

A linguagem telegráfica: as correspondências entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral

The Telegraphic Language: Correspondences between Blaise Cendrars, Oswald de Andrade and Tarsila do Amaral

Natalia Aparecida
Bisio de Araujo
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Uberlândia | MG | BR
CAPES
natalia.bisio@ufu.br
<https://orcid.org/0000-0002-2982-5917>

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar os diálogos entre as obras de Oswald de Andrade, Blaise Cendrars e Tarsila do Amaral a partir do princípio da “linguagem telegráfica”, o despojamento da expressão artística, próprio da modernidade. Enquanto os avanços da técnica anunciavam novas formas de comunicação, como a telegrafia, as vanguardas aderiam esse espírito de inovação, lançando a síntese e a simplicidade das linguagens artísticas como uma nova forma de expressão. Para a análise, consideraremos as obras *Feuilles de Route*, *Pau Brasil* e os croquis de Tarsila para ambas as obras. Como embasamento teórico, serão considerados os estudos sobre a estética vanguardista e modernista.

Palavras-chave: Modernismo; vanguardas; primitivismo; Oswald de Andrade; Blaise Cendrars; Tarsila do Amaral.

Abstract: This paper aims to analyze the dialogues between the works of Oswald de Andrade, Blaise Cendrars, and Tarsila do Amaral, based on the notion of “telegraphic language”, which is the despoliation of artistic expression, a characteristic of modernity. While technical advances heralded new forms of communication, such as telegraphy, the avant-garde adhered to this spirit of innovation, initiating the synthesis and simplicity of artistic languages as a novel means of expression. For the analysis, we will consider the works *Feuilles de Route*, *Pau Brasil*, and Tarsila’s sketches for both books.



For theoretical purposes, studies of avant-garde and modernist aesthetics will be considered.

Keywords: Modernism; avant-garde; Oswald de Andrade; Blaise Cendrars; Tarsila do Amaral.

Os tempos modernos transformaram a percepção do homem frente à vida em sociedade. Diante de tais mudanças, os artistas queriam captar essa “nova sensibilidade” a fim de andar no mesmo compasso da modernidade. Os avanços da técnica inserem-se nesse contexto de intensa inovação, produzindo máquinas inusitadas que deixavam o mundo mais conectado. É sob essas circunstâncias que os vanguardistas, sobretudo os futuristas, promoveram o culto à máquina e à velocidade (Araujo, 2022, p. 59-60).

Dentre esses novos aparelhos, surgia o telégrafo capaz de transmitir mensagens em códigos a longas distâncias, de forma rápida e eficaz. Segundo Gleick (2013, p.148), a linguagem criada por Samuel Morse logo se espalha de modo global e, no século XIX, faz o que parecia impossível: conecta a Europa e a América, possibilitando que a rainha Vitória e o presidente Buchanan pudessem se comunicar praticamente em tempo real em 1858. Com isso, mensagens que demorariam dias para chegar ao seu destinatário, agora seriam entregues em questão de segundos. “Não se tratava de dobrar ou triplicar a velocidade de transmissão – o salto foi de muitas ordens de magnitude” (Gleick, 2013, p. 148). Com isso, no final do século XIX, alguns estudiosos começam a defender a ideia de que o telégrafo estaria destruindo as noções de tempo e espaço. De fato, a máquina transformava as barreiras que essas dimensões impunham às relações humanas (Gleick, 2013, p. 149). As mensagens transmitidas, os telegramas, precisavam ser concisas e claras, omitindo elementos que não seriam primordiais para a compreensão da mensagem, como sinais de pontuação, acentuação ou mesmo o excesso de palavras.

É possível associar essa forma de comunicação rápida e sintética, tão própria da modernidade, a princípios linguísticos de obras vanguardistas. Tanto na pintura quanto na literatura, os movimentos pregavam uma simplificação dos recursos expressivos, reduzindo-os às suas características essenciais. Tratava-se de tornar as linguagens artísticas mais “puras”, simples e diretas. Com a mesma rapidez e brevidade da telegrafia, as obras vanguardistas igualmente anulavam as restrições impostas pelas normas da tradição ou da sintaxe das línguas. Na literatura, essas ideias levaram às “palavras em liberdade” (Marinetti, 1973, p.120), à supressão da pontuação, à simultaneidade e ao instantaneísmo da expressão.

A “linguagem telegráfica” como um recurso vanguardista de renovação do gênero poético é encontrada em toda a obra de Blaise Cendrars, que se caracteriza pelas palavras em liberdade, a linguagem sintética e despojada, a enumeração e reunião instantânea de imagens díspares, as rupturas sintáticas e o uso diverso da pontuação, que não segue as leis da gramática.

Os poemas sobre o Brasil, na obra *Feuilles de Route* (1924), igualmente apresentam essas características. O título, que significa “anotações de viajantes durante sua jornada” em francês, está relacionado com a temática da poesia de viagem praticada por Cendrars, assim como o uso de uma escrita “telegráfica”. Inspirado por tudo o que viu no Brasil, o artista registra suas experiências de viagem, criando um “caderno de notas” sobre os lugares que visitou.

Em entrevista radiofônica, Cendrars afirma que suas *Feuilles de route* são cartões postais, histórias íntimas e sem pretensão, enviadas a amigos (Cendrars, 2006, p. 19). É interessante observar o caráter despojado desse gênero de postagem: o cartão-postal é composto por um pequeno pedaço de papel, enviado sem a necessidade de envelope, de valor reduzido, que destina um dos lados a uma fotografia ou ilustração, e o outro, a uma sucinta mensagem do remetente. Além disso, está diretamente ligado às correspondências de viagens. Com isso, com a característica dos telegramas, ou dos cartões-postais, esses poemas são breves, ilustrando alguma informação da viagem, conforme se pode notar em “*Dimanche*”:

Il fait dimanche sur l'eau
Il fait chaud
Je suis dans ma cabine enfermé comme dans du beurre fondant
(Cendrars, 2001, p. 209).¹

O poema apresenta uma evidente simplicidade linguística, descrevendo brevemente um momento da viagem: a apatia em um dia quente de domingo. A forma impessoal “*il fait*” indica, em francês, uma apreciação sobre o clima ou tempo. Com isso, o verso “*Il fait dimanche sur l'eau*”, dá ao domingo a ideia de um “estado atmosférico”, o do marasmo, que paira sobre as águas. Essa imagem é reforçada com o paralelismo do verso seguinte e a rima entre “*eau*” e “*chaud*”, acrescentando o “calor” à ideia de lassidão do domingo. O último verso complementa a figura do poeta em situação de inércia nesse dia quente e letárgico: está “fechado na cabine”, “derretendo como manteiga”. Toda a imagem do poema é construída com períodos simples e reduzidos, semelhante à escrita do telegrama ou do cartão-postal.

