

Blaise Cendrars – O terceiro elemento do Movimento Pau Brasil(?)

Eduardo Luis Araújo de Oliveira Batista*

Resumo

Neste artigo oferecemos uma diferente visão sobre a relação do poeta Blaise Cendrars junto aos modernistas brasileiros, visto pela crítica brasileira (Amaral, 1997; Eulálio, 2001; Martins, 1992) como o responsável direto pela virada nacionalista em nosso Modernismo, e como guia dos brasileiros no “descobrimento” de sua própria nação. Cendrars é aqui apresentado como um terceiro elemento do movimento Pau Brasil – formado por Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, os três amparados pela sombra poderosa de Paulo Prado. Propomos reverter a corrente ideia de uma influência unilateral, na qual os brasileiros são situados como devedores do mestre europeu, para uma relação de influências recíprocas, sugerindo um trabalho em conjunto, concretizado em três obras: os livros de poemas *Feuilles de route*, de Blaise Cendrars, de 1924; *Poesia Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, de 1925; e a exposição de Tarsila do Amaral realizada na Galerie Percier, em Paris, em 1926.

Palavras-chave

Blaise Cendrars. Modernismo brasileiro. Tarsila do Amaral. Oswald de Andrade.

Entre os diversos desdobramentos relativos à passagem do poeta franco-suíço Blaise Cendrars (1887-1961) pelo Brasil, na década de 1920, cita-se com frequência sua influência no movimento modernista. Alguns autores, como Aracy Amaral, Alexandre Eulálio e Wilson Martins, enfatizam o papel de Cendrars como responsável pela virada nacionalista em nosso Modernismo. A valorização da estética primitivista, uma das fontes da renovação vanguardista na Europa, defendida por Cendrars, aliada ao seu gosto pelo exótico, teriam chamado a atenção dos brasileiros para uma aceitação e uma exploração artística de elementos tradicionais e populares de nossa cultura, até então considerados como sinais de atraso e de subdesenvolvimento. De acordo com esse pensamento, um grupo de nossos artistas, até então voltados para a assimilação dos modelos europeus vanguardistas, especialmente Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, fundadores do movimento Pau Brasil (que repercutiu ainda em

* Doutor em Teoria e História Literária, IEL/UNICAMP, e pós-doutorando em História da Arte, ECA/USP.

outros nomes), passou a se dirigir com novos olhos para seu próprio país a partir do olhar mediador de Cendrars, que se encantou com aquilo que os brasileiros mal conseguiam notar em sua própria paisagem nacional. Entre alguns desses elementos que passaram a ser tratados de forma renovada, encontramos: a valorização do negro, elemento que ainda permanecia recalcado em nossa cultura oficial; a recuperação da cultura indígena como oposição e crítica à civilização europeia, e como reivindicação de independência cultural; e uma nova visão dos hábitos e tradições populares para além do mero registro folclórico proposto pelo Regionalismo. Neste artigo mostramos que a proposta nacionalista já se encontrava presente nas preocupações de nossos artistas previamente à vinda de Cendrars ao Brasil, e sugerimos que o papel do poeta europeu nesse processo de nacionalização tenha sido antes o de um legitimador do que o de um mentor ou ativador, como foi sugerido pelos autores citados.

Aracy Amaral foi a primeira estudiosa a realizar ampla pesquisa sobre a relação de Cendrars com o Modernismo brasileiro e a ressaltar essa visão do poeta franco-suíço como mentor dos brasileiros em seu livro de 1970, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. Ela resume a questão: sua vinda [de Cendrars] ao Brasil em 1924 é um marco, no sentido em que dá início à redescoberta do Brasil pelos modernistas. À visão já orientada de Tarsila e Oswald em Paris em 1923 [...], segue-se a revisitação do Brasil, quase com os olhos estrangeiros amantes do exótico do europeu que os "guiava", Cendrars, no caso, no Carnaval do Rio, ou na histórica viagem a Minas de 1924 (AMARAL, 1997, p. 16).

O lançamento do livro de Cendrars *Feuilles de route* é visto pela pesquisadora como uma influência direta sobre a coleção de poemas *Pau Brasil* de Oswald de Andrade (lançado no ano seguinte ao primeiro), e por extensão, do próprio movimento homônimo. Para Amaral, os poemas de *Pau Brasil* seriam "quase um remanejamento, por um Oswald aplicado, aluno de poesia, sobre a poesia de Cendrars" (Ibidem, p. 94). Entre outras influências, Amaral sugere ainda que o conto de autoria de Cendrars, escrito em 1926, "O lobisomem de Minas", sobre o assassino que devorou o coração de sua vítima (personagem real conhecido em uma prisão na viagem às cidades históricas mineiras, feita pelos modernistas juntos com Cendrars em 1924), estaria na origem do Movimento Antropofágico lançado por Oswald em 1928 (Ibidem, p. 68). Também para Amaral, "o entusiasmo de Cendrars pelo que viu no Brasil de seus remanescentes coloniais no campo cultural contagiara plenamente os modernistas [...]" (AMARAL, 2003, p. 165), sugerindo que o interesse pela história nacional por nossos artistas também houvesse sido despertada pela presença de Cendrars. Amaral destaca a influência de Cendrars especialmente sobre Oswald e sua produção. Para ela, "[...] parece bem claro hoje que, mais que uma influência, Cendrars foi um mestre para Oswald" (AMARAL, 1997, p. 93). Amaral diz que a presença de Cendrars na poesia de Oswald foi intencionalmente buscada pelo brasileiro quando se aproximou do famoso poeta franco-suíço, "daí porque parece quase impossível conceber a realização definitiva de *João Miramar*, realizada em 1923 em Paris [ano em que ambos se conheceram], como a poesia de *Pau Brasil*, sem sua convivência com Cendrars" (Ibidem, p. 94).

Alexandre Eulálio é outro pesquisador que se dedicou ao estudo da relação de Cendrars com o Brasil. No ensaio "Brasil: um homem chegou", de 1976, Eulálio afirma a importância de Cendrars e da viagem a Minas Gerais como um momento de inflexão no Modernismo brasileiro, e enfatiza a participação do poeta estrangeiro na elaboração do movimento Pau Brasil: O movimento Pau Brasil, de que Tarsila e Oswald de Andrade serão os expoentes, deve muito a Cendrars: nasce e se define na sua companhia. [...] *Assim é o suíço de Paris quem na verdade apita o sinal de partida da locomotiva Pau Brasil*, a qual puxará uma composição formada de vagões de todas as espécies – "trenzinho caipira" (para usar o título de Villa-Lobos) que atravessa resfolegante e entusiasta não apenas as telas de Tarsila, mas o próprio movimento modernista e possui importância definitiva na evolução das letras brasileiras (EULÁLIO, 2001, p. 86) (grifo meu).

