação do poeta europeu com os brasileiros para a elaboração do projeto artístico nacional do casal modernista. As obras produzidas no maior período de contato entre os três artistas, *corpus* principal deste trabalho, *Feuilles de Route*, *Pau-Brasil*, os croquis de Tarsila para ambos os livros e as telas *Pau-Brasil*, revelaram que Cendrars foi responsável pela articulação entre a Vanguarda europeia e a estética modernista empreendida por Oswald e por Tarsila. De modo geral, o contato de Cendrars com os modernistas foi profícuo para nossa produção artística: o poeta acaba se tornando um membro *ante litteram* do Modernismo pelo seu sodalício com vários artistas envolvidos no movimento, cumprindo o papel de reafirmar o potencial que o Brasil tinha como fonte para inovar as obras nacionais. Sob os signos do primitivismo, uma das principais correntes vanguardistas da década de 1920, se entrelaçam as obras dos três artistas: a linguagem poética e pictórica sintética e despojada, contrária às convenções da tradição, que revela o retrato de um Brasil “primitivo”; exótico, para Cendrars; nativo e original para Oswald e Tarsila. É também por meio da escrita de viagens, da linguagem telegráfica, do *ready-made*, da ligação entre poesia e pintura que igualmente se sustentam os diálogos estéticos entre os autores. A fim de alcançar o objetivo principal deste trabalho, realizou-se uma análise comparada entre as obras de Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, com embasamento em teorias da poesia, da literatura comparada e intertextualidade, da pintura e de obras da fortuna crítica que contemplam os três artistas e a história de suas relações. Os estudos também se fundamentam na constituição da arte moderna, das estéticas das Vanguardas e das características assumidas pelo Modernismo brasileiro.

Palavras-chave: Blaise Cendrars. Oswald de Andrade. Tarsila do Amaral. Vanguarda europeia. Modernismo brasileiro.

ABSTRACT

The main objective of this work is to examine the aesthetic relations that were established between Blaise Cendrars, Oswald de Andrade and Tarsila do Amaral, as well as to detect the contribution of the ideals of the avant-garde and the relationship of the European poet with the Brazilians for the elaboration of the national artistic project of the Modernist couple. The works produced in the longest period of contact between the three artists, the main corpus of this work, Feuilles de Route, Pau-Brasil, Tarsila's sketches for both books and the Pau-Brasil canvases, revealed that Cendrars was responsible for the articulation between the European avant-garde and the Modernist aesthetic undertaken by Oswald and Tarsila. In general, Cendrars' contact with the Modernists was fruitful for our artistic production: the poet ends up becoming an ante litteram member of Modernism for his association with several artists involved in the movement, fulfilling the role of reaffirming the potential that Brazil had as a source to innovate national works. Under the signs of primitivism, one of the main avant-garde currents of the 1920s, the works of the three artists are intertwined: the synthetic and stripped down poetic and pictorial language, contrary to the conventions of tradition, which reveals the portrait of a "primitive" Brazil; exotic, for Cendrars; native and original to Oswald and Tarsila. It is also through travel writing, telegraphic language, the ready-made, the connection between poetry and painting that aesthetic dialogues between the authors are also sustained. In order to reach the main objective of this work, a comparative analysis was carried out between the works of Blaise Cendrars, Oswald de Andrade and Tarsila do Amaral, based on theories of poetry, comparative literature and intertextuality, painting and works of the critical fortune that contemplate the three artists and the history of their relationships. The studies are also based on the constitution of Modern art, the aesthetics of the avant-garde and the characteristics assumed by Brazilian Modernism.

Keywords: *Blaise Cendrars. Oswald de Andrade. Tarsila do Amaral. European avant-garde. Brazilian Modernism.*

RÉSUMÉ

L'objectif principal de ce travail est d'examiner les relations esthétiques établies parmi Blaise Cendrars, Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral, ainsi que de détecter la contribution des idéaux d'avant-garde et de la relation du poète européen avec les brésiliens pour l'élaboration du projet artistique national du couple moderniste. Les œuvres réalisées au cours de la plus longue période de contact entre les trois artistes, le corpus principal de cette étude, Feuilles de Route, Pau-Brasil, les croquis de Tarsila pour ces livres et les toiles Pau-Brasil, ont révélé que Cendrars était responsable de l'articulation entre l'avant-garde européenne et l'esthétique moderniste entreprise par Oswald et Tarsila. D'une manière générale, le contact de Cendrars avec les modernistes a été fructueux pour notre production artistique: le poète finit par devenir membre ante litteram du Modernisme pour son association avec plusieurs artistes impliqués dans le mouvement, remplissant le rôle de réaffirmer le potentiel que le Brésil avait comme source d'innovation des œuvres nationales. Sous les signes du primitivisme, l'un des principaux courants d'avant-garde des années 1920, les œuvres des trois artistes s'entrelacent: le langage poétique et pictural synthétique et dépouillé, contraire aux conventions de la tradition, qui dévoile le portrait d'un Brésil «primitif»; exotique, pour Cendrars; natif et originel pour Oswald et Tarsila. C'est aussi à travers l'écriture de voyage, le langage télégraphique, le ready-made, le lien entre poésie et peinture que se nourrissent aussi les dialogues esthétiques entre les auteurs. Afin d'atteindre l'objectif principal de ce travail, une analyse comparative a été réalisée parmi les œuvres de Blaise Cendrars, Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral, basée sur les théories de la poésie, de la littérature comparée et de l'intertextualité, de la peinture et des œuvres de la fortune critique qui contemplent les trois artistes et l'histoire de leurs relations. Les études sont également basées sur la constitution de l'art moderne, l'esthétique des avant-gardes et les caractéristiques assumées par le Modernisme brésilien.

Mots-clés: *Blaise Cendrars. Oswald de Andrade. Tarsila do Amaral. Avant-garde européenne. Modernisme brésilien.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France</i>	149
Figura 2 – Retrato de Cendrars por Modigliani, na folha de rosto de <i>Dix-neuf poèmes élastiques</i>	156
Figura 3 - Autorretrato com sete dedos.....	159
Figura 4 - <i>La Tour Eiffel</i>	161
Figura 5 – <i>Torre Eiffel</i> (frente e verso) de Blaise Cendrars, 1913.....	166
Figura 6 – Maquete do cenário de <i>La création du monde</i> , 1923	170
Figura 7 – <i>Chapéu Azul</i>	183
Figura 8 – <i>Retrato de Mário de Andrade</i>	185
Figura 9 – Fotografia de Oswald, Tarsila, Yvette Farkou, Léger, Brancusi e Gauthier	187
Figura 10 – <i>A Caipirinha</i>	190
Figura 11- Estudos de Tarsila para o balé brasileiro.....	192
Figura 12 – <i>A Negra</i>	194
Figura 13– Fotografia de Tarsila publicada no <i>Diário da Noite</i> (SP), em 10 de fevereiro de 1928.....	200
Figura 14 – Lista da coleção de Tarsila	201
Figura 15 – Fotografia durante a viagem dos modernistas pelo Brasil, na fazenda Santo Antônio, em 1924 (D. Olívia Guedes, Cendrars, Tarsila, Nonê e Oswald).....	202
Figura 16 - Croqui de Tarsila do Amaral para <i>Feuilles de Route: Le Formose</i>	214
Figura 17 - Croqui de Tarsila do Amaral para <i>Feuilles de Route: Le Formose</i>	214
Figura 18- Croqui de Tarsila do Amaral para <i>Feuilles de Route: Le Formose</i>	216
Figura 19- Croqui de Tarsila do Amaral para <i>Feuilles de Route: Le Formose</i>	217
Figura 20 - Boneco para capa de <i>Feuilles de Route</i>	220
Figura 21 – Croqui de abertura de “História do Brasil”	232
Figura 22 - Croqui de abertura de “Poemas da Colonização”	233
Figura 23- Croqui de abertura de “São Martinho”.....	234
Figura 24- Sede da fazenda São Martinho em 1926	234
Figura 25 – Gravura de Morro Azul	236
Figura 26 - Croqui de abertura de “RP1”.....	237
Figura 27- Croqui de abertura de “Carnaval”	238
Figura 28- Croqui de abertura de “Roteiro das Minas”	239
Figura 29- Mapa da Estrada de Ferro Oeste de Minas.....	240
Figura 30- Croqui de abertura de “Loyde Brasileiro”	241
Figura 31- Croqui de abertura de “Postes da Light”	242

Figura 32 – Croqui de abertura de “Sectário dos amantes”	243
Figura 33– Colagem de panfleto em <i>Le Panama</i>	271
Figura 34 – Fotografias na fazenda Santo Antônio, em 1924 (Oswald, Nonê, Tarsila, Olívia Guedes, Cendrars, Carolina – Carrie –, revezando, na segunda imagem, com Goffredo). 277	
Figura 35 – <i>L’homme au chien</i> (1921)	288
Figura 36- <i>Morro da Favela</i> (1924)	289
Figura 37- <i>A feira I</i> (1924)	291
Figura 38- <i>A feira II</i> (1925)	292
Figura 39- <i>Vendedor de Frutas</i> (1925)	293
Figura 40 - <i>Pescador</i> (1925)	296
Figura 41- <i>São Paulo</i> (1924)	304
Figura 42 – Fotografia: vista da cidade de São Paulo	305
Figura 43 – <i>A Cuca</i> (1924)	308
Figura 44 – Retrato de Tarsila na inauguração da exposição na Galerie Percier	310
Figura 45 - <i>Autorretrato I</i> (1924)	317
Figura 46 – Capa original da primeira edição de <i>Pau-Brasil</i> (1925)	320
Figura 47 – <i>Palmeiras</i> (1925)	322

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2. MODERNIDADE, VANGUARDA EUROPEIA E MODERNISMO BRASILEIRO .	17
2.1 Modernidade	19
2.1.1 Modernidade e literatura	21
2.1.2 Modernidade e pintura	33
2.2 As Vanguardas Europeias	47
2.2.1 Expressionismo	68
2.2.2 Cubismo	74
2.2.3 Futurismo	79
2.2.4 Dadaísmo.....	85
2.2.5 Surrealismo	90
2.3 Modernismo Brasileiro: a fase heroica	95
2.3.1 A independência artística do Brasil: em busca de nacionalidade e originalidade	106
2.3.2 A estética vanguardista e modernista: pontos de intersecção	129
3. AS RELAÇÕES ESTÉTICAS ENTRE BLAISE CENDRARS, OSWALD DE ANDRADE E TARSILA DO AMARAL.....	143
3.1 Blaise Cendrars: um poeta das Vanguardas.....	147
3.2 Tarsiwald: os anos de formação.....	181
3.3 Linguagem telegráfica	208
3.4 Poesia de posse contra a propriedade: poesia <i>ready-made</i>	250
3.5 Entre o poético e o plástico: a construção da imagem	286
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	326
REFERÊNCIAS.....	342

1 INTRODUÇÃO

Tupi, or not tupi that is the question

(ANDRADE, 2009a, p. 504).

