

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Branca Puntel Motta Alem

AS AMIZADES BRASILEIRAS DE BLAISE CENDRARS:
UMA ANÁLISE DE *FEUILLES DE ROUTE*

Belo Horizonte
2011

Branca Puntel Motta Alem

AS AMIZADES BRASILEIRAS DE BLAISE CENDRARS:
UMA ANÁLISE DE *FEUILLES DE ROUTE*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Dissertação intitulada “As amigas brasileiras de Blaise Cendrars: uma análise de *Feuilles de Route*”, de autoria da mestrandia Branca Puntel Motta Alem, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro - DLL/UFES

Profa. Dra. Silvana Maria Pessoa de Oliveira - FALE/UFMG

Profa. Dra. Leda Maria Martins
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
FALE/UFMG

Belo Horizonte, 25 de fevereiro de 2011.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Marcus Vinicius de Freitas, pela orientação cuidadosa, pelas imprescindíveis indicações de leitura e pela confiança e prontidão;

À minha mãe, pelo apoio, cuidado e tolerância durante todos esses meses;

Ao meu pai, pelos muitos livros, encomendas, leituras, pelo incentivo e por representar uma inspiração constante;

Ao meu irmão Guilherme, pelas primeiras leituras, perguntas inteligentes e por ter sido responsável pela maior alegria dos últimos tempos, a Olívia;

À Clarice, pelo apoio fraterno e infalível;

À Úrsula, que não poderia faltar nestes agradecimentos, pelo incentivo e generosidade;

À Tetê, pela correção atenta;

À Tatinha, pela ajuda em momento oportuno;

À Jakeline, pelas primeiras conversas sobre o projeto e pela amizade;

À Joana, pelas muitas lições de literatura e pela amizade;

À Larissa, pela interlocução amiga, pelos projetos de grupo de pesquisa e pela ótima companhia de viagem;

Ao Bruno, pelo companheirismo que transformou os momentos solitários de escrita em boas histórias, muitas risadas e momentos para o exercício de verdadeira amizade;

Ao Pedro, pelo companheirismo, paciência e por ter se envolvido de forma tão carinhosa neste projeto.

Ao CNPq, pela concessão da bolsa que possibilitou a execução deste trabalho.

Você me desculpe eu falar tanto de mim. Mas eu não posso tirar exemplo da vida dos outros. E também por vaidade não gosto de fazer proselitismo. Então pros mais amigos me conto. Eles que meçam a alma deles pela minha. E se eduquem e se engrandecem mais do que eu. Sem humildade: isso é uma coisa bem fácil. E depois com os da nossa casa eu não sou o escritor Mário de Andrade. Sou o aluno Mário que também aprendo. Como sou mais velho resolvi já algumas equações. Então mostro não o resultado, mas como fiz elas. E depois Drummond, quando a gente se liga assim numa amizade verdadeira tão bonita, é gostoso ficar junto do amigo, largado, inteirinho nu. As almas são árvores. De vez em quando uma folha da minha vai avoando poisar nas raízes da de você. Que sirva de adubo generoso. Com as folhas da sua, lhe garanto que cresço também.

Mário de Andrade em carta a Carlos Drummond de Andrade

Sei que não se deve julgar um país em que se veio passar uma quinzena unicamente com base no que é dado observar no saguão de um palácio ou avistar pela janela de um vagão-leito. Por isso é que o encontro com Harold Loeb foi providencial para mim. Durante três vezes 24 horas, à medida que o trem se embrenhava cada vez mais pela pradaria – cuja paisagem, aliás gélida e parcialmente encoberta por uma névoa densa, nessa estação, é de uma monotonia desesperadora para um viajante ávido por imprevistos -, pude fazer, graças a meu amigo, uma excursão inesquecível pelo horizonte, não o do pitoresco norte-americano que se desenrolava junto às portas do trem que nos conduzia a todo vapor, mas o de nossa conversa ininterrupta e recheada de cifras.

Blaise Cendrars sobre viagem nos Estados Unidos

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar os diversos aspectos da visão de Blaise Cendrars sobre o Brasil e sobre as expressões literárias dos modernistas brasileiros, especificamente Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Paulo Prado, em seus projetos de modernização da cultura nacional. Pretende-se ainda analisar a recepção literária da obra de Blaise Cendrars por estes modernistas, numa perspectiva que considera a relação de reciprocidade entre o poeta europeu e o grupo brasileiro. Para tanto, o trabalho tem como foco principal de análise o caderno de poemas *Feuilles de Route* de Blaise Cendrars, cujo tema é a sua primeira viagem ao Brasil em 1924. Esta obra contém muitas referências aos amigos brasileiros com quem ele conviveu durante sua estadia no país. Por isso, a questão da reciprocidade literária entre o poeta franco-suíço e os modernistas brasileiros é tratada aqui em termos de amizade, tomada como operador conceitual porque ela permite desenvolver as diversas feições desta relação profícua de comunhão intelectual de forma a ressaltar seu caráter de troca livre.

RÉSUMÉ

Le but de ce travail est celui d'analyser les multiples aspects du regard que Blaise Cendrars verse sur le Brésil et sur les expressions littéraires des modernistes brésiliens, particulièrement Oswald de Andrade, Mário de Andrade et Paulo Prado, en ce qui concerne ses projets de modernisation de la culture national. Par outre, le travail a eu comme objectif celui d'analyser la réception littéraire de l'oeuvre de Blaise Cendrars par ces modernistes, dans une perspective qui considère la relation de réciprocité entre le poète européen et le groupe brésilien. Pour ça, le focus principal d'anlyse est le cahier de poèmes *Feuilles de Route* de Blaise Cendrars, dont le thème porte sur son premier voyage pour le Brésil en 1924. Cet oeuvre possède bien de références aux amis brésiliens avec qu' il a entretenu une relation d'amitié pendant son séjour dans le pays. Donc, la question de réciprocité littéraire entre le poète suisse et les modernistes brésiliens a été étudié dans les termes d'amitié, parce qu'elle permet de développer les spécificités de cette relation intellectuelle de manière qu'il soit possible mettre en évidence sa caractéristique de libre échange.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Blaise Cendrars a bordo do <i>Formose</i> em 1924, a caminho do Brasil	20
FIGURA 2 – Certificado de passagem da linha do Equador	41
FIGURA 3 – Blaise Cendrars e escritores na recepção do Rio de Janeiro	65
FIGURA 4 – Blaise Cendrars na fazenda de Dona Olívia Guedes Penteadó	92
FIGURA 5 – Blaise Cendrars, Paulo Prado e Marinette Prado	122

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – Composição de <i>Feuilles de Route</i>	20
1.1 <i>Feuilles de Route</i> : projeto e poema-reportagem.....	21
1.2 <i>Feuilles de Route</i> : percurso de viagem	36
1.3 <i>Feuilles de Route</i> e <i>La Prose du Transsibérien</i> : poemas e viagens modernas de iniciação literária	44
CAPÍTULO II – Blaise Cendrars no Brasil: trajetória literária e afetiva	65
CAPÍTULO III – Amizade literária entre Blaise Cendrars e os modernistas brasileiros.....	92
3.1. Blaise Cendrars e Oswald de Andrade: imagens utópicas da São Paulo modernista.....	93
3.2 Blaise Cendrars e Mário de Andrade: reflexões sobre a amizade literária	107
3.3 Blaise Cendrars e Paulo Prado: fotografia verbal e retrato do Brasil	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	147
APÊNDICE	153
ANEXO	158

INTRODUÇÃO

Dentre os relatos, crônicas, artigos, reportagens, poemas, quadros e as várias representações que viajantes estrangeiros produziram sobre o Brasil - desde a tradição dos cronistas e naturalistas europeus que relatavam o encantamento das terras recém descobertas do Novo Mundo, como Spix e Martius, até as obras modernas de escritores como Stefan Zweig e Lévi-Strauss - a diversa “obra brasileira” de Blaise Cendrars se destaca de maneira curiosa e importante. Ele é o autor francês que mais se dedicou ao país, das mais variadas formas,¹ apesar das poucas visitas ao país, que contam de apenas três, a primeira em 1924, a segunda em 1926 e a terceira em 1927, resultando no total aproximadamente um ano e meio de experiências em solo brasileiro. No entanto, seu interesse por tudo o que se relacionava ao país, à sua dinâmica e às produções intelectuais e estéticas brasileiras, ultrapassou o tempo de estadia dessas viagens. Até o fim de sua vida, o escritor permaneceu sequioso de notícias e informações, que conseguiu através do contato mantido com escritores brasileiros com quem estabeleceu relações de amizade, os quais lhe enviavam seus livros e o informavam das mudanças ocorridas no país, assim como por meio de encontros periódicos entre eles em Paris, onde faleceu em 1961.

Do conjunto desta “obra brasileira” de Cendrars, composta por produções em prosa e em verso, destaca-se, para nós, o caderno de poemas *Feuilles de Route*, que representa o foco de análise desta pesquisa. Ele nos interessa, em especial, por constituir a primeira obra do poeta sobre o Brasil, tendo sido inspirada em sua primeira viagem ao país. Além do mais, esta foi a obra mais discutida e celebrada pelos modernistas brasileiros, por ter sido composta e publicada na época de maior contato e interlocução intelectual entre eles e o poeta suíço-francês, podendo-se, portanto, a partir de sua análise, estabelecer os pontos de contato dessa interlocução. Para revisão da perspectiva do “poeta-viajante”, que compõe estes poemas, recorri também à sua fortuna crítica, dispersa em textos em prosa do autor, tais como *Trop c’est trop*, *La voix du sang*, *Le Brésil* e *Aujourd’hui*, e ainda entrevistas e conferências, com o objetivo de estabelecer um diálogo entre suas concepções críticas e poéticas.

Feuilles de Route retrança o roteiro dos locais por onde o poeta passou a bordo do navio *Formose*, desde Le Havre, na França, até Santos; sua estadia em São Paulo; e seu retorno à França. A composição do *cahier* se divide em três partes, de acordo com este percurso: *I. Formose*, *II. São Paulo*; *III. Départ*.

¹ TETTAMANZI, 2004, p. 329.

Essa obra completa o ciclo de poemas de Blaise Cendrars cujo tema é a viagem. Apesar de não podermos, de fato, incluir Blaise Cendrars estritamente em nenhum dos grupos literários da vanguarda francesa do século XX, pelo caráter muito singular de sua obra, é possível dizer, com Marie-Paule Berranger, que ele compartilhou o projeto de *dépayser* a poesia, que estava presente no ar do tempo das vanguardas.² Desta maneira, podendo ser caracterizado como um poeta *globe-trotter*, de suas diversas viagens ele retira inspiração para poemas, como os seguintes: *Les Pâques à New York*, *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* e *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*.

Tomando *Feuilles de Route* como foco principal de pesquisa, este trabalho tem como objeto a relação intelectual e literária entre Blaise Cendrars e os modernistas brasileiros, particularmente Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e Paulo Prado.

Portanto, o objetivo que norteou o trabalho foi analisar os diversos aspectos da visão de Blaise Cendrars sobre o Brasil e sobre as expressões literárias e históricas (no caso de Paulo Prado) destes brasileiros em seus projetos de modernização da cultura nacional, assim como analisar a recepção literária da obra de Cendrars pelos modernistas, numa perspectiva que leva em consideração a relação de reciprocidade entre o poeta europeu e o grupo brasileiro.

A partir da pesquisa bibliográfica, foi possível encontrar diversas análises sobre esta interlocução intelectual e literária que se estabeleceu entre Blaise Cendrars e os modernistas brasileiros, desde o primeiro encontro em Paris em 1923, até o final da vida do poeta franco-suíço.

Dentre os autores brasileiros que se debruçaram com mais ênfase sobre a questão, destacamos os trabalhos fundamentais de Aracy do Amaral, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, e o de Alexandre Eulálio, *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*.³

Aracy do Amaral situa a presença de Blaise Cendrars no Brasil e a relação deste com os modernistas. De acordo com a autora, o primeiro representava “mais que uma influência”, a figura de um “mestre” do “poema-registro” para o poeta Oswald de

² BERRANGER, 2007, p. 11.

³ Cabe lembrar que, mais do que um estudo, o trabalho de Alexandre Eulálio constitui uma larga coletânea de documentos (artigos, epistolário, fotos, etc.) acerca das vindas de Cendrars ao Brasil e de sua recepção por diversos escritores brasileiros, e por isso o seu livro se configura como fonte documental de base para qualquer análise sobre a presença do poeta suíço no país.

Andrade, “desde sua orientação colocando-o em contato com a vanguarda literária parisiense, (...) como transmitindo-lhe sua vivência intensa com o mundo das artes plásticas⁴. Nessa perspectiva, as idéias de fonte e influência são conjugadas de maneira a colocar Cendrars como fonte magisterial para Oswald, sem considerar o fato de que a relação poética entre os dois poetas poderia ter se passado de forma mais dinâmica.

A interpretação de Amaral, apesar de sugerir, não desenvolve a perspectiva reversa, o que fazem, Alexandre Eulálio e outros autores, como demonstraremos.

Da mesma forma, Haroldo de Campos, ainda que de maneira breve, no texto introdutório a *Pau-Brasil, Uma poética da radicalidade*, também se detém na utilização compartilhada entre Oswald e Cendrars do procedimento poético de inspiração fotográfica.

Porém, mesmo pretendendo se posicionar de forma distinta de Aracy do Amaral, e ressaltar o “traçado recíproco dessas influências”,⁵ Haroldo de Campos na verdade não avança na questão, porque, no lugar de enfim considerar a reciprocidade, acaba colocando Oswald de Andrade em um patamar superior ao de Cendrars. Como também apontou Batista, Haroldo de 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.⁶

Portanto, o que há de comum nestes dois textos, o de Amaral e o de Campos, é a perspectiva de tratamento das interlocuções literárias que se preocupa em apontar quem teria, em primeiro lugar, concebido as soluções estéticas utilizadas por ambas as partes. Porém, este tipo de análise poética já se demonstrou improdutivo, porque não se pode concluir sobre o valor artístico de uma obra apenas pelo fato de que ela foi pioneira. O mais interessante seria tentar demonstrar de que maneira obras produzidas no contato entre seus autores guardam semelhanças e referências mutuamente expressas que, no

⁴ AMARAL, A., 1997, p.93.

⁵ CAMPOS, 1990, p. 30.

⁶ BATISTA, 2010, p. 213.

lugar de empobrecer suas interpretações, permitem alimentar e enriquecer as percepções a partir da comparação entre elas.

Alexandre Eulálio, ao contrário, coloca a questão de forma lúcida em relação a Haroldo de Campos:

Ainda que, em definitivo, não se possa falar, com Haroldo de Campos de uma influência de Oswald sobre Cendrars a não ser lato sensu – Cendrars sempre foi aberto a toda espécie de experiências, literárias ou não – há que assinalar, sem dúvida, a existência dessa atmosfera comum que condiciona um grupo que trabalha em equipe, em diversos níveis de criação. (...) Isso não desnaturava a linguagem pessoal de cada poeta.⁷

Como Eulálio, muitos autores viram a questão sob um prisma que visa a considerar as interlocuções entre Cendrars e os modernistas de maneira que nos permite afirmar que este contato foi importante para a história da literatura brasileira, justamente porque se deu de forma aberta, de diálogo recíproco.

De fato, entre o poeta franco-suíço e os modernistas brasileiros ocorre uma troca de homenagens e dedicatórias, assim como a inclusão de referências nominais expressas em suas obras que indicam o intercâmbio de idéias e concepções partilhadas. Como exemplo disto, podemos destacar, resumidamente, a dedicatória do caderno *Feuilles de route*:

Ce cahier est dédié à mes bons amis de São-Paulo Paulo PRADO Mario de Andrade, Serge Millet Fausto de Almeida, Conto de Barros, Rubens de Mosaes, Luiz Aranhas, Oswald de Andrade, Yan et aux Amis de Rio de Janeiro Graza ARANHA Sergia Buarque de Hollanda, Prudente de Moraes, Guillermo de Almeida, Ronald de Carvalho, Americo Faco sans oublier l'inimitable et cher Léopold de FREITAS au Rio-Grande-do-Sul. [sic]⁸

A dedicatória identifica os poetas modernistas por quem Cendrars esperava ser lido e compreendido, estabelecendo assim um diálogo não apenas entre esses poetas, mas também um diálogo entre a vanguarda francesa e a brasileira. Da mesma maneira,

⁷ EULALIO, 2001, p. 62.

⁸ CENDRARS, 1990, p. 7.

Oswald de Andrade dedica inicialmente os poemas de *Pau Brasil*: “*A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil*”.⁹

O trabalho de identificação de “quem teria influenciado quem” complica-se, dentre outros fatores, no sentido de que, se para Cendrars a linguagem popular, por exemplo, constituía alto valor artístico, assim como “a partir de Rimbaud, a partir de Gauguin, a partir de Cendrars, Apollinaire, a partir de Marinetti, a partir de Picabia, há exaltação do primitivismo, do exotismo, do alhures, do estrangeiro”,¹⁰ as representações populares artísticas brasileiras expressavam exatamente esse conjunto de interesses da arte moderna européia.

De acordo com Pierre Rivas, um dos autores que estudam as relações artísticas e culturais entre França e Brasil, em uma perspectiva que consideramos pertinente para o tratamento da questão das relações entre o poeta e os modernistas brasileiros,

é preciso dizer que o primitivismo ocupa o lugar do que é central nesse encontro, não uma influência. E aqui é preciso escapar da armadilha do comparatismo tradicional de fontes, das origens, em que se acaba por dizer: mas isto já está ali, e é uma questão que angustia particularmente os latino-americanos.¹¹

Entre Brasil e França havia de antemão, portanto, solo fértil para a complementaridade. Porém, além de um contexto propício, o intercâmbio só poderia ser realizado através da atuação de pessoas aptas e empenhadas em praticá-lo, ou seja, respectivamente os modernistas e Cendrars. Os primeiros instigaram o poeta franco-suíço a fazer a viagem e aqui o receberam com toda a cordialidade. É claro que Cendrars, além de configurar-se como um viajante experiente, apto às trocas culturais, também tinha o poder de legitimação das propostas estéticas que os modernistas brasileiros estavam empenhados em implementar para alcançar a universalidade artística. Eles não poderiam alcançá-la sem a ajuda de um “legítimo” representante das vanguardas inspiradoras destas mesmas propostas.

No entanto, Cendrars, apesar de representar a figura que importava para os modernistas, não tinha o mesmo projeto de assumir o papel de legitimador das novas

⁹ ANDRADE, O., 1990, p. 61.

¹⁰ RIVAS, 2005, p. 212.

¹¹ *Ibidem*, p. 213.

concepções estéticas. Em entrevista radiofônica, Cendrars é questionado sobre as influências que sua figura de poeta e obras como *Dix-neuf poèmes élastiques*, considerada como sendo “a base da poesia moderna”, teriam praticado sobre outros poetas contemporâneos a ele. Sua resposta é categórica: “-J’ai horreur à ça!” e acrescenta: “-Je ne suis à la base de rien du tout. C’est le monde moderne qui est à la base, “énorme et délicat”.¹²

Por fim, vale mencionar ainda a interessante reflexão de Frédéric Pagès, que toma a relação de Blaise Cendrars com os modernistas enquanto uma relação de “cumplicidade essencial”, por ter sido definitiva para ambas as partes. Segundo ele:

La relation de Blaise Cendrars avec les modernistes brésiliens fut bien plus qu’une fréquentation de circonstance, qu’une amitié occasionnelle pimentée de quelques fêtes, voyages et autres dîners en ville mémorables, qu’une agréable conversation brassant des idées présentes dans l’air du temps. Ce fut un moment magique d’inspiration réciproque, un instant de fusion active des énergies de création qui devait déboucher sur ce que l’on peut considérer comme des réalisations communes.¹³

Enfim, apesar das diferenças de perspectiva dos autores que tratam das relações humanas e intelectuais entre Blaise Cendrars e os modernistas, todos eles identificam a amizade que se desenvolveu entre estes poetas. Sobre o encontro entre o poeta do *Transsibérien* e os modernistas não se pode negligenciar o fato de que eles foram amigos, porque esta amizade foi certamente muito enaltecida por ambas as partes, como se irá demonstrar. Como vimos com Pagès, não se tratou simplesmente de uma “amizade ocasional”. Porém, através de revisão bibliográfica, percebe-se que nenhum destes críticos investigou esse tipo particular de relação e seus meandros, no sentido em que a busca de uma relação ideal de amizade (muitas vezes não concretizada, é claro) possibilitaria também a busca por um ideal de obra construída em conjunto, uma

¹² CENDRARS, 2006, p. 40. “Eu tenho horror a isso!”; “Eu não estou na base de absolutamente nada. É o mundo moderno que está na base, “enorme e delicado”. (Tradução minha).

¹³ PAGÈS, “Blaise Cendrars et les tupis-modernistes: Indices d’une complicité essentielle” In: CONTINENT CENDRARS, 1996, p. 81. “A relação de Blaise Cendrars com os modernistas brasileiros foi bem mais do que uma freqüentação de circunstância, uma amizade ocasional apimentada por algumas festas, viagens e outros jantares na cidade memoráveis, ou ainda uma agradável conversação ressaltando as idéias presentes no ar do tempo. Este foi um momento mágico de inspiração recíproca, um instante de fusão ativa de energias de criação que deveria resultar no que podemos considerar como realizações comuns.” (Tradução minha).

vontade e até uma necessidade recíproca, que os amigos atendem ao fazerem outros amigos participarem de suas produções artísticas.

Isto não quer dizer que Blaise Cendrars fosse afeito à integração em qualquer escola poética. Muito pelo contrário, a ligação literária estabelecida tendo como moeda de troca a amizade permite que as obras sejam produzidas em conjunto de forma mais livre, e de forma que as criações não tenham um estatuto de propriedade pessoal tão rígido. Esta é uma das lições que Mário de Andrade ensina ao amigo Carlos Drummond de Andrade, em uma das cartas trocadas entre eles:

Você me falou que eu não me espantasse se um dia você rasgasse o seu caderno de versos. Isso você não tem direito de fazer e seria covardia. Você pode ficar pratinado na vida se quiser porém não tem direito de rasgar o que já não é mais só seu, que você mostrou pros amigos e eles gostaram.¹⁴

Por isso, as reflexões clássicas em torno da amizade, desenvolvidas por filósofos como Aristóteles, Cícero e Montaigne, nos foram particularmente caras no desenvolvimento deste trabalho, porque elas nos permitem considerar que este tipo de relação ocorre dentro deste contexto de trocas que pressupõe liberdade, comunhão de ideais e admiração, no caso, intelectuais e literárias.

Assim, para alcançar o objetivo de analisar de que forma Blaise Cendrars e os modernistas brasileiros dialogaram sobre o Brasil a partir de suas obras, dentro de um contexto comum de amizade literária, esta dissertação foi composta de maneira a ressaltar os pontos mais relevantes dessa estreita comunhão artística.

O primeiro capítulo, “Composição de *Feuilles de Route*”, situa o caderno dentro do conjunto da obra de Blaise Cendrars, principalmente em relação ao que se pode chamar “ciclo de poemas de viagem” do poeta viajante. O texto pretende demonstrar quais foram os recursos poéticos utilizados no caderno, principalmente no que diz respeito à técnica de registro poético de inspiração fotográfica, à qual se conjuga uma concepção de poemas como cartões postais. Em seguida, passa-se ao percurso real e poético que os poemas traçam. E por fim, apresenta-se uma análise comparativa entre *Feuilles de Route* e *Prose du Transsibérien*, com o intuito de definir a concepção de poesia de viagem de Cendrars.

¹⁴ ANDRADE, M., 1982, p. 74.

O segundo capítulo, “Blaise Cendrars no Brasil: trajetória literária e afetiva”, retrata o percurso da amizade entre o poeta europeu e os modernistas, desde Paris até o Brasil, a partir de *Feuilles de Route*. Além disso, este capítulo apresenta uma explanação sobre a amizade, visando a demonstrar de que maneira as reflexões filosóficas da vertente “aristotélico-ciceroniana” contribuem para o desenvolvimento de nosso objetivo.¹⁵

O terceiro capítulo, “Amizade literária entre Blaise Cendrars e os modernistas brasileiros”, procede a um aprofundamento das relações intelectuais entre Cendrars e os modernistas Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Paulo Prado. Assim, demonstra-se com mais ênfase como se deram de fato estas interlocuções literárias. Na primeira parte, a estreita identidade poética entre Oswald de Andrade e Blaise Cendrars é estudada por meio da comparação entre dois poemas dos autores, ambos sobre a cidade de São Paulo. A segunda parte se detém sobre a recepção poética de Blaise Cendrars por Mário de Andrade, que faz considerações a respeito da amizade literária em textos críticos sobre o poeta estrangeiro. Na terceira parte, a íntima relação entre Blaise Cendrars e seu “melhor amigo”, Paulo Prado, que também foi seu patrocinador e maior anfitrião no Brasil, é analisada a partir de uma comparação entre o texto *Le Brésil* de Cendrars, que revisa as concepções poéticas utilizadas em *Feuilles de Route*, e o ensaio histórico *Retrato do Brasil* de Paulo Prado.

O procedimento metodológico da pesquisa foi, portanto, de base fundamentalmente bibliográfica. Porém, para ampliação do espectro de fontes bibliográficas da pesquisa, procedi a uma visita ao acervo literário da Universidade Federal de Minas Gerais, bem como ao acervo e à biblioteca de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros/IEB da Universidade Federal de São Paulo, onde pude ter acesso a todas as obras de Blaise Cendrars que o modernista brasileiro possuía. A partir de pesquisa neste material, foi possível verificar as anotações e impressões de leitura marcadas nos livros por Mário de Andrade, e assim completar a percepção de como o autor de *Macunaíma* recebeu a obra do poeta franco-suíço. Além disso, também foi possível tirar fotos da primeira edição de *Feuilles de Route*, a qual possui ilustrações de Tarsila do Amaral, especialmente feitas para integrar a obra.

Por fim, convém fazer uma ressalva sobre o padrão adotado para o tratamento dos poemas de Blaise Cendrars aqui analisados. Estes poemas foram transcritos em

¹⁵ Ver Francisco Ortega, *Genealogias da Amizade*.

francês no corpo do texto, para que o leitor possa ter acesso a eles de acordo com o original. Em nota de pé de página apresentam-se as traduções dos poemas, sendo que todas as traduções de *Feuilles de Route* são de autoria de Sérgio Wax,¹⁶ e as traduções de *La Prose du Transsibérien* de minha autoria. Também em relação aos textos em prosa e de crítica de Blaise Cendrars, assim como de outros autores, preferiu-se utilizar o original francês. Apenas alguns textos em prosa/crítica de Cendrars foram citados em sua versão traduzida. As demais traduções dos textos em prosa e críticos são de minha autoria.

¹⁶ Ver CENDRARS, 1991.

1. Composição de *Feuilles de Route*



Figura 1: Blaise Cendrars, a bordo do *Formose* em 1924, a caminho do Brasil

Un écrivain vivant doit se renouveler. Et le dépaysement y est favorable.
Cendrars.

1.1. *Feuilles de Route*: projeto e poema-reportagem

Feuilles de Route ocupa um lugar importante dentro da obra de Blaise Cendrars por corresponder praticamente ao último conjunto de produção poética do autor, posto que, afora estes poemas, publicou apenas em 1929 *Dictés par téléphone* e *Petit poème à mettre en musique*, últimas publicações de poemas inéditos. Além disso, alguns outros fragmentos poéticos foram publicados, como *Sud-Américaines*, em 1925, fragmentos que teriam inicialmente sido intitulados “Les Brésiliennes”; porém, todos esses fragmentos possuem datação anterior a 1925, ou seja, têm datas anteriores ao último poema escrito de *Feuilles de Route*.

Do ponto de vista específico desta pesquisa, o caderno *Feuilles de Route* é igualmente importante por ser a primeira obra de Cendrars sobre o Brasil (dentre várias posteriores), já que ela representa a primeira viagem do poeta ao país, em 1924. Além disso, ela permanece como o único conjunto de poemas compostos pelo escritor claramente voltados ao Brasil. A edição definitiva de *Feuilles de Route* apareceu nas *Poésies Complètes* das *Éditions Denoël* de 1944. Neste trabalho, sigo a de 1990, que reproduz a de 1944 e comporta a totalidade dos poemas escritos sobre as experiências de Cendrars no Brasil.¹⁷ Ela é dividida em três partes, sendo elas: *I. Formose*, contendo 73 poemas de impressão sobre o percurso Le Havre-São Paulo e sendo datada da seguinte maneira: “*Le Havre-Saint Paul, février 1924*”; *II. São Paulo*, contendo 6 poemas sobre a cidade, e não é datada; *III.*, parte não intitulada, contendo 51 poemas de diversas temáticas, sendo datada do ano de 1924. Portanto, o livro comporta ao todo 130 poemas.

A primeira edição da obra, publicada em 6 de dezembro de 1924, pela editora parisiense *Au Sans Pareil*, conta apenas com a primeira parte (*I. Formose*), ou seja, os poemas escritos a bordo do navio a vapor *Formose*, além de contar também com os desenhos originais feitos por Tarsila do Amaral especialmente para ilustração dos poemas, mas que não foram mantidos nas edições posteriores.¹⁸

¹⁷ CENDRARS, Blaise. *Feuilles de Route*. In: *Au coeur du monde – Poésies complètes: 1924-1929*. Gallimard: 1990.

¹⁸ Referência da edição original do livro: *Feuilles de Route. I. Le Formose; dessins de Tarsila*. Paris, Au Sans Pareil, 1924. 75 p. ilus. 17 cm. Esta edição obteve a tiragem de 800 exemplares; o de nº 625 pôde ser consultado nos arquivos de Mário de Andrade, no IEB /USP, o qual conta com a seguinte dedicatória de Cendrars a Mário: “*à vous, mon cher Mario le tout, tout petit livre Blaise Cendrars*”. Nota-se também que a numeração presente no título desta edição (*I. Le Formose*) indica a intenção de uma continuidade. Estão incluídas em anexo as reproduções dos desenhos de Tarsila. (Fonte: IEB/USP).

Segundo Haroldo de Campos, os poemas do caderno contendo as três partes foram concebidos entre 1924 e 1928. Como já disse acima, os primeiros poemas deste caderno definitivo constam da edição de 1924, *Feuilles de Route – I. Le Formose*; os poemas da segunda parte - *II. São Paulo* - foram feitos entre 1º e 25 de abril de 1926, por ocasião da segunda viagem de Cendrars ao Brasil, especialmente para o catálogo da exposição de Tarsila do Amaral em Paris, na *Galeria Percier*, no mesmo ano¹⁹; e os últimos têm datação de 1924, o que não impede de alguns poderem ter sido escritos posteriormente, posto que parte só vem à luz, como afirma Haroldo de Campos, na revista parisiense *Montparnasse*, no n° 49, de 1927, e no n° 51, de 1928.²⁰ Deste modo, pode-se dizer que os poemas da edição definitiva da obra foram feitos no período entre as três viagens de Cendrars ao país: a primeira em 1924, a segunda em 1926 e a terceira entre 1927 e 1928.

No entanto, sabe-se que Cendrars havia previsto, inicialmente, desde a primeira viagem, pelo menos dois esquemas de composição para *Feuilles de Route*. A princípio, além da primeira parte, composta por poemas escritos a bordo do *Formose*, o livro de poemas compreenderia mais quatro *plaquettes*. É o que revela a carta de 18 de março de 1924, enviada de São Paulo a seu editor da Au Sans Pareil, René Hilsum, na qual Cendrars propõe que o manuscrito das cinco *plaquettes* fosse publicado em tiragem restrita com desenhos de Tarsila e em intervalos de três meses. Destarte, o projeto se resumiria da seguinte maneira: *I. Le Formose II. São Paulo III. Rio de Janeiro IV. A la Fazenda V. Des Hommes sont Venus*. Em 1 de abril do mesmo ano, o autor envia de São Paulo o original de *Feuilles de Route* a Hilsum, pedindo: “Si la chose t’interesse, édite, édite.”²¹ Em 2 de abril de 1924, escreve a Jacques-Henry Lévesque, um jovem admirador e correspondente do poeta, que, segundo Louis Parrot, se tornará mais tarde seu historiógrafo, lhe pedindo que fizesse a revisão do projeto de *Feuilles de Route*,

¹⁹ Cendrars enviou de São Paulo, no dia 25 de abril, 10 poemas para Tarsila. Destes 10 poemas, Tarsila escolheu apenas seis, que foram reunidos no catálogo da exposição com o título geral *São Paulo*, escolha de poemas e título que foram mantidos na edição definitiva de *Feuilles de Route*. Cendrars compôs os poemas tendo em vista os quadros de Tarsila que já conhecia. Os quadros expostos foram anunciados da seguinte forma: “De 1923 a 1926”, com os seguintes títulos: I São Paulo/ 2 Nègresse/ 3 Paysage à niveau/ 4 Paysage n°1/ 5 Paysage n°2/ 6 Lagoa Santa/ 7 Le negre du Saint-Esprit/ 8 Barra do Pirahy/ 9 Portrait de l’artiste/ 10 La foire/ 11 La gare/ 12 Paysage n°3/ 13 Marchand de fruits/ 14 Les anges/ 15 A Cuca/ 16 Les enfants au sanctuaire/ 17 Morro da Favela/ desenhos e aquarelas. Nota-se que os quadros *Paysage e São Paulo* são homônimos aos poemas *Paysage e Saint Paul*, de Cendrars. In: ROIG, 1984, p. 51.

²⁰ CAMPOS, 2000, p. 32-33.

²¹ “Se a coisa lhe interessa, edite, edite.”

com capa de Tarsila, e que convencesse Hilsum a editar os poemas com urgência.²² As dificuldades financeiras impeliram o autor a publicar estes primeiros poemas antes que as outras partes fossem desenvolvidas, porém ainda em 1925, Cendrars não havia desistido de realizá-lo como planejado, e assina enfim com Hilsum um contrato para edição das cinco *plaquettes*.

Segundo Alexandre Eulálio (2001) e Marie-Paule Berranger (2007), o projeto inicial de Cendrars era ainda mais ambicioso do que o explicitado acima, composto pelas cinco *plaquettes*, e compreenderia sete delas, as quais: *I. Le Formose*, *II. São Paulo*, *III. Le Carnaval à Rio – Les vieilles églises de Minas*, *IV. À la fazenda*, *V. Des hommes sont Venus*, *VI. Sud-américaines*, *VII. Le Gelria*, previstas para serem lançadas entre 1924-1925.

A bordo do *Formose*, o autor é tomado pela urgência de terminar vários manuscritos em preparação, citados no poema “Bagage”:

Le manuscrit de Moravagine(...) / Le Manuscrit du Plan de l’Aiguille(...) /
Le manuscrit d’un ballet pour la prochaine saison des Ballets Suédois(...) /
Le manuscrit du Coeur du monde(...) / Le manuscrit de l’Equatoria(...) / Un
gros paquet de contes nègres(...) ²³

Sobre os mesmos, ele faz referência em um dos últimos poemas da última parte, “La Brise”: “Mes manuscrits sont étalés sur ma couchette.”²⁴

Assim, ele não consegue concluir o projeto inicial de *Feuilles de Route*, e nunca chegará a fazê-lo por completo. Isto porque, mesmo depois de seu retorno à França dessa primeira viagem ao Brasil, imediatamente se depara com a necessidade de terminar *L’Or* (seu primeiro romance publicado) e posteriormente abandona a feitura poética para se dedicar quase exclusivamente à escrita de textos em prosa. Segundo o próprio autor, a experiência em solo brasileiro o havia ensinado o ofício de prosador, ou

²² EULÁLIO, 2001, p. 277.

²³ CENDRARS, 1990, p. 32. “O original de Moravagine (...) / O original de Plan de l’Aiguille (...) / O original de um balé para a próxima temporada dos Ballets Suédois (...) / O original de Coeur du Monde (...) / O original de Equatoria (...) / Um grande embrulho de contos negros (...)” (Todas as traduções dos poemas de *Feuilles de Route* aqui analisados são de Sérgio Wax, 1991).

²⁴ Ibidem, p. 68. “Meus manuscritos estão espalhados sobre a minha cama”.

melhor, romancista e,²⁵ a partir de então, as experiências vividas no Brasil não deixariam de aparecer em suas obras romanescas, memorialísticas ou reportagens. Desta forma, apenas as duas partes: *I. Formose* e *II. São Paulo* serão desenvolvidas de acordo com o primeiro esquema.

Alexandre Eulálio considera que Cendrars não teria dado desenvolvimento para as outras partes do projeto a fim de evitar mais coincidências entre os poemas de *Feuilles de Route* e os de *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade.²⁶ Luciano Cortez, ao contrário, observa que teria sido impossível a conclusão da empreitada de Cendrars porque

a experiência resultante da viagem ao Brasil – às fazendas de café de São Paulo, ao Rio de Janeiro no Carnaval e a Minas Gerais – continha material que não poderia adequadamente ser reduzido ao tratamento de pequenas notas de viagem típicas de *Feuilles de Route*.²⁷

Ou seja, como é consenso entre a crítica, a matéria brasileira foi largamente aproveitada pelo autor até o fim de sua vida, muito mais através de textos ficcionais e reportagens, em que os fatos reais são tratados, por um lado, de maneira fantasiosa, ao retomar as memórias e as ficcionalizar de maneira particular²⁸. Um exemplo disto é o fato de que o autor não se furta a fazer previsões de cunho futurístico sobre os destinos do país e acreditamos em todo caso que essas previsões têm um sentido poético, nas quais não se encontra comprometimento com a realidade, pois o país representava para Cendrars fonte de inspiração literária, devido justamente à sua conformação plural, heterogênea, mestiça. O Brasil de Cendrars é, sobretudo, uma “utopialand”, como ele mesmo a definiu.

²⁵ Segundo Freitas (1992), “o Brasil ter-lhe-ia ensinado a transformar histórias maravilhosas em histórias verdadeiras – ou seja, a tornar-se esse narrador rapsódico, contador de histórias míticas que ele iria ser” (p.77).

²⁶ EULÁLIO, 2001, p. 62. As diversas semelhanças entre os poemas de *Pau-Brasil* e *Feuilles de Route* foram apontadas por muitos críticos, dentre elas destacamos algumas, as quais serão detalhadamente exploradas nesta pesquisa no terceiro capítulo.

²⁷ SILVA, 2004, p. 35-6.

²⁸ Obras em que Cendrars trata do Brasil de formas variadas: *Une Nuit dans la Forêt* (1929); *Histoires Vraies* (1937); *La vie dangereuse* (1938); *D’outremer à Indigo* (1940); *L’Homme Foudroyé* (1945); *Bourlinguer* (1948); *Le Lotissement du Ciel* (1949); *Le Brésil* (1951); *Trop c’est Trop* (1957).

Por outro lado, Cendrars contempla os personagens míticos, paisagens, os fatos históricos, econômicos e políticos brasileiros por intermédio da visão interpretativa da história brasileira de autores como Paulo Prado, Gilberto Freyre e Yan de Almeida Prado, em textos que também contam com o substrato da memória de seu convívio com Paulo Prado em suas fazendas (Santa Veridiana e São Martinho), onde sabe-se que os dois amigos, Prado e Cendrars, mantinham longas conversas sobre o passado brasileiro, sempre motivadas pela imensa curiosidade de Cendrars. Há de se considerar também as leituras feitas pelo suíço sobre o passado brasileiro através de livros enviados a França por Paulo Prado e Yan, mesmo depois de anos passados da última viagem brasileira de Cendrars.²⁹

Além das “obras brasileiras” em prosa, mesmo um filme documentário sobre o Brasil foi cogitado em projeto que não chegou a ser realizado,³⁰ a partir do impacto dessas impressões brasileiras. Ou seja, Cendrars parece considerar que a concepção poética desenvolvida em *Feuilles de Route*, que poderíamos associar a uma concepção minimalista, como será explicado adiante, talvez não fosse suficiente para a expressão da matéria brasileira, por ser vasta, densa, hiperbólica, talvez como uma floresta virgem, que tanto lhe encantava³¹.

Então, concordamos com Luciano Cortez que Cendrars não deu cabo do projeto porque o material brasileiro, recentemente apreendido pelo poeta, não coincidiria com a transparência, a translúcida objetividade do estilo dos poemas de *Feuilles de Route*. É o que Ruben Borba de Moraes, uma das figuras ilustres que recepcionaram Cendrars no Rio de Janeiro em 1924, declara, em artigo:

²⁹ EULÁLIO, 2001, p. 40.

³⁰ Destacamos esse curioso projeto intitulado por ele mais tarde “un film 100% brésilien” - e à época, *Grand Film de Propagande pour le Brésil* - um documentário que teria a função de apresentar mesmo aos brasileiros o que seria a floresta virgem, os rios gigantes e a chegada do homem branco nos trópicos, enfim, de acordo com a pretendida lente hiper-realista de um Cendrars impressionado com o que via passo a passo em terras brasileiras. O cineasta teria avançado em seu projeto ao ponto em que recebeu, inclusive, da parte do Ministério das Finanças, por ordem do presidente Washington Luís (cuja tese de doutorado sobre os bandeirantes seria utilizada por Cendrars na confecção do roteiro), a quantia de 150 milhões de réis para as filmagens. No entanto, foi obrigado a desistir por causa da Revolução de Isidoro Lopes. Este teria sido um dos projetos mais interessantes de Blaise Cendrars, no sentido em que pretendia ter a função de intervir na cultura brasileira de forma quase didática. Cf.: Etc., Etc. In: *Trop c'est Trop*.

³¹ É patente o encantamento que a floresta produzia no autor, haja vista a recorrência com que ela aparece representada em *Feuilles de Route*, ou o relato dedicado a ela: *En Transatlantique dans la forêt vierge*, assim como a tradução que fez do romance de Ferreira de Castro sobre a Amazônia, *A Selva*, em que, no entanto, o que mais chama sua atenção é a atmosfera humana das gentes desta terra representada neste livro.

O que há de extraordinário nesse livro, tratando-se de Cendrars, é a verdade, a fidelidade com que conta os fatos. Ali está narrado em versos livres o almoço que os modernistas oferecem ao autor na escala do navio do Rio, suas observações sobre o mictório de Guarujá de que falei (...). Tudo, tudo direitinho, fielmente e poeticamente contado. É a única vez que Cendrars narra simplesmente a verdade.³²

Como já foi assinalado pela crítica, os poemas de *Feuilles de Route* são caracterizados pelo estilo que Manuel Bandeira, em carta a Mário de Andrade de 16 de abril de 1925, em que ele defende a técnica de Cendrars contra os “ataques” de Mário, chamou de “reportagem lírica”. O caderno apresenta, portanto, um

(...) style concis et brillant de l'écrivain, son souci dominant de recouvrir à l'essentiel, de mettre immédiatement en valeur l'événement significatif, et surtout, de ne point être seulement le témoin de cet événement, mais d'en tirer la leçon profonde, de prolonger en nous l'émotion qui'il a provoquée en lui, devaient faire de Blaise un grand repórter.³³

Um repórter de si mesmo, poderíamos dizer. Um sujeito em trânsito, que de suas viagens e novas experiências retira inspiração para a escrita. É um “aventureiro isolado”,³⁴ no sentido literal do viajante, e no sentido original de quem se empenha em se expressar de maneira única, pessoal. Dessa forma, desenvolve uma poética que tenta conciliar reportagem e poesia.

É certo que a reportagem de Cendrars feita em suas “folhas de viagem” é empreendida através de um recurso estético que tenta aproximar a fatura poética do estilo fotográfico, pois as impressões são descritas de forma instantânea, com emprego do presente do indicativo, suprimindo-se a pontuação e recorrendo-se a enumerações e à justaposição de substantivos para a composição de poemas curtos, de forma simples,

³² MORAES, 1977. In: EULÁLIO, 2001, p. 483.

³³ PARROT, 1953, p. 59. “O estilo conciso e brilhante do escritor, sua preocupação dominante de se prender ao essencial, de dar valor ao elemento significativo imediatamente, e sobretudo, de não ser apenas o testemunho desse acontecimento, mas de tirar dele a sua lição profunda, de prolongar em nós a emoção que esse acontecimento provocou-lhe, deveria fazer de Blaise Cendrars um grande repórter.” (Tradução da autora, como a de todos os textos críticos aqui citados.)

³⁴ *Ibidem*.

que suscitam a visualização de imagens e quadros descritivos de paisagens e situações. Além disso, o recurso fundamental para a construção da instantaneidade poética é a frase nominal, que muitas vezes é reduzida ao mínimo de informação. Segundo Régis Tettamanzi,

la phrase nominale, propre à une certaine poésie moderne, a pour fonction de souligner brutalement “l’effet de présence” des choses (dans le cas présent, celle du paysage), au détriment de la subjectivité et du jugement de valeur. Elle participe donc d’une réactivation du regard porté sur le réel, comme pour faire voir celui-ci à neuf, dégagé de tout a priori.³⁵

Assim, por exemplo, no poema “Bahia” (parte *III. Départ*), percebemos claramente como esta conjugação das frases nominais reduzidas ao mínimo de informação possível, enumerações, supressão de pontuação e o uso do presente do indicativo (quando o verbo é usado pontualmente) concorrem para produzir a instantaneidade poética:

Lagunes églises palmiers maisons cubiques
Grandes barques avec deux voiles rectangulaires renversées qui ressemblent
aux jambes immenses d’un pantalon que le vent gonfle
Petites barquettes à aileron de requin qui bondissent entre les lames de fond
Grands nuages perpendiculaires renflés colores comme des poteries
Jaunes et bleues³⁶

Esta técnica já havia sido empregada no livro de poemas *Kodak (Documentaires)*, concebido, segundo datação do autor, “en voyage” entre 1887 (sua data de nascimento) e 1923 e publicado em 1924. Em nota introdutória da reedição de 1943, Cendrars, impelido a mudar o título de sua obra para *Documentaires* por causa de uma advertência da empresa Kodak, que alegava uso indevido da marca, explica:

³⁵ TETTAMANZI, 2004, p. 102. “A frase nominal, própria a uma certa poesia moderna, tem por função sublinhar brutalmente “o efeito de presença” das coisas (neste caso, a [presença] da paisagem, em detrimento da subjetividade e do julgamento de valor. Ela participa, portanto, de uma reativação do olhar sobre o real, para fazer ver este último de maneira nova, liberto de todo a priori.” (Tradução minha).

³⁶ CENDRARS, 1990, p. 78. “(*Bahia*) Lagunas igrejas palmeiras casas cúbicas/Grandes barcos com duas velas retangulares reviradas que parecem pernas imensas numa calça enfunada pelo vento/Barquinhos com barbatanas de tubarão que pulam entre os vagalhões/Grandes nuvens perpendiculares inchadas coloridas como louças/Amarelas e azuis”.

La poésie n'est pas dans un titre mais dans un fait, et comme en fait ces poèmes, que j'ai conçus comme des photographies verbales, forment un documentaire, je les intitulerai dorénavant Documentaires. (...) C'est peut-être aujourd'hui un genre nouveau.³⁷

Assim, Cendrars, como um repórter fotográfico, fixa suas impressões de viagem em pequenos poemas documentários, se atendo ao que julga ser digno de retratar no percurso. No ensaio *Le Brésil*, de 1952, Cendrars se volta, através da memória, às impressões das viagens feitas ao Brasil na década de 20. Esse texto ilustra as fotos do fotógrafo Jean Manzon, para as quais Cendrars escreve notas e comentários. Em uma delas, intitulada *La couleur*, o autor enaltece as cores que compõem a paisagem natural do país: “Au Brésil, le ciel est bleu, bleu perroquet; la terre est rouge, la terre des diabases, la *terra roxa*; les fôrets sont d'un vert noir et luisant comme enduit de caoutchoutine; les eaux de l'Amazone sont d'un jaune cacao”.³⁸ Em seguida, ele explicita a razão pela qual a fotografia seria o recurso ideal para captura destas cores, em oposição a pintura:

La lumière est rayonnante au point que les artistes peintres de la vieille école en sont aveuglés. Seuls les photographes armés de leur chambre noire réussissent à la capter. La chasse aux couleurs est un sport bien moderne et passionnant.³⁹

Ou seja, apenas por intermédio da objetiva de uma máquina ou do olhar fotográfico se pode captar as luzes e a abundância de cores fortes que a luz irradia e pode cegar aqueles que tentam captá-las a olho nu. A *Kodak*, ou melhor, a forma poética que busca imitar a captura instantânea das imagens é, portanto, um dispositivo que permite a interpretação ideal da matéria brasileira. Segundo Frédéric Pagès, “s'il y a une chose

³⁷ CENDRARS, 1990, (1912-1924), p. 133. “A poesia não se inscreve em um título mas em um fato, e como de fato esses poemas, que eu concebi como fotografias verbais, formam um documentário, eu os intitulei de hoje em diante *Documentaires*. Este é hoje, talvez, um gênero novo”. (Tradução minha).