O crítico Wilson Martins também defendeu o papel de Cendrars como descobridor do Brasil para os próprios brasileiros no artigo "Cendrars e o Brasil", publicado em 1992 na revista *Hispania*. Martins ressalta a curiosidade ingênua de Cendrars pelo exotismo tropical com a qual veio imbuído em sua viagem ao Brasil, que teria sido ligeiramente desencantada ao se deparar com o francesismo dos intelectuais brasileiros: Nesse mesmo ano, entretanto, partindo com os amigos paulistas à descoberta das cidades históricas de Minas Gerais, ele [Cendrars] se depararia na realidade com o Brasil que havia construído na fantasia – *ao mesmo tempo em que o revelava aos próprios brasileiros*. Pode-se ter a viagem a Minas como o momento decisivo em que o Modernismo passa por sua mutação brasilianizante ou abasileiradora, depois da fase internacionalista e vanguardista em que, como observava Cendrars sem indulgência, apenas macaqueava o que se fazia em Paris. *Por inesperado e quase inacreditável paradoxo, é Cendrars que força o Modernismo na sua guinada nacionalista*, assim como outro francês, Ferdinand Denis, havia apontado a abertura nacionalista um século antes, aos românticos brasileiros (MARTINS, 1992, p. 984) (grifo meu).

Além de colocar Cendrars como o responsável por fazer os brasileiros voltarem seus olhos para seu próprio país, Martins é taxativo com relação à influência do europeu sobre o Oswald de *Pau Brasil*: "que o *Pau Brasil* resultou da viagem a Minas Gerais, isto é, da influência de Cendrars, e de seu contato com Oswald de Andrade, é o ponto sobre o qual já não pode haver a menor dúvida" (Idem). E vai mais além, ao elaborar um longo raciocínio por meio do qual atribui a Cendrars também a origem do movimento da Antropofagia, mas num raciocínio diferente do apresentado por Amaral, que o havia relacionado ao conto "O lobisomem de Minas", do poeta franco-suíço. Para Martins, "o que já se sabe menos é que, pelas indicações existentes, Oswald de Andrade ficou igualmente devendo a Cendrars a ideia inicial da Antropofagia, o que, segundo penso teria ocorrido por sinuosas trajetórias" (Ibidem, p. 985). Essas sinuosas trajetórias são explicadas. Martins parte da tese (que por sua vez teria sido divulgada por Tarsila e Raul Bopp) de que a Antropofagia teria nascido em um jantar no qual foram servidas rãs, suscitando a Oswald comentários sobre uma teoria que afirmava encontrar-se o batráquio entre os antepassados evolutivos do homem. Tarsila teria aproveitado para sugerir que estavam então sendo antropófagos. A partir daí brincou-se com a lembrança de Hans Staden e outros estudiosos da antropofagia,

até que dias depois o mesmo grupo reuniu-se novamente em casa de Tarsila para o batismo de seu novo quadro, que recebeu o nome de "Antropofagia", a partir do qual Oswald decidiu-se a lançar seu manifesto. Esse seria o relato da origem do movimento divulgado por Tarsila e Bopp. Só então Martins aponta a conexão com Cendrars: seria este quem haveria informado Oswald das ideias do escritor Jean-Pierre Brisset, apresentadas no livro *Les origines humaines*, sobre o lugar das rãs na evolução do homem: Sem isso, torna-se intelectualmente impossível derivar de um prato de rãs, que nem mesmo pertence à cozinha brasileira, o movimento nacionalista e primitivista proposto por Oswald de Andrade; além disso, a substituição dos antrópodes pelos batráquios na linhagem das espécies é ideia que só ocorrera a Brisset e que com toda certeza jamais surgiria espontaneamente no espírito de Oswald de Andrade (MARTINS, 1992, p. 986).

Martins parece forçar um pouco a nota buscando em Cendrars, pelas vias mais sinuosas, como ele mesmo reconhece, as origens do pensamento de Oswald na década de 1920, tornando este quase um mero discípulo do poeta europeu.

Outra importante contribuição ao ambiente cultural brasileiro atribuída a Cendrars foi a valorização da representação do negro em nossas artes. A presença do negro e de sua cultura nas artes plásticas e na literatura brasileira havia permanecido, até então, recalcada em nossa cultura oficial, aparecendo esparsamente apenas como imagem de denúncia da escravidão. No Modernismo brasileiro o negro passou a ganhar visibilidade nas artes, por via da valorização do primitivismo, do exotismo, e das origens culturais brasileiras. No movimento Pau Brasil, encontramos o negro representado nas pinturas de Tarsila, como sua primeira produção do período, a tela "A negra", de 1923, e em poemas de Oswald, como "o capoeira", no qual o papel de vítima com que o negro foi tradicionalmente representado é substituído por uma atitude subversiva. Cendrars, que havia publicado em 1921 uma antologia de contos negros que fez muito sucesso na Europa, e que foi o assunto de umas das três conferências que o poeta realizou em São Paulo em 1924, é considerado como um dos responsáveis por essa valorização do negro no Brasil naquele momento. Gilberto Freyre, um dos nossos primeiros intelectuais a estudar a contribuição da cultura negra para o Brasil, notou, em artigo do *Diário de Pernambuco*, de 19 de setembro de 1926, que um movimento de valorização do negro a grassar no país naquele momento devia-se "à influência de Blaise Cendrars, que vem agora passar no Rio todos os carnavais" (apud EULÁLIO, 2001, p. 313). Essa influência sugerida por Freyre, porém, gerou críticas já à época, como a oferecida por Manuel Bandeira, que no texto "Negócios de poesia – Poesia Pau Brasil", afirmou: "O seu primitivismo [de Oswald] consiste em plantar bananeiras e por de cócoras dois ou três negros tirados da antologia de Blaise Cendrars" (Ibidem, p. 71). Também Plínio Salgado destilou sua verve a respeito da responsabilidade de Cendrars pela existência de uma poesia negra brasileira no texto "A anta e o curupira – considerações sobre a literatura moderna", de 1926. Diz ele: "tomamos o Brasil como um tema só porque o Sr. Blaise Cendrars fez uma poesia sobre um negro. Temos a visão seca e formal de nossa terra" (Idem). Além de certo recalcque quanto à emergência do negro como tema artístico, que ainda persistia em nossa intelectualidade, os comentários reforçam o papel de Cendrars como origem das novas ideias que tomavam as criações de nossos artistas naquele momento.