Em alguns momentos, os poemas do “caderno de viagens” atingem tamanha concisão que apresentam somente um verso, como nos exemplos de “*Grotte*” e “*Oiseaux*”:

Gruta

Il y a une grotte qui perce l'île de part en part
(Cendrars, 2001, p. 249).²

Oiseaux

Les rochers guaneux sont remplis d'oiseaux
(Cendrars, 2001, p. 251).³

Em “*Grotte*” e “*Oiseaux*”, a simplicidade e concisão da descrição das paisagens remetem à fotografia, que captam, na rapidez de um flash, uma cena. Com isso, as descrições apresentadas realmente lembram imagens de cartões-postais. É interessante observar que o caráter sucinto do texto tanto remete à escrita “telegráfica” desse tipo de correspondência, quanto representa a aparência despojada das paisagens, desprovidas de grandes detalhes: uma

¹ “É domingo sobre as águas/ Está calor/ Estou em minha cabine fechado como em manteiga derretida” (Tradução própria).

² “‘Grotte’/ Há uma gruta que corta a ilha de um lado a outro” (Tradução própria).

³ “‘Pássaros’/ Os rochedos pantanosos estão cheios de pássaros” (Tradução própria).

gruta que corta uma ilha e rochedos cheios de pássaros, alguns pontos que se distinguem na imensidão do mar.

Em “*Bleus*”, Cendrars elabora outro “cartão-postal”, que contém simultaneamente uma paisagem e a breve escrita de uma percepção da viagem:

La mer est comme un ciel bleu, bleu, bleu
Par au-dessus le ciel est comme le Lac Léman
Bleu-tendre
(Cendrars, 2001, p. 204).⁴

O poeta “fotografa” uma imagem pitoresca, avistada no navio durante a viagem. O título “*Bleus*” (“Azuis”), no plural, indica a apreensão de duas nuances de azul: o do mar, mais intenso, sugerido pela repetição “*bleu, bleu, bleu*”; e do céu, mais suave, “*Bleu-tendre*”, uma tonalidade parecida à do Lago Léman. A “fotografia” capta uma imagem completamente elementar, resumida a uma faixa de azul intenso, que representa o mar, e uma faixa de azul menos intenso, que representa o céu – este, com um detalhe a mais: a semelhança ao tom do Lago Léman. Pode-se observar nessa imagem a presença de um único traçado, porém subentendido: a linha do horizonte que divide as duas nuances de azul, uma separação sugerida pelo termo “*par au-dessus*” (“por cima”). A simplicidade dessa paisagem é representada pela síntese do poema. Os três versos curtos constroem uma imagem poética que se comunica de forma bastante inteligível. Nesse caso, é interessante observar a escolha do poeta pelo símile – “O mar é como um céu azul [...]”; “[...] o céu é como o Lago Léman” –, registrando o que via de modo direto e claro.

Em relação à escrita telegráfica, Cendrars cita várias vezes as comunicações por meio do T.S.F., ou seja, “telegrafia sem fios”, enviada a amigos e familiares:

T.S.F

Je télégraphie à Paris
J’annonce mon arrivée
Je suis triste à mourir
Et bête à pleurer
(Cendrars, 2001, p. 271).⁵

O poema é constituído de orações curtas, as três primeiras sem conectivos entre elas, de modo que o poeta expressa rapidamente um sentimento de tristeza intenso pelo fim da viagem, na medida de uma mensagem telegráfica. Os versos breves apresentam assonâncias das vogais anteriores fechada /i/ e semifechada /e/, que praticamente formam um esquema de rimas alternadas entre “*Paris*”/ “*mourir*” e “*arrivée*”/ “*pleurer*”, e também da vogal anterior aberta /a/, que sugerem a intensidade emocional do poeta. O número de sílabas poéticas decresce a partir do primeiro verso, com oito sílabas; o segundo, com sete; o terceiro, com seis; o quarto, com cinco, indicando o esmorecimento do poeta pelo fim da viagem. Com essas

⁴ “O mar é como um céu azul, azul, azul/ Por cima, o céu é como o Lago Léman/ Azul-suave” (Tradução própria).

⁵ “Eu telégrafo a Paris/ Eu anuncio minha chegada/ Eu estou extremamente triste/ E bobo a chorar” (Tradução própria).

figuras fônicas e forma reduzida, o poema compõe uma sonoridade leve para expor uma sensação do poeta: a tristeza pelo fim da viagem.

Nesse sentido, é importante apontar que as descrições das *Feuilles de Route* são permeadas pelo imaginário europeu, que via o “Novo Mundo” como a terra dos sonhos. A viagem rumo ao Brasil e a forma como o poeta a retrata traz muito daquele ideal primitivista da Modernidade do final do século XIX, de fuga da civilização europeia, já corrompida pela evolução social, buscando em lugares remotos certa preservação da natureza nativa e selvagem.

A simplicidade da expressão formal e o exotismo das paisagens tropicais de *Feuilles de Route* revelam características do primitivismo vanguardista, que se associou à tentativa de purificação e inovação do gênero lírico. A síntese formal dos versos e o apelo ao exotismo fazem, assim, forte oposição à tradição e às convenções que permeiam a versificação. Além disso, ainda é preciso observar que toda essa estética da purificação das formas poéticas está ligada ao Cubismo (Araujo, 2022, p. 2012). Assim como os pintores cubistas reduziam as imagens a padrões geométricos, representando elementarmente os planos e volumes, Cendrars igualmente sintetiza as formas e a expressão poética. Com isso, o poeta que sempre esteve intimamente ligado às questões cubistas, na pintura e na literatura, efetua uma nova forma de transposição da estética pictórica para a poética.

