

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A “DESCOBERTA DO BRASIL” NO PROJETO INTELECTUAL DE BLAISE

CENDRARS

(1924-1955)

Karla Adriana de Aquino

2016

**A “DESCOBERTA DO BRASIL” NO PROJETO INTELECTUAL DE BLAISE
CENDRARS
(1924-1955)**

Karla Adriana de Aquino

**Tese de doutoramento apresentada ao Curso de Doutorado do
Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de
História da UFRJ como parte dos requisitos necessários à obtenção
do título de doutora em História Social.**

Linha de pesquisa: Sociedade e Cultura

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Andréa Daher

Rio de Janeiro

2016

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese de doutoramento apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de História da UFRJ como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de doutora em História Social.

Aprovada por:

Prof.^a. Dr.^a. Andréa Daher - Presidente

Prof. Dr. André Botelho (titular)

Prof. Dr. José Almino de Alencar (titular)

Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães (titular)

Prof. Dr. Felipe Charbel Teixeira (titular)

Prof. Dr. Henrique Gusmão (suplente)

Maria Alice Rezende de Carvalho (suplente)

Rio de Janeiro

2016

CIP - Catalogação na Publicação

A657* Aquino, Karla Adriana de
A "descoberta do Brasil" no projeto
intelectual de Blaise Cendrars (1924-1955) /
Karla Adriana de Aquino. -- Rio de Janeiro, 2016.
221 f.

Orientador: Andrea Daher.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Instituto de História, Programa de Pós
Graduação em História Social, 2016.

1. Blaise Cendrars - biografia intelectual
(1924-1955). 2. Cultura (Brasil) - Modernismo,
"descoberta do Brasil" e narrativas de viagem. 3.
Civilização e utopia. 4. Etnografia, história e
mito. 5. Sociedade e cultura - tese. I. Daher,
Andrea, orient. II. Título.

Resumo

A “descoberta do Brasil” no projeto intelectual de Blaise Cendrars (1924-1955)

Karla Adriana de Aquino

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Andréa Daher

A viagem que Blaise Cendrars faz, junto com intelectuais modernistas, pelo Brasil nos anos 1920, marca decisivamente sua obra. Sua experiência brasileira e o uso de sua sensibilidade histórica e etnográfica surgem nos diversos gêneros a que se dedica, a partir de então, desde a poesia às narrativas de viagem, romances, autobiografias, ensaios e no que chama de “histórias verdadeiras”, que se misturam em rapsódias. Os estatutos da *Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil*, redigidos por Cendrars, primavam pelo mesmo “respeito etnológico” pelas “manifestações populares” representadas em sua obra literária. A riqueza das representações do Brasil na obra de Cendrars pode, assim, ser configurada como um verdadeiro projeto intelectual. A tese analisa os efeitos do uso que o escritor faz de um capital histórico e etnográfico acumulado nas suas viagens, somado à articulação entre história e mito, nos textos sobre o Brasil. O todo resulta numa afirmação do Brasil como seu novo território escritural e como uma “nova civilização” ou uma “terra de utopia”: “nova civilização”, construída pela inversão dos valores consagrados no modelo civilizatório eurocêntrico e euroétnico, na qual o “homem novo” é produto do hibridismo cultural e da miscigenação, com a valorização do que se considerava “primitivo”, “instintivo”, “selvagem”; “*utopialand*”, constituída a partir do conhecimento da “realidade” do país, veiculando uma ideia de que seu destino depende do protagonismo dos homens, com lugar para os simples e marginais na fabricação desse destino.

Résumé

La “découverte du Brésil” dans le projet intellectuel de Blaise Cendrars (1924-1955)

Karla Adriana de Aquino

Orientation: Andréa Daher

Le voyage que Blaise Cendrars fait, avec les intellectuels Modernistes, à travers le Brésil dans les années 1920, marque d'une manière décisive son oeuvre. Son expérience brésilienne et l'usage de sa sensibilité historique et ethnographique surgissent dans les plusieurs genres auxquels il se dédie dorénavant, de la poésie aux récits de voyage, romans, autobiographies, essais et dans ce qu'il appelle “histoires vraies”, qui se mêlent dans des rhapsodies. Les statuts de la *Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil* (*Société des Amis des Monuments Historiques du Brésil*), rédigés par Cendrars, primaient par le même “respect ethnologique” pour les “manifestations populaires” représentées dans son oeuvre littéraire. La richesse des représentations du Brésil dans l'oeuvre de Cendrars peut, alors, être configurée comme un vrai projet intellectuel. La thèse fait l'analyse des effets de l'usage que l'écrivain fait d'un enjeu historique et ethnographique accumulé dans ses voyages, associé à l'articulation entre histoire et mythe, dans ses textes sur le Brésil. L'ensemble résulte dans une affirmation du Brésil comme son nouveau territoire scriptural et comme une “nouvelle civilisation” ou une “terre d'utopie” : “nouvelle civilisation”, bâtie par l'inversion des valeurs consacrées dans le modèle civilisateur eurocentrique et euro-ethnique, dans laquelle “l'homme nouveau” est produit de l'hybridisme culturel et de la mixité raciale, avec la valorisation de ce qui était considéré comme “primitif”, “instinctif”, “sauvage”; “*Utopialand*”, constituée à partir de la connaissance de la “réalité” du pays et qui véhicule une idée que son destin dépend du protagoniste de l'homme, avec place pour les gens simples et marginaux dans la fabrication de ce destin.

Para minha mãe, Deyse, e meu pai, Aquino (*in memoriam*), pela educação e cultura,
incentivo, companheirismo, amizade e, sobretudo, pelo amor que me deram.

Tudo em minha vida devo e faço por vocês.

Agradeço a inestimável orientação e o apoio da professora Andréa Daher e também da banca de qualificação formada pelos professores André Botelho e José Almino de Alencar. Agradeço, ainda, a amizade, o incentivo, o diálogo e a leitura da tese por Renata Rufino.

“[...] Il n’y a que le sang. La voix du sang. Hier est garant de demain. C’est la vie. Du désordre. Du temps perdu. Je ne puis penser autrement. Foin des théories! C’est ça la civilisation: l’établissement de l’homme dans un climat. Vaille que vaille. Et tout le reste est littérature...”

(Trop c’est trop, Blaise Cendrars)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p. 1
CAPÍTULO 1	
A “descoberta do Brasil”	p. 15
1.1 – Lucio Costa: a viagem como conversão ao modernismo arquitetônico.....	p. 16
1.2 – Mário de Andrade: a viagem como conversão “folclorista”.....	p. 26
1.3 – Paulo Prado: a viagem como matriz de uma tese sociológica.....	p. 50
1.4 – Oswald de Andrade: da viagem à utopia antropofágica.....	p. 58
1.5 – Blaise Cendrars e o Brasil.....	p. 65
a) <i>Feuilles de Route</i> (1924): a viagem entre a busca do primitivo e a exaltação do moderno.....	p. 66
b) <i>Le Lotissement du ciel</i> (1949): a viagem entre memória e utopia.....	p. 84
CAPÍTULO 2	
A construção de uma nova ideia de civilização na obra de Blaise Cendrars.....	p. 102
2.1 – “ <i>La métaphysique du café</i> ” (<i>O Jornal</i> , 1927/ <i>Aujourd’hui</i> , 1931): a nova civilização brasileira.....	p. 103
2.2 – <i>Histoires vraies</i> (1937): o futuro da civilização.....	p. 105
2.3 – “ <i>Fébronio (Magia sexualis)</i> ” (<i>La vie dangereuse</i> , 1938): a civilização ao avesso...p.	115
2.4 – “ <i>Noël à Bahia</i> ” (<i>La vie dangereuse</i> , 1938): os negros e mestiços na mirada etnográfica.....	p. 121
2.5 – <i>D’Oultremer à Indigo</i> (1940): a reinvenção do folclore entre a crônica e a ficção...p.	124
CAPÍTULO 3	
As memórias e os ensaios de Blaise Cendrars.....	p. 142
3.1 – <i>Bourlinguer</i> (1948): o papel da história.....	p. 145
3.2 – <i>L’homme foudroyé</i> (1945): o papel do mito.....	p. 152
3.3 – <i>Brésil, des hommes sont venus</i> (1952): o uso do mito na construção de uma teleologia histórica do Brasil.....	p. 156
3.4 – As notas em <i>Brésil, des hommes sont venus</i>	p. 172
3.5 – <i>Trop c’est trop</i> (1955): a <i>Utopialand</i> de Blaise Cendrars.....	p. 174

CONCLUSÃO.....p. 184

BIBLIOGRAFIA.....p. 188

A “descoberta do Brasil” no projeto intelectual de Blaise Cendrars (1924-1955)

INTRODUÇÃO

Blaise Cendrars é o pseudônimo de Frédéric-Louis Sauser (01/09/1887-21/01/1961), escritor suíço, naturalizado francês em 1916. Com a finalidade primeira de realizar reportagens e negócios, Cendrars viaja ao Brasil nos anos 1920, onde conhece o carnaval do Rio de Janeiro e o interior de São Paulo. Viaja também para as cidades históricas de Minas Gerais, durante a Quaresma e a Semana Santa de 1924, acompanhado de Paulo Prado, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e seu filho Nonê, dona Olívia Guedes Penteadó, René Thiollier e Godofredo da Silva Telles, com o objetivo conhecer as tradições e os monumentos históricos do país. Retorna ao Brasil mais duas vezes, em 1926 e em 1927 e 1928. Essas viagens, especialmente a viagem de 1924, no interior da grande viagem para o Brasil, marcam uma virada em sua obra, que, além de conter representações da “realidade brasileira”, passa a se apresentar, além da forma da poesia, nas formas do romance, da autobiografia e do que ele chamava “*histoires vraies*” (“histórias verdadeiras”), misturando com frequência esses gêneros em rapsódias. Também para os modernistas, que viajam pelo país nos anos 1920, as viagens representam um marco definidor do movimento, especialmente para Lucio Costa, Mário de Andrade, Paulo Prado e Oswald de Andrade. Esta tese tem, pois, por objeto os usos e as funções da experiência brasileira de Blaise Cendrars no seu projeto intelectual a partir de suas viagens pelo Brasil, tidas como mito fundador de uma escrita modernista.