Se os escritores e críticos que citamos convergem em apontar as diversas influências que Cendrars teria tido sobre nosso Modernismo, inclusive a valorização do negro, há aqueles que mostram uma visão inversa dessa relação, colocando Cendrars como objeto da influência do movimento Pau Brasil. É o caso de Haroldo de Campos, que em seu texto "Uma poética da radicalidade", situa Oswald como o verdadeiro influenciador de Cendrars, além de colocar *Pau Brasil* como origem de toda uma linha poética que se desenvolveu na literatura brasileira a partir do Modernismo, passando por Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Segundo Campos, Aracy Amaral teria ido longe demais ao atribuir posição magisterial de Cendrars em relação aos nossos modernistas, sobretudo Oswald. Apesar de reconhecer que Cendrars tenha exercido influência prévia (anterior à sua vinda ao Brasil) em Oswald (e mesmo em Mário de Andrade), para Campos, a partir do encontro entre os dois, a relação se inverteu: "não parece menos certo, quanto à introdução do espírito e da temática Pau Brasil em poemas de *Feuilles de route*, ter havido uma verdadeira permutação dessa influência" (CAMPOS, 2003, p. 42). Campos estabelece uma anterioridade cronológica na elaboração dos poemas de *Pau Brasil* frente a *Feuilles de route*, ainda que o livro de Oswald tenha sido publicado após o de Cendrars. Considerando que o estilo dos poemas de *Pau Brasil* já se encontrava presente em alguns trechos de *Miramar*, anterior à vinda de Cendrars ao país, e que o prefácio de Paulo Prado para *Pau Brasil* tenha sido datado de maio de 1924, Campos sugere que muitos de seus poemas já estavam prontos então: "tudo leva a indicar que o poeta suíço, que não ignorava o português, diga-se de passagem, teria tido conhecimento das produções inéditas de Oswald por intermédio do próprio autor, contagiando-se por elas ou por seu espírito" (Ibidem, p. 44). Esse contágio teria feito Cendrars escrever conscientemente poesia Pau Brasil, invertendo a relação de influências: "é Cendrars, dessa vez, quem se deixa 'paubrasilizar' sob o fascínio do autor de *Miramar*" (Idem). Além de realinhar a relação de influências entre os dois poetas, Campos situa a poesia de Oswald num patamar superior à de Cendrars, uma vez que o brasileiro teria conseguido ir além do registro superficial do exótico e do paisagístico apresentado pelo francês em seus poemas sobre o Brasil, inserindo um elemento de ironia e crítica, trazendo à tona as contradições de nossa sociedade.

Reduzir o encontro artístico entre Oswald e Cendrars (e eu incluiria Tarsila, que de forma alguma poderia ficar de fora dessa equação), a uma questão de "quem influenciou quem" seria empobrecer muito a relação profícua que os três artistas viveram durante alguns anos da década de 1920. Além do mais, tal perspectiva leva os defensores de um e outro lado a malabarismos interpretativos e de reconstituição histórica que alcançam o limite do razoável, como a tentativa de Martins de ligar a origem do movimento antropófago a uma suposta indicação de leitura a Oswald dada por Cendrars (que a princípio poderia ter sido indicada por qualquer outra pessoa), e ainda fazendo referências ao fato de que as rãs não fazem parte da cozinha brasileira, o que tornaria impossível derivar delas um movimento nacionalista (!). Mesmo que Oswald tenha tomado conhecimento da ideia que relaciona as rãs à origem do homem no livro de Brisset, como quer Martins, e que a leitura de Brisset lhe tenha sido sugerida por Cendrars, entre tantos outros livros que os dois devem ter trocado, ainda assim fica difícil imaginar porque apenas com a interferência de Cendrars tornaria-se

"intelectualmente [im-] possível derivar de um prato de rãs, que nem mesmo pertence à cozinha brasileira, o movimento nacionalista e primitivista proposto por Oswald de Andrade" (op. cit.). Martins dá ainda muita ênfase à viagem a Minas Gerais e à presença de Cendrars no Brasil como elementos detonadores do nacionalismo no Modernismo brasileiro, o que já era uma preocupação anterior de nossos artistas. Aracy Amaral também parece exagerar quando atribui a Oswald uma postura de aluno, um discípulo, "remanejando aplicadamente a poesia do francês" (op.cit.), o que atribuiria ao título do segundo volume de poemas do brasileiro, *Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade*, de 1927, um novo sentido. Por outro lado, Haroldo de Campos recorre ao mesmo malabarismo crítico para tentar, infrutiferamente, reverter a situação. Campos faz afirmações taxativas sobre a influência de Oswald sobre Cendrars sem apresentar nenhum argumento sólido, apoiando-se em suposições de anterioridade na escrita dos poemas de Oswald em relação aos de Cendrars e em declarações vagas, como aquela em que Oswald diz que o poeta francês teria "feito conscientemente poesia Pau Brasil", o que a princípio não comprova nada além de uma identidade poética entre os dois escritores.