Para realizar sua purificação do gênero, o poeta fascinado pelas viagens e em constante procura pelo novo, encontra no Brasil uma fonte ímpar de renovação para seu projeto estético moderno. Desde sua apreensão do cenário brasileiro, que era para o autor uma mistura de mata selvagem com o dinamismo das áreas urbanas caóticas e cosmopolitas, até o seu contato com os modernistas, contribuiu na elaboração de *Feuilles de Route*. Em sua estadia no país em 1924, recorre o interior de São Paulo e Minas Gerais junto de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e outros modernistas, todos buscando novas fontes de inspiração para seus trabalhos. A evidência mais incontestável do aporte que o Brasil trouxe para o “caderno de viagens” é a presença dos croquis de Tarsila na obra. A pintora, que vivia de lápis e caderno na mão durante a viagem de 1924, fez vários croquis das paisagens que via, anotações para telas futuras. Certamente, Cendrars que era muito ligado também às artes plásticas, vê nesses desenhos uma relação estética com os poemas que estava produzindo e pede, conforme aponta Amaral (2010, p.149), que Tarsila ilustre o *Formose* (1924), o primeiro volume das *Feuilles de Route*.

Com a mesma brevidade e agilidade dos poemas, as ilustrações de Tarsila que acompanham a obra assemelham-se às rápidas anotações feitas em um caderno de notas, croquis que registram brevemente uma experiência ou a observação de uma paisagem. Correspondendo ao modo como Cendrars emprega a simplicidade formal como meio de romper com as técnicas acadêmicas, o gênero “croqui” tem em sua essência o caráter instantâneo e informal, sem a exigência de refinamento gráfico, ou de se seguirem convenções tradicionais. De acordo com Aracy Amaral,

Ilustrado por Tarsila [*Le Formose*], cujo domínio da linha plenamente adquirido a partir de 1923 já permitia, não apenas a estilização como a simplificação, numa redução máxima de elementos gráficos quase ideogramáticos. Não discursos, os desenhos realizados, sobretudo na viagem a Minas [...], são antes registros rápidos, telegráficos, que se casam admiravelmente com o conjunto de poemas da

viagem de Cendrars ao Brasil, sua poesia, por sua vez, plena de referências sobrepostas numa construção rítmica (Amaral, 2010, p. 177).

Figura 1 – Croquis de *Feuilles de Route*



Fonte: Cendrars (2001, p. 187-191).

Esses desenhos “telegráficos” guardam entre si elementos comuns quando comparados, como se Tarsila realmente tivesse criado uma “escrita ideográfica”, em que cada objeto possui sua forma própria de representação. Se confrontados os exemplos da Figuras 1, nota-se em ambos o tracejado como forma de marcar efeitos de perspectiva ou de tonalidades mais escuras; as linhas de uma mesma figura que por vezes não se interceptam, como as que formam as casinhas; a representação da elevação de montes ou serras por meio de traços levemente inclinados; o desenho chapado, em que a ideia da perspectiva é praticamente anulada, como nas telas cubistas, cujas formas diferentes de relevo aparecem com os elementos desenhados “um acima do outro”, sem escalonamento ou percepção de profundidade. Toda essa apreensão sintética e “ideográfica” das paisagens igualmente se associa às técnicas cubistas de decomposição e síntese das formas e planos. Além disso, há nos croquis a estilização das formas, ou seja, a representação esquematizada das imagens de maneira bastante própria e pessoal. Esses desenhos formaram, assim, o repertório de anotações para as telas Pau Brasil da pintora, que revelaram uma marca bastante original.

Tal qual o poeta viajante, Tarsila também compõe suas *Feuilles de Route*, registrando as impressões da viagem pelo Brasil por meio de uma “linguagem telegráfica” que corresponde à natureza das paisagens nativas e primitivas. Os desenhos da pintora representam “ícones” que revelam a identidade do Brasil de modo primitivo, espontâneo e *naïf*. Influenciada pelo primitivismo das Vanguardas e de Cendrars, a pintora faz um retrato do país parecido ao feito pelo poeta em seus versos. Croquis e poemas relacionam-se, assim, pelo modo de expressão simples, a ideia de “anotação de viagem” e pela representação de paisagens. Segundo Amaral, “[...] é nesse sentido de anotação-registo que os desenhos de Tarsila [...] tão bem se casam com

a poesia de Cendrars [...]. O olho percorre as ilustrações na mesma cadência com que percorre as linhas do poema [...]" (Amaral, 1997, p. 135).

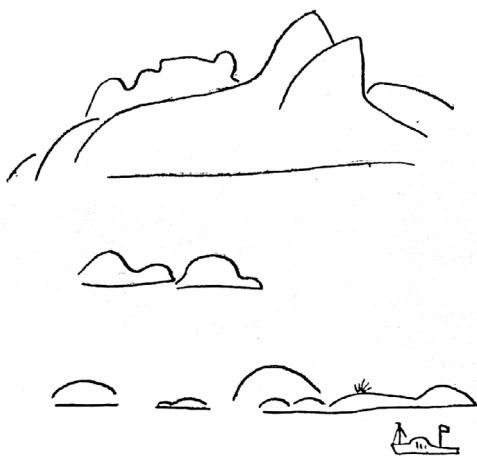
A relação entre os croquis e os poemas se dá esteticamente, aplicada na obra de modo geral. Porém, em alguns momentos, é possível notar um diálogo direto entre um texto e um desenho, como o caso de "*Illes*" e da Figura 2, que, na edição fac-símile produzida pela Denoël, ficam lado a lado, mantendo o mesmo motivo de representação, as ilhas:

Illes

Illes
Illes
Illes où l'on ne prendra jamais terre
Illes où l'on ne descendra jamais
Illes couvertes de végétations
Illes tapies comme des jaguars
Illes muettes
Illes immobiles
Illes inoubliables et sans nom
Je lance mes chaussures par-dessus bord car je voudrais bien aller
[jusqu'à vous

(Cendrars, 2001, p.216).⁶

Figura 2- Croqui de *Feuilles de Route*



Fonte: Cendrars (2001, p. 217).