No início do século XX, a jovem república brasileira ainda era muito ligada à Europa. Essa realidade não era diferente na literatura e nas artes plásticas: por muito tempo, tudo o que era produzido no país estava, de algum modo, em consonância com as atividades europeias. Quando estouraram as ideias modernistas, o grande intuito era o de se alcançar a emancipação cultural e a expressão artística essencialmente brasileira. Porém, esse ideal ainda se misturava com a necessidade de uma atualização estética segundo as Vanguardas Europeias, que acabaram por ser responsáveis pelo pontapé inicial das concepções modernistas. Nesse contexto, surge o dualismo “ser ou não ser” estritamente brasileiro e independente do Velho Continente, conforme anuncia Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* (2009a). Ironicamente, o questionamento do modernista, tão crucial para as artes daquele momento, foi parodiado de um grande clássico da literatura, o *Hamlet* de Shakespeare. Com isso, estava posto um dos princípios norteadores da primeira fase do movimento: a reinterpretação dos valores embutidos na concepção da nacionalidade brasileira por meio de uma “deglutição” das tendências estrangeiras. Como descreve Oswald, “só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. [...] Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem” (ANDRADE, 2009a, p. 504, 510). Não mais se tratava de simplesmente importar as ideias das “sacras” artes estrangeiras, mas, a partir delas, criar um produto original e digno de exportação, como almejou o Pau-Brasil.

Oswald de Andrade na literatura e Tarsila do Amaral na pintura foram os dois grandes representantes dos movimentos acima citados, o Pau-Brasil e a Antropofagia, cujas obras desenvolviam pautados nesses dois fundamentos principais: “ser brasileiros” e, ao mesmo tempo, “vanguardistas”. Assim, principiaram o processo de exportação de nossa arte para a Europa nos anos 20 e foram reconhecidos como artistas integrantes dos círculos modernos internacionais. Em longas estadias em Paris, a capital artística da época, o casal Tarsiwald – conforme o apelido carinhoso de Mário de Andrade – conheceu e estudou as tendências vanguardistas. Lá, no “umbigo do mundo”, descobriram também a grande potencialidade da “própria terra” para o sucesso de suas carreiras, como sugeriu Paulo Prado (2017, p. 15).

Um fato importante e determinante desse momento de aprendizado da Vanguarda e de redescoberta da pátria foi a relação dos dois brasileiros com o poeta Blaise Cendrars. O

escritor era uma das personalidades parisienses da época, tanto pelas obras que se destacavam no contexto vanguardista, quanto por sua intrigante figura de cosmopolita, cheio de relatos mirabolantes pelo mundo. Assim que o conheceram em 1923, nasceu uma profunda amizade entre o europeu e os brasileiros, que se estendeu como a história de ligação entre a Vanguarda Europeia e o Modernismo Brasileiro. Cendrars introduziu Oswald e Tarsila nos círculos vanguardistas de Paris, sendo, por vezes, um mentor de suas carreiras. Nasceram da relação entre os três artistas projetos conjuntos para futuras obras, conforme demonstraremos ao longo deste trabalho. Além disso, a poesia do franco-suíço, que dialogava com a pintura e outros gêneros, também foi grande inspiração para o casal de artistas.

Em 1924, Cendrars vem ao Brasil em busca de novas experiências para sua poesia de viagens. Sua chegada a São Paulo foi festejada já que o poeta era lido e admirado pelos brasileiros. Aqui, acaba por se tornar um membro *ante litteram* do Modernismo, fazendo uma articulação entre as Vanguardas e o projeto artístico nacional. Em viagens pelo país com os colegas modernistas, o olhar do estrangeiro acaba por apontar aos brasileiros as “fontes mais puras e vitalizadas da nação”. Foi justamente nesses deslocamentos pelas terras brasileiras que Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral colheram as informações principais para seus projetos, consolidando a estética Pau-Brasil.

Para Cendrars, o Brasil inspirou as *Feuilles de Route*, obra poética que se caracterizou pela simplicidade da expressão linguística e formal, pelo exotismo que imprimiu às terras brasileiras como uma mostra das técnicas primitivistas ligadas aos movimentos de Vanguarda. O primeiro volume do livro foi ilustrado por Tarsila do Amaral e o segundo fez parte do catálogo da exposição individual da pintora em 1926, na Galerie Percier, que inaugurava o Pau-Brasil na obra da artista. Poemas e pinturas possuíam, além da temática comum, um estreito diálogo estético, pautado, sobretudo, na linguagem sintética e no primitivismo.

As *Feuilles de Route*, junto de toda obra poética do escritor europeu, causaram grande influxo na obra de Oswald de Andrade. A poesia sobre o Brasil foi a que mais atraiu Oswald a fim de realizar a “revolução copernicana” na literatura modernista com a publicação do *Pau-Brasil*, como afirmou Haroldo de Campos (2017, p.245). A obra possuía aquela mesma linha poética despojada das *Feuilles de Route* e igualmente foi ilustrada por Tarsila, de modo que os poemas e os desenhos também mantinham correspondências estéticas entre si. Com isso, o Pau-Brasil na obra de ambos os brasileiros foi uma verdadeira assimilação das técnicas vanguardistas, com a forte contribuição de Cendrars, em um produto brasileiro que revia nossa história, tradições e ambiência geográfica. Como afirmou Oswald no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (2009b, p. 478), tratava-se do “melhor de nossa demonstração moderna”, a

iniciativa de ser regional, puro, primitivo e original, inserindo finalmente nossas artes nas correntes internacionais.

A partir da participação do poeta Blaise Cendrars nas atividades ligadas ao Movimento Modernista, sobretudo de seu vínculo direto com Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, o objetivo principal deste trabalho é analisar como se estabeleceram as relações estéticas entre os brasileiros e o europeu, examinando como teria se dado a transformação dos ideais da Vanguarda e da obra de Cendrars em um projeto artístico que se pretendia original e nacional. Em contribuição ao objetivo principal, outro intuito dos estudos é explorar, em primeiro lugar, o Modernismo e sua articulação com as Vanguardas Europeias. Posteriormente, será possível contextualizar e conferir a importância do Pau-Brasil em meio às movimentações modernistas e sua relação com as Vanguardas.

A concepção deste trabalho surgiu durante as pesquisas do mestrado¹, concluído em abril de 2017, que privilegiaram a análise da obra poética de Cendrars e o estudo das Vanguardas. Concluímos que a poesia do franco-suíço se associou aos movimentos vanguardistas, tanto no plano temático, pelo relato das inovações vivenciadas pela sociedade do início do século XX, quanto no estético, pela aplicação de técnicas como as palavras em liberdade, a valorização da visualidade dos versos e a quebra de fronteiras entre os gêneros artísticos. Além disso, nossos estudos apontaram que a vida e a obra do poeta se relacionaram tão intimamente, que a figura de Cendrars, sua poesia moderna e a representação do espírito vanguardista se misturam com os relatos das viagens do escritor pelo mundo.

Dentre essas experiências de viajante, Cendrars encontrou no Brasil uma nova fonte de inspiração artística, lançando o projeto das *Feuilles de Route*, conforme dito anteriormente. O estudo dessa obra, durante o mestrado, revelou o contato com os modernistas brasileiros, sobretudo com Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Também descobrimos que a presença de Cendrars no país e sua relação com os artistas brasileiros teria instigado o sentimento de identidade nacional que impulsionou a estética modernista. Com isso, surgiu o interesse de aprofundar-nos nesse tema, a fim de melhor compreender como Blaise Cendrars teria inspirado a produção artística de Oswald de Andrade e de Tarsila do Amaral.

Muito da história dessa ligação entre os modernistas e o poeta europeu já foi recolhida por alguns estudiosos, cuja contribuição para o desenvolvimento desta tese foi fundamental. O trabalho magistral de Alexandre Eulálio (2001), em *As Aventuras Brasileiras de Blaise Cendrars*, é reconhecido por ter compilado um imenso número de informações sobre as

¹ Dissertação intitulada *A obra poética de Blaise Cendrars: Uma Expressão das Vanguardas*.

relações do poeta europeu com os brasileiros, como dados das viagens do escritor no país, fotos, entrevistas, arquivos publicados em toda a imprensa brasileira sobre o poeta, conferências tanto sobre o artista quanto as que ele mesmo ministrou no país, depoimentos de artistas e de personalidades brasileiras sobre a presença de Cendrars, ensaios da fortuna crítica sobre a obra do escritor e correspondências que envolviam a personalidade europeia. Os estudos de Aracy Amaral (2010;1997), como os que foram apresentados em *Tarsila sua obra e seu tempo* e *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*, também destacam dados importantes das relações entre o poeta franco-suíço e os artistas brasileiros. Alguns trabalhos acadêmicos, como artigos e dissertações de mestrado, igualmente discutiram o envolvimento da arte modernista com a figura de Cendrars.

Todos esses estudos apontam a evidente importância da figura do vanguardista e de sua obra na produção dos dois modernistas. Porém, ainda não há um estudo ou uma obra da fortuna crítica que ultrapasse as questões da história dessas relações e que realize uma análise comparada das obras de Oswald, Tarsila e Cendrars a fim de se estudarem mais profundamente as relações entre os artistas e de compreender como elas efetivamente se deram. Aracy Amaral (1997), por exemplo, comenta esse fato quando se propõe a apresentar as relações entre a poesia do europeu e do brasileiro em *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*:

Acreditamos mesmo que as relações Cendrars-Oswald deveriam ser revistas em termos críticos, o que não cabe aqui neste comentário de passagem sobre o assunto, sendo nossa intenção apenas despertar o interesse de especialistas para que venham a estudar esse assunto em profundidade (AMARAL, 1997, p.93).

Com isso, vimos a possibilidade de realizar essa empreitada, que se mostra muito importante para a compreensão da concepção dos projetos estéticos de Oswald e Tarsila, além de entender melhor o papel de Cendrars e da Vanguarda europeia na produção de ambos os artistas brasileiros.

A fim de atingirmos os objetivos principais deste trabalho, apresentaremos uma análise comparada da produção dos três artistas, sobretudo, das obras que foram elaboradas no maior período de contato entre eles, como *Feuilles de Route*, *Pau-Brasil*, os croquis de Tarsila para ambos os livros, as telas da exposição de 1926 e as demais produções da pintora no período Pau-Brasil. A principal hipótese desenvolvida é a de que Cendrars tenha sido um dos elos de ligação entre a Vanguarda europeia e o projeto artístico empreendido por Oswald e

por Tarsila, de forma que os artistas encontraram na obra do poeta europeu uma base de inspiração para a criação da estética Pau-Brasil.

Para dar embasamento às análises, buscaremos uma melhor compreensão das teorias estéticas desenvolvidas na literatura e na pintura entre o final do século XIX e o começo do século XX. Na seção “Modernidade, Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro”, apresentaremos o caminho percorrido pela arte moderna com o propósito de dar embasamento à análise do *corpus*. O intuito é observar, primeiramente no continente europeu, o surgimento do espírito de ruptura e inovação que regeu a criação artística, incluindo todas as contradições da história da arte moderna, para posteriormente depreender como essas tendências chegaram ao Brasil, impactaram em nossa produção e desdobraram-se no Modernismo.