³⁸ CENDRARS, 2005, p. 254. “No Brasil, o céu é azul, azul papagaio; a terra é vermelha, a terra das diabases, a terra roxa, as florestas são de um verde negro brilhando como untado de borracha; as águas da Amazônia são de um amarelo cacau”. (Tradução minha).

³⁹ *Ibidem*. “A luz é brilhante a ponto de cegar os pintores da velha escola. Apenas os fotógrafos armados de sua câmara escura conseguem captá-la. A caça às cores é um esporte bem moderno e apaixonante.”

que Cendrars a largement contribué à inaugurer c'est bien l'usage poétique des moyens de communication moderne.”⁴⁰

Em *Feuilles de Route*, além de retomar o procedimento de *Kodak*, Cendrars inova sua escrita e acrescenta outra concepção poética que também se inspira nos meios de comunicação moderna. Em suas palavras:

Em vez das fotografias que eu não podia tirar sob os raios oblíquos que repeliam a noite prestes a toldar a paisagem dum momento para o outro, disparava imagens verbais instantâneas graças ao dom que possuo de exprimir e de não dizer tudo à discrição, bilhetes [cartões] postais mentais que por minha vez endereçava a todos os meus amigos, os poetas de Paris.⁴¹

Ou melhor, “lettres-océán”, como ele define estes “cartões postais mentais”. Os poemas de *Feuilles de Route* seriam, em última medida, nada mais do que cartões-postais utilizados como mensagens práticas para a comunicação entre Cendrars e estes amigos de Paris. Daí, poderíamos expandir o uso prático que Cendrars atribui a estes poemas para o objetivo desse tipo de poesia, ou seja, o sentido primitivo (tão caro ao poeta na época) de comunicação inter-humana, em que as palavras, as fórmulas simples, curtas e instantâneas são imediatamente comunicadas e compreendidas pelos receptores. Segundo o próprio poeta, no poema “Lettre-Océán” de *Feuilles de Route*:

La lettre-océán n'est pas un nouveau genre poétique
C'est un message pratique à tarif régressif et bien meilleur marché qu'un
radio
On s'en sert beaucoup à bord pour liquider des affaires que l'on n'a pas eu le
temps de régler avant son départ et pour donner des dernières
instructions
C'est également un messenger sentimental qui vient nous dire bonjour de ma
part entre deux scales aussi éloignées que Leixões et Dakar alors que
me sachant en mer pour six jours on ne s'attend pas à recevoir de mes
nouvelles
Je m'en servirai encore Durant la traversée du sud-atlantique entre Dakar et
Rio-de-Janeiro pour Porter des messages en arrière car on ne peut s'en
servir que dans ce sens-là
La lettre-océán n'a pas été inventée pour faire de la poésie
Mais quand on voyage quand on est à bord quand on envoie des lettres-
océán

⁴⁰ PAGÈS, 1996, p. 81. “Se há uma coisa para a qual Cendrars contribuiu largamente para inaugurar foi o uso poético dos meios de comunicação moderna.” (Tradução minha).

⁴¹ CENDRARS, 1996, p. 24.

On fait de la poésie”.⁴²

Para Cendrars, a fatura poética só pode ser possível quando se vive, ou, dito de outra forma, a vida produz a poesia. Ela não deve ser trabalho, mas uma experiência. Michaud-Larivière comenta que estes poemas seriam, de fato, antipoéticos e atestamos que eles trazem um tom de *nonchalance*, quase uma recusa à escrita, como em: “Je n’écris plus, il fait bon vivre”⁴³ ou em “Je n’ai aucun mérite à y rester enfermé et à travailler/D’ailleurs je ne travaille pas j’écris ce qui me passe dans la tête”⁴⁴. Esta postura de recusa à escrita pode ser relacionada, inclusive, com o fato de o poeta ter declarado: “deixei Paris e a Poesia, em 1917, sem intenção de voltar”.⁴⁵ O aparecimento de *Feuilles de Route* insurgiria assim como um paradoxo, que pode nos fazer questionar o estatuto poético da obra.

Destaca-se, desta maneira, o fato de que tanto a viagem como a estadia no Brasil foram profícuas em atividades e experiências para além da atividade literária e de escrita. Na verdade, mesmo as expectativas de viagem de Cendrars não eram exatamente literárias, possuindo motivações de ordem prática e financeira, visando (assim como sugere Eulálio) certamente os negócios que poderiam lhe ser oferecidos estando em contato com o novo amigo e financiador de sua viagem, Paulo Prado, um magnata da indústria do café. Em carta a Féla, mãe de seus filhos, datada de alguns meses antes de tomar o *Formose*, ele relata suas intenções no mundo novo:

Je pars en Amérique du Sud... on m’a proposé différents affaires que je vais étudier sur place, dont une de cinéma qui peut être très intéressante. J’y vais beaucoup aussi en pensant à l’avenir, pour les enfants. Je puis entrer dans

⁴² CENDRARS, 1990, p. 22 “Carta-oceano”: A carta-oceano não é um novo gênero poético/É uma mensagem prática de tarifa regressiva e bem mais barata do que um rádio/Faz-se muito uso dela a bordo para resolver os negócios que não se teve tempo de acertar antes da viagem e para dar as últimas instruções/É também um mensageiro sentimental que vem lhes dar o bom dia da minha parte entre duas escalas tão afastadas como Leixões e Dakar enquanto sabendo que estou no mar por seis dias não se espera receber notícias minhas/Servir-me-ei dela ainda durante a travessia no Atlântico-sul entre Dakar e Rio de Janeiro para enviar mensagens para trás porque só se pode utilizá-la naquele sentido/A carta-oceano não foi inventada para fazer poesia/Mas quando se viaja quando se negocia quando se está a bordo quando se mandam cartas-oceano/Faz-se poesia”.

⁴³ Ibidem, p. 35 “Não escrevo mais/Viver é gostoso”.

⁴⁴ Ibidem, p. 32 “Não tenho nenhum mérito em ficar trancado e trabalhar/Ou seja eu não trabalho escrevo tudo o que me passa pela cabeça”.

⁴⁵ CENDRARS, 2009, p. 276.

une affaire de terres dont on m'a parlé et qui serait très intéressante, si elle est sérieuse, pour l'avenir d'Odi et de Rémy. Dans tous les cas ce voyage ne sera pas perdu puisque j'y vais pour un journal et si je ne trouve pas ces affaires assez bonnes je rentre fin avril. (...) Ma main amie Blaise.⁴⁶

Deste modo, pode-se explicar o tom de alguns poemas de *Feuilles de Route* assim como o caráter de sua viagem e ainda a maneira como encarava o ofício de escritor.

Apresentar aqui o percurso de composição da obra não significa uma tentativa de incluir o projeto de *Feuilles de Route* em um simples inventário das obras não realizadas, inacabadas ou não publicadas por Cendrars,⁴⁷ mas creio que identificar esse projeto pode nos ajudar no intento de elucidação de sua atividade literária, sua relação com a escrita.

Os textos, poemas e romances planejados, anunciados e até mesmo desenvolvidos em partes e muitas vezes esperados pelos editores, porém nunca concluídos por Cendrars, são destacados pela crítica como parte da personalidade do poeta (uma tônica moderna?). Michaud-Larivière, por exemplo, afirma ser “traço constante na mitografia do autor: o texto invisível”.⁴⁸ O próprio Cendrars, em artigo de 1951, intitulado *Le roman que je n'écrirai jamais* comenta:

Depuis mes débuts, j'annonce 33 volumes en préparation. Déjà j'en ai publié plus de 40 à ce jour, et, néanmoins, sur la feuille de garde de mon prochain bouquin figurera encore cette mention de 33 ouvrages en préparation, le

⁴⁶ CENDRARS, M., 1984, p. 387. “Eu parto para a América do Sul... me propuseram diferentes negócios que eu estudarei no local, os quais um de cinema que pode ser muito interessante. Eu vou muito também pensando no futuro, pelas crianças. Eu poderia entrar em um negócio de terras que me falaram e que pode ser muito interessante, e, se ele for sério, pelo futuro de Odi e de Rémy. Em todo caso esta viagem não será perdida porque eu irei por um jornal, e se eu não achar que estes negócios são suficientemente bons, volto no final de abril. (...) Minha mão amiga Blaise.” (Tradução minha).

⁴⁷ Há inúmeros exemplos delas, como: o projeto de filme mencionado acima; um romance sobre Aleijadinho, intitulado *Aleijadinho ou Histoire d'un sanctuaire brésilien*; a obra concluída, mas que teria sido queimada por Cendrars, *La vie et la mort du Soldat inconnu*; os dez volumes de *Notre pain quotidien*, que ele diz terem sido escritos e guardados em cofres-fortes de bancos da América do Sul; e ainda um conjunto de poemas que Cendrars diz não ter publicado “nem por timidez, nem por orgulho, mas por amor” (CENDRARS, 2005, p. 462).

⁴⁸ MICHAUD-LARIVIÈRE, 2006, p. 29.

nombre 33 étant le chiffre-clef de l'activité et de la vie. Je pourrais donner des titres.⁴⁹

Ou seja, são 33 títulos que o autor não escreveria jamais, sempre anunciados como um horizonte de expectativa que o impulsiona na atividade criadora, sendo 33 o número símbolo da atividade e da vida. Tal número pode ser facilmente associado com a idade em que teria se dado o padecimento e a ressurreição de Jesus Cristo, significando no imaginário ocidental a renovação, a incompletude e a eternidade. Gilberto Freyre atesta, em 1962, em texto que recorda uma visita feita ao suíço, quando este já se encontrava perto da morte, como o espírito de renovação de Cendrars se refletia não só em sua escrita, como também em sua personalidade:

Estive com Blaise Cendrars numa das minhas recentes viagens à Europa. Recebeu-me já doente, de modo magnífico, na sua velha casa parisiense, numa rua um tanto triste. Casa que a sua presença animava de alguma coisa de cosmopolita, como se nele continuasse a haver um adolescente sempre em busca de aventuras e um europeu sempre sequioso do exótico.⁵⁰

Na verdade, este número teria um sentido místico para Cendrars, pois, segundo ele próprio, ao mesmo tempo em que as idéias de projetos fixados em volumes e títulos são um incentivo à escrita, elas podem “saccager le cerveau de l'écrivain comme le cancer”.⁵¹ Assim, ao se deparar com essa espécie de “enxame interior”, a lista de trinta e três volumes representaria um papel de motivação criadora.

Porém, o mais importante é que, através dos projetos não escritos, do não-dito, portanto, seria possível compreender quais são os “thèmes interdits” para cada autor, aqueles que ele não pode, simplesmente, desenvolver. No caso específico de Cendrars, tal lista dos projetos não representaria, segundo ele, seus temas proibidos, ou aqueles impossíveis de ser abordados por ele, mas incluiriam também obras passíveis de serem

⁴⁹ CENDRARS, 2005, p. 461. “Desde meu *début*, anuncio 33 volumes em preparação. Já publiquei mais de 40 até agora e, no entanto, sobre a folha de rosto do meu próximo livro ainda constará esta menção de 33 obras em preparação, o número 33 sendo o número-chefe da atividade e da vida. Eu poderia dar os títulos.” (Tradução minha).

⁵⁰ FREYRE, 1962. In: EULÁLIO, 2001, p. 474.

⁵¹ CENDRARS, 2005, p. 461. “Destruir o cérebro do escritor como o câncer.”

desenvolvidas, como também obras que o teriam sido, efetivamente. É o que se pode perceber relacionando o projeto de *Feuilles de Route* com sua realização efetiva.

Desta forma, explica-se porque, apesar de não concluir o projeto inicial, Cendrars irá aproveitar o título do que seria a última parte de *Feuilles de Route* na reportagem de estilo ensaístico sobre o Brasil, intitulada *Le Brésil*, que tem como subtítulo *Des Hommes sont Venus...* (dividida nas partes: *I Le Paradis, II Caramurù*), datada de 7 de setembro de 1951, onde o autor aborda fatos e personagens históricos, como Caramuru, em um texto com tom de homenagem dedicado a Paulo Prado. O primeiro parágrafo da segunda parte deste texto retoma de forma literal um poema da primeira parte de *Feuilles de Route*, *Pedro Alvarez Cabral*, e segue da seguinte forma:

L'amiral de la flotte, le Portugais Pedro Alvares Cabral, s'était embarqué à Lisbonne pour se rendre dans les Grandes Indes. Des vents contraires le portèrent vers l'ouest et le Brésil fut découvert. C'était en l'na 1500, le 22 avril.⁵²

O texto do poema é quase exatamente o mesmo, com a diferença de que em *Feuilles de Route* ele é disposto em forma de estrofe e, no ensaio, em forma de parágrafo, demonstrando mais uma vez o caráter prosaico do estilo dos poemas do caderno. Além de fazer referência a um texto de sua própria obra, está claro que o trecho também faz referência a um discurso que pertence ao senso comum da história brasileira, sendo utilizado em forma de citação livre. Segundo Régis Tettamanzi, em Cendrars, “souvent, ces clichés (au sens propre du terme: ce sont des formules) se concentrent sur quelques lignes, donnant une impression de déjà-lu”.⁵³ Blaise Cendrars repercute o *cliché* de que o descobrimento do Brasil pode não ter passado de um mero acaso, e se assemelha, neste ponto, aos escritores brasileiros que estavam empenhados em produzir obras que tinham como pretensão a reavaliação dos mitos fundadores do país ou até mesmo a sua recriação, conforme os parâmetros particulares de cada autor. No caso específico de Cendrars em *Feuilles de Route*, esta pretensão não parece existir, porém, o tom irreverente que a utilização da referência confere ao poema produz uma

⁵² CENDRARS, 2005, p. 223. “O almirante da armada, o português Pedro Álvares Cabral, embarcara em Lisboa para chegar às Índias. Ventos contrários desviaram-no para oeste e o Brasil foi descoberto. Estava-se no ano de 1500, a 22 de Abril.” (Tradução In: CENDRARS, 1996, p. 39).

⁵³ TETTAMANZI, 2004, p. 331. “Com frequência, estes clichês (no sentido próprio do termo: trata-se de fórmulas) se concentram sobre algumas linhas, dando a impressão de “*déjà-lu*”.”

leitura lúdica e remete às crônicas do descobrimento, de passagem, como uma lembrança que vem à tona, descompromissadamente *en route*.

No entanto, no caso da segunda parte de *Brésil, les hommes sont venus...*, ensaio-reportagem que considero texto complementar para análise de *Feuilles de Route*, aparece, como também aponta Tettamanzi, uma vontade parecida com esta pretensão de reinventar um dos mitos fundadores do país, o que será discutido mais tarde.

Além disso, poderíamos inferir que o título *A la fazenda* teria sido desenvolvido no texto ficcional (de caráter próximo ao realismo mágico) *Le Lotissement du Ciel* (1949), assim como na reportagem *Métaphysique du café* (1927), publicada no Brasil no periódico *O Jornal*, em edição comemorativa do bi-centenário do café, artigo em que o autor faz um relato em tom propagandístico sobre a importância econômica do café e sobre como a pujança da produção da monocultura traria transformações materiais ligadas intrinsecamente à evolução moral.

Na verdade, poder-se-iam estabelecer muitos pontos de convergência entre estes textos em prosa, que têm o Brasil como referência e temática, e os poemas de *Feuilles de Route*, que, pelo seu caráter contemplativo e descritivo, e que são, em sua maioria, circunstanciais, poderiam ser classificados como poemas prosaicos. De fato, a sequência dos poemas parece narrar a experiência de viagem cendrarsiana. Podemos mesmo reconhecer diversos personagens que perpassam os poemas, como Mr. Lopart e “a mulher do jóquei”. Em todos os casos (textos em prosa e os poemas em prosa), encontra-se sempre a admiração pela natureza (fauna e flora) brasileira, os detalhes das impressões, a presença abundante de passarinhos, aves, tom de admiração e homenagem e tentativa de apreensão da realidade exótica brasileira.

Segundo Freitas (1996), a originalidade da obra de Blaise Cendrars pode ser comensurada justamente por meio de certo tipo de recorrência em sua atividade de escrita, ou seja, o fato de que o autor desdobra uma obra em outras. Assim é que o primeiro caderno *Feuilles de Route* (de 1924) foi enriquecido anos mais tarde com outros poemas sobre o Brasil (duas partes subsequentes), da mesma maneira que a matéria brasileira foi desenvolvida posteriormente em diversos textos diferentes, nos quais ele também não deixa de comentar a própria obra, como a reportagem *Le Brésil* acrescenta concepções e revê os poemas em questão. As vivências brasileiras foram

constantemente retomadas e desdobradas dentro do conjunto de sua obra, num processo que Maria Teresa de Freitas chama de “auto-comentário” ou “metatexto”.⁵⁴

Régis Tettamanzi, ao analisar como a visão de Cendrars na maioria das vezes não escapa aos estereótipos construídos em torno da representação do Brasil (desde *Feuilles de Route*), porque sempre atrelados a seu caráter “múltiplo e diverso”, também acrescenta que a obra brasileira deste autor alcança sua originalidade porque ele foi o “único a solicitar tantos gêneros diferentes para expressar a matéria brasileira”, notadamente em romances, novelas, memórias, poemas, ensaios, traduções, entrevistas, correspondência, projeto de filme. Ele conseguiria ultrapassar a representação estereotipada da matéria brasileira pela repetição, “expansão”, “enumeração” e “ornamentação” destes mesmos estereótipos, porque a esta hiperbolização corresponderia neste caso a um procedimento que visa acusar, pela saturação, a superficialidade da imagem exaustivamente utilizada.⁵⁵

Esta atitude corresponde, como afirma Tettamanzi, ao estilo de escrita cendrarsiano, o de sempre “inovar e se renovar”.⁵⁶ Vimos como o estabelecimento de uma lista de 33 obras servia como motivação para o autor. Assim também, não se pode deixar de mencionar que o próprio pseudônimo poético do escritor, cujo verdadeiro nome é Frederic-Louis Sauser, carrega uma referência à transformação, à criação de uma matéria a partir de outra. O nome de poeta compreende uma *blague*, um jogo de palavras: Blaise (“braise”- brasa) Cendrars (“cendres”- cinzas), que nos faz, portanto, relacioná-lo com sua atitude de escrita. É irresistível, igualmente, associar seu pseudônimo com sua própria imagem de poeta, que sempre aparece nos registros fotográficos e nos relatos, tal qual relembra Sérgio Buarque de Holanda, com um “cigarro assim pendurado, sempre no canto da boca (...). Ele falava com o cigarro, não tirava aquele cigarro caído, assim”.⁵⁷

⁵⁴ FREITAS, 1996, p. 20.

⁵⁵ TETTAMANZI, 2004, p. 331.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 328.

⁵⁷ HOLANDA; MORAIS NETO, 1971. In: EULALIO, 2001, p. 555.

1.2. *Feuilles de Route*: percurso de viagem

Como já explicitado, *Feuilles de Route* constitui um caderno de 103 poemas dividido em três partes: *I. Le Formose*, *II. São Paulo* e *III. Départ*, escritos entre 1924 (a bordo do navio *Formose*) e 1928, data da última viagem de Blaise Cendrars ao Brasil. Portanto, estas partes não foram na realidade escritas em seqüência, como um diário de viagem feito instantaneamente. Porém, a concepção poética do poema como instantâneo fotográfico (ou da reportagem fotográfica) confere unidade à obra. Além disso, pode-se perceber também uma trajetória linear num “espaço existencial”,⁵⁸ tal como aponta Eulálio, que perpassa suas três partes.⁵⁹ O poeta, munido de sua Remington, anota suas sensações de acordo com o percurso geográfico, ou seja, na maioria das vezes de acordo com as paradas de cabotagem do navio *Formose*:

Ma belle machine à écrire qui sonne au bout de chaque ligne et qui est aussi rapide qu'un jazz/Ma belle machine à écrire qui m'empêche de rêver à bâbord comme à tribord/Et qui me fait suivre jusqu'au bout une idée/Mon idée.⁶⁰

De acordo com a viagem entre Paris - Le Havre (em trem), Le Havre - Santos (em barco) e Santos - São Paulo (em trem), que corresponde à primeira parte do livro (*Le Formose*), eis a seguir a trajetória linear no “espaço existencial”. O cargueiro percorre localidades na Europa, das quais o poeta ressalta o porto de Le Havre; o porto La Pallice da cidade francesa La Rochelle e sua vizinha Ilha de Ré; a baía de Bilbao; as cidades espanholas Corunha e Villa Garcia de Arosa; Porto de Leixões em Portugal e a costa deste país. Na costa da África, o poeta capta seus instantâneos poéticos a partir de (e sobre) as localidades seguintes: um ponto entre a ilha da Madeira e Casablanca (“35° 57’ Latitude Norte 15° 16’ Longitude Oeste”); a ilha de Fuerteventura; um ponto “na altura do Rio do Ouro” no Saara Ocidental; Cabo Branco; Dakar e seu antigo farol “Deux Mamelles”; a ilha de Gorée. Depois da costa da África, o poeta ainda se refere à

⁵⁸ EULÁLIO, 2001, p. 28.

⁵⁹ O percurso referencial da viagem entre a França e o Brasil, que se pode depreender dos poemas, foi representado em mapa, incluído em apêndice.

⁶⁰ CENDRARS, 1990 (1924-1929), p. 14. “A minha bonita máquina de escrever que toca no fim de cada linha e é tanto [sic] rápida quanto um jazz/A minha bonita máquina de escrever que me impede de sonhar quer a bombordo quer a boreste/E que me faz seguir até o fim uma idéia/A minha idéia”.

linha do Equador, que marca um ponto central da travessia, e em seguida começam as descrições poéticas das paisagens que o território brasileiro apresenta. A primeira localidade da costa brasileira é Fernando de Noronha, em seguida a praia de Amaralina (Salvador, Bahia), uma referência a Pernambuco, e enfim Rio de Janeiro e a baía de Guanabara, espaço descrito por muitos viajantes europeus em visita ao Brasil. A seguir, segue o roteiro da cabotagem e parte para Santos, desembarcando na praia de Guarujá. De lá, parte para seu destino final, São Paulo, em trem pela “São Paulo Railway C^o”, seguindo o Caminho do Mar, passando por Paranapiacaba e Piratininga.

Na segunda parte da obra, *II. São Paulo*, dedicada à cidade de seus anfitriões modernistas, e onde Cendrars ficou de fato hospedado em sua primeira viagem, o poeta se refere pouco a lugares específicos, como a avenida São João.

Já na terceira parte de *Feuilles de Route, III. Le départ*, o poeta, que refaz o percurso de ida, dedica novamente poemas a localidades como o Caminho do Mar, Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco e acrescenta Cabo Frio.

No entanto, apesar de dar destaque aos pontos geográficos plasmados em poemas-reportagem no percurso do *Formose*, a trajetória do eu-lírico passa principalmente por suas sensações ou impressões, desde as primeiras expectativas de viagem, as primeiras impressões entusiasmadas do viajante pelas paisagens e terras que vão despontando no horizonte e chegada em terra firme, passando pelo olhar descritivo (no entanto também sintético) e contemplativo (de tom um tanto propagandístico talvez) versado sobre a cidade de São Paulo, até o percurso de volta à França, que deixa entrever um tom questionador e reflexivo - e que suspende qualquer interpretação definitiva sobre estas impressões de viagem, principalmente no último poema (analisado no final deste capítulo). Para além da correspondência que se poderia estabelecer entre viagem referencial ao Brasil e a seqüência definitiva dos poemas de *Feuilles de Route*, estabelecida posteriormente por Cendrars nas três partes supracitadas, o livro apresenta um percurso que revela uma visão mais ampla, não simplesmente sobre o sentido de sua primeira viagem ao Brasil, mas também sobre as viagens feitas por outros exploradores europeus ao país, com quem Cendrars dialoga, além de expressar uma visão sobre as viagens em geral, assim como sobre o ofício do escritor e a fatura poético-literária.

Destarte, é conveniente destacar alguns poemas representativos que demonstram a postura do poeta em relação à viagem que faz, para compreender qual o sentido do deslocamento para este ser “à deriva”, e para compreender o que esta viagem representa

para o poeta moderno *bourlingueur*, na rota dos navegantes e descobridores da época das grandes navegações.

Este poeta, em alguma medida em oposição a estes antigos viajantes, assume uma posição menos aproveitadora, no sentido de tomar a viagem apenas como oportunidade de ganho, e não como um deslocamento que permite ao mesmo tempo uma mudança subjetiva. Ao contrário, o poeta pretende, através da experiência de travessia que a viagem proporciona, transformar-se, aprender, assumir outra identidade. É o que demonstra no poema “En route pour Dakar”, o primeiro poema após deixar as costas de Portugal, o que representa a verdadeira partida:

Adieu Europe que je quitte pour la première fois depuis 1914 (...)/ Je veux tout oublier ne plus parler tes langues et coucher avec de nègres et des négresses des indiens et des indiennes des animaux des plantes/Et prendre un bain et vivre dans l'eau/Et prendre un bain et vivre dans le soleil en compagnie d'un gros bananier”.⁶¹

Aqui, encontramos a vontade anunciada pelo poeta de se aproximar de uma paisagem e de alteridade exóticas que ele espera encontrar no Brasil, marcadamente o negro, que aqui é colocado em conjunto com o indígena, como também com os animais e plantas. Este interesse pelo exótico, no entanto, é, nos poemas aqui analisados, expresso de forma dúbia, porque não demonstra apenas um interesse superficial do poeta que diz pretender “se deitar com negros e negras”, “viver em companhia de uma grande bananeira”. Ao mesmo tempo em que aparece relacionado aos clichês de uma terra que oferece encantamentos naturais, que proporcionariam uma vida prazerosa, o interesse pelo elemento exótico também parece ser a procura pelo conhecimento do que é novo e desconhecido, por meio de uma interação que vai além da contemplação superficial. Porque, se ele intenta “tudo esquecer” e não falar mais as línguas maternas europeias, ele deve no mínimo compreender a segunda cultura, para não dizer assumi-la. A sequência do poema referido nos mostra exatamente o projeto de amalgamação completa, o desejo de mergulho, de verticalização da experiência junto àqueles “negros e negras, índios e índias, animais e plantas” no outro país. Assim: “Et aimer le gros

⁶¹ CENDRARS, 1990 (1924-1929), p. 18. “Adeus Europa que deixo pela primeira vez desde 1914/Quero esquecer tudo não falar mais teus idiomas e dormir com negros e negras índios e índias animais plantas/E tomar um banho e viver na água/E tomar um banho e viver no sol em companhia de uma grande bananeira”.

bourgeon de cette plante/Me segmenter moi-même/Et devenir dur comme un caillou/Tomber à pic/Couler à fond”.⁶² Tal intenção corresponde claramente à identificação do negro enquanto a imagem representante de uma concepção de arte primitivista, como identifica Pierre Rivas:

vemos aparecer uma dialética extremamente interessante: é que a modernidade européia acha então de reconhecer, como paradigma, os traços mais arcaicos e primitivos. Em outras palavras, a modernidade é a emergência de um eixo teórico-estético que está totalmente centrado na idéia de primitivismo.⁶³

Dessa maneira, o conceito é caro para toda a arte moderna, e em especial para a pintura, como aconteceu com Léger, Lhote e Picasso, que pretendia ir além do termo e criar o seu próprio primitivismo, ao assimilar os valores plásticos da estatuária africana e plasmar uma pintura de movimentos rápidos e simples.⁶⁴

No entanto, vale salientar, com Berranger, que o primitivismo plástico moderno, ou sua maneira de se apropriar da arte africana, não corresponde exatamente ao primitivismo literário-poético de Cendrars, porque para o poeta (da mesma forma que para Rimbaud, Tzara ou Soupault), “les maudits de la société, l’idiot, le nègre, le criminel, ont été exaltés” com o intuito de

ouvrir l’esthétique occidentale à une autre forme de la sensibilité et du sacré, de l’initier à un autre rapport au corps, à une spiritualité qui échappe au dualisme (...) c’est une negritude corporelle, l’apologie du retour aux sources archaïques de l’énergie humaine, qui s’exprime dans ce mythe nègre, utilisé comme une alternative à la culture bourgeoise jugée responsable de la guerre et de l’exploitation marchande.”⁶⁵

⁶² Ibidem, p. 18. “E amar o grosso rebento desta planta/Segmentar-me eu mesmo/Tornar-me duro como um seixo/Cair a pique/Ir ao fundo”.

⁶³RIVAS, 2005, p. 212.

⁶⁴RUBIN, 1996, p. 286.

⁶⁵ BERRANGER, 2007, p. 100-2. “Abrir a estética ocidental a uma outra forma de sensibilidade e do sagrado, de iniciar uma relação com o corpo e uma espiritualidade que escapa ao dualismo. (...) É uma negritude corporal, a apologia do retorno às fontes arcaicas da energia humana, que se exprime neste mito negro, utilizado como uma alternativa à cultura burguesa julgada responsável pela guerra e pela exploração mercantil.” (Tradução minha).

Portanto, fica clara a necessidade de o poeta abandonar não só o espaço geográfico da Europa, mas tudo o que ela representa.⁶⁶ É claro que ele encontrará este ideal primitivo no Brasil, porque como evidenciou Oswald de Andrade, “O primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo.”⁶⁷ Ou seja, o primitivismo na França era um ideal estético de vanguarda, enquanto no Brasil ele fazia parte de nossa cultura pouco “civilizada”, na visão do poeta brasileiro.

Em seguida, o poema “Le passage de la ligne” (antecedido por “Equador”), se localiza no trajeto posteriormente a todo o relato das costas da África, mas principalmente no momento em que o *Formose* transpõe a Linha do Equador. Este poema também diz muito sobre esta possibilidade de, ao mesmo tempo, atravessar o Atlântico cruzando a linha que divide os dois hemisférios e se tornar outro:⁶⁸

Naturellement j’ai été baptisé
C’est mon onzième baptême de la ligne
Je m’étais habillé en femme et l’on a bien rigolé
Puis on a bu⁶⁹

O poema descreve um ritual de batismo organizado pelos marinheiros, que concediam certificados aos passageiros que atravessassem a linha do Equador. O poeta exagera o número de vezes que ele teria recebido este certificado, de modo a sugerir outras travessias feitas, marcando sua identidade de viajante experiente. No entanto, ele faz questão de passar pela parte do ritual que consiste em se fantasiar de mulher. O poeta tem consciência de que o ritual bem-humorado de transformação, ainda que em

⁶⁶ Vale lembrar que Cendrars teve seu braço direito arrancado por um obus na Primeira Guerra, em 1914, data a que ele refere no poema analisado.

⁶⁷ CAMPOS, 1990, p. 31

⁶⁸ De acordo com Claude Leroy, os poetas Remy de Gourmont, François Villon e Gérard de Nerval (1808-1855) foram “figuras tutelares” para Cendrars em toda sua obra. O poeta teria se apropriado da fórmula “Je suis l’autre”, escrita por Nerval em baixo de seu retrato feito por Gervais. Em 5 de maio de 1912, o jovem Freddy Sauser retoma a fórmula de Nerval e, por sua vez, a transcreve em baixo de um retrato seu, feito em Nova York, na mesma época em que assume o nome Blaise Cendrars. Segundo Leroy, esta fórmula “torna-se um *leitmotiv* para Cendrars, um lema, de acordo com o qual a fascinação pelo duplo se mistura a um desejo de metamorfose”. (In: CENDRARS, 2006, p. 335).

⁶⁹ CENDRARS, 1990 (1924-1929), p. 34. “(A passagem da linha) Naturalmente fui batizado/É o meu décimo primeiro batismo da linha/Havia-me vestido de mulher e brincamos muito/Depois bebemos”.

fantasia, é importante, porque marca e celebra o deslocamento da viagem, a mudança de direção, a entrada em terras opostas às do Norte, das quais ele quer tanto fugir.⁷⁰

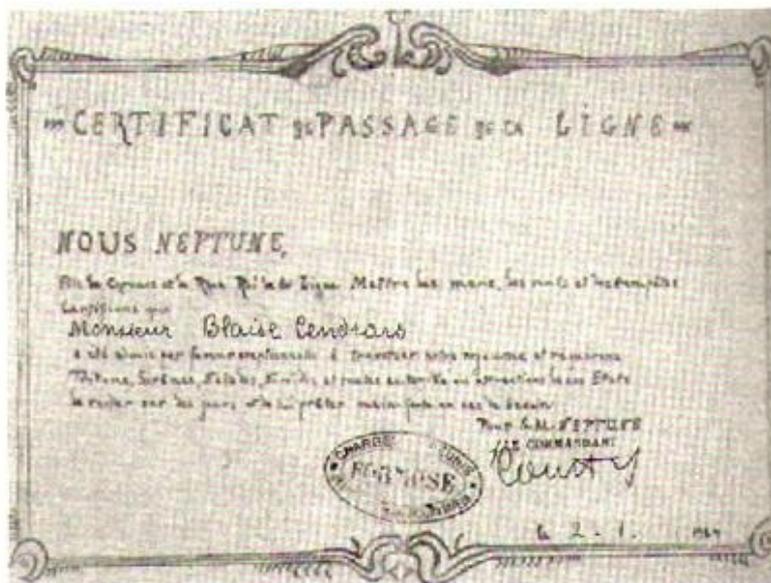


Figura 2: Certificado de passagem da linha do Equador concedido por Neptune a Cendrars, em 1º de fevereiro de 1924.

Já em território brasileiro, o poeta encontra-se na altura de uma praia da Bahia. Ele expressa, então, o sentimento de não querer chegar ao destino, contraditoriamente ao que ele havia demonstrado nos poemas anteriores. O poema leva o nome desta praia: “Amaralina”, onde ele faz alusão à mensagem, recebida através de mensagem de rádio, de que já estava sendo esperado em Santos, a saber, pelos poetas modernistas, amigos que ele havia feito em Paris no ano anterior.

Amaralina

Ce poste de T.S.F me fait dire qu'on m'attendra à Santos avec une auto
 Je suis désespéré d'être bientôt arrivé
 Encore six jours de mer seulement
 J'ai le cafard
 Je ne voulais jamais arriver et faire sauter la Western⁷¹

Nesta altura da viagem, o poeta demonstra a recusa de ter que cumprir o papel pelo qual é esperado, o de representante da modernidade ocidental. Tendo sido convidado por Paulo Prado, por intermédio de Oswald de Andrade, o poeta suspeita que os escritores e poetas brasileiros o esperam enquanto um escritor e poeta da vanguarda

⁷¹ CENDRARS, 1990 (1924-1929), p. 36. “(Amaralina) Esta estação de rádio manda me dizer que estarão esperando por mim em Santos com um carro/Estou desolado porque estarei chegando logo/Somente seis dias de mar ainda/Estou na fossa/Querida não chegar nunca e fazer explodir a Western”.

européia, que servia de modelo para suas produções. Ele demonstra consciência de que sua chegada na “Western” iria trazer estas conseqüências, mesmo não possuindo as mesmas expectativas, como acabamos de ver. Além do mais, não é difícil concluir que o que interessa ao poeta seja antes a indeterminação que o percurso em si proporciona, a uma chegada que já estivesse pré-determinada, calculada.

Assim, no percurso entre Rio de Janeiro e Santos – o destino do *Formose*, o poeta descreve, em tom de lembrança, a ligação que ele estabeleceu a bordo com dois amigos, M. Lopart e uma moça apelidada por ele de Boubou-blanc-blanc-boubou, os quais desembarcam no Rio e não seguem viagem com ele até Santos. Eles foram seus companheiros de viagem e com eles a trajetória entre França e Brasil foi determinada pelo riso, pela alegria, pelo desrespeito às normas e convenções estabelecidas no navio e pelo cultivo da amizade. Porém, para o poeta, é preciso partir e, assim, apesar de lamentar a partida deles, segue viagem, confiante de que próximas viagens irão ocorrer, e com elas as chances de reencontrar estes amigos feitos a bordo, porque “o mundo é muito pequeno para tão alegres companheiros”. Eis o poema “Belle Soirée”:

Le soir tombe sur la côte américaine
 Pas un Poisson pas un oiseau
 Une chaîne continue de montagnes uniformes toutes recouvertes d'une
 végétation luxuriante
 La mer est unie
 Le ciel aussi
 Je pense aux deux amis que je me suis fait à bord et qui viennent de me
 quitter à Rio
 M. Lopart agent de change à Bruxelles gentil charmant qui me tenait tête à
 table ou le soir au fumoir devant une bouteille de whisky
 Et Boubou-blanc-blanc-boubou la meilleure des copines avec qui je nageais
 des heures dans la piscine matin et soir
 A nous trois nous faisons un groupe très gai qui pleurait aux larmes à force
 de rire
 Nous avons embêté tout le monde à bord scandalisé les fonctionnaires et
 militaires (supérieures en mission)
 Je n'ai jamais autant ri depuis dix ans et ri Durant vingt jours j'étais malade
 de rire et ai augmenté de six kilos
 Au revoir mes bons amis à bientôt nous nous retrouverons à bord en rentrant
 en France ou en autre jour à Paris ou à Bruxelles ou ailleurs dans un
 train qui franchira les Andes ou à bord de l'Emperess qui cinglera vers
 l'Australie nous aurons toujours le même barman car le monde est
 bien petit pour d'aussi gais compagnons
 A bientôt à bientôt⁷²

⁷² CENDRARS, 1990, (1924-1929), p. 44. “(Noite linda) A noite cai sobre a costa americana/Nem um peixe nem um pássaro/Uma cadeia contínua de montanhas uniformes todas recobertas por uma vegetação luxuriante/O mar está uniforme/O céu também/Penso nos dois amigos que fiz a bordo e que acabei de me deixar no Rio/O senhor Lopart cambista de Bruxelas gentil encantador que me desafiava à mesa ou à noite no salão de fumantes diante de uma garrafa de whisky/E Bubu-branco-branco-bubu a melhor das

Como afirma Jay Bochner, sobre o fato de que os poemas de *Feuilles de Route* revelam um tom despretensioso, exemplificado no poema acima referido,

So not only is there no pretentiousness in these poems but they also constitute an attack upon pretentiousness, upon rhetorical embellishment and artistic “superiority”. And throughout, Cendrars demonstrates a sense of humour about the job, an enjoyment of living, and a whole range of irony and sarcasm about the arrogant insularity of Western attitudes. As he wrote so often, poetry is in the street.⁷³

Da mesma maneira, Gilberto Freyre testemunha sobre o poeta, marcando o fato de que ele era uma figura que não se apegava tanto às formalidades, como é habitual pela parte dos europeus:

Blaise Cendrars era um realista romântico, mais à inglesa do que à francesa. Nada tinha do intelectual francês demasiadamente comprometido com ideologias políticas ou doutrinas sociológicas; ou demasiadamente sensível a agrados oficiais ou carinhos plutocráticos da parte de estrangeiros à sua pessoa um tanto agreste.⁷⁴

Na viagem de volta à França, e portanto, na terceira parte do caderno, Cendrars ainda demonstra a satisfação de se encontrar à deriva, e o desejo de não chegar ao seu destino, porque a travessia é mais inspiradora. No verso do poema “Pourquoi”, um dos últimos do caderno, o poeta afirma: “J’écris en tournant le dos à la marche du navire”.⁷⁵

colegas com quem eu nadava horas a fio na piscina de manhã e de tarde/Nós três formávamos um grupo muito alegre que chegava a chorar de tanto rir/Chateamos todo o mundo a bordo escandalizamos os funcionários e os militares (superiores) em missão/Nunca ri tanto de dez anos para cá e ri por vinte dias estava doente de rir e engordei seis quilos/Até a vista meus bons amigos até logo nos encontraremos a bordo voltando para a França ou outro dia em Paris ou em Bruxelas ou num outro lugar num trem que transporá os Andes ou a bordo do Emperess que singrará para a Austrália teremos sempre o mesmo barman pois o mundo é muito pequeno para tão alegres companheiros/Até logo até logo”.

⁷³ BOCHNER, 1992, xxx. “Portanto, não apenas não há pretensiosidade nesses poemas, mas eles também constituem um ataque a essa pretensiosidade, em direção ao ornamento retórico e superioridade artística. E, do princípio ao fim, Cendrars demonstra um senso de humor em relação ao trabalho, um gosto pela vida, e toda uma rede de ironia e sarcasmo pela insularidade arrogante das atitudes ocidentais. Tal como ele escreveu tão frequentemente, poesia está na rua”.

⁷⁴ FREYRE, 1962. In: EULALIO, 2001, p. 474.

⁷⁵ CENDRARS, 1990 (1924-1929), p. 87.

Sua escrita se dá, desta maneira, de costas para o seu destino, e de frente para o lugar da partida, porque este agora representa toda a experiência que ele possui, a qual ele deverá dar forma literária, para recuperar “Les 9 mois au Brésil/Les 9 mois aux amis”.⁷⁶

Cabe considerar que os poemas presentes nas versões da obra a partir de 1944, como é o caso da edição aqui analisada, por terem sido feitos, como desvendou Haroldo de Campos, entre 1924 e 1928, e portanto entre o período das viagens de Cendrars ao Brasil, não expressariam exatamente uma visão primária ou impressões iniciais de viagem, o que, se for o caso, ocorrerá apenas com a primeira parte, *I. Le Formose*. O que quero dizer é que, apesar de proclamar uma visão livre, talvez ingênua, que permitiria uma renovação poética, os poemas de Cendrars deixam entrever muitos diálogos com os amigos modernistas brasileiros, com suas concepções artísticas e com suas produções à época. Pode-se, de início, citar pelo menos o estreito contato com a poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade; a admiração pelas obras de Tarsila do Amaral e efetiva colaboração mútua entre o poeta e a pintora: Tarsila ilustra os poemas da primeira parte de *Feuilles de Route*, e Cendrars irá escrever 6 poemas sobre São Paulo para compor o catálogo da exposição da pintora em Paris em 1926; a vasta e profícua interlocução intelectual e notadamente pessoal que se travou entre Paulo Prado e Cendrars; e a contraditória relação entre Cendrars e Mário de Andrade, expressa através de artigos de ambos, bem como por meio da documentação de marginalia do autor paulista, em que ele expressa sua perspectiva um tanto crítica em relação à presença do suíço em meio à dinâmica modernista brasileira. Podemos elencar diversas razões para isso, e faremos em momento oportuno.

1.3. *Feuilles de Route e La Prose du Transsibérien*: poemas e viagens modernas de iniciação literária

“- J’irai, moi”,⁷⁷ teria dito o jovem Cendrars (que era apelidado de Freddy aos 17 anos em 1904) aos pais, quando estes lhe propõem partir a São Petersburgo para

⁷⁶ Ibidem, p. 66.

⁷⁷ “- Eu irei.” A suposta frase, que sugere em poucas palavras o ímpeto de viajante presente já no jovem Freddy, é da filha Miriam Cendrars-Gilou, que narra a biografia de seu pai, apoiando-se em memórias, documentos e na própria obra autobiográfica do autor, entrelaçando assim a voz de Cendrars e a sua. O texto de Miriam tenta, de certa maneira, buscar na infância de Frederic-Louis Sauser as experiências vividas que contribuíram para a formação da personalidade do poeta Cendrars. (CENDRARS, M., 1984, p. 91)

trabalhar com o joalheiro suíço M.H.A. Leuba, depois que o filho faz uma fuga de casa, espalha dívidas pela cidade e se recusa a continuar os estudos. O jovem iria se ocupar da correspondência em francês, italiano e alemão, com os fornecedores e os clientes da joalheria e relojoaria Maison Leuba. Esta proposta, na verdade uma solução para o jovem rebelde, daria a oportunidade a Cendrars de inaugurar o ciclo de viagens empreendidas a partir de então por conta própria, posto que sua família já havia empreendido outras viagens, mudanças e deslocamentos. Segundo Miriam Cendrars, sua filha, o deslocamento havia se tornado para Cendrars, ainda na infância, “un mode de vie normal, logique”.⁷⁸ Justificado, claramente porque, ainda em suas palavras, “les Suisses, quant à eux, s’expatrient volontiers”.⁷⁹

Este ciclo de viagem, que ele sustentará até 1940, se deu não apenas na vida de Cendrars, a ponto de ser chamado de poeta *bourlingueur*,⁸⁰ *globe-trotter* ou *poète du monde entier*, mas também sua obra conta com uma série de poemas que têm em comum “o tema da viagem e da modernidade técnica”, pertencendo, no que se refere à forma, à tradição (épica) dos poemas longos. São estes os poemas que o tornarão conhecido nos meios literários antes da Primeira Guerra. Em seqüência cronológica: *Les Paques à New York*, primeiro poema publicado por Cendrars, em 1912, depois de viagem a Nova York em 1911; *Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France*, de 1913; e *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, concebido em 1914 e publicado em 1919.⁸¹

A viagem a São Petersburgo desdobrar-se-á na viagem pela rede ferroviária Transiberiana,⁸² resultando no célebre *Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France*, que foi publicado em 1913, nove anos após a viagem real, feita sob a tutela de

⁷⁸ CENDRARS, M., 1984, p. 49. “Um modo de vida normal lógico”. Segundo Miriam, aos sete anos Cendrars se muda com sua família de La Chaux-de-Fondes, sua cidade natal, para Nápoles, onde o pai pretende importar cerveja alemã. O caminho para Itália se dá, curiosamente, passando primeiro por Paris, depois Marseille e por Alexandria no Egito, onde o pai possuía contatos com comerciantes de bebidas.

⁷⁹ Ibidem, p. 93. “Os suíços se expatriam voluntariamente”.

⁸⁰ Segundo a definição do *Trésor de Langue Française* para *bourlingueur*: “navio que se locomove e balouça facilmente”, e também: “aquele que viaja muito, que ama a vida aventureira”. (Tradução minha)

⁸¹ BERRANGER, 2007, p. 22.

⁸² A rede Transiberiana foi construída com a intenção de conectar a Rússia Europeia com as províncias do Extremo-Oriente Russo, Mongólia, China e o Mar do Japão. Sua construção ocorreu entre 1891 a 1916. E segundo Miriam Cendrars, a rede fascinava Freddy desde 1890, quando a família vai a Paris visitar a Exposição Universal que festeja o novo século, que tem como ponto culminante o trem Transiberiano, cuja construção também é motivo de fascinação de todos.

M. Rogovine, empregado da Maison Leuba e encarregado de ensinar a Freddy o ofício e os trâmites do comércio de jóias. Este poema causou impacto nos meios literários por se tratar, tal qual propagandeava Cendrars, do “primeiro poema simultâneo”.⁸³ Segundo o autor, em entrevista radiofônica de 1950, na época da publicação desse livro, ele teria granjeado algumas inimizades, chamadas por ele de “vieilles barbes”, as quais, em suas palavras, lhe tratavam de “épigono” e o acusavam de plágio. Isto porque, ainda segundo ele, “Il n’était pas bon d’être un jeune authentique parmi toutes ces vieilles gloires de la queue du symbolisme, qui se prenaient pour des bardes sacrés”.⁸⁴

De fato, a Paris do pré-guerra, período em que Cendrars publica seus poemas ditos “longos”, não representava exatamente um cenário em que produções como estas eram recebidas com facilidade, como se pode pensar quando se fala em vanguarda artística parisiense e ainda mais quando se considera que os modernistas brasileiros e mesmo os latino-americanos, no geral, buscavam neste contexto literário algum tipo de inspiração para o movimento de ruptura que pretendiam empreender em seus países. Algumas produções eram recebidas, sim, como atesta Eric Cahn, em análise do contexto artístico da cidade à época, em “uma atmosfera de escândalo cultural e conflito social”.⁸⁵

É claro que a cidade contou com revoluções modernistas centrais e importantes para a conformação do movimento, por causa de atuações como as de Gertrude Stein; de projetos artísticos como o cubismo de Picasso, “internacionalmente reconhecido em poucos anos”, desvelando um “desafio às leis da composição e perspectiva do passado”; pelas inovações musicais que incluíam “cacofonias e insistentes ritmos primordiais” de Stravinsky; e pelas transgressões poéticas de Apollinaire, que, em franca rejeição do passado e da tradição simbolista e em consonância com o projeto estético de Cendrars,⁸⁶

⁸³ CENDRARS, 2006, p. 162. O termo simultaneísmo, criado por Sonia e Robert Delaunay, irá provocar polêmica até a eclosão da Primeira Guerra.