⁶ "‘Ilhas’/ Ilhas/ Ilhas onde nunca pousaremos/ Ilhas onde nunca iremos/ Ilhas cobertas de vegetação/ Ilhas amoitadas como jaguares/ Ilhas mudas/ Ilhas imóveis/ Ilhas inesquecíveis e sem nome/ Eu jogo meus sapatos no mar porque eu gostaria de ir até vocês" (Tradução própria).

O poema situa-se entre “Aube” e “Arrivée à Santos”, formando um conjunto de textos que descrevem a chegada de Cendrars ao Brasil, ao porto de Santos. Próximo ao continente, depois de muitos dias em mar aberto, o poeta poderia enfim colocar os pés em terra firme. Porém, nesse ínterim, “Iles” capta, na paisagem, locais onde nunca pisaria: as ilhas da costa brasileira. O poeta sugere esse impedimento pelo uso recorrente de negações, tanto por meio de orações negativas – os versos paralelísticos “*Iles où l'on ne prendra jamais terre*”; “*Iles où l'on ne descendra jamais*” –, e pela negação contida no prefixo -im/in de palavras como “*immobiles*” (“imóveis”), “*inoublables*” (“inesquecíveis”); quanto por certa ideia de carência, já que as ilhas “não falam” (“*muettes*”) e “não possuem nome” (“*sans nom*”). A inacessibilidade dessas porções de terra também se revela pela forma como se ocultam, “cobrindo-se de vegetação” – “*Iles couvertes de végétations*” – e “amoitando-se como jaguares” – “*Iles tapies comme des jaguars*”.

Todas essas imagens revelam o próprio significado de “ilha”, que são locais isolados, incomunicáveis, e cercados pela água. Os dois primeiros versos, compostos unicamente pela palavra “*Iles*”, somados igualmente ao título, reconstróem visualmente a ideia de insulamento: o vocábulo sozinho na linha, “ilhado”. Nos demais versos, todos iniciados anaforicamente por “*iles*”, enfatizam o sentido de isolamento e intangibilidade da palavra. Ademais, a repetição do vocábulo igualmente reconstrói o número das ilhas avistadas pelo poeta.

Além disso, a leitura do poema revela uma construção sonora digna de nota, indicando a expressividade do estrato fônico. A anáfora de “*iles*” cria um efeito sonoro particular com a reiteração da consoante alveolar /l/ e da vogal fechada /i/, cuja retração dos lábios para a articulação dos dois únicos fonemas da palavra, /il/, sugere a sensação de “recolhimento” e isolamento transmitida pelas ilhas. Nos versos “*Iles immobiles/ Iles inoublables et sans nom*”, o poeta brinca com duas palavras bastante semelhantes sonoramente, “*immobiles*” /im bil/ e “*inoublables*” /inubljabl/, que também reiteram os fonemas /i/ e /l/ de “*iles*”, transferindo o significado dos dois vocábulos para as “ilhas”, que além de isoladas, são “imóveis” e “inesquecíveis”. Esses versos ainda se valem das nasais /m/, /n/, e da oclusiva /b/, consoantes cuja obstrução do ar pelos lábios no momento da articulação parece reforçar a ideia de “reclusão” transmitidas pelas ilhas. Assim como /i/, a pronúncia de “*immobiles*” e “*inoublable*” ainda insere outras vogais que ocorrem de lábios quase cerrados, com a semi-fechada /o/ e a fechada /u/, contribuindo novamente para o isolamento dessas “*iles*”. Apesar de toda essa expressividade sonora, sobre esses versos ainda é preciso apontar o caráter “inesquecível” de algo que “não possui nome”, fato que remete à potencialidade ou mesmo à predominância da imagem sobre a palavra nos “cartões-postais” de *Feuilles de Route*, poemas nos quais, em sua grande maioria, primam pela construção plástico-visual.

Em diálogo direto com o poema, o croqui de Tarsila (Figura 2) foi realizado durante a viagem ao Rio de Janeiro, sendo que o relevo ao fundo retrata o morro Dois Irmãos. O desenho igualmente reproduz a ideia de isolamento de “*Iles*”. Pequenas elevações de terra aparecem na página separadas, sem nenhum traço que as una. Essas ilhas são tão solitárias e inacessíveis no desenho que nem mesmo há alguma linha que represente as águas que as cercam e que poderiam dar-lhes a possibilidade de aproximação. Conforme descrito no poema, há também no croqui representações de vegetações. No canto direito inferior, há a presença de um barco, que indica o navio no qual viajava o poeta. A embarcação, porém, está em uma escala muito menor que a das ilhas, dando-lhes tanto mais visibilidade e grandeza, quanto reiterando-lhes a noção de inacessibilidade, já que o único meio de con-

dução até elas aparece ínfimo e, por isso, incapaz de atingi-las. Com isso, o poema e o croqui correspondem-se intimamente.

Sobre o poema “*Iles*”, Mário de Andrade desenvolve o argumento de que o exotismo das *Feuilles de Route* se dá de forma “natural e sem espanto”:

Neste lindíssimo poema [“*Iles*”] Cendrars não é exótico. Reflete um estado lírico que é um espanto *decorrente do poeta* e não fotografa um espanto *decorrente da natureza*. [...] Não pense que nego lirismo e muita poesia pro livro de Cendrars. Estava apenas observando uma certa impressão de exotismo que senti lendo essas coisas sobre minha terra. Livro muito lírico. [...] O que registra tem um caráter de curiosidade sensitiva [...], é pessoal e visceralmente lírica. Não ensina. A gente na maioria das vezes não aprende o país de que ele fala, aprende Cendrars. E que isso paga a pena. “*Iles*” [...] [demonstra] bem (Andrade, 2001, p. 414; grifos do autor).

Com isso, Mário acrescenta à sua análise o modo como Cendrars apreende o conteúdo exótico por meio das técnicas primitivas e pela simplicidade da expressão poética, contribuindo para as práticas de renovação do gênero:

Com *Le Formose* Cendrars alcança uma humildade poética emocionante. Uma pobreza de efeitos, nudez absoluta [...]. Acredito que esse primitivismo absoluto, a época não carece tanto. [...] O que ficou foi a lição, a prática da lição e o aniquilamento incontrastável da literatice. O livro de Cendrars é um princípio (Andrade, 2001, p. 414).