Em seguida, a seção “As relações estéticas entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral” tratará uma análise comparada entre os três artistas. Em um primeiro momento, na subseção “Blaise Cendrars: um poeta das Vanguardas”, apresentaremos um apanhado geral da obra poética de Cendrars, com enfoque nas experimentações vanguardistas. Também exporemos a forma como o estrangeiro possuía uma carreira artística consolidada internacionalmente, sendo inclusive já lido e admirado pelos jovens artistas modernistas no início do século XX. Seguidamente, em “Tarsiwald: os anos de formação”, desenvolveremos a história da interação entre Oswald, Tarsila e Cendrars no seio dos movimentos internacionais e no Brasil, a fim de situar os anos de formação dos dois artistas brasileiros e a concepção das ideias Pau-Brasil, com a participação, nesse processo, do franco-suíço. Posteriormente, partiremos para a análise comparada das obras que compõem o *corpus* de análise deste trabalho. Na subseção “Linguagem telegráfica”, examinaremos a forma de expressão sintética e primitivista que os três artistas compartilham, situando as relações entre as Vanguardas e o Modernismo. Em “Poesia de posse contra a propriedade: poesia *ready-made*”, analisaremos a correspondência estabelecida entre as obras de Cendrars e de Oswald por meio do recurso da colagem e do *ready-made*, partindo do método vanguardista até a versão antropofágica, do *Pau-Brasil*. Em “Entre o poético e o plástico: a construção da imagem”, refletiremos o diálogo entre os gêneros poético e pictórico, efetuado nas obras dos brasileiros e do europeu, e o modo como atingem uma representação imagética semelhante.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objetivo deste trabalho pautou-se na análise das relações estéticas entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, examinando como teria se dado a transformação dos ideais da Vanguarda e da obra do europeu no projeto artístico dos brasileiros, que se pretendia original e nacional. Ao lado desse escopo, igualmente apresentamos um estudo aprofundado das teorias estéticas desenvolvidas na literatura e na pintura entre o final do século XIX e o começo do século XX, que contribuiu para compreender não somente as relações entre os três artistas, mas também a conversão das estéticas internacionais modernas no Modernismo brasileiro, em sua primeira fase militante.

O espírito de ruptura e de inovação que regeu as obras dos artistas em questão encontra-se no final do século XIX, que marcou a história com fatos que mexeram com os ânimos do homem ocidental. As grandes descobertas científicas, as revoluções tecnológicas e o advento das máquinas, as transformações na esfera social, os rumores da Primeira Guerra Mundial com a mistura de radicalismo e de exaltação nacional contam dentre os pontos que assinalavam o novo estilo de vida da modernidade. Esse universo de rápidas mudanças converte a percepção do tempo, que agora parece marchar aceleradamente para o futuro, em um vertiginoso processo de renovação.

No meio artístico, tal sensibilidade desencadeará a Modernidade estética, a qual Baudelaire classificou pela apreensão daquilo que há de belo no presente transitório e inovador, antes que se torne obsoleto. Ao mesmo tempo que exalta a fugacidade dos tempos modernos, o progresso da sociedade, para Baudelaire e outros artistas contemporâneos, era paradoxalmente inseparável da decadência. Um dos elementos que fadavam a modernização social ao fracasso era a ascensão da burguesia, aristocracia condenada, sobretudo moralmente. Com isso, as inovações artísticas implantadas pelos modernos do fim do século XIX refletirão, em grande parte, uma crítica do papel da arte na sociedade burguesa.

Um dos sintomas dessa recusa da moral e dos costumes burgueses, impregnados no modo de vida moderno, foi a “poética da evasão”: restava aos artistas fugir da civilização corrompida, em busca de locais ainda não deturpados pela sociedade moderna. Surgia a busca pelo “primitivo”, o contraponto da sociedade ocidental, encontrado nos locais considerados mais próximos à natureza, de culturas antigas ou que “divergiam” dos signos da modernidade. Estudando profundamente esses povos considerados “primitivos”, os europeus também encontraram dentre eles manifestações artísticas que escapavam dos parâmetros do cânone clássico e da arte acadêmica, como a simplicidade na forma e nas escalas naturalísticas,

sugerindo um modo mais direto e imediato de expressão. Com isso, julgaram haver encontrado o estado original da arte, não corrompido pela evolução histórica da criação artística. Essa pureza, livre dos formalismos e do academicismo, parecia poder conectar mais facilmente arte e vida. Ora, essas características adequavam-se bem à expressão daquele presente que se queria retratar. Resgatam-se, assim, os métodos afetivos, espontâneos e puros que permeavam a sensibilidade dita primitiva, em uma busca de se estabelecerem relações mais próximas com a realidade do mundo moderno.

A primitividade acabou por se tornar um dos signos principais que moveriam os movimentos de vanguardas, já no início do século XX. O que se acrescentará ao primitivo da Modernidade é concepção revolucionária de purificação das técnicas artísticas. Os vanguardistas ficaram conhecidos pelo tom excessivo de hostilidade contra a tradição e pela veemente busca do novo, a ponto de desejarem estar à frente de seu tempo. Como demonstramos, a Vanguarda também preconizou uma crítica ao sistema de produção artística, ditado pela tradição, atacando a instituição da arte daquele contexto histórico, ou seja, da sociedade burguesa (BÜRGER, 2008, p. 57). Com o intuito de também atingir a ordem social, que atuava de forma conservadora, o posicionamento destrutivo das vanguardas possuía um duplo fundamento: a subversão do sistema artístico e do sistema social dominante. Com a utopia de criar, por meio da arte, uma nova práxis vital, os movimentos investiram – junto da exaltação do novo, fundado sobre a estética da surpresa, do choque e do inédito – em uma trajetória rumo à essência da arte, que previa a redução e a purificação dos gêneros. Assim, sua renovação distinguiu-se daquela que havia levado à decadência da sociedade. Foi esse intuito que encontrou no primitivismo, já difundido nas artes modernas, uma estética que poderia expressar tais ambições artísticas. Os estudos etnográficos e arqueológicos contemporâneos contribuíram para revelar ainda mais a arte primitiva, sobretudo, a pré-histórica e africana, que causava um grande impacto nos artistas. Peças oriundas dessas culturas antigas, então expostas nos museus etnográficos, ganhavam fama na Europa pelo exotismo e síntese praticamente absoluta das formas, que se contrastavam fortemente com as convenções e valores acadêmicos. Delas, os vanguardistas colhem os princípios estéticos que alimentarão as movimentações artísticas da época, ao mesmo tempo que obras literárias, quadros, esculturas, teatros e balés tomavam também a temática primitiva.

Nossos estudos nos levaram a considerar que é sob esse mesmo pano de fundo da primitividade que se dá um dos pontos mais cruciais e tensos das relações entre a Vanguarda europeia e o Modernismo brasileiro, sobretudo se nos detivermos nas obras de Oswald de Andrade e de Tarsila do Amaral. Antes de discutir essa questão, é importante lembrar que

nos primeiros anos do século XX, enquanto os ideais da Modernidade e das Vanguardas já se encontravam profundamente desenvolvidos na Europa, a produção brasileira estava alheia às novas estéticas e desprovida de feição nacional, que era uma demanda da crítica especializada.

Como apontou Antônio Cândido (2006), diferente dos países europeus que já tinham sua composição étnica, base cultural e civilização com características já há muitos anos estabilizada, a ideia de uma nação brasileira independente ainda estava em vias de construção no século XIX, frente a um sentimento de inferioridade em relação ao velho continente, próprio de uma ex-colônia, ou país novo, largamente mestiçado. Além disso, a República, inaugurada em 1889, pouco modifica a estrutura deixada pelo Império de origem português: o governo continuava regendo os interesses de uma pequena elite, a atual burguesia agrário-exportadora. Com isso, o desenvolvimento econômico e social caminhava ainda a passos lentos. No século XIX, paralelamente ao processo de estabilização da concepção de uma identidade brasileira, que agrupasse todas as diferenças sociais e culturais existentes ao longo território e a ideia de pertencimento à nação, o discurso vigente no campo das artes girava em torno da criação de uma expressão e tradição artística nacional, superando a dependência e imitação indiscriminada das correntes estrangeiras.

Porém, no findar do século XIX e início do XX, a tensão entre o dado local e os moldes herdados pela tradição europeia ainda não havia se dissolvido. Na literatura, o Parnasianismo e o Realismo, vindos dos ideais positivistas e realista-naturalistas, permaneciam guardando o rigor e os convencionalismos formais. Na pintura, o academicismo e os modelos neoclássicos, deixados como herança da Missão Francesa, impeliu a produção nativa. Tudo isso em plena época de Modernidade e das primeiras movimentações vanguardistas. Além dos contornos da tradição artística originalmente brasileira não estarem ainda bem delineados, havia um retrocesso em relação às inovações estéticas internacionais.

Por outro lado, o trânsito de artistas e intelectuais do Brasil para a Europa ou mesmo a influência do continente como centro irradiador cultural permite que as discussões da Vanguarda adentrem o país. Os artistas aderem o discurso do novo e da ruptura que representavam um “estado de espírito universal”. Nascia, assim, o Modernismo, a versão brasileira da tradição moderna. Se os movimentos europeus reivindicavam uma revolução dos preceitos da arte acadêmica, procurando também atingir os moldes da sociedade burguesa, o Modernismo igualmente nascia de uma insatisfação ante a realidade brasileira retrógrada, que refletia uma produção artística conservadora, estagnada e voltada para as elites. E, com os paradoxos próprios do discurso moderno, grande parte desses modernistas faziam parte das

oligarquias para as quais dirigiam suas críticas, um grupo que tinha condições de procurar formação artística fora do país. E, também paradoxalmente, os brasileiros que falavam em independência da Europa, vão lá buscar as tendências que aqui lhe caberia implantar e desenvolver. De acordo com o Nunes,

Admite-se de um modo geral que o movimento de 22 foi, na sua fase aguda e polêmica, caudatário dos diversos *ismos* da época. De acordo com semelhante ponto de vista, a interferência das correntes europeias no desenvolvimento do nosso Modernismo deu-se como um mal necessário, ou como uma espécie de ritual de passagem que a literatura brasileira teve de cumprir, antes de alcançar a normalidade da vida adulta (NUNES, 2004, p. 316, 317).

A partir das tendências das Vanguardas, os entornos da Semana de 22 se definirão, em resumo, pelo discurso de ruptura com o academicismo, a modernização das linguagens artísticas, o “direito permanente à pesquisa estética” e a “atualização da inteligência artística brasileira”, nas palavras de Mário de Andrade (1974, p. 242). Além disso, também fazia parte das reivindicações do grupo a tão almejada “a estabilização de uma consciência criadora nacional”. Na poesia, por exemplo, os primeiros trabalhos modernistas opuseram-se ao Parnaso e à academia, desmancharam as leis de versificação, e trouxeram uma linguagem mais próxima da vida cotidiana, desmantelando o vocabulário da literatura pós-naturalista e pós-simbolista (BOSI, 2003, p.210, 211). Na pintura, experiências vanguardistas como as de Anita Malfatti e Lasar Segall divergiam grandemente da pintura acadêmica e revelam aos brasileiros as técnicas inovadoras internacionais.