⁸⁴ Ibidem. “Não era boa coisa ser um jovem autêntico em meio a todas essas velhas glórias da cauda do simbolismo, que se tomavam por bardos sagrados”. (Tradução minha).

⁸⁵ CAHN, Eric. In: BRADBURY, 1998, p. 128-30.

⁸⁶ Sobre a importante relação entre Cendrars e Apollinaire, críticos como Berranger (2007) e o próprio Cendrars afirmam que ela repercutiu certo incômodo entre ambos os poetas, por “suspeita de plágio” advindas das duas partes, já que a publicação de *Pâques à New York*, poema de Cendrars, foi publicado logo depois de *Zone*. A questão “bem escolar do quem copiou”, como analisa a crítica supracitada, tem caráter escolar, mas também diz muito sobre o “clima das *avant-gardes*”, em que o gesto criador se definia sobremaneira de acordo com a proclamação da originalidade e de afirmação ou “manifesto” de si.

dispensava a pontuação, a tipografia regular, a forma reconhecível do verso, e introduziu em poemas como *Zone* (1913) temas como paisagens urbanas, aviadores, taquígrafos e outras coisas do mundo moderno.⁸⁷

Paradoxalmente, afirmando com Cahn, estas revoluções só puderam insurgir justamente pelo fato de que a reação contrária a elas foi enfática, ainda que não tivessem a força iconoclasta do dadaísmo ou do surrealismo, pós 1924.⁸⁸ Segundo o autor: “o modernismo e a experimentação cultural e social da Europa despertaram sistematicamente um protesto conservador moderado e um recuo reacionário extremista” do público, representado por “árbitros do gosto”, como um Anatole France ou um Maurice Barrès, ilustres nomes do classicismo francês. Os valores clássicos ainda sobreviviam na pintura e na poesia com o impressionismo e o simbolismo e na música com o wagnerismo. A estes valores clássicos aliavam-se, na política, os valores nacionais. Desta forma, podemos afirmar que o movimento de vanguarda na França foi essencialmente um movimento antinacional, que buscava, por exemplo, através da valorização dos temas africanos, “primitivos” ou estrangeiros, uma renovação da tradição artística.⁸⁹

Neste sentido é que compreendemos como o tema da viagem pôde servir a Cendrars para percorrer outras paragens e encontrar inspiração poética em diversas outras culturas, de forma a trazer para sua obra valores estrangeiros, diferentes e revolucionários no contexto acima explicitado.

O poema *Transsibérien* ainda hoje é considerado o mais famoso de Cendrars, apesar de ter tido uma pequena tiragem e poder ser visto atualmente, na íntegra, apenas

⁸⁷ CAHN, Eric. In: BRADBURY, 1998, p. 128-30.

⁸⁸ O dadaísmo e o surrealismo: revoluções artísticas em relação às quais Cendrars não demonstra desconhecimento, mas das quais, ao embarcar para o Brasil em 1924 exatamente, declara estar farto, porque desconectado da “Poesia” desde 1917, data que coincidem a perda de sua mão direita e o abandono da poesia. De certa maneira, a primeira viagem ao país configura-se como uma viagem de fuga, se pensarmos que Cendrars se distancia, nessa ocasião, das revoluções artísticas das quais foi um dos participantes. Em suas palavras: “Fora Oswald de Andrade, o profeta do modernismo em São Paulo, que viera procurar-me em Paris, e contentíssimo por romper com os incômodos e a agitação das manifestações parisienses em que se confinava a poesia – dadaísmo, surrealismo – eu tinha agarrado a ocasião pelos cabelos e tinha fugido prontamente...”. Trecho de *La voix du sang*, contido em *Trop c'est trop*. Tradução de Adrien Roig. In: ROIG, 1984, p. 43.

⁸⁹ Não se pode deixar de notar que, ao contrário, no Brasil o movimento modernista foi fundamentalmente nacional, porque tinha como projeto a afirmação de conteúdos brasileiros, pela valorização desses mesmos temas “exóticos”.

por ocasião de exposições, por ser “impossível de reproduzi-lo em edição corrente”, como afirma Berranger.⁹⁰

A obra, de autoria partilhada entre Blaise Cendrars e a pintora Sonia Delaunay, era definida como um *livre-tableau* (ou livro-quadro/livro-objeto), cuja folha se desenrola verticalmente por dois metros, dobrada vinte e uma vezes em altura. Cendrars previu a tiragem de 150 exemplares apenas, porque a soma desta exata quantidade de exemplares de dois metros cada permitiria à obra alcançar o topo da Torre Eiffel.⁹¹

Apesar do fato de que nos dias de hoje apenas os poemas são editados, desvinculados da participação da pintora, a obra se constitui, na origem, de uma colaboração mútua entre os versos de Cendrars e iluminuras de Sonia Delaunay (grande amiga de Cendrars, casada com o igualmente artista e amigo Robert Delaunay), em que se entrevê a forma da Torre Eiffel, construída para a Exposição Universal de 1889, e da Roda Gigante, montada por ocasião da Exposição Universal de 1900. Segundo Berranger, os dois símbolos fazem parte da História da Modernidade, e foram eleitos pelos poetas à época, torre e roda, por formarem, como afirma esta autora, um palíndromo (*tour e roue*) que alude à noção de circularidade, que por sua vez pode ser estendida às ideias de movimento, progresso, transformação, renovação. Segundo Chevalier, “o movimento circular é perfeito, imutável, sem começo nem fim, e nem variações, o que o habilita a simbolizar o tempo”.⁹² E, se levarmos em consideração o que diz Cendrars em sua primeira conferência no Brasil (*Les poètes modernes dans l'ensemble de la vie contemporaine*): “(...) le poète d'aujourd'hui est tout le contraire d'un dégénéré. Il a pris conscience de son époque. Il est la conscience de cette époque”,⁹³ entendemos como a imagem da roda não expressa apenas um símbolo gratuito ou ilustrativo da modernidade, mas representa antes de tudo a condição do poeta na modernidade, ou seja, aquele que tem a consciência de seu tempo, da dinâmica do progresso. A roda simbolizaria, portanto, ao mesmo tempo o poeta e a poesia: expressões conscientes dos tempos modernos ou, como Cendrars prefere, do “*profond aujourd'hui*”. Isto em relação à simbologia da roda. No caso do símbolo moderno (e

⁹⁰ BERRANGER, 2007, p. 20-1.

⁹¹ BERRANGER, 2007, p. 20.

⁹² CHEVALIER, 2009, p. 252.

⁹³ CENDRARS, 2005, p. 90. “O poeta de hoje é o contrário de um degenerado. Ele tomou consciência de sua época. Ele é a consciência desta época.” (Tradução minha).

inovador) da “torre”, é o próprio Cendrars quem explicita sua utilização enquanto gesto de contestação contra a poesia que era então praticada: “L’heure de la Tour avait sonné. Elle était le mât de la T.S.F. Elle donnait l’heure à tous les navires en haute mer. Pourquoi pas aux poètes?”⁹⁴

A simultaneidade do livro, defendida como uma novidade artística por seus autores foi construída pela união intrínseca entre poema e ilustrações. E a colaboração artística “du peintre et du poète fait du poème un objet spectaculaire, exigeant du lecteur qu’il négocie entre le visible et le lisible ses propres parcours, invente l’itinéraire de son trajet, son propre voyage d’écriture, en somme”.⁹⁵

No entanto, não apenas a forma do poema sugere a simultaneidade proclamada, mas também o olhar do poeta, que, por se encontrar em movimento acelerado, dentro do trem, percebe as paisagens exteriores ao veículo de forma sincrônica. Isto porque, conforme Nelson Brissac Peixoto,

a velocidade provoca, para aquele que avança num veículo, um achatamento da paisagem. Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela.⁹⁶

O autor explicita como na cidade contemporânea (pós-moderna) o achatamento da paisagem radicaliza-se, porque é onde “a paisagem urbana, se confundindo com outdoors”, provoca a sensação de que “tudo é imagem”. Mas a escolha do olhar atrelado a velocidade como dispositivo de representação das paisagens modernas já se encontra presente em obras de poetas da geração de Cendrars.

⁹⁴ CENDRARS, 2006, p. 164. “A hora da Torre havia soado. Ela era o mastro da T.S.F. Ela dava a hora a todos os navios em alto mar. Por que não aos poetas?” Em 1923, no primeiro encontro entre Tarsila e Cendrars, este presenteia a pintora com um “óleo sobre cartão” feito por ele, sobre a *Tour Eiffel*. A utilização da torre como tema poético foi compartilhada por Apollinaire, correspondendo a uma das causas que suscitaram nos críticos literários a questão sobre as influências entre este poeta e Cendrars. A respeito disso Cendrars alega: “comme si c’était un crime de subir l’influence de quelqu’un...” (“como se fosse um crime sofrer influência de alguém”). Destaco esta citação de Cendrars porque ela certamente demonstra como ele próprio encara o falso problema literário também repetido quando se trata da correspondência Oswald-Cendrars, discutido nesta pesquisa.

⁹⁵ BERRANGER, 2007, 20. A colaboração artística “do pintor e do poeta faz do poema um objeto espetacular, exigindo do leitor que ele negocie entre o visível e o legível seu próprio percurso, invente o itinerário de seu trajeto, sua própria viagem de escrita, em suma.”

⁹⁶ PEIXOTO. In: NOVAES, Adauto, 1995, p. 361.

Eric Cahn, no entanto, reconhece que as renovações modernistas dos artistas parisienses do período pré-guerra ainda não representavam de fato uma mudança radical com as tradições clássicas, não podendo, desta maneira, serem chamadas de revolucionárias, mas antes uma “cultura de transição”. O que ele identifica como uma das reais mudanças de parâmetros estéticos, ainda que menos radical e mais de transição, seria não uma ruptura com as leis da “ordem e da razão”, como os surrealistas e dadaístas iriam proceder na geração seguinte. O que se tem, neste contexto, seria um

reordenamento dos elementos de nossa experiência visual em um outro nível, ou seja, por meio da criação de uma nova ordem. Os diversos planos de um objeto podiam ser reunidos num quadro de acordo com um padrão desfocado, de modo a serem percebidos **simultaneamente** [grifo meu] (...). Assim, a nova ordem não seria ditada pela lógica pseudocientífica da perspectiva, mas por uma lógica pessoal e poética, brotando da visão individual do artista, elaborada em termos artísticos.⁹⁷

Este reordenamento, tal como afirma o autor, valeu tanto para o cubismo quanto para a música de Stravinsky, por exemplo. E não deixou de valer para Apollinaire e Cendrars, que recorre ao olhar, enquanto “lógica pessoal e poética” tanto no longo poema *Transsibérien* como em *Feuilles de Route*, enquanto modo de reorganização – simultânea - das impressões vistas.

Além do mais, o olhar, nos dois casos, funciona como um dispositivo que proporciona ver as coisas de forma inovadora porque se trata do olhar de um viajante, ou melhor, de um “olhar estrangeiro”:

aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. (...) Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. Todo um programa se delineia aí: livrar a paisagem da representação que se faz dela, retratar sem pensar em nada já visto antes. Contar histórias simples, respeitando os detalhes, deixando as coisas aparecerem como são.⁹⁸

⁹⁷CAHN, Eric. In: BRADBURY, 1998, p. 134.

⁹⁸ PEIXOTO, Nelson Brissac. In: NOVAES, Adauto, 1995, p. 363.

Este será o olhar, diga-se de passagem, que Oswald de Andrade irá reclamar para a sua poesia e para a poesia/arte brasileira moderna, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*: “A alegria da ignorância que descobre. Pedr’Álvares”. É o olhar de estrangeiro que busca encontrar nas manifestações primitivas brasileiras o material para a poesia o que conduz a empreitada dos poemas pau-brasil. O olhar de Cendrars coincidiria com o olhar infantil ou ingênuo, tal como o de um estrangeiro, aquele que Oswald reclama ser necessário para a compreensão da realidade brasileira.

Portanto, nota-se na última parte de *Transsibérien* a recorrência: “**J’ai vu / J’ai vu** les trains silencieux les trains noirs qui revenaient de l’Extrême-Orient et qui passaient en fantômes/Et **mon oeil**, comme le fanal d’arrière, court encore derrière ces trains”. E mais à frente: “**J’ai vu** dans les lazarets des plaies béantes des blessures (...) Et **j’ai vu/J’ai vu** des trains de 60 locomotives (...)/ **Je revois** quand je veux (...)”.⁹⁹ Nota-se que aqui o verbo “ver” está conjugado no pretérito perfeito do indicativo (*passé composé*), indicando que o eu-lírico convoca a memória, como também o faz no verso: “ – Je m’en souviens, je m’en souviens, j’y ai souvent pensé depuis”.¹⁰⁰

Ao contrário, em *Feuilles de Route*, ao longo de todo o livro, na maioria das ocorrências o eu-lírico declara ver as paisagens no tempo presente: “**Je ne vois rien**”,¹⁰¹ “**Je vois/Le ciel/La mer**”,¹⁰² “Et que **je vois** pour la première fois”,¹⁰³ “**Je vois** par la portière du train qui maintenant accélère sa marche”,¹⁰⁴. O tempo verbal indica a captura das imagens pelo olhar instantaneamente. A comparação do tempo verbal entre os dois casos revela um certo impasse, pois, mesmo segundo o próprio poeta, “La synthèse, le portrait demandent un certain recul. L’oubli aussi. Et le pardon!...”.¹⁰⁵ Assim, parece ser mais fácil praticar a síntese em *Transsibérien* do que em *Feuilles de*

⁹⁹ CENDRARS, 1990, (1912-1924), p. 42-3. “E vi/Eu vi os trens silenciosos os trens negros que voltavam do Extremo Oriente e que passavam como fantasmas/ E meu olho, como o farol de trás, ainda corre atrás desses trens”; “Eu vi nos lazaretos chagas escancaradas ferimentos (...) E eu vi/Eu vi trens de 60 locomotivas (...)/ Eu revejo quando quero” (Tradução minha)

¹⁰⁰ Ibidem, p. 42. “Eu me lembro, eu me lembro, desde então penso sempre”. (Tradução minha)

¹⁰¹ CENDRARS, 1990, (1924-1929), *Dans le rapide de 19H.40*, p. 9. “Não vejo nada”.

¹⁰² Ibidem, *Réveil*, p. 10-1. “Vejo/ O céu/O mar”.

¹⁰³ Ibidem, *Botanique*, p. 58. “E que vejo pela primeira vez”.

¹⁰⁴ Ibidem, *Ignorance*, p. 59. “Vejo pela portinhola do trem que agora acelera sua marcha”.

¹⁰⁵ CENDRARS, 2006, p. 154. “A síntese, o retrato demandam um certo recuo. O olvido também. E o perdão!” (Tradução minha).

Route, onde os poemas curtos, em oposição à forma longa de *Transsibérien*, são construídos de forma instantânea.

Todavia, nos dois casos, é interessante notar que o eu-lírico parece ter a consciência de que o olhar às vezes não consegue captar tudo o que vê. E o que resta ao poeta é conclamar a percepção afetiva, ou ainda as percepções sensoriais olfativas, auditivas, do paladar, do tato. Assim, em *Transsibérien*: “Quand on voyage on devrait fermer les yeux/Dormir/J’aurais tant voulu dormir/Je reconnais tous les pays les yeux fermés à leur odeur”.¹⁰⁶ E em *Feuilles de Route*: “Je ne vois rien”;¹⁰⁷ “L’atmosphère est chaude sans excès”;¹⁰⁸ e “Puis je ne sais plus rien de tout ce que je vois”¹⁰⁹. Para a descoberta do novo mundo, o eu-lírico convoca todos os sentidos, porque na verdade a percepção regida apenas pela razão (e pela ordem) já não pode mais expressar nada de novo.

Do ponto de vista do conjunto da obra de Cendrars, é curioso que *Feuilles de Route*, enquanto um conjunto de poemas resultantes de um percurso feito onze anos após a viagem pela Transiberiana, guarde ressonâncias com o longo poema sobre a viagem de trem *Prose du Transsibérien*. Tal poema não foi o primeiro publicado por Cendrars, mas a viagem que deu origem a ele foi pioneira no sentido em que foi quando ele viajou pela primeira vez sozinho, o que representou o momento do abandono da adolescência, segundo Miriam Cendrars. Ou seja, a viagem pela Transiberiana teve um caráter de iniciação ou de formação, que poderia ser entendida como um rito de passagem para a vida adulta. Diz ele no referido poema: “En ce temps-là j’étais en mon adolescence/J’avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus de ma naissance”.¹¹⁰ A viagem ganha aqui um caráter de recomeço, de renascimento, quando se leva em consideração que o embarque no trem coincide com o fato de o poeta esquecer de seu nascimento.

¹⁰⁶ CENDRARS, 1990, (1912-1924), p. 43. “Quando viajamos deveríamos fechar os olhos/Dormir/Eu teria querido tanto dormir/Eu reconheço todos os países a olhos fechados pelo seu odor” (Tradução minha).

¹⁰⁷ CENDRARS, 1990, (1924-1929), p. 9. “Não vejo nada”.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 48. “A atmosfera é quente sem excesso”.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 59. “Depois não entendo mais nada de tudo o que vejo”.

¹¹⁰ CENDRARS, 1990, (1912-1924), p. 27. “Neste tempo eu estava na minha adolescência/Eu mal tinha completado dezesseis anos e não me lembrava mais do meu nascimento”. (Tradução minha)

Assim, o primeiro poema de *Feuilles de Route*, “Dans le rapide de 19 H. 40” (assim como outros poemas do caderno: “São Paulo Railway C” e “Dans le train”), promove uma ligação com este poema simultaneísta, abrindo o livro com os versos:

Voici des années que je n’ai plus pris le train
 J’ai fait des randonnées en auto
 En avion
 Un voyage en mer et j’en refais un autre un plus long

Ce soir me voice tout à coup dans ce bruit de chemin de fer qui m’était si
 familier autrefois
 Et il me semble que je le comprends mieux qu’alors¹¹¹

O poeta encontra-se em um trem (o “rápido das 19.40”), que tomou em Paris em direção a Le Havre, o ponto de partida do percurso que o levará ao Brasil. Ele faz questão, desta maneira, de se referir à experiência pregressa, para se colocar em uma posição de viajante experiente, que, no entanto, também se revela um pouco desacostumado com o barulho do trem, ou seja, com a dinâmica do trem/viagem. A perda do hábito de viajar de trem, que é declarada de imediato nos primeiros versos do livro, resguarda a aura da aventura, da partida rumo ao desconhecido, ao incontrolável. Mas essa sensação recupera também uma espécie de memória afetiva das primeiras experiências com o transporte que ele tanto aprecia. Segundo Miriam Cendrars, ao narrá-las:

Le train, mouvant refuge, broun-roun-roun, berceuse rugueuse, sécurité, intermède, ni avant ni après, le train, il aime (...) Nul part mieux que dans un train Freddy ne pouvait s’ouvrir à une confiance nouvelle, dévoiler sans reticence son ardeur et sa candeur, croire à l’avenir.¹¹²

A viagem ao Brasil poderia ser, assim, comparada àquela viagem de iniciação ou de descobrimento dos sentidos da viagem em si? Ela seria, então, em certo sentido,

¹¹¹ CENDRARS, 1990, (1924-1929), p. 9. “Eis que faz anos não pego mais um trem/Dei uns passeios de carro/De avião/Uma viagem por mar e estou dando outra mais longa/ De repente eis-me aqui hoje à noite neste barulho de estrada de ferro que antigamente me era tão familiar/E parece-me entendê-lo melhor do que então (...)”

¹¹² CENDRARS, M., 1984, p. 93-96. “O trem, refúgio movente, *broun-roun-roun*, áspera cantiga de ninar, segurança, intermédio, nem antes nem depois, o trem, ele ama (...) Em nenhuma parte mais do que em um trem Freddy não poderia se abrir a uma confiança nova, descobrir sem reticência sua ardência e sua candura, crer no futuro.” (Tradução minha).

também uma viagem de iniciação? Como veremos, a primeira viagem de Cendrars ao Brasil, descrita em *Feuilles de Route*, será a viagem que corresponderá ao ideal das primeiras impressões, aquelas mais fortes e mais inspiradoras, percebidas instantaneamente. Ao mesmo tempo, como já vimos, foi a viagem que possibilitou ao poeta se voltar para a escrita da prosa de forma definitiva.

Em todo caso, o que se pode afirmar é que o espaço do transporte é um espaço onde o poeta se sente à vontade, porque ao mesmo tempo em que foi para ele “tão familiar”, não o deixou de ser, pois o compreende “melhor”. É um lugar que permite o trânsito, o deslocamento, e proporciona esta confiança no futuro de que fala Miriam, exatamente porque segue rumo ao desconhecido tão esperado pelo poeta viajante, em busca de novos horizontes. Ainda no *Transsibérien* o eu-lírico diz: “Je suis en route/J’ai toujours été en route/(...)/Le train retombe sur ses roues/Le train retombe toujours sur toutes ses roues”¹¹³

Os dois livros se ligam, enfim, pela simbologia do trem/rede de estrada de ferro (“ce bruit de chemin de fer”),¹¹⁴ que

evoca espontaneamente a imagem de um intenso tráfego de trens, garantindo o transporte de viajantes e mercadorias, estabelece a ligação entre todas as regiões de uma nação, até de muitos continentes, e permite todas as comunicações e intercâmbios.¹¹⁵

O trem é o transporte que está presente tanto no primeiro poema de *Feuilles de Route* (“Dans le rapide de 19h40”) que expõe a partida de Le Havre, assim como no último poema da primeira parte (“Saint-Paul”), quando o poeta chega enfim a São Paulo, onde os poetas amigos o esperam. Ele toma o trem em Santos, onde desembarca do *Formose*, em direção a São Paulo. Ou seja, este seria o transporte moderno capaz de ligar a França e o Brasil. Seria então uma ponte de ligação entre a modernidade francesa e a brasileira? De toda forma, convém destacar que a presença do trem no começo e no

¹¹³ CENDRARS, (1912-1924), 1990, p. 34. “Eu estou de passagem/Eu sempre estive de passagem (...) o trem recai sobre suas rodas/O trem sempre recai sobre suas rodas” (Tradução minha). Segundo Berranger (2007), “Le train est chez Cendrars, comme chez Marinetti une métaphore de l’inspiration et de la vitesse de la poésie, lancée à toute vapeur vers les lendemains”. (p. 84)

¹¹⁴ Cf.: *Dans le rapide de 19. H. 40*, CENDRARS, 1990, p. 9.

¹¹⁵ CHEVALIER, 2009, p. 896-7.

final do percurso na primeira parte de *Feuilles de Route* é curiosa, posto que a trajetória em direção ao Brasil foi feita majoritariamente por meio do barco a vapor *Formose* (sem esquecer que a viagem de volta conta com a presença de um carro, no percurso São Paulo-Santos, onde o poeta embarca no navio que o levará de volta a França, o *Gelria*). *Feuilles de Route*, um livro de poemas sobre uma viagem transatlântica, uma viagem que é de chofre reconhecida como um percurso que pertenceu aos exploradores europeus, começa com uma viagem de trem, o que visa marcar a diferença temporal entre a viagem moderna que o poeta está a empreender e as viagens outrora empreendidas por outros exploradores europeus. Cendrars, desta maneira, inclui-se em uma vasta tradição de viajantes que cruzaram o oceano em direção ao Novo Mundo. Mas assinala, desde o início, seu lugar nesta tradição. O que é certo, enfim, é que, como o trem possibilita os intercâmbios, e se configura como um espaço do deslocamento, propício para a feitura da poesia porque permite ao poeta se alimentar de novas inspirações, o barco também representa um espaço que possibilita as trocas e comércios necessários ao poeta. É o que o eu-lírico de *Feuilles de Route* diz em “Lettre-océán”, nos versos que talvez representem uma das máximas poéticas de Cendrars: “La lettre-océán [cartão postal] n’a pas été inventée pour faire de la poésie/ Mais **quand on voyage quand on commerce quand on est à bord quand on envoie des lettres-océán/On fait de la poésie**”. [grifo meu]¹¹⁶ Quer dizer, uma das condições da poesia, que inclusive a antecede, é a viagem e “o comércio”. Estes por sua vez irão alimentar, em retorno, a poesia. Aqui está a equação explicitada por Cendrars em texto teórico: “Le langage est né de la vie et la vie, après l’avoir créé, l’alimente”.¹¹⁷

Desta forma, ao comparar *Transsibérien* e *Feuilles de Route*, nota-se que a viagem de trem permite enxergar o mundo em toda a sua diversidade e pluralidade e o que se tem é uma profusão de acontecimentos, paisagens, arquiteturas, personagens e tempos históricos, como se atesta no primeiro poema: “Et l’Europe, tout entière aperçue au coupe-vent d’un Express à toute vapeur”.¹¹⁸ Porém, o primeiro poema apresenta um tom ultra-moderno, vários emblemas da modernidade são solicitados. Talvez por isso os elementos da natureza fiquem, de certa forma, de fora da composição dos quadros, ou

¹¹⁶ CENDRARS, 1990 (1924-1929), p. 22. “A carta-oceano não foi inventada para fazer poesia/Mas quando se mandam cartas-oceano/Faz-se poesia”.

¹¹⁷ CENDRARS, 2005, p. 92. “A linguagem nasceu da vida e a vida, depois de a ter criado, a alimenta”.

¹¹⁸ CENDRARS, 1990 (1912-1924), p. 31. “E a Europa inteiramente percebida ao *coupe-vent* de um Expresso a todo vapor”.

não são representados com a ênfase e com o detalhamento com que a natureza é abordada em *Feuilles de Route*. Desta forma, em *Transsibérien*, a viagem de trem e a velocidade, próprias do mundo moderno, permitem ao poeta ver pela janela e exclamar: “Pas de nature!”.¹¹⁹ Ao contrário, em *Feuilles de Route*, pela viagem de trem, o poeta vê, de forma quase onipresente, uma natureza exuberante, de cores fortes, como por exemplo, no poema “Dans le train”:

Le train va assez vite
Les signaux aiguilles et passages à niveau fonctionnent comme en
 Anglaterre
La nature est d'un vert beaucoup plus foncé que chez nous
Cuivrée
Fermée
La forêt a un visage d'indien
Tandis que le jaune et le blanc dominant dans nos prés
Ici c'est le bleu qui colore les campos [em português no original] fleuris .¹²⁰

A ligação entre *Transsibérien* e *Feuilles de Route* acima esclarecida nos leva a concluir que a concepção de viagem do poeta, estabelecida por ele durante a viagem através da Transiberiana e na escrita do poema que dela resultou, retorna em *Feuilles de Route*, em um movimento de auto-referência e coerência textual entre obras. Segundo Miriam Cendrars, é durante a viagem pelo território da Sibéria que o jovem Freddy, na companhia de M. Rogovine, “va s'enfoncer dans les dédales du marché, obscures boutiques, amoncellements de vêtements et de récipients, odeurs d'encens et de pourriture (...), discussions, longues négociations, marchands chinois, princes nomades”.¹²¹ O poeta defende este aprendizado, conquistado a partir da experiência da viagem no terceiro poema de *Feuilles de Route*, “Tu es plus belle que le ciel et la mer”:

Quand tu aimes il faut partir
Quitte ta femme quitte ton enfant
Quitte ton ami quitte ton amie
Quitte ton amante quitte ton amant

¹¹⁹Ibidem. “Nenhuma natureza”.

¹²⁰ CENDRARS, 1990 (1924-1929), p. 54. “O trem corre bastante/Os sinais agulhas e passagens de nível funcionam como na Inglaterra/A natureza é de um verde muito mais carregado do que no nosso país/Acobreada/Fechada/A floresta tem um rosto de índio/Enquanto o amarelo e o branco dominam nos nossos relvados/Aqui é o azul celeste que tinge os campos floridos”.

¹²¹ CENDRARS, M. 1984, p. 100. “Vai se afundar nos labirintos do mercado, obscuros armazéns, amontoados de roupas e de recipientes, odores de incensos e de podridão (...), discussões, longas negociações, Comerciantes chineses, príncipes nômades” (Tradução minha).

Quant tu aimes il faut partir
 (...)

Apprends à vendre à acheter à revendre

Donne prends donne prends

Quand tu aimes il faut savoir

Chanter courir manger boire

Siffler

Et apprendre à travailler¹²²

Tanto no contexto de um poema como no do outro, a troca, o aprendizado do comércio e do intercâmbio são competências adquiridas a partir da experiência da viagem. Aqui, o amor é a força motriz que impulsiona o sujeito ao deslocamento, para a troca, o intercâmbio, a errância, e não o contrário. O amor ganha então uma conotação de liberdade. E a trajetória se faz através do sentimento de afeto. Enfim, a aprendizagem de troca adquirida a partir da viagem guiará o poeta nas trocas literárias e nas relações humanas que ele viverá no Brasil em meio aos modernistas brasileiros.

Os dois livros compartilham também, além da mesma concepção de viagem, o mesmo princípio de registro das impressões de viagem. Em certa medida, tanto em um como no outro, Cendrars faz uso da memória como recurso que serve para dar coerência às experiências vividas. Em suas palavras, em *Transsibérien*, “Mais je n’ai pas pris de notes de voyage (...) À quoi bon me documenter/Je m’abandonne/Aux sursauts de ma mémoire”.¹²³ Da mesma maneira, a segunda parte de *Feuilles de Route*, assim como provavelmente alguns poemas da terceira parte foram escritos tendo como base as lembranças do poeta. É claro que não se deve desconsiderar o fato de que os poemas da primeira parte de *Feuilles de Route* podem ter sido escritos instantaneamente, durante a viagem, nesse caso representando uma novidade técnica deste livro, em que anotações espontâneas, apenas com a função de lembrança para desenvolvimento posterior, teriam sido transformadas em forma poética. Nesse caso a memória serviu para a construção dos poemas, mas não atuou enquanto concepção poética, porque os poemas foram escritos para apresentarem claramente a característica de impressões de viagem instantaneamente anotadas, e não de interpretações elaboradas segundo os critérios da memória.

¹²² CENDRARS, 1990, (1924-1929), p. 11. “Quando tu amas é preciso partir/Deixa tua mulher deixa teu filho/Deixa teu amigo deixa tua amiga/Deixa tua amante deixa teu amante/Quando tu amas é preciso partir (...) Aprende a vender a comprar a revender/Dá toma dá toma/Quando tu amas é preciso saber/Cantar correr comer comer beber/Assobiar/E aprender a trabalhar (...)”

¹²³ CENDRARS, 1990 (1912-1924), p. 55. “Mas eu não tomei notas de viagem (...) Para que me documentar/Eu me abandono aos sobressaltos de minha memória”. (Tradução minha)

Em maior grau, no entanto, identifica-se o recurso da associação de imagens como um denominador comum entre as duas obras. Em *Transsibérien* o poeta explicita a utilização do procedimento, como única opção que lhe resta – por se auto confessar um “mauvais poète” - na captura das impressões de viagem pela Transiberiana:

L’histoire antique/L’histoire moderne/Les tourbillons/Les naufrages/Même celui du Titanic que j’ai lu dans un journal/Autant d’images-associations que je ne peux pas développer dans mes vers/Car je suis encore fort mauvais poète/Car l’univers me déborde/Car j’ai négligé de m’assurer contre les accidents de chemin de fer/Car je ne sais pas aller jusqu’au bout¹²⁴

Já em *Feuilles de Route*, o poeta utiliza largamente o mesmo procedimento, como no poema “Saint Paul”, que fecha a segunda parte do caderno em tom de conclusão pessoal sobre a cidade de São Paulo, depois de pintar alguns pequenos quadros da cidade. Através deste poema se pode comprovar que a mesma pluralidade e densidade de impressões do espaço novo e desconhecido são percebidas e capturadas pela associação de imagens esparsas, mas que associadas constroem um quadro, ou uma cena: “J’adore cette ville/Saint Paul est selon mon coeur/Ici nulle tradition/Aucun préjugé/Ni ancien ni moderne (...) Tous les pays/Tous les peuples/J’aime ça”.¹²⁵

Por fim, como já dito, a viagem de trem proporciona ao poeta passar por múltiplos lugares e ver muitas paisagens distintas. Por se tratar de uma viagem moderna e por isso veloz, a técnica poética da associação de imagens se faz pertinente porque não há tempo para se produzir uma representação detalhada, para o que seria necessário um tempo mais delongado. Assim, o ritmo da viagem condiciona o ritmo da poesia.

Portanto, não seria à toa que a metáfora do trem ligada à figura de Cendrars fosse mencionada por Oswald no *Manifesto Pau-Brasil*, como símbolo de progresso:

¹²⁴ CENDRARS, 1990, (1912-1924), p. 40-1. “A história antiga/A história moderna/Os turbilhões/Os naufrágios/Mesmo aquele do Titanic que eu li em um jornal/Tantas imagens-associações que eu não posso desenvolver nos meus versos/Pois eu ainda sou um mau poeta/Pois o universo me transborda/Pois eu negligenciei de me assegurar contra os acidentes da estrada de ferro/Pois eu não sei ir até o final” (Tradução minha).

¹²⁵ CENDRARS, 1990, (1924-1929), p. 59-60. “Adoro esta cidade/São Paulo é conforme ao meu coração/Aquí nenhuma tradição/Nem antigo nem moderno (...) Todos os países/Todos os povos/Gosto disto”.

Uma sugestão de Blaise Cendrars: - Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.¹²⁶

Mais uma vez, percebemos como Cendrars convoca produções anteriores de sua obra para participar da composição de outras produções. Não só a viagem de trem é referenciada por meio da convocação do poema *Transsibérien*, como também a viagem a Nova York, feita por navio (e o poema decorrente dela, *Les Pâques à New York*), é citada no poema “Réveil”: “La gare maritime par laquelle j’arrivais de New York en 1911”,¹²⁷ o que comprova como a viagem ao Brasil se deu de tal maneira que as experiências pregressas, tanto de viagem quanto literárias, concorressem para guiar o poeta e seu eu-lírico no percurso.

A interpretação dos poemas de *Feuilles de Route* e seu cotejamento com outras obras de Cendrars nos auxiliam no trabalho de elucidar questões da obra aqui analisada. Assim também, o trabalho de referenciar, em certos momentos os poemas face a biografia do autor (como acabei de proceder) são atitudes de análise literária que se fazem por vezes necessárias, porque, como bem argumentou Parrot,

la vie et l’oeuvre de cet écrivain sont si étroitement liées, que la moindre étude sur ses poèmes, sur ses romans et ses chroniques qui en résumant le contenu spirituel, en même temps qu’elles constituent un genre littéraire absolument nouveau, est tenue de se reporter à sa biographie. Sans les éclaircissements que celle-ci nous apporte, bon nombre de pages risqueraient de demeurer lettre morte, ou tout au moins, de nous paraître les fruits d’une imagination excessive, alors qu’elles ne sont le plus souvent que des souvenirs à peine romancés. (...) L’histoire de cette oeuvre est donc en même temps celle de la vie multiforme(...).¹²⁸

¹²⁶ ANDRADE, Oswald, 1974, p. 77.

¹²⁷ CENDRARS, 1990, (1924-1929), p. 10-11. “A estação marítima por onde eu chegava de Nova Iorque em 1911”.

¹²⁸ PARROT, 1953, p. 9. “A vida e a obra deste escritor estão tão intimamente ligados, que o menor estudo de seus poemas, sobre seus romances e suas crônicas que resumem seu conteúdo espiritual, ao mesmo tempo em que eles constituem um gênero literário absolutamente novo, tem de se reportar à sua biografia. Sem os esclarecimentos que esta nos traz, bom número de páginas correriam o risco de continuar letra morta, ou no mínimo de nos parecer frutos de uma imaginação excessiva, quando no entanto elas não são mais do que lembranças à pena romanceadas. (...) A história desta obra é portanto ao mesmo tempo a da vida multiforme.” (Tradução minha).

No caso desta pesquisa, o confronto entre obra e vida literária se faz particularmente pertinente – atitude que não pretende diminuir o estatuto do literário dos textos – porque um dos objetivos do trabalho passa pela discussão da figura de Blaise Cendrars no que diz respeito à sua atuação efetiva em meio à dinâmica do nosso Movimento Modernista, atuação esta que teve como base sua contribuição poético-literária, mas também humana e pragmática, contribuição que teve como cimento o sentimento de afeto e de amizade, pelo país e pelos interlocutores modernistas.

Não obstante, é preciso ressaltar, com Berranger, ao contrário do que afirma Parrot, que o texto poético cendrarsiano, nos poemas aqui analisados, conduz o leitor para uma espécie de

piège d'un texte dont chaque vers engage la totalité de l'oeuvre. Piège ouvert aussi au critique assez naïf pour confondre l'épée du héros lyrique avec une autobiographie du poète-vagabond, et prendre les poèmes de *Documentaires* ou de *Feuilles de Route* pour un carnet de voyage, puisque les choses vues sont souvent d'abord choses lues, et qu'on ne perçoit le monde qu'à travers des signes, préexistants.¹²⁹

Isto porque, certamente, podemos afirmar que os poemas do caderno correspondem a pequenas peças autobiográficas, influenciados pelo que diz o próprio Cendrars a respeito de sua arte poética: “Je ne trempe pas ma plume dans un encrier mais dans la vie”.¹³⁰ Principalmente, também em função de que em *Feuilles de Route* o eu-lírico se refere a si mesmo enquanto poeta Blaise Cendrars. No poema “La Coupée”, aquele que marca o desembarque no Brasil e o primeiro encontro com os amigos brasileiros que o esperam no Rio de Janeiro, o verso: “Une voix monte du quai Est-ce que Monsieur Blaise Cendrars est à bord?/ Présent!”.¹³¹ Este caráter autobiográfico do

¹²⁹ BERRANGER, Marie-Paule, 2007, p. 12. “Armadilha de um texto em que cada verso empenha a totalidade da obra. Armadilha aberta também ao crítico suficientemente ingênuo para confundir a epopéia do herói lírico com uma autobiografia do poeta-vagabundo, e tomar os poemas de *Documentaires* e *Feuilles de Route* por um diário de viagem, posto que as coisas vistas são antes coisas lidas, e que o mundo é percebido através de signos preexistentes”. (Tradução minha)

¹³⁰ CENDRARS, Apud. BERRANGER 2007, p. 23. “Eu não mergulho minha pena em um tinteiro mas na vida”.

¹³¹ CENDRARS, 1990 (1924-1929), p. 42. “Uma voz sobe do cais Est-ce que Monsieur Blaise Cendrars est à bord? Présent!”

eu-lírico nos poemas leva, portanto, a uma certa confusão entre viagem real e viagem poética.

A armadilha de que fala Berranger arma-se também, é provável, por causa do título da obra. O termo “feuille de route” alude a um outro termo mais convencional: “journal de route”, que significa, de acordo com o dicionário *Trésor de la Langue Française* “journal relatant les événements survenus pendant un voyage, mentionnant les impressions, les réflexions du voyageur”,¹³² quer dizer, diário de bordo. Porém, uma segunda definição do mesmo dicionário para o vocábulo tem uma acepção provinda da vida militar e designa exatamente: “Titre de voyage attribué à un militaire voyageant individuellement”.¹³³ Para esta acepção, o exemplo do dicionário advém, curiosamente, de uma passagem do romance memorialístico *Bourlinguer*, de Cendrars: “Les autres (...) ayant reçu leur consigne ou leur feuille de route, s'en allaient par deux ou trois vers la gare”.¹³⁴ Ou seja, o próprio autor, enquanto ex-combatente da Primeira Guerra pela Legião Estrangeira, foi responsável pela divulgação do vocábulo no meio literário, vocábulo que certamente deve ter feito parte de sua vida nas trincheiras.

O próprio Cendrars desvenda a armadilha identificada acima e dá a solução para o problema. Segundo ele, para a pergunta que lhe fazem sobre o poema *La Prose du Transsibérien*, que como *Feuilles de Route* também possui um eu-lírico identificado com o poeta Cendrars: “mais enfin, est-ce que tu l'as pris ou pas, ce Transsibérien?”, ele responde: “Qu'est-ce que ça peut bien de faire, puisque je voulais prendre à tous?”¹³⁵. Enfim, o que realmente interessa não é efetivamente a viagem real de Cendrars, mas o sentido mais geral e talvez universal do deslocamento (quer seja por trem, barco, navio a vapor, cargueiro, carro, ou seja qual for o transporte), que ele invoca nesses poemas sobre viagens, como *Transsibérien* e *Feuilles de Route*, permitindo ao leitor empreender seu próprio percurso de leitura, como ressalta Berranger.

¹³² Le Trésor de la Langue Française Informatisé. Disponível em: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>. Acesso em 17 de setembro de 2010. “Diário que relata os eventos acontecidos durante uma viagem, mencionando as impressões, as reflexões do viajante”. (Tradução minha).

¹³³ Ibidem. “Título de viagem concedido a um militar que viaja isoladamente.” (Tradução minha).

¹³⁴ Ibidem. “Os outros tendo recebido sua ordem ou sua folha de viagem, iam-se de dois ou três em direção à estação” (Tradução minha).

¹³⁵ BERRANGER 2007, p.33. “Mas enfim, você tomou ou não tomou este Transsiberiano?”; “O que isto pode significar, posto que eu gostaria de tomar todos?” (Tradução minha).

Os poemas de *Feuilles de Route*, para além de serem apenas um conjunto de notas de viagem, também são poemas que, como já foi dito, colocam questões tanto sobre o trabalho poético no geral, como também, mais especificamente, sobre os sentidos da viagem enquanto experiência que resulta em uma produção literária ou até mesmo em experiência passível de ser relatada.

Assim, a obra termina de maneira aberta e de forma a conotar certa desconfiança em relação à possibilidade de relato das experiências vividas, subvertendo o sentido que teria um diário de bordo comum/oficial, que tem a função de informar. Isto fica claro se tomarmos os dois últimos poemas do caderno, de um único verso cada um e que representam o retorno à França depois da estadia no Brasil. Estes poemas podem ser lidos em conjunto, no sentido em que apresentam forma lacunar e tom evasivo, expressos pela concisão e pelas reticências presentes em ambos. Ei-los: “Podomètre”: “Quand on fait les cent pas sur le pont...” e “Pourquoi j’écris?”: “Parce que...”.¹³⁶ O primeiro destes poemas indica, de certo modo, um sentimento de tédio, de angústia, se pensarmos na imagem criada: alguém contando os próprios passos, ou talvez o tamanho do convés. Este poema, portanto, tal qual o próximo e último, também explicita desolamento ou desconfiança na própria experiência da viagem como trajetória que pode ser relatada poeticamente. Experiência que já sabemos de fato não ter feito parte das expectativas de viagem do poeta. O tom desolador, neste segundo poema, mostra-se de maneira mais enfática, porque para a pergunta “Pourquoi j’écris?” (“Por que escrevo?”), tem-se uma resposta que não responde à pergunta e que é, na verdade, uma resposta com tom interrogativo: “Parce que...” (“Porque...”). Enfim, uma resposta que se volta, em retorno, à sua pergunta. O poeta, portanto, não sabe responder a si mesmo o porquê da escrita poética, a razão que o leva a escrever. O livro termina, desta forma, em suspensão, deixando ao leitor algumas perguntas, como por exemplo, as seguintes. Será então que a viagem não representa, nesse sentido, uma experiência que instiga a inspiração? Ou, as experiências são tão intensas que o poeta não vê interesse no trabalho poético, preferindo a deriva à escrita? Por outro lado, as experiências vividas não podem ser relatadas (não são experiências relatáveis)? Ou ainda: as experiências vividas necessitam tornarem-se memória para serem relatadas, e, mesmo depois da escrita de

¹³⁶ CENDRARS, 1990 (1924-1929), p. 90. “(*Podômetro*) Quando se anda para cima e para baixo no convés...”; “(*Por que escrevo?*) Porque...”.

vários poemas de forma simultânea, o poeta ainda não se encontra convencido de que a empreitada valha a pena?

Em todo caso, seria razoável arriscar uma resposta para estas perguntas ao levar-se em consideração o seguinte trecho do relato sobre a floresta amazônica no texto *En Transatlantique dans la forêt vierge*, de 1935, da coletânea *Histoires Vraies*. Neste texto, o autor, numa tentativa de descrever o enigma que a floresta representa para um viajante estrangeiro ou para turistas, potencialmente interessados por destinos exóticos, afirma que aquele que se vê tomado pelo mistério “en est tout bouleversé, car son dépaysement est total”.¹³⁷ Na introdução, Cendrars começa por garantir ser a viagem mais “bela” justamente aquela que permite navegar pelo rio mais misterioso do mundo, no “fin fond” da *jungle*, porque esta viagem é aquela que “vous dépayse le plus”.¹³⁸ Em seguida ele diz: “La sensation subite d’être plongé dans un univers inconnu est une sensation grandiose, au-delà de toute expression, et probablement aussi c’est la sensation la plus forte, la plus inquiétante qui puisse troubler un homme civilisé”.¹³⁹ Ou seja, a viagem mais “bela”, que proporciona sensações mais intensas, é uma viagem que não pode ser relatada, está, de fato, além de qualquer expressão possível.

Ademais, para a discussão desta pesquisa, é pertinente destacar que, de acordo com o que relata Cendrars, o fator mais importante para que o estrangeiro, ou aquele que se arrisca pela primeira vez na floresta amazônica experimente o sentimento de *dépaysement*, é a “apathie manifeste de ce peuple perdu”.¹⁴⁰

Analogicamente, tomamos a imagem do aventureiro atordoado pela “forte e inquietante sensação” que o mundo desconhecido da floresta amazônica lhe provoca, como uma metonímia para a relação de encantamento e contemplação que Cendrars estabelece com o Brasil, quando o país ainda era para ele um mundo desconhecido, na ocasião de sua primeira viagem. Viagem da qual resulta *Feuilles de Route* e seus dois últimos poemas enigmáticos, referidos acima. No entanto, no caso da vinda do poeta ao país (como também no caso das duas outras incursões), ao contrário de apatia, Cendrars

¹³⁷ CENDRARS, 2003, p. 139. “É por ele [o mistério] chocado, pois seu *dépaysement* é total.” (Tradução minha).

¹³⁸ Ibidem, “Que mais lhe desterra”. (Tradução minha).

¹³⁹ Ibidem, p. 139. “A sensação súbita de estar mergulhado em um universo desconhecido é uma sensação grandiosa, além de toda expressão, e provavelmente também é a sensação mais forte, a mais inquietante que possa desconcertar um homem civilizado”. (Tradução minha).

¹⁴⁰ Ibidem, p. 137. “Apatia manifesta desse povo perdido”. (Tradução minha).

encontra uma cordialidade e uma recepção calorosa e afetiva por parte dos homens de letras que o aguardavam.

Portanto, apesar de ser impossível dizer que o poeta não tenha se sentido como um *dépaysé* em terras brasileiras, seria possível afirmar, seguindo a lógica estabelecida por ele próprio, que a convivência amigável e a rica interlocução da qual participou talvez tenha lhe permitido produzir uma expressão literária para as experiências vividas, e que, encontrando-se sozinho, no retorno solitário para a França, esta mesma expressão se coloque como uma questão. Desta forma, os próximos capítulos desta dissertação têm por objetivo problematizar como a interlocução literária com base em relações cordiais e de amizade entre os modernistas brasileiros e Cendrars ocorreu.