Essa “humildade poética”, apontada por Mário de Andrade, também foi observada por Sérgio Milliet:

Feuilles de Route são anotações rápidas e cinematográficas, recheadas de raras imagens. A [...] ausência total de literatura, a [...] maneira direta e quase seca de apresentar a emoção. Nenhum desenvolvimento, nenhum ornamento. Nem flores, nem rendas, nem perfumes de barbeiro barato. É síntese absoluta, a simplicidade corajosa, a vontade firme de não ceder à tentação da melodia, da serpente estética (Milliet, 2001, p. 409).

Foi essa “ausência de ornamentos e de literatura” das *Feuilles de Route* a inspiração que Oswald de Andrade tomou para o *Pau Brasil* (1924). Das experiências que Oswald apreendeu na Europa, a poesia de Cendrars foi a que mais atraiu o modernista a fim de realizar a “revolução copernicana” na literatura modernista – nas palavras de Haroldo de Campos (2017, p.245) – que foi a poesia Pau-Brasil: “[...] uma linha de poética substantiva, de poesia contida, reduzida ao essencial [...]” em oposição ao velho artesanato discursivo institucionalizado em modelos retóricos pelo parnasianismo, ou já degelado, revitalizado em novos caudais lírico-interjetivos pelo poeta da *Paulicéia*. Campos (2017, p.245) ainda afirma que, esteticamente, o “[...] *Pau-Brasil* foi mais longe na sua postura antidiscursiva, de consequências paradigmáticas na evolução da poesia brasileira, do que a poesia marioandradina anterior ou posterior a ele”.

Com isso, pode-se dizer que, nas palavras de Carvalhal (1970), “a Oswald, o autor de *Feuilles de Route* transmitiria [...] a técnica da elaboração de poemas curtos, rápidos, instan-

tâneos [...]” (Carvalho, 1970, p.182). Manuel Bandeira (2001, p. 469) também observou que os versos curtos de *Feuilles de Route* são “[...] poeminhas que evidentemente influenciaram a maneira em que depois começou a poetar o ‘aluno de poesia’ Oswald de Andrade”.

Enquanto o grupo de excursionistas viajava pelo Brasil em 1924, conforme já mencionado, buscando a matéria prima de suas obras, Cendrars via pela primeira vez o país e “fotografava” o que lhe chamava atenção; Oswald, igualmente, efetuava a (re)descoberta da pátria e poemas em linguagem telegráfica. “Noturno”, por exemplo, indica a ideia da viagem, realizada de trem, em uma forma bastante concisa:

Noturno

Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como um meridiano
(Andrade, 2017, p. 49).

O poema acima apresenta aquela mesma síntese e maneira direta de retratar a realidade das *Feuilles de Route*. Somente com três versos, como um haikai moderno, sem a métrica fixa da composição japonesa, o poema constrói de forma concisa a imagem da locomotiva que se desloca pela noite. O primeiro verso evidencia a ideia do trem noturno, trazida no título, que só se locomove durante a noite, já que “Lá fora, o luar continua”. A reiteração das laterais //, de “lá” e “lua”, e a assonância do hiato /ua/, em “lua” e “continua”, dão a impressão do ritmo que progride, que pode sugerir a locomotiva que avança e a noite que se estende. Além disso, o poema constrói um esquema métrico interessante que também indica a cadência rítmica do trem: o metro que diminui uma sílaba poética em cada verso – o primeiro com oito sílabas; o segundo, sete; o terceiro, seis –, mantém-se sempre com três sílabas tônicas, formando células rítmicas intercadentes – 2, 3, 3; 2, 2, 3; 1, 3, 2.⁷ Essa sucessão irregular das três tônicas e o metro decrescente sugere o compasso irregular do trem que prossegue pelas linhas férreas.

A ideia de expansão no espaço e no tempo, do primeiro verso, soma-se à imagem da linha imaginária traçada pelo trem, com dupla função: de dividir (“E o trem divide o Brasil”), partindo e demarcando o espaço; mas também de unir localidades distantes, como faz o meridiano que, apesar de igualmente dividir a Terra em duas partes, é também um grande círculo imaginário que liga os polos ou outros pontos horizontais. Na simplicidade da expressão poética, Oswald equipara o trem ao meridiano por meio do símile, a associação por semelhança, mais simples que metáfora, valendo-se do conectivo “como”. Com essas características formais, esse poema é muito semelhante a “*Dimanche*” e “*Bleus*” de *Feuilles de Route*.

Em alguns momentos, a descrição das paisagens lembra os cartões-postais de Cendrars, como o exemplo de “Santa Quitéria”:

Palmas imensas
Sobem dos caules ocultos
Cercas e cavalos

⁷ Lá / fo / ra o / lu / ar / con / ti / nu / a (_ _ _ ' _ _).

E o / trem / di / vi / de o / Bra / sil (_ ' _ ' _ _).

Co / mo um / me / ri / di / a / no (' _ _ _ ').

O título do poema sugere a descrição de uma paisagem da antiga Vila de Santa Quitéria, localizada na região metropolitana de Belo Horizonte. O poeta aplicou vários recursos sonoros para construir a imagem. A altura elevada das palmas é reiterada, nos primeiros versos, pelos fonemas nasais /m/ e /ẽ/, cuja articulação requer a intensa vibração das fossas nasais, representando assim a energia dessas plantas; ou ainda pela semivogal /w/ que alonga as sílabas, sugerindo o vigor dessas “palmas imensas” que crescem constantemente. O metro também indica esse crescimento: há uma ampliação métrica no segundo verso com a soma de duas sílabas poéticas, mantendo, porém, os acentos tônicos na primeira e na quarta sílaba do primeiro.⁸ Trata-se de um ritmo semelhante, que se estende conforme as palmeiras se alongam. São tão altas que no topo, mal se deixam ver, já que “Sobem dos caules ocultos”. Nos dois versos finais, o poeta parece descrever, de maneira bastante sintética, um haras, local destinado à criação, treinamento e aprimoramento de raças de cavalo, como mostra o verso “E a raça que se apruma”. Há aliteraões de consoantes obstruentes, a oclusiva /k/, indicando o rigor desses animais, presos pelas cercas; e da fricativa sibilante /s/, que com seu som intenso marca tanto a força e o barulho dos cavalos, quanto a sonoridade e vigor das palmas gigantes que “sobem dos caules ocultos”.