Se estabelecer uma linhagem de influências entre o trio Cendrars-Oswald-Tarsila apresenta-se como uma tarefa complexa, e talvez indesejável, não há, porém, como negar as recorrências encontradas entre o conteúdo dos livros *Feuilles de route* e *Pau Brasil*, que repercutem também diretamente na pintura de Tarsila do período. Nem se pode relegar ao segundo plano o papel fundamental que a viagem de 1924 a Minas Gerais teve no processo de nacionalização da arte modernista brasileira. Foi durante a viagem que Cendrars e Oswald compuseram muitos dos poemas presentes nos dois livros, e que Tarsila produziu uma grande coleção de esboços, utilizados como ilustrações do livro de Cendrars e origem de suas futuras pinturas. Várias referências mútuas, trocadas entre os artistas nas suas obras, revelam esse entrosamento entre os três. O próprio Oswald, em entrevista concedida em Paris a Nino Frank, para a *Nouvelles littéraires*, de 14 de julho de 1928, na qual anuncia o movimento antropofágico, reconheceu a presença de Cendrars em seu pensamento: "Tarsila na pintura, Villa-Lobos na música reencontraram esse sentido étnico do qual nos tornamos apóstolos. Desse ponto de vista, Blaise Cendrars, pela sua influência e, sobretudo, pelo seu exemplo, nos foi muito útil" (ANDRADRE, 2001, p. 424). Seu livro *Pau Brasil* em sua primeira edição foi dedicado a Cendrars, "por ocasião da descoberta do Brasil", dedicatória que foi excluída das edições seguintes. Cendrars já havia sido citado por Oswald no "Manifesto da poesia Pau Brasil", de 1924, dando o sinal de partida do movimento: "uma sugestão de Blaise Cendrars: tendes a locomotivas cheias, ides partir". Em *Pau Brasil* encontramos o poema "versos de dona carrie", onde Oswald faz uma referência a Cendrars, como o herói da guerra que "salvou os homens na partida de bilhar daquela noite" (ANDRADE, 2003, p. 136); enquanto no poema "A partida", de *Feuilles de route*, Cendrars cita um Oswald melancólico que se despede. *Feuilles de route*, por sua vez, foi dedicado aos amigos brasileiros, entre os quais Oswald.

Além das referências mútuas, encontramos recorrências temáticas e formais entre os dois livros, assim como na pintura de Tarsila. Os poemas de Oswald foram escritos no mesmo estilo telegráfico, com imagens que se sobrepõe, usando uma

linguagem simples e direta, coloquial e sem uso de sinais de pontuação, que Cendrars havia inaugurado em seu livro de poemas *Kodak*, de 1924, e em poemas publicados isoladamente em revistas. Os mesmos temas prosaicos, com paisagens urbanas, da periferia e do campo, e o mesmo apelo ao exótico, ao cotidiano e ao popular são encontrados transpostos na pintura *Pau Brasil* de Tarsila.

Da mesma forma que em *Feuilles de route*, o livro *Pau Brasil* se estrutura como um relato de viagem, ou de viagens: enquanto o primeiro segue de forma cronológica a passagem de Cendrars pelo Brasil em 1924, o segundo estabelece uma viagem temporal e espacial pelo país que vai de 1500 ao presente. Se os primeiros poemas de *Feuilles de route* reencenam na visão de Cendrars o descobrimento do Brasil, Oswald busca nos relatos dos viajantes coloniais portugueses os elementos para sua própria revelação do país que apresenta em *Pau Brasil*. Os olhares de espanto frente à natureza brasileira parecem se repetir nos dois livros. Assim, por exemplo, em "Borboleta", o poeta francês narra: É curioso/Há dois dias navegamos com terra à vista nenhum pássaro veio ao nosso encontro ou se pôs em nosso encalço/No entanto/Hoje de madrugada/Ao penetrarmos a baía do Rio/Uma borboleta do tamanho da mão veio dar reviravoltas bem em volta do navio/Era negra e amarela com grandes estrias de um azul desbotado (CENDRARS, 1976, p. 27).

E em "as aves", de Oswald, vemos: Há águias de sertão/E emas tão grandes como as de África/Umhas brancas e outras malhadas de negro/Que com uma asa levantada ao alto/Ao modo de vela latina/Correm com o vento (ANDRADE, 2003, p. 115).

Obviamente que nos poemas de Oswald, apenas o fato de serem colagens de textos coloniais já acrescenta um elemento de ironia que não se apresenta no exotismo declarado de Cendrars. Algumas peças praticamente se repetem nos dois livros, em seus títulos e temas, como podemos notar nos poemas do descobrimento, que apresentam a mesma atitude de registro objetivo. Cendrars com "Pedro Álvares Cabral": O português Pedro Álvares Cabral embarcara em Lisboa/No ano de 1500/Para chegar às Índias Ocidentais/Ventos contrários o levaram pra Oeste e o Brasil foi descoberto (CENDRARS, 1976, p. 26).

E Oswald com seu "a descoberta", da seção "Pero Vaz Caminha": Seguimos nosso caminho por esse mar de longo/Até a oitava da Paschoa/Topamos aves/E houvermos vista de terra (ANDRADE, 2003, p. 107).

A recorrência de temas é bastante evidente nos poemas sobre a ilha de Fernando de Noronha presentes nos dois livros, ambos recebendo o mesmo título, e ambos apresentando a mesma imagem que compara a ilha a uma catedral, última visão das terras brasileiras ao se avançar sobre o Atlântico em direção à Europa (ou primeira visão daqueles que chegam ao Brasil). Cendrars, em seu "Fernando de Noronha", descreve: De longe parece uma catedral afundada/De perto/É uma ilha de cores tão intensas que o verde da relva é todo dourado. (CENDRARS, 1976, p. 124)

Oswald apresenta sua versão da ilha em "fernando de noronha": De longe parece uma catedral/Gravando a latitude/Terra habitada no mar/Pela minha gente [...]A igreja/Quatro antenas/Levantadas entre a Europa e a América/Um farol e um cruzeiro (ANDRADE, 2003, p. 196).

Igualmente relacionados nos temas, e localizados nos finais dos dois livros, encontram-se os poemas de autoria de Cendrars "Pernambuco" e "Bahia, e, respectivamente, por parte de Oswald, "recife" e "versos baianos", representando as cidades que recebem os visitantes do Brasil vindos da Europa de navio (ou que dele se despedem). No poema "Morro Azul", de Oswald, encontramos a mesma narrativa, aqui concentrada, sobre a visita feita à fazenda homônima, e que Cendrars apresentou em prosa em "A torre Eiffel Sideral". Essas e outras recorrências encontradas entre os dois volumes têm levado os críticos a buscarem uma origem dessa poética comum em um dos dois escritores, numa encenação da questão de "quem veio primeiro, a galinha ou o ovo". A repetição de imagens e de clichês expressivos encontrados nos dois livros se estende à obra plástica de Tarsila do Amaral do período Pau Brasil.