Não obstante as inovações estéticas modernistas dessa fase, ainda faltava à década de 20 completar aquela caracterização e originalidade brasileira, há tempos almejada. Oswald de Andrade comenta essa questão no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, nomeando “geração futurista” as manifestações iniciais do Modernismo: “o trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época” (ANDRADE, 2009b, p.477). Oswald encontrará a resolução desse “problema” no universo vanguardista do ano de 1923.

Nessa época, Tarsila do Amaral, recentemente convencida a aderir a novidade do Modernismo, embarca para a Europa para mais uma temporada de estudos no seio das Vanguardas. Pouco depois, Oswald também partiria para lá com o mesmo propósito, mas também com a intenção de encontrar a pintora, com quem firmou relacionamento. A experiência dos dois artistas será muito mais intensa que a das primeiras viagens. Como

comenta Nunes (2004, p. 318), a Paris de 1923 já era outra, com as conturbadas manifestações dadaístas, às vésperas do Surrealismo, com o primitivismo e exotismo etnográfico em voga nos museus, ateliês e espetáculos – presente inclusive no balé negro de Cendrars e Léger, que causou forte impressão nos dois brasileiros. Além de vivenciarem essa atmosfera da capital vanguardista, nossos estudos constataram um fator determinante para arrematar a introdução do casal Tarsiwald na movimentação artística de Paris: a amizade com Blaise Cendrars. Conforme apontava nossa hipótese inicial, comprovou-se que o autor das *Feuilles de Route* foi um dos elos de ligação entre a Vanguarda europeia e o projeto artístico empreendido pelos dois brasileiros. Em um primeiro momento, isso se deu pelo fato de ter sido o poeta quem os inseriu na comunidade artística parisiense, apresentando aos brasileiros grandes nomes da Vanguarda, que agora frequentavam o ateliê de Tarsila próximo à Place Clichy. Nesse momento, não mais se tratava de assistir manifestações artísticas que lhes eram alheias, mas de participar ativamente das discussões vanguardistas como integrantes do grupo. Em toda essa experiência, Cendrars os acompanhava, por vezes, assumindo o papel de mentor da estreia de suas carreiras nas vanguardas internacionais – como apresentamos, o europeu participou ativamente da primeira exposição de Tarsila e na publicação do *Pau-Brasil* pela editora Au sans pareil.

É na Paris de 1923, “umbigo do mundo”, cheia dos signos da primitividade, onde Oswald descobriu sua própria terra (PRADO, 2017, p. 15), e que Tarsila decidiu ser a “caipirinha de São Bernardo”, levando para a Europa as contribuições de seu próprio país (AMARAL, T., 1923 apud AMARAL, 2010, p.102). Nossas análises revelaram que a valorização de culturas tribais antigas, do exotismo, do arcaico que mantinha certa pureza de expressão fizeram com que os modernistas percebessem que nosso país guardava essas características tão apreciadas. Como explicou Nunes (2004, p.325), se a sensibilidade moderna se encurtava na direção do arcaico, Oswald, o teórico do Pau-Brasil, aproveitava para inserir nossas artes num território comum do vanguardismo internacional e, ao mesmo tempo, para cunhar uma expressão com a “cor local”, já que essa primitividade existia dentre nós em estado de cultura ativa, nas dimensões popular, etnográficas e folclórica. Afinal, nosso primitivismo acabava por ser “mais sincero”, como afirmou Mário de Andrade (1987a, p.74). Conforme esclarece Antônio Candido,

[...] não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academismo. Ora, as terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara

eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais (CANDIDO, 2006, p.127).

Nesse sentido, como uma das conclusões às quais chegamos, os modernistas encontraram no primitivismo uma linguagem altamente inovadora que poderia ser a expressão exata da brasilidade que se queria transmitir. Acompanhando as investigações estéticas, estudos de temas brasileiros, pesquisas folclóricas, sociológicas, antropológicas e históricas foram alavancadas e, posteriormente, aprofundadas pelo estabelecimento e ampliação das universidades (IGLÉSIAS, 2002, p.22). Busca-se, nesse momento, expressar objetivamente as raízes profundas que particularizaram nossa identidade nacional, e não somente o Brasil de “cartão-postal”. É nesse momento que, conforme apresentamos, o Modernismo atinge sua congenialidade, assimilando criticamente as técnicas de pesquisa e de expressão artística da Vanguarda europeia, “vendo o país com olhos livres” – nas palavras de Oswald (ANDRADE, 2009b, p. 476) – das injunções acadêmicas e dos recalques históricos, sociais e étnicos (CANDIDO, 2006, p.125, 126). Assim, como afirmou Nunes (2004),

Fixou-se, em torno dos signos das primitividade, que jorrava do manancial descoberto, o ponto de convergência de nossa vanguarda modernista com as vanguardas europeias. Queremos dizer que tais signos, enquanto elementos vivos daquela parte da cultura brasileira [...] cumpriram função mediadora, ligando o sentimento nativo, intensificado em 22, à valorização, levada a efeito pelos movimentos europeus, do Futurismo ao Surrealismo, dos componentes mágicos, instintivos e irracionais da existência humana (NUNES, 2004, p.322, 324).

Data de 1923, como fruto da estética primitiva e da vivência das vanguardas, *A Negra*, tela de Tarsila considerada por Aracy Amaral (2010, p.120) a pioneira de uma arte genuinamente brasileira pela apresentação da figura do negro com força e destaque, pela ousadia na deformação da composição e uma mensagem de autenticidade antes não vistas. Nesse ano, Oswald também reescreverá as *Memórias Sentimentais de João Miramar*, fazendo a conversão e depuração estilística da obra para a estética das Vanguardas. A preparação do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* também se dá nesse contexto. Lembrando que Cendrars atuava como uma espécie de “fio condutor” do percurso que enveredou Oswald e Tarsila na vanguarda de 23.

No final desse ano, os dois modernistas voltam para o Brasil com um claro objetivo de se inspirar na terra e colher aspectos da brasilidade para dar continuidade a seus projetos

estéticos, que logo se encontrariam em uma linha de desenvolvimento comum, a do Pau-Brasil. Outro fator determinante desse processo é a chegada de Blaise Cendrars, em fevereiro de 1924, que, além de vir passar um tempo com os amigos brasileiros, também ansiava buscar no país elementos para sua poesia. Como apresentamos, ao desembarcar, Cendrars não encontra no primeiro momento aquele “país primitivo e exótico” das fantasias europeias. São Paulo, a cidade dos amigos que o recebiam, era a própria mostra do cosmopolitismo internacional e das modas francesas. Com isso, a “caravana modernista” parte de viagem pelo país, passando pelas cidades históricas mineiras, pelas antigas fazendas e pelo Rio de Janeiro, para ver o Carnaval. Os antigos casarões, as paisagens das fazendas, os traços remanescentes coloniais, a obra de Aleijadinho, a arquitetura barroca, as casinhas do Morro da Favela, as decorações populares e o desfile de Carnaval revelavam o país que Cendrars tinha em sua imaginação e apontava para os modernistas os traços primitivos e singulares do Brasil, que guardavam um acervo cultural de nossas tradições.

Conforme constatamos, em concordância com outros estudiosos do assunto, como Aracy Amaral (1997; 2010) e Wilson Martins (2001), essa viagem e a orientação de Cendrars para os signos propriamente nacionais designaram o momento decisivo da reviravolta “brasilizante” nas obras de Oswald e Tarsila, fechando o “ciclo de formação” da estética Pau-Brasil. Segundo Martins (2001, p.496), até então, as manifestações modernistas apresentavam as inovações vanguardistas, porém, ainda imitando os movimentos internacionais. Por mais paradoxal que possa parecer, depois da experiência primitivista em Paris e o despertar para o Brasil, é Cendrars quem vai consolidar a guinada nacionalista na obra dos amigos modernistas. Não no sentido “originá-la”, já que se tratava de um debate que existia no contexto brasileiro, mas no sentido de legitimar, como artista experiente, o interesse por aqueles aspectos e valores da brasilidade muitas vezes desprezados pelos próprios brasileiros. Estava dada a virada de 180° graus na produção artística brasileira, agora rumo à originalidade.

O projeto *Pau-Brasil*, conforme defendia seu autor, anunciava o surgimento de uma arte brasileira moderna, de ruptura com o academicismo e de feições originais, que agora poderia ser “exportada” – processo que por fim se deu mais por meio da pintura de Tarsila, recebida positivamente no seio das vanguardas, do que propriamente pela poesia de Oswald, que não atingiu grande visibilidade no contexto internacional naquele momento. A moeda de conversão desse produto de exportação era justamente o primitivismo, bem aceito internacionalmente. É preciso ressaltar que essa ideia de “venda para o estrangeiro” ou de “arte de exportação” se tratava da inauguração brasileira nas movimentações internacionais,

como “*avant-garde brésilienne*”, do mesmo modo que artistas de outras nações, ainda que europeias, integravam a Vanguarda parisiense, como Picasso, Tzara, Chagall ou mesmo o próprio Cendrars, de origem suíça. Essa era a intenção quando Tarsila resolve fazer sua primeira exposição em Paris, ou quando Oswald publica o *Pau-Brasil* na editora vanguardista Au sans pareil. Nesse caso, nosso primitivismo nativo – que seria o próprio “pau-brasil”, produto originário das terras brasileira de alto valor para os europeus – não queria tão somente agradar ao estrangeiro. Era, ao mesmo tempo, instrumento de revisão das artes e dos moldes nacionais, parte característica de traços de nossa identidade histórica e cultural, e tendência altamente inovadora, segundo as Vanguardas. Conjugava, assim, todas as expectativas dos modernistas: de ser vanguardista e originalmente brasileiros. Por isso, Oswald de Andrade (1971, p. 96) afirma que o “primitivismo nativo”, encorajado por Blaise Cendrars, era o único achado de 22. Como descreve Nunes,

[...] o estudo das influências no Modernismo brasileiro não pode ser orientado segundo uma perspectiva unilateral, que atribua ao nosso movimento a posição de receptor passivo de empréstimo de fora. Quando receptores são também agentes, quando a obra que realizam atesta um índice de originalidade irreduzível, e que o empréstimo gerou uma relação bilateral mais profunda, por obra da qual o devedor também se torna credor (NUNES, 2004, p. 326).

Além dos influxos recebidos das Vanguardas, nossos estudos igualmente atestaram essa “relação bilateral profunda” entre as obras de Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. A obra do franco-suíço exerceu uma forte ação sob o projeto artístico dos dois brasileiros, sendo possível observar sólidas relações estéticas entre os artistas. A produção do maior período de contato entre eles, *Feuilles de Route* e o *Pau-Brasil* de Oswald e Tarsila, principal *corpus* deste trabalho, acentua a evidência desses diálogos, que também podem ser encontrados entre outras obras dos artistas.