Ainda é preciso dizer que o poema parece desenhar linhas na vertical, designando certo crescimento progressivo das palmas, e na horizontal, denotando o cerceamento e aprisionamento das cercas. Esses cavalos de raça em aprimoramento, mesmo presos pela linha horizontal do desenho, estão em desenvolvimento, buscando a verticalidade das palmas. Essa imagem se afirma pelo verbo “aprumar-se”, que significa “aperfeiçoar-se”, “tornar-se distinto e nobre”, “colocar-se no prumo ou em linha vertical”. Em uma concisão e iconicidade bastante consideráveis, o poeta consegue por meio da linguagem dar essa multiplicidade de sentidos para a cena que vê. É paisagem pitoresca, em que os quatro versos curtos compõem os “cartões-postais”, como os de Cendrars, a captação em um *flash* de uma imagem. Essa cena, porém, não está estática, mas em constante movimento, como os quadros futuristas que buscavam a representação do “dinamismo universal” (Boccioni, 1973, p. 169),⁹ dando a sensação dinâmica e o ritmo de cada objeto, sua inclinação, seu movimento e sua força interior. O poeta consegue captar esse dinamismo da paisagem de forma magistral.

Vale lembrar que Oswald propunha, no *Pau Brasil*, a criação de uma arte nacional que não fosse a mera cópia de projetos estéticos internacionais, mas que demonstrasse nossa originalidade artística. Para isso, o poeta recolheu durante a viagem do grupo modernista pelo país a matéria para os poemas, não só as imagens primitivas e pitorescas – como fez Cendrars –, mas também nossas tradições, história, cultura e linguagem popular. Segundo Haroldo de Campos (2017, p. 267), Oswald “[...] estava redescobrimo a realidade brasileira

⁸ **Pal**/ mas / i / **men**/ sas (‘ __ ‘).

So / bem / dos / **cau**/ les o/ cul/ tos (‘ __ ‘ ‘).

⁹ Os futuristas definiam o mundo moderno como a época da máquina e da velocidade. Para captar essa nova sensibilidade, os pintores queriam representar o “dinamismo universal”: “[...] *il faut donner la sensation dynamique, c'est-à-dire le rythme particulier de chaque objet, son penchant, son mouvement, ou pour mieux dire, sa force intérieur*” (Boccioni, 1973, p. 169) – “[...] é preciso dar a sensação dinâmica, isto é, o ritmo particular de cada objeto, sua inclinação, seu movimento ou, melhor dizendo, sua força interior” (tradução própria).

de uma perspectiva original e situando-se nela. Assumia o mapa diacrônico dos vários Brasis coexistentes, em tempos (estágios) diversos, num mesmo espaço de linguagem, e assumia-o inscrevendo-se nele [...]”.

Trata-se de um verdadeiro estudo e apresentação da ambiência local, de fatos históricos, culturais e sua evolução no tempo, marcando a noção existente de nacionalidade. Para isso, a obra é composta por nove seções que montam a memória da identidade brasileira desde a colonização até a década de 1920. Cada uma dessas seções tem por abertura um croqui de Tarsila do Amaral, realizado também durante a viagem pelo país. Correspondendo à linguagem concisa e despojada dos poemas *Pau Brasil*, os desenhos da obra possuem as mesmas características formais daqueles inseridos nas *Feuilles de Route*: a estilização do traço, a síntese formal e a redução dos elementos gráficos. Com isso, é evidente a ligação estética entre os dois livros, de Cendrars e de Oswald, em que poemas e croquis estabeleciam um diálogo para a construção dos sentidos da obra. No *Pau Brasil*, os desenhos anunciam o conteúdo verbal das seções, como uma espécie de ícone, de signo visual ou ideograma dos “mapas diacrônicos dos Brasis” (Campos, 2017, p. 267) captados por Oswald. Os poemas, muitas vezes, procuram atingir um valor plástico – assim como os de Cendrars – e mantêm uma relação com o trabalho de Tarsila que vai além dos croquis, remetendo às telas *Pau Brasil* da pintora.

Na “peça” “Sectário dos amantes”, os poemas telegráficos do *Pau Brasil* retomam a escrita dos “cartões-postais” de *Feuilles de Route*. Nessa seção, Oswald faz colagens de trechos de cartas que Tarsila lhe enviava enquanto estavam separados, em diversas viagens que fizeram. A fala de um eu-lírico feminino endereçada ao amante caracteriza o gênero da “correspondência romântica”, também indicado no croqui da seção: um pombo-correio segurando a inscrição “amor” (Figura 3). Segundo Aracy Amaral (2010, p. 138), a pintora chegou a relatar que quando Oswald gostava de trechos de cartas dela ou da filha, Dulce, logo pedia: “Dá isso pra mim?”. Os primeiros poemas da seção retomam a correspondência de Tarsila em viagem pela Espanha no final de janeiro de 1923, como no exemplo abaixo:

III
Granada é triste sem ti
Apesar do sol de ouro
E das rosas vermelhas
(Andrade, 2017, p. 69).

Figura 3 – Croqui de “Sectário dos amantes”



Fonte: Andrade (2017, p. 67).

Com a mesma escrita concisa de cartão-postal, ou do telégrafo, o poema revela uma mensagem rápida de viajante apaixonado: as saudades de quem está distante. A transformação do fragmento da carta, um gênero não artístico, em poesia traz ao *Pau Brasil* uma marca que Oswald queria dar ao seu livro: a da oralidade, “da língua natural e neológica, como falamos e como somos”, segundo o *Manifesto* (Andrade, 2009b, p. 473), como forma de libertar a poesia das regras parnasianas. De fato, as palavras de Tarsila, selecionadas pelo poeta, acomodaram-se muito bem ao restante dos poemas de Oswald: de maneira bastante direta e praticamente sem grandes ornamentos poéticos, apesar do lirismo dos versos, as colagens trazem o amor e a saudade, tão recorrentes na poesia lírica de todos os tempos, porém, repletos de ironia, como uma verdadeira dessacralização do amor romântico. No poema, o “telegrama” releva a tristeza da separação, apesar de Granada também possuir “ouro” e “rosas vermelhas”, elementos que remetem ao clichê dos presentes destinados a uma amante – joias e flores. Fica nas entrelinhas que a felicidade – o contrário da tristeza revelada pela amada: “Granada é triste sem ti” – estaria mais centrada nos mimos que nos próprios sentimentos revelados pelo amante. Em outros exemplos pode-se notar essa ironia:

VI
Que distância!
Não choro
Porque meus olhos ficam feios
(Andrade, 2017, p. 70).