Um desses clichês expressivos pode ser encontrado no gasômetro (bomba de gasolina), imagem cendrarsiana da viagem e da modernidade. O gasômetro, parte do vocabulário modernista que invadiu a linguagem da época, é presença marcante nos poemas de Cendrars, como "São Paulo", em que anuncia a chegada ao centro urbano: "Enfim algumas fábricas um subúrbio [...]Um conduto elétrico/Um gasômetro/Enfim chegamos na estação" (CENDRARS, 1976, p. 58), aparecendo também no conto "Manolo Seca", no qual descreve um artesão que toma conta da última bomba de gasolina no sertão brasileiro, imagem que aqui marca também os limites da civilização. A mesma imagem aparece na pintura Pau Brasil de Tarsila, em telas como "São Paulo", e "Gazo", ambas de 1924, sugerindo a nota urbana e moderna. Os automóveis eram então vistos como síntese desse espírito moderno que nossos escritores buscavam refletir nas artes. Devemos nos lembrar que o título da revista modernista *Klaxon* significa buzina em francês. Em sua pesquisa de documentos, Eulálio nos apresenta a imagem do recorte de uma propaganda de uma revista inglesa, enviado a Tarsila da Fazenda São Martinho, datado de 23 de março de 1924, e assinado por Paulo Prado, Oswald e Blaise Cendrars, que anuncia o lançamento de uma moderna bomba de gasolina, cujo desenho remete à figura presente nas telas de Tarsila (Eulálio, 2001, p. 451). Estariam os três fazendo alguma sugestão à pintora? Discutir quem foi o primeiro a utilizar a imagem do gasômetro, e de quem partiu a ideia de usá-la não me parece algo importante do ponto de vista aqui assumido, assim como não o é tentar saber quem influenciou quem na imagem da ilha de Fernando de Noronha apresentada como uma catedral. O que importa é reconhecer o compartilhamento dessas temáticas e imagens entre artistas que sugerem um alinhamento poético, e um trabalho quase coletivo de criação.

A produção plástica de Tarsila desse período passa inevitavelmente pela experiência desse trabalho em grupo, e aponta claramente seu processo de "abrasileiramento". Já foi lembrado que os desenhos feitos pela artista durante a viagem a Minas Gerais para ilustrar o livro de Cendrars foram transformados em alguns de seus quadros da fase Pau Brasil. Apenas o desenho que aparece na capa do livro, uma primeira versão do quadro "A Negra", havia sido feito por Tarsila anteriormente, em Paris em 1923, durante suas aulas com Léger, ao qual fora apresentada por Cendrars. A própria Tarsila faz referência a esse momento de mudança em sua arte, representado pela viagem a Minas, em artigo publicado na *Revista Anual do Salão de Maio*, de 1939, intitulado "Pintura Pau Brasil e

Antropofagia”: Impregnada pelo cubismo, teórica e praticamente, só enxergando Léger, Gleizes, Lhote, meus mestres em Paris; depois de diversas entrevistas sobre o movimento cubista, dadas a vários jornais brasileiros, senti, recém-chegada da Europa, um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de São João Del Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto e outras pequenas cidades de Minas, cheias de poesia popular. Retorno à tradição, à simplicidade (apud EULÁLIO, 2001, p. 112).

A viagem feita ao Rio de Janeiro, durante o carnaval de março de 1924, em companhia de Cendrars e Oswald, também lhe rendeu os quadros “Morro da Favela” e “Carnaval em Madureira”, que, juntos a “E.F.C.B.”, pintado especialmente para a ocasião, foram expostos na conferência-exposição oferecida por Cendrars em 12 de junho de 1924, em São Paulo – considerada a primeira exposição pública de obras cubistas realizada no Brasil. Em crônica publicada no *Diário de São Paulo*, dezembro de 1937, intitulada “Tovalu”, Tarsila descreve um dos encontros ocorridos em seu apartamento em Paris durante aqueles anos 1920, apontando como a imaginação prodigiosa de Cendrars sugeria imagens que ela própria trabalharia em suas obras: Cendrars descrevia o Brasil: uma terra de maravilhas que eu mesma não conhecia. Meu testemunho era chamado a cada instante para reforçar a descrição. Da sua fantasia brotavam palmeiras finas como seu pulso, subindo, subindo, por encanto, cem metros de altura para rebentar no alto em três palmas silenciosas. Florestas virgens, coalhadas de serpentes, nos arredores de São João Del Rei; crocodilos esfaimados no rio das Velhas entre diamantes e pepitas de ouro [...], o Pão de Açúcar esmagando a Guanabara (PINACOTECA, 2008, p. 34).

Não se pode deixar de reconhecer na descrição das palmeiras que Tarsila repete ter ouvido de Cendrars a imagem perfeita daquelas representadas pela pintora em telas como “Palmeiras”, de 1925. Cendrars, além de ter apresentado a Tarsila os pintores cubistas Gleizes e Léger, que se tornaram seus professores e deram nova direção ao seu trabalho, também foi atuante na organização da primeira exposição individual da pintora, realizada em Paris em junho de 1926, na Galerie Percier, cujo marchand fora-lhe introduzido pelo poeta franco-suíço. A quase totalidade das obras então expostas, dezessete, pertencia à fase Pau Brasil de Tarsila, e o próprio Cendrars havia feito recomendações a respeito da seleção das telas a serem expostas, em carta de 13 de fevereiro de 1925: “escrevi a Oswald para lhe dizer o que penso de sua exposição. Eu vos aconselho de não expor agora. Dedique-se totalmente. As belas coisas se fazem lentamente. É preciso uma boa dezena de telas no estilo de “Morro da Favela”, antes de pensar em expor” (apud AMARAL, 2003, p. 185). Convidado também a escrever uma apresentação para o catálogo da exposição, Cendrars enviou alguns poemas brasileiros de sua autoria, além de ter dado sugestões para a lista de convidados e para a organização do evento, que não deveria ser uma “manifestação sul-americana”, mas uma exposição francesa, parisiense (Amaral, 1997, p. 230).

Tendo em vista todos esses elementos, não há como negar o papel importante que Cendrars desenvolveu nesse processo de volta ao Brasil tradicional pelos artistas brasileiros, mais uma vez reencenando-se a tradicional situação de um estrangeiro mostrando nosso país aos seus próprios habitantes. Porém, é preciso reconhecer que

esse movimento de redescobrimto do Brasil já se fazia presente nas preocupações de nossos artistas, mesmo antes do contato pessoal com Cendrars e de sua vinda ao Brasil. Sua presença, dessa forma, teria sido importante nesse momento principalmente como legitimador da estética primitivista e nacionalista que já ocupava as mentes de nossos artistas.