A obra do escritor francês Blaise Cendrars parece ter circulado decisivamente entre os artistas modernistas brasileiros, “antes mesmo da Semana de 22”¹, portanto também antes de suas viagens ao Brasil em 1924, 1926 e a última de 1927 a 1928. Seria preciso dimensionar sua participação na “descoberta do Brasil” ao lado dos modernistas. Já no ano de 1923, em Paris, Cendrars está em contato com Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Paulo Prado e Sérgio Milliet. Apresentada por Cendrars, Tarsila do Amaral conhece Fernand Léger e ingressa como aprendiz no ateliê de Gleizes, que a inicia no cubismo, estilo fundamental para a definição de sua obra posterior. Em 1924, no *Manifesto Pau-Brasil*, lançado por Oswald de Andrade, o único nome estrangeiro mencionado é o de Cendrars, a quem, em 1925, é

¹“E se Oswald conhecia Cendrars através de sua obra que chegava ao Brasil antes mesmo da Semana de 22, o mesmo se poderia dizer de todos os demais modernistas, em especial Paulo Prado, de quem Cendrars foi particular amigo até o falecimento dessa grande personalidade de São Paulo”. AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: FAPESP/ Editora 34, 1997, p. 21.

dedicada a edição dos poemas de *Pau Brasil*, publicados pela mesma editora de Cendrars, Sans Pareil. Ambos têm ilustrações de Tarsila do Amaral: “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil”, menção aos versos de *Feuilles de Route*.

Cendrars foi acolhido pelos modernistas no Brasil, em 1924, como uma espécie de “agente duplo”, nos termos de Mário de Andrade: um poeta francês vindo da Europa para “libertar” os modernistas da França, como um aliado de suas lutas nacionalistas contra a influência européia². Ele batizaria o Brasil de sua “*Utopialand*”. Aqui realizou três conferências: “*La poésie française moderne*”, no Conservatório de Música de São Paulo, em 21 de fevereiro de 1924; “*La Littérature Nègre*”, na Vila Kirial, no dia 28 de maio de 1924; e “*La peinture contemporaine*”, com exposição de quadros, no conservatório de Arte Dramática, no dia 12 de junho de 1924. Publicou ainda dois poemas “*Iles*” na revista *Novíssima* (São Paulo, abril de 1924), um artigo humorístico em *Terra roxa e outras terras*, em 1926³, e outro na revista *Verde*, do grupo modernista de Cataguazes⁴; além de um ensaio sobre o Brasil, chamado “*La métaphysique du café*”, em *O Jornal*, em edição comemorativa do bi-centenário do café, de 1927.

Cendrars é citado como referência dos modernistas brasileiros várias vezes em seus periódicos dos anos 1920⁵. Aracy Amaral diz que Sérgio Buarque de Holanda contava ter levado um exemplar do livro de Cendrars, *La fin du monde filmée par l'ange Notre Dame*, ilustrado em cores por Fernand Léger, à sede da redação de *Klaxon*, à época da Semana de Arte Moderna de 22, quando estava em preparação o primeiro número da primeira revista modernista de São Paulo. A forma gráfica da capa do livro de Cendrars concebida por Léger, em que se destaca a letra “N” na disposição do longo título com uma forma que os brasileiros chamavam de “cubista” ou “futurista”, foi adaptada na longa letra “A” de *Klaxon*. Na 7ª edição de *Klaxon*, Mário da Silva Britto afirma que a inspiração para a capa da revista teria sido mesmo a capa de Léger. Guilherme de Almeida, autor da capa de *Klaxon* e do célebre “A”, nega, no entanto, ter-se inspirado na capa de Léger.

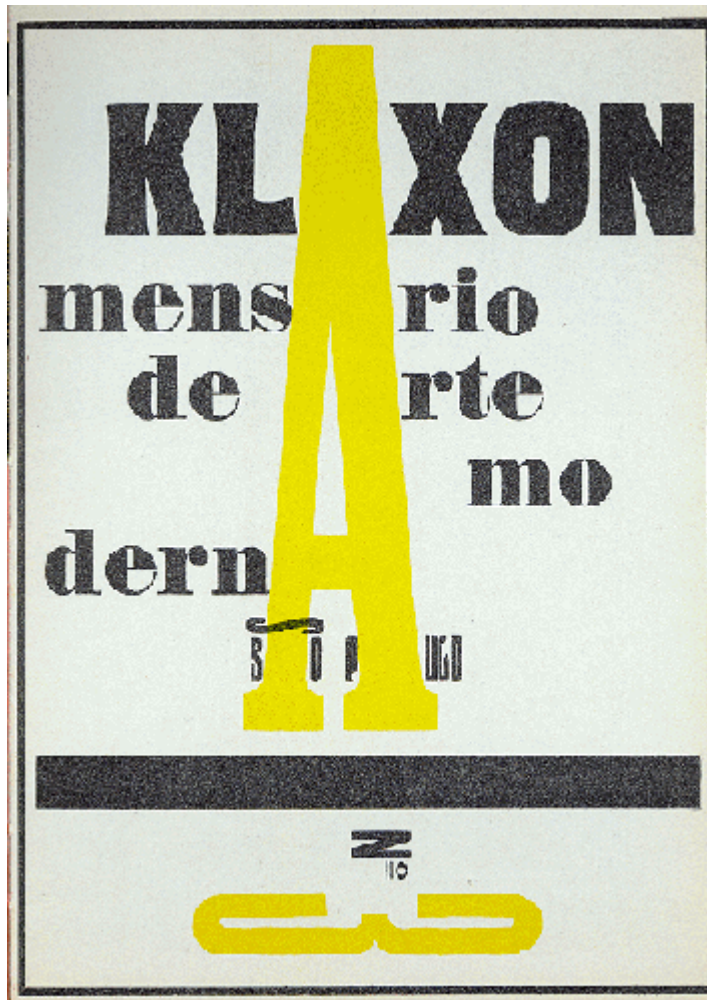
² “Se o mundo das ideias, os sistemas de pensamento, as abstrações me tinham dado uma filosofia, Cendrars me deu o conhecimento. E, poeta francês, ele me libertou da França”/ “Si le monde des idées, les systèmes de pensée, les abstractions m’avaient donné une philosophie, Cendrars m’a donné la connaissance. Et, poète français, il m’a libéré de la France.” *Apud* FREITAS, Maria Teresa de & LEROY, Claude (direction). **Brésil, L’Utopialand de Blaise Cendrars**. Paris: Harmattan, 1998, p. 19 (tradução minha).

³ FREITAS, Maria Teresa de & LEROY, Claude (direction). **Brésil, L’Utopialand de Blaise Cendrars**. Paris: Harmattan, 1998, p.63.

⁴ Blaise Cendrars escreve: “Aux Jeunes Gens de Cataguazes/ Tango vient de tanguer/ Et jazz vient de jaser/ Qui importe l’etymologie/ Si ce petit klaxon m’amuse”, *in*: **Verde**, anno I, número 3, Cataguases, nov. 1927.

⁵ Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque. **O espírito e a letra**: estudos de crítica literária, 1920-1947: volume I. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.





Capa da Revista Klaxon⁶

Com o intuito de conhecer as manifestações culturais brasileiras, pois, Blaise Cendrars viaja, em 1924, para ver o carnaval do Rio de Janeiro, as cidades históricas de Minas Gerais e o interior de São Paulo. Como é afirmado na historiografia literária, essas tradições mudariam os rumos do movimento modernista brasileiro, dando origem às poesias “pau-brasil” de Oswald de Andrade e à orientação primitivista da pintura de Tarsila do Amaral⁷.

É Cendrars, na mesma viagem a Minas, que anuncia a todos eles sua decisão de escrever sobre a “genialidade de Aleijadinho”⁸, projeto nunca realizado. Cendrars pensava intitulá-lo “*Aleijadinho, ou l’histoire d’un sanctuaire brésilien*” ou “*Aleijadinho ou l’histoire*

⁶ Disponível em [HTTP://pt.wikipedia.org/wiki/Modernismo_no_Brasil](http://pt.wikipedia.org/wiki/Modernismo_no_Brasil), em 26/07/2011.