Nos anos 20, a obra de Blaise Cendrars já apresentava um grande desenvolvimento das tendências das vanguardas, de modo que o poeta era conhecido, por vezes, dentre os precursores ou realizadores de estéticas que eram discutidas em meio aos movimentos. Na poesia, Cendrars havia transposto o Cubismo e a simultaneidade da pintura para o verso, aplicado as palavras em liberdade, a linguagem sintética e despojada, a enumeração e reunião instantânea de imagens díspares, as rupturas sintáticas, o uso diverso da pontuação, que não segue as leis da gramática. Em uma forte relação com a pintura vanguardista, a poesia do europeu tinha um pendor plástico, em versos que dialogavam com imagens, por vezes coladas

ao lado do texto, como em *La Prose du Transsibérien*. Com o assunto primitivo em voga e o avanço da etnografia moderna, o artista igualmente desenvolveu o primitivismo estético, não só na poesia, mas também na prosa e em espetáculos vanguardistas, como em *La Création du Monde*. Cendrars também lançou suas “fotografias verbais”, uma técnica que reunia a colagem, o *ready-made* e a montagem cinematográfica. O livro da viagem ao Brasil, *Feuilles de Route*, o último do gênero poético, engloba esteticamente essas experimentações das obras anteriores, tendo despojado o discurso dos tratamentos experimentais até então praticados pelo seu autor, como afirmou Alexandre Eulalio (2001, p. 31).

Como um caderno de anotações de viajantes, ou de croquis de artistas, parte dos poemas das *Feuilles de Route* descrevem com simplicidade e concisão momentos da viagem pelo Brasil e as paisagens “primitivas” vistas durante o percurso. Como definiu o próprio autor, travam-se de “cartões-postais” enviados a amigos ou de “fotografias verbais” que captavam em um *flash* uma cena por meio das palavras. O despojamento da expressão linguística e formal, somado ao exotismo da caracterização das terras tropicais, imprimem às *Feuilles de Route* a estética primitivista, que se associou à tentativa de purificação e inovação do gênero lírico.

Cendrars viu nos croquis de Tarsila, que também viajava pelo Brasil tomando notas do que via a fim de alimentar sua pintura, uma relação muito estreita com os poemas que estava elaborando. Aquelas ilustrações apresentavam o mesmo tema, brevidade e agilidade dos versos das *Feuilles de Route* ao registrar as experiências e observações de paisagens. Com isso, Cendrars convida Tarsila para publicar seus croquis no primeiro volume das *Folhas de Viagem*, o *Formose*, que já apresentava na capa o esboço de *A Negra*, a obra mais inovadora de Tarsila até então. A relação entre os croquis e os poemas, conforme analisamos, se construía, sobretudo, esteticamente: a mesma linguagem telegráfica dos versos, o despojamento e síntese gráficos das imagens, próprios do croqui, a temática e estética que faziam alusão ao primitivismo vanguardista. Vale lembrar que os desenhos de Tarsila já ultrapassavam o caráter de simples anotação, apresentando uma estilização bastante original das formas a partir das técnicas cubistas de decomposição e síntese. Essas características certamente chamaram muito a atenção de Cendrars, contribuindo para o convite de participação no *Formose*.

Esse primeiro livro de poemas sobre o Brasil – acompanhado de croquis de Tarsila e no qual brasileiros como Mário de Andrade (2001b, p. 414) e Sérgio Milliet (2001b, p. 409) viam “humildade”, “pobreza de efeitos”, “nudez absoluta” da expressão poética, “ausência de ornamentos e de literatura” – causou uma grande impressão em Oswald de Andrade, que

nessa época já havia exposto no *Manifesto Pau-Brasil* a ideia de síntese e de pureza no gênero poético, como meio de pôr fim ao “mal da eloquência” brasileira.

Nossas análises nos levaram a concluir que, dentre as experiências de vanguarda apreendidas na Europa, a obra de Cendrars, amigo próximo e mentor, foi uma das que mais o atraiu durante a elaboração da estética Pau-Brasil. Conforme apresentamos, Oswald dialogou esteticamente com vários livros de Cendrars, como *La Prose du Transsibérien*, *Dix-neuf poèmes élastiques* e *Documentaires*. Porém, o “tratamento experimental mais despojado” e primitivo de Cendrars, nas *Feuilles de Route*, é o que mais se assemelha à poesia Pau-Brasil que foi, nas palavras de Haroldo de Campos (2017), a “revolução copernicana” na literatura modernista, em sua postura radical e antidiscursiva. No *Pau-Brasil* encontramos aquela semelhante escrita telegráfica das “fotografias verbais” do franco-suíço: a “expressão rude e nua da sensação”, a “sinceridade total e sintética”, os “poemas-comprimido” ou “poemas-minuto”, como descreveu Paulo Prado (2017). Enquanto que a poesia despojada de Cendrars exprimia aquele ideal de experimentação e inovação dos gêneros segundo as Vanguardas, a de Oswald surgia em oposição à linguagem conservadora e institucionalizada pela academia, sobretudo, a Parnasiana. Como descreveu Ávila (2002, p. 30), Oswald representa uma linguagem tanto em curso criativo quanto em contexto real da experiência e da expressão brasileira.

É importante destacar que essas características foram despertadas pelas experimentações das Vanguardas, que realizavam grandes depurações das linguagens artísticas. Na obra de Cendrars, que aplicou essas rupturas de variadas formas ao longo de sua escrita poética, Oswald encontra paradigmas de inspiração para realizar sua revolução na literatura brasileira. Porém, conforme analisamos, a questão da liberdade do discurso poético na obra do modernista tinha um objetivo que ia além da questão da inovação vanguardista: a conquista de uma linguagem literária originalmente brasileira, depois de anos de reprodução das formas estrangeiras. Diante desse interesse, a caracterização da brasilidade, agora vista com “olhos livres” do discurso acadêmico, engloba todas as feições de nossa identidade nacional, inclusive os pontos desprezados até então. Com isso, em termos de linguagem, a poesia “contida, substantiva e reduzida ao essencial” de Oswald (CAMPOS, 2017, p.245), inspirada em grande parte na obra de Cendrars, também apresenta a língua brasileira “natural e neológica, sem arcaísmos e erudição” (ANDRADE, 2009b, p.473, 477). Além da crítica ao sistema intelectual vigente, essa poesia representava uma volta aos impulsos profundos de nossa memória discursiva e cultural. É assim que a linguagem telegráfica e popular de *Pau-Brasil* se torna igualmente fruto da sensibilidade primitivista que compunha a obra. Nesse

contexto, é preciso apontar a originalidade do modernista frente à assimilação de técnicas das vanguardas ou de Cendrars.

Além da linguagem telegráfica, outro ponto de semelhança entre as obras dos dois poetas está na viagem que transparece como pano de fundo da caracterização primitiva do país. Assim como fazia Cendrars, no *Pau-Brasil* há muitas referências ao percurso dos modernistas de trem pelo espaço nacional, na companhia do poeta europeu. Enquanto Cendrars conhecia pela primeira vez o Brasil e escrevia seu “caderno de viagens”; Oswald, igualmente, efetuava a (re)descoberta da terra, muitas vezes, direcionada pelo amigo estrangeiro. Os poemas do “Loyde Brasileiro”, também com o título de navio, como o *Formose* e *Gelria* de Cendrars; ou de outras seções, como “Convite”, “Noturno”, “Mapa”, “Versos de dona Carrie”, fazem menção às fazendas do interior de São Paulo, às paisagens de Minas Gerais, ao carnaval do Rio, ou ainda a outras experiências da viagem dos modernistas. Como ocorre em Cendrars, muitos desses poemas descrevem as paisagens primitivas brasileiras.

Ainda como uma espécie de reflexão das *Feuilles de Route*, o *Pau-Brasil* virá igualmente ilustrado com os croquis de Tarsila, em grande parte, realizados durante a viagem pelo país. Com o mesmo diálogo entre os desenhos e a linguagem primitivista dos versos de Cendrars, no livro de Oswald se acrescentará a caracterização da nacionalidade, pela apresentação da ambiência local e dos fatos históricos e culturais. Diferente da disposição nas *Feuilles de Route*, em que apareciam entre os poemas, no *Pau-Brasil*, os croquis abrirão as nove partes da obra, como uma espécie de síntese ou ícone daquele esquema de apresentação da identidade brasileira, montado historicamente da colonização até a década de 20.

Como demonstramos, o tema e linguagem primitiva do *Pau-Brasil* – dos poemas e dos croquis – não reproduziam, porém, o exotismo de Cendrars. Como explicou Oswald (1949 apud CAMPOS, 2017, p.265), aquele primitivismo da França que aparecia com exotismo, era para os brasileiros “primitivismo mesmo”, ou seja, expressão da brasilidade, a “volta ao material” ou “ao sentido puro” (ANDRADE, 2009b; 1972), contidos nos estados brutos da cultura e da sensibilidade coletiva brasileira. Nisso, encontramos outro ponto que indica a originalidade de Oswald frente à assimilação da estética de Cendrars: é a representação da brasilidade que absorve a técnica primitiva das *Feuilles de Route*. Assim, o *Pau-Brasil* apresentava uma “feição estética que coincidia com o exotismo e o modernismo 100% de Cendrars”, segundo Oswald (ANDRADE, 1949 apud CAMPOS, 2017, p.265).

O primitivismo do *Pau-Brasil*, como forma de expressão da brasilidade, também apreendeu da obra do vanguardista outros procedimentos de escrita, como a colagem e o

ready-made. As *Feuilles de Route* haviam incorporado o procedimento das “fotografias verbais” vindos de uma obra anterior, *Documentaires*, toda feita de colagens de outras obras. Assim, sete poemas do *Formose* eram recortes extraídos dos relatos de viagem de Auguste de Saint-Hilaire. Como os *ready-mades* dadaístas, Cendrars insere textos fora do contexto poético, colocando em questão as regras e a estabilidade do gênero. Esse procedimento certamente influenciou sobre a escolha de Oswald em fazer dos *ready-mades* de textos dos cronistas, de cânones literários – como da “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias – ou da banalidade uma forma de “volta ao material” ou às bases primitivas, com a intenção de exposição dos “fatos brutos” da cultura e da história brasileira. Tratava-se igualmente de usar esse “materiais” como crítica aos princípios culturais conservadores, propondo, ao lado das idealizações e clichês, uma verdadeira revisão da brasilidade.

A seção “História do Brasil”, toda feita de colagens dos documentos dos cronistas, traz a visão dos europeus sobre o Brasil selvagem e primitivo, em que a voz de Oswald se inscreve revisando o discurso histórico. Esses primeiros arquivos sobre os nativos brasileiros igualmente contribuíram para demonstrar as bases primitivas de nossa identidade nacional, que dialogava com os estudos etnográficos sobre as culturas tribais arcaicas, que estavam em voga em meio aos movimentos de vanguarda. A inserção desses signos da primitividade brasileira construía, segundo Oswald, as bases da poesia de exportação, a criação da vanguarda brasileira. Os *ready-mades* eram ainda uma forma de antropofagia, de deglutir as vozes dos colonizadores e colocá-los em uma nova perspectiva, afinal, bem ou mal, elas estavam embutidas nos discursos que compunham nossa identidade.