2. Blaise Cendrars no Brasil: trajetória literária e afetiva

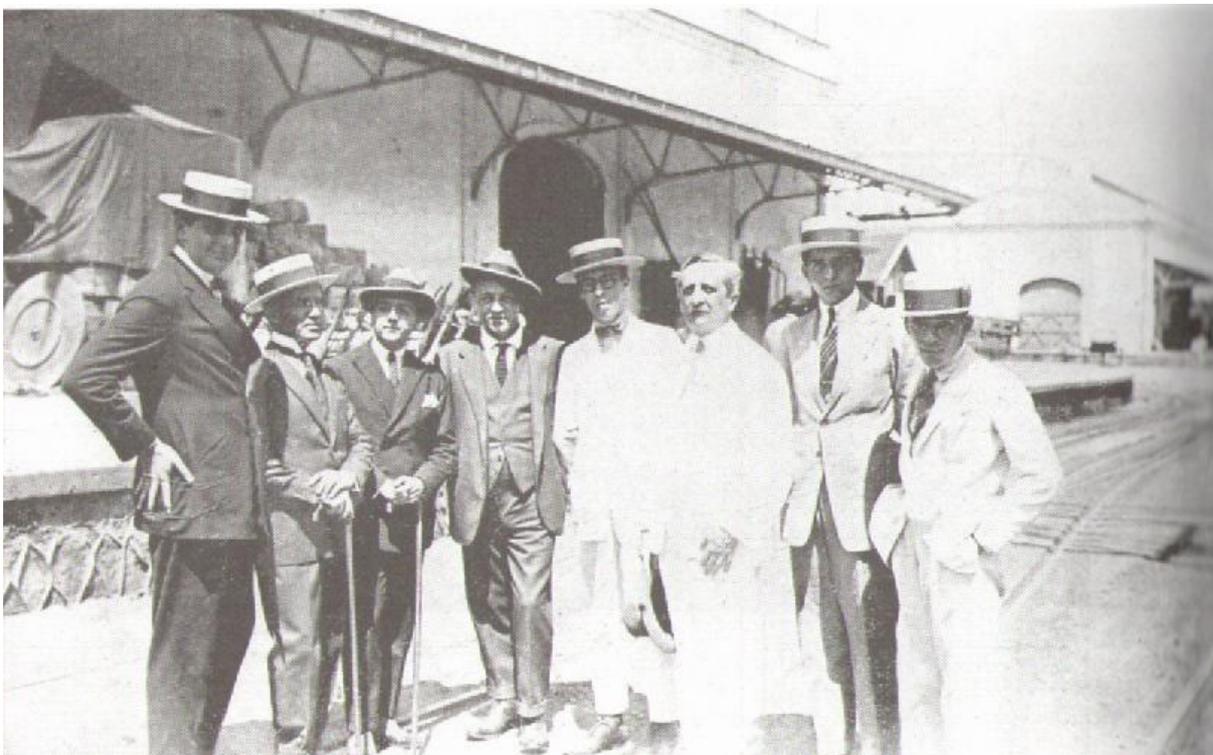


Figura 3: Blaise Cendrars é recebido no Rio de Janeiro. Da esquerda para a direita: Paulo da Silveira, Américo Facó, Ronald de Carvalho, Blaise Cendrars, Sérgio Buarque de Holanda, Graça Aranha, Prudente de Moraes e Guilherme de Almeida.

C'est Paulo Prado qui m'a initié à l'histoire du Brésil et m'a inculqué l'amour de son peuple et de son pays, dont je devais subir l'influence au point que je considère le Brésil comme ma deuxième patrie.
Blaise Cendrars

Dentre as várias associações, *blagues* e trocadilhos que o pseudônimo do poeta suscitou, um deles é bastante representativo para esta discussão. Trata-se de um jogo de palavras muito difundido pelos estudiosos de Cendrars e que foi criado por Tarsila do Amaral: *Blaise, Braise, Brésil*. Aqui, a pintora cria uma enumeração em que os nomes do poeta e do país estão no mesmo nível de enunciação, evidenciando como eles se correspondem pela sonoridade (intermediada pelo significante “Braise”, que faz parte do jogo de palavras do próprio pseudônimo do poeta), aludindo à associação que se travou entre o poeta e o país.¹⁴¹

Não pretendo aqui retrair por completo a história das passagens de Cendrars pelo Brasil, nem da convivência do *globe-trotter* suíço com os modernistas, visto que o livro *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, de Alexandre Eulalio, obra imprescindível que fornece fontes para esta pesquisa, detalha, através de rica documentação, praticamente todas as incursões do poeta pelo país e todas as ligações entre estes autores. No entanto, convém fazer uma linha histórica, mesmo que breve, de seu vínculo com o país, para que seja possível compreender como o Brasil irá ser eleito pelo autor como sua “segunda pátria espiritual”,¹⁴² pois isso, evidentemente, é um fator que influi na visão expressa pelo poeta sobre as paisagens brasileiras.

Antes, todavia, convém justificar de alguma forma o fato de Cendrars - um suíço que se alista como voluntário na Legião Estrangeira em 1914 para lutar pela França na Primeira Guerra - escolher o Brasil como sua segunda pátria espiritual (comprendemos, assim, que a França seria sua primeira pátria espiritual).¹⁴³

Em 1953, no ensaio *La voix du sang* (presente em *Trop c'est Trop*), texto em que Cendrars produz uma revisão de sua experiência no Brasil e do nosso movimento modernista, ele afirma:

¹⁴¹ Oswald de Andrade também faz um jogo de palavras parecido, em dedicatória ao amigo, no *Primeiro Caderno de Poesia do aluno Oswald de Andrade*: “A Blaise du Blaisil” In: PAGÈS, 1996, p. 88.

¹⁴² CENDRARS, 2005, p. 385.

¹⁴³ Cendrars foi naturalizado francês em 1916. Em 1958 o governo brasileiro concede ao poeta a ordem do Cruzeiro do Sul, a mais alta distinção dedicada a estrangeiros que realizam grandes feitos pelo Brasil. (PAGÈS, 1996, p. 87).

C'est Paulo Prado qui m'a initié à l'histoire du Brésil et m'a inculqué l'amour de son peuple et de son pays, dont je devais subir l'influence au point que je considère le Brésil comme ma deuxième patrie.¹⁴⁴

A identificação do Brasil enquanto segunda pátria espiritual por Cendrars se enquadra dentro de um ideal moderno de arte, segundo o qual ela é acima de tudo “metropolitana, o que significa uma arte grupal, uma arte especializada, uma arte intelectual, uma arte para seus pares na estética”¹⁴⁵ e também cosmopolita. Na síntese do próprio Cendrars, citando uma fórmula criada por Walt Whitman: “Intercommunication du Monde”.¹⁴⁶ Nesse sentido, o escritor ou bem assume uma posição distanciada de sua terra natal, como conceito estético, ou bem se assume como um escritor “sem domicílio”, tornando-se um “membro de um grupo errante, culturalmente questionador – por exílio forçado (...) ou por livre espontânea vontade”.¹⁴⁷ Assim compreendemos os deslocamentos reais e poéticos de Cendrars, que, no mesmo ensaio de revisão supracitado, diz ter se deslocado ao Brasil convencido de que “la poésie d’aujourd’hui n’était pas le fait d’une école exclusive mais battait son plein dans le monde entier”.¹⁴⁸ No tempo, era portanto uma atividade comum aos artistas modernistas se expatriar, e mesmo importante porque permitia a eles escapar do “materialismo do primeiro país”, e a “segunda pátria” ou a escolhida “capital cultural era a academia que permitia ao artista moderno exercer suas capacidades”.¹⁴⁹ Desta forma, compreendemos também uma das razões pela qual os modernistas brasileiros como Oswald, Tarsila, Anita Malfatti e Sérgio Milliet passavam temporadas na Europa (nos anos 20, Paris era a cidade modernista por excelência) ou nos Estados Unidos, num esforço de se tornarem cosmopolitas, ou universais.

¹⁴⁴ CENDRARS, 2005, p. 385. “Foi Paulo Prado que me iniciou na história do Brasil e me inculcou o amor por seu povo e seu país, do qual eu sofreria a influência ao ponto que eu considero o Brasil como minha segunda pátria.” (Tradução minha).

¹⁴⁵ BRADBURY, 1998, p. 80.

¹⁴⁶ CENDRARS, 2005, p. 91. Fórmula presente na primeira palestra de Cendrars no Brasil.

¹⁴⁷ BRADBURY, 1998, p. 80.

¹⁴⁸ CENDRARS, 2005, p. 383. “(..) a poesia de hoje não era resultado de uma escola exclusiva, mas atingia seu auge no mundo inteiro”. (Tradução minha).

¹⁴⁹ BRADBURY, 1998, p. 81.

É nesse sentido que Blaise Cendrars foi uma presença fundamental para a internacionalização do modernismo brasileiro. Malcolm Bradbury analisa de que forma o modernismo foi um movimento que se formou fundamentalmente a partir do advento das cidades modernas, especialmente aquelas entendidas como centros urbanos ou capitais culturais, palco de intenso intercâmbio cultural. Ao se ater especificamente às vilas artísticas dentro das grandes cidades, como por exemplo Montmartre em Paris, o escritor ressalta o fato de que estas eram

comunidades cosmopolitas porque irradiavam influência e mantinham contato, e em larga medida é devido a essa fecundidade nas comunicações e contatos que o modernismo constitui um movimento internacional. Ele dependia consideravelmente não só da atuação em cada cidade específica, mas também da disposição dos escritores em prosseguirem com a viagem até a cidade onde começaram, passando por muitas outras.¹⁵⁰

Bradbury faz uma análise do papel que a americana Gertrude Stein exerceu na cena vanguardista de Paris por fazer a ligação do cubismo com o romance americano.¹⁵¹ Uma comparação de Stein com Cendrars nos permite, da mesma forma, dizer que a figura do suíço funcionou como a ponte de ligação entre a vanguarda francesa e brasileira. Ou quem sabe um elo entre as experiências poéticas francesas e os ditos novos conteúdos brasileiros, estes últimos requisitados tanto pelo viajante francês que visava ao exótico das novas paisagens por ele descobertas, quanto pelos modernistas brasileiros, que buscavam, pela diversificação de temas e inovação da forma, oporem-se aos velhos temas da escola parnasiana e ao seu rígido formalismo poético.

No entanto, como o movimento modernista brasileiro, em oposição ao francês, constituiu um movimento fundamentalmente nacional, a necessidade de expatriação ou até mesmo filiação a preceitos estrangeiros eram vistos, em alguns casos, no mínimo com certa ironia. É o que atestam um Paulo Prado no seu prefácio a *Pau-Brasil* ou um Mário de Andrade, em diversas ocasiões, além de toda a crítica posterior ao movimento, que sempre destaca esta contradição modernista estrutural.

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ É da artista a frase: “os escritores precisam ter dois países, um a que pertencem e outro onde realmente vivem”. Ibidem.

A escolha do país como segunda pátria por Cendrars certamente também se relaciona com a frequência e duração das viagens ao Brasil. Eulálio estabelece, com certa exatidão, as datas e as condições das três viagens da seguinte maneira: a primeira se estendeu de 5 de fevereiro (chegada ao Rio; 6 de fevereiro chegada a Santos e São Paulo) a 19 de agosto de 1924, sendo que o percurso de vinda foi feito a bordo do navio *Formose*¹⁵² e o de volta a bordo do *Gelria*; a segunda viagem de 25 de janeiro a julho de 1926; e a terceira viagem de 5 de setembro de 1927 a 28 de janeiro de 1928.

Contudo, segundo Miriam Cendrars e Alexandre Eulálio, antes da primeira viagem ao país, Cendrars toma contato com certa idéia ou imagem de Brasil em 1923 em Paris, através de Darius Milhaud, que, durante uma viagem ao Rio de Janeiro em 1916, acompanhado do embaixador da França, Paul Claudel, teria se impressionado com a música popular e tradicional brasileira. A partir deste contato com “o maxixe, o choro, o tanguinho, o samba”,¹⁵³ Milhaud compõe a famosa música “*Boeuf sur le Toit*”, inspirada no maxixe “*Boi no Telhado*”, de Zé do Boiadêro, e que será transformada em uma peça de balé por Cocteau, dentro da *Compagnie des Ballets Suédois* de Rolf de Maré, que contava com os artistas, músicos, pintores, poetas “mais modernos” da época, como Jean Cocteau, Claude Debussy, Darius Milhaud, Paul Claudel, Fernand Léger.¹⁵⁴ Rolf de Maré e Milhaud, entusiasmados com o sucesso da peça “*Boeuf sur le Toit*”, recorrem a Cendrars para a próxima produção do *Ballet* que teria tema negro, levados pelo sucesso que obteve a *Anthologie Nègre* do suíço. Assim, lançam *La Création du Monde*, no Théâtre des Champs-Élysées, com argumento de Cendrars, música de Darius Milhaud e coreografia de Jean Borlin. Posteriormente, chegou-se a alimentar um projeto brasileiro para um *Ballet Suédois*, cujo roteiro seria de Oswald, as cenografias de Tarsila e a música de Villa-Lobos, o que nunca chegou a se concretizar.

Neste mesmo ano do sucesso do balé de argumento primitivista/tema negro de Cendrars, se dá seu primeiro encontro com os modernistas brasileiros. Em maio de 1923, Sérgio Milliet, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade procuram o poeta em seu apartamento e fazem visitas à casa de Raymone, sua companheira. Afora estes artistas brasileiros, segundo Eulálio, ainda em 1923, procuram o poeta suíço também Yan de

¹⁵² Navio a vapor operado pela empresa *Compagnie des Chargeurs Reunis*, de Havre, na França, formada em 1872 para trabalhar entre Havre e Brasil e o Rio da Prata. In: <http://www.theshipslist.com/ships/lines/creunis.htm> Acesso em 17/09/2010.

¹⁵³ EULALIO, 2001, p. 24

¹⁵⁴ CENDRARS, Miriam, 1984, p. 379.

Almeida Prado e Heitor Villa-Lobos. Tarsila oferece um almoço brasileiro ao poeta em seu ateliê, em retribuição à acolhida do poeta em sua intimidade. Após estes primeiros encontros, os modernistas vão participar de diversos jantares e ocasiões em que encontram com o poeta. Nas palavras de Miriam Cendrars, “une amitié est née”.¹⁵⁵ Em carta de 22 de maio de 1923, Mário de Andrade toma conhecimento do contato estabelecido entre Oswald e a intelectualidade parisiense e a noticia a Manuel Bandeira: “Sabes do Oswald? Está em Paris amigo de Cendrars, Romain, Picasso, Cocteau, etc. Fez uma conferência na Sorbonne, em que falou de nós!!! Não é engraçadíssimo?”¹⁵⁶ Mário refere-se à conferência de Oswald na Sorbonne, intitulada “O Esforço Intelectual do Brasil Contemporâneo”, publicada na *Revue de l'Amérique Latine* e posteriormente em São Paulo, na *Revista do Brasil*.

Em outubro deste ano, Oswald de Andrade apresenta Cendrars a Paulo Prado na livraria *Americana*, especializada em obras sobre as colônias européias, pertencente ao bibliômano e antiquário especialista Chadenat. Paulo Prado era freqüentador assíduo desde 1893, à procura de livros raros para integrar sua coleção de documentos que tratavam do Brasil. O poeta *boulingueur*, por sua vez, também era um *habitué* da casa, sempre interessado em “tudo o que se escrevera sobre todas as partes do globo”.¹⁵⁷ Cendrars conhece Paulo Prado, e a partir de então trava amizade com o admirável colecionador e “mecenas” da vanguarda modernista brasileira, e segundo Eulálio, “até a data da sua morte permanecerá ligado a ele por sincera amizade”.¹⁵⁸

Apesar de Cendrars e Paulo Prado terem se conhecido e se tornado amigos desde então, é Sérgio Milliet quem transmite o convite de visita ao Brasil, feito por Paulo Prado, por indicação de Oswald, porque Prado temia contranger o poeta suíço. Em um bistrô, onde se encontram Milliet e Cendrars, este aceita o convite.

Assim, ficamos sabendo que em 1923 se dá o encontro histórico que irá produzir desdobramentos na história da literatura e cultura brasileiras, aquele entre Blaise Cendrars e os modernistas. Mas o primeiro encontro de Cendrars com um brasileiro teria ocorrido um ano antes, em 1922, em Paris. Há relatos de Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Hollanda, em entrevista, que atestam como Cendrars conhece

¹⁵⁵ Ibidem, p. 384. “Nasce uma amizade”. (Tradução minha)

¹⁵⁶ ANDRADE, 2001, p. 92.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 386.

¹⁵⁸ EULALIO, 2001, p. 86.

Donga, o violonista do *Oito Batutas*, grupo que fez uma temporada de apresentações por seis meses na boate *Sherazade*, em Paris, naquele ano.¹⁵⁹ Segundo Henrique Cazes sobre este episódio, “nada de significativo sobre a passagem dos Batutas pela França foi publicado na imprensa local”, diz ele que “*Os Batutas* funcionaram apenas como mais um exotismo entre tantos da capital da intelectualidade”.¹⁶⁰

Porém, se fôssemos medir a importância do caráter inaugural dos primeiros encontros/olhares ou das primeiras impressões, tal qual Cendrars e os modernistas “pau-brasileiros” estavam empenhados em valorar, de acordo com a tônica escolhida pela intelectualidade francesa da época e no primeiro momento modernista brasileiro - a primitivista -, seria possível compreender o tipo de figura ou de pessoa que realmente atraía a atenção do olhar poético cendrarsiano. Está claro que a objetiva de Cendrars mirava as figuras mais exóticas e que os modernistas, enquanto grupo de pessoas inscritas em um círculo social que pretendia alcançar os padrões europeus, não representavam exatamente a alteridade com quem Cendrars ansiava se defrontar. Donga, no entanto, poderia figurar no hall de personagens pelas quais Cendrars se mostrava seduzido, porque incorporava melhor um certo caráter exótico, e assim poderia despertar maior interesse no poeta em busca de novas inspirações humanas e artísticas. O curioso, porém, é que o olhar que versa Cendrars sobre seres humanos, paisagens, flora e fauna brasileiras, e, portanto estrangeiras, é mediado por aquele mesmo grupo, por meio da convivência literária e culta.

¹⁵⁹ Donga era o apelido de Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1891-1974). Ele foi o autor do primeiro samba gravado, *Pelo Telefone*, em 1916. O grupo carioca *Oito Batutas* foi criado em 1919 e era composto por Donga, além de outros músicos, como Pixinguinha. O grupo apresentava, pelo mundo todo, um repertório de choros, sambas e valsas. Cendrars menciona Donga e o grupo no relato *Le Cercle du diamant* (uma de suas *Histoires Vraies*, publicado em um jornal, em 1937), ao descrever uma boate carioca em que duas orquestras entravam em concorrência, uma de “jazz 100% americano” e “uma orquestra tipicamente brasileira, *Los 8 Batutas* [sic], selecionada e dirigida por Donga, o comvente compositor popular, o ás, em 1930, do carnaval carioca”. Segundo Cendrars, a rivalidade travada entre as duas orquestras provocava a impressão, na platéia, de “uma mistura de anjos perversos ou uma chama de demônios”. A partir desta descrição do autor percebemos como a música brasileira ou a americana (as duas de origem africana, porém de acordo com ele rivais e contrárias), lhe fascinavam, justamente por representarem realizações artísticas que, se em um caso desenvolvia uma “aceleração erótica, retida dos sambas e maxixes”, no outro desenrolava uma “paixão melancólica” e uma “improvisação desopilante”. (In: CENDRARS, 2003, p. 55) Ritmos modernos, “exóticos”, que estimulam a criação coletiva. Além disso, o jazz e o choro são formas musicais em que os músicos praticam a improvisação de maneira fundamental. Ela permite que se tenha uma percepção da obra sendo criada instantaneamente, durante uma performance. A improvisação produz o efeito da instantaneidade, empregada por Cendrars em *Feuilles de Route*, nos seus poemas.

¹⁶⁰ CAZES, apud. CALADO, 2010, p. 30.

A primeira viagem ao país, a que resultou nos poemas de *Feuilles de Route*, será a viagem aqui mais referenciada e analisada, pois ela representaria a trajetória das primeiras impressões de Cendrars no Brasil, aquelas que causaram maior impacto estético no autor, e sobre as quais ele irá, ao longo de toda a obra, até o final da vida, se debruçar e desenvolver representações literárias diversas, já imbuído de conhecimento agregado, relativo às outras duas viagens ao país, de leituras e do contato mantido no decorrer dos anos com alguns escritores, como Paulo Prado e Gilberto Freyre. Ela representaria assim, o primeiro conhecimento do país, mais ingênuo, de percepção espontânea, que permitiria uma visão poética desprovida de preconceitos e por isso mais original.¹⁶¹ No entanto, sabemos que esta visão, desenvolvida em *Feuilles de Route*, é transformada em técnica poética, conceito de criação, e não podemos desconsiderar, evidentemente, o fato de que Blaise Cendrars não era de fato um viajante ingênuo, ou desprovido de conhecimento sobre o país, antes de desembarcar pela primeira vez no Rio de Janeiro, em 5 de fevereiro de 1924, enviado como repórter do jornal *Excelsior*.

Aguardam o poeta os escritores: Sérgio Buarque de Holanda, Graça Aranha, Prudente de Moraes, Guilherme de Almeida; Ronald de Carvalho, Américo Facó e Paulo da Silveira. Eis alguns dos nomes a quem Cendrars dedica *Feuilles de Route*, e os quais ele descreve no texto de 1953 *La voix du sang*, e em seguida acrescenta, comentando a foto que registra o momento: “et je suis au milieu d’eux, et il y a de quoi se tordre tellement nous faisons démodés (j’ai la photo sous les yeux; ils ont tous une canne à la main comme leurs ancêtres anthropophages une massue)”.¹⁶² Da mesma forma, em *Feuilles de Route* encontramos uma descrição referencial ou fotografias verbais sobre a chegada ao Rio de Janeiro, nos poemas comentados a seguir. “Rio de Janeiro”, que faz um quadro enfatizando a vegetação tropical, o fato de que os passageiros se esforçam para reconhecer o Pão de Açúcar e alguns homens que trabalham sobre uma barca; “Sur Rade”, que relata as burocracias no ancoradouro, o

¹⁶¹ Ela poderia ser considerada como a verdadeira “viagem literária” de Cendrars, mesmo não tendo sido motivada por interesses estritamente literários. As outras duas viagens posteriores de Cendrars ao Brasil, em consequência, têm menos ainda como motivação a escrita ou a interlocução literária, apesar de o autor ter produzido literatura em solo brasileiro, entre 1926 e 1928, mas simplesmente porque “teve vontade, como quem não quer”. O que passa a interessar sobremaneira o autor, a partir da segunda viagem, são as possibilidades de negócio, porque o Brasil através de “negócios de combustível, cinema, exportação de café”, é “a terra das grandes oportunidades”. De acordo com Eulálio, seu objetivo passa a ser “fazer a América”, desejo que provavelmente pode ter sido acalentado pela amizade de Paulo Prado. (EULÁLIO, 2001, p. 42)

¹⁶² CENDRARS, 2005, p. 381. “E eu estou entre eles, e há aí uma imagem para morrer de rir, tão fora de moda parecemos (eu tenho a foto sob os olhos; todos eles têm uma bengada na mão, como seus ancestrais antropófagos um bastão)”. (Tradução minha).

hasteamento de estandartes de diversas cores; “La Coupée”, que descreve a despedida ou a perda de contato com a passageira (“Boubou-blanc-blanc-boubou la meilleure des copines”) que o acompanhou durante a viagem, a recepção calorosa (pelos escritores acima mencionados) representada pelo verso: “Douze chapeaux s’agitent” e o desembarque do poeta: “Je débarque/Et l’on me photographie/ “Monte là-dessus... Monte là-dessus...”; “Banquet”, poema em que relata a visita panorâmica pela praia: “Une heure de taxi le long de la plage/Vitesse klaxon présentations rires jeunes gens Paris”, as conversações que ocorreram entre o poeta e seus anfitriões: “Rio Brésil France interviews présentations rires”, o almoço que lhe é oferecido: “Puis nous rentrons déjeuner en ville”, “Bonne cuisine du pays vins portugais et pinga”, a velocidade com que sua chegada é noticiada nos jornais: “Les plats ne sont pas encore servis que déjà les journaux parlent de moi et publient la photo de tout à l’heure”, e o retorno do poeta ao *Formose*, seu levantamento de âncora, em direção a Santos, depois deste breve *colportage*; e o “Belle Soirée”, no qual se despede e relata a falta dos amigos feitos a bordo, M. Lopart e Boubou-blanc-blanc-boubou.

O jornal carioca *A Idéa Illustrada* nº 21, em artigo, saúda o poeta “universal” pela sua prodigiosa imaginação. Nele encontramos uma expectativa de que o autor iria se concentrar não sobre os “elogios à nossa flora e à nossa fauna”. O certo era que Cendrars, autor de poemas eminentemente de avant-garde, que se referiam às grandes invenções modernas e técnicas, preferisse “a gloria metálica do cimento armado, o progresso das nossas indústrias, para assumpto da sua penna coriscadora de ironias estonteantes” [sic].¹⁶³ É claro que a modernidade ou urbanização nascentes brasileiras, notadamente a paulista chamou a atenção do poeta, mas justamente a fauna e a flora não deixaram de lhe impressionar, e até de forma mais contundente. Os poemas de *Feuilles de Route*, em especial a última sequência de poemas da primeira parte, a que se refere ao caminho percorrido de trem pelo poeta entre Santos e São Paulo, marcam este deslumbramento pela flora e fauna. Ele está representado nos poemas: “Paysage”, “Paranapiacaba”, “Trouées”, “Visage Raviné”, “Piratininga”, “Botanique” e “Ignorance”. Em todos eles a vegetação nova e sedutora é descrita de forma a demonstrar o desconhecimento por parte de Cendrars dos seus nomes e sua existência.

Depois de referida a chegada ao Rio, no poema “La Plage de Guarujá”, o poeta se refere ao seu desembarque em Santos e o embarque em um carro, que o levará até a

¹⁶³ *Idea Illustrada* n. 21, 1924. In: EULALIO, 2001, p. 243.

estação de trem em Santos: “Je débarque/Je ne suis pas assis dans l’auto qui m’emporte mais dans la chaleur molle épaisse rembourée comme une carrosserie/Mes amis qui m’attendent depuis sept heures du matin sur le quai esoleillé ont encore tout juste la force de me serrer la main”.¹⁶⁴ O poema “São-Paulo Railway C^o” indica estar o poeta e seus amigos dentro do trem que os levará para São Paulo e o poema “Sao-Paulo” [sic], último da primeira parte, indica a chegada na paulicéia e, depois da paisagem principalmente natural, do encantamento com a natureza, “Enfin voici des usines une banlieue un gentil petit tramway/Des conduites électriques”,¹⁶⁵ indicando a chegada à capital moderna brasileira. Ou seja, Cendrars relata, de maneira sintética, sua chegada, seus conhecimentos e reconhecimentos, e retrança um percurso em que se pode perceber o interesse tanto pela natureza quanto pela modernidade que na visão do poeta está em vias de nascimento. Na segunda parte do caderno (*Sao-Paulo* [sic]), o poema *Klaxons Électriques* cria uma imagem exata do nascimento de uma cidade, imagem esta produzida pela voz que exprime a vida na cidade ou no “país novo”, ou melhor o som das buzinas e dos escapamentos, que aqui são uma metáfora para o choro de uma criança recém-nascida. Eis o poema:

Ici on ne connaît pas la Ligue du Silence
Comme dans tous les pays neufs
La joie de vivre et de gagner de l’argent s’exprime par la voix des klaxons et
la pétarade des pots d’échappement ouverts¹⁶⁶

Durante os seis meses de sua estadia no Brasil em 1924, Cendrars circula pelo meio literário paulista, nos jantares na casa de dona Olívia Guedes Penteado, ou no Automóvel Clube de São Paulo. Profere três conferências literárias na Paulicéia. Passa os primeiros dias de março no Rio, onde presencia o carnaval junto com Oswald, Tarsila e dona Olívia Penteado. Visita as fazendas São Martinho, Morro Azul. Visita as cidades mineiras de São João Del Rey, Tirandentes, Mariana e Ouro Preto, via Divinópolis, Sabará e Belo Horizonte, além de Congonhas do Campo - na célebre

¹⁶⁴ CENDRARS, 1990, (1924-1929), p. 50. “A praia de Guarujá”: Desembarco/Não estou sentado no carro que me leva mas no calor mole espesso estofado como uma carroçaria/Meus amigos que me esperam desde sete horas da manhã no cais ensolarado mal têm ainda a força de me apertar a mão”.

¹⁶⁵ CENDRARS, 1990, (1924-1929), p. 59. “São Paulo”: Enfim eis umas fábricas uma periferia um bonde pequeno bonitinho / Cabos elétricos”.

¹⁶⁶ CENDRARS, 1990, (1924-1929), p. 62. “Buzinas elétricas”: Aqui não se conhece a Ligue du Silence/Como em todos os países novos/A felicidade de viver e de ganhar dinheiro expressa-se com a voz das buzinas e a crepitação das descargas abertas”.

caravana paulista - com dona Olívia Guedes Penteado, Tarsila do Amaral, René Thiollier, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e seu filho Nonê. Além disso, aprofunda as relações de amizade estabelecidas em Paris antes de aqui chegar, e fomenta outras mais.

*

No Brasil como na França, a revisão crítica das relações entre Cendrars e o Brasil, expressa em sua obra diversa, ganhou trabalhos relevantes que abordam a questão de maneira coerente, entre os quais convém destacar os de autores como Aracy Amaral, Maria Teresa de Freitas, Alexandre Eulálio, Berranger, Louis Parrot, Claude Leroy. Desta maneira, a partir de uma revisão crítica, percebe-se que muito foi dito sobre a maneira cendrarsiana de plasmar literariamente o Brasil e ainda sobre as relações entre o *bourlingueur* e os poetas modernistas brasileiros. Por isso, o objetivo deste trabalho não é fazer um apanhado exaustivo das diversas interpretações que a obra brasileira de Cendrars recebeu pelos críticos. Acredito que o interessante seja tentar definir a primeira viagem que faz Cendrars ao Brasil, em 1924, viagem que assume diversos sentidos (sentimental, interessada, mística, de iniciação, turística, viagem de reconhecimento) e que é expressa principalmente em *Feuilles de Route* - a partir de sua relação humana e literária com os modernistas brasileiros - em termos próprios, a saber, de amizade, que será tomada como um operador conceitual. Isto se justifica pelo fato de que são inúmeras as ocorrências em que os poetas e escritores em questão se auto-definem enquanto amigos, ou suas relações em termos de amizade. Este intercâmbio de homenagens e de delicadezas, disperso pelas muitas dedicatórias, poemas e referências não se restringe a uma mera formalidade ditada pela etiqueta, como será demonstrado.

Assim, tomar a questão com foco nas trocas que são estabelecidas dentro do universo de relações de cordialidade (tanto no sentido comum quanto no de Sérgio Buarque de Holanda) e amizade corresponde ao exercício de assumir uma perspectiva que leva em consideração os diálogos intelectuais e culturais não mais em termos de fontes e influências, segundo os quais se subentende sempre uma cultura que se sobrepõe a outra, no caso, a européia à brasileira, como ocorreu em algumas produções críticas que se concentraram sobre as relações literárias entre Cendrars e os modernistas, incluindo-se aí as observações dos próprios modernistas brasileiros sobre as “influências” e “lições” absorvidas do “mestre” Cendrars.

Para isso, na esteira das reflexões sobre a *philia* grega de Platão, os conceitos e as reflexões filosóficas desenvolvidos principalmente por Cícero e por Montaigne sobre

o tema da amizade, - enquanto um ideal de interlocução humana - serão desenvolvidos aqui com o intuito de tentar compreender em que medida as relações de amizade entre os poetas modernistas e Cendrars também eram baseadas em um ideal de comunhão e realização estética e literária.

Francisco Ortega, em *Genealogias da Amizade*, traça um panorama histórico a respeito de como a amizade foi tratada teoricamente e de sua realização prática nas relações humanas desde a Antiguidade até o século XX, apontando como a temática se liga ao mesmo tempo à filosofia e à política. A amizade, neste sentido, representava uma

função fundamental na organização sociopolítica e cultural das *civitas* da Antiguidade greco-romana, e que continuou sendo um elemento significativo no tecido social e relacional da modernidade – fazendo parte das redes de sociabilidade e convivialidade que ligavam os indivíduos entre si.¹⁶⁷

Apenas na modernidade, ocorre a culminância do processo em que a amizade passa a funcionar então dentro do espaço privado, e não mais no público, tendo como consequência central a “despolitização e familiarização do privado”.¹⁶⁸

Segundo a análise do estudioso, que analisa as transformações dos discursos sobre a amizade, não existe uma concepção estanque sobre o tema, nem as suas realizações se reproduziram da mesma forma sempre. O autor analisa a questão desde a *philia* de Platão e Aristóteles e a *amicitia* escrutinada por Cícero, passando pelo deslocamento do conceito de amizade interpessoal (*philia* e *amicitia*) para amizade/amor a Deus (*agape*) com Agostinho e os monásticos, se detém na amizade na Renascença, que foi fundamentalmente exposta por Montaigne, até o declínio da amizade como forma de regulamentação das regras de sociabilidade nas sociedades contemporâneas.

No entanto, apesar de tantas reflexões a respeito do tema, a tradição aristotélico-ciceroniana da amizade, na qual Montaigne inscreve seu pensamento de forma singular, apresenta alguns princípios que regulamentam o *ideal* de uma *amizade perfeita* - “*teleia philia/amicitia vera*” - de acordo com a qual os amigos interagem de maneira virtuosa, na busca de conhecimento e aperfeiçoamento de si mesmos. Ortega aponta o fato de que

¹⁶⁷ ORTEGA, 2002, p. 15.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

um dos fatores que singularizam a existência de uma amizade perfeita em relação às amizades ordinárias, “frouxas e regulamentares” (que não podem contar com a confiança como substrato primordial, de acordo com a definição de Montaigne), é o estabelecimento de seu caráter raro, único, no sentido de que uma amizade verdadeira/virtuosa, para existir na realidade social das relações humanas, só pode ocorrer entre duas pessoas, dois amigos que concordam perfeitamente entre si. A união completa, a “fusão plena de vontades”, como diz Montaigne, ou o “entendimento perfeito em todas as coisas”, como afirma Cícero, não é possível ocorrer comumente entre várias pessoas. Em Cícero: “a afeição reúne apenas duas pessoas, ou pouco mais”¹⁶⁹ e em Montaigne: a “amizade que possui a alma e a governa com total soberania, é impossível que seja dupla”.¹⁷⁰ Assim, porque se trata de uma manifestação concreta rara, ela se constrói de forma fundamental no nível da teorização e da reflexão. Por possuírem, portanto, um caráter ideal, como explicitado, e também “regulativo”, porque baseado em princípios e regras, como afirma Ortega, é que penso serem as reflexões da “vertente aristotélico-ciceroniana” as mais passíveis de constituírem um escopo teórico para a discussão das amizades literárias de Blaise Cendrars no Brasil.

Desta forma, convém destacar que, como afirma Ortega, além de ser a amizade uma importante manifestação ligada à política porque era um dos fatores que permeavam a sociabilidade na Antiguidade greco-romana, ela também representava uma atividade extremamente ligada à filosofia, porque proporcionava a busca da verdade, da sabedoria e da beleza. A *philia* grega ou a ligação de amizade possibilitava com que os amigos filósofos - tendo o diálogo como forma de expressão e interlocução – buscassem a resposta para a pergunta “o que é a filosofia” através de um exercício coletivo, dentro de uma comunidade (filosófica), onde o “con-filosofar” permitia que as reflexões fossem expressas em um contexto “de confiança e confiança”, e onde os homens se reuniam em torno de um objetivo nobre: a busca da verdade (que é o objetivo da filosofia), mais do que apenas pelo afeto.¹⁷¹

Lembremos que um dos textos-base de reflexão sobre a amizade utilizados aqui enaltece exatamente este “con-filosofar” fundamental: o tratado *Sobre a amizade* de Cícero, em que o autor explana as regras e princípios da amizade verdadeira de acordo

¹⁶⁹ Ibidem, p. 35.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 284.

¹⁷¹ Ibidem, p. 14.

com o que teria aprendido com o ancião Quinto Múcio Cévola, seu mestre na passagem para a idade adulta. Cícero profere sua reflexão reproduzindo uma conversa entre Cévola (seu preceptor), Caio Fânio e Caio Lélío, cujas teses sobre a amizade são feitas tomando como parâmetro a amizade perfeita estabelecida entre ele e seu melhor amigo, o sábio Cipião (o Africano). Portanto, Cícero dá voz a Lélío, que elabora toda sua reflexão em homenagem póstuma ao melhor amigo Cipião. Diz Cícero: “peço que me esqueça por um instante, e imagine estar a ouvir o próprio Lélío”.¹⁷²

Assim como o tratado de Cícero, também o ensaio *Da amizade* de Montaigne constitui, como bem analisou Ortega, um texto em homenagem ao amigo falecido, ou “discurso do luto pela morte do amigo”¹⁷³ (mais uma vez, como em Cícero, uma homenagem ao melhor amigo, La Boétie), uma forma de afirmar como a verdadeira amizade sobrevive à morte, pois correspondente a uma relação virtuosa, porque nascida da “natureza”.¹⁷⁴

entendamos nós que a natureza é que cria o sentimento de afeição e a amizade, a qual nasce da simpatia, quando a honestidade se manifesta. (...) As verdadeiras amizades são eternas.

Ou seja, a amizade se dá quando há o reconhecimento mútuo de “almas” virtuosas e daí a união entre homens virtuosos por natureza. Segundo Cícero, não há amizade sem virtude. A virtude (*virtus*) da sociedade romana residia, segundo ele, em algo concreto, na prática de “pessoas de bem” que em seu comportamento evidenciam “boa-fé, integridade, equidade e liberalidade”.¹⁷⁵

Assim como o romano, Montaigne também identifica a origem da amizade na “natureza”: “Não há algo a que a natureza pareça nos ter encaminhado tanto como para a amizade”, sendo, portanto, o tipo de manifestação mais espontânea e perfeita das relações humanas.¹⁷⁶

¹⁷² CÍCERO, 2006, p. 17.

¹⁷³ ORTEGA, 2002, p. 118.

¹⁷⁴ Esta concepção corresponde ao estoicismo, “segundo a qual toda atividade humana deve buscar a virtude como fim, num caminho que tem na natureza seu modelo”. MAROTE, apud. CÍCERO, 2006, p. 31.

¹⁷⁵ CÍCERO, 2006, p. 33.

¹⁷⁶ MONTAIGNE, 2002, p. 280.

Seguindo em seu discurso, Cícero continua a demonstrar os princípios que caracterizam o ideal de amizade perfeita/verdadeira:

Os que a procuram se aproximam para desfrutar do convívio e do caráter daquele que começaram a amar; para serem iguais nesse amor, mais propensos a prestarem favores do que a reclamá-los em troca, e instituírem, assim, entre si uma honrosa emulação. Dessa maneira, a amizade proporcionará as maiores vantagens e relacionando suas origens à natureza e não à necessidade, dar-se-á a esse sentimento uma fundamentação mais profunda e mais verdadeira (...).

Neste trecho identificamos pelo menos dois princípios da amizade verdadeira/perfeita formulados por Cícero que serão encontrados em Montaigne (e que foram tão bem analisados por Ortega). Também no texto do ensaísta Montaigne, vamos encontrar a regra fundamental para o ideal da amizade, qual seja, a idéia de que a amizade é uma troca: “a amizade alimenta-se de comunicação”.¹⁷⁷ Mas uma troca peculiar, porque ela despreza todo e qualquer interesse que possa motivá-la. Na amizade a troca não tem outro sentido e fim senão o simples objetivo de que ela exista. De acordo com o ensaísta: “nesse nobre comércio, os serviços e benefícios que alimentam as outras amizades, nem sequer merecem ser levados em conta: a causa é essa fusão tão plena de nossas vontades”.¹⁷⁸ Ou ainda: “na amizade só há afazer e comércio dela mesma,”¹⁷⁹ e por isso a amizade teria sua causa, objetivo e fruto nela mesma.¹⁸⁰ O intercâmbio não suscita a competitividade, se este se der entre homens virtuosos, pois a amizade suscita no lugar uma “honrosa emulação”. Estes homens regidos pela virtude não procuram se unir esperando em retorno alguma vantagem ou benefício. Portanto, a amizade perfeita tem por característica primordial o desinteresse. O que não significa que ela não ofereça nenhum tipo de bem. Segundo Cícero, ela é a manifestação da natureza que mais proporciona recompensas. Porém, o romano emenda: a “afeição não

¹⁷⁷ Ibidem, p. 276.

¹⁷⁸ MONTAIGNE, 2002, p. 284.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 278.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 275.

[nasce] da esperança de as obter”. E mais à frente, esclarecendo a relação central que explica a razão de ser da amizade desinteressada:

Pois as duas palavras [amor e amizade] derivam do verbo amar, e amar nada mais é do que sentir afeto pelo ser que se ama, sem pensar em necessidade de um, ou proveito do outro, apesar de que, o proveito, mesmo se não o procuramos, vem por si, como resultado da amizade. ¹⁸¹

O fato de o ideal da amizade perfeita se constituir de uma manifestação desinteressada vem acompanhado de sua impossível explicação racional. Não se pode ter esperanças de obter em troca benefícios em uma união perfeita com um par porque não se pode definir exatamente esta união, nem todos os bens que ela proporciona. Por mais que se tente, e é isso o que fazem estes filósofos, não se consegue determinar com exatidão a amizade. Para Montaigne, trata-se de uma “força inexplicável e fatal”, como ele também atesta na fórmula chave de seu ensaio: “Se me pressionarem para dizer por que o amava, sinto que isso só pode ser expresso respondendo: “Porque era ele; porque era eu”. ¹⁸² Mais uma vez, sua causa, objetivo e resultado estão contidos nela própria.

Por fim, os círculos de amizade, onde estas trocas são feitas, baseiam-se também na falta de posse. Em um contexto de comunhão, que seja de almas ou comunhão intelectual, não pode haver sentimento de propriedade exclusiva. Montaigne alega: “digo perder verdadeiramente, sem nos conservar nada que nos fosse exclusivamente particular nem que fosse ou dele ou meu”. ¹⁸³ Este me parece ser mais um dos princípios fundamentais do ideal da amizade perfeita a nos ajudar na compreensão de que dentro do contexto de amizade e comunhão artística entre Cendrars e seus amigos brasileiros as idéias eram compartilhadas e fomentadas em conjunto de tal forma que não se possa precisar a quem pertenceu uma concepção ou quem poderia ter tido primeiro uma idéia sobre uma realização estética.

Estas visões clássicas da “vertente aristotélico-ciceroniana” sobre a amizade trabalhadas por Ortega e aqui explicitadas, sendo paradigmáticas para o tratamento do tema, correspondem à baliza que permite a exposição sobre a dinâmica que

¹⁸¹ CÍCERO, 2006, p. 115.

¹⁸² MONTAIGNE, 2002, p. 281.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 282.

proporcionou a Cendrars dialogar, estabelecer correspondências, construir em conjunto uma certa visão poética para uma realidade brasileira específica. Ainda que não se possa afirmar que Cendrars tenha se filiado de fato a alguma concepção fechada sobre poesia ou escola poética, nem no contexto das vanguardas francesas, nem no contexto do movimento modernista.

Cendrars, mesmo nunca prescindindo das interlocuções poéticas, manter-se-á, ao longo de sua trajetória, para falar com Parrot, um “aventurier isolé”.¹⁸⁴ Também segundo Berranger, Cendrars (...) “est méfiant à l’égard des activités collectives, des théories et des protocoles. Ses affinités le portent vers ceux qui se tiennent à l’écart des clans”.¹⁸⁵ Podemos pormenorizar a afirmação de Berranger, o que nos leva a compreender que Cendrars desconfia das atividades coletivas no sentido daquelas que pedem uma adesão formal ou oficial a teorias e protocolos. No entanto, a crítica afirma paralelamente que o poeta também nutre “afinidades”, neste caso em relação àqueles que também são, como ele, avessos aos clãs. É desta forma que seria possível dizer que Cendrars opera realizações literárias em conjunto, mas apenas com pares que acreditam em realizações/trocas fundamentalmente livres. Este seria exatamente o caso das obras individuais e coletivas (lembramos que *Transsibérien* e *Feuilles de Route* são obras que contam com a união entre poesia e imagem) construídas dentro do contexto livre da amizade. Segundo Montaigne, ao distinguir a relação de parentesco da amizade, o parentesco não basta para estabelecer uma união perfeita, em que as afinidades condizem de forma completa, porque a ligação entre pais e filhos, por exemplo, já é dada de antemão. Uma aliança deste tipo não deixa margem para a escolha e o livre arbítrio, considerados pelo filósofo fundamentais para o estabelecimento de uma união perfeita, aquela em que os amigos são livres para direcionar a afeição a quem lhes aprouverem. Em suas palavras: “nosso livre arbítrio não tem manifestação que seja mais verdadeiramente sua do que a da afeição e amizade”.¹⁸⁶ A amizade é, desta feita, o espaço ideal para o exercício da liberdade.

Ainda Montaigne, neste ensaio clássico sobre amizade, aponta mais uma das condições ou especificidades principais deste tipo de relação que achamos ser pertinente

¹⁸⁴ PARROT, 1953, p. 20. “Um aventureiro isolado”. (Tradução minha).

¹⁸⁵ BERRANGER, 2007, p. 96. “Desconfia de atividades coletivas, das teorias e dos protocolos. Suas afinidades o levam em direção àqueles que se mantêm fora dos clãs.” (Tradução minha).

¹⁸⁶ MONTAIGNE, 2002, p. 277.

para a discussão. Segundo seu modelo ideal de amizade: “ela [a amizade] não tem outra idéia a não ser ela mesma, e só pode ser conforme consigo mesma”.¹⁸⁷ Ou seja, as relações entre amigos ideais são criadas a partir de parâmetros próprios e originais, estabelecidos em conjunto, só podendo funcionar exclusivamente para aquele grupo, porque de acordo com as próprias regras. De fato, as interlocuções estabelecidas entre modernistas, apesar de não serem (por não poderem ser) ajustadas completamente com o ideal de amizade de Montaigne, guardam esta característica: elas representam um momento especial na história literária brasileira porque, de acordo com Amaral, seria “o único instante de verdadeira articulação entre os artistas brasileiros e franceses, no sentido de contato em termos de vanguarda”.¹⁸⁸

Ao tomar a convivência humana e artística de Cendrars com os modernistas nestes termos, portanto, não pretendo negligenciar os mal-entendidos, as arestas, e passar a considerar essas relações como um diálogo simétrico, sem dissonâncias. De fato, essas dissonâncias existiram e tornaram esse mesmo diálogo entre obras e percepções artísticas mais interessantes. Porém, acredito que as relações de cordialidade e de amizade, como a que Cendrars travou com os modernistas, assim como as afinidades intelectuais identificadas mutuamente no nível literário, guardam características que nos possibilitam considerar as interlocuções culturais e literárias como sendo realizadas dentro de um campo de ação mais livre, em que as idéias e as intenções artísticas coincidem ou não, mas que, em todo caso, se alimentam mutuamente.

Como já se demonstrou, as expectativas de viagem de Cendrars, relatadas por ele na primeira parte de *Feuilles de Route*, e as expectativas em relação a chegada do “bello poeta francez” por parte dos modernistas eram radicalmente opostas e o encontro não deixou de produzir um certo mal-entendido. É o que pode ser compreendido pelo exemplo patente do poema “Trouées”, um dos últimos poemas da primeira parte. Esta é a seção do livro em que se encontra o relato da vegetação da Serra do Mar em quase todos os poemas, antes de se dar o desfecho do trajeto Le Havre-São Paulo no último poema desta parte, “Sao-Paulo” [sic]. Percebe-se um contraste entre aqueles poemas e este último, pois a recorrência da vegetação, da descrição da flora, antecedendo o poema em homenagem à cidade e à parte seguinte (*II. São Paulo*) dedicada a ela, levanta duas

¹⁸⁷ Ibidem, p. 282.