⁷ FREITAS, Maria Teresa de & LEROY, Claude (direction). *Op. cit.*, Paris: Harmattan, 1998, p. 20.

⁸ AMARAL, Aracy A. *Op. cit.*, 1997, p.18.

d'un vieux monastère”, segundo Sérgio Buarque de Holanda⁹. Porém, não o fez “por preguiça”, como diz num bilhete de 1951 a Henry Miller, apesar de ter solicitado em diversas ocasiões e para vários interlocutores fotografias e informações sobre aquele que julgava ser “o escultor do século XVIII”¹⁰. Diz a Sérgio Buarque, por ocasião de sua terceira viagem ao Brasil, em 1927, que a originalidade desse seu romance estaria na tentativa de contar a história de um santuário como se fosse a narrativa da vida de um homem. Em 1926, na primeira página de *L'Eubage*, consta estar no prelo um romance com esse mesmo título pela editora Stock¹¹. Já em carta de 1930 a Carlos Drummond de Andrade, Cendrars dá notícia de que o livro estaria prestes a ser terminado¹². Em cartão postal enviado de Bouches du Rhône a Mário de Andrade por Blaise Cendrars, em 25 de setembro de 1927, este dá conta do recebimento de artigo de Mário de Andrade sobre o Aleijadinho¹³.

Foi no retorno a São Paulo, depois da viagem a Minas Gerais, que Cendrars foi incumbido de escrever os estatutos da *Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil*, projeto que, se tivesse ultrapassado o estado de minuta, teria estado na base da primeira entidade para proteção e conservação do patrimônio cultural brasileiro em nível nacional. Por um lado, esse anteprojeto primava pelo respeito etnológico e veiculava, sem dúvida, nas “manifestações populares” representadas, matrizes estéticas da obra literária de seu autor. Por outro lado, os usos de sua experiência brasileira e a escolha de procedimentos dos gêneros histórico e etnográfico nos seus romances, nas suas autobiografias e nos seus ensaios-reportagem colocam essa viagem no centro de sua produção literária. Partimos do princípio, portanto, de que esse investimento consistiu num verdadeiro projeto intelectual que estrutura a produção literária desse escritor, através da função exercida por suas viagens, em 1924, 1926 e 1927-1928, especialmente a primeira – o que condiz com o fato de 1924 ter sido o ano da “virada” do movimento modernista na direção de um mergulho nas raízes

⁹ GRAMMONT, Guiomar de. **Aleijadinho e o aeroplano**. O Paraíso Barroco e a Construção do Herói Colonial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p.180; Cf: FREITAS, Maria Teresa de & LEROY, Claude (direction). *Op. cit.*, 1998, p. 107.

¹⁰ CALIL, Carlos Augusto Machado. Sob o Signo do Aleijadinho, Blaise Cendrars precursor do Patrimônio Histórico, *in*: MORI, Victor Hugo; SOUZA, Marise Campos; BASTOS, Rossano Lopes; GALLO, Haroldo (Orgs.). **Patrimônio: Atualizando o Debate**. São Paulo: 9ªSR/IPHAN, 2006, p.80.

¹¹ BOZON-SCALZITTI, Yvette. **Blaise Cendrars ou La passion de l'écriture**. Lausanne: Éditions l'Âge d'Homme, p.337.

¹² ROIG, Adrien. **Blaise Cendrars, o Aleijadinho e o Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1984, p.71. Segundo Aracy Amaral, podemos identificar Aleijadinho com “Manolo Secca”, em suas entrevistas com Kichel Manoll, posteriormente publicadas em **Blaise Cendrars vous parle**. *Apud* AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. *Op. cit.*, p.18..

¹³ Dado que indica a leitura do texto de Mário de Andrade por Cendrars. Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros/IEB da Universidade de São Paulo/USP, na Série: *Correspondência de Mário de Andrade*, Sub-série: *Correspondência passiva*.

nacionais¹⁴. Nesse sentido, como diz Alexandre Eulálio¹⁵, quase nenhuma obra do conjunto considerado, pela historiografia literária, como o “segundo período” das produções de Blaise Cendrars, negligencia o Brasil.¹⁶

A primeira reunião da *Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil* – primeira entidade do gênero, em nível nacional, a ser criada no Brasil¹⁷ para proteger o patrimônio histórico – ocorreu no dia 20 de maio de 1924, na casa de sua fundadora, Dona Olívia Guedes Penteadó. Teriam comparecido à reunião, segundo o depoimento de René Thiollier, o recém-empossado presidente do Estado de São Paulo, Carlos de Campos e José Carlos de Macedo Soares, além dos frequentadores tradicionais, que costumavam ser¹⁸: Tarsila do Amaral, o próprio Blaise Cendrars, Godofredo da Silva Telles, Dona Carolina Penteadó da Silva Telles, Paulo Prado¹⁹. O Comitê Diretor designava Paulo Prado, Dona Olívia Guedes Penteadó, Oswald de Andrade e “etc.” como Membros Fundadores.

Os estatutos redigidos por Blaise Cendrars permaneceram no estágio preliminar de minuta, estabelecendo como finalidade a proteção e conservação dos monumentos históricos do Brasil²⁰, porém o mais interessante deles são os procedimentos recomendados para proteção e conservação dos bens e o elenco daquilo que se poderia considerar como patrimônio histórico, que, para além dos monumentos históricos, inclui uma série de bens de caráter móvel, imaterial, ecológico e de cultura popular (como se concebem hoje), que, durante o século XX, não foram privilegiados ou mesmo não foram contemplados pela ação do SPHAN, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, hoje Instituto (IPHAN)²¹. Por exemplo, caberia ao Comitê de Iniciativa em cada Estado, segundo os estatutos redigidos por Cendrars, ocupar-se da arte popular em suas diversas manifestações, das festas

¹⁴ Cf. MORAES, Eduardo Jardim de. **A Constituição da idéia de modernidade no modernismo brasileiro**. Tese apresentada ao Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1983.

¹⁵ EULALIO, Alexandre. **A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars**. 2ª edição revista e ampliada por Carlos Augusto Calil com Inéditos de Blaise Cendrars. São Paulo: Edusp/ USP/ Imprensa Oficial: FAPESP, 2001, p.33.

¹⁶ Os livros que falam do Brasil de Blaise Cendrars analisados nesta tese são: *Feuilles de Route; Aujourd'hui* (1931) (no qual é publicado *La Métaphysique du Café*, de 1927); *Histoires Vraies* (1937); *La Vie Dangereuse* (1938); *D'Outremer à Indigo* (1940); *L'Homme Foudroyé* (1945); *Bourlinguer* (1948); *Le Lotissement du Ciel* (1949); *Brésil, des hommes sont venus* (1952), *Trop, C'est Trop* (1955). Cf. CENDRARS, Miriam. *Blaise Cendrars- l'or d'un poete*. Paris: Découvertes Gallimard, s/d, p.65.

¹⁷ Esse importante documento encontra-se no Fundo Blaise Cendrars, na Biblioteca Nacional de Berna e foi publicado por Carlos Augusto Calil in: CALIL, Carlos Augusto Machado. Sob o Signo do Aleijadinho, Blaise Cendrars precursor do Patrimônio Histórico, *Op. cit.*, 2006, pp.82-83 e 87-89.

¹⁸ Segundo carta de Mário de Andrade dirigida a Manuel Bandeira, de 19 de maio do mesmo mês, *Idem, ibidem*, p.81.

¹⁹ *Id. Ibidem*, p. 81.

²⁰ Tradução de C. A. Calil, *Id. Ibidem*, p. 82/83.

²¹ Regido pelo Decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937, de autoria de Rodrigo Melo Franco de Andrade, cujo anteprojeto, de 1936, é de autoria de Mário de Andrade, por encomenda do ministro Gustavo Capanema.

tradicionais, da culinária, bem como da arte indígena e das manifestações culturais dos negros.

Cendrars concebeu, nesses estatutos uma Sociedade Folclórica Brasileira, o que realizaria Mário de Andrade, criando em 1937 (data também da instituição do SPHAN²²), a *Sociedade de Etnografia e Folclore*, cujas atividades durariam cerca de dois anos, ligada ao Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo. De fato, como afirma Elizabeth Travassos, Mário de Andrade “foi protagonista de um dos esforços de institucionalização do folclore e de afirmação da necessidade de torná-lo condizente com as exigências da produção do saber científico.”²³

Denominamos aqui “anteprojetos patrimoniais” os seguintes textos, redigidos, respectivamente, em 1924, 1926, 1936: os estatutos da *Sociedade de Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil*, por Blaise Cendrars; o anteprojeto de criação do *Departamento de Organização e Defesa do Patrimônio Artístico do Brasil* (DODEPAB), por Oswald de Andrade; e o *Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*, por Mário de Andrade. Lembramos que esses projetos têm caráter efetivamente de “anteprojetos patrimoniais”, no que diz respeito à precedência em relação ao Decreto-lei que cria o SPHAN em 1937, não tendo sido implementados para as suas finalidades institucionais específicas, tal como concebidos (somente o anteprojeto de Mário de Andrade teria concorrido para a criação do SPHAN, sem ser adotado). Esses três textos primavam pelo respeito etnológico e veiculavam, sem dúvida, nas “manifestações populares” representadas, matrizes estéticas das obras literárias de seus autores. Nos três casos, o investimento dos autores nesses anteprojetos patrimoniais exemplifica seus projetos “político-intelectuais”, que analisaremos na tese.