Além dos textos históricos, Oswald faz recortes de outros materiais, agora advindos da oralidade de seu tempo, como das cartas de Tarsila ou de objetos banais como os textos publicitários, assim como também o fez Cendrars. Nessa prática, a linguagem popular era parte da caracterização nativa e forma de romper com tradição acadêmica. A colagem desses fragmentos de cultura, por vezes, se assemelha aos *Dix-neuf poèmes élastiques* de Cendrars, pela poesia de “circunstância” e pela forma que esses fragmentos soltos são enumerados e justapostos no poema, chamando a atenção antes para sua própria expressão que para a elaboração linear de um sentido.

Além da deglutição da obra do vanguardista de modo geral, Oswald também faz *ready-mades* das *Feuilles de Route*. Como demonstramos, o “Loyde Brasileiro” traz colagens de versos de *Le Gelria*. Junto das inúmeras vezes que Oswald menciona a importância do amigo no processo criativo de sua obra e do Modernismo ou das relações estéticas que trava com a sua obra, os *ready-mades* de versos das *Feuilles de Route* somam-se às evidências da

ação que Cendrars exerceu sobre Oswald. O vanguardista estava, assim, dentre os “inimigos sacros”, dotado das grandes qualidades que foram “comidas” pelo antropólogo.

A poesia dos dois artistas ainda dialogava com a pintura de Tarsila. A fim de compreender essas relações, nosso trabalho buscou igualmente compreender melhor o processo compositivo da pintora. Assim como Oswald, a brasileira havia ido à Europa estudar as tendências vanguardistas, a fim de criar sua versão brasileira e moderna. Conforme demonstramos, a linguagem pictórica de Tarsila na fase Pau-Brasil derivou significativamente das “paisagens animadas” de Léger. De seu mestre, a pintora toma a ordenação concatenada de elementos da paisagem natural, urbana e humana, sintetizados em padrões geométricos e em diferentes planos que compõem a ideia de perspectiva. A partir desse mote central, Tarsila parte para as exigências de representação dos temas e desafios para a criação da arte nacional e dá uma solução bastante original para o empréstimo de Léger. A ortogonal e o processo de diagramação dos elementos figurativos, que aparecem articulados e em sequência, por exemplo, difere-se da prática de Léger, que insere os componentes na tela em uma sutil relação de contiguidade, fundidos pela gradação cromática do claro-escuro.

Além da obra dos mestres cubistas ou mais estritamente de Léger, Tarsila igualmente havia extraído das experimentações plásticas de Cendrars uma inspiração para compor sua pintura. Certamente, o balé negro realizado junto de Léger, que trazia a estetização do primitivo, foi um dos paradigmas para a realização de *A Negra*. Esse espetáculo também impulsionou a criação do balé brasileiro de Oswald e Tarsila, que infelizmente não foi posto em cena. Conforme afirmou Castro (2019) os planos desse espetáculo ampliaram o interesse dos dois brasileiros em criar sua “própria mitologia moderna de origem nacional”.

Nessa constituição da brasilidade, tomada a partir das estéticas das Vanguardas, Tarsila realça os elementos que comporiam os símbolos nacionais. Para isso, sua linguagem pictórica cria ícones para representar a identidade brasileira. Como ideogramas que se repetem pelas telas, esses ícones traziam a estética primitivista pela temática, que compunha o acervo do “exotismo” aos olhos do expectador europeu, e pela forma, com a simplicidade do desenho e pureza das cores. Dentre eles estão as frutas e animais silvestres, a arquitetura popular, a vegetação tropical e a figura do negro. Assim como os *ready-mades* ou “materiais” de Oswald, essas riquezas nacionais “primitivas” faziam parte da vitrine de produtos de exportação, com finalidades de criação da *avant-garde brésilienne*.

É preciso novamente lembrar que todo esse processo de “brasilidade” na pintura de Tarsila foi muito incentivado por Cendrars, tanto pelo papel de mentoria que assumiu na estreia da pintora em Paris, quanto pelo modo que exultava, durante a viagem pelo país,

aquilo que era genuinamente brasileiro. Conforme demonstramos, relatos da própria Tarsila do Amaral indicaram que foi Cendrars quem lhe revelou a singularidade do Pão de Açúcar, do Morro da Favela, da obra de Aleijadinho e da ambientação das cidades históricas mineiras. A viagem pelo Brasil, na obra da pintora, representou o “retorno à simplicidade”, contida na cultura e arquitetura popular, e às “cores caipiras” que amava quando era criança. Esses elementos que faziam parte, de certo modo, de um Brasil primitivo e arcaico formaram o repertório de signos e temas da pintura Pau-brasil. Com isso, depois da viagem, Tarsila acrescenta à depuração e organização visual por meio da ortogonal, a palheta reduzida das cores pura ou “caipiras”, junto dos ícones nacionais. Com isso, a pintora resgata aquelas raízes rurais e rústicas de sua formação e as conjuga com sua outra face, a de mulher exuberante e moderna, que desfilava com a alta costura vanguardista parisiense. Como também demonstramos, a própria Tarsila estava em exposição e, assim, usará o traje de “caipirinha” assinado pelo moderníssimo estilista Poiret na exposição da Galerie Percier. Os dois modernistas assumiram em suas obras esses duplos contrastantes: o caipira e o moderno, o dado local e o cosmopolita.

Diante dessas características principais que definem o primitivismo Pau-Brasil de Tarsila, nossas análises apontaram que as telas dessa fase se relacionam temática e formalmente com as *Feuilles de Route*. Cendrars tinha o histórico de travar um diálogo criativo com a pintura, de modo que é possível notar em seus poemas uma tentativa de construção da imagem plástica-visual, em que a palavra e as formas pictóricas somam-se para a construção dos sentidos. É sob esse viés que se assentam as relações estéticas com a obra Tarsila.

Grande parte das *Feuilles de Route* compõem paisagens reunindo aspectos topográficos dos ambientes brasileiros. É interessante como alguns desses poemas intitulam-se “*Paysage*”, fazendo uma alusão ao gênero pictórico. Assim como fez nos *Dix-neuf poèmes élastiques*, esses textos recuperam a linguagem de Tarsila, como a palheta reduzida; a ordenação dos elementos, por vezes reduzidos a padrões geométricos; a ideia da perspectiva em planos repartidos na tela; e a inclusão dos ícones nacionais Pau-Brasil. A linguagem poética também apresenta uma estrutura primitivizante, que procura representar as cenas brasileiras, com paisagens naturais e urbanas, em seu aspecto “rudimentar” e “exótico”.

Parte desses “poemas-pinturas” comporão o catálogo da exposição de Tarsila na Galerie Percier em 1926. É interessante notar que, para acompanhar o primitivismo da brasileira, são apresentados poemas sobre São Paulo. Conforme analisamos, essa cidade tão moderna, que ainda guardava resquícios de “exotismo” em sua concepção, segundo os textos

do catálogo e as telas apresentadas na exposição, divergia da expectativa do público parisiense, que esperava ver o Brasil “bárbaro” das florestas e dos animais exóticos. Com isso, reforçamos a ideia de que o primitivismo de Tarsila, com caracterizações de paisagens naturais e urbanas, recuperava e, ao mesmo tempo, reagia ao imaginário “primitivo” que se fazia do Brasil, como forma de reconceituação inquieta da cultura brasileira em relação a Paris (MASP, 2019, p. 202). Assim como a poesia de Oswald, o Pau-Brasil de Tarsila revisava os signos que rodeavam em torno da brasilidade. O traço distintivo da pintora é certamente a forma como reúne o arcaico, o moderno, o estereótipo exótico, a vegetação nativa e a paisagem urbana, o popular, o fantástico e o folclore, sob as mesmas cores puras, a mesma ordenação e escala, a mesma redução das formas, o mesmo ar *naïf*. Essas características tão singulares da pintura de Tarsila foram muito apreciadas pela crítica europeia e contribuíram para a inserção da brasileira no cenário artístico parisiense.

Ainda é preciso ressaltar que o diálogo entre os quadros de Tarsila e as *Feuilles de Route* de Cendrars se reforça com a participação ativa do poeta na exposição de 1926, onde foram apresentados juntos as telas e os poemas. Torna-se, assim, inquestionável a existência de um processo criativo compartilhado entre os artistas, pautado no primitivismo e na ambientação “exótica” brasileira.

Nesse complexo contexto de relações estéticas, as obras de Cendrars e Tarsila ainda se relacionavam com a de Oswald. Lembrando que o poeta e a pintora modernistas compartilhavam o mesmo ideal de criação de um projeto artístico originalmente brasileiro. Em consonância com as inovações vanguardistas, ambos os artistas partilharam princípios estéticos equivalentes, o Pau-Brasil e seu desdobramento na Antropofagia, os quais Oswald foi o responsável de anunciar e teorizar. Os dois manifestos apresentam, por exemplo, vários pontos que podem ser aplicados à poesia e às artes plásticas. Além disso, também observamos que parte considerável das observações teóricas de Oswald foram desenvolvidas a partir da estética pictórica, sobretudo do Cubismo. Com isso, o poeta construiu o eixo referencial de suas formulações teóricas e artísticas a partir da pintura. Mais uma herança da convivência com Cendrars, que igualmente havia construído sua linguagem poética em um diálogo constante com o gênero.

Vem também do estrangeiro o anseio de criar, na poesia, uma “imagem plástica”, que dá “precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo”, como definiu Campos (2017, p. 270). Nesse sentido, apontamos a importância que o projeto gráfico do livro, com as ilustrações de Tarsila, representou na publicação do *Pau-Brasil*: a imagem

integrada ao conteúdo do texto, como uma “coinformação de nível visual” (CAMPOS, 2017, p. 269). Com isso, Oswald e Tarsila caracterizaram o país sob uma “mesma poética”.

Assim, além das características principais do Pau-Brasil, como o primitivismo estético, a renovação da linguagem em contraposição à arte acadêmica, a concisão e simplicidade formais, a caracterização da brasilidade; a poesia de Oswald guardava um diálogo com as telas de Tarsila bastante semelhante àquele estabelecido com os versos de Cendrars. Conforme demonstramos em nossas análises, os poemas *Pau-Brasil* compartilham com a pintura de Tarsila os ícones e a coleta dos “fatos estéticos” provindos da “originalidade nativa”; a ordenação dos elementos por meio da ortogonal, como em “Coqueiros” e “Santa Quitéria”; a descrição pura e sintética de paisagens nativas ou urbanas, em que muitos poemas também se intitulam “Paisagem”, em diálogo com o gênero pictórico, como fez Cendrars.

Todas essas características aqui apresentadas ligam tão intimamente os “cartões-postais” de Cendrars, os “poemas-comprimido” de Oswald, os croquis e telas coloridas de Tarsila, que apresentavam a mesma linguagem sintética, a redução das formas e das cores, e a composição da imagem “primitiva” brasileira.