Esse poema partiu de um trecho da carta de Tarsila a Oswald, enviada no dia 15 de setembro de 1924, quando a pintora retorna sozinha a Paris – “[...] penso em meu noivo [...] constantemente. Estou sempre com lágrimas nos olhos e vou disfarçando para não chorar (porque meus olhos ficam feios)” (Amaral, T. *apud* Amaral, 2010, p. 171-172). Oswald cola na íntegra somente a frase em parênteses e sintetiza ao máximo o restante, compondo, assim o poema telegráfico em uma nudez absoluta de efeitos da expressão poética. A ironia transparece novamente na fala da amante que talvez esteja mais preocupada em manter a boa aparência e beleza que chorar de saudades do amado distante. No poema “V”, essa ideia novamente aparece nos versos “Na igreja toda gente me olhava/ Ando desperdiçando beleza/ Longe de ti” (Andrade, 2017, p. 70).

Outras vezes, os poemas-telegramas revelam um tom de zombaria, caçoando das expressões íntimas românticas trocadas por casais. Em “II”, o primeiro verso lembra o vocativo de uma carta, trazendo um apelido bastante cômico: “Bestão querido” (Andrade, 2017, p. 69). Em outro poema, “I”, a despedida do cartão-postal também é graciosa: “Beijos e coices de amor” (Andrade, 2017, p. 69). Segundo Amaral (2010, p. 175), essas expressões da linguagem íntima, que aparecem na correspondência trocada pelo casal, eram conhecidas e usadas na família de Tarsila, como pela filha e sobrinhas, tendo sido inspiradas em falas da empregada dos Amaral, Justina. Oswald devora todo esse arsenal de linguagem oral, viva e divertida como forma de dessacralizar o discurso lírico romântico. A apreensão da fala popular, aliás, ocupava um lugar importante no projeto da poesia *Pau Brasil* para compor a língua “sem arcaísmos e erudição” (Andrade, 2009b, p. 473-477).

Com tais características, da mesma maneira que as leituras de *Feuilles de Route* suscitaram apreciações sobre a “humildade poética”, a “ausência de literatura”, ou a “simplici-

dade corajosa”, o *Pau Brasil* causou uma impressão parecida da crítica. O próprio Oswald já havia anunciado no *Manifesto Pau Brasil* a síntese e a pureza de sua poesia: “Ágil a poesia. A Poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança” (Andrade, 2009b, p. 473). No prefácio da obra, Paulo Prado (2017) aponta a “expressão rude e nua da sensação”, a “sinceridade total e sintética”, os “poemas-comprimido” ou “poemas-minuto” como a esperança de pôr fim ao mal da eloquência brasileira:

Esperamos [...] que a poesia “Pau Brasil” extermine de vez um dos grandes males da raça – o mal da eloquência balofa e roçagante. Nesta época apressada de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética. [...] Grande dia esse para as letras brasileiras. Obter, em comprimidos, minutos de poesia. Interromper o balanço das belas frases sonoras e ocas, melopeia que nos aproxima, na sua primitividade, no canto erótico dos pássaros e dos insetos (Prado, 2017, p. 18).

Nessa mesma linha de raciocínio, Haroldo de Campos fará anos depois uma análise da poesia de Oswald sob a ótica da radicalidade:

Se quisermos caracterizar de um modo significativo a poesia de Oswald de Andrade no panorama de nosso modernismo, diremos que esta poesia responde a uma poética da radicalidade. É uma poesia radical. Que quer dizer “ser radical”? Num texto famoso, Marx escreveu: “Ser radical é tomar as coisas pela raiz”. [...] A radicalidade da poesia oswaldiana se afere, portanto, no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem (Campos, 2017, p. 239- 240).

Segundo o escritor de *Galáxias* (1984), essa radicalidade da poesia de Oswald voltou-se contra a linguagem literária acadêmica e conservadora que ainda imperava no início do século XX. Se o modernismo surgia de uma insatisfação justamente contra os academicismos, tradições e artes submetidas à cópia de padrões europeus, é Oswald que realizou a verdadeira revolução da poesia modernista brasileira, pois questionou as bases dessa retórica acadêmica, levando a seu contraponto, o despojamento, a síntese e redução da linguagem poética (Campos, 2017, p. 244). É por isso que Campos (2017, p. 244) acredita que o *Pau Brasil* vai além da *Pauliceia* de Mário, cuja contestação não se dirigiu à essência “do mal da eloquência” brasileira, mas “[...] procurava conduzi-la para um novo leito, perturbá-la com a introdução de conglomerados semânticos inusitados, mas deixava o verso fluir longo, só aqui e ali interrompido pelo entrecortado ‘verso harmônico’ [...]”. A poesia radical de Oswald teria sido a primeira a ser mais “bem-sucedida” nessa empreitada de inovação e questionamento.

Esse combate ao “Brasil doutor”, erudito e contra a realidade social, que produzia arte somente para as elites e para os intelectuais – princípios anunciados no *Manifesto da poesia Pau-Brasil* (2009b) – aparece assim não somente na expressão poética sintética, mas também na escolha de Oswald pela linguagem popular, livre das leis da gramática. Em “Pronominais”,¹⁰ por exemplo, o poeta apresenta uma nova norma gramatical com base na oralidade, que

¹⁰ “‘Pronominais’/ Dê-me um cigarro/ Diz a gramática/ Do professor e do aluno/ E do mulato sabido/ Mas o bom negro e o bom branco/ Da Nação Brasileira/ Dizem todos os dias/ Deixa disso camarada/ Me dá um cigarro” (Andrade, 2017, p. 79).

une o “bom negro” e o “bom branco”, separando-os da gramática do “professor e do aluno”. O poema representa os estados brutos, nativos e primitivos da cultura coletiva, de onde emana, em termos de linguagem, a “língua natural e neológica”, sem “erudição e arcaísmos” e que aceita a “contribuição de todos os erros” (Andrade, 2009b, p. 473).