¹⁸⁸ AMARAL, A., 1997, p. 20.

interpretações possíveis: por um lado parece enfatizar a modernidade em contraste com a floresta, e por outro, parece demonstrar como a floresta não está tão separada da cidade moderna. O poema em questão, assim, faz parte deste quadro que pinta Cendrars em tom de admiração absoluta pela floresta, a tal ponto que ela parece estabelecer contato: “me regarde et m’attire”, em detrimento do diálogo com os amigos, que sustentam uma conversa animada sobre as novidades frescas de Paris.

Échappées sur la mer
 Chutes d’eau
 Arbres chevelus mossus
 Lourdes feuilles caoutchoutées luisantes
 Un vernis de soleil
 Une chaleur bien astiquée
 Reluisance
 Je n’écoute plus la conversation animée de mes amis qui se partagent les
 nouvelles que j’ai apportées de Paris
 Des deux cotes du train toute proche ou alors de l’autre cote de la vallée
 lointaine
 La forêt est là et me regarde et m’inquiète et m’attire comme le masque
 d’une momie
 Je regarde
 Pas l’ombre d’un oeil¹⁸⁹

Como já se viu, segundo o próprio Cendrars, ele deixa “Paris e a Poesia em 1917, sem intenção de voltar” e, convidado de Paulo Prado, parte ao Brasil com expectativas nada literárias, tendo em vista certamente os negócios que poderiam lhe ser oferecidos estando em contato com o novo amigo, fatos dos quais, no entanto, seus amigos brasileiros não suspeitavam. No texto *La voix du sang*, de 1953, Cendrars relembra:

C’est Oswald de Andrade, le prophète du modernisme à São Paulo, qui était venu me chercher à Paris, et trop heureux de rompre avec les corvées et le commerce des manifestations parisiennes où se confinait la poésie – dadaïsme, surréalisme – j’avais saisi l’occasion par les cheveux et j’étais parti dare-dare, convaincu que la poésie d’aujourd’hui n’était pas le fait d’une école exclusive mais battait son plein dans le monde entier et ne pouvant imaginer (même en revê) qu’on allait vouloir m’enrégimenter de l’autre cote du monde – et dans un pays neuf! – dans une étroite avant-garde

¹⁸⁹ CENDRARS, 1990, p. 56. “Rasgos”: Fendas sobre o mar/Quedas d’água/Árvores frondosas musgosas/Folhas pesadas borrachentas brilhosas/Um verniz de sol/Um calor bem brunido/Brilho/Não mais escuto a conversa animada dos meus amigos que compartilham as novidades que eu trouxe de Paris/Dos dois lados do trem bem próxima ou então do outro lado do vale longínquo/A floresta está presente e fita-me e inquieta-me e atrai-me como a máscara duma múmia/Eu fito/Nem mesmo a sombra dum olho”.

d'esthètes – cubistes, futuristes, expressionistes – et non m'embarquer dans une généreuse aventure.¹⁹⁰

O “grupo futurista” de 22 - como era, à revelia, chamado o grupo dos modernistas à época, subsidiado por Paulo Prado dois anos depois de realizada a Semana de Arte Moderna de São Paulo, espera a chegada de um legítimo representante da vanguarda francesa para conferir legitimidade àquelas propostas iconoclastas deflagradas no Teatro Municipal da capital de São Paulo.

Segundo Carlos Ornelas Berriel, a dinâmica política e cultural da época demonstrou uma especificidade que pode ser explicada da seguinte forma:

Enquanto a arte moderna na Europa, principalmente na França, teve que abrir seus espaços à margem dos salões oficiais – pensemos na batalha do Impressionismo – no Brasil essa mesma arte ingressa pela via oficial e conduzida pela mão do poder. Essa inversão de situações nos faz pensar: revela, antes de mais nada, um esforço de modernização de um poder já assentado, mas que quer mais do que isso. Já não basta, para o *café* [sic], a hegemonia num país subordinado, de extração colonial. Neste sentido, a arte moderna, pelo seu caráter renovador, teria algo a sugerir, pela sua vocação insurrecional, às mentalidades nacionais satisfeitas com os *mestres do passado*.¹⁹¹

Em uma perspectiva análoga, João Luiz Lafetá também analisa a suposta contradição sob a qual a arte moderna no Brasil surgiu. Se na Europa ela culminou com o advento da sociedade industrial, tendo como patrocinadores os capitães da indústria, aqui ela foi estimulada e protegida por fração da burguesia rural (dominada pela hegemonia da produção de café), da qual Paulo Prado era um expoente, tendo mesmo assumido a gerência da empresa familiar Casa Prado, Chaves & Cia., a maior

¹⁹⁰ CENDRARS, 2005, p. 383. “Foi Oswald de Andrade, o profeta do modernismo em São Paulo, que tinha ido me procurar em Paris, e muito feliz de romper com as chateações e o comércio de manifestações parisienses onde se confinava a poesia – dadaísmo, surrealismo – eu havia agarrado a oportunidade pelos cabelos e parti rapidamente, convencido que a poesia de hoje não é o feito de uma escola exclusiva mas alcançava seu auge no mundo inteiro e não podendo me imaginar (mesmo em sonho) que iriam querer me arregimentar do outro lado do mundo - e em um país novo – numa estreita vanguarda de estetas – cubistas, futuristas, expressionistas – e não me embarcar em uma generosa aventura.” (Tradução minha).

¹⁹¹ BERRIEL, 2000, p. 71.

exportadora de café do país. A suposta contradição se desfaz justamente pelo fato de que, no Brasil,

uma importante fração da burguesia industrial provém da burguesia rural, bem como grande parte dos capitais que permitiriam o processo de industrialização. Daí não haver, de fato, nada de espantoso em que uma fração da burguesia rural assuma a arte moderna contra a estética “passadista”, “oficializada” nos jornais do governo e na Academia. Educada na Europa, culturalmente refinada, adaptada aos padrões e aos estilos da vida moderna, não apenas podia aceitar a nova arte como, na verdade, necessitava dela.¹⁹²

Ora, Cendrars era o autor do primeiro poema simultâneo, *La Prose du Transsibérien*, considerado uma obra-prima por Oswald e por Mário de Andrade. Assim também os modernistas esperam tomar contato real com o autor de *Les Pâques à New York* e *19 poèmes élastiques*¹⁹³, poemas que foram lidos e assimilados na poesia modernista brasileira antes mesmo da chegada de Cendrars ao Brasil. Oswald, em Paris em 1923, quando conhece o poeta *bourlingueur*, e quando, junto a Tarsila, procura frequentar os salões e os meios artísticos modernos, no afã de se modernizarem, ironiza estes mesmos artistas e seu agrupamento em torno do último ismo à época, o cubismo. Em carta enviada a Mário de Andrade de Paris, em 4 de março:

Em segredo: o salão dos independentes, a última arrancada, já ridícula, já triste da modernidade ocidental. Não é mais cubismo, é cu...ismo. Lhote, Léger, Gleizes, Lipchitz, comandando esquadrões de Regos-Monteiros. Uma palhaçada! (...) O único – Picasso! Romaines apresenta-me terça-feira próxima a ele. E além dele, Le Fauconnier, Tarsila, Anita e o Di.¹⁹⁴

Neste trecho, fica clara a ironia de Oswald em relação aos artistas que frequenta, ao mesmo tempo em que exalta Picasso, para no mesmo patamar que este último, incluir os

¹⁹² LAFETÁ. 2000, p. 24.

¹⁹³ Em pesquisa no IEB, pude perceber que o exemplar de Mário de Andrade aparenta de fato ter sido bastante manuseado.

¹⁹⁴ ANDRADE, M., 2001, p. 68. (Correspondência Mário de Andrade-Tarsila do Amaral).

pintores brasileiros. Além disso, reconhece ainda quais são os artistas modernos que, vistos de perto, na convivência, seriam mais interessantes: “Dos moderníssimos os únicos tomados a sério: Max Jacob e Cendrars. Cocteau impõe-se também”.¹⁹⁵ Bandeira também relembra, posteriormente, em artigo de 1961 para o *Jornal do Brasil*, como se deu o conhecimento de Cendrars, feito de livros importados que passavam de mão em mão:

Ainda hoje conservo preciosamente o exemplar de *Du Monde Entier* na simpática edição da Nouvelle Revue Française, emprestado por Couto e que eu jamais restituí. Lembro-me nitidamente do fervor com que líamos e relíamos os versos, tão surpreendentes para nós. *Les Pâques à New York*, *Prose du Transsibérien* e *Le Panamá...* Versos que hoje não me satisfazem mais, mas que naquele tempo punham em meu coração um frêmito novo...¹⁹⁶.

Apesar das expectativas em contramão, é certo que as duas partes encontraram exatamente aquilo que pretendiam. Ou seja, Cendrars realmente embarcou em uma nova aventura, não só literária como também uma aventura de *affaires* (projeto de filme, terra nos arredores de Lagoa Santa¹⁹⁷), mas em todo caso rica em conhecimentos humanos e contato com uma natureza e principalmente com uma matéria literária totalmente novas, para ele virgens (*la forêt vierge*), inexploradas. Os modernistas, por sua vez, encontram em Cendrars um elo com a vanguarda francesa, um elemento legitimador da busca pela tradição brasileira e, em última instância, um mediador entre o tempo presente brasileiro e seu passado. Neste sentido é que entendemos que, apesar do encontro ter-se baseado em um mal-entendido e ter produzido certas dissonâncias, concordamos com Perrone-

¹⁹⁵ Ibidem, p. 69.

¹⁹⁶ EULÁLIO, 2001, p. 469.

¹⁹⁷ Segundo Miriam Cendrars (1984), “ao final da viagem às cidades mineiras, que terminou em Lagoa Santa, o secretário de Estado da Agricultura, Daniel de Carvalho, prepara uma grande cerimônia em homenagem aos visitantes (os jovens escritores paulistas e Cendrars em périplo) e oferece a Blaise Cendrars, em nome do governo, uma vasta faixa de terras na região vizinha.” (p. 397). Michaud-Larivière (2006), escritor francês que refez a viagem de Cendrars no Brasil, tentando reconstituir a trajetória da caravana paulista de 1924 às cidades mineiras, também afirma que “terras foram oferecidas a Cendrars pelas autoridades locais, que oficializavam assim sua adoção pelo Brasil” (p. 163). No entanto, segundo este autor, não foi possível ter acesso aos documentos referentes a estas terras de Cendrars, que, nunca tendo sido usufruídas pelo suíço, restaram para ele como suas “terras de utopia”.

Moisés que o encontro “deu certo”, pois a troca cultural e literária foi justa, tendo atendido às duas partes.

Mais uma vez as reflexões em torno do ideal de amizade nos ajudam a analisar este fato. Segundo Ortega, explicitando Platão, “a própria deficiência está na origem da amizade”.¹⁹⁸ Ou seja, poderíamos dizer que Cendrars encontra o que lhe falta, e os modernistas realizam, no contato com Cendrars, o encontro fundamental que lhes permite legitimar suas realizações.

Já foi dito que as relações que Blaise Cendrars estabelece com os modernistas, a partir de Paris e em solo brasileiro por ocasião de suas três viagens são abundantemente descritas e plasmadas em forma literária no decorrer de sua obra. O que chama a atenção do leitor de Cendrars é o tratamento recorrente dedicado a estes artistas brasileiros. O poeta na maioria das vezes se refere a eles usando os termos amigo/amiga/amigos. Tal recorrência comprova que a moeda da troca cultural desempenhada por Cendrars com os brasileiros foi a amizade, porém nem sempre denotando, como já exposto, uma verdadeira (ou real) amizade. Em todo caso, a análise desses termos empregados por Cendrars nos dão o mapa da trajetória afetiva e literária que ele percorre pelo país.

Esta atitude de Cendrars é compartilhada entre os poetas modernistas ao se auto-definirem amigos. Ela significa muito mais do que apenas uma troca cordial, respeitosa e faz com que os poetas se identifiquem entre si, colocando-se no mesmo nível de interlocução. Esta situação, comum entre os poetas de todos os tempos em geral, no caso de Cendrars e os modernistas indica uma interlocução especial. O que era desenvolvido tendo como base o contato entre uma cultura superior e uma cultura colonizada transforma-se em um contato mais horizontal, recíproco, de trocas que são feitas com o intuito de alimentar-se mutuamente. A relação entre Blaise Cendrars e os modernistas não se dá, neste sentido, simplesmente entre um francês e brasileiros, mas entre amigos, o que conduz a uma diminuição da importância do estatuto das nacionalidades. A relação de amizade ilumina a questão da alteridade porque, de acordo com o ideal aristotélico,

a consciência de si, a identidade pessoal, se dá através do outro, na contemplação do outro, nossa imagem especular (...) a percepção do amigo é a forma privilegiada da percepção e da consciência de si. Essa consciência

¹⁹⁸ ORTEGA, 2002, p. 31.

de si através da consciência do outro exige uma convivência, indispensável para a amizade, ou seja, não um simplesmente estar juntos, mas compartilhar interesses e engajar-se conjuntamente na procura do conhecimento, **uma comunhão intelectual**, que requer uma vida em comum. [grifo meu]¹⁹⁹

A esta altura, é possível traçar um paralelo entre a comunidade filosófica grega e a convivência literária e culta do grupo de artistas que compreendeu Cendrars e os modernistas. Assim compreendemos como esta convivência foi fundamental para a revelação literária e estética de si, para a descoberta artística individual. Desta forma, entendemos como o convívio, o contato artístico ou a aproximação entre os artistas, antes de proporcionar apenas a afirmação de valores artísticos em comum no sentido de uma construção artística sem originalidade, inócua, impulsionou, na verdade, a afirmação criativa de obras singulares que surgem a partir do contato profícuo dos artistas com seus pares e com outras obras.

Em *Feuilles de Route*, objeto central desta pesquisa, pode-se destacar a dedicatória, que abre o livro identificando nominalmente os “amigos” de Cendrars no Brasil, aqueles com quem ele certamente estabeleceu convívio cordial e literário:

Ce cahier est dédié à **mes bons amis** de São-Paulo Paulo PRADO Mario de Andrade, Serge Millet Fasto de Almeida, Conto de Barros, Rubens de Mosaes, Luiz Aranhas, Oswald de Andrade, Yan **et aux Amis** de Rio de Janeiro Graza ARANHA Sergia [sic] Buarque de Hollanda, Prudente de Moraes, Guillermo de Almeida, Ronald de Carvalho, Americo Faco sans oublier l'inimitable et cher Léopold de FREITAS au Rio-Grande-do-Sul.

Em seguida, destaco o primeiro poema referente à recepção oferecida a ele pelos poetas Sérgio Milliet, Couto de Barros, Luís Aranha e Rubens Borba de Moraes em Santos. Nos versos de “La Plage de Guarujá”: “Il est quatorze heures nous sommes enfin à quai/(...) Je débarque/(...)/**Mes amis** qui m’attendent depuis sept heures du matin sur le quai ensoleillé ont encore tout juste la force de me serrer la main”.²⁰⁰

¹⁹⁹ ARISTÓTELES apud. ORTEGA, 2002, p. 41-2.

²⁰⁰ CENDRARS, 1990 (1924-1929), p. 50. “São quatorze horas estamos finalmente atracados/(...)/ Desembarco/ (...)/ Meus amigos que me esperam desde sete horas da manhã no cais ensolarado mal têm ainda a força de me apertar a mão”.

Em “Trouées”, poema que representa um momento de contemplação da floresta pelo poeta, ele profere: “Je n’écoute plus la conversation animée de **mes amis** qui se partagent les nouvelles que j’ai apportées de Paris”.²⁰¹

No poema “Sao-Paulo” [sic], o poeta chega finalmente à capital paulista, território moderno, onde encontra “todos os amigos” (ou seja, onde o encontro se completa) e onde se apresenta enquanto um visitante esperado: “Je trouve **tous mes amis**/Bonjour/C’est moi” (p.60). Este verso é o último da primeira parte, e seria o último do livro, se este não houvesse sido ampliado com as duas partes posteriores. Sem estas partes não haveria desenvolvimento sobre a cidade de São Paulo, e por consequência sobre o processo de modernização do país (o que irá ser explanado mais adiante) e nem mesmo o conjunto de poemas sobre a viagem do retorno. Assim a trajetória pelo Brasil, regida pelas amizades literárias, ficaria desprovida de relato mais completo.

Estes dois últimos versos, contidos na terceira parte do caderno, indicam uma despedida um tanto melancólica: “Au revoir **mes bons amis** Au revoir”, verso do poema “A quai”. E “Car il me faut beaucoup travailler/Pour rattraper les 9 mois au soleil/Les 9 mois au Brésil/Les 9 mois **aux Amis**/Et je dois travailler pour Paris”, verso do poema “Cabine 2”.²⁰²

A partir desta demonstração linear (já que os poemas são dispostos em uma trajetória linear, num “espaço existencial”, como afirma Eulálio) das referências aos amigos de Cendrars pelo Brasil, é possível perceber, inicialmente, como a relação de amizade encontra-se entre os sentidos de homenagem, recepção, indiferença ou uma posição irônica de distanciamento, apresentação e reconhecimento, despedida melancólica e oposição ao trabalho. Esta última significação não exclui a interpretação que a pesquisa pretende desenvolver, a de que o poeta, desiludido com a “Poesia” antes de viajar ao país, retoma a escrita porque encontra inspiração e um terreno fértil de interlocução e amizade literária que lhe impulsionam a produzir tanto poesia quanto prosa. Ao mesmo tempo, outras significações do termo representam como as interlocuções intelectuais e cordiais não se deram apenas no nível da concordância, indicando os níveis de aproximação entre concepções artísticas dos poetas, o que

²⁰¹ Ibidem, p. 56. “Não escuto a conversa animada dos meus amigos que compartilham as novidades que eu trouxe de Paris”. (Tradução minha).

²⁰² Ibidem, p. 66. “Pois preciso trabalhar muito/Para recuperar os 9 meses de sol/Os 9 meses de Brasil/Os 9 meses de Amigos/ E tenho de trabalhar para Paris”. (Tradução minha).

permite elucidar em que medida eles puderam ou não construir visões conjuntas para a realidade brasileira.

Além do caderno de poesias, as referências às amizades literárias brasileiras de Cendrars se espalham por diversos textos, nas diversas vezes em que o poeta se refere aos artistas brasileiros. Elas aparecem naquelas dedicatórias, mas também em assinaturas (“ma main amie”) e principalmente nas ocasiões em que fala de Paulo Prado, tido por Cendrars como seu melhor amigo. Na ocasião da morte do autor, em 1961, vários escritores lhe renderam homenagem em artigos, nos quais a menção ao amigo do Brasil que foi Cendrars é patente. Yan de Almeida Prado, no *Correio Paulistano*, “Faleceu em Paris na semana passada o escritor Blaise Cendrars, sincero amigo de brasileiros”. Conforme Sérgio Milliet: “O Brasil perdeu um grande amigo”.²⁰³ Segundo o autor Régis Tettamanzi, as representações que os franceses fazem do Brasil dependem intrinsecamente da visão das pessoas e ligações que estes fazem no país. Assim, “o viajante se sentirá completamente próximo ao Brasil (e mais autorizado a falar sobre ele) quando ele aí tiver um ou mais amigos”.²⁰⁴ Este trabalho pretende demonstrar como Cendrars, tomado por afeto pelos amigos que faz aqui, e conseqüentemente por afeto pelo país, irá expressar sua visão sintética, moderna, imaginativa, em verso e prosa. A respeito de sua tradução do romance *A Selva*, de Ferreira de Castro, que considerou “um dos livros mais difíceis a traduzir”, numa das várias ocorrências em que declara amor ao país, ele afirma:

si je ne connaissais cette terre et les gens de cette terre, leur poésie, leurs chansons, leurs danses, leurs traditions populaires et le travail intense – la monoculture et l’industrialisation – qui enfièvre cet immense pays d’avenir, (...) **si je n’aimais le Brésil et son peuple**, je ne serais arrivé au bout de ma traduction.²⁰⁵

Por causa desse afeto professado pelo país, o autor “do mundo inteiro” percorre uma trajetória que é ao mesmo tempo afetiva e literária. Desvia-se, assim, de sua primeira intenção, que não era estritamente literária. Desta forma, o trabalho mostra de que

²⁰³ EULÁLIO, 2001, p. 465.

²⁰⁴ TETTAMANZI, 2004, p.61.

²⁰⁵ CENDRARS, 2005, p. 207. “Se eu não conhecesse esta terra e as pessoas desta terra, sua poesia, suas canções, suas danças, suas tradições populares e o trabalho intenso – a monocultura e a industrialização – que agita este imenso país do futuro, (...) se eu não amasse o Brasil e seu povo, eu nunca teria chegado ao fim da minha tradução”. (Tradução minha).

maneira a relação de amizade, nos níveis humano, intelectual e artístico foi essencial para sua produção, e para a produção modernista inovadora dos amigos brasileiros, passando principalmente por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e Paulo Prado.

3. Amizade literária entre Blaise Cendrars e os modernistas brasileiros



Figura 4: Na fazenda Santo Antônio, de Dona Olívia Guedes Penteadó. Da esquerda para a direita: a anfitriã, Blaise Cendrars, Tarsila do Amaral, Nonê e seu pai Oswald de Andrade.

*Porque sempre foi caminhar estrada mais certa, em vez de cartas geográficas, ter um
prático sarado e sacudido por companheiro de viagem.
Mário de Andrade, referindo-se a Cendrars*

3.1. Blaise Cendrars e Oswald de Andrade: imagens utópicas da São Paulo modernista

Feuilles de Route não compõe exatamente um caderno de poemas sobre o Brasil, em sentido estrito. É antes um caderno sobre a viagem de Cendrars ao Brasil. Não há nestes poemas, por exemplo, considerações mais detidas sobre os brasileiros e seus modos de vida, sobre política, história e cultura brasileiras - questões que são desenvolvidas pelo autor em ensaios e reportagens - e as descrições das paisagens e principalmente da natureza, tema que é largamente desenvolvido, parecem ter maior relevância. As cidades brasileiras, por sua vez, são vistas a partir de uma perspectiva distante, ou a partir da perspectiva de um eu-lírico que se encontra em um barco, *en route*, e se detém apenas durante o tempo da *colportage*. Este é o caso de poemas como: “S. Fernando de Noronha”, “Rio de Janeiro”, “Arrivée a Santos”, “La plage de Guarujá” e “Pernambouco”.

Desta reflexão exclui-se, no entanto, a segunda parte do caderno – *São Paulo* – quando o poeta fala a partir de uma perspectiva mais aproximada e se concentra sobre a cidade. Esta parte, sendo um conjunto de poemas que está entre a viagem de ida e a viagem de volta, representaria, portanto, o momento em que ele se encontra em terra firme, podendo expressar um olhar mais detido, mais centrado na conformação de uma cidade brasileira, e talvez de sua dinâmica enquanto metonímia para um país em vias de modernização, emergente.

Além disso, esta segunda parte, por expressar a cidade dos amigos paulistas que recebem o poeta, representa um espaço de encontro e de diálogo. Este compartilhamento é patente quando relembramos que os poemas que compõem esta seção foram originalmente escritos para constarem no catálogo da exposição de Tarsila, na Galeria Percier em 1926, em Paris. São eles: “Debout”, “La ville se réveille”, “Klaxons Électriques”, “Menu Fretin”, “Paysage”, “Saint-Paul”. Estes poemas foram construídos a partir de um diálogo artístico, não apenas com a pintora, mas também com Oswald de Andrade, que também falará, em *Pau-Brasil*, sobre a cidade. Portanto, São Paulo é o espaço do encontro e da troca por excelência, e, se pensarmos que a cidade poderia ser vista como uma metonímia para o país, já que ela é a única cidade contemplada no momento da trajetória em que o poeta se encontra em terra firme, também podemos afirmar que seria o Brasil o local de encontro.

No entanto, na ocasião da escrita dos poemas em questão, o ano de 1926, Cendrars está pela segunda vez no Brasil, porém não se encontra na companhia dos amigos Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, que por sua vez estão em Paris, preparando a exposição da pintora. Assim, Blaise Cendrars, em carta a Tarsila de 1 de abril de 1926, onde aconselha e dá as coordenadas sobre esta exposição, lamenta que o convívio com os amigos não possa se dar, situação que inibe a inspiração poética:

Pena que você não tenha recebido os poemas que eu enviei de Las Palmas. Perderam-se. Vou fazer outros que você receberá pelo próximo correio. São-me necessários alguns dias para fazer outros e **St. Paul não me inspira esta vez, porque você não está aqui e nem o Oswald** [grifo meu].²⁰⁶

Ou seja, sem a interlocução afetiva e literária dos amigos, o território brasileiro se mostra menos inspirador e fértil para o poeta.

O diálogo poético entre Cendrars e Oswald foi largamente discutido por alguns críticos. Esta relação corresponde, dentro do campo de pesquisa que trata a presença de Cendrars no Brasil e nas obras de poetas brasileiros, a que mais suscitou interpretações que tendem a considerar este diálogo pela chave de “fonte e influência”. Isto se explica pelo fato de que são diversos os poemas dos dois poetas que demonstram grande semelhança. Eles às vezes têm a mesma inspiração, o mesmo tema e, em todo caso, apresentam na maioria das vezes a mesma técnica poética de captura das paisagens de forma instantânea. Destaco algumas correspondências: “Fernando de Noronha”, título de poemas homônimos de ambos; “Pedro Alvares Cabral” de Cendrars e a *descoberta* de Oswald, assim como o poema “Morro Azul” de Oswald, que encontra ressonância em uma das partes do romance *Loteamento do Céu* de Cendrars, *A Torre Eiffel Sideral*.

Segundo Adrien Roig, numa perspectiva que considero pertinente para o tratamento da questão,

esta estreita e confiante colaboração terá como consequência lógica a existência de analogias na produção dos dois escritores. Estas semelhanças não podem ser simples coincidências. São, antes, a resultante de uma

²⁰⁶ ROIG, 1984, p. 49.

experiência vivida em comum e de uma familiaridade total de cada um deles com a obra do outro.²⁰⁷

As semelhanças se fazem perceber principalmente nos poemas que compõem *Feuilles de Route* de Cendrars e *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, lançados, a princípio, pela mesma editora – a Sans Pareil - respectivamente em 1924 e 1925. Segundo Lucien Briche, esta editora, por representar um “papel ativo, criador e inovador no seu domínio”, e, por dar espaço à modernidade do livro, atraiu o interesse de Cendrars que acabou por se tornar diretor de coleção entre 1919 e 1931 e o autor mais editado pela casa, onde trabalhou se preocupando com as realizações formais de cunho estético moderno, inovador. As características editoriais de Cendrars estão presentes nos dois livros em questão, nos quais a apresentação formal mostra-se de suma importância para a composição da obra, o que se comprova por ambos contarem com ilustrações de Tarsila do Amaral. Desta forma, “Cendrars ne limite donc pas son intérêt à ses propres livres, au Sans Pareil, mais y fait connaître certains artistes de ses amis”.²⁰⁸

Sabemos que a amizade literária entre os poetas começa em Paris, em 1923. Em 1929, Oswald critica de forma agressiva *Retrato do Brasil*, no artigo “Moquém/I-Aperitivo” da *Revista de Antropofagia* de sete de abril, levando Paulo Prado a romper com Oswald definitivamente. Junto com Paulo Prado, Mário de Andrade e Blaise Cendrars também rompem relações com Oswald de Andrade.

Finalmente, no prefácio de *Serafim Ponte Grande*, de 1933, dois anos depois de se filiar ao Partido Comunista, Oswald revê sua produção literária e suas concepções políticas do primeiro período do movimento modernista. Diz ele que “a situação revolucionária” empreendida pelos intelectuais à época, na qual ele se inseria, correspondia à atitude intelectual de opor o burguês ao boêmio e não ao proletário, como seria o pertinente. O poeta vê com ironia crítica o fato de ter estabelecido (ainda em 1912, em viagem à Europa) “uma sincera amizade pela ralé noctívaga da *butte* Montmartre”, que o “confirmava na tendência carraspanal com que aqui, nos bars, a minha atrapalhada situação econômica protestava contra a sociedade feudal que

²⁰⁷ Ibidem, p. 14.

²⁰⁸ BRICHE, Luce, 2005, p. 163. “Cendrars não se limita, portanto, no seu interesse por seus próprios livros na Sans Pareil, mas apresenta alguns artistas amigos”.

pressentia”.²⁰⁹ Ou seja, teria sido a boemia uma ferramenta de luta inadequadamente escolhida contra a situação política do Brasil, porque alienante, nociva, e motivada por esta “sincera amizade”, fomentadora da alienação. Logo em seguida, o poeta identifica as figuras com quem teria compartilhado a produção de uma estética sem real compromisso revolucionário. Entre eles, o antigo amigo e “mestre” Cendrars (como havia sido nomeado por Oswald em 1924)²¹⁰, provável participante da “ralé noctívaga da *butte* Montmartre”:

Dois palhaços da burguesia, um paranaense, outro internacional “le pirate du lac Lemman” me fizeram perder tempo: Emílio de Menezes e Blaise Cendrars. Fui com eles um palhaço de classe. Acoroçado por expectativas [sic], aplausos e quireras capitalistas, o meu ser literário atolou diversas vezes na trincheira social reacionária. (...) Servi à burguesia sem nela crer.²¹¹

*

No capítulo *São Paulo*, que integra a terceira parte intitulada *O Novo Mundo*, do livro *Tristes Trópicos*, Lévi Strauss classifica da seguinte maneira as “novas” cidades da América: “nas cidades do Novo Mundo, seja Nova York, Chicago ou São Paulo, que muitas vezes lhe foi comparada, o que me impressiona não é a falta de vestígios: essa ausência é um elemento do seu significado”²¹². O etnólogo observa, tendo como referência o ano de 1935, data de sua primeira visita ao Brasil, a construção acelerada que São Paulo sofreu no começo do século XX, o processo de urbanização da cidade (“construção de uma casa por hora na São Paulo de 1935”). Pelo seu tom melancólico, percebe-se que o que parece impressioná-lo era antes o fato de que a urbanização da cidade demonstrava não prever a conservação da tradição, posto que as novas casas e prédios não pudessem manter seu aspecto original, porque a velocidade com que eram construídas não imprimia qualidade arquitetônica, não eram, enfim, erguidas para durar. A arquitetura da cidade de São Paulo, para Lévi-Strauss, nem bem apresentava a novidade e muito cedo já se demonstrava decrépita.

²⁰⁹ ANDRADE, Oswald de, 1971, p. 132.

²¹⁰ ANDRADE, O., 1924. No artigo do Correio Paulistano: *Blaise Cendrars. Um mestre da sensibilidade contemporânea*. In: EULÁLIO, 2001, p. 379.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² LÉVI-STRAUSS, 2007, p. 91.

Em 1924 e 1926, aproximadamente uma década antes da constatação de Lévi-Strauss, Oswald de Andrade, no poema “Anúncio de São Paulo” (de *Pau-Brasil*) e Blaise Cendrars, no poema “Saint Paul” (de *Feuilles de Route*), lançam seus olhares sobre a capital paulista, desvendando suas visões sobre esse processo de urbanização da cidade brasileira mais importante para o quadro de modernização do país.

Comparar esses diferentes olhares poéticos lançados por Oswald de Andrade e Blaise Cendrars sobre a cidade de São Paulo no começo do século XX permite analisar como se pode apreender um sentido de prognóstico ou utopia, dependendo do caso, em relação não apenas à cidade paulista mas, em consequência, à sociedade e à cultura brasileira.

Ángel Rama, em suas considerações crítico-literárias assume a noção de sistema literário nacional de Antônio Candido e a expande para a América Latina, tendo em vista um projeto político e utópico de construção de um sistema da literatura latino-americana enquanto uma literatura que “transcultural” (para usar o conceito criado pelo crítico), sintetiza e ajusta as influências estrangeiras às manifestações literárias e culturais latino-americanas, e que por isso pode insurgir contra os processos de dominação estrangeira e aculturação, que estão na base do discurso da História tradicional de todos os países latino-americanos. A literatura latino-americana configura-se, então, segundo a perspectiva de Rama, enquanto um discurso de combate político. Assim como Candido, Rama constrói sua perspectiva que busca desenvolver as relações entre a literatura e a sociedade sem que a ligação se apresente como uma determinação, mas dialeticamente, no sentido em que as manifestações transculturadas explicitam e superam os pontos de partida, entendidos como as incidências das culturas tradicionais.

Segundo esta concepção sistemática da literatura concebida por Rama, a década de 20 foi importante para as relações e diálogos entre poetas latino-americanos e Europa, por causa de uma tendência geral que consistia no fato de que muitos deles iam a Paris a fim de incorporarem um caráter universal, podendo então falar de suas realidades a partir da “capital da modernidade”²¹³. Foi o que vimos acontecer com Oswald e Tarsila em suas estadias de aprendizagem artística na capital francesa. Rama constata dessa forma certa dependência dos poetas latino-americanos, em busca de liberdade literária, em relação ao centro europeu.

²¹³ RAMA, 2001, p. 119.

Rama deslinda a contradição: para se realizar as rupturas (necessárias) com o padrão literário arcaico brasileiro, imposto pelos processos de dependência européia e aculturação, era necessário (ainda) recorrer aos padrões literários da vanguarda literária européia: “a vontade de ser diferentes dos antecessores, a consciência prazerosamente assumida de serem novos, de nada dever aos antepassados (embora as dívidas se acumulassem em Paris)”.²¹⁴

Dessa forma, o papel representado por Blaise Cendrars de legitimador da modernização literária da década de 20 empreendida pelos modernistas é revelador de como os nossos poetas ainda não haviam conseguido firmar uma produção original e genuína, própria, transculturada, que plasmasse de maneira a englobar as referências estrangeiras e o material local. Segundo a perspectiva de Rama, os modernistas tentaram, mas não realizaram efetivamente o esforço de transculturação no plano literário, como o fez, na geração seguinte, no Brasil, Guimarães Rosa, a ponto de o crítico literário poder ver nas manifestações literárias modernistas “a arte mais nos projetos do que nas realizações”.²¹⁵ É o que se pode constatar pela interpretação da dimensão utópica de Oswald de Andrade.

Além disso, Rama, ao explicitar como a ruptura artística de vanguarda na América Latina teve de acompanhar as mudanças da sociedade, afirma que

a cidade moderna era agora para os vanguardistas o que fora a natureza para os pré-românticos. Não apenas a cidade mecânica dos futuristas, que mal alvorecia na América Latina, mas principalmente esse instante de mudança representado pela conjunção de setores sociais díspares, pela violenta aproximação entre as tradições e as novas estruturas urbanas, pelo debate que se havia introduzido nos segmentos médios da sociedade, cujo poder era reivindicado ou estava em via de se consolidar.²¹⁶

A cidade surge, assim, como tema importante para a literatura modernista latino-americana, porque é, por excelência, o palco das contradições modernas.

²¹⁴ RAMA, 2001, p. 114.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 116.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 112.

Pela análise de “Anúncio de São Paulo” de Oswald e de “Saint-Paul” de Cendrars, é possível perceber que, apesar de os poetas falarem de posições diferentes, ambos têm como horizonte de escrita uma utopia para o Brasil, que no caso de Oswald, apresenta-se mais como um prognóstico ou projeto que pode se mostrar crítico em relação à sua efetiva concretização. No caso de Cendrars, apresenta-se como uma utopia mais otimista, que acredita no país tanto enquanto terra fecunda em possibilidades concretas de negócios, quanto em possibilidades artísticas.

Tomam-se aqui os dois poemas sobre a cidade de São Paulo enquanto alegorias da modernização do país, que “iniciava um processo de industrialização que lhe acarretaria fundas repercussões estruturais”,²¹⁷ e que em São Paulo ocorria de forma mais contundente, como afirma o próprio Oswald:

São Paulo era de há muito batido por todos os ventos da cultura. Não só a economia cafeeira promovia os recursos, mas a indústria com a sua ansiedade do novo, a sua estimulação do progresso fazia com que a competição invadisse todos os campos de atividade.²¹⁸

Renato Ortiz classifica a metodologia crítica de Walter Benjamin no texto “Paris, capital do século XIX”, como uma metodologia alegórica. Segundo ele, Benjamin analisa, por meio de interpretação alegórica e ensaística (em conseqüência mais literária do que sociológica), os modos de vida na Paris do século XIX para entender os processos modernizantes da época. Compreende-se assim a modernização da França “a partir de Paris”. Desta forma, ainda segundo Ortiz, “centrar a análise sobre a cidade, sua configuração, seus eflúvios, sua atmosfera, significa revelar algo que nela está contido, mas que a transcende”.²¹⁹

Da mesma maneira, nos poemas de Oswald e Cendrars, a paisagem, as contradições, o movimento, os estilos arquitetônicos, a imigração e o crescimento da cidade de São Paulo podem ser interpretados como elementos importantes a serem expandidos para a sociedade brasileira moderna ou em vias de modernização como um todo. No caso dos poemas, as alegorias tratam menos dos modos de vida das pessoas da São Paulo do começo do século XX do que de uma paisagem mais geral da cidade.

²¹⁷ CAMPOS, 2000, p. 9.

²¹⁸ ANDRADE, O. Apud. CAMPOS, 2000, p. 8.

²¹⁹ ORTIZ, 2002, p. 65.

Ambos são construídos por meio de imagens da cidade a partir de um referencial distanciado que pretende uma elaboração sintética, o que se torna possível pela utilização de uma linguagem e sintaxe simples e pela enumeração de idéias. São alegorias construídas, portanto, por meio do “estilo fotográfico”, que, como já explicitado anteriormente, permite capturar as percepções de forma poética, sublinhando a instantaneidade das imagens como faria uma máquina fotográfica.

Assim, analiso o poema de Oswald de Andrade, penúltimo poema de “Lóide Brasileiro” de *Pau-Brasil* (1925),²²⁰ que se configura como um discurso de propaganda (“anúncio”) da cidade de São Paulo e que poderia ser analisado, enquanto alegoria, também como metonímia para uma sociedade brasileira moderna que se encontrava em vias de desenvolvimento comercial, onde o “fator consumo” começava a se estabelecer e a fortalecer a economia nacional emergente²²¹. O texto publicitário é também emergente e novo nesse contexto.

Anúncio de São Paulo

Antes da chegada
Afixam nos offices de bordo
Um convite impresso em inglês
Onde se contam maravilhas de minha cidade
Sometimes called the Chicago of South America

Situada num planalto
2700 pés acima do mar
E distando 79 quilômetros do porto de Santos
Ela é uma glória da América contemporânea
A sua sanidade é perfeita
O clima brando
E se tornou notável
Pela beleza fora do comum
Da sua construção e da sua flora

A Secretaria da Agricultura fornece dados
Para os negócios que aí se queiram realizar

O “anúncio” de São Paulo pode ser compreendido sob duas perspectivas: enquanto *promessa* de uma terra que oferece subsídios naturais e civilizatórios (“flora” e “construção”) para empreendimentos financeiros que impulsionariam a modernização

²²⁰ O título desta última parte das poesias *Pau-Brasil* faz referência à Companhia estatal Lloyd Brasileiro, que na segunda metade do século XX era a maior do país e que alcançou o posto de maior companhia de navegação da América Latina e uma das maiores do mundo.

²²¹ CAMPOS, 2000, p. 9.

da cidade. Além disso, nota-se que este “anúncio” também indica uma idéia de *previsão de um futuro* promissor. São Paulo é uma cidade anunciada como promessa moderna, que poderia atender aos fins do capital. Exemplo disto é a comparação com Chicago, que representa uma cidade-parâmetro de modernidade. Isto porque Chicago foi, na década de 20, um grande centro comercial, industrial e portuário dos Estados Unidos e onde o crescimento populacional foi mais intenso.²²²

São Paulo é vista a partir de uma embarcação que está prestes a chegar a seu destino (o porto de Santos), ou seja, a partir de um ponto de vista afastado. O poeta assume um referencial de “antes da chegada”, o que lhe possibilita enxergar a cidade como alguém de fora, que não conhece o país e que adquire as primeiras referências ao se deixar levar pela descrição da propaganda do governo. O discurso do poema assume, nesse sentido, pelo procedimento da paródia, o discurso enaltecido próprio dessa propaganda.

Porém, ao mesmo tempo, a visão de Oswald, que se demonstra crítica, como não poderia deixar de ser, é acompanhada por um tom irônico-cômico que no poema se revela pela quebra do discurso de exaltação das “maravilhas” da cidade, que marca as duas primeiras estrofes. Esta quebra é promovida pelos últimos dois dísticos que representam a descrença nas agências modernas nacionais, como a Secretaria de Agricultura, para impulsionar os processos de comércio e industrialização no país. Assim, o discurso de propaganda de Oswald revela também o engano que ele contém, pela consciência de que as qualidades enaltecidas como “sanidade”, “clima”, “beleza”, “construção” e “flora” não eram suficientes para o ingresso da cidade de São Paulo na modernidade, pois as leis que regem a condição moderna são as leis do comércio. Por isso, o poema, ao satirizar o discurso propagandístico revela, principalmente, além de uma postura cética em relação aos processos de modernização brasileira, um ceticismo em relação aos discursos fabricados de exaltação do Brasil, na maioria das vezes enganadores.

Dessa forma, o prognóstico de Oswald poderia ser considerado como uma utopia às avessas, por acentuar pelo menos duas das contradições modernas brasileiras (que são também contemporâneas): a distância entre discurso político/propaganda política e efetiva possibilidade de concretização e a contradição resultante do fato de que o processo de urbanização da cidade de São Paulo foi promovido pelo desenvolvimento

²²² LEDGARD, 1991, p. 237.

da burguesia rural cafeeira. Ou seja, por ser a urbanização brasileira impulsionada pela agricultura, a cidade brasileira guardava muito dos caracteres rurais, o que poderia conferir à cidade uma particularidade contraditória.

É importante ressaltar que a cidade de São Paulo do poema de Oswald de Andrade, além de configurar-se como alegoria da modernidade brasileira, configura-se também, em expansão, como alegoria para a América do Sul, como podemos comprovar em: “Chicago of South America” e “glória da América contemporânea”.

O prognóstico utópico feito por Oswald, pautado no fato de que São Paulo seria a “glória da América contemporânea”, foi realizado na contemporaneidade, pois sabemos que ela tornou-se a cidade mais rica da América do Sul, assim como seu prognóstico crítico também: a cidade apresenta, em escalas muito maiores hoje em dia, contradições culturais e principalmente sociais devido às mazelas proporcionadas pelo crescimento urbano e pela exploração econômica geradora de desigualdades.

Cendrars, em *Publicité=Poésie*,²²³ texto de 1927 que é construído em tom de manifesto de vanguarda, exalta as qualidades artísticas da publicidade, por causa de seu caráter inovador na utilização da linguagem. Diz ele que a publicidade é a mais bela expressão de sua época e a fórmula mais acertada porque acompanha a vontade do homem moderno para modernizar o mundo, e conclama os industriais a delegarem aos poetas o ofício de fazer propaganda como Maiakovski procedeu em Moscou. A correlação pode parecer paradoxal, mas o que Cendrars quer dizer é que a poesia deveria chamar a atenção das pessoas, objetivo que o poeta russo teria conseguido alcançar porque compunha textos que empregavam também imagens, signos novos e provérbios animados, populares, cinematográficos, segundo ele, no intuito de se fazer entender por uma massa de iletrados.²²⁴

Oswald de Andrade, no poema em questão, aplica, desta forma, a linguagem vanguardista da publicidade de que fala Cendrars, mas a subverte quando a utiliza não para vangloriar os feitos da modernidade, de que a publicidade é fruto, mas para apontar as contradições dessa modernidade e do discurso propagandístico, como já foi dito.

Haroldo de Campos (1990) - ao falar da visão compromissada de Oswald de Andrade - e em crítica com tom de resistência política nacionalista - faz uma análise que pretende se opor à tendência que trata a presença e a poesia de Cendrars no Brasil

²²³ CENDRARS, 2005, p. 115.

²²⁴ *Ibidem*, p. 95.

enquanto “magisterial”, ou seja, que trata a interlocução entre Oswald e Cendrars em termos da influência que a poética de Cendrars teria impingido na de Oswald, como o faz Aracy do Amaral.²²⁵ Ele compara a poesia de Oswald e Cendrars e diz que a poesia do suíço, ao falar do Brasil, não dispunha da “visada crítica” e que ela, portanto, seria uma poesia seduzida e reduzida pelo pitoresco.

Segundo esta análise crítica de Haroldo de Campos, a escrita poética de Oswald de Andrade é “radical”²²⁶ no sentido em que ela expressa que a linguagem é um meio de comunicação inter-humana consciente do seu poder de interferir nessa comunicação. Assim, a poesia oswaldiana teria consciência de seu poder de revolucionar a linguagem literária e propõe novas formas de expressão para substituir a expressão arcaica dos “bens dizeres” tradicionais brasileiros, que já não condiziam com os novos processos de industrialização e modernização do país.

Em contrapartida à poesia de Oswald, que é consciente de seu poder interventor na realidade brasileira, Haroldo de Campos critica a escrita de Blaise Cendrars no sentido em que o poeta suíço, por ser um estrangeiro, um *depaysé* em terras brasileiras, não pôde assumir os conflitos da realidade brasileira em vias de modernização, que eram tão importantes e patentes. Nesse sentido, notamos que a crítica de Haroldo de Campos se enquadra na esteira das interpretações literário-culturais que têm as noções de desenvolvimento e progresso como balizadoras do exercício crítico para as manifestações literárias modernas.

Reynaldo Ledgard, ao contrário, propõe outra perspectiva de interpretação, ao afirmar uma metodologia construtiva que considera a cidade como ponto de partida teórico para analisar as contradições modernas e contemporâneas alternativamente às noções tradicionais de desenvolvimento e progresso industrial, noções que serviram de base para a interpretação da modernidade na Europa e que, aplicadas à situação latino-americana, resultam em considerações que excluem a América Latina dos processos da modernização. Para o autor, seria então possível afirmar que as sociedades da América Latina desenvolveram, com o advento das cidades, das migrações campo-cidade, uma espécie de modernidade genuína, própria. Para Ledgard, somos modernos porque urbanos.²²⁷

²²⁵ Ver *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, de Aracy do Amaral.

²²⁶ CAMPOS, 1990, p. 7.

²²⁷ LEDGARD, 1991, p. 240.

Poderíamos dizer, desta forma, que Blaise Cendrars, entusiasta do Brasil, acredita no desenvolvimento da sociedade brasileira numa postura otimista que corresponderia à perspectiva de Ledgard. Trata-se aqui de apontar como o poeta, através do poema, expressa sua confiança numa cultura e sociedade brasileiras que pudessem se configurar a partir de seus próprios parâmetros.

O poema de Blaise Cendrars, como já sabemos, foi escrito após a primeira viagem do poeta ao Brasil em 1924, integra a segunda parte de *Feuilles de Route (São Paulo)*, tendo sido originalmente apresentado para a exposição de Tarsila do Amaral no “Catálogo da Exposição Tarsila” na Galeria Percier, em Paris, no ano de 1926. (Não seria um poema num catálogo de exposição, que apresenta quadros e que fala de uma cidade representada plasticamente na galeria, também uma forma de publicidade?). Eilo:

Saint-Paul

J'adore cette ville
 Saint-Paul est selon mon Coeur
 Ici nulle tradition
 Aucun prejudice
 Ni ancien ni moderne
 Seuls comptent cet appétit furieux cette confiance absolue cet optimisme
 cette audace ce travail ce labeur cette spéculation qui font construire
 dix maisons par heure de tous styles ridicules grotesques beaux grands
 petits nord sud égyptien yankee cubist
 Sans autre préoccupation que de suivre les statistiques prévoir l'avenir le
 confort l'utilité la plus-value et d'attirer une grosse immigration
 Tous les pays
 Tous les peuples
 J'aime ça
 Les deux trois vieilles maisons portugaises qui restent sont de faïences
 bleues²²⁸

O poema, composto em primeira pessoa, assume um tom de exaltação à cidade que mostra-se aos olhos do eu-lírico uma constituição híbrida de estilos arquitetônicos, de “povos” e cidadanias, ou seja, um espaço de encontro de diferentes culturas, que

²²⁸ CENDRARS, 1990 (1924-1929), p. 63. “(São Paulo) Adoro esta cidade/São Paulo é conforme ao meu coração/Aqui nenhuma tradição/Nenhum preconceito/Nem antigo nem moderno/Só contam este apetite furioso esta confiança absoluta este otimismo esta ousadia este trabalho este labor esta especulação que fazem construir dez casas por hora em todos os estilos ridículos grotescos bonitos grandes pequenos norte sul egípcio yankee cubista/Sem outra preocupação se não a de seguir as estatísticas prever o futuro o conforto a utilidade a valorização e atrair uma grande imigração/Todos os países/Todos os povos/Gosto disto/As duas três casas velhas portuguesas que restam são faianças azuis”.

acolhe não só imigrantes externos, mas também os imigrantes provenientes do meio rural.²²⁹ É, portanto, um espaço de identificação para um eu-lírico estrangeiro (que era Cendrars). É interessante notar que o título do poema corresponde à tradução para o francês de São Paulo: *Saint Paul*; a tradução demonstra o interesse desse eu-lírico em se aproximar da cidade, assim como o faz em: “Adoro esta cidade”, “São Paulo é conforme meu coração” e “Gosto disso”.