Há semelhanças entre os três “anteprojetos patrimoniais” aqui considerados e, sobretudo, exclusões de determinados aspectos neles previstos, na aplicação, durante o século XX, do Decreto-lei nº 25 de 1937, que institui o SPHAN.

O anteprojeto de Mário de Andrade para o SPAN/ Serviço do Patrimônio Artístico Nacional²⁴ guarda várias semelhanças com o anteprojeto de Cendrars, demonstrando como

²² Instituído pelo Decreto-Lei nº 25 de 1937, que normatiza a atuação do SPHAN/ Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado pela lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, pela qual o Congresso Nacional aprovou a nova estrutura do MES/ Ministério da Educação e Saúde

²³ TRAVASSOS, Elizabeth. Mário e o Folclore, **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Mário de Andrade, nº 30, 2002. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Ministério da Cultura/Secretaria do Livro e da Leitura, 2002.

²⁴ ANDRADE, Mário de. Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 30/ 2002. Brasília: IPHAN/Ministério da Cultura/ Governo Federal, 2002.

circulavam as ideias sobre o patrimônio histórico e artístico oriundas da viagem que os “modernistas” e Blaise Cendrars realizaram a Minas naquele momento. O próprio Mário de Andrade, após sua viagem a Minas Gerais em 1919, publica uma série de ensaios na *Revista do Brasil*, intitulada a “Arte Religiosa no Brasil”, denunciando o descaso pelas riquezas culturais de São João Del-Rei, Mariana e Vila Rica, vistas como berço da “civilização brasileira”²⁵. A conservação e o registro deste patrimônio era, realmente, uma tarefa à qual Mário de Andrade se dedicaria. O anteprojeto de um *Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*, de 1936, concebido por Mario de Andrade, abre espaço, assim como os estatutos de Cendrars, para a proteção do patrimônio cultural popular, para os bens de caráter imaterial e natural. Ambos os projetos citam como bens patrimoniais: bens móveis, como objetos de uso doméstico, livros e arquivos; as paisagens; a arte popular; a música; a culinária; as danças. As festas populares são destacadas por Cendrars que também relaciona as manifestações da cultura indígena e negra, Mário de Andrade relaciona a necessidade de se preservarem as manifestações culturais indígenas, porém não cita as manifestações culturais dos negros, mas deixa espaço para estas no item “Da Arte Popular”.

Também o anteprojeto sumário para a criação de um órgão que cuidasse do patrimônio histórico e artístico nacional de Oswald de Andrade - assim como o anteprojeto de Mário de Andrade - aproxima-se dos estatutos redigidos por Blaise Cendrars. Logo após a posse de Washington Luís, seu amigo pessoal, na Presidência da República, em 1926, Oswald de Andrade entrega-lhe um esboço de criação do *Departamento de Organização e Defesa do Patrimônio Artístico do Brasil* (DODEPAB) - não se sabe se por encomenda ou por iniciativa própria -, cuja sede seria o Museu Nacional e teria por finalidade “salvar, inventariar e tombar o patrimônio nacional”²⁶. Oswald de Andrade propunha a criação de um órgão governamental de repartição pública. De similar aos estatutos de Cendrars, o projeto de Oswald de Andrade guarda a articulação entre museus locais e Museu Nacional, bem como o destaque para a propaganda do patrimônio - também presente no anteprojeto de Mário de Andrade - e na antevisão do aproveitamento da indústria de turismo para a promoção dos bens e de um certo financiamento autônomo do órgão. Como nos anteprojeto de Blaise Cendrars e de Mário de Andrade, o anteprojeto de Oswald de Andrade – posterior ao primeiro e anterior ao segundo - estende o escopo de atuação do órgão, relacionando entre suas finalidades a necessidade de

²⁵ ANDRADE, Mário de. **A arte religiosa no Brasil**. São Paulo: Experimento, 1993. *Apud*: NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. **Por um inventário dos sentidos**. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário. São Paulo: Editora Hucitec/ FAPESP, Coleção Estudos Brasileiros, 2005, pp. 76-77.

²⁶ CALIL, Carlos Augusto Machado. Sob o Signo do Aleijadinho, Blaise Cendrars precursor do Patrimônio Histórico, *Op. cit.*, 2006, p.86.

proteger as manifestações culturais tradicionais: “Divulgar e fixar em livros, revistas e pesquisas as nossas tradições, lendas e riquezas folclóricas”²⁷ (abarcando assim o que hoje se chamaria de patrimônio imaterial). Aproxima-se, assim, do texto de Blaise Cendrars, quando este fala da necessidade de se ocupar “da arte popular sob todas as suas formas”.

Nota-se a distância entre o que veio a ser a prática do SPHAN, a partir de sua constituição, em 1937, e as intenções dos anteprojetos de Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, no que concerne ao escopo da proteção patrimonial, com o abandono, na aplicação do Decreto-Lei nº 25 de 1937 durante o século XX, dos tópicos relacionados às manifestações culturais populares e aos conhecimentos tradicionais, tão valorizadas por Cendrars e pelos modernistas, apesar de haver previsão no decreto do Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, que deveria cuidar da “arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular”²⁸.

A crítica historiográfica em torno dos anteprojetos para a instituição de um órgão de proteção patrimonial no Brasil, em geral, ignora o projeto de Blaise Cendrars, exceções feitas a Carlos Augusto Calil e Antonio Gilberto Ramos Nogueira²⁹.

O interesse etnológico, assim, parece ser determinante no trajeto que leva Blaise Cendrars da descoberta das tradições culturais do Brasil à “virada” de sua obra literária, da poesia ao romance. Cendrars declara ter feito seu aprendizado de romancista no Brasil após uma viagem a Morro Azul, que se tornaria objeto de sua ficção 25 anos mais tarde em “*La Tour Eiffel sidérale*”³⁰. A questão do exotismo mascarava outra, mais perturbadora: “a descoberta do Brasil confirmou Cendrars na via que ele tinha escolhido, não de renegar a estética da modernidade, mas de dissociá-la do comportamento vanguardista”³¹. A partir de 1924, segundo Michèle Touret, o Brasil oferece a Blaise Cendrars a ocasião de elaborar um discurso explicativo, demonstrativo e fortemente carregado de ideologia. Em seu primeiro texto sobre sua experiência brasileira, *Feuilles de Route – Le Formose*, é a “colagem” o procedimento de que Cendrars se vale, ao introduzir na obra elementos pré-existentes contidos em *Viagem nas províncias de São Paulo e Santa Catarina*, de Auguste de Saint-

²⁷ CALIL, Carlos Augusto Machado. Sob o Signo do Aleijadinho, Blaise Cendrars precursor do Patrimônio Histórico, *Op. cit.*, 2006, 86.

²⁸ CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural do Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 452.

²⁹ Cf. NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Op. cit.*, 2005.

³⁰ CENDRARS, Blaise. **Le Lotissement du ciel** (1949). Paris: Gallimard, 1996/2011.

³¹ FREITAS, Maria Teresa de & LEROY, Claude (direction). *Op. cit.*, 1998, p.22 (tradução minha).

Hilaire, publicado em Paris, em 1851³². Cendrars segue os passos de Remy Gourmont, considerado seu “mestre”: ele analisa o mundo à luz de sua experiência brasileira. Seu modelo não é o da vida na floresta, diz Michèle Touret, mas na fazenda, na grande propriedade patriarcal, é também o modelo da indústria e do comércio modernos³³.

A crítica literária até os anos 1970 menosprezou o encontro de Cendrars com o Brasil. Mais recentemente, esse encontro vem sendo considerado capital para o desenvolvimento de uma “modernidade outra, não vanguardista, cuja paisagem e mais genericamente o mundo brasileiro lhe deram o exemplo e o desejo”. Neste sentido, em “*La Tour Eiffel sidérale*” encontra-se “a história cifrada, a teoria, o princípio e a realização”³⁴.

Em *Bourlinguer*, por exemplo, há o que Maria Teresa de Freitas chama de “irrupção da História na autobiografia – e sobretudo em uma autobiografia mítica, como é a de Cendrars”, em que o personagem de Paulo Prado assegura a função histórica do gênero, “o que é também uma garantia da autenticidade do texto”³⁵. Vê-se, no que Freitas chama de “espécie de díptico simultâneo dinâmico”³⁶ – alusão ao método cinematográfico usado por Cendrars – a história do Brasil se passar em diferentes momentos.

A riqueza dos usos das representações de “Brasil” na obra de Blaise Cendrars pode ser configurada, assim, como um verdadeiro projeto intelectual, com conseqüências evidentemente literárias, que só recentemente vem sendo contemplado pelos estudiosos da obra de Cendrars, mas ainda é pouco estudado pela história da cultura brasileira, de modo geral. As viagens ao Brasil assumem papel decisivo em sua trajetória literária, aparecendo como um marco da virada definitiva de sua obra.