Encerramos as discussões retomando a ideia de que os brasileiros centraram no primitivismo o ponto de convergência do Modernismo com as Vanguardas, tendo encontrado um de seus grandes paradigmas na obra de Cendrars, que cumpriu a função de mediar aqueles signos da primitividade, valorizados pela cultura moderna europeia, e o sentimento nativo, que era uma demanda da criação da literatura genuinamente brasileira.

Se o casal Tarsiwald encontrou a brasilidade inspirando-se em movimentos internacionais ou na obra de um estrangeiro, a singularidade ou a originalidade de sua produção se explica pela própria teoria da Antropofagia que criaram: a receptividade do “inimigo sacro”, devorando criticamente o que tinha de qualidades, absorvendo a alteridade e convertendo-a em um novo esquema interpretativo da cultura brasileira. Não se tratava de um processo de aquisição passivo, tampouco de dar-se ao luxo de aprimorar ou suplantar as contribuições dos países desenvolvidos, como explicou Pignatari (2004, p. 122), mas de “devorar a radicalidade útil que possam discernir no que se lhes oferece e devolver ao mundo criações novas, originais, invenções”. O ato radical e revolucionário de “posse contra a propriedade”. A absorção do inimigo sacro para transformá-lo em totem.

REFERÊNCIAS

ABBEVILLE, Claude d'. **Histoire de la mission des peres capucins en l'isle de Maragnan et terres circonvoisines**: ou est traicte des singularitez admirables & des meurs des indiens habitants de ce pais avec missiues et aduis qui ont este enuoyez de nouveau. Paris: Imprimerie de François Huby, 1614. Disponível em: < <https://purl.pt/212> >. Acesso em 28 set. 2021.

ABBEVILLE, Claude d'. **História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão e suas circumvisinças**. Tradução de Cezar Augusto Marques. São Luiz: Typ. do Frias, 1874. Disponível em: < <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/221724> >. Acesso em 28 set. 2021.

ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: _____ **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida, São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. p. 65-89.

ALMEIDA, Martins. “*Feuilles de Route – Blaise Cendrars*” (1925). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001, p.412.

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

AMARAL, Aracy Abreu. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2010.

AMARAL, Tarsila. “Blaise Cendrars” (1938). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001, p. 437-441.

AMARAL, Tarsila. **A Cuca**. 1924. 1 original de arte, óleo sobre tela, 73 cm x 100 cm. Acervo Musée de Grenoble, Centre nacional des arts plastiques, França. Moldura original de Pierre Legrain.

AMARAL, Tarsila. **Chapéu Azul**. 1922. 1 original de arte, óleo sobre tela, 67 cm x 50 cm. Coleção Simão Mendel Guss, São Paulo. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2316/chapeu-azul>>. Acesso em 17 jan. 2021.

AMARAL, Tarsila. **Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral**. Organização de Laura Taddei Brandini. Campinas: Unicamp, 2008.

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

ANDRADE, Mário de. “A escrava que não é Isaura”. In: _____ **Obra imatura**. São Paulo: Martins Editora, 1960, p. 201-275.

ANDRADE, Mário de. “Blaise Cendrars” (1924). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001a, p. 384-394.

ANDRADE, Mário de. “Blaise Cendrars – *Feuilles de Route* (I. *Le Formose*) – Desenhos de Tarsila – Paris, 1924 ; *L’Or* – Romance – Grasset, Paris, 1925” (1925). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001b, p. 413-415.

ANDRADE, Mário de. “Crônicas de Malazarte VIII”. **Aletria**: Revista de estudos de literatura: 100 anos de Mário de Andrade. Belo Horizonte, v.1, n.1, p.156-160. 1993. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/issue/view/84/showToc>. Acesso em: 31 ag. 2018.

ANDRADE, Mário de. “Luís Aranha ou a poesia preparatoriana” (1932). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001c, p. 433.

ANDRADE, Mário de. “O Movimento Modernista”. In: _____ **Aspectos da Literatura Brasileira**. 5 ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 231- 255.

ANDRADE, Mário de. “Táxi: Blaise Cendrars” (1929). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001d, p. 426, 427.

ANDRADE, Mário de; AMARAL, Tarsila. **Correspondência: Mário de Andrade & Tarsila do Amaral**. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: EDUSP/IEB, 2001.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago” (1928). In: _____ 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, 2009a, p.504-511.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924). In: _____ 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, 2009b, p. 472-478.

ANDRADE, Oswald de. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo. **Revista do Brasil**, São Paulo, v. 24, n.96, não paginado, dez, 1923.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas II**: Memórias Sentimentais de João Miramar, Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas V**: Ponta de Lança. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

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

ANDRADE, Oswald de. Pau-Brasil. In: _____ **Poesias reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 11-109.

APOLLINAIRE, Guillaume. “L’esprit nouveau et les poètes”. In : _____ **Œuvres en prose complètes**. Organização de Pierre Caiyergues e Michel Décaudin. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 943-954.

APOLLINAIRE, Guillaume. “Simultaneísmo-Libretismo” (1914). In: SIDOTI, Antoine. **Genèse et dossier d’une polémique: La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France**, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, novembro-dezembro 1912-junho 1914. Paris: Lettres Modernes, 1987, p.134-137.

APOLLINAIRE, Guillaume. **Œuvres poétiques**. Paris : Gallimard. 1998.

APOLLINAIRE, Guillaume. **Les peintres cubistes**. Paris: Hermann, 1965.

ARANHA, Graça. “A Emoção Estética na Arte Moderna”. In: 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, p. 415-422.

ARARIPE JUNIOR, Tristão de Alencar. **Araripe Junior**: teoria, crítica e história literária. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

ARAUJO, João S. de Paula; SILVA, Ângelo Márcio S. A palmeira imperial: da introdução no Brasil-colônia às doenças e pragas no século XXI. **Ciência e cultura**. São Paulo, v. 62, n. 1, p. 26-28. 2010.

ARAUJO, Natalia Aparecida Bisio de. **A Obra Poética de Blaise Cendrars**: uma Expressão das Vanguardas. 2017. 192f. Dissertação (mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2017.

ARAUJO, Natalia Aparecida Bisio de. As fotografias verbais de Blaise Cendrars. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, n. 12, p. 27-46, dez. 2018. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/261>. Acesso em: 27 ago. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Estrada de Ferro Oeste de Minas**: mapa das linhas. Rio de Janeiro: 1917. BR RJANRIO F4.0.MAP.337: blue-print, 75 cm x 51 cm. Escala 1:1.000.000. Disponível em:

<http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=341143&v_abas=1>. Acesso em: 19 out. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Fotografia vista da cidade de São Paulo**. Rio de Janeiro: 1921. RJANRIO O2.0.FOT.238: 1 fotografia, 18 cm x 24 cm. Disponível em: <http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=99863&v_aba=2>. Acesso em: 05 nov. 2020.

ASSIS, Machado de. **Correspondência de Machado de Assis**, tomo 1: 1860-1869. Apresentação, coordenação e orientação de Sergio Paulo Rouanet. Organização de Irene Moutinho; Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: 2008.

ASSIS, Machado de. **Obras completas de Machado de Assis: crítica literária**. São Paulo: W. M. Jackson, 1955.

ÁVILA, Affonso. “Do Barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro”. In: _____ **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.29-37.

BANDEIRA, Manoel. “A poesia de Blaise Cendrars e os poetas brasileiros” (1957). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções**. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001a, p. 460.

BANDEIRA, Manoel. “Cendrars naqueles tempos” (1961). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções**. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001b, p. 469, 470.

BAUDELAIRE, Charles. “Salon de 1859”. In: _____ **Œuvres Complètes II**. Paris: Éditions Gallimard, 1976.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Organização de Jérôme Dufilho; Tomaz Tadeu; Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BÉHAR, Henri. “Débris, collage et invention poétique”. In: _____ **Littéruptures**. Lausanne: L'âge d'homme, 1988. p.169-181.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. Organização e prefácio de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. **O Salão e a Selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade**. São Paulo: Ex Libris, 1995.

BOCCIONI, Umberto. et al. Manifeste des peintres futuristes (1910). In: LISTA, Giovanni. **Futurisme: Manifestes, Documents-Proclamations**. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1973a, p. 163- 166.

BOCCIONI, Umberto. et al. *Nous, les peintres futuristes* (1910). In: LISTA, Giovanni. **Futurisme: Manifestes, Documents-Proclamations**. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1973b, p. 166-172.

BOSI, Alfredo. “Introdução”. In: ARARIPE JUNIOR, Tristão de Alencar. **Araripe Junior: teoria, crítica e história literária**. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978, p. IX – XX.

BOSI, Alfredo. “Moderno e Modernista na Literatura Brasileira”. In: **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003, p.209-226.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo” (1924). In: 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, p. 220-260.

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

BROCA, Brito. “As estórias brasileiras de Blaise Cendrars” (1957). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções**. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001a, p. 455-457.

BROCA, Brito. “Blaise Cendrars no Brasil, em 1924” (1952). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções**. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001b, p. 449.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CALINESCU, Matei. **As Cinco Faces da Modernidade**. Tradução de Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.

CALMEYN, Maurice. **Au Congo Belge. Chasses à l'éléphant, les indigènes, l'administration**. Bruxelas: Bruxelles, 1912.

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta ao rei D. Manuel**. Tradução e adaptação de Rubem Braga. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. “Miramar na mira”. In: ANDRADE, Oswald. **Obras completas II: Memórias Sentimentais de João Miramar**, Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. xi-xlv.

CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, Oswald. **Poesias reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p.239-266.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antônio. Uma tentativa de renovação In: _____ **Brigada ligeira e outros ensaios**. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 93-102.

CARVALHAL, Tânia Franco. “Presença da Literatura Francesa no Modernismo Brasileiro”. In: CHAVES, Flávio Loureiro et al. **Aspectos do Modernismo Brasileiro**. Porto Alegre: Edições URGs, 1970, p. 149-188.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006.

CASARIN, Carolina. Tarsila em seus vernissages. **Revista Transas: letras y artes de América Latina**, San Martín, não paginado, 12 dez. 2019. Disponível em: <https://www.revistatransas.com/2019/12/12/tarsila_casarinport/#_ftn1>. Acesso em: 09 nov. 2020.

CASTRO, Maria. “Tanto paulista quanto parisiense: o pensamento racial em *A Negra*”. In: MASP – MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (Org.) **Tarsila Popular**. São Paulo: MASP, 2019, p.54-67.

CAVALCANTI, Carlos. **Como entender a pintura moderna**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1978.

CENDRARS, Blaise. “*La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*” (artigo de *Der Sturm*). In: SIDOTI, Antoine. **Genèse et dossier d'une polémique: La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France**, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, novembre-décembre 1912-juin 1914. Paris: Lettres Modernes, 1987a, p.99- 100.

CENDRARS, Blaise. “Lettre de Cendrars à Smirnoff” (1913). In: SIDOTI, Antoine. **Genèse et dossier d'une polémique: La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France**, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, novembre-décembre 1912-juin 1914. Paris: Lettres Modernes, 1987b, p. 107- 108.