Essa preocupação em voltar-se aos temas brasileiros, assim como à sua história, em busca de elementos que constituíssem um discurso nacionalista nas artes e no pensamento brasileiro, como oposição a uma dependência cultural europeia, pode ser vista, por exemplo, no esforço de Paulo Prado em resgatar e editar documentos e relatos coloniais brasileiros. Segundo Eulálio, Prado teve sua curiosidade por esses assuntos despertada por Capistrano de Abreu e pelo seu tio, Eduardo Prado, e por sua vez "seu agudo interesse revisionista em relação à História, especialmente aquela do período colonial, deveria influenciar todo o ambiente [modernista]" (EULALIO, 2001, p. 28). Eulálio cita vários nomes da nova geração que passaram a dedicar-se a esse campo, movidos pela direção de Prado, entre os quais Rubens Borba de Moraes, Sérgio Milliet e Sérgio Buarque de Holanda. Foi também através dos conhecimentos de Paulo Prado que o próprio Cendrars entrou em contato com nossa história e com os relatos de viagem coloniais, que passaram a constar de seus poemas em *Feuilles de route* e em outros textos de sua autoria. Como diz Eulálio, "assim também, vamos encontrar, aqui e ali, na obra de Cendrars, alusões mais ou menos longas a assuntos históricos brasileiros caros a Paulo Prado [...]. Podem-se enumerar, por exemplo, várias alusões à descoberta do Brasil; à carta de Caminha; a Anchieta, a Caramuru [...]" (Ibidem, p. 29). Se alguns procuram ver na recorrência desses temas nas obras dos dois poetas um índice da influência de Cendrars sobre Oswald, por ter sido o primeiro a utilizá-los poeticamente, a origem dessa valorização histórica colonial encontra-se, porém, em Paulo Prado.

O pensamento primitivista também já se encontrava nas mentes de nossos escritores previamente à sugestão cendrarsiana. Em carta de 15 de novembro de 1923, antes da primeira vinda de Cendrars ao Brasil, Mário de Andrade escrevia a Tarsila em Paris chamando-a de volta para o Brasil, não apenas ao Brasil como espaço geográfico, mas também cultural, e anunciando a criação (fictícia) de um movimento: "o matavirgismo", já apontando a virada nacionalista creditada a Cendrars. Diz Mário: Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma! Abandona o Gris e o Lhote [...] Abandona Paris! [...] Vem para a mata virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam (apud AMARAL, 2001, p. 79).

É curioso lembrarmos a carta que Cendrars escreveu a Paulo Prado, já em 1929, de 11 de dezembro, da França, e na qual lhe solicita o envio de um pedaço de floresta como souvenir: Estou sempre pedindo alguma coisa, mas me contendo, pois teria ainda muitas outras que gostaria de pedir, por exemplo: ENVIE-ME UM MATO VIRGEM desmontado e numerado, de maneira que possa tê-lo sempre comigo no meu carro e tirá-lo de tempos em tempos de seu caixote para plantá-lo em torno de mim quando bater a saudade: OBRIGADO (EULALIO, 2001, p. 202).

O apelo que a mata virgem fazia ao imaginário de Cendrars, portanto, já se fazia presente na mente de nossos artistas, e a visada primitivista do matavirgismo de Mário antecipou o *Pau Brasil* de Oswald, não fazendo supor nenhuma relação com o poeta franco-suíço. A mesma ideia de oposição entre o Brasil primitivo e a Europa civilizada é encontrada no artigo de Mário de Andrade publicado em recepção a Cendrars, de março de 1924, quando de sua primeira vinda ao país, no qual nosso escritor se apresenta como um “brasileiro, sem quase nenhuma tradição artística, sem a herança de séculos e séculos de inteligência crítica, é como homem livre, sem ligação de escola alguma francesa ou italiana, alemã ou portuguesa, é como selvagem, que saúdo o poeta francês” (ANDRADE, 2001, 394) (grifo meu).

A própria Tarsila também já apontava nessa direção de abasileiramento, antes ainda de sua “redescoberta” do Brasil na viagem ao Rio de Janeiro e a Minas Gerais, em 1924. Em carta escrita em Paris, de 13 de outubro de 1923, dirigida a sua família, Tarsila já deixa clara sua proposta de produzir uma arte nacional. Após comentar ter recebido um grupo de brasileiros em seu ateliê, destaca a presença de Paulo Prado, e registra a opinião dele sobre sua obra: “A opinião do Dr. Paulo Prado é que estou suprimindo uma grande lacuna na arte brasileira, sendo genuinamente nacional e a mais avançada possível. Como vêem, não perco tempo.” (AMARAL, 2003, p. 408), e completa a carta explicando sua demora em partir como motivada por seu desejo de terminar os estudos com os grandes professores e ficar “de uma vez livre de mestres” (Idem). Na entrevista que concedeu ao *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, publicada em 25 de dezembro de 1923, assim que desembarcou no Brasil, vinda de Paris, Tarsila demonstra que voltava ao país, depois de seu longo período de estudos na Europa, já com um projeto nacionalista formulado. Após discorrer sobre as últimas tendências das artes na França, e defender o cubismo como um “serviço militar obrigatório”, Tarsila fala sobre seus planos no país: “pretendo, sobretudo, trabalhar. Sou profundamente brasileira e vou estudar o gosto e a arte dos nossos caipiras. Espero, no interior, aprender com os que ainda não foram corrompidos pelas academias” (apud AMARAL, 2003, p. 419).

É difícil reconstituir o processo de abasileiramento que o casal Tarsiwald desenvolveu em sua obra nesses anos definitivos de 1923 e 1924. Nossos críticos, como Brito Broca, Aracy Amaral, Alexandre Eulálio e Wilson Martins, situam a viagem a Minas Gerais em 1924 na companhia de Cendrars como o momento de detonação desse redescobrimento. Obviamente que há um elemento emblemático na viagem, no qual a vanguarda do modernismo brasileiro decide fazer uma viagem às antigas vilas coloniais e em ruínas do interior do país para mostrá-las ao ilustre visitante estrangeiro. Mas esse redescobrimento, por parte do casal, já havia se iniciado no ano anterior na Europa, como queria Paulo Prado ao afirmar que Oswald descobriu o Brasil em Paris. A distância da pátria, que havia ativado em nossos escritores românticos o sentido de saudade e de valorização nacional que redundou em nosso Romantismo, também deve ter suscitado as mesmas reflexões em nossos modernistas, influenciados ainda pela moda primitivista que tomava a arte de vanguarda europeia.