Foi certamente uma curiosidade de aprendiz de historiador e etnógrafo, que conduziu Blaise Cendrars a fazer uma espécie de “inventário da realidade” que encontrara em suas viagens. Esse trabalho sobre a “realidade” brasileira nos remete àquilo que André Botelho chamou³⁷ de “levantamento da realidade” pela arte³⁸. O método de Cendrars é ancorado em fatos reais e faz uso de descrições entre jornalísticas, históricas e etnográficas, até chegar ao

³² MELCHIOR, Reto. Feuilles de Route: Feuilles de Collage, in: FREITAS, Maria Teresa de & LEROY, Claude (direction). *Op. cit.*, 1998, p.315.

³³ TOURET, Michèle. Brésil, lieu ou non-lieu?, in: FREITAS, Maria Teresa de & LEROY, Claude (direction). *Op. cit.*, 1998, p. 209.

³⁴ FREITAS, Maria Teresa de & LEROY, Claude (direction). *Op. cit.*, 1998, p. 23 (tradução minha).

³⁵ FREITAS, Maria Teresa. Portrait de Paulo Prado, in: FREITAS, Maria Teresa de & LEROY, Claude (direction). *Op. cit.*, 1998, pp. 36-37 (tradução minha).

³⁶ FREITAS, Maria Teresa de & LEROY, Claude (direction). *Op. cit.*, 1998, 1998, p.34.

³⁷ Referindo-se à obra de Mário de Andrade, a partir de Gilda de Mello e Souza.

³⁸ BOTELHO, André. **De olho em Mário de Andrade**: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2012, p. 24. Cf. MELLO E SOUZA, Gilda de. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

que Teresa Thiériot³⁹ chama de “abandono de uma imaginação poderosa”. Ele dá vida romanesca a personagens reais, que se transformam em personagens paradigmáticos e parecem servir à confirmação das várias hipóteses que ele levanta sobre a identidade cultural brasileira, em pequenas tentativas de ensaios com alcance entre antropológico e sociológico.

Assim, Cendrars enriquece sua criação literária, a partir de uma “sensibilidade etnográfica”⁴⁰ e de um conhecimento historiográfico, até chegar a conclusões de viés antropológico e sociológico. Talvez a mais importante dessas teses seja a da relevância da mestiçagem na formação da identidade brasileira. Tal como Gilberto Freyre, e como outros à mesma época, Cendrars afirma que o brasileiro é o amálgama da contribuição de negros, índios e brancos.

O valor atribuído às três “raças” que deram origem ao “brasileiro” encontra-se também no anteprojeto de Blaise Cendrars para instituição de uma entidade que cuidasse do patrimônio cultural do Brasil. Talvez este projeto tenha sido preterido, quando da implantação do serviço no país, precisamente pela centralidade conferida às manifestações culturais populares desses três ramos formadores, especialmente, de negros e índios.

É nesse sentido que se pode afirmar, no desenvolvimento na obra de Cendrars, de uma “sensibilidade etnográfica”, uma vez que ele procura demonstrar o traço étnico do “brasileiro”, dos grupos sociais que colaboraram na formação do país, a partir de diferentes *tipos*, até alcançar o “homem novo” da “nova” civilização que ele presente no Brasil.

Blaise Cendrars desenvolve, no mínimo, uma “sensibilidade etnográfica” na sua obra sobre o Brasil e mesmo na sua obra fictícia, mostrando como a constituição do povo brasileiro se dá paulatinamente, desde 1500 até o momento em que passa a conhecer o país. “Sensibilidade etnográfica” também porque a explicação sobre o país que ele produz em seus escritos parte de sua experiência empírica, de seu conhecimento físico do país, como num estudo de campo, ainda que não obedeça aos protocolos da disciplina etnográfica.

Assim, o projeto intelectual de Blaise Cendrars desenvolve-se a partir de suas viagens ao Brasil, calcado num interesse etnológico, histórico e sociológico, coincidindo com o

³⁹ THIÉRIOT, Teresa. Puxando conversa. In: CENDRARS, *Blaise. Etc..., Etc... (Um livro 100% brasileiro)*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p.11.

⁴⁰ Cf. CAMPOS, Luna Ribeiro. **Sensibilidade etnográfica, narrativa e interpretação do Brasil**: a viagem de Mário de Andrade ao Nordeste (1928/29). Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Sociologia. Orientador: André Pereira Botelho. Rio de Janeiro, 2014.

momento de emergência da questão patrimonial no país e de teses explicativas de nossa formação cultural.

Esta tese tem como objetivo principal analisar os usos e as funções da “experiência brasileira” de Blaise Cendrars no seu projeto intelectual, considerando os diferentes gêneros de sua obra dedicada ao país, jornalísticos, memoriais, ensaísticos e ficcionais, inclusive o seu “anteprojeto patrimonial”.

Pretende-se avaliar a escolha dos temas relacionados à questão patrimonial, como a incorporação das manifestações de cultura popular e a inclusão das contribuições das diferentes etnias formadoras da identidade nacional na obra de Cendrars e, por comparação, nos projetos intelectuais dos modernistas Lucio Costa, Mário de Andrade, Paulo Prado e Oswald de Andrade. Deste modo, pretende-se avaliar como a valorização da tradição, em suas obras, contribui na formação de discursos “modernistas”, verificando o valor do uso da história e da etnografia como fonte de novos postulados estéticos e éticos. Objetiva-se, pois, estabelecer relações entre, de um lado, as representações de Blaise Cendrars sobre o Brasil e sobre os brasileiros e, de outro, as diversas representações sobre o país presentes na produção escrita dos modernistas em questão, nos anos 1920 e 1930, especialmente suas representações da “cultura popular brasileira” e seu papel na construção de um novo paradigma cultural brasileiro.

Outro objetivo desta tese é avaliar os usos e funções das narrativas de viagens, especialmente aquelas sobre o Brasil, e como essas narrativas colaboram na afirmação da viagem como mito fundador modernista, o qual informa fundamentalmente suas conversões ao modernismo, e se relacionam com o mito do Brasil como uma terra matricial (que se destaca tanto nas obras dos modernistas em questão quanto na obra de Blaise Cendrars relacionada ao Brasil). De modo que esses autores tanto se filiam à tradição das narrativas de viagem dos viajantes europeus pelos trópicos, como atualizam o sentido de “descoberta” do Brasil.

Além disso, busca-se investigar os usos que Blaise Cendrars faz da etnografia, da história, do mito, do folclore (e mesmo da ficção, como na recriação do folclore), para construir uma reflexão sobre o Brasil e sobre os brasileiros. Cabe, então, investigar esses usos como *capital historiográfico e etnográfico*, especialmente, no que ele chamou de “*histoires vraies*”: textos que estão numa escala entre o ensaio e a reportagem ou entre a crônica e a ficção; e, também, o uso articulado da história e do mito em suas memórias e ensaios dos anos 1940 e 1950.

Busca-se, ainda, investigar na obra de Cendrars a sua proposta de um novo modelo de “civilização” e de uma nova utopia, nos quais o “primitivo”, a miscigenação e o hibridismo sociocultural encontram espaço, opondo-se ao paradigma eurocêntrico de “civilização” e à noção de utopia como mundo perfeito.

O primeiro capítulo trata, pois, da viagem como mito modernista em Lucio Costa, Mário de Andrade, Paulo Prado e Oswald de Andrade. A viagem aparece como “capital” em suas obras, cujos usos encontram-se na “conversão modernista” de Lucio Costa, na “conversão folclorista” de Mário de Andrade, na tese sociológica de Paulo Prado e na “utopia antropofágica” de Oswald de Andrade. São abordados, assim, nesse capítulo os usos e as funções da escrita das mais variadas “narrativas de viagem” que produzem. O primeiro capítulo trata, ainda, da viagem como mito modernista em Blaise Cendrars, mais especificamente, na obra do autor relacionada ao Brasil. Estruturado a partir de uma descrição de seus livros *Feuilles de Route* (1924) e *Le lotissement du ciel* (1949), o texto investiga os usos e funções da escrita das suas variadas “narrativas de viagem” nesses dois livros em que o autor explora de forma exemplar dois modelos diferentes do gênero, a poesia e o romance memorial.

O segundo capítulo aborda os textos que Blaise Cendrars mesmo classificou como “*histoires vraies*”, estruturado a partir da análise de cinco textos sobre o Brasil de quatro livros de Blaise Cendrars publicados entre 1927 e 1940: “*La métaphysique du café*” (*O Jornal*, 1927/ *Aujourd’hui*, 1931), *Histoires vraies* (1937), “*Fébronio (Magia sexualis)*” (*La vie dangereuse*, 1938), “*Noël à Bahia*” (*La vie dangereuse*, 1938) e *D’Oultremer à Indigo* (1940). Nestes textos, o autor desenvolve a ideia de que o Brasil seria uma nova civilização com papel decisivo no presente e no futuro da humanidade. Para sustentá-la, desenvolve vários argumentos que colaboram na defesa do alargamento do conceito de civilização: desde o papel da monocultura e do café até a incorporação de sujeitos sociais tradicionalmente marginalizados no paradigma europeu de civilização, como negros e mestiços (e até mesmo os bandidos).