O poema de Cendrars configura-se como um discurso de observação e contemplação dos movimentos, tendências, hábitos, progresso e processos de urbanização da cidade de São Paulo. O eu lírico observa, por meio da movimentação e paisagem da cidade, uma tendência importante: a falta de preocupação. Notamos que é como se os hábitos observados em São Paulo pertencessem indistintamente a todos os povos, porque não nomeia quem seria o sujeito específico desta “falta de preocupação”, ou seja, não deixa margem a uma interpretação que poderia ressaltar uma característica do paulistano, ou do brasileiro. São Paulo seria, assim, uma cidade cosmopolita, em que a noção de identidade nacional conta pouco para a concretização de sua especificidade.

A imagem utópica construída por Blaise Cendrars no poema baseia-se em uma confiança na realização possível de cidade moderna no presente: “Aqui, nenhuma tradição/Nenhum preconceito/Nem antigo nem moderno”. Ou seja, o eu - lírico não se apega às “velhas” referências ao mesmo tempo em que nada projeta para o futuro. É desta maneira que não podemos entrever um sentido de prognóstico no poema de Cendrars. Ele desarticula as noções de passado, como percebemos na referência às casas portuguesas, resquícios da tradição colonial européia, que no poema são apresentadas como “faianças”, ou seja, construções de louça, material frágil, pouco resistente ou durável. Além disso, as casas portuguesas são qualificadas enquanto “velhas”; não antigas, ressaltando o caráter desgastado. Elas são também, no poema, apenas “duas [ou] três”, o que não demonstra representatividade ou importância para o quadro geral da cidade.

Os movimentos de vanguarda têm na utopia uma das noções mais importantes para as criações empreendidas. Isto se justifica pela dimensão imaginária, inventiva da utopia. Segundo Rama, as formulações vanguardistas implicam “uma ruptura abrupta com o passado e remissão a uma inexistente realidade que os espera no futuro”.²³⁰ Por

²²⁹ LEDGARD, 1991, p. 234.

²³⁰ RAMA, 2001, p.122.

ser o Brasil um país ainda em conformação, que apresentava muitas contradições para as quais não se encontrava síntese possível no presente, a utopia insurge como solução esperançosa de que no futuro essas contradições pudessem se conciliar de forma genuína. No caso de Blaise Cendrars, a utopia conserva o caráter criativo, mas é, como vimos, mais otimista.

Em comparação com a visão de Oswald, percebemos que também Cendrars demonstra-se ciente das contradições brasileiras: “todos os estilos ridículos”. Mas mesmo assim não deixa de exaltar a cidade, antes pelo fato de que ela lhe é inspiradora da prática poética (“gosto disso”), do que pelo seu “vir a ser” no futuro, ou porque ela representasse a promessa da modernidade em construção do país, no sentido nacionalista.

Ou seja, a diferença entre a poética de Oswald e a de Cendrars decorre justamente do caráter contraditório da modernidade latino-americana, pois, segundo Néstor Garcia Canclini, a utopia moderna européia (de bases iluministas, clássicas) centra-se no poder que as vanguardas têm de romper com a história literária, enquanto na América Latina, a utopia vanguardista acredita na ruptura de processos extra-artistísticos levados a cabo pela ruptura artística.²³¹

Dessa maneira, entendemos o sentido da utopia brasileira cendrarsiana. De um lado, para Cendrars, o Brasil era uma terra de utopia, na medida em que apresentava paisagens híbridas, que lhe possibilitavam renovar seu fazer poético ao proporcionar novos temas e material literário. Por isso, a falta de tradição observada na São Paulo em vias de construção atrai o olhar do poeta que busca romper com as tradições. Essa utopia refere-se a uma terra que está fora do tempo e do espaço, ou seja, é poética, mítica. Em suas palavras, no Brasil, “le simple fait d’exister est un véritable bonheur. C’est une révélation”.²³² O Brasil representava, assim, sua “utopialand”. Como em: *Utopialand, le pays qui n’est à personne*.²³³ É o que se percebe no poema em questão: São Paulo não é apenas brasileira, ela é de “todos os povos”, e isto agrada a Cendrars, como já vimos. Ao contrário, a São Paulo de Oswald é classificada pelo eu-lírico como: “minha cidade”. Porém, no poema de Oswald ela também parece não pertencer a

²³¹ CANCLINI, 1997, p. 170.

²³² CENDRARS, 2005, p. 212. “O simples fato de existir é uma verdadeira felicidade. É uma revelação”. (Tradução minha).

²³³ Ibidem, p. 306. *Utopialand*, o país que não é de ninguém. (Tradução minha). Título de um conjunto de crônicas sobre o Brasil, onde ele descreve em tom entusiasmado a conformação de estados, cidades.

ninguém, como comprovamos pelo uso do advérbio de lugar “aí” para caracterizar São Paulo, no dístico: “A Secretaria da Agricultura fornece dados/Para os negócios que **aí** se queiram realizar”.

A comparação dos poemas revela como o tema da cidade moderna serviu, de maneiras distintas, para as intenções poéticas de ambos, Oswald e Cendrars, isto porque, afirmando com Ledgard, “la ciudad moderna pertenece simultáneamente a la masa y al individuo; a los sentimientos de una colectividad indiferenciada y a la subjetividad radical”.²³⁴ Desta maneira, a São Paulo do começo do século XX afirma sua condição de modernidade, pois pôde servir tanto à voz da coletividade, expressa por Oswald, quanto à voz radicalmente pessoal e subjetiva de Cendrars.

É pertinente a afirmação de Haroldo de Campos quando diz que a poesia brasileira de Cendrars é desprovida de crítica (social e política). Porém, não concordamos que isto possa resultar em critério de valor para julgar sua poética que tem o Brasil como fonte de inspiração. Enquanto a poesia de Oswald, ao se ressentir desta falta de tradição, projeta para o futuro a realização da cidade cosmopolita de São Paulo, Blaise Cendrars, justamente por ser estrangeiro e por sua escrita “descompromissada”, pôde, ao constatar a ausência da tradição paulistana, plasmar um Brasil de forma pessoal, entrevendo em solo brasileiro uma utopia que se realizava em tempo presente, contribuindo para a legitimação da utopia e confiança no futuro, necessárias para as realizações poéticas dos modernistas brasileiros.

3.2. Blaise Cendrars e Mário de Andrade: reflexões sobre a amizade literária

Mário de Andrade e Blaise Cendrars. De início, a justaposição destes nomes alude menos a uma aproximação de fácil interpretação e de concordância no nível intelectual do que a uma interlocução um tanto ambígua e que não corresponde exatamente à ligação artística dentre as que Cendrars estabeleceu com os modernistas brasileiros, a que mais rendeu produções poéticas, nas quais percebe-se a clara e professa participação mútua, como a ligação poética e plástica entre Cendrars e o casal formado por Oswald e Tarsila. Ou, ainda que de forma diferente, a interlocução intelectual entre Cendrars e Paulo Prado, claramente expressa e enaltecida por Cendrars em seus artigos-reportagens.

²³⁴ LEDGARD, 1991, p. 239. “A cidade moderna pertence, simultaneamente, a massa e ao indivíduo; aos sentimentos de uma coletividade indiferenciada e aos de uma subjetividade radical”. (Tradução minha).

No entanto, para a discussão desta pesquisa, a análise de como se deu esta interlocução, tomando como base o trabalho de Mário de Andrade, enquanto crítico literário (principalmente em relação a Cendrars), é interessante porque ele guiará o tratamento sobre a questão da recepção literária de Blaise Cendrars no Brasil.

Uma análise dos artigos de Mário de Andrade dedicados a Blaise Cendrars em periódicos da época, aliada ao cotejamento destes com material o da marginalia do escritor de *Macunaíma* e de algumas cartas coletadas do vasto epistolário marioandradino, onde o poeta suíço aparece como um dos temas, além de declarações de Cendrars sobre Mário, nos fornecem os indícios principais para estabelecer em que medida as concepções estéticas dos dois poetas dialogaram, e até que ponto a convivência de Cendrars em meio aos modernistas brasileiros permitiu este diálogo. Além do mais, a partir desses objetos de pesquisa, podemos perceber de que maneira Cendrars e Mário utilizam termos relacionados à amizade para se referirem um ao outro e então se pode questionar como a suposta relação de amizade entre os dois poetas regulou seu diálogo intelectual e literário, e por extensão, os diálogos literários entre o poeta de *Kodak* e outros poetas.

Enfim, as considerações de Mário a respeito da amizade entre escritores, nos textos e na marginalia onde ele trata de Cendrars, são umas das ocorrências que autorizam o tratamento da questão de reciprocidade entre os modernistas e o poeta suíço em termos de amizade, dentro da discussão teórica estabelecida neste trabalho. Isto porque Mário expressa, principalmente nos artigos dedicados a Cendrars aqui analisados, reflexões sobre a idéia de “amizade verdadeira” aplicadas à amizade literária, assim como faz uma alusão à “porfia desumana dos platônicos”, ao trabalhar a questão da filiação intelectual, marcando a importância da natureza deste tipo de aproximação.

Ademais, está claro que a recepção de Cendrars no Brasil foi coletiva e preponderantemente amistosa e hospitaleira e sua chegada foi largamente noticiada nos jornais, onde se dava a notícia de forma a exaltar a presença do poeta, como por exemplo, no jornal carioca *A Idéa Illustrada*, que informava: “Acaba de chegar ao Brasil o bello poeta francez Blaise Cendrars, cuja viagem fomos os primeiros a annunciar”.²³⁵

²³⁵ *Idéa Illustrada* n. 20, 15 de fevereiro de 1924. In: EULALIO, 2001, p. 242.

Porém, um dos objetivos deste trabalho é demonstrar como esta recepção foi regida pela cordialidade, nos termos explorados por Sérgio Buarque de Holanda, no ensaio *Raízes do Brasil*. A noção de “homem cordial”, trabalhada pelo historiador, permite demonstrar como as reações em relação à chegada do poeta variam também entre absoluta receptividade entusiasta e resistência, mas em todo caso, elas denotam, quase sempre, para falar com Sérgio, uma expressão “de forma natural e viva, que se converteu em fórmula”.²³⁶ Ou seja, uma forma espontânea, regida não pela polidez ou pelas formas abstratas de civilidade, que seriam baseadas em uma ritualística que corresponderia a uma reação de defesa da esfera privada. O brasileiro, antes, teria um “horror à distância”, e as formas de convívio social são determinadas por uma “ética de fundo emotivo”. A formulação teórica da cordialidade se faz pertinente, ainda, na medida em que ela fazia parte do imaginário do tempo, e é o próprio Mário de Andrade quem vai confessar ter recebido o poeta suíço “com o coração, como se diz por aí”.

A análise da recepção de Blaise Cendrars por Mário de Andrade suscita a questão colocada pelo historiador (que participou, por sua vez, da recepção de Blaise Cendrars no Rio de Janeiro em 1924) porque, como ele deixa claro em nota, a cordialidade, elemento constituinte do “espírito do brasileiro”, não significa apenas, como se pode pensar, uma recepção pautada em “sentimentos positivos e de concórdia”, porque “a inimizade bem pode ser tão *cordial* como a amizade, nisto que uma e outra nascem do *coração*, procedem, assim, do familiar, do privado.”²³⁷ Ou seja, a cordialidade é uma característica fundamental que rege as relações entre os brasileiros entre si e entre estes e os estrangeiros, e Sérgio Buarque chega a afirmar: “O desconhecimento de qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo representa um aspecto da vida brasileira que raros estrangeiros chegam a penetrar com facilidade.”²³⁸

Curiosamente, em *Le Brésil, des hommes sont venus... (parte II)*, Cendrars também faz uma interpretação do caráter brasileiro (do imaginário do brasileiro) que coincide com as reflexões de Sérgio Buarque:

²³⁶ HOLANDA, 2008, p. 147.

²³⁷ Ibidem, p. 205.

²³⁸ Ibidem, p. 148.

Tal como os ingleses, os brasileiros têm mentalidade de insulares e são ciumentos, susceptíveis e facilmente trocistas perante um estrangeiro. Estando sempre à defesa no seu foro íntimo, são irritáveis e vingativos, e, tal como os corsos, a gente do povo facilmente entra na resistência por uma questão de susceptibilidade e ponto de honra. Nunca se pode falhar-lhes, nem em palavras nem em actos. (...) e as vendetas pessoais e as rixas entre famílias nunca mais acabam.²³⁹

Aqui, o suíço faz uma caracterização um tanto generalizada, tentando construir um quadro das características do brasileiro que se apresentam semelhantes ao que Sérgio Buarque aponta como sendo os fundamentos da cordialidade: “a susceptibilidade”, que leva o brasileiro, como dito, não apenas a demonstrar uma expressão afetuosa, de concordância, mas também de “inimizade” (nas palavras de Sérgio), ou rejeição. É justamente a manifestação de certa rejeição, “defesa” ou “resistência” o que chama a atenção de Cendrars. Cendrars parece reconhecer, enquanto estrangeiro - mas também porque pôde ter contato com as elucubrações teóricas de intelectuais como Sérgio Buarque e Paulo Prado -, como as regras de convivência no Brasil são geridas por um “fundo emotivo”, o que não se revela sempre um fator que facilita a recepção de um estrangeiro. As causas da configuração desta mentalidade característica do brasileiro que Cendrars apresenta em seguida, no seu texto, são claramente comparáveis também às teorias históricas da constituição do brasileiro, presentes em *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, como ainda veremos. A saber, em suma, o fato de que o isolamento dos primeiros bandeirantes, condicionado pela conformação natural da geografia brasileira e de suas grandes distâncias, teria produzido posteriormente nos brasileiros a sua referida “mentalidade de insulares”.

Cendrars, durante sua estadia em 1924, faz ao todo três palestras, que lhe servirão como alternativa para levantar recursos financeiros, ao mesmo tempo em que elas representavam, através de uma explanação geral sobre os poetas franceses contemporâneos e de sua própria presença, um dos meios com que o poeta atuou na legitimação dos procedimentos estéticos modernistas, mesmo sem ter o projeto de fazê-lo. O próprio Cendrars atesta, em 21 de fevereiro de 1924, em agradecimento introdutório de sua primeira palestra no Salão do Conservatório Musical, intitulada

²³⁹ CENDRARS, 1996, p. 57.

Conferência sobre os poetas modernos como se sente sendo recepcionado por um público numeroso e “bem informado”:

De fato, desde que recentemente em Paris Oswald de Andrade insistia comigo para que viesse a São Paulo, havia me advertido de que encontraria aqui um ambiente muito aberto, muito acolhedor às coisas da França; mas eu não esperava receber uma **acolhida tão calorosa**, encontrar uma imprensa tão bem informada e entre os jovens literatos brasileiros **tantos amigos sinceros e devotados**. [grifo meu]²⁴⁰

O fato é que as renovações modernistas não encontravam solo tão fértil no país em 1924, pois ainda prevalecia uma literatura baseada em uma linguagem repleta de arcaísmos, porém, é certo que o ambiente estava, como adverte Oswald a Cendrars, “aberto e acolhedor para as coisas da França”, e por isso a conferência pôde contar com uma platéia atenta, talvez muito mais pelo fato de que o locutor fosse francês do que pelo tipo de poesia que ele defendia. Nesse sentido é que Mário de Andrade colocar-se-á, então, numa posição mais crítica. Já no primeiro artigo de Mário dedicado à Cendrars, fica claro como o crítico faz questão de explicitar uma posição um tanto resistente.

No entanto, primeiramente, neste artigo de recepção do poeta, de março de 1924, publicado na *Revista do Brasil*, o autor de *Macunaíma* enaltece o poeta, de maneira que chega a colocá-lo em alto patamar no hall dos poetas modernos, por sua realização poética “sintética”, “sincera”, livre, que dava “lições práticas sobre o eu profundo”. O tom utilizado, na primeira parte do artigo, é altamente elogioso, a ponto de Cendrars o ter recebido com “enormes gargalhadas e um ambíguo “Votre article est presque imbécile à cause des éloges, mais je vous aime bien”²⁴¹.

Mário de Andrade identifica em Cendrars o poeta moderno que mais se aproximou do lirismo puro. E em sua poesia, ou em sua arte poética, principalmente em *Prose du Transsibérien* e *Le Panama*, considerados obras-primas, aquela que expressa “a mais pura manifestação (...) da verdadeira liberdade”, e na qual “(...) à correspondência exata entre a expressão formal e o lirismo puro, se liga (principalmente

²⁴⁰ CENDRARS, 1924. In: EULÁLIO, 2001, p. 129.

²⁴¹ CENDRARS, Apud. EULÁLIO, 2001, p. 274. “Seu artigo é quase imbecil por causa dos elogios, mas eu gosto de você”. (Tradução minha).

pelo esforço da atenção) o equilíbrio entre a manifestação subconsciente e consciência”.²⁴² Aqui, Mário faz uma crítica da poesia de Cendrars segundo as elaborações estéticas que estava a desenvolver nesse tempo. Segundo João Luiz Lafetá, Mário se encontrava em uma fase de elaboração teórico-crítica em que tentava resolver a tensão entre lirismo e arte, ou inspiração e técnica. Este par de conceitos constituem a equação fundamental para Mário em sua tentativa de definir a Poesia. Tomando emprestado de Paul Dermée a fórmula Lirismo + Arte (Técnica) = Poesia, Mário irá centrar toda a sua obra crítica no intuito de, ainda segundo Lafetá, achar uma solução para uma construção poética equilibrada. Em seus primeiros textos críticos, como a *Escrava que não era Isaura* e *Prefácio Interessantíssimo*, Mário teria dado mais importância à definição do lirismo, porque, tratando-se da inspiração, dos assuntos, do que viria do subconsciente, o autor estaria marcando uma posição de recusa à importância exacerbada que o Parnasianismo concedeu à forma.

Porém, segundo Lafetá, mesmo enfatizando, num movimento de ruptura o lirismo, ou a inspiração, Mário jamais deixou de considerar fundamental o tratamento da linguagem, ou seja, o tratamento da técnica, e seus textos transparecem a tensão não resolvida entre os dois termos. Neste artigo dedicado a Cendrars, percebemos como o autor utiliza seus próprios meios teóricos para mensurar a poesia do suíço, e percorre toda a obra do poeta publicada até então, demonstrando conhecimento e grande admiração. Isto na primeira parte do artigo.

A segunda parte mostra um tom mais resistente, Mário passa do tratamento poético da linguagem de Cendrars em seus primeiros poemas, das questões sobre o “lirismo profundo”, “equilíbrio entre a comoção particular e o interesse geral” e o “verso livre”, para a questão das influências estrangeiras, ou melhor, européias. Cendrars deixa de ser reconhecido apenas como o poeta cuja poesia seria “a definitiva expressão do decênio 1910-20”, “a mais representativa da Babel universal”, por sua novidade, ou por sua força atual da Europa “envelhecida e trôpega”, desejosa de “libertar-se de si mesma”. Ele passa a encarnar justamente a imagem daquelas influências em seu sentido anacrônico, influências exercidas nos sul-americanos por seu “fetichismo pelo passado europeu”, ou por uma Europa já morta.

Em movimento ambíguo em relação ao inicial, expresso no começo do artigo, Mário demonstra resistência a Cendrars porque afinal, “o Brasil não precisa de

²⁴²ANDRADE, M. 1924. In: EULÁLIO, 2001, p. 390.

recordações penosas sinão de certezas joviais”. As recordações penosas referem-se à mutilação do braço de Cendrars na Primeira Guerra, símbolo de um passado recente francês que Mário talvez não desejasse comprar como símbolo heróico. Mário, então, profere sobre o fato de Cendrars ter sido barrado no desembarque no Brasil por causa desta mutilação:

À sua chegada deu-se um incidente grandioso. As autoridades de Santos quiseram impedir-lhe o desembarque porque era mutilado. Tudo se arranjou; felizmente para nós que possuiremos o poeta por algum tempo. Mas o ato policial me enche de sincero orgulho. Que vem fazer entre nós os mutilados? O Brasil não precisa de mutilados, precisa de braços. [Então Mário afirma ser esta forma resistente de recepção (ou de repúdio inicial) a mais adequada em relação às influências estrangeiras.] Numa descida de vapor a polícia não podia pesar as riquezas espirituais que Cendrars nos trazia. Impediu-lhe a entrada. Fez muito bem. Essa tem de ser a nossa forma habitual de proceder.²⁴³

Ou seja, apesar do artigo expressar um tom muito enaltecido, no limite do piegas, ao final Mário faz uma afirmação que parece destruir tudo o que havia dito e assume um tom, contrário, violento, de repulsa ao poeta. Mário recebe Cendrars de maneira ambígua, portanto, posicionando-se a meio caminho entre o enaltecimento absoluto e a adesão poética total e a franca oposição à presença do suíço. E também a meio caminho entre a crítica especificamente literária e a crítica *ad hominem*, mas sobretudo expressa a cordialidade.

Desta forma, Mário de Andrade, a respeito de Blaise Cendrars, configura-se como um crítico que, mesmo pretendendo proceder de forma a se afastar da interpretação impressionista, também deslinda argumentos que poderiam ser considerados como *ad hominem*, principalmente no referido primeiro artigo sobre o suíço, na medida em que ele não ataca necessariamente o projeto literário de Cendrars (que lhe interessou e instigou), mas a pessoa de Cendrars. Proceder assim com o objetivo evidente de, através do jornal, espaço destinado aos diálogos e às instigações literárias, atacar aqueles que possibilitaram a vinda do estrangeiro, ou aqueles que reagem em relação a ele de forma entusiasmada, sem, no entanto assumir uma posição mais crítica

²⁴³ ANDRADE, M., 1924. In: EULALIO, 2001, p.394.

em relação às influências estrangeiras, como Mário demonstrava constantemente, porque esta era uma de suas preocupações centrais. O gesto de resistência de Mário de Andrade poderia ser tomado como um gesto calculado, porque representa um tipo de ação que se inscreve dentro de seu projeto literário-cultural modernizador para o país, cultivado e propagandeado, dentre outros, através do trabalho como crítico literário em periódicos; por meio de uma vasta correspondência estabelecida entre ele e diversos escritores e artistas, como (para citar apenas alguns) Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral; e até por meio de seu efetivo trabalho no cargo de Diretor do Departamento (Secretaria) de Cultura de São Paulo, que assumiu em 1935, e onde se dedicou a programar e fomentar realizações como a edificação da Casa de Cultura de São Paulo, a instalação de uma biblioteca circulante, e o fomento de um filme etnográfico produzido por Lévi-Strauss (na posição de “delegado do Departamento de Cultura”) e Dina Lévi-Strauss, em excursão pelo Mato Grosso, da qual o Departamento também lucraria a publicação dos estudos do etnógrafo em primeira mão pela Revista do Arquivo e uma cópia das fotografias feitas em viagem.²⁴⁴

Blaise Cendrars, por sua vez, participa do projeto cultural modernista, que foi idealizado e desenvolvido pragmaticamente por Mário de Andrade, assim como foi também compartilhado por outros intelectuais da época. Ainda em 1924, durante sua primeira visita ao Brasil e após a viagem às cidades mineiras, constatado o abandono em que se encontrava o conjunto artístico e cultural barroco pelos integrantes da caravana paulista, Cendrars participa da criação da “Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil”. Segundo Alexandre Eulálio, a Sociedade foi idealizada por d. Olívia Guedes Penteado, em 20 de maio de 1924, durante um chá das cinco em que se encontravam os habituais frequentadores, como René Thiollier, Paulo Prado, Oswald de Andrade e Tarsila. Cendrars teria ficado “incumbido da redação dos estatutos dessa associação, que previa a proteção aos bens móveis e imóveis, por meio de inventário, controle da restauração, criação de museus (...) segundo modelos anglo-americanos”.²⁴⁵

Mário de Andrade, na ocasião do primeiro artigo dedicado ao suíço, em que assume postura ambígua e um tanto defensiva, não poderia ter levado em consideração

²⁴⁴ ANDRADE, M., 2003, p. 18. In: *Mário de Andrade, Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo*.

²⁴⁵ EULALIO, 2001, p. 282-3.

este engajamento de Cendrars e seu concreto interesse pela preservação cultural brasileira, por este ser anterior ao artigo. Cendrars trabalha pragmaticamente em prol de uma cultura brasileira que se estava tentando estabelecer, como era o desejo de Mário. Ironicamente, o suíço serve de “braço” para a realização do ideal moderno de afirmação desta cultura. Esta “Société des Amis des Monuments Historiques du Brésil” foi o projeto que deu origem ao que hoje constitui o IPHAN. Em todo caso, a postura resistente que assume Mário no primeiro artigo em relação à presença do poeta estrangeiro em solo brasileiro, não se liga tanto exatamente às intenções reais do poeta suíço. O fato é que Mário não poderia simplesmente enaltecer o poeta estrangeiro acriticamente, deixando de chamar a atenção dos leitores para o “perigo” que a influência estrangeira representava para a cultura e sociedade brasileiras na época.

Desta forma é que concluímos que Mário expressa sua atitude sobre a chegada de Cendrars de forma ambigualmente enaltecedora e resistente. Da mesma maneira, o faz de maneira que poderíamos classificar entre um gesto típico da *cordialidade* porque espontâneo, natural e ao mesmo tempo um gesto calculado, de resistência pensada, polida, portanto, na oposta direção do que pratica o homem cordial, teorizado por Sérgio Buarque de Holanda.

Já em 22 de dezembro de 1929, depois de ocorridas as três visitas de Cendrars ao Brasil, Mário concede outro texto ao poeta suíço, *Táxi: De-a-pé-III*. Este texto é curioso porque o crítico volta a identificar no poeta *boulingueur* uma qualidade poética que se relacionaria com a perspectiva adotada para a expressão artística. Segundo Mário,

Uma das manifestações características dos amadores da natureza é a preferência pelas caminhadas a pé. Estou lembrando Blaise Cendrars, um dos melhores andadores que eu vi. (...) Um passo realista, franco, duma lealdade única.²⁴⁶

Neste ponto, poderíamos dizer que Mário, ao reconhecer o poeta como “um dos melhores andadores”, está na verdade enaltecendo sua poesia pelo seu caráter profundamente moderno, se levarmos em consideração o que diz João Barrento: “o tempo da leitura [da viagem como poesia] é o das viagens a pé e não o da escala Nova

²⁴⁶ ANDRADE, M., 1929. In: EULALIO, 2001, p. 401.

Iorque – Tóquio – Paris”.²⁴⁷ Ora, é claro que Cendrars foi e é reconhecido em primeiro lugar como o poeta de poemas *Prose du Transsibérien*, e mesmo *Feuilles de Route*, que constituem um conjunto de poemas sobre uma viagem preponderantemente feita por navio, mas também por trem e carro, veículos que não permitem a *viagem a pé*. Ou seja, uma viagem “sem pressas, com o tempo por companhia”, porque assim, como na citação que faz Barrento de David Mourão-Ferreira, pode se falar em “viagem como poesia, d’aquela que se aviva/quando se arrisca uma viagem”.²⁴⁸ Isto porque a viagem a pé permitiria maior contato com o novo, mais próximo, mais detido, mais profundo. A questão que se coloca é se a poesia de Cendrars em *Feuilles de Route* corresponde a esse viajar a pé fundamental, porque definida e produzida de forma a representar poemas sintéticos, de registro fotográfico e instantâneo, ou ainda definida enquanto cartões-postais, impressões rapidamente anotadas, sem maior elaboração e vagar.

Em todo caso, Cendrars é um poeta que fez da viagem e errância sua condição para expressão poética, não só porque realmente realizou diversas viagens, como sabemos, mas porque sua poesia “suscita um momento de utopia, uma viagem pra trás que é uma viagem para diante nas asas da memória”.²⁴⁹ Já vimos como o Brasil foi a terra de utopia de Cendrars, e como sua poesia, notadamente representada no poema *La Prose du Transsibérien*, recorre à memória para descrever em versos longos um percurso neste trem tão mítico. A poesia de Cendrars representaria, assim, “uma viagem no tempo para o lugar utópico de um não-tempo e não-espaço”.²⁵⁰ Poderíamos afirmar que os poemas de *Feuilles de Route* nos permitem nos colocar em contato com um Brasil que não é exatamente real, apesar do fato de que todos os poemas são vivamente referenciais. Isto porque eles remetem sempre a outros relatos de viagem ao Brasil; a outros textos, pela técnica da paródia (lembremo-nos do poema “Pedro Alvarez Cabral”, que parodia a versão oficial da história do descobrimento do Brasil); a quadros (como os que Tarsila apresentou na Galeria Percier e para os quais ele escreve os seis poemas que compõem a segunda parte de *Feuilles de Route*); a representações poéticas e até históricas de seus contemporâneos como Oswald de Andrade e Paulo Prado respectivamente; e de exploradores europeus que o precederam. Portanto, a poesia

²⁴⁷ BARRENTO, 2006, p. 189.

²⁴⁸ Ibidem.

²⁴⁹ BARRENTO, 2006, p. 186.

²⁵⁰ Ibidem.

ceñdrarsiana “possibilita essa viagem a lugares e tempos destinados àqueles cujo destino é a errância, os que “não sendo estrangeiros em lugar nenhum, em nenhum lugar poderão se fixar”.²⁵¹ Não é verdade que Ceñdrars, um suíço, naturalizado francês, vem a assumir o Brasil como sua “segunda pátria espiritual”?

Três dias depois da publicação do artigo dedicado a Ceñdrars por Mário, discutido acima, ainda em 1929, Mário publica um outro texto, de título parecido com o anterior: *Táxi: Blaise Ceñdrars*, em que avalia o último lançamento de Ceñdrars, a saber, *Confessions de Dan Yack*:

É incontestável que entre artistas, embora seja isso raro, também podem existir **amizades verdadeiras**. Os igrejos musicais, as capelas literárias, que no geral são tidos como associações de elogio mútuo, na realidade não são tão odiosos como parecem. A admiração ou semelhança provoca as aproximações, e em seguida a intimidade destas provoca no futuro uma compreensão que se não terá valor crítico social, é perfeitamente legítima e lógica. Mas como em todas as amizades humanas a dificuldade de permanência consciente do afeto leva à fixação de momentos de ternura, que nem os aniversários, os enterros etc., entre os artistas amigos o momento bom de ternura é o aparecimento da obra nova. [grifo meu]²⁵²

Mário define a especificidade das relações de amizade no contexto particular do meio artístico-literário. Neste ponto, proferindo como orador oficial da comunidade modernista, explicita um contexto de amizade verdadeira entre artistas, onde, portanto, não haveria troca de elogios mútuos inconsistentes. Este seria um espaço onde as aproximações se dão por admiração ou semelhança, contudo não implicando correspondência infértil ou a-crítica/passiva, ou um lugar que não permitiria a livre expressão de idéias.

Dentro deste contexto de verdadeira interlocução, o autor revela que o aparecimento de uma obra nova é festejado, contemplado e reverenciado coletivamente, porque significa o surgimento de um produto artístico que traz à luz justamente o compartilhamento de idéias, concepções estéticas e visões artísticas. A nova obra

²⁵¹ Ibidem.

²⁵² ANDRADE, M., 1929. In: EULALIO, 2001, p. 426.

representa, portanto, uma prova deste compartilhamento, e, na ocasião de seu lançamento (aparecimento) festeja-se, ao mesmo tempo, a amizade.

As considerações de Mário encontram aqui eco no já aludido discurso de Cícero: “Se alguém subisse até o céu, e de lá contemplasse o universo inteiro e a beleza dos astros, não sentiria prazer algum em admirar esse espetáculo e só se alegraria plenamente, se tivesse alguém a quem contar tudo”.²⁵³

Porém, na verdade, estas considerações de Mário sobre “verdadeira amizade” se apresentam no campo da teoria e da reflexão ou do idealizado, em paralelo, de alguma forma, com as considerações dos filósofos já mencionados em outro momento. Isto porque, como a consideração seguinte, provinda da marginalia do autor de *Macunaíma* nos mostra, ele parece não acreditar em uma verdadeira amizade literária com o poeta suíço:

Um dia cheguei no hotel, Cendrars estava danado corrigindo esta tradução, “ce con d’Ivan Goll!...” êle me disse. E sabendo que eu arranhava o alemão, me deu o livro, mais pra se libertar dum sofrimento, no caso, que por **amizade verdadeira**. [grifo meu]²⁵⁴

Nesta anotação de marginalia datada de 1929 por Mário de Andrade em seu exemplar do romance *L’Or* (edição traduzida para o alemão), dedicado por Cendrars a ele, percebemos claramente como Mário não acredita que Cendrars lhe tenha confiado essa edição como forma de homenagem ou talvez para que pudesse servir de material para interlocução intelectual, mas apenas para se livrar de um aborrecimento.

No entanto, um ano antes desta anotação de marginalia, em que Mário de Andrade demonstra ressentimento para com Blaise Cendrars, quer dizer, em 1º de janeiro de 1928, o poeta franco-suíço envia uma carta a Mário, onde diz que o poema “Noturno de Belo Horizonte” do poeta brasileiro pode ser incluído no conjunto dos melhores poemas modernos produzidos no mundo à época, demonstrando também interesse em traduzi-lo:

²⁵³ CÍCERO, 2006, p. 103.

²⁵⁴ Anotação de Mário de Andrade, a lápis, no seu exemplar do romance de Blaise Cendrars *Gold Die Fabelhafte Geschichte des Generals Johann August Suter*. (Romance *L’Or*) Data da anotação: “agosto de 1929”. O mesmo exemplar conta com a dedicatória seguinte: “à Mário en souvenir de Minas et de São-Paulo Son ami Blaise Cendrars, 1926”. Fonte: Arquivo Mário de Andrade – Biblioteca. IEB/USP.

A vous, Mario, je tiens à vous remercier de l'envoi de votre livre de poèmes. (...) Je ne veux pas tant vous louer de votre talent personnel de poète, que d'avoir été un jour sensible au grand courant à haute tension du lyrisme d'aujourd'hui et de l'avoir passivement enregistré dans *Le Nocturne de Bel-Horizon*. C'est un de plus grands, parmi les 4 ou 5 grands poèmes parus dans le monde durant des six dernières années. Ma main amie Blaise Cendrars.²⁵⁵

Segundo Alexandre Eulálio, esta carta tem um tom caloroso e serviria como prova de que os dois escritores teriam superado o mal-entendido causado pelo primeiro artigo de Mário de Andrade. No entanto, acredito que ela não representa exatamente que o mal-entendido tenha sido superado, por causa do relato de Blaise Cendrars, já em 1953, justamente sobre a recepção que lhe foi oferecida pelos modernistas em 1924. Neste depoimento, Cendrars mostra um tom bastante irônico sobre o primeiro artigo de Mário de Andrade estendendo-o em direção aos modernistas brasileiros, que o aguardavam em São Paulo:

À São Paulo (...) ou je me rendais et ou j'avais été invité, la réception ne fut pas respectueuse pour un sou et d'emblée le groupe des modernistes de São Paulo (...) m'accueillit comme un des leurs, ce qui n'empêcha Mário de Andrade, le pape du mouvement moderniste de São Paulo, dans un grand article où il me saluait et me souhaitait la bienvenue, d'enfourcher son cheval de bataille et de pester contre la néfaste influence de la littérature moderne sur la littérature et la poésie brésiliennes, de crier haro et de féliciter la police de Santos d'avoir fait des difficultés pour me laisser débarquer parce qu'il me manquait un bras! (...) ²⁵⁶

²⁵⁵ CENDRARS, 1928. In: EULALIO, 2001, p. 320. “A você, Mário, quero lhe agradecer o envio de seu livro de poemas. Eu não quero louvar tanto seu talento pessoal de poeta, quanto de ter sido um dia sensível à grande corrente de alta tensão do lirismo de hoje e de a ter passivamente registrado no *Noturno de Belo Horizonte*. É um dos maiores, dentre os 4 ou 5 poemas produzidos no mundo durante os dez últimos anos. Minha mão amiga Blaise Cendrars”. (Tradução minha).

²⁵⁶ CENDRARS, 2005, p. 382. “Em São Paulo, para onde eu me dirigi e onde eu era convidado, a recepção não foi nada respeitosa, e de repente o grupo de modernistas de São Paulo me acolheu como um dos seus, o que não impediria Mário de Andrade, o papa do movimento modernista de São Paulo, em um grande artigo onde ele me saudava e me dava as boas-vindas, de montar seu cavalo de batalhas e lamentar contra a nefasta influência da literatura moderna sobre a literatura e a poesia brasileiras, de gritar “haro” e de felicitar a polícia de Santos de ter colocado dificuldades para me deixar desembarcar porque me faltava um braço!”. (Tradução minha).

Ainda no mesmo artigo, Cendrars faz uma revisão do movimento modernista brasileiro, da maneira como ele se lembra, e acentua o mal-entendido que sua vinda ao Brasil, como representante da modernidade poética européia, reproduz e desvela. Dito de outra forma, Cendrars aponta como sua recepção no país, tendo gerado um mal-entendido, poderia ser vista como metonímia para o mal-entendido que constituía todo o movimento, que naquele momento parecia querer se libertar das “influências estrangeiras”, mas tentando alcançar este objetivo justamente louvando as mesmas. Nas palavras ácidas do poeta franco-suíço:

Ah! Ces jeunes gens de São Paulo, ils me faisaient rire et je les aimais bien. Bien Sûr qu'ils exagéraient. Après Baudelaire, Whitman et les poètes de Paris, les Paulistes venaient de découvrir la modernité chez eux. (...) Ils voulaient battre tous les records. (...) C'est beau l'enthousiasme. (...) Mais en attendant, mes amis étaient insupportables, car c'était tout de même un cénacle, et écrivains, journalistes et poètes paulistes singeaient de loin ce qui se faisait à Paris, New York, Berlin, Rome, Moscou. Ils honnissaient l'Europe, mais ils n'auraient pu vivre une heure sans le modèle de sa poésie. Ils voulaient être à la page, la preuve: c'est qu'ils m'avaient invité...²⁵⁷

Por outro lado, concordo que Cendrars tenha sido sincero ao elogiar o poema de Mário de Andrade, e ao considerá-lo um representante da poesia que expressa “a grande corrente de alta tensão do lirismo de hoje”, ou seja, o tipo de poesia que Cendrars considerava a mais representativa e significativa, porque, como afirma Eulálio, e como podemos ver no trecho acima, “não era do feitio de Cendrars o elogio protocolar”.²⁵⁸

Como vimos, Mário se mantém em posição mais distanciada de Cendrars, ao mesmo tempo em que reconhece a qualidade da poesia do suíço, não o faz sem destacar o interesse de uma aproximação com o poeta:

²⁵⁷ CENDRARS, 2005, p. 392-3. “Ah! Esses jovens de São Paulo me faziam rir e eu os apreciava. Claro que eles exageravam. Depois de Baudelaire, Whitman e os poetas de Paris, os Paulistas acabavam de descobrir a modernidade em sua terra. Eles queriam bater todos os recordes. (...) É bonito o entusiasmo. Mas enquanto isso, meus amigos eram insuportáveis, porque apesar de tudo era um cenáculo, e escritores, jornalistas e poetas paulistas macaqueavam de longe o que se fazia em Paris, Nova York, Berlim, Roma, Moscou. Eles odiavam a Europa, mas não poderiam ter vivido uma hora sem o modelo de sua poesia. Eles queriam estar *à la Page*, a prova: eles haviam me convidado...”. (Tradução minha).

²⁵⁸ EULÁLIO, 2001, p. 320.

Como amar sem interesse? Odiosa a **porfia desumana dos platônicos**. Nada é bom, nem mesmo o belo, que não derrame os seus benefícios, muito embora sejam estes de desinteressado prazer, sobre mim, em tudo o que sou: ser nacional, humano. Por isso amo sobretudo, da poesia viva da França, Blaise Cendrars, porque o mais rico de benefícios para mim. Ele me libertou da incompreensão do passado, pelo qual eu não vivia na terra do meu país e do meu tempo. (...) Livrou-me do ritmo impessoal, dando-me, não o seu, mas o meu ritmo; (...) E, poeta francês, libertou-me da França. ²⁵⁹[grifo meu]

Paradoxalmente, portanto, Cendrars liberta Mário do passado da França porque ele próprio se coloca, através de sua poesia, numa posição contrária ao passado clássico francês, mas também porque foi Cendrars que, por sua também interessada admiração pelo Brasil, mostrou aos brasileiros que a matéria brasileira era passível de ser transformada em poesia moderna de qualidade.

Como já vimos, para Cícero, a amizade, constituindo uma virtude, se concretiza, pois, “na natureza e não a insuficiência de meios que é a fonte da amizade, inclinação da alma a ligar-se por afeição, mais que o cálculo das vantagens que serão obtidas”. ²⁶⁰ Desta maneira, reconhecemos em que medida Mário de Andrade diz não ser possível se ligar em amizade verdadeira com o poeta, pois ele vê em sua poesia benefícios, e não apenas afeição descomprometida. Ou seja, em movimento antropofágico, assimila e tira proveito da “poesia e viva” do poeta francês, tenta proceder a uma assimilação com critério, absorver apenas aquilo que lhe interessa, inclusive o elemento que ensina como se libertar das influências externas e se concentrar no próprio “ritmo”.

Voltando ao ensaio de revisão do modernismo brasileiro de Blaise Cendrars, em que trata dos modernistas com tom claramente irônico e ácido, continua sua exposição de forma a desconsiderar toda a produção da primeira fase do modernismo, aquela que ele presenciou, e chega a não reconhecer como obras que tivessem interesse permanente:

Ces jeunes modernistes avaient un talent fou, de l'esprit, de la drôlerie, un vocabulaire populaire, argotique, nègre et un sens très aigu de la provocation, de la polemique, de l'actualité. Mais qu'en resterait-il au bout

²⁵⁹ ANDRADE, M., 1924. In: EULÁLIO, 2001, p. 393.

²⁶⁰ CÍCERO, 2006, p. 47.

de deux, trois décades? Rien, sinon de la curiosité, quelques romans quasi ilisibles, (...) un ou deux poèmes, des beaux, hors du temps et, quoique inspirés, signés d'un nom solitaire, comme il se doit.²⁶¹

Logo em seguida, e de forma nada surpreendente, Cendrars resalta o que teria resultado em saldo mais positivo de todo o convívio e participação no movimento brasileiro, qual seja, a amizade que estabelece com Paulo Prado: “Heureusement pour moi que le mouvement moderniste pauliste était patronné par Paulo Prado, qui devint mon ami intime et avec qui je devais rester en relation suivie jusqu’à sa mort, survenue en 1943”.²⁶²

3.3. Blaise Cendrars e Paulo Prado: fotografia verbal e retrato do Brasil



Figura 5: Blaise Cendrars, Paulo Prado e sua mulher Marinette Prado

²⁶¹ CENDRARS, 2005, p. 383. “Estes jovens modernistas tinham um talento incontrolável, de espírito, da brincadeira, um vocabulário popular, de gíria, negro, e um senso da provocação bastante apurado, da polêmica, da atualidade. Mas o que restaria dele no final de duas ou três décadas? Nada, senão a curiosidade, alguns romances quase ilegíveis, um ou dois poemas, bonitos, fora do tempo, embora inspirados, assinados por um nome solitário, como era de se esperar”. (Tradução minha).

²⁶² Ibidem. “Felizmente para mim o movimento modernista paulista foi patrocinado por Paulo Prado, que se torna meu amigo íntimo e com o qual eu deveria manter uma relação que se seguiu até sua morte, em 1943”. (Tradução minha).

A interlocução intelectual e literária entre Blaise Cendrars e Paulo Prado aconteceu de forma profícua, mas de certa forma surpreendente, tendo em vista as divergências de suas perspectivas sobre o devir da cultura brasileira. Esta ligação poderia parecer improvável, posto que Paulo Prado não era um literato profissional, dedicando-se, antes, ativamente, à produção e exportação de café. Assim, quando em 1924, o magnata paulistano patrocinou a vinda de Cendrars ao Brasil, sem que este tivesse publicado qualquer obra significativa, poder-se-ia facilmente pensar que a relação entre os dois homens era de simples “mecenato”, com a figura de Prado revestida de financiador e a de Cendrars, no outro espectro, como o artista financiado por ele.

Porém, mesmo sem considerar que a relação de amizade e a interlocução literária entre os dois tenha se estendido até a morte de Prado, pode-se destacar, como é o objetivo de Carlos Eduardo Ornelas Berriel,²⁶³ que a importância de Paulo Prado dentro do movimento modernista não se restringia ao fato de que ele tivesse sido um simples “mecenas”. Ele foi, antes, seu grande idealizador e todas as suas atitudes relativas a patrocínio e fomento das realizações estéticas modernas, assim como também, em um primeiro momento, os patrocínios das viagens de Blaise Cendrars ao Brasil se deram dentro de “um cálculo bastante assentado que juntava cultura e política”,²⁶⁴ como já se demonstrou anteriormente a respeito da legitimação necessária que a arte moderna representava para a burguesia rural do país na época.

Paulo Prado viveu de 1890 a 1897 em Paris, na companhia de seu tio Eduardo Prado, intelectual que frequentava o grupo de escritores portugueses da chamada “geração de 70”, tais como Eça de Queiroz e Oliveira Martins, aos quais se associavam brasileiros como o Barão do Rio Branco e Graça Aranha, dentre outros. Portanto, intercaladamente à vida de empresário que levou antes de partir para a Europa e depois de seu retorno, Paulo Prado alcançou formação intelectual reconhecida no convívio destes escritores, no período acima indicado. O próprio Cendrars faz a seguinte descrição do amigo: “pour Paulo Prado, soudain homme d'affaires et qui se revela être un esprit realiste d'une singulière audace, mais qui était dans le fond un esprit fin,

²⁶³ Ver: *Tietê, Tejo, Sena – A obra de Paulo Prado*, desse autor.

²⁶⁴ BERRIEL, 2000, p.10

distingué, cultivé, lettré comme on l'est de tradition dans certaines familles latines”²⁶⁵. Portanto, como bem aponta Berriel, muitas de suas concepções já estavam formadas em seu espírito antes mesmo de conhecer Cendrars em 1923, e antes de lançar sua obra mais significativa, *Retrato do Brasil*, em 1928.²⁶⁶ Desta forma compreendemos que Prado, além de financiar as visitas de Cendrars ao Brasil, também contribuiu francamente para que o poeta compreendesse histórica e artisticamente o país que visitava.

A cumplicidade que se estabeleceu entre Blaise Cendrars e Paulo Prado pode ser entendida, ainda, a partir do espaço social em que se encontraram pela primeira vez. O primeiro contato pessoal se deu em Paris, na livraria *Americana*, do livreiro e antiquário Chadenat, especializada em livros sobre as colônias e ex-colônias européias. A livraria foi o espaço social escolhido para selar o encontro porque fazia jus ao mútuo interesse pelos livros, compartilhado a partir de então entre o autor de *Retrato do Brasil* e o poeta *bourlingueur*. Paulo Prado começou a freqüentar a casa ainda em 1893, acompanhando seu tio Eduardo Prado, Joaquim Nabuco e o barão do Rio Branco, e assim adquiriu o hábito de pesquisar crônicas e manuscritos antigos concernentes ao Brasil. Em 1923, segundo o próprio Cendrars, Prado acabava de publicar uma edição em fac-símile da rara obra de Claude d'Abbeville, *Terre du Brésil*, com a ajuda de Chadenat.²⁶⁷ Da mesma forma, Cendrars se ligava ao livreiro Chadenat pela “passion insatiable de la lecture”, ou porque “les deux hommes ont en commun le goût des ouvrages anciens, et une relation en même temps scientifique et affective avec les livres”.²⁶⁸

Cendrars freqüentou assiduamente a casa de Prado no bairro de Higienópolis, em São Paulo, e passou uma temporada em sua fazenda no interior paulista (Santa Veridiana), este último espaço servindo de ambientação tanto para o romance *Lotissement du ciel*, como também os caminhos da Serra do Mar, região das propriedades de Prado, aparecem como paisagens de alguns poemas de *Feuilles de*

²⁶⁵ CENDRARS, 2008, p. 433. “Para Paulo Prado, de repente homem de negócios e que se revelou ser um espírito realista de uma audácia singular, mas que era no fundo um espírito fino, distinto, culto, letrado, como é tradicional em certas famílias latinas”. (Tradução minha).