Ainda preciso dizer que a linguagem telegráfica e popular de *Pau Brasil* era também fruto da sensibilidade primitivista que compunha a obra. Oswald havia colhido na Europa as experiências do Cubismo, como a redução e síntese das formas, e do Dadá, a “poética da radicalidade na linguagem” paralelamente às experiências dadaístas de “antiliteratura”, confrontando a tradição brasileira acadêmica. É por esse motivo que Décio Pignatari (2004) situa a poesia de Oswald no princípio de uma linhagem de poesia “revolucionária”, que se estende até o concretismo, visando o reestabelecimento de uma linguagem que se comunique diretamente com a massa:

[...] a linha que vai, por exemplo, de Oswald de Andrade [...] à poesia concreta, é uma linha revolucionária, anti-“literatura”. A primeira está na faixa da língua; a segunda, da linguagem. As autênticas vanguardas artísticas contemporâneas têm se caracterizado por sua “anti-arte” [...]. Este ser antiarte está intimamente vinculado ao estabelecimento de uma linguagem, de um projeto geral — ou de um roteiro, para utilizar um termo oswaldiano. Envolve um problema de comunicação, e de comunicação com a massa por via imediata e direta. Em oposição, portanto, ao sistema vigente de administração da cultura (complexo editorial, ensino, museus, exposições, concertos etc) [...] (Pignatari, 2004, p.151-152).

Quando o Oswald antropófago pregava o primitivismo como uma volta ao “Brasil Caraíba”, ou seja, dos antigos povos indígenas falantes de tupi (Andrade, 2009a, p. 505), não estava interessado na língua ou na cultura tupi para efeitos formais, mas almejava um retorno aos impulsos profundos de nossa memória discursiva e cultural de modo crítico contra o sistema intelectual vigente, como também explica Pignatari:

O propalado “indianismo” de Oswald nada tem de “indianista” [...]. O selvagem significou para ele [...] a visão de uma nova moral, não-cristã, e de uma nova linguagem, direta, ideográfica. Nunca esteve interessado no aproveitamento da língua ou da literatura tupi para efeitos estilísticos ou formais: só se lhe conhece a transcrição de uma breve peça tupi, no “Manifesto antropófago” (Pignatari, 2004, p. 154).

Além de “devorar” os princípios primitivistas das Vanguardas, Oswald confessadamente também deglutiu a poesia cubista de Cendrars e sua depuração das características do gênero, como um método de reação contra os convencionalismos da tradição poética brasileira. De *Feuilles de Route*, o *Pau Brasil* deglutiu a linguagem primitiva, concisa e simplificada. O próprio Cendrars reconhecia que compartilhava com o amigo brasileiro esse mesmo estilo de escrita. Quando escreve os poemas que comporiam o catálogo da exposição de Tarsila na Galeria Percier, em 1926, envia o seguinte bilhete a Oswald: “Seguem alguns poemas. Faça outros e assine-os em meu nome caso esses não sejam convenientes. Tudo o que você fizer ficará bom!” (Cendrars, 1926 *apud* Amaral, 1997, p. 98; tradução própria).¹¹ A participação de

¹¹ “Voici quelques poèmes. Fais-en d’autres et signe-les de mon nom si ceux-ci ne conviennent pas. Tout ce que vous ferez sera bien!”

Cendrars no catálogo da exposição era, de certa forma, um modo de legitimar a figura de Tarsila dentre os importantes artistas de Vanguarda – a assinatura de Cendrars, um nome conhecido na época. Quando é dada a opção de Oswald escrever outros poemas, caso necessário, e assinar como o franco-suíço, é demonstrada a profunda semelhança que havia entre a escrita dos dois poetas, a ponto de que não se percebesse a diferença entre os autores. Além disso, há também um descaso com a própria noção de autoria, um certo espírito de ruptura contra as convenções ligadas à produção literária, próprio da Vanguarda.

Entre essas relações estéticas, é importante ressaltar que a linguagem primitiva do *Pau Brasil* não reproduzia, porém, o exotismo de Cendrars. O próprio Oswald explica essa diferença:

O primitivismo, que na França aparecia como exotismo, era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo. Pensei, então, em fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada, denominei o movimento Pau-Brasil. Sua feição estética coincidia com o exotismo e o modernismo 100% de Cendrars, que de resto, também escreveu poesia Pau Brasil (Andrade, 1949 *apud* Campos, 2017, p. 265).

Enquanto os vanguardistas buscavam, fora da velha Europa, inspiração nas novas civilizações de paisagens pitorescas e selvagens – o conteúdo exótico que Cendrars capta nas *Feuilles de Route* –, o tema brasileiro era, para nós, a identidade, o nativo, o “primitivismo mesmo”. Quando Oswald anuncia “a volta ao sentido puro” (Andrade, 2009b, p. 476) está propondo o primitivismo como forma de apreensão da cultura e dos estados brutos da sensibilidade brasileira coletiva. É a incorporação da “originalidade nativa” que absorveu a técnica primitiva dos vanguardistas ou mais diretamente de Cendrars, pela simplificação e depuração formais. Assim, Oswald afirma que, esteticamente, o *Pau Brasil* coincidia com o “modernismo 100% de Cendrars”. No caso de *Feuilles de Route* e do *Pau Brasil*, são também essas íntimas correspondências formais e o foco no Brasil primitivo – exótico para um; nativo, original para o outro – que fazem Oswald inserir o caderno de viagens de Cendrars no movimento brasileiro, já que “de resto, o franco-suíço também escreveu poesia Pau Brasil”. Poemas e croquis “telegráficos” ilustram essa correspondência entre as obras e representam uma época em que a inovação e a síntese eram pré-requisitos de uma nova arte.

Referências

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.

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, 2001. p. 413-415.

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

ARAUJO, Natalia Aparecida Bisio de. *As relações estéticas entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral no modernismo brasileiro*. 2022. 354f. Tese (doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2022.

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, 2001. p. 469-470.

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

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

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.

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: Denoël. 2006.

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

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

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.

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, 2001. p.409-410.

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

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