Não se pode, no entanto, avaliar até que extensão a convivência do casal Tarsiwald com Cendrars durante esse ano de 1923 na Europa atuou como ativador

desse redescobrimento brasileiro. A respeito desse momento preparatório para a eclosão paubrasileira de 1924, comenta Eulálio: Qual seria em Paris o grau de intimidade de Cendrars com os jovens protegidos de Paulo Prado, antes de sua partida para o Brasil? [...] Até que ponto Cendrars sopraria sugestões a esses jovens reunidos em Paris? Teria partido dele, deveras, a lembrança de se aderir a uma arte recriada segundo certa ordem racional, exata, sabiamente “ingênua”, que apresentava enorme interesse para um país verde? Uma arte “coloquial”, que se propusesse recuperar determinados traços nacionais até então considerados inferiores ou despidiendos, numa moderníssima inocência pós-cubista? Uma arte que se aventurasse a recriar com espírito novo tais e quais realidades ora rústicas ora suburbanas, a elas atribuindo determinante carga lírica? Impossível pensar que o dedo de Cendrars estivesse ausente disso tudo (EULÁLIO, 2001, p. 29).

É impossível também, de nosso ponto de vista, pensar que o dedo de Cendrars estivesse presente nisso tudo, ou, mesmo que presente, atribuir-lhe totalmente o mérito, ou a origem, dessa atitude nacionalizante, que já se desenhava, sem nenhuma possibilidade de contaminação cendrarsiana, em Mário de Andrade e Paulo Prado. O próprio Mário de Andrade já havia visitado as cidades coloniais mineiras em 1916 e publicado artigos na *Revista do Brasil*. Quando Eulálio diz que foi Cendrars quem deu o apito de partida da locomotiva *Pau Brasil* deixou de notar, porém, que o roteiro que o trenzinho caipira iria passar, de certa forma, já havia sido elaborado por Mário.

A “adesão” de Cendrars ao movimento Pau Brasil é outra questão polêmica. Como mostramos de forma ligeira, houve uma convergência entre a produção Pau Brasil de Tarsiwald e Cendrars. Essa convergência é estabelecida, por nós, entre três elementos: os livros *Feuilles de route*, de Cendrars, e *Pau Brasil*, de Oswald, e a exposição de Tarsila em 1926 na Galerie Percier. Por trás dos três pairava a figura de Paulo Prado. Apesar de uma atmosfera comum que condiciona um grupo que trabalha em equipe, que vigorou entre os três artistas, não se pode falar explicitamente de uma adesão de Cendrars ao movimento Pau Brasil, como quer Haroldo de Campos, baseando-se na afirmativa de Oswald de que o francês haveria escrito “conscientemente poesia Pau Brasil” (CAMPOS, 2003, p. 42). Não descartamos, porém, a possibilidade de que as constantes alusões feitas explicitamente por Oswald a Cendrars, tanto em sua obra e manifesto, como em entrevistas e artigos, possam ter sido criadas para, além de prestar homenagem, dar essa impressão de um trabalho conjunto, de um programa literário comum. Cendrars, por seu lado, não admitiria a possibilidade de se engajar em nenhum movimento literário, o que sempre havia recusado na Europa, e não seria diferente no Brasil. Que havia o desejo por parte de Oswald de arregimentar participantes para seu movimento, não há dúvidas, e ter o nome de uma personalidade literária como Cendrars relacionado ao Pau Brasil traria grande visibilidade ao movimento. Assim como não aceitava a ideia de aderir a nenhum grupo estético, Cendrars também não parecia sentir-se confortável na posição de mestre de movimento que as atitudes de Oswald podiam evocar. Refletindo sobre o entrelaçamento das obras dos dois poetas nesse momento, Eulálio levanta uma questão: Trabalhando sobre os mesmos temas de maneira fotográfica, com intenção literária afim, era quase impossível evitar tais coincidências. Entretanto não será inteiramente absurdo pensar que Cendrars tenha renunciado a publicar as últimas

partes de *Feuilles de route* [*Le Formose* seria apenas a primeira parte de uma série de volumes que não vieram à luz] a fim de evitar outras “simultaneidades” que tais com *Pau Brasil* (EULÁLIO, 2001, p. 62).

Apesar de que o abandono de projetos de obras ter sido uma constante na vida de Cendrars, não podemos deixar de alinharmos-nos juntos a Eulálio em sua suposição de que o poeta franco-suíço tivesse deixado na gaveta as novas partes de *Feuilles de route* que poderiam reafirmar ainda mais um possível alinhamento seu ao movimento Pau Brasil. Também a recusa de Cendrars em escrever um texto especial de apresentação para o catálogo de Tarsila, preferindo enviar-lhe alguns de seus poemas brasileiros, pode fazer parte dessa tentativa de se esquivar de um comprometimento declarado com o movimento. O próprio Cendrars aponta nessa direção quando comentou posteriormente em *Trop, c'est trop* seu encontro com nossos modernistas, que se transformou em uma tentativa de “alistamento”, provavelmente se referindo à sua relação com Oswald: Foi Oswald de Andrade, o profeta do Modernismo em São Paulo, quem veio me buscar em Paris, e feliz demais de me livrar da maçada e do comércio das manifestações parisienses onde se confinava a poesia [...] agarrei a ocasião pelos cabelos e parti imediatamente, convencido de que a poesia de hoje não é privilégio de uma escola exclusiva, mas explode no mundo inteiro, não podendo imaginar (nem em sonhos) que iam tentar me alistar do outro lado do mundo – e num país novo! – numa estreita vanguarda de estetas [...] e não me embarcar numa generosa aventura (CENDRARS, 1976, p. 98). (grifo meu).

Provavelmente Cendrars estava se referindo, nesta declaração, à tentativa de Oswald de alinhá-lo junto ao movimento Pau Brasil. Não se pode, portanto, atribuir a Cendrars ter despertado a consciência nacional em nossos artistas, nem ter lhes apontado o primitivismo e a história colonial como estratégias para revelar essa consciência, uma vez que todas eram preocupações já presentes na intelectualidade brasileira. Houve uma convergência de poéticas e interesses, e talvez pudéssemos atribuir a Cendrars o papel de guia na seleção dos elementos, entre os tantos disponíveis, que pudessem ser aproveitados na construção dessa nova linguagem artística nacional moderna. E nessa seleção entrava o olhar de estrangeiro em valorização do exótico. Além do mais, a presença de Cendrars e sua suposta “adesão” ao movimento ajudavam a legitimar as escolhas e propostas de nossos artistas junto aos próprios brasileiros e, mesmo, ao estrangeiro, permitindo-os se integrarem no circuito cultural vanguardista europeu.