²⁶⁶ Afora *Retrato do Brasil*, lançado em 1928, Paulo Prado publica *Paulística* em 1925, uma coletânea de artigos sobre a história de São Paulo, cujas idéias, especialmente no que concernem aos bandeirantes paulistas, se repetirão na obra de 1928.

²⁶⁷ CENDRARS, 2008, p. 435.

²⁶⁸ BRICHE, 2005, p. 44. “Paixão insaciável pela leitura”; “Os dois homens têm em comum o gosto pelas obras antigas, e uma relação ao mesmo tempo científica e afetiva com os livros”. (Tradução minha).

Route. No decorrer desta primeira visita, a amizade que teve início em Paris se intensificou e, ao mesmo tempo em que também foi alimentada pela admiração de Cendrars por Paulo Prado, continuou a ser intermediada pelo interesse e amor pelos livros. Cendrars relembra:

Cher Paulo Prado, on ne voyait que moi chez lui. J’y déjeunais tous les jours. J’étais toujours fourré dans sa bibliothèque. Il m’a fait lire tous ses livres, m’initiant à tous ses travaux. Sa conversation était inépuisable, de même que sa patience et son impatience de répondre à mes questions les plus saugrenues, car ma curiosité n’avait pas de cesse.²⁶⁹

Em contrapartida, enquanto concebia seu *Retrato do Brasil*, Paulo Prado enviou uma carta a Cendrars na França pedindo: “procure qualquer coisa sobre a Tristeza, ou melancolia, patologia, psicologia, sociologia”.²⁷⁰

Esta ligação intelectual e de amizade que se estabeleceu entre os dois escritores foi largamente exaltada por Cendrars, e de forma mais constante e duradoura do que o fez com os outros escritores brasileiros de seu convívio. Cendrars se refere ao escritor paulista na maioria das vezes como “mon ami”, ou “mon meilleur ami”. No romance *Bourlinguer* (cap. “Paris, Port-de-Mer” 7) de 1948, por exemplo, faz uma longa passagem de descrição do amigo e em certo momento afirma: “Paul était mon aîné d’un quart de siècle. C’est l’homme avec qui j’ai poussé l’amitié le plus loin”.²⁷¹ Esta perene amizade entre os dois escritores foi importante, pois possibilitou que Cendrars fosse informado a respeito do Brasil mesmo depois do retorno de sua última viagem, em 1928. A visão da sociedade brasileira de Paulo Prado, expressa em 1928 em *Retrato do Brasil*, mas também apregoada por ele durante os longos diálogos mantidos (sempre animados pela curiosidade de Cendrars) nas ocasiões de encontro entre os dois, no Brasil e na França, e através da troca de cartas, se reproduz com certa constância na obra de Cendrars a partir da última produção poética *Feuilles de Route* (em que se

²⁶⁹ CENDRARS, 2005, p.384. “Caro Paulo Prado. Apenas se via a mim em sua casa. Eu almoçava lá todos os dias. Eu ficava metido em sua biblioteca. Ele me fez ler todos os seus livros, me iniciando a todos os seus trabalhos. Sua conversação era inesgotável, assim como sua paciência e sua impaciência de responder às minhas questões mais absurdas, pois minha curiosidade não tinha fim”. (Tradução minha).

²⁷⁰ PRADO, 2008, p.41.

²⁷¹ CENDRARS, 2008, p. 459. “Paulo era um quarto de século mais velho do que eu. Foi o homem com quem eu levei a amizade mais longe”. (Tradução minha).

identificam melhor as relações literárias entre Cendrars e Oswald de Andrade), passando por toda sua “obra brasileira”, constituída também por relatos, reportagens, memórias e ficções.

Cendrars recorreu à visão de Paulo Prado sobre o Brasil mormente quando se manifesta sobre aspectos históricos da cultura brasileira. Este foi o caso, por exemplo, como já dito, de *Lotissement du Ciel*, como também é o caso da crônica *Le “Coronel” Bento*, sobre encarregado da família Prado na supervisão de suas fazendas, dentre outros, mas principalmente em *Le Brésil, des hommes sont venus...*, de 1951.²⁷²

Este texto, também já mencionado antes, constitui, juntamente com *La voix du sang*, de 1953, complemento essencial a *Feuilles de Route* para a compreensão da maneira como Cendrars vê e interpreta o Brasil e de suas relações intelectuais com os escritores brasileiros.²⁷³ *Le Brésil, des hommes sont venus...* tem o mesmo título do que seria a quinta parte do projeto original de *Feuilles de Route*, e se configura um texto em prosa híbrido, insurgindo entre texto memorialístico, relato de viagem comprometido com a realidade histórica, ficção, autobiografia e revisão da viagem ao Brasil de 1924 e dos procedimentos utilizados nos poemas de *Feuilles de Route*. Além disso, este texto também se refere às fotos no Brasil feitas pelo fotógrafo Jean Mazon, que o acompanha. Esta obra nos interessa aqui por expressar uma relação muito estreita com *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado. Será interessante notar de que forma a síntese histórica de Prado inspira e instiga Cendrars na tentativa de explicação também sintética dos conceitos (e clichês) que envolvem os discursos sobre o Brasil, como a chegada e presença dos portugueses na terra recém-descoberta, a ilusão do Paraíso Terreal, a figura do Caramuru, o Carnaval. Ou seja, o contato estreito com o amigo mais velho permite a Cendrars fazer considerações históricas, geográficas e sociológicas. Porém, em uma perspectiva reversa, o que para Paulo Prado foi identificado como causa de seu pessimismo característico, Cendrars descreveu com admiração, numa visão contemplativa que também demonstrava otimismo. Entretanto, suas divergências em torno do que seria a cultura brasileira não prejudicavam o cultivo da amizade, que servia de mediação para o diálogo vívido que mantiveram. Aqui vale considerar as diferenças das amizades cultivadas entre os modernistas nativos, muitas delas finalizadas por rupturas definitivas.

²⁷² Utiliza-se aqui a tradução *Brasil, vieram os homens*, Lisboa: Editora & etc, 1996.

²⁷³ *La voix du sang* integra a coletânea *Trop c'est Trop*, que contém variados textos em prosa, diversos dedicados ao Brasil.

Oswald de Andrade, em resenha dedicada à obra de Paulo Prado, em janeiro de 1929, pouco tempo antes do rompimento definitivo entre os dois, afirma:

Anos atrás, escapei de ser linchado por ter dito em público, no Automóvel Clube, que Paulo Prado era o melhor escritor brasileiro vivo. Não quero com isso tirar a tranqüilidade de Mário. Referia-me naturalmente à sua geração, pois que os novos não foram ainda suficientemente cotados.²⁷⁴

E acrescenta que “*Retrato do Brasil* é um livro que acordou muita gente. Percebeu-se através dele que o Brasil existe”, e ainda que o texto é o “glossário histórico de *Macunaíma*”.²⁷⁵ Isto quer dizer que *Retrato do Brasil* foi uma obra que, apesar de ser um ensaio histórico sistemático sobre a formação brasileira, sem pretensões literárias, consegue se relacionar com produções deste gênero (como *Macunaíma*), e mesmo instigá-las. Lembrando que o romance de Mário de Andrade foi dedicado a Paulo Prado, acrescentamos que *Retrato do Brasil* também inspirou Cendrars no texto híbrido *Le Brésil, des hommes sont venus...*

Mesmo que o texto do poeta suíço tenha um caráter altamente informativo, com características de reportagem na maneira de tratar o Brasil, chegando a um tom um tanto propagandístico, o país que narra, descreve e noticia Cendrars

nunca é jornalístico: as achegas históricas, geográficas, etnológicas, sociológicas, aparentemente ao correr da pena, ao sabor do instantâneo (fotográfico, cinematográfico), relevam da sensibilidade anímica do poeta, e do seu agudo sentido operativo sobre a estética da palavra em movimento.²⁷⁶

Portanto, assim como Oswald reconhece Paulo Prado como um grande escritor, Cendrars também o faz, colocando-o na posição de melhor amigo, mas também de autor de um livro que considera especial, e com o qual irá dialogar. Assim, Cendrars dedica *Le Brésil* a Prado: “À memória do meu melhor amigo, Paulo Prado, **o autor** pessimista deste livro singular *Retrato do Brazil* [sic]. *Cansado de ter razão, ele morreu de*

²⁷⁴ ANDRADE, O., 1929. In: PRADO, 2008, p. 229.

²⁷⁵ Ibidem.

²⁷⁶ TAVARES. In: CENDRARS, 1996, p. 8.

tédio".²⁷⁷ [grifo meu] Posteriormente, em *La voix du sang*, define a obra do amigo escritor:

un essai unique en son genre d'histoire et de psychologie, un livre se composant de quelques chapitres seulement: la Luxure, la Cupidité, la Tristesse, un livret sans rhétorique et sans romantisme (ce qui est une date au Brésil), une synthèse qui ouvrait la voie à ce nouvel humanisme moderne dans lequel les sociologues et les anthropologues brésiliens d'aujourd'hui se sont engagés avec tout un arsenal scientifique fait de références et de citations (...)²⁷⁸

Retrato do Brasil é uma obra construída tendo como substratos de escrita pelo menos três fatores. O primeiro deles seria, como mencionado antes, a forte referência da geração brasileira de 70, reconhecível, por exemplo, na questão do negro para a formação do Brasil, que segundo Berriel, é claramente tratada de acordo com o raciocínio de Joaquim Nabuco. O segundo fator imprescindível para a composição de *Retrato do Brasil* foi o aprendizado histórico de Paulo Prado através de correspondência mantida com seu mestre Capistrano de Abreu, que se estendeu entre 1918 e 1927, quando desaparece Capistrano. O elo entre o historiador cearense e Paulo Prado se dá por intermédio do tio Eduardo Prado, para quem Capistrano representava “uma espécie de consultor permanente” no projeto de elaboração de uma série de estudos sobre a História do Brasil.²⁷⁹ Por fim, o terceiro fator que contribuiu para a construção da obra de Prado foi o que von Martius estabeleceu, na obra *Como se deve escrever a História do Brasil*, como projeto, a saber, o estudo das três raças, e a definição do primeiro colono, suas ações, sua dinâmica de vida, que eram movidas justamente por uma “paixão descobridora, a ânsia de enriquecer e viver às soltas”, que “lançaram na esplêndida aventura das grandes viagens conquistadoras”.²⁸⁰ Assim, vale indicar, pelo

²⁷⁷ CENDRARS, 1996, p. 15.

²⁷⁸ CENDRARS, 2005, p. 385-6. “Um ensaio único no seu gênero de história e de psicologia, um livro composto de alguns capítulos somente: a Luxúria, a Cobiça, a Tristeza, um livrinho sem retórica e sem romantismo (o que faz data no Brasil), uma síntese que abriria a via a este novo humanismo moderno no qual os sociólogos e os antropólogos brasileiros de hoje se engajaram com todo um arsenal científico feito de referências e de citações”. (Tradução minha).

²⁷⁹ BERRIEL, 2000, p. 67.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 162.

menos de passagem, que, como Paulo Prado seguirá tal projeto, Cendrars também parece se interessar por esse primeiro colono, o que fica claro na segunda parte *de Le Brésil*, dedicada a “Caramurù”, aí caracterizado justamente como esse destemido “antepassado, “o primeiro povoador da Baía” [sic], um branco de quem não se sabe o nome cristão nem a origem”.²⁸¹

Retrato do Brasil se pauta na hipótese de que a formação do Brasil foi, desde sua primitiva história, impulsionada por duas “paixões” ou “vícios”, que desenvolveram os portugueses conquistadores, a partir de sua chegada no Novo Mundo, em contato com o nativo: a “sensualidade livre” e a “febre do ouro” (ou ambição de enriquecimento fácil também pela busca da prata e pedras preciosas). Estas duas paixões conseguiram se estabelecer durante os primeiros anos do descobrimento do Brasil porque, tanto uma como a outra resultariam de desejos nunca saciados. A sensualidade, mesmo sendo praticada incessantemente, de forma exacerbada entre portugueses e mulheres indígenas, e posteriormente também entre portugueses e africanas, não encontrava satisfação, porque os homens da Renascença que aqui aportaram eram representantes da “escuma turva das velhas civilizações”: “corsários, flibusteiros, caçulas das antigas famílias nobres, jogadores arruinados, padres revoltados (...)”, que “vinham esgotar a exuberância de mocidade e força e satisfazer os apetites de homens a quem já incomodava e repelia a organização da sociedade européia”.²⁸² Assim também, a busca do ouro, antes da descoberta das grandes reservas, no século XVII, se fundamentava na ilusão da existência de ouro, em sua crença, que por um bom tempo não foi realizada de acordo com a grande expectativa, e portanto motivou a “loucura” ou a “febre do ouro”.

Desta maneira, a forma do livro ou a seqüência de seus capítulos expõe como se deu o desenvolvimento destes vícios, a saber, a luxúria e a cobiça, tendo resultado da síntese destes impulsos a característica específica do brasileiro: a tristeza/melancolia. Portanto, o livro defende a tese explicitada por Prado na fórmula: “Luxúria,cobiça: melancolia”,²⁸³ ou melhor, Luxúria+Cobiça=Melancolia.

²⁸¹ CENDRARS, 1996, p. 52.

²⁸² PRADO, 2008, p. 66.

²⁸³ *Ibidem*, 2008, p. 142.

Em linhas gerais, o que faz Paulo Prado, em sua obra capital,²⁸⁴ é tentar definir o que constituiria a especificidade brasileira, lançando mão de uma metodologia que tenta identificar nos primeiros habitantes suas características, e de que maneira tanto a luxúria como a cobiça impulsionaram a mestiçagem, para assim chegar a um retrato do brasileiro, de sua “psique racial”, de sua “mentalidade”. O exemplo típico do brasileiro escolhido pelo autor foi o mestiço do índio e do branco, o mameluco, que é visto como uma raça superiormente evoluída. Além disso, e principalmente, Paulo Prado elabora sua tese com o objetivo de posicionar o paulista como o perfeito exemplar deste modelo de brasileiro, o mais genuíno, o mais nacionalmente representativo em suas qualidades humanas, porque descendente direto do mameluco, tendo se desenvolvido em isolamento geográfico e natural da influência negativa da Metrópole (Portugal).

Paulo Prado deslinda a empresa das entradas e bandeiras, que foram responsáveis pelo povoamento do país pelos bandeirantes, nos percursos feitos com intuito da busca de ouro e da escravização do índio. O autor então procede a identificar especificamente o bandeirante paulista como uma “entidade histórica”, segundo a premissa de que seus “vícios e virtudes” foram os mais peculiares, como a “ânsia de independência”, “excessos e bruteza”, “fortaleza física apurada pela endogamia e seleção num meio propício”, dentre outros “fenômenos e condições que deram ao movimento das bandeiras paulistas uma feição específica no desenvolvimento da história do Brasil”.²⁸⁵ Ou seja, os bandeirantes paulistas, dotados de espírito heróico, anônimo e individualista, promoveram a povoação do Brasil de forma particularizada, “em contraposição às expedições oficiais ou oficiosas das outras regiões do país”, melhor dizendo, expedições comandadas pela Metrópole. O bandeirante paulista tem o reconhecimento de Paulo Prado para a formação do Brasil porque as entradas e bandeiras promovidas por esta “entidade histórica” e heróica foram acima de tudo independentes, por isso mais genuínas, mais bem gestadas no seu isolamento natural.

A interpretação mesmo, que breve, desta obra se faz necessária no sentido de que ela representa as principais concepções históricas de Paulo Prado, sobre as quais Blaise Cendrars demonstrou conhecimento e admiração, e com elas dialoga em *Le Brésil* e até mesmo em *Feuilles de Route*, ainda que em menor medida. Em outras

²⁸⁴ *Retrato do Brasil* “inaugura um gênero de interpretação histórica que se consagrará no decênio seguinte com os notáveis *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, e *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre”. In: CALIL, Introdução de *Retrato do Brasil*, 2008.

²⁸⁵ PRADO, 2008, p. 108-9.

palavras, o conhecimento histórico que Blaise Cendrars tem sobre o Brasil é confessadamente informado pela visão de Paulo Prado, mas em certa medida constitui seu contraponto quanto ao resultado na formação da cultura brasileira, pois Cendrars não compartilha do pessimismo radical de Prado.

Assim, *Le Brésil* compõe-se de duas partes: *I. O Paraíso* e *II. Caramurù*, nas quais se pode perceber a clara presença do texto de Paulo Prado, que aparece no limite da citação literal. Interessa a Cendrars, portanto, como também interessa a Prado, a maneira pela qual o homem da Renascença se apodera da nova terra, então considerada como um paraíso: “Vieram homens trazidos pelo Oceano (...) não há paraíso possível sem a presença do homem (...)”.²⁸⁶ E, exatamente como Prado, Cendrars enfatiza a conformação do pioneirismo paulista, seguindo a tese do amigo: “o nativo de São Paulo, que fez a unidade do país compenetrando-o, depois a sua riqueza, desbravando-o”.²⁸⁷ Também Cendrars, mais uma vez tal qual Prado, condiciona a composição deste “novo homem” que se desenvolve em uma terra nova, segundo as imposições do habitat:

a mentalidade especificamente insular é devida ao seu isolamento, ao seu afastamento do mundo durante quatro séculos, à imensidão das distâncias que separam as regiões, à diversidade das paisagens, ao clima, às singularidades geográficas e outras condições locais únicas no mundo.²⁸⁸

E, ao definir São Paulo, o poeta franco-suíço também conclui que seria um local privilegiado, a cidade brasileira mais moderna e mais independente, porque foi

o local donde saiu a raça dos *bandeirantes*, o povoamento dos pioneiros, a primeira cidade do interior, cuja fundação consagra, se não geográfica, pelo menos moralmente, a cisão entre o Sul e o Norte antes de conduzir todo o país à via da independência, da liberdade, da revolta, do progresso, da industrialização, do modernismo, cidade dinâmica, sempre na vanguarda, a Chicago do Brasil (...).²⁸⁹

²⁸⁶ CENDRARS, 1996, p. 34.

²⁸⁷ *Ibidem*, 1996, p. 34.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 57.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 44.

Como demonstrado, é nítida a presença da visão brasileira de Paulo Prado no texto de Cendrars, mas pode-se enriquecer a demonstração do jogo de remissão entre as obras dos dois escritores para demonstrar de que maneira a interlocução intelectual e literária também contribuiu para a produção intelectual de Paulo Prado, apesar de Paulo Prado não ter se referido a Cendrars com a mesma constância com que o poeta faz em relação ao amigo.

Em 1917, Cendrars escreve *Profond Aujourd'hui*,²⁹⁰ que Claude Leroy aproxima ao manifesto surrealista de Breton, por seu caráter de arte poética, que, em frases curtas, ressalta imagens da vida moderna, mas que o faz de maneira distinta das regras do gênero manifesto, muito caro às *avant-gardes*, porque não representa a concepção poética de um grupo, nem um programa de escrita. Antes de qualquer coisa, como demonstra Leroy, a prosa poética *Profond Aujourd'hui* (Profundo Hoje) de Cendrars representa, dois anos depois de ter perdido o braço direito na guerra, o retorno à escrita com a mão esquerda.²⁹¹

Tout se sensibilise. **Est à la portée des yeux.** Se touche presque. Où est l'homme? (...) Tout change de proportion, d'angle, d'aspect. Tout s'éloigne, se rapproche, cumule, manque, rit, s'affirme et s'exaspère. Les produits des cinq parties du monde figurant dans le meme plat, sur la meme robe.²⁹²

Como desvenda Carlos Augusto Calil,²⁹³ *Retrato do Brasil* guarda uma afinidade, para não dizer uma presença do texto de Cendrars acima referido. No *post-scriptum* da obra capital de Paulo Prado, a luxúria, a cobiça e o romantismo, acrescidos da má administração portuguesa, que é explicada de acordo com as idéias sobre a decadência de Portugal veiculadas por Antero de Quental, Oliveira Martins e Alexandre Herculano,²⁹⁴ são fatores que ele reforça como maléficis para a unificação do Brasil,

²⁹⁰ Texto que irá figurar na coletânea de 1931 *Aujourd'hui*, cuja seção *Poètes* é dedicada a Paulo Prado.

²⁹¹ LEROY. In: CENDRARS, 2005, p. XXVIII.

²⁹² CENDRARS, 2005, p. 5. “Tudo se sensibiliza. Está ao alcance dos olhos. Quase se toca. Onde está o homem? Tudo muda de proporção, de ângulo, de aspecto. Tudo se distancia, se aproxima, cumula, falta, ri, se afirma, e se exaspera. Os produtos das cinco partes do mundo figurando no mesmo prato, no mesmo vestido”. (Tradução minha).

²⁹³ CALIL. In: EULALIO, 2001, p. 170.

²⁹⁴ BERRIEL, 2000, p. 187.

que é vista enfim como um milagre: “Ao chegarmos aos dias de hoje, é esse o grande milagre”.²⁹⁵

Em seguida à explanação deste milagre da unificação brasileira, a passagem: “Fixemos o olhar por um instante na realidade visível, palpável e viva desse **Hoje** que surge, se transforma e desaparece num relance, como na corrida de um automóvel a paisagem que passa”[grifo meu]²⁹⁶. Aqui, percebemos como a “realidade visível”, o que está, portanto, “ao alcance dos olhos”, como diz Cendrars, quer ser compreendido. O autor brasileiro passa então a desvendar os problemas presentes da nação, como o atraso econômico, o fraco poder da administração pública, as deficiências da saúde pública, da polícia, das estradas, das lavouras e comércio. Ele aponta ainda a situação de imitação e cópia, de importação das idéias políticas, literárias e culturais, “das modas de Paris”, o que leva o país a uma indigência cultural e política.

A mesma tentativa de perceber o “Hoje” pode ser comprovada a partir do discurso de doação da “Carta de Anchieta” ao Museu Paulista, feita por Paulo Prado em abril de 1927: “Só no culto dessa paixão [histórica] conseguiremos compreender e realizar integralmente a consciência social, artística e intelectual do nosso Hoje, do nosso *Profundo hoje* do poeta francês”.²⁹⁷ Ou seja, a compreensão histórica da formação brasileira é imprescindível para a realização da consciência moderna. Esta crença está na base e na razão de ser de *Retrato do Brasil*, que é construído em busca das razões e dos fatores históricos que geraram a especificidade do Brasil, e que explicam a situação de atraso do país no presente.

Vimos que, em 1951, Cendrars devolve a Paulo Prado a homenagem e publica *Le Brésil*, que se apresenta professadamente em memória de seu melhor amigo.

No entanto, apesar de que este texto de homenagem irradia a concepção histórica de Paulo Prado, Cendrars demonstra claramente não ser partidário de sua perspectiva pessimista, que teria fundamento nas teorias raciais de Gobineau. Segundo Cendrars, “a vida zomba das teorias”.²⁹⁸ E

²⁹⁵ PRADO, 2008, p.199.

²⁹⁶ Ibidem, p. 199.

²⁹⁷ CALIL. In EULALIO, 2001, p. 170.

²⁹⁸ CENDRARS, 1996, p. 36.

o povoamento do Brasil e a lenta formação da nação brasileira, quando não duma nova raça e de homens novos, provam como essas teorias são brumosas e nada dizem de concreto, tanto quanto não tem justificação, por outro lado, o pessimismo do meu amigo Paulo Prado, espírito muitas vezes paradoxal que tinha um prazer diabólico em surpreender os seus concidadãos e em desconcertá-los para manter a ilusão da juventude, *castigat ridendo mores* ao envelhecer²⁹⁹

Provavelmente, Cendrars tinha em consideração a crítica às teorias racistas produzida na antropologia francesa desde Émile Durkheim e Marcel Mauss e por Franz Boas nos EUA, bem como não podia ignorar a visão culturalista *sui generis* de Gilberto Freyre, que rejeitava as teorias raciais na interpretação da sociedade e da cultura no Brasil.

Ainda assim, é interessante notar que as duas obras recorrem às impressões e relatos de viagens de cronistas e naturalistas. Lembremos que os dois escritores foram freqüentadores da Americana, livraria especializada em livros raros sobre as ex-colônias européias, sendo Paulo Prado grande colecionador de documentos sobre o país, que foram tanto adquiridos por ele quanto herdados do grande acervo de sua família. São incontáveis as citações e a recorrência de relatos de naturalistas em *Retrato*, como em: “Uns caíram na mais extrema selvageria, como o castelhano de que nos fala Gabriel Soares, com os beiços furados, ou como os intérpretes normandos que, segundo Léry, cometiam todas as abominações (...)”,³⁰⁰ ou em: “A própria carta de Caminha diz bem a surpresa que causou aos navegadores o aspecto inesperado das graciosas figuras (...)”,³⁰¹ ou ainda em: “Luccok (...) notou com estranheza esse pendor das populações. “Toda a população parece de língua atada”, diz o viajante; (...).³⁰² No entanto, enquanto Paulo Prado utiliza estes relatos como fontes históricas, Blaise Cendrars, além de proceder da mesma maneira (apesar de as utilizar de forma mais livre), sendo um europeu que também aporta no Brasil por meio do mesmo transporte que levou aqueles viajantes e, como eles, também disposto a narrar e descrever seu percurso, inscreve-se na tradição

²⁹⁹ Ibidem, p. 49.

³⁰⁰ PRADO, 2008, p. 68.

³⁰¹ Ibidem, p. 72.

³⁰² Ibidem, p. 144.

destes cronistas, colocando-se no lugar deles, tentando entender quais eram as emoções que sentiam os “homens trazidos pelo Oceano”.³⁰³

Assim, em *Le Brésil*, ao narrar uma noite no navio rumo ao Brasil, o escritor se lembra dos pensamentos que lhe ocorriam no percurso: “Perguntava-me como é que navegantes e marinheiros de antanho puderam manter sangue-frio e não ceder às miragens. (...) E ao fumar um grande charuto da Baía, eu ouvia dali os pilotos defuntos a emitirem teorias e a discutirem suas bússolas empíricas”.³⁰⁴ De fato, para o escritor, a todo momento as viagens o remetem a outro tempo:

(...) car voyager, changer de pays et de villes, prendre le chemin de fer, le bateau et l’avion, franchir les longitudes, sauter les latitudes, bouger de place ce n’est pas tant se déplacer dans l’espace que reculer dans le temps et se plonger avec délices, comme dans un bain vivifiant, dans la vie d’hier, d’avant hier, des siècles que l’on croyait défunts³⁰⁵

Cendrars estabelece uma filiação com os viajantes e exploradores naturalistas da Renascença, na tentativa de captar a emoção e o embevecimento que tomavam estes descobridores ao vislumbrar a nova terra. Todavia, em franca diferenciação dos objetivos de viagem e também do caráter das narrativas desta tradição, o poeta insurge como um “cronista” que produz relatos nada precisos, que não são necessariamente indispensáveis para o conhecimento do além-mar, e que não têm compromisso com a verdade, como “a narrativa de Spix e Martius, tal qual a de outros naturalistas, comprometidas a contar a “verdade”, valendo-se do “olhar armado” pela história natural”.³⁰⁶

Também em *Feuilles de Route*, Cendrars procede da mesma maneira. Mário de Andrade, em artigo de 1925, ao comparar o relato poético do poeta e os relatos de Martius, nos esclarece a respeito do procedimento de Cendrars no caderno de poemas:

³⁰³ CENDRARS, 1996, p. 33.

³⁰⁴ *Ibidem*, 29.

³⁰⁵ CENDRARS, 2005, p. 158. “Pois viajar, mudar de país e de cidades, tomar a estrada de ferro, o navio e o avião, transpor as longitudes, saltar as latitudes, mudar de lugar não significa tanto se deslocar no espaço do que recuar no tempo e mergulhar com delícias, como num banho vivificante, na vida de ontem, de antes de ontem, de séculos que acreditávamos defuntos”. (Tradução minha).

³⁰⁶ LISBOA, 1997, p. 46.

Livro muito lírico. Notas de viagem. Martius também publicou as dele. Porém não é a mesma coisa. Martius e Cendrars assuntam mundo estranho porém o caráter da observação e a função dela são bem diferentes. Martius também registrava às vezes o que o encanta, porém desenvolve o afeto, o esclarece e o comenta. O sentimento dele tem uma necessidade psicológica não de registro que vai ser fonte de sentimentos alheios mas de compreensão que vai ser fonte de entendimentos alheios. Caráter prático. Martius aprende e ensina. Cendrars não. Principia por registrar só o que o encanta e atrai. (...) Não determina uma realidade prática, faz nascer uma imagem lírica que localiza a identidade geográfica numa inspiração. Cendrars tem os mesmos olhos que Martius porém escolhe pela sensação o que vai ficar. O que registra tem um caráter de curiosidade sensitiva. Não ensina. A gente na maioria das vezes não aprende o país de que ele fala, aprende Cendrars, e isso que paga a pena.³⁰⁷

Destarte, em *Le Brésil* Blaise Cendrars comenta a invenção de uma fórmula sintética, em alternativa aos relatos de viagem tradicionais, como sua própria maneira de relatar o paraíso terrestre, tornado um clichê histórico-literário por tantas crônicas e narrativas de viagem. Cendrars inclusive identifica na carta de Caminha o uso desse clichê, muito embora a carta do cronista português não relacione as terras recém-descobertas com o paraíso terreal, atitude que reflete o estilo do poeta franco-suíço que consiste no “embaralhamento” ou sobreposição de relatos de diferentes naturezas na composição de uma obra original. Em suas palavras:

E eu acho boa a minha fórmula, que resume em três palavras como um slogan de propaganda ou de publicidade a longa carta ditirâmbica do escritor real e as descrições entusiásticas, líricas, interesseiras dos cronistas e dos outros *descobridores* e *conquistadores* que se seguiram, sem falar dos religiosos benzedores que haviam de pregar o seguinte cartaz no tronco podre de uma bananeira:

AVISO

³⁰⁷ ANDRADE, M., 1924. In: EULÁLIO, 2001, p. 414.

PARAÍSO A EXPLORAR³⁰⁸

Já se demonstrou como *Feuilles de Route* é um caderno de poemas que tenta alcançar, através da palavra, a realização de reportagens fotográficas; ou seja, poemas de concepção instantânea, que “descrevem” de forma sintética este paraíso terrestre (como teorizado acima no trecho de *Le Brésil*), ilusão dos viajantes europeus, tal qual no poema “Iles”:

Iles
 Iles
 Iles ou l'on ne prendra jamais terre
 Iles où l'on ne descendra jamais
 Iles couvertes de végétations
 Iles tapies comme des jaguars
 Iles muettes
 Iles immobiles
 Iles inoubliables et sans nom
 Je lance mes chaussures par-dessus bord car je voudrais bien aller jusqu'à
 vous³⁰⁹

Aqui, a terra vista no horizonte não está ao alcance do viajante, que, apesar do desejo de nela desembarcar, não pode, e o máximo que consegue reter é uma imagem, uma quimera, eternizada em um *flash*, como uma fotografia. O próprio Cendrars define a técnica utilizada em *Feuilles de Route* em *Le Brésil*: “Se tivesse viajado de avião nunca teria sido levado a fazer fotografia verbal e a endereçar estas imagens aos meus amigos sob a forma de poemas despojados”.³¹⁰

Talvez toda a representação de Cendrars sobre o Brasil tenha sido construída sob a égide do desejo de síntese de capturar as paisagens, as pessoas, a história, a cultura, etc. do país, como faria um fotógrafo, ou até mesmo apenas como um viajante descompromissado, *en route*. É o que ele acrescenta à elaboração de sua fórmula, ainda em *Le Brésil*, fazendo referência às fotografias que acompanham este texto:

³⁰⁸ CENDRARS, 1996, p. 27.

³⁰⁹ CENDRARS, 1990, (1924-1929), p. 47. “(Ilhas): Ilhas/Ilhas/Ilhas onde nunca pisaremos em terra/Ilhas onde nunca descemos/Ilhas cobertas de vegetação/Ilhas acachapadas como onças/Ilhas mudas/Ilhas imóveis/Ilhas inesquecíveis e sem nome/Jogo meus sapatos por cima do bordo porque gostaria muito de ir até vocês”

³¹⁰ CENDRARS, 1996, p. 24.

Serei talvez irreverente, mas não ironizo. Não é uma sátira. Não é um paradoxo. Não é uma caricatura. Na verdade é todo um programa. Um drama. Uma tragédia. A história do Brasil é shakespeariana. Ser ou não ser. O passado. O futuro. Ainda não se acabou de descobrir o Brasil que vive dia-a-dia. Será isto a sua força ou a sua fraqueza? Cabe ao leitor julgar a partir das belas fotografias do meu amigo Jean Manzon (...). Não creio ser possível fazer-se ver melhor. O que ele nos mostra é o Brasil de hoje, fora de toda e qualquer teoria passadista ou futurista. É o presente! O presente, a coisa mais difícil de fixar com a objetiva, porque é a coisa mais fugidia do mundo.³¹¹

Mais uma vez, em *Le Brésil* ele relembra como a experiência de viagem ao Brasil foi de certa forma guiada pela leitura de relatos dos antigos cronistas que narraram a mesma viagem:

Ao amanhecer, não era o canto dos pássaros de que falam todos os velhos autores, qual sinfonia incomparável, que eu aguardava para saltar da minha rede suspensa na coberta do navio e para me devolver a lucidez, mas antes o zumbido do grave ao agudo dum avião que subia do mar e emergia do céu para picar direito ao continente sobre o qual se embrenhava audaciosamente em pleno oeste: Minas, Goiaz, Mato Grosso (...) até ao Far-West, sabe Deus... o Far-West dum cinema futuro... quando o Brasil estiver pronto para filmar e tiver a sua Hollywood (...) e um arranha-céus para a televisão e uma torre emissora para a rádio, que se erguerão nos confins do mundo civilizado, no ano 2000, *fora do mato* [sic], como lá se diz, fora da floresta virgem, enfim!

Porém, desta vez a remissão a estas crônicas, como se vê, também o lança instantaneamente, por intermédio de um “zumbido” de avião, à imagem de um filme que capta o Brasil do futuro, um Brasil moderno. Ou seja, aqui, Cendrars, ao relatar um instante presente de sua viagem ao Brasil – seu “*profond aujourd’hui*” -, consegue vislumbrar ao mesmo tempo o passado e o futuro do país.

Paulo Prado lançou o ensaio *Retrato do Brasil* em novembro de 1928, e em dezembro Cendrars se oferece para traduzi-lo, assim como em 1941 a obra recebe

³¹¹ Ibidem, p. 28.

convite para integrar a Biblioteca de Escritores Brasileiros Traduzidos ao Castelhana. Diante das duas propostas de tradução, Prado recua, alegando:

lamento, entretanto, ter de comunicar a quem seria certamente o fiel tradutor do meu livro, haver tomado de há muito a resolução de não reeditar, ainda uma vez, o Retrato do Brasil por mim escrito em 1927 principalmente para o meu país.³¹²

Poderíamos inferir que Paulo Prado não quisesse permitir a tradução de sua obra no exterior por seu caráter pessimista, ou no mínimo pelo fato de que ela desvela as mazelas históricas que teriam levado à constituição de um quadro nacional complexo. Uma obra cuja recepção no exterior gerasse uma imagem brasileira negativa. Blaise Cendrars, com seu *Le Brésil, les hommes sont venus*, constrói um ensaio-reportagem sobre o Brasil que, ao partir dos fatos históricos problematizados por Prado, porém invertendo sua perspectiva, executa finalmente uma tradução livre de *Retrato do Brasil*.

³¹² Carta a Benjamin de Garay, In: PRADO, 2008, p. 221.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação construiu-se a partir do objetivo principal de estudar a relação de reciprocidade intelectual e literária entre o poeta Blaise Cendrars e os modernistas brasileiros, especialmente Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e Paulo Prado. Para isso, o foco de pesquisa escolhido foi o caderno de poemas *Feuilles de Route* (Folhas de viagem) de Cendrars, inspirado em sua primeira viagem ao Brasil em 1924, época de maior contato do poeta com estes artistas e autores citados. Os poemas deste caderno representam, portanto, este momento particular de interlocução intelectual. *Feuilles de Route* é a primeira obra de Cendrars sobre o Brasil, dentre muitas outras, e é ainda uma de suas últimas produções poéticas, posto que a partir de 1924 ele irá se dedicar principalmente à prosa.

O caderno é composto por três partes. A primeira, intitulada *Formose*, retrata o percurso de viagem entre França e Brasil, marcando locais por onde o poeta passou a bordo do navio *Formose*, desde Le Havre até Santos e em seguida o percurso entre Santos e São Paulo feito por trem. A segunda parte, intitulada *São Paulo*, retrata cenas desta cidade, e corresponde à sua estadia em solo brasileiro, dentro da seqüência de viagem estabelecida na obra. A terceira parte se intitula *Départ* (Partida) e representa seu retorno à França, desta vez a bordo do navio *Gelria*. Portanto, esses poemas esboçam uma trajetória completa de viagem ao Brasil, que inclui sua vinda, a estadia e o retorno. E apesar de que o relato do poeta se detém em algumas paisagens brasileiras, como cidades costeiras e principalmente a cidade de São Paulo, é importante notar que o tema do caderno se concentra fundamentalmente sobre o próprio percurso e sobre a possibilidade de relato da viagem, e menos sobre a conformação do país. A este respeito, ele irá dar mais ênfase em diversos artigos, ensaios e em suas ficções memorialísticas.

Os poemas de *Feuilles de Route* apresentam uma concepção poética de relato de viagem que pretende uma filiação com a técnica fotográfica. Assim, o poeta relata suas impressões e experiências de forma concisa, rápida, como se as paisagens fossem capturadas poeticamente de forma instantânea, como faria uma máquina fotográfica. Para produzir este efeito de “instantâneo poético”, empreendendo uma reportagem do percurso, o poeta recorre à utilização do presente do indicativo, a supressão de pontuação, enumerações e frases nominais, dentre outros. Além dessa concepção poética que poderíamos aproximar, portanto, de uma “reportagem fotográfica”, Cendrars apresenta uma fatura de poemas como cartões postais, que também se relacionam com a composição de poemas de linguagem simples, com frases curtas, de

recepção instantânea. Ele os definiu como “lettres-océan” (cartas-oceano), ou melhor, “cartões postais mentais”.

Por corresponder praticamente ao último conjunto de poemas de Cendrars, *Feuilles de Route* encerra a série de poemas que têm em comum o tema da viagem, mas integra-se neste ciclo poético de maneira distinta, já que, ao contrário dos poemas anteriores, que possuem forma longa (como na tradição épica), o caderno insurge com a inovação da forma curta e instantânea. Esta série de poemas de viagem rendeu a Cendrars o título de poeta *globe-trotter* ou poeta *bourlingueur*, e é bem verdade que os deslocamentos serão motivo da literatura de Cendrars também nos textos em prosa.

É importante avaliar em que medida a concepção de poemas instantâneos alia-se ao fato de que *Feuilles de Route* é um caderno sobre a primeira viagem de Blaise Cendrars ao Brasil. Ou seja, os poemas são construídos de forma a expressar as primeiras impressões de viagem do poeta, aquelas mais fortes, mais marcantes e mais pessoais, captadas instantaneamente durante esta primeira visita. No entanto, mesmo proclamando, através desta concepção de poesia, uma visão primária ou ingênua, que prescindiria de conhecimento prévio sobre o Brasil, é certo que os poemas do caderno, por terem sido escritos entre as três viagens ao país, de 1924 a 1928, deixam entrever muitos diálogos com as obras dos modernistas brasileiros com quem Cendrars conviveu durante suas estadias no país.

Portanto, para alcançar o principal objetivo de analisar como se deu a reciprocidade literária entre Blaise Cendrars e estes modernistas, o estudo do caderno de viagem *Feuilles de Route* pautou-se pelo seu cotejamento com algumas obras modernistas brasileiras, como *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, alguns textos de crítica de Mário de Andrade e *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado. Assim também, o confronto entre os poemas de Cendrars com outras obras do autor, poéticas, narrativas e críticas foi essencial para elucidar tanto as concepções desenvolvidas em *Feuilles de Route*, quanto para avançar na análise das relações entre o poeta europeu e os brasileiros.

Em 1923, durante estadia em Paris, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral procuram Blaise Cendrars, buscando com esta aproximação certo respaldo para as rupturas estéticas que estavam tentando empreender à época. A partir de então, Blaise Cendrars e Oswald de Andrade passam a desenvolver afinidades, principalmente no nível poético, através do compartilhamento de idéias e concepções artísticas, das quais a fatura de poemas de técnica fotográfica, presente em *Feuilles de Route* e em *Pau-Brasil*,

é exemplo patente. Tanto a primeira parte de *Feuilles de Route*, *Formose*, de 1924, quanto *Pau-Brasil*, de 1925, foram publicados pela editora francesa Sans Pareil, e ambos contaram com ilustrações de Tarsila do Amaral. O compartilhamento poético entre Cendrars e Oswald não determinou produções inócuas ou sem originalidade. Na verdade, ele foi decisivo para ambos os poetas afirmarem suas diferenças de perspectivas. Essas diferenças são claramente perceptíveis, por exemplo, a partir da comparação de dois poemas sobre São Paulo: *Anúncio de São Paulo*, de Oswald, e *São Paulo*, de Cendrars, em que os poetas versam seus olhares sobre a conformação da cidade, e em consequência sobre o país que apresentava uma modernização incipiente. Foi interessante perceber de que maneira a matéria poética que serviu para o poeta francês explorar um território tomado como um espaço de utopia literária, que sugeria otimismo, por outro lado, também serviu ao poeta brasileiro, que demonstrou um olhar irônico e descrente perante a um futuro possível para esta modernização, e assim a utopia converteu-se, de certa maneira, em prognóstico predominantemente cético.

Paulo Prado foi o patrocinador e principal anfitrião de Blaise Cendrars no Brasil. Porém, apesar do que se poderia pensar, a relação entre os dois escritores não se fundamentou apenas a partir do mecenato de Paulo, mas principalmente em uma profunda admiração mútua, tendo como consequência uma profícua interlocução intelectual. Portanto, a relação de amizade entre Blaise Cendrars e Paulo Prado, considerado pelo escritor suíço como seu melhor amigo, foi intermediada principalmente pelo interesse por livros raros, e se aprofundou em solo brasileiro por causa da curiosidade de Cendrars em relação ao Brasil, que Paulo Prado alimentava nas longas conversas e pelo intercâmbio de referências bibliográficas. O magnata e escritor paulista talvez tenha sido o modernista que mais contribuiu para a visão de Cendrars sobre o Brasil, exatamente porque foi aquele com quem o poeta francês estabeleceu uma amizade mais estreita e mais duradoura. Cendrars reconhece ter sido o amigo o responsável por lhe inculcar o amor pelo Brasil, ao ponto que o país passa a representar sua “segunda pátria espiritual”. No entanto, esta interlocução não se deu apenas no nível da concordância de perspectivas, como se pode perceber a partir da comparação entre o ensaio histórico *Retrato do Brasil* de Paulo Prado e o ensaio-reportagem *Le Brésil, des hommes sont venus...*, que desenvolve e explica os recursos e procedimentos da técnica instantânea utilizada em *Feuilles de Route*. *Retrato do Brasil* e *Le Brésil* partem praticamente dos mesmos fatos e fontes históricas, porém, concluem sobre a formação do Brasil de modos radicalmente opostos. Os dois textos divergem, por exemplo, na

interpretação de que a mestiçagem teria sido maléfica para o país, (excluindo-se, na perspectiva de Prado, a mestiçagem entre o branco e o índio). De certa maneira, assim como Paulo Prado, Oswald de Andrade também possuía uma visão mais cética em relação ao Brasil, o que expressou em seus poemas de forma irônica. Blaise Cendrars, ao contrário, por considerar o Brasil principalmente como sua pátria espiritual, que representava para ele território de utopia literária e poética, se expressava sobre ele de forma descompromissada em relação às questões sociais, políticas e culturais, apresentando uma visão principalmente contemplativa e entusiasta.

A partir da análise da recepção de Blaise Cendrars e de *Feuilles de Route* por Mário de Andrade, expressa em alguns artigos de jornal do começo da década de XX, foi possível perceber o caráter ambíguo da posição de Mário em relação à presença de Cendrars e sua poesia no contexto do modernismo brasileiro. Esta recepção foi ao mesmo tempo amistosa e enaltecadora, digna, portanto, de “um dos mestres da expressão poética moderna”, mas ao mesmo tempo também muito resistente à entrada do poeta no país. Esta recepção ambígua aproxima-se do conceito de cordialidade cunhado por Sérgio Buarque de Holanda, porque nos dois casos, tanto ao enaltecer o poeta, quanto em franca oposição à sua figura, Mário de Andrade teria “falado com o coração”, como ele mesmo admitiu, praticando, em primeiro momento, uma crítica mais personalista do que literária. Porém, não devemos obliterar o fato de que sua postura resistente ao poeta franco-suíço também se enquadrava no projeto de modernização da cultura brasileira, que tinha como um dos vértices de reflexão o problema das influências estrangeiras.

Apesar destas diferentes interações entre Blaise Cendrars e os três modernistas, que variaram de acordo com o tipo de obra e com a personalidade intelectual de cada autor, elas guardam uma característica comum. Todas elas foram marcadas pela busca de uma relação de amizade que se estabeleceu entre eles, em diversos níveis.

Reconhecer este fator na dinâmica de interação entre Cendrars e os modernistas foi especialmente interessante e profícuo. Isto permitiu abordar a questão da reciprocidade intelectual e literária a partir de uma perspectiva que, alternativamente às noções de fontes e influências, leva em consideração as trocas livres e a comunhão de ideais literários em um contexto em que a propriedade e a autoria de uma obra são compartilhadas.

Neste sentido, contribuíram para o desenvolvimento da questão as reflexões sobre o ideal de “amizade verdadeira”, trabalhadas por filósofos como Cícero e

Montaigne, na esteira de Platão e Aristóteles. Esta tradição aristotélico-ciceroniana apresenta princípios para a existência de uma amizade ideal que seria reguladora da sociabilidade. Porém, trata-se de uma manifestação concreta rara, já que ela se realizaria apenas a partir de uma “completa fusão de vontades”. Portanto, este ideal se constrói de forma fundamental no nível da teorização e da reflexão. Por possuírem, assim, um caráter ideal e modelar, como explicitado, e também “regulativo”, porque baseado em princípios e regras, como afirma Francisco Ortega, é que as reflexões sobre a amizade desta “vertente aristotélico-ciceroniana” foram essenciais para constituir um escopo teórico que embasasse a discussão sobre as amizades literárias de Blaise Cendrars no Brasil.

Curiosamente, o próprio Mário de Andrade, ao tratar de Blaise Cendrars no Brasil, desenvolve idéias sobre “amizade verdadeira” entre poetas. Suas reflexões a este respeito mostraram-se imprescindíveis para a compreensão de como as ligações intelectuais entre Cendrars e os modernistas foram regidas pela busca de um ideal comum de arte. Esta busca se deu através da convivência e do exercício da amizade literária, em que os amigos interagiram de maneira a buscar, a partir da interlocução com o outro, um conhecimento e um aperfeiçoamento de si mesmos, no caso, um afirmação artística pessoal e genuína.

No entanto, ao tomar a amizade como instrumento teórico não se cogitou negligenciar que os mal-entendidos e as discordâncias entre o poetas ocorreram, porque elas de fato existiram. Como se demonstrou, os autores também divergiram em muitos pontos, mas principalmente porque dialogavam de forma livre dentro de um contexto que pressupunha liberdade, ou seja, o da amizade.