O terceiro capítulo parte da análise de quatro livros de Blaise Cendrars dos anos 1940 e 1950 nos quais o tema brasileiro aparece: *Bourlinguer* (1948), *L’homme foudroyé* (1945), *Brésil, des hommes sont venus* (1952) e *Trop c’est trop* (1955). Nessas duas décadas, Cendrars escreve autobiografias e ensaios que articulam gêneros aparentemente opostos como a história e o mito, para, através deles, construir uma narrativa que afirma uma espécie de *télos* do Brasil. O interessante é que ele articula diferentes concepções de tempo, da diacronia

própria da história linear ao tempo cíclico do mito, para justificar uma tese de fundo etnográfico e histórico e alcance sociológico sobre o Brasil, com implicações étnicas e éticas. Esta tese conforma uma ideia de utopia que se baseia na “realidade” encontrada no país e não uma ideia de utopia como perfeição. Assim, esta tese veicula uma noção de civilização muito mais integradora e democrática do que o consagrado modelo europeu.

A hipótese central deste trabalho é que as viagens de Blaise Cendrars ao Brasil – desde a primeira, em 1924, com os modernistas, ao Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo, até as seguintes, em 1926 e em 1927-1928 – foram fundamentais para o seu projeto intelectual, calcado num interesse etnológico, histórico e sociológico, num momento crucial para a emergência tanto da questão da identidade “nacional” quanto da questão patrimonial no Brasil (que culminou, para o franco-suíço, na criação da *Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos*). Essas viagens levaram a uma mudança na produção literária de Cendrars, o que se pode perceber pelo espaço dedicado ao Brasil na sua obra a partir deste marco temporal, com a virada da poesia para o romance, a reportagem, o ensaio e a autobiografia, misturando com frequência esses gêneros em rapsódias.

CAPÍTULO 1

A “descoberta do Brasil”

Para os modernistas, as viagens pelo Brasil são um marco na afirmação do modernismo, especialmente as viagens a Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro, centros identificados por eles como polos da civilização no país. Particularmente, Minas Gerais assume o papel de polo catalisador e irradiador de ideias, desde a segunda década do século XX, sobretudo a partir das viagens de Alceu Amoroso Lima e de Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1916; de Mário de Andrade, em 1919; e de Lúcio Costa, Blaise Cendrars, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Paulo Prado, em 1924⁴¹. Nesse período, Minas passa a ser identificada como “berço da civilização brasileira” e a proteção dos seus monumentos históricos e artísticos passa a ser vista como parte da construção da tradição nacional, disseminando a ideia pelo resto do país. É a descoberta do barroco pelos viajantes que o torna emblemático, no que se refere à construção da ideia de nação, percebido como manifestação cultural tipicamente brasileira, origem da cultura brasileira, representação de “estilo puro”, “autêntico” e raiz da tradição nacional⁴². Nesse sentido, Brito Broca destaca a “atitude paradoxal” dos modernistas nessa viagem de 1924 a Minas Gerais: “são todos modernistas, homens do futuro”. “E a um poeta de vanguarda que nos visita [Blaise Cendrars], escandalizando os espíritos conformistas, o que eles vão mostrar? As velhas cidades de Minas, com suas igrejas do século 18, onde tudo é evocação do passado e, em última análise, tudo sugere ruínas.”⁴³

A partir daí, esses “viajantes”, preocupados com a ameaça de perda irreparável dos monumentos coloniais, publicam diversos artigos nos quais se destaca o valor da arte colonial. Em 1916, Alceu Amoroso Lima escreve o artigo “Pelo passado nacional”, na *Revista do Brasil*, em que relata a sua viagem a Minas Gerais com Rodrigo Melo Franco de Andrade. Em 1920, é Mário de Andrade que publica textos sobre o tema, também na *Revista do Brasil*. Da mesma forma o periódico mineiro *A Revista* se dedica ao assunto. Lucio Costa publica, em número dedicado a Minas Gerais de *O Jornal*, o artigo “Uma escola viva de Belas-Artes”, em que analisa a arquitetura colonial brasileira⁴⁴. Para cada um deles, a viagem assumirá um

⁴¹ FONSECA, Maria Cecília Londres da. **O Patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Minc/ Iphan, 2005, p. 92-94.

⁴² SANTOS, Marisa Velloso M. **O tecido do tempo**: a ideia de patrimônio cultural no Brasil (1920-1970). Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 1992, p. 26, *apud* FONSECA, M. C. L., *op. cit.*, 2005, 93.

⁴³ *Apud*, SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 105.

⁴⁴ FONSECA, M.C.L., *op.cit.*, p. 94-95.

papel de “cena inaugural” de discursos e práticas que darão a marca da modernidade brasileira.

1.1 - Lucio Costa: a viagem como conversão ao modernismo arquitetônico

As narrativas que Lucio Costa faz de sua viagem a Minas Gerais, assim como as de suas viagens à Bahia e a Pernambuco, assumem em seu discurso uma função *iniciática*, de conversão a uma “tradição de construção” que correspondia a uma suposta “realidade brasileira”, a única capaz de satisfazer tanto as exigências do clima e dos materiais brasileiros quanto as necessidades do povo⁴⁵. Costa defende, então, essa “tradição de construção” contra os estilos eclético e neocolonial, acusados por ele de serem artificiosos, por não responderem a exigências e necessidades. Apesar da invocação do passado com o elogio da arquitetura colonial, as narrativas partem da observação do pitoresco na realidade social brasileira, em especial na sua arquitetura, conferindo, no conjunto de discursos, sentido à sua “conversão modernista”. Outro uso dessas narrativas de viagem é o de comentário ou de análise social, a partir do quadro de observação que Costa constrói como viajante e na qualidade incondicional de arquiteto.

No Brasil do século XIX, a arquitetura oficial e acadêmica seguia tendências cada vez mais distantes da realidade, copiando indiscriminadamente diversos modelos, como o “moderno estilo toscano”, “o gótico imponente”, “o belo mourisco” ou “o elegante *chalet*”. A reação a esse caráter imitativo surge com o estilo neocolonial, do qual Lucio Costa foi um dos principais expoentes. O patrocinador da viagem de pesquisa feita por Costa a Minas Gerais foi o líder do movimento neocolonial, José Marianno Filho, que também promoveu o concurso público para planejar o Pavilhão do Brasil na Exposição de Filadélfia, vencido pelo próprio Lucio Costa, que projetou várias casas neocoloniais até 1930.

Mesmo rompendo com o neocolonial, rejeitando-o, como visto, por considerá-lo um estilo eclético e artificial, Costa avalia, no entanto, como positivo o seu saldo de valorização do passado. Critica sua artificialidade ao tentar copiar as características decorativas da arquitetura colonial. Mas é justamente a valorização desse tipo de arquitetura, desde os anos

⁴⁵ MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano/IPHAN, 2000, p. 25.

1920, quando ainda era adepto do neocolonial, que será a pedra de toque de seu discurso de “conversão ao modernismo”⁴⁶.

Como se sabe, a Semana de Arte Moderna, em 1922, é tida como uma proclamação de independência, ao combater os velhos preconceitos e o ecletismo dominante, abrindo a via para o restabelecimento da relação com as fontes do passado e com a realidade brasileira. Rino Levi publica, na época, artigo defendendo a necessidade de se levar em conta a realidade brasileira no planejamento urbano⁴⁷. Lucio Costa compara a empreitada modernista de 1922, em busca das raízes brasileiras e da internacionalização da cultura do país, àquela de 1936, na época da criação do SPHAN, quando os arquitetos estavam à procura da salvaguarda dos testemunhos do passado e também da atualização das técnicas locais às novas tecnologias⁴⁸.

Otavio Leonídio considera que o período de adesão ao neocolonial por Lucio Costa vai de 1924 a 1929, fase em que se destaca o problema da “brasilidade forçada”. Já o período de 1930 a 1931 seria, ainda para Leonídio, o da “guerra santa” travada por Lucio Costa contra José Marianno Filho⁴⁹. É dessa época – também chamada a “fase heroica” da arquitetura brasileira – seu artigo publicado em *O Jornal*, em 1931, considerado exemplar de sua defesa da internacionalização da arquitetura, da atualização de suas tecnologias e da necessidade de se inventar um novo “grande e genuíno estilo”.

Paradoxalmente, em relação ao seu discurso de afirmação de uma arquitetura em acordo com uma identidade brasileira herdada da arquitetura colonial, Costa, tanto na sua dita fase “neocolonial” quanto na “moderna”, chega a falar na necessidade inevitável de transformação da arquitetura, considerando impossível impedir sua “desnacionalização”, sua “simplificação” e sua “uniformização”. Como resultado disso, ter-se-ia um estilo *standard*, que seria o sinal de que estaria para surgir um novo grande estilo⁵⁰.

Já em 1931, Lucio Costa publica, também em *O Jornal*, um artigo sobre a arquitetura colonial, intitulado “Uma escola viva de Belas-Artes”, considerado um marco de sua “virada” para o moderno. Ele adere, nessa oportunidade, ao movimento, do qual viria a ser o principal

⁴⁶ Cf. COSTA, Lucio. Muita Construção, alguma arquitetura e um milagre. *Correio da Manhã*, 1951, *apud* COSTA, Maria Elisa (Org.). **Com a palavra, Lucio Costa**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 119-120.

⁴⁷ MINDLIN, H. E. *op. cit.*, p.26.