Do nosso ponto de vista, portanto, não diríamos que Cendrars tenha atuado como guia dos modernistas brasileiros no mesmo sentido pedagógico que outro francês, Ferdinand Denis, se propôs a atuar para a primeira geração romântica brasileira. Por mais que se possa falar de uma influência de Cendrars sobre nossa literatura, essa influência não se deu a partir de algum projeto literário proposto aos brasileiros, ou de seu engajamento em algum movimento literário. Apesar de defendermos a presença de Cendrars como um terceiro elemento do movimento Pau Brasil, essa participação não se realizou a partir de um engajamento, filiação, ou liderança, mas antes de uma confluência de interesses e poéticas. Cendrars também não tinha a intenção de ser visto como uma espécie de embaixador ou divulgador da arte moderna europeia no Brasil. Suas conferências aqui realizadas tiveram antes a

motivação financeira do que espiritual ou programática. E talvez a tentativa de Oswald de alinhar Cendrars na linha de frente do movimento Pau Brasil tenha sido um dos motivos que acabaram causando divergências entre os dois.

Por causa dessas divergências, a relação entre o grupo não foi além do final da década de 1920. Oswald veio a retirar das edições posteriores de seu *Pau Brasil* a dedicatória a Cendrars. O escritor brasileiro declarou ainda, no prefácio a *Serafim Ponte Grande*, de 1933, em sua fase socialista, a respeito de sua relação com o poeta suíço: Dois palhaços da burguesia, um paranaense e outro internacional – Le pirate du Lac Léman – me fizeram perder tempo: Emílio de Menezes e Blaise Cendrars. Fui com eles um palhaço de classe. Acorçoado por expectativas, aplausos e quimeras capitalistas, o meu ser literário atolou diversas vezes na trincheira social reacionária (ANDRADE, 2007, p. 56).

O próprio Oswald, ainda no prefácio a *Serafim Ponte Grande*, em seu mea culpa a respeito do Modernismo, apesar do discurso contaminado pela sua fase socialista, consegue fazer um raio x de sua participação no movimento, revelando suas veleidades em inserir a literatura brasileira no circuito internacional, processo no qual Cendrars era visto como uma porta de entrada: O movimento modernista, culminado no sarampão antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado. São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas? (Ibidem, p. 57)

Cendrars, por sua vez, lembrou com sarcasmo dos brasileiros anos depois, no seu texto memorialístico *Trop, c'est trop*, reavaliando também em cores frias o movimento: Meus amigos modernistas, eles me faziam rir. Depois de Baudelaire, Whitman e os poetas de Paris os paulistas acabavam de descobrir sua modernidade [...], macaqueavam de longe o que se fazia em Paris, New York, Berlim, Roma, Moscou. Abominavam a Europa mas não conseguiam viver uma hora sem o modelo de sua poesia. Queriam estar por dentro, a prova é que tinham me convidado. [...] Tinham talento, mas o que sobraria depois de duas, três décadas? Nada, a não ser a curiosidade. Assim, como era praticado, todo esse modernismo não passava de um mal-entendido. Eles o faziam para entrar no museu (CENDRARS, 1976, p. 96-98).

Segundo Cendrars, Oswald de Andrade teria se aburguesado na boêmia de vanguarda, o que ele considerava o pior dos romantismos. Para ele, o "movimento [modernista] tornou-se um negócio de propaganda. O papa Mário de Andrade excomungava, e o profeta Oswald apenas fazia barulho" (Ibidem, p. 104).

As viagens seguintes de Cendrars ao Brasil, em 1926 e 1927-28, não obtiveram a repercussão que a primeira teve, e pouco acrescentaram à trajetória agitada que havia concluído em 1924. O afastamento de Oswald de seus amigos, incluindo Paulo Prado e Mário de Andrade, atacados na revista *Antropofagia*, atingiu Cendrars, que ficou do lado de Prado. A crise econômica de 1929, que afetou fortemente a economia exportadora brasileira e secou boa parte da fonte que alimentava os ímpetus artísticos dos paulistas, pôs um fim definitivo aos movimentados anos 1920, ao casamento de Tarsila e Oswald, e à relação de Cendrars com nossos modernistas.

Referências

- AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Ed. 34/Fapesp, 1997.
- _____. *Tarsila: Sua obra e seu tempo*. São Paulo: Edusp/34, 2003.
- ANDRADE, Oswald de. *Malas e valises*. São Paulo-Paris. Oswald de Andrade. *Nouvelles littéraires*, Paris, 14 de julho de 1928. In: EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2001. p. 424.
- _____. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: *Oswald de Andrade*. Obras completas. Rio de Janeiro: Globo, 2003. p. 7-72.
- CENDRARS, Blaise. *Feuilles de route, I. Le Formose*. Avec 8 dessins de Tarsila do Amaral. Paris, Au Sans Pareil, 1924.
- _____. *Etc..., etc...* (Um livro 100% brasileiro). Trad. Sel. Teresa Thiériot. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2001.
- MARTINS, Wilson. Cendrars e o Brasil. *Hispania*, v. 75, n. 4, p. 979-987, Oct 1992.

Title

Blaise Cendrars: The third element of the Movement Pau Brasil (?)

Abstract

This article offers a different insight into the relationship of the poet Blaise Cendrars with Brazilian modernists, seen by literary critics as directly responsible for the nationalist turn in Brazilian Modernism, and as a guide for Brazilians in their own nation. Cendrars is presented here as a third element in the "Pau Brasil" movement - composed by Tarsila do Amaral and Oswald de Andrade, the three sustained by the powerful shadow of Paulo Prado. We propose to reverse the traditional idea of a unilateral influence, in which the Brazilians are situated as debtors of the European famous poet to a relationship of reciprocal influences, suggesting a joint effort, which has resulted in three works: the books of poems *Feuilles de route*, by Blaise Cendrars, launched in 1924, and *Poesia Pau Brasil*, by Oswald de Andrade, published in 1925, and the exhibition by Tarsila do Amaral held at Galerie Percier in Paris in 1926.

Keywords

Blaise Cendrars. Brazilian Modernism. Tarsila do Amaral. Oswald de Andrade.

Recebido em 20.04.2011. Aprovado em 11.07/2011.