Portanto, um dos objetivos da dissertação foi demonstrar como a amizade literária regulou o encontro de Blaise Cendrars com os modernistas brasileiros, servindo de moeda para as trocas culturais. Ela representaria a solução para o poeta que não queria se encaixar no papel de representante dos valores da vanguarda européia, ou da alta cultura ocidental, ou ainda de mestre da poesia moderna. Através da amizade, ele conseguiu se furtar a estes papéis estabelecendo contatos mais paritários, livres e informais. Porém, esta mesma moeda em sua outra face representava para os modernistas brasileiros possibilidades aparentemente incompatíveis com as buscas pelo poeta franco-suíço. Sequiosos de um aval ou uma inserção no cenário das vanguardas européias que lhes permitisse uma interlocução paritária, o nome de Cendrars associado a uma ligação de amizade (livre, igualitária, e portanto não tributária

ou inferior) funcionaria como afirmação internacional das produções artísticas desenvolvidas pelos modernistas brasileiros. Ironicamente, a mesma amizade possibilitou, ainda que temporariamente em alguns casos, que tanto Cendrars quanto os poetas modernistas estabelecessem um tipo de ligação intelectual que atendeu às expectativas e objetivos de ambas as partes.

Enfim, apesar de não se poder dizer que a amizade verdadeira dos filósofos poderia ser exatamente aplicada à dos modernistas e Blaise Cendrars, porque se trata de um ideal, esta ligação não correspondeu a uma “amizade ocasional” como apontou Frederic Pagès, e como se tentou demonstrar através deste trabalho, resultando em muitas conseqüências no campo artístico.

A amizade alimentou as produções intelectuais e artísticas da mesma maneira como os poemas de Oswald e Mário de Andrade, os desenhos de Tarsila do Amaral, o ensaio histórico de Paulo Prado e o caderno de poemas *Feuilles de Route* de Cendrars alimentaram a amizade entre estes autores, ocorrendo em vários níveis, com especificidades próprias de cada um deles.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Bibliografia de Blaise Cendrars:

- CENDRARS, Blaise. *Du monde entier. Poesies Complètes: 1912-1924*. Editions Gallimard: 1967.
- _____. *Au coeur du monde. Poesies Completes: 1924-1929*. Editions Gallimard, 1968.
- _____. *O loteamento do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Hollywood – A Meca do cinema*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2008.
- _____. *Brasil, vieram os homens*. Lisboa: Edições Culturais do Subterrâneo, 1996.
- _____. *Folhas de Viagem/Sul-Americanas (poemas)*. Tradução de Sérgio Wax. Belém, Editora Universitária UFPA, 1991. Edição Bilíngüe.
- _____. *Histoires vraies suivi de La vie dangereuse et de D'outremer à Indigo*. Paris: Denoël, 2003.
- _____. *Aujourd'hui suivi de Jérobam et La Sirène; Sous le signe de François Villon; Le Brésil et Trop c'est Trop*. Paris: Denoël, 2005.
- _____. *Blaise Cendrars vous parle... suivi de Qui êtes-vous?, Le Paysage dans l'oeuvre de Léger et de J'ai vu mourir Fernand Léger*. Paris: Denoël, 2006.
- _____. *Bourlingueur*. Paris: Folio, 2008.
- _____. *Blaise Cendrars – Complete Poems. Translated by Ron Padgett. Introduction by Jay Bohner*. EUA: University of California Press, 1992.
- _____. Conferência sobre os poetas modernos. In: EULÁLIO, 2001, p. 129.

Bibliografia sobre Blaise Cendrars:

- AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins, 1997.
- ANDRADE, Mário de. Blaise Cendrars. In: EULÁLIO, 2001, p. 384-394.
- _____. Táxi: De-a-pé III. In: EULÁLIO, 2001, p. 401.
- _____. Resenha de *Feuilles de Route* e *L'Or*. In: EULÁLIO, 2001, p. 413.
- _____. Táxi: Blaise Cendrars. In: EULÁLIO, 2001, p. 426.
- _____. Luís Aranha ou a poesia preparatoriana. In: EULÁLIO, 2001, p. 433.
- ANDRADE, Oswald de. Blaise Cendrars. Um mestre da sensibilidade contemporânea. In: EULÁLIO, 2001, p. 379.

- BERRANGER, Marie-Paule. *Du monde entier au coeur du monde de Blaise Cendrars*. France: Éditions Gallimard, 2007.
- BRICHE, Luce. *Blaise Cendrars et le livre*. Paris: Éditions L'improviste, 2005.
- CALIL, Carlos Augusto. Cartas descosturadas. In: EULÁLIO, 2001.
- CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade. In: *Obras completas de Oswald de Andrade: Pau-Brasil*. São Paulo: Editora Globo, 1990. 5 ed.
- CENDRARS, Miriam. *Blaise Cendrars*. Mesnil-sur-L'Estrée: Editions Balland, 1984.
- CONTINENT CENDRARS: bulletin annuel du Centre d'Etudes Blaise Cendrars (C.E.B.C.) de L'Université de Berne (Suisse), n° 10, 1995-96. Paris: Honoré Champion Editeur, 1996.
- EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções..* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2001.
- FREITAS, Maria Teresa de. Blaise Cendrars e a modernidade. In: UNILETRAS, Ponta Grossa, número18, p.5-21, dezembro/1996.
- FREITAS, Maria Teresa de; LEROY, Claude (dir.). *Brésil – L'Utopialand de Blaise Cendrars*. Paris: L'Harmattan Littératures, 1998.
- FREYRE, Gilberto. Recordação de Blaise Cendrars. In: EULALIO, 2001, p. 474.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de; MORAIS NETO, Prudente de, 1971. Depoimento conjunto. In: EULÁLIO, 2001, p. 549-555.
- LEROY, Claude. Préface. In: CENDRARS, 2005.
- MICHAUD-LARIVIÈRE, Jérôme. *Hoje Cendrars parte para o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MORAES, Rubens Borba de. Recordações de Blaise Cendrars. In: EULÁLIO, 2001, p. 482-489.
- PAGÈS, Frédéric, Blaise Cendrars et les tupis-modernistes: Indices d'une complicité essentielle. In: CONTINENT CENDRARS, 1996.
- PARROT, Louis. *Blaise Cendrars*. Paris: Pierre Seghers Editeur, 1953.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Os modernistas recebem Cendrars*. In: Inútil Poesia e outros ensaios breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ROIG, Adrien. *Blaise Cendrars, o Aleijadinho e o Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

TAVARES, Vítor Silva. Prefácio ao Brasil, vieram os homens... In: CENDRARS, 1996.

Bibliografia geral:

ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

_____. *Correspondência – Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/IEB, 2002.

_____. *Correspondência – Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*. Organização, introdução e notas: Aracy Amaral. São Paulo: Edusp/IEB, 1999.

_____. *Mário de Andrade - Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo: Imprensa oficial, 2003

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 2000.

_____. *Obras completas-2- Memórias sentimentais de João Miramar/Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. *Obras completas 7. Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____. Retoques ao Retrato do Brasil. In: PRADO, 2008, p. 229.

BARRENTO, João. Nous sommes embarques. In: *O arco da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2006.

BATISTA, Eduardo Luís Araújo de Oliveira. *Poética da representação cultural: relações entre viagem e tradução na literatura brasileira*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem/UNICAMP, 2010. (Tese de Doutorado, Orientador: Francisco Foot Hardman).

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Tietê, Tejo, Sena – A obra de Paulo Prado*. Campinas: Papyrus, 2000.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (org.). *Modernismo – Guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. As cidades do modernismo. In: *Modernismo – Guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- CAHN, Eric. *Revolta, Conservadorismo e Reação em Paris, 1905-1925*, In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (org.) *Modernismo – Guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Contradições latino-americanas*. In: *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- CARDOSO, Sérgio. *O olhar do viajante (do etnólogo)*. In: NOVAES, Adauto. (org.) *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 2002. p. 347-360.
- CÍCERO, Marco Túlio. *Sobre a amizade (De amicitia)*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *O homem cordial*. In: *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.
- LISBOA, Karen Macknow. *Viajar, relatar* In: *A nova Atlântida de Spix e Martius – natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- LEDGARD, Reynaldo. *Condición urbana y modernidad*. In: *Modernidad en los Andes*. Henrike Urbano (Comp.). Cusco: Centro de Estudios Regionales Bartolomé de las Casas, 1991.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MONTAIGNE, Michel de. *Da amizade*. In: *Os ensaios. Livro I*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PEIXOTO, Néelson Brissac. *O olhar do estrangeiro*. In: NOVAES, Adauto. (org.) *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 2002. p. 361-363.
- ORTEGA, Francisco. *Genealogias da amizade*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- ORTIZ, Renato. *Walter Benjamin e Paris – individualidade e trabalho intelectual*. In: *Ciências Sociais e trabalho intelectual*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 2002.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PRADO, Yan de Almeida. *A grande semana de arte moderna*. São Paulo: Edart, 1976.
- RAMA, Ángel. *Meio século de narrativa latino-americana*. In: *Literatura e cultura na América Latina*. Flávio Aguiar & Sandra Gardini T. Vasconcelos (orgs.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

RIVAS, Pierre. *Diálogos Interculturais*. São Paulo: Editora Hucitec, 2005.

RUBIN, William (Ed.), *Picasso and portraiture*. New York: The Museum of Modern Art, 1996.

SILVA, Luciano Cortez e. *Roteiro das Minas: paisagem e poesia em Oswald de Andrade*. Belo Horizonte, FALE, UFMG: 2004.

TETTAMANZI, Régis. *Les écrivains français et le Brésil – La construction d'un imaginaire de La Jangada à Tristes Tropiques*. Paris: L'Harmattan, 2004.

Dicionários:

Le Trésor de la Langue Française Informatisé. Disponível em: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>. Acesso em 17 de setembro de 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. Alain, *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

JARRETY, Michel.(dir.) *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

Discos:

CAZES, apud. CALADO, 2010, p. 30. In: *Pixinguinha*. Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2010.

Softwares:

GOOGLE EARTH!. Versão **OOB 5.1**. E.U.A: NOAA, U. S. Navy, NGA. GEBCO/Google, 2010. Disponível em: < <http://www.google.com/earth/index.html>>. Acesso em 20 de janeiro de 2011.

Sites:

The Ships List. Desenvolvido por S. Swiggum and M. Kohli, 1997-2011. Site de ajuda para reconhecimento de ancestrais através de listas de passageiros de navios. Apresenta uma lista dos navios. Disponível em <<http://www.theshipslist.com/ships/lines/creunis.htm>>. Acesso em 08 de 2010.

APÊNDICE

Roteiro de *Feuilles de Route* entre França e Brasil

Os mapas a seguir representam a trajetória de viagem relatada em *Feuilles de Route*, obra que tem como tema a primeira vinda de Blaise Cendrars ao Brasil, em 1924.

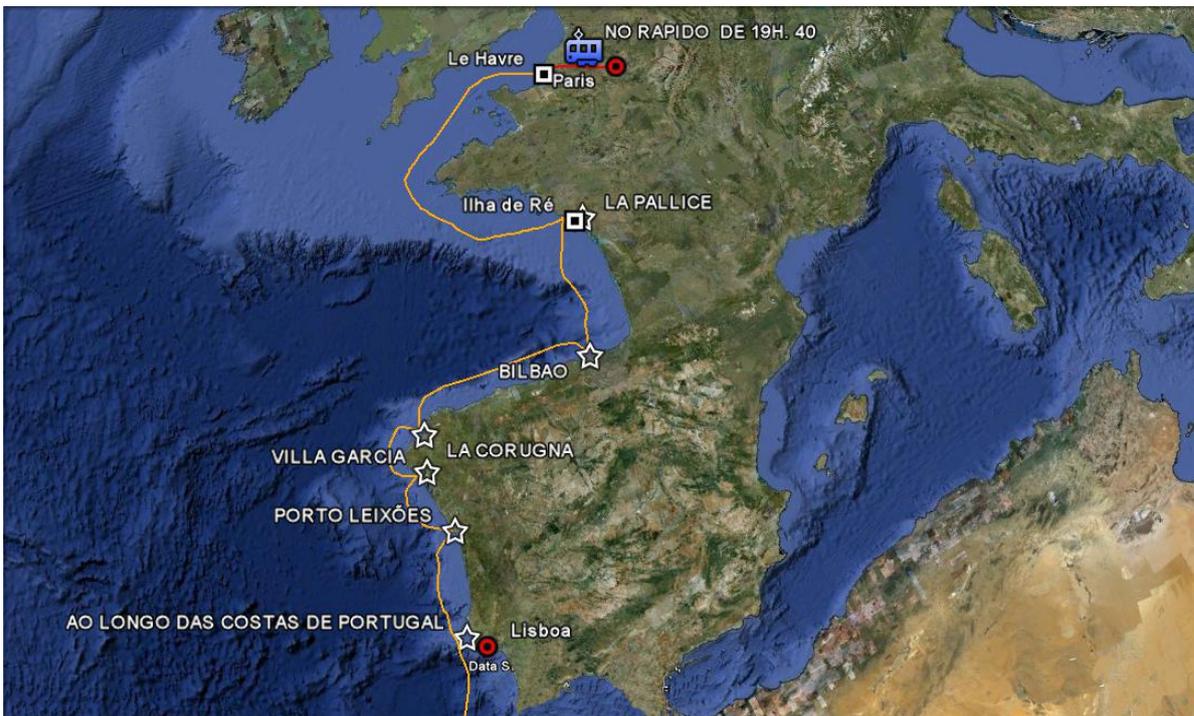
Os mapas não retraçam exatamente a viagem real que o poeta fez a bordo do navio *Formose* ou por trem, nem todos os pontos da cabotagem, mas apenas os locais referidos na obra. Portanto, estas representações nos dão a dimensão do percurso feito entre Paris-Le Havre (França) e São Paulo (Brasil), mas principalmente uma visão panorâmica do percurso poético, dos lugares que o poeta julgou dignos de relato. Ademais, aqui está representada apenas a viagem feita entre a França e o Brasil e não o percurso de volta à França. De toda maneira, os pontos geográficos aos quais o poeta se refere sobre este último percurso já estão indicados, sendo eles: Rio de Janeiro, Pernambuco e Fernando de Noronha.

LEGENDA

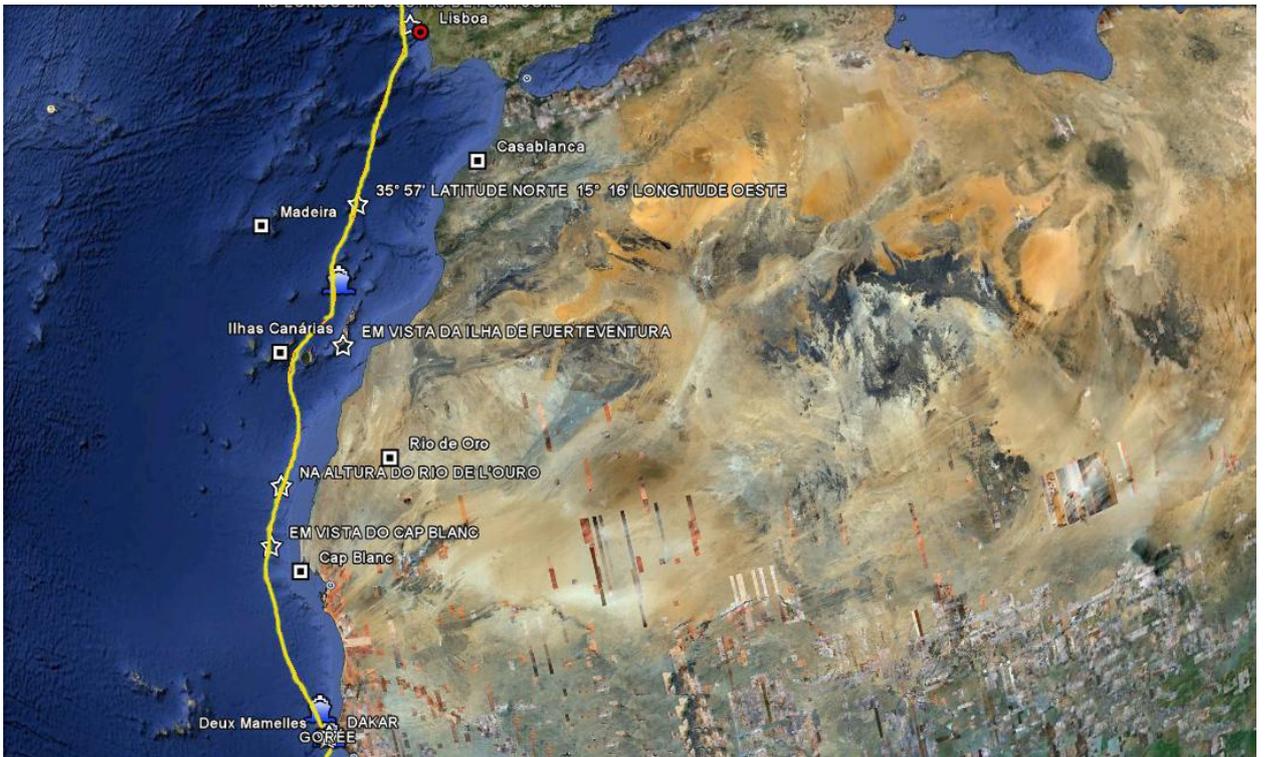
-  CAPITAIS
-  POEMAS COM TÍTULOS DAS LOCALIDADES
-  LOCALIDADES REFERIDAS NOS POEMAS
-  PERCURSO FEITO PELO NAVIO *FORMOSE*
-  PERCURSO FEITO POR VIA FERROVIÁRIA



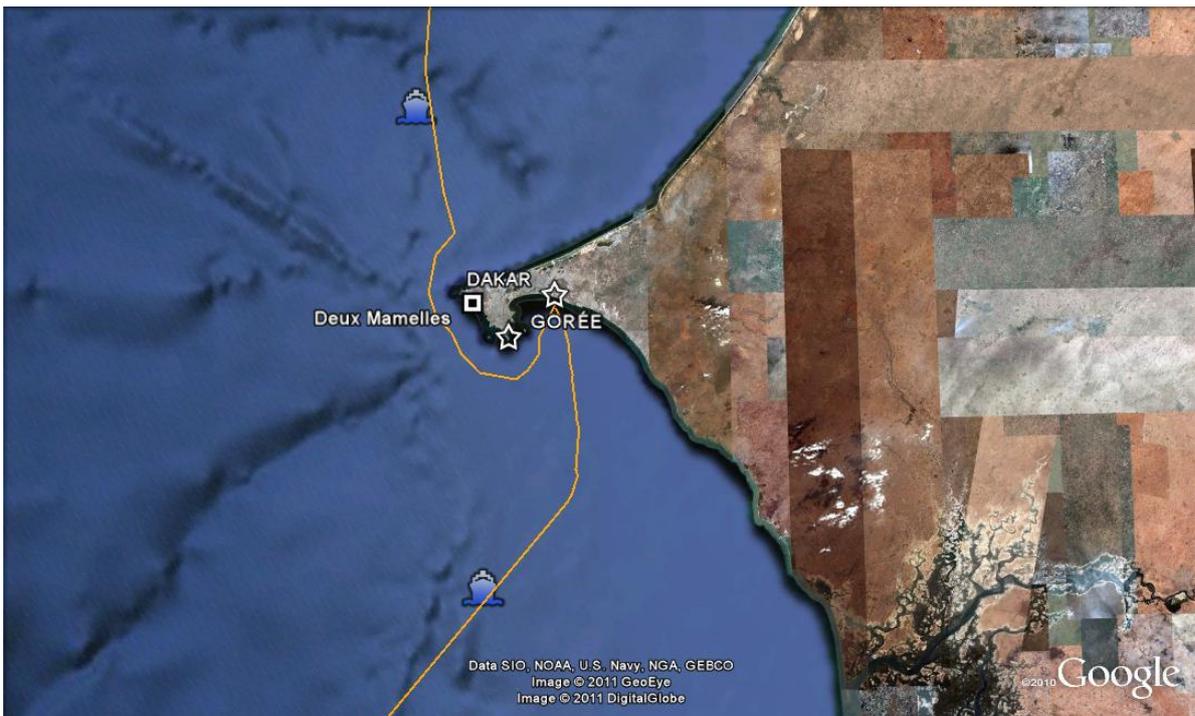
Panorama do percurso entre a França e o Brasil.



Percurso pelas costas da Europa.



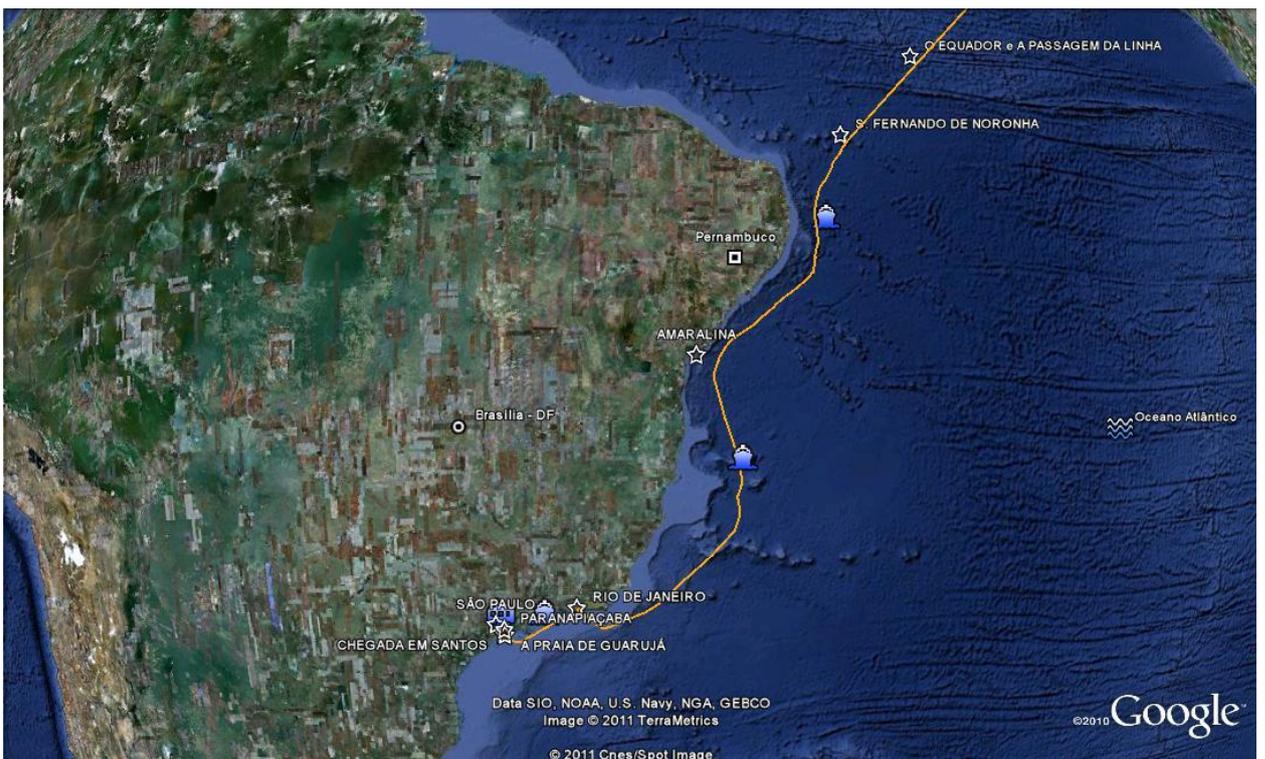
Percurso entre Europa e Costa da África.



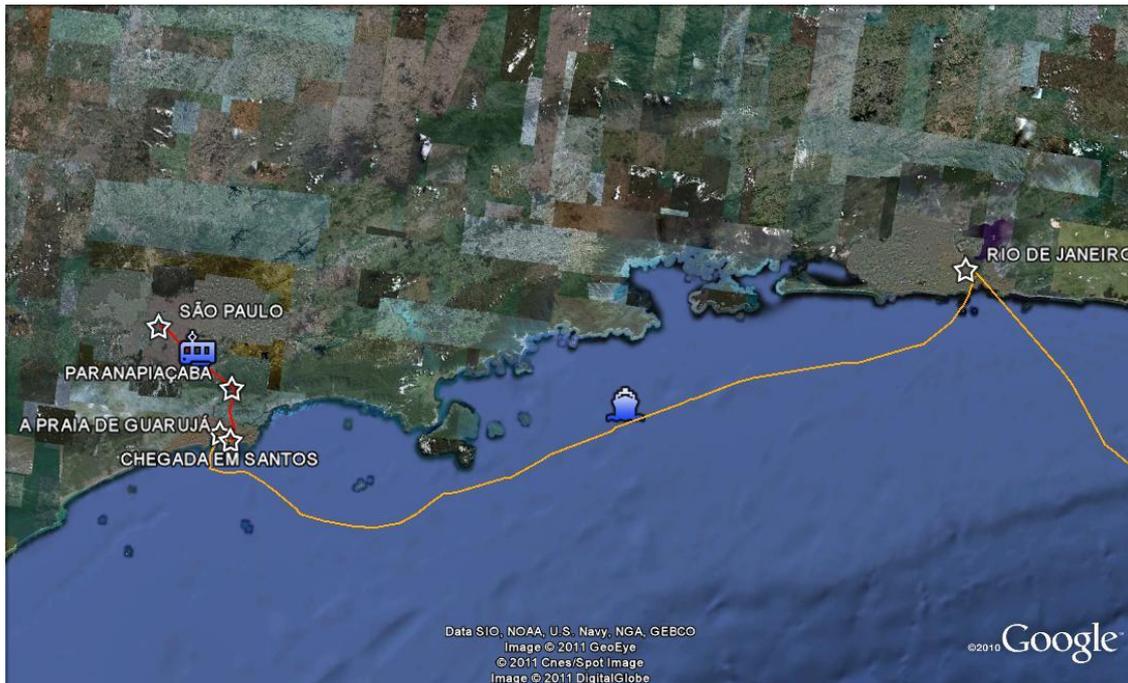
Detalhe do percurso ao longo da península de Cabo Verde



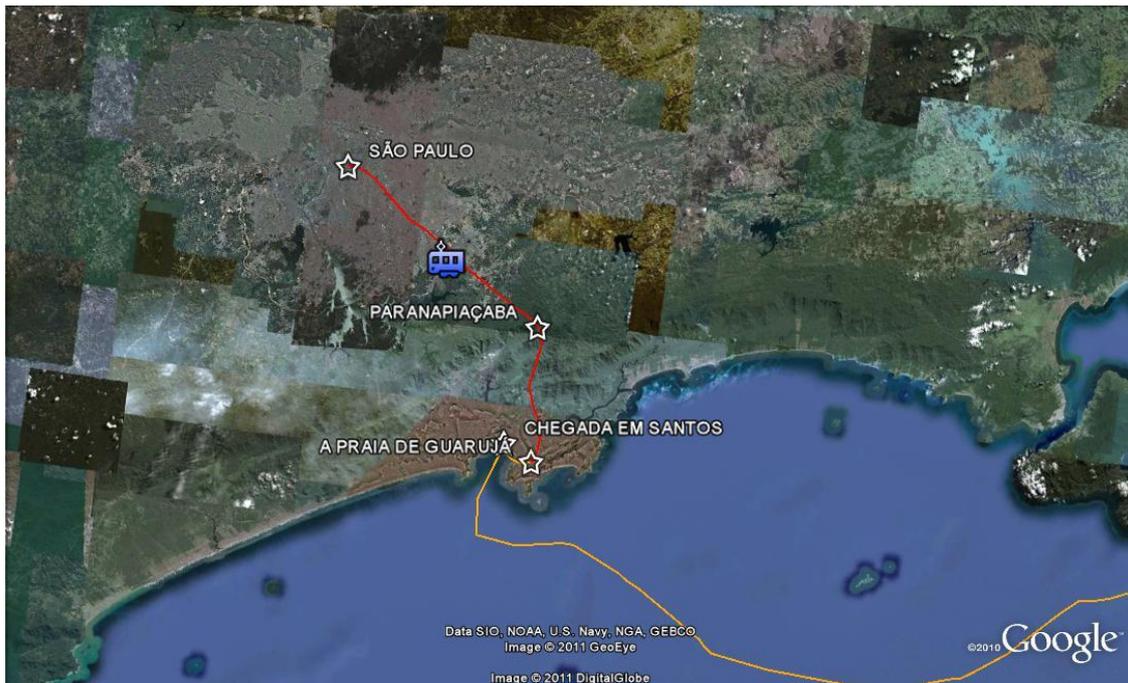
Panorama da travessia e passagem da linha do Equador.



Percurso pelas costas brasileiras.



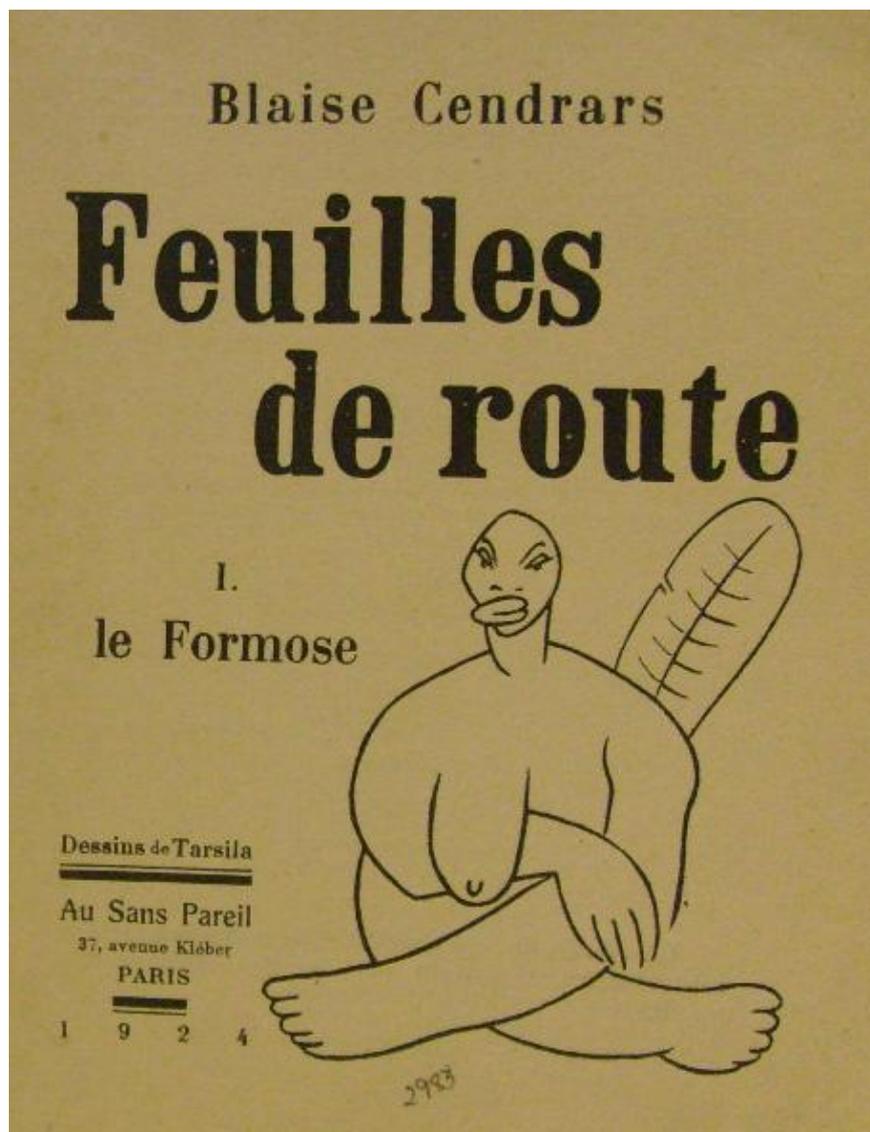
Percurso entre Rio de Janeiro e São Paulo.



Detalhe do percurso entre Santos e São Paulo.

ANEXO

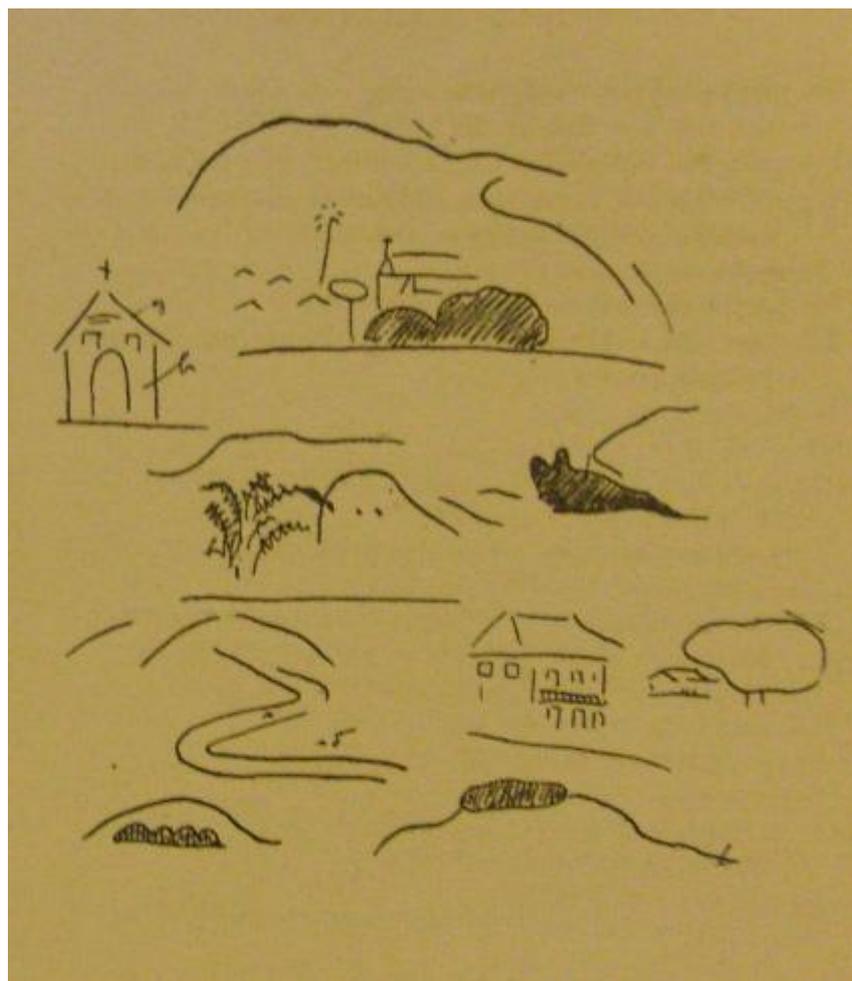
A seguir, os desenhos de Tarsila do Amaral feitos exclusivamente para integrar a primeira edição de *Feuilles de Route*, de 1924:



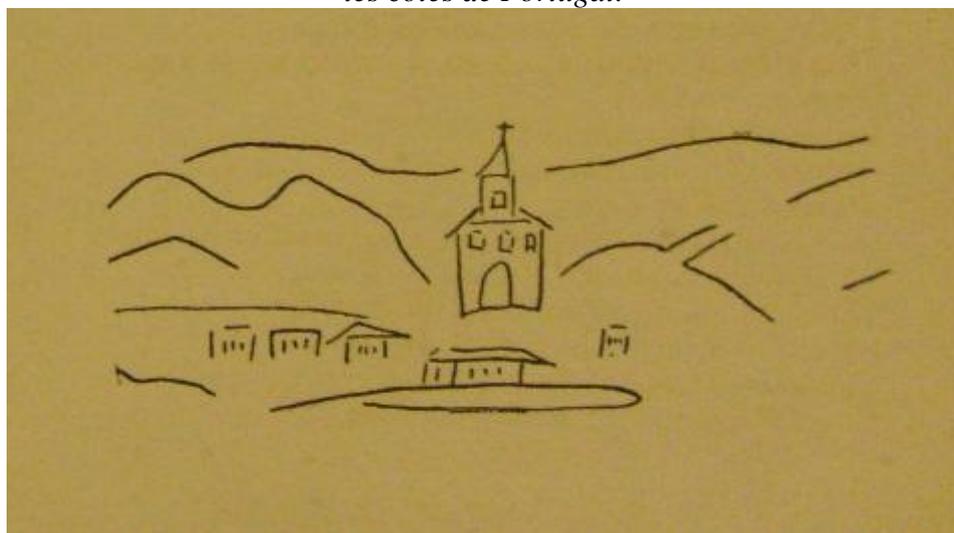
Capa de *Feuilles de Route*: esboço de *A Negra*.



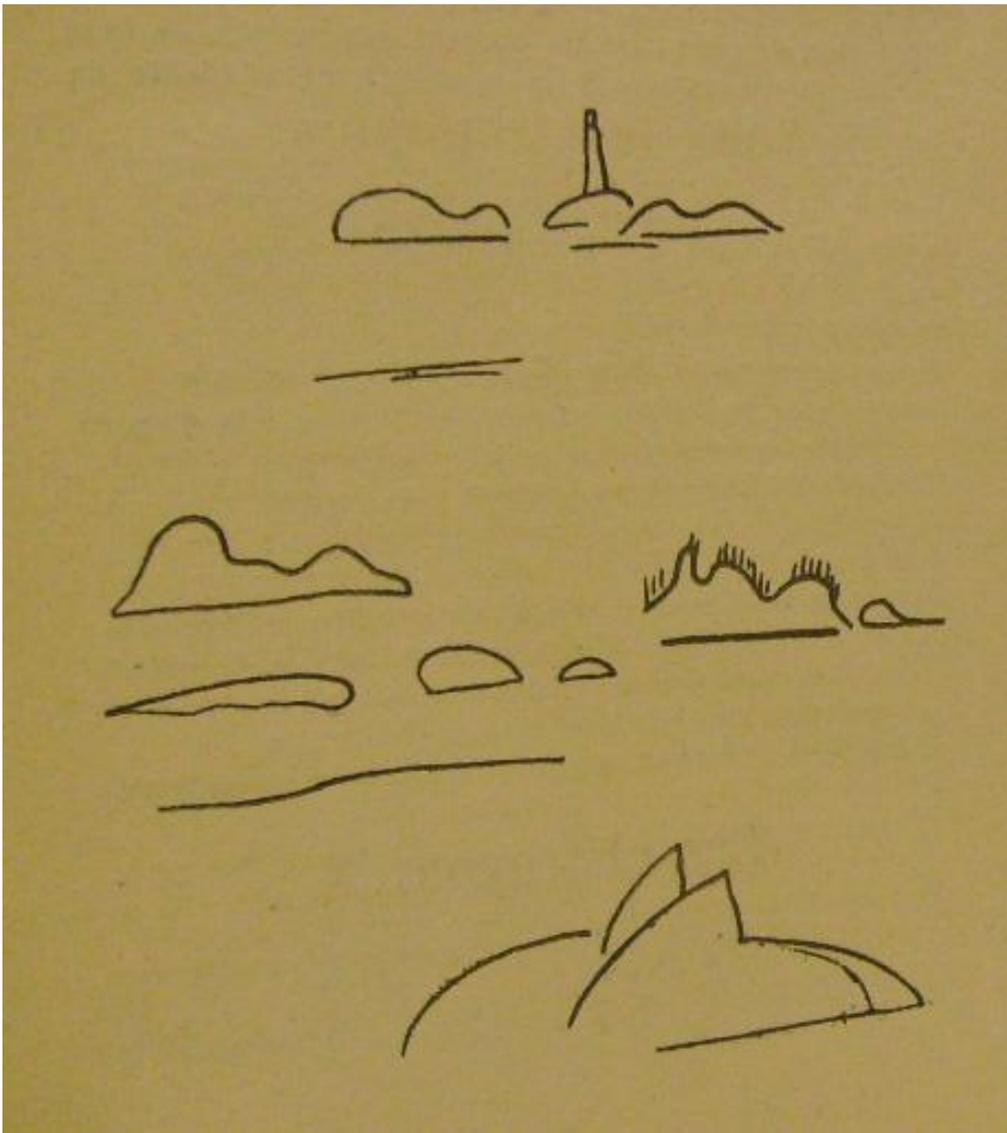
Desenho “Casario, mar e montanha”, situado entre os poemas *Lette* e *Clair de Lune*.



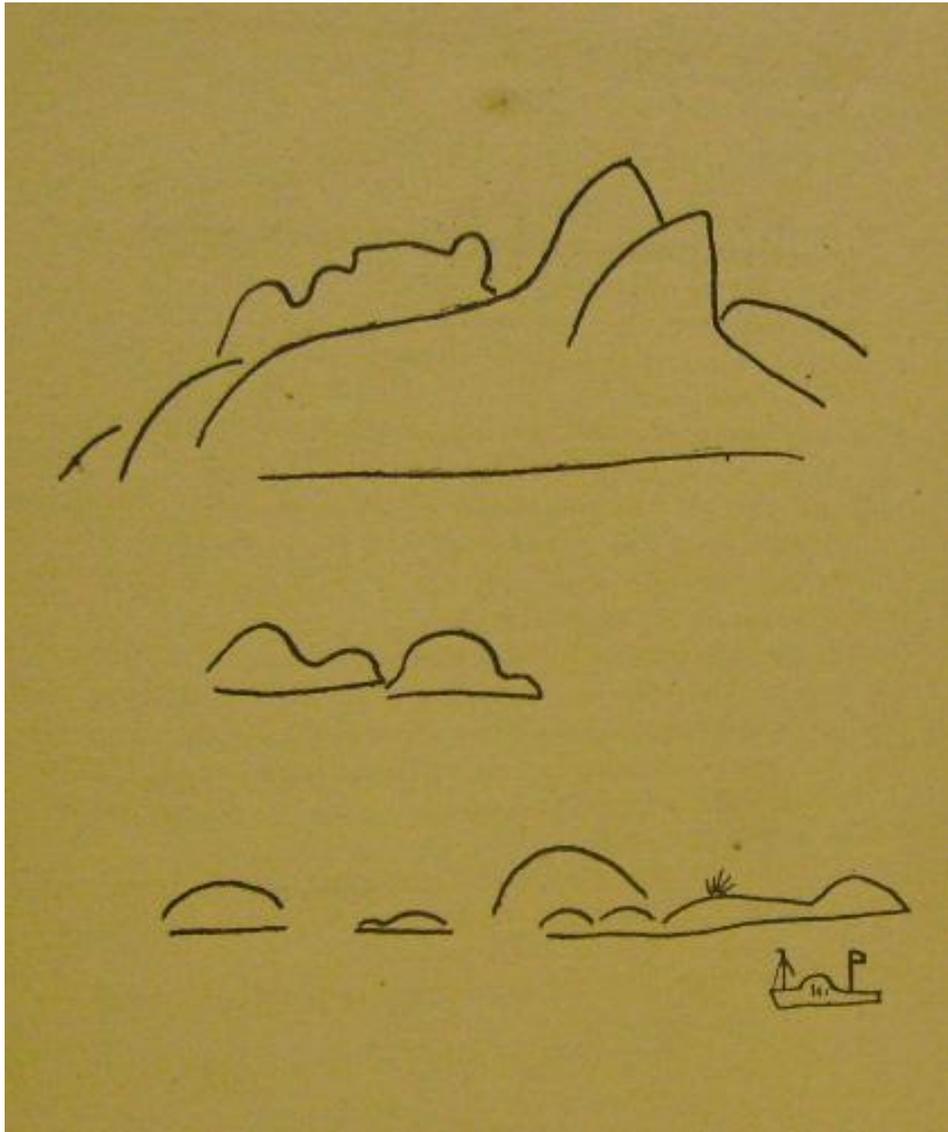
Desenho “Paisagem com estrada e igreja”, situado entre os poemas *Porto Leixões* e *Sur les côtes de Portugal*.



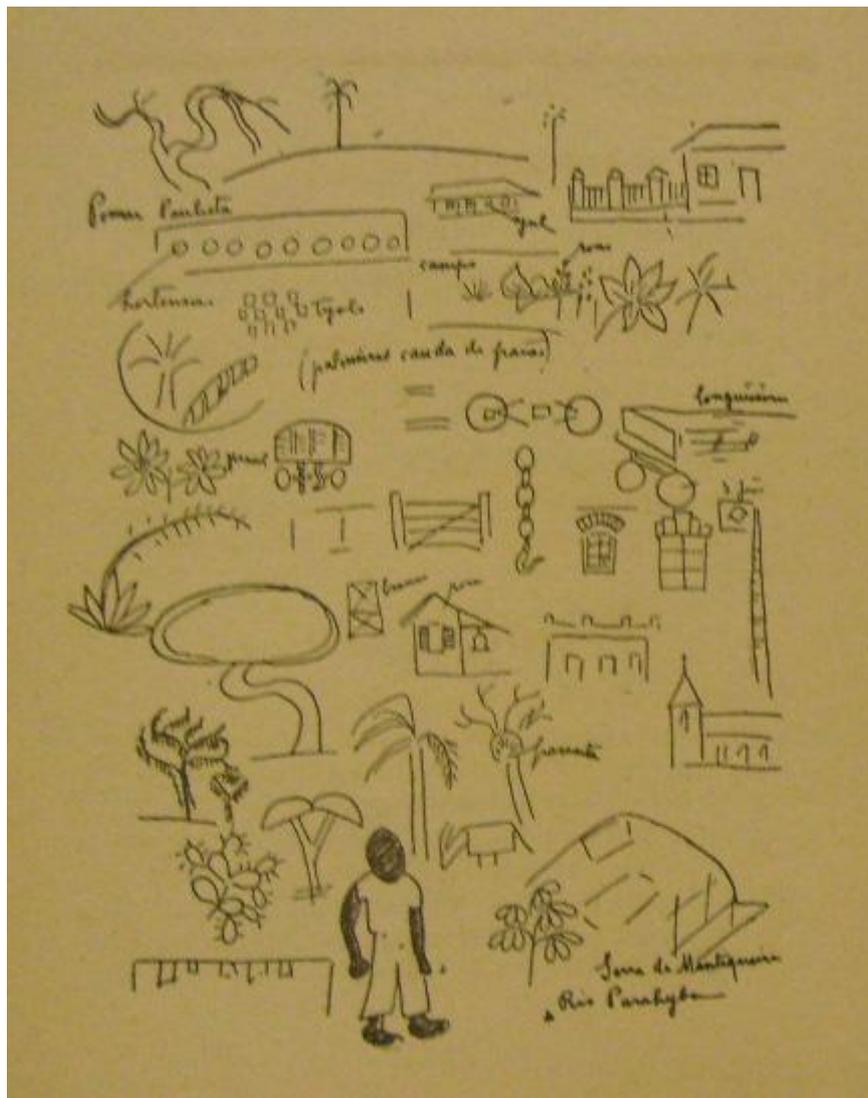
Desenho “Igreja de N. Sra. do Ó”, situado entre os poemas *En vue de l’Ile de Fuerteventura* e *A bord du Formose*.



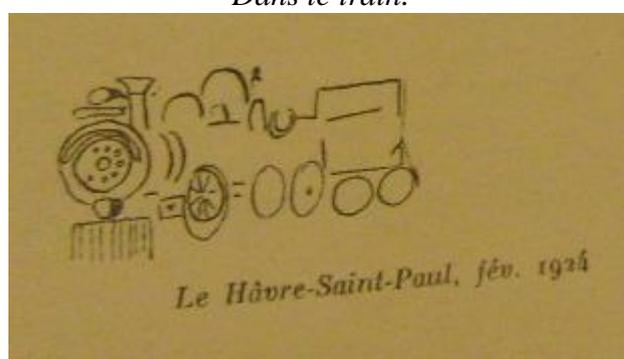
Desenho “Ilhas”, situado entre os poemas *Les charognards* e *Sous les tropiques*.



Desenho “Ilhas com barquinho”, situado entre os poemas *Iles* e *Arrivée à Santos*.



Desenho “Serra da Mantiqueira – Rio Parahyba”, situado entre os poemas *Paysage* e *Dans le train*.



Desenho “Locomotiva”, situado depois do último poema da primeira parte de *Feuilles de Route – I. Formose*.

.Fonte: IEB/USP

.Os títulos dos desenhos foram atribuídos por Alexandre Eulálio. (In: EULÁLIO, 2001, p. 113).