⁴⁸ COSTA, Lucio. **Lucio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, *apud* COSTA, M.E., *op. cit.*, p. 70.

⁴⁹ Cf. LEONÍDIO, Otavio. **Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2007.

⁵⁰ “Todo verdadeiro estilo é uma standardização, e o fato de estarmos encontrando um *standard* é sinal irrefutável de que estamos às portas de uma nova era, de um grande e genuíno estilo”, *in*: COSTA, Lucio. **O Jornal**, *apud* COSTA, M.E., *op. cit.*, p. 51-52.

“ideólogo”⁵¹, reafirmando as bases do seu discurso de adaptação da arquitetura ao meio. A tradição da arquitetura brasileira, formulada por Lucio Costa a partir da recuperação do estilo colonial e mantida viva pelos antigos mestres de obras através de todo século XIX, serviria de base para o novo paradigma da arquitetura no Brasil proposto por ele.

Em suma, Lucio Costa afirma a herança da boa tradição colonial, a partir das observações feitas em suas viagens, especialmente da observação do pitoresco da realidade social e da arquitetura colonial do Brasil⁵². Assim, ele legitima essa “tradição” pela sua funcionalidade, através da adaptabilidade ao meio, noção amplamente presente em seu discurso posterior de conversão à arquitetura moderna. De modo que as observações do que considerava legitimamente brasileiro por sua adequação ao meio, e a consequente valorização de uma “tradição colonial” em seus escritos constituem um *capital* ideológico que teria permitido a sua conversão ao modernismo⁵³.

A discussão em torno da ideia de adaptabilidade ao meio, na arquitetura, tem origem ainda no século XIX e continua até os anos 40 do século XX, envolvendo intelectuais de várias áreas de atuação. A adaptação da arquitetura ao meio tropical passou a ser considerada como uma das qualidades da arquitetura colonial⁵⁴. É nesse sentido que o texto de Lucio Costa sobre o Aleijadinho⁵⁵, de 1929, já demonstrava seu compromisso ético e estético. O mote do artigo é a necessidade de a arquitetura possuir uma função, a de adaptabilidade ao meio, cujo valor de honestidade se deve à integridade entre a técnica construtiva e a expressão formal. E é essa integridade que inspira Lúcio Costa, segundo afirma, na arquitetura colonial

⁵¹ Cf. SEGRE, Roberto. Ideologia e estética no pensamento de Lúcio Costa, *in*: NOBRE, Ana Luíza [et al.]. **Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 104-117.

⁵² COSTA, Lúcio. Constatação, 1932, *apud* COSTA, M.E., *op. cit.*, p. 14-15.

⁵³ “Morei no interior, nesse interior desproporcionado do nosso país. E vi fazendas e sítios. Vi de perto o homem do campo no seu trabalho de enxada. Acompanhei-o légua e meia até o cercado onde mora por favor; entrei na casa onde ele vive: chão de terra batida, paredes de taipa, telha vã; [...] Morei nos subúrbios de cidade, nos quartos sublocados e nas favelas onde o operário vive. [...] e por fim, de novo, o quarto sublocado ou, lá em cima, a favela. [...] Morei nas casas de cômodo da cidade. [...] Como se vê nada mudou, salvo o bonde de segunda classe e o quarto sublocado – as favelas cresceram. [...]”, *in*: COSTA, Lúcio. Constatação, 1932, *apud* COSTA, M.E., *op. cit.*, p. 14-15.

⁵⁴ Cf. CORREIA, Telma de Barros. Arquitetura e Ambiente: a noção de adaptabilidade ao meio no discurso modernista. **Pós**, v.16 n.25 .São Paulo, junho 2009.

⁵⁵ COSTA, Lucio. O Aleijadinho e a arquitetura tradicional (1929), **O Jornal**, Rio de Janeiro, número especial sobre Minas Gerais, *in* COSTA, Lucio. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*, organizado por Alberto Xavier, coordenado por Anna Paula Canez. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007, p. 13-16.

de Minas Gerais, Bahia e Pernambuco⁵⁶. Para ele, a arquitetura expressa um conteúdo ideológico, uma “ideia-força” que a determina⁵⁷.

Assim, ao formular em seu discurso a necessidade de adaptabilidade ao meio, Costa dialoga com vários intelectuais que, desde os meados do século XIX, a propõem como um princípio da arquitetura. Dentre esses está o diretor da Academia Real de Belas Artes, Manuel de Araújo Porto Alegre, para quem é relevante questionar “se as construções urbanas estão em harmonia com o nosso clima e vida doméstica”⁵⁸. Da mesma forma, o engenheiro Alde Sampaio, no artigo “A casa tropical”, de 1927, falava da necessidade de adaptação ao clima⁵⁹. E em 1930, o médico pernambucano Aluizio Bezerra Coutinho publicou uma tese cuja principal questão é a adaptabilidade da casa ao meio ambiente, o que teria encontrado efetividade tanto nas moradias indígenas quanto na cabana sertaneja⁶⁰. Já Afrânio Peixoto, professor de Higiene na Universidade do Rio de Janeiro, critica, no livro *Clima e Saúde*, de 1938, a falta de adequabilidade da casa urbana brasileira ao clima e ao meio social nas diferentes vertentes da arquitetura no Brasil – a eclética, a neocolonial, a moderna e também a internacional.⁶¹

Por sua vez, no Primeiro Congresso de Habitação, realizado em São Paulo em 1931, José Marianno Filho – médico pernambucano e ex-diretor da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro – tratou do tema na conferência intitulada “A arquitetura mesológica”, na qual defendeu uma arquitetura como “expressão do meio”, em harmonia com hábitos e costumes, e adequada aos materiais disponíveis. Nesse sentido, Marianno Filho elogia a arquitetura

⁵⁶ COSTA, Lucio. Uma escola viva de Belas-Artes, *in*: COSTA, Lucio. **Arquitetura moderna brasileira: Depoimento de uma geração**. São Paulo: Pini/Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura/Fundação Vilanova Artigas, 1987, p. 47-48, *apud* CORREIA, T. B., *op. cit.*, p. 142.

⁵⁷ “O mito e o poder sempre estiveram na origem das grandes realizações de sentido arquitetônico. Eles se consubstanciam numa *idéia-força* da qual resulta a *intenção* que orienta e determina a elaboração arquitetônica. A realização arquitetônica é assim a expressão palpável desse conteúdo ideológico no seu mais amplo sentido”, *in*: *Idem, op. cit.*, 1995, *apud* COSTA, M. E., *op. cit.*, p. 48.

⁵⁸ MOTTA, Flávio. Subsídios para o relatório sobre ensino de arquitetura UIA-Unesco. **Sobre o ensino de arquitetura no Brasil**. São Paulo: Associação Brasileira de Escolas de Arquitetura, 1978., p. 23, *apud* CORREIA, T. B., *op. cit.*, p. 138.

⁵⁹ SAMPAIO, Alde. A casa tropical, **Boletim do Club de Engenharia de Pernambuco**, Recife, ano V, n. 2, v. III, p. 31-43, 1927, p. 31-43, *apud* CORREIA, T. B., *op. cit.*, p. 138.

⁶⁰ COUTINHO, Aluizio Bezerra Coutinho. **O problema da habitação higiênica nos países quentes em face da arquitetura viva**. Rio de Janeiro: Oficinas Alba Graphics, 1930. Tese apresentada ao final de curso de graduação na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro *apud* CORREIA, Telma de Barros. *Arquitetura e Ambiente: a noção de adaptabilidade ao meio no discurso modernista*, **Pós**, v.16 n.25 .São Paulo, junho 2009, p. 138-139.

⁶¹ PEIXOTO, Afrânio. **Clima e saúde**. Introdução bio-geográfica à civilização brasileira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938., p. 237-239, *apud* CORREIA, T. B., *op. cit.*, p. 139-140.

colonial, que seria um bom exemplo de sua tese, pois ela teria se desenvolvido de acordo com as “possibilidades geográfico-sociais”⁶².

Na sua fase de adesão ao neocolonial, Lucio Costa lança mão da ideia de “adaptabilidade ao meio”⁶³, provavelmente a partir das proposições de José Marianno Filho e de Gilberto Freyre, que lhe servirão, a partir de 1930. Em particular, após a publicação de *Casa grande & senzala*, se incorpora ao discurso de Lucio Costa o elogio da autenticidade da arquitetura colonial, tal como fizera Freyre.⁶⁴

O diálogo de Lucio Costa com Gilberto Freyre se estabelece, ainda, no uso que Costa faz da relação estabelecida pelo sociólogo entre tradição e modernidade na arquitetura brasileira. Também no prefácio da primeira edição de *Casa grande & senzala*, de 1933, Freyre cita um trecho do artigo “O Aleijadinho e a arquitetura tradicional”, de Costa, de 1929, que traz suas impressões da viagem a Minas, para sugerir que a história da casa e da vida doméstica pode ser um meio de se compreender a história de um povo.

Freyre faz uma interpretação do empreendimento colonial português, a partir da arquitetura colonial, cuja essência e sucesso são creditados à noção de “plasticidade”. Por sua vez, em “Documentação necessária”, de 1937, Costa cita Freyre, para enaltecer na arquitetura colonial brasileira, além das qualidades de pureza e de despreensão, a adaptabilidade ao meio, incorporando ainda a palavra “elasticidade”, no sentido empregado por Freyre para “plasticidade”⁶⁵.