CENDRARS, Blaise. “Tendências Gerais da Estética Contemporânea”. In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções**. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001a, p. 135-156.

CENDRARS, Blaise. **Anthologie nègre**. Paris : Buchet/ Chastel, 1979.

CENDRARS, Blaise. **Blaise Cendrars vous parle...: suivi de *Qui êtes vous?, Le paysage dans l'oeuvre de Léger* et de *J'ai vu mourrir Fernand Léger***. Organização de Claude Leroy. Paris: Denöel. 2006.

CENDRARS, Blaise. **Etc..., Etc... (Um Livro 100% Brasileiro)**. Tradução e organização de Theresa Thiériot. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CENDRARS, Blaise. **Homme Froudroyé**. Paris: Éditions Denoël, 1945.

CENDRARS, Blaise. **O loteamento do céu**. Tradução de Geraldo Holanda Cavalcanti. Organização e prefácio de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CENDRARS, Blaise. **Tout autour d'aujourd'hui** : poésies complètes avec 41 poèmes inédits. Organização e notas de Claude Leroy. Paris : Denoël, 2001b.

CENDRARS, Blaise; DELAUNAY-TERK; Sonia. **La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France**. Paris: Éditions des Hommes Nouveaux, 1913. Não paginado. 1 original de arte. 2 x 0,36m. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/273447>. Acesso em: 09 set. 2021.

CENTRE POMPIDOU. **Brancusi avec Oswald de Andrade, Tarsila, Yvette Farkou, Fernand Léger et Maximilien Gauthier dans un décor de barque à la Foire du Trône**. 1926. 1 fotografia, gelatina, 8,9 cm x 13,9 cm. Cabinet de la photographie, Centre Pompidou, Paris. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cqGpd5g>>. Acesso em: 17 jan. 2021.

CHAGALL, Marc. **Autoportrait aux sept doigts**. 1913. 1 original de arte, óleo sobre tela, 128 cm × 107 cm. Acervo Stedelijk Museum, Amsterdam. Disponível em: <<https://www.stedelijk.nl/en/collection/15590-marc-chagall-1%27autoportrait-aux-sept-doigts>>. Acesso em 17 jan. 2021.

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

DAMIÃO, Carla Milani. “Sobre o significado de épico na interpretação Benjaminiana de Brecht”: “Montagem e Avantgarde”. In: _____ **Leituras de Walter Benjamin**. 2ª edição. Organização de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Annablume, 2007. p.189-191.

DELAUNAY, Robert. **La Tour Eiffel**. 1911. 1 original de arte, óleo sobre tela, 160,7 cm x 128.6 cm. Acervo The Art Institute of Chicago, Chicago. Disponível em : <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Delaunay_-_Tour_Eiffel.jpeg>. Acesso em 15 fev. 2021.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DIAS, Antônio Gonçalves. **Primeiros Cantos**. 2. ed. Organização de Letícia Malard. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DOMENACH, Jean-Marie. **Abordagem à Modernidade**. Tradução de Paula Taipas. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

DUDREVILLE, Leonardo; FUNI, Achille; RUSSOLO, Luigi; SIRONI, Mario. “*Le Futurisme*”. In: LISTA, Giovanni. **Futurisme**: Manifestes, Documents-Proclamations. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1973, p. 217-220.

EDSCHMID, Kasimir. “Expressionismo na poesia” (1918). In: 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, p. 144- 146.

ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. **A Arte Brasileira**. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

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.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. **Contrabandistas do Pensamento**. São Paulo: Opção Editora, 2017.

FIORAVANTI, Carlos. Na trilha de Saint-Hilaire. **Pesquisa FAPESP**, São Paulo, n. 234, p.88-93, ago. 2015. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2015/08/088-093_Saint-Hilaire_2341.pdf>. Acesso em: 16 set. 2021.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade**: biografia. 2. ed. São Paulo: Globo Livros, 2007.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALVÃO, Patrícia. “Blaise Cendrars: a aventura” (1947). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp. 2001, p.442-44.

GLEICK, James. **A Informação**: uma história, uma teoria, uma enxurrada. Tradução de Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GREENBERG, Clement. “Pintura modernista”. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrin de (Org.). **Greenberg e o debate crítico**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997, p. 101-109.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1996.

GREET, Michele. “Para francês ver: as paisagens brasileiras de Tarsila do Amaral”. In: MASP – MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (Org.) **Tarsila Popular**. São Paulo: MASP, 2019, p.116-131.

HELENA, Lúcia. **Modernismo Brasileiro e Vanguarda**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

IGLÉSIAS, Francisco. “Modernismo: uma reavaliação da inteligência nacional”. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.15-26.

INOJOSA, Joaquim. **O Movimento Modernista em Pernambuco**. Rio de Janeiro: Tupy, 1968. 2 v.

JAUSS, Hans Robert. “Tradição literária e consciência atual da modernidade”. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org.). **Histórias de Literatura: as novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996. p.47-100.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte: e na pintura em particular**. 2. ed. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. 2. ed. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAFETÁ, João Luiz. **Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LE ROUGE, Gustave. **Le Mystérieux Docteur Cornélius**. Tomme 1. Paris: Robert Laffont, 1992.

LINS, Vera. **Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.

LISTA, Giovanni. **Futurisme: Manifestes, Documents-Proclamations**. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1973.

LOBATO, Monteiro. **A propósito da exposição Malfatti (1917)**. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP). Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>>. Acesso em: 25 de maio de 2020.

MALÉVITCH, Kazimir S. **De Cézanne au Suprématisme: Tous les traits parus de 1915 à 1922**. Tradução de Jean-Claude Marcadé; Valentine Marcadé. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1974.

MALLARMÉ, Stéphane. “Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso”. Tradução de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MANFIO, Diléa Zanotto. Poesias Reunidas de Oswald de Andrade: Estudos para uma Edição Crítica. **Revista De Letras**, São Paulo, v. 30, n.1, p. 43-51. 1990. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27666543>. Acesso em: 5 de out. 2020.

MARINETTI, Filippo Tommaso. “Imagination sans fils et les mots en liberté” (1913). In: LISTA, Giovanni. **Futurisme: Manifestes, Documents-Proclamations**. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1973, p. 142-146.

MARINETTI, Filippo Tommaso. “Manifesto do futurismo” (1909). In: 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, 2009a. p. 115-118.

MARINETTI, Filippo Tommaso. “Manifesto técnico da literatura futurista” (1912). In: 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, 2009b. p. 119-125.

MARTINS, Eduardo Vieira. Nabuco e Alencar. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, v.19, p.14-32, 31 dez. 2010. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/viewFile/3349/3279. Acesso em: 1 set. 2021.

MARTINS, Wilson. “Cendrars e o Brasil” (1997). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001, p.490-500.

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

MATVEJEVITCH, Predrag. **Pour une poétique de l'événement**: La poésie de circonstance. Paris: Union Générale d'Éditions, 1979.

MELLO E SOUZA, Gilda de. “Vanguarda e Nacionalismo na década de 20” In: **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

MICELI, Sérgio. “Tarsila do Amaral: a substituição de importações estéticas”. In: MASP – MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (Org.) **Tarsila Popular**. São Paulo: MASP, 2019, p.144-158.

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

MICHELI, Mário. **As vanguardas artísticas**. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MILLIET, Sérgio. “Cendrars: fantasia e realidade” (1960). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001a, p.445-448.

MILLIET, Sérgio. “Crônica Parisiense” (1925). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001b, p.409-410.

MORAES, Rubens Borba de. “Recordações de Blaise Cendrars” (1977). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001, p.482-489.

NAVA, Pedro. **Beira-mar**: Memórias 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

NUNES, Benedito. “Estética e correntes do modernismo. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.39-53.

NUNES, Benedito. Antropofagia e vanguarda: acerca do canibalismo literário. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v.9, n.7, p.316-327, Dez. 2004.

O PAIZ. Rio de Janeiro, n.14.664, 13 dez. 1924. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=178691_05&pagfis=> . Acesso em 5 de out. 2020.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O conceito de identidade nacional na arte mineira do período colonial. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo n.30, p. 117-128, Dez. 1989.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista**: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”. In: _____ **Flores na escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.91-99.

PERRY, Gill. “O Primitivismo e o Moderno”. In: HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, Cubismo, Abstração**: Começo do século XX. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 1998, p. 3-85.

PICCHIA, Menotti del. “Arte Moderna” (1922). In: 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, p.423-430.

PICCHIA, Menotti del. “Blaise Cendrars. A conferência de amanhã” (1924). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp. 2001, p.404-405.

PIGNATARI, Décio. “Vanguarda como antiliteratura”; “Marco Zero de Andrade”; In: _____ **Contracomunicação**. 3 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p.121-125; 149-166.

PRADO, Paulo. “Cendrars” (1924). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp. 2001, p.406.

PRADO, Paulo. “Poesia Pau-brasil”. In: ANDRADE, Oswald. **Poesias reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 15-19.

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**. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Global, 1997, p. 43-229. 5 v.

REVERDY, Pierre. “L’Image”. **Nord-Sud**, Paris, v.2, n.13, p. 3-4, março de 1918.

RICHTER, Hans. **Dada: arte e antiarte**. Tradução de Mariom Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RIMBAUD, Arthur. **Œuvres complètes**. Paris: Librairie Générale Française, 1999.

ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira: Tomo 1- Contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira**. Organização de Nelson Romero. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira: Tomo 5- Diversas manifestações na prosa, reações antirromânticas na poesia**. Organização de Nelson Romero. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

ROMERO, Sílvio. **Teoria Crítica e História Literária**. Seleção e apresentação de Antônio Cândido. São Paulo: Edusp, 1978.

SAINT-HILAIRE, Auguste. **Voyage dans les provinces de Saint-Paul et de Sainte-Catherine**. Paris: Arthus Bertrand, Libraire-Éditeur, 1851 (Voyage dans l’interieur du Bresil; v. 4).

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHEIDL, Ludwig. **O pré-expressionismo na literatura alemã: Georg Heym, Georg Trakl, Ernst Stadler**. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1985.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 2000.

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

SYLVESTER, David. **Sobre arte moderna**. Tradução de Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

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.

THIOLLIER, René. “Blaise Cendrars no Brasil” (1962). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções**. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001a, p.475-480.

THIOLLIER, René. “De S. Paulo a S. João del Rei” (1927). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia,**

desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001b, p.395-398.

TZARA, Tristan. “Conferência sobre o Dada” (1924). In: CHIPPEL, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. 2. ed. Tradução de Walter Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 389-393.

TZARA, Tristan. “Manifesto Dadá” (1918). In: 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. p. 176-187.

VERÍSSIMO, José. **Estudos de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903 (3ª série).

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

WEISGERBER, Jean. (ed.) **Les avant-gardes littéraires au XX^e.siècle**: Histoire; publié par le Centre d’Étude des Avant-gardes Littéraires de l’Université de Bruxelles. Budapest: Akadémiai Kiadó. 1986a. 1v.

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