Em *Casa grande & senzala*, o Brasil aparece como a primeira sociedade moderna dos trópicos com características nacionais e qualidades de permanência; esse sucesso é atribuído aos colonizadores portugueses, que venceram uma série de condições adversas ao seu estabelecimento nessa latitude, graças à essa “elasticidade” (ou “plasticidade”), ou seja, à mobilidade e a adaptabilidade ao novo ambiente físico e cultural. Essas características levam às mudanças de hábitos e costumes de que são exemplos a miscigenação, caracterizada pela absorção seletiva das contribuições indígena e africana, e a arquitetura colonial brasileira⁶⁶.

Em “Casas de residência no Brasil”, Freyre considera que a arquitetura colonial local – na qual os portugueses usaram elementos das construções indígenas, árabes, asiáticas –

⁶² MARIANNO FILHO, José. A architectura mesológica. **Primeiro Congresso de Habitação**, 1931. São Paulo. Anais. São Paulo: 1931, p. 317, *apud* CORREIA, T. B., *op. cit.*, p. 140.

⁶³ CORREIA, T. B., *op. cit.*, p. 142.

⁶⁴ FREYRE, Gilberto. Casas de residência no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 26, 1997, p. 225, *apud* CORREIA, T. B., *op. cit.*, p. 137.

⁶⁵ CORREIA, T. B., *op. cit.*, p. 142.

⁶⁶ FREYRE, Gilberto. **Casa grande & Senzala**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1952, *apud* CORREIA, T. B., *op. cit.*, p. 140-141.

testemunha um “[...] espírito de harmonia da construção com o clima, o meio e os materiais peculiares a esta parte da América [...]”⁶⁷. Desde os escritos de ambos, Costa e Freyre, nos anos 1930, o elogio à arquitetura colonial como uma expressão cultural brasileira “nova”, original, e à sua adequação ao meio e ao clima torna-se um novo paradigma celebrado por muitos arquitetos⁶⁸.

Para Costa, a mistura de técnicas construtivas artesanais e modernas é outra expressão da busca de estabelecimento de um elo entre o novo e o tradicional, entre o local e o internacional, que está no fulcro das qualidades atribuídas por Freyre ao conceito de “plasticidade”, central no seu pensamento⁶⁹.

De fato, a representação da identidade brasileira em Lucio Costa aproxima-se, em sua fluidez, do paradigma de Gilberto Freyre. Com o “amolecimento” na adaptação ao meio visto no estilo colonial, que Costa cita em Freyre, perder-se-ia um pouco da “largueza” herdada dos portugueses, mas se somaria à simplicidade e à “largueza” maior da vida na colônia, levando a uma diferenciação maior, por conta não só da grandiosidade do cenário e das dificuldades materiais, mas também da utilização da mão de obra nativa e negra⁷⁰.

Outro ponto comum entre os escritos de Lúcio Costa e Gilberto Freyre é o respeito ao que Costa chama de “nosso lastro original [...] luso, afro, nativo”. É a absorção das diversas contribuições culturais na formação da identidade brasileira que faz a diferença, cria a sua

⁶⁷ FREYRE, Gilberto, *op. cit.*, 1997, p. 225, *apud* CORREIA, T. B., *op. cit.*, 141.

⁶⁸ Cf. FREYRE, Gilberto, *op. cit.*, 1952, *apud* CORREIA, T. B., *op. cit.*, p. 141.

⁶⁹ CORREIA, T. B., *op. cit.*, 142.-143.

⁷⁰ “Sem dúvida, neste particular também se observa o “amolecimento” notado por Gilberto Freyre, perdendo-se, nos compromissos de adaptação ao meio, um pouco daquela “carrure” tipicamente portuguesa; mas, em compensação, devido aos costumes mais simples e à largueza maior da vida colonial, e por influência também, talvez, da própria generosidade do cenário americano, - certos maneirismos preciosos e um tanto arrebitados que lá se encontram, jamais se viram aqui. Para tanto contribuíram, e muito, dificuldades materiais de toda ordem, entre as quais a da mão de obra, a princípio bisonha, dos nativos e negros: o índio, habituado a uma economia diferente, que lhe permitia vagares na confecção limpa e cuidada das armas, utensílios e enfeites – estranhou, com certeza, a grosseira maneira de fazer dos brancos apressados e impacientes; e o negro, conquanto se tenha revelado com o tempo, nos diferentes ofícios, habilíssimo artista, mostrando mesmo uma certa virtuosidade um tanto “acadêmica”, muito do gosto europeu, - nos trabalhos mais antigos, quando ainda interpreta desajeitadamente a **novidade** das fôlhas de acanto, lembra o louro bárbaro e bonito do norte em seus primeiros contatos com a civilização latina, ou, mais tarde, pretendendo traduzir, com o sotaque ainda áspero e gótico, os motivos greco-romanos renascidos. Em ambos, o mesmo jeito de quem está descobrindo coisa nova e não acabou de compreender direito; sem vislumbre de “maîtrise”, mas cheio de intenção plástica e ainda com aquele sentido de revelação que num e noutro depois, com o apuro da técnica, desaparece. Por fim, a distância e necessidades de natureza vária e mais urgente concorreram também para uma diferenciação maior, notando-se nas realizações daqui um certo atraso sobre as da metrópole e, de um modo geral, acentuado desinteresse por toda a sorte de inovações.” *In*: COSTA, Lucio. Documentação necessária (1937), **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 1, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Ministério da Educação e Saúde, *in*: COSTA, Lucio, *op. cit.*, 2007, p. 87.

originalidade. Nesse sentido, o Brasil deveria “assimilar a inovação alheia”, sem, no entanto, ser-lhe subserviente.⁷¹

Assumir e respeitar o nosso lastro original – luso, afro, nativo.

Reconhecer a grande importância para o Brasil de hoje do aporte da migração europeia – mediterrânea e nórdica -, bem como a do oriente – próximo e distante.

Aceitar como legítima e fecunda a resultante desse entrosamento, mas reputar fundamental a absorção, nesse aporte, da nossa maneira peculiar, inconfundível – *brasileira* – de ser.

Preservar e cultivar tais características diferenciadoras, originais.

Recusar subserviência, inclusive cultural, mas absorver e assimilar a inovação alheia.⁷²

Ricardo Benzaquen de Araújo – analisando a dimensão escrita da obra de Lúcio Costa – ao definir a importância de uma continuidade entre a arquitetura colonial e a moderna, compara sua acuidade à das obras de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. Propõe, assim, debater a originalidade da contribuição de Costa no interior do movimento modernista, especialmente na construção da identidade brasileira, relacionando essa contribuição ao legado de Mário de Andrade⁷³.

Segundo a hipótese de Benzaquen de Araújo, a proximidade entre arquitetura colonial e moderna, conforme a sugestão de Costa, veicula argumentos diferentes daqueles formulados por Mário de Andrade. Por um lado, extrair-se-ia da obra do arquiteto um conceito de identidade muito “mais fluido, plástico e móvel, que não pode sequer ser reduzido às fronteiras da nação”⁷⁴, que Costa vai buscar num vínculo com o passado, de onde tira qualidades de permanência cultural que dão substância à identidade brasileira; por outro lado, no *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, Mário de Andrade critica a “unilateralidade”, segundo a qual se valorizaria a contribuição de apenas um dos três grupos na formação da identidade cultural brasileira, propondo a ideia de “brasilidade” como “fusão” dessas contribuições.

⁷¹ COSTA, Lucio. Avulsos, *apud* COSTA, M. E. , *op. cit.*, p. 158.

⁷² COSTA, Lucio. Avulsos, *apud* COSTA, M. E. , *op. cit.*, p. 158.

⁷³ “Isto acontece porque uma das formas mais habituais e legítimas de se defender a arte moderna no Brasil, em especial entre as décadas de 20 e 40, consistia justamente na afirmação de seu vínculo com um conjunto de qualidades essenciais, ou seja, permanentes, presentes eventualmente desde o período colonial, que, pela sua própria singularidade, teriam condições de definir, de dar substância à nossa identidade nacional.”, *in*: ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. Nas asas da razão: ética e estética na obra de Lúcio Costa, *in*: NOBRE, Ana Luíza [et al.], *op. cit.*, 2004, p. 60.

⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 62.

A concepção de “homem cordial” de Mário de Andrade também diferiria fundamentalmente daquela de *Raízes do Brasil*, de 1936, porque, ao invés da conotação de violência que Sérgio Buarque de Holanda lhe atribui, prevalece a ideia de “delicadeza dos sentimentos”. Para Benzaquem de Araújo, esse conceito de “cordialidade” em Mário de Andrade termina por conformar sua versão oposta, “particularmente dura, substantiva e até excludente do próprio conceito de identidade”⁷⁵, veiculada por Andrade em “O Aleijadinho”, de 1928, texto também decorrente de viagens a Minas Gerais. Nele, Mário de Andrade desqualificaria a pretensão de apresentar o escultor como primeiro grande artista brasileiro, sobretudo por ser “um mestiço, mais que um nacional”, pois os mulatos seriam seres sem referência, sem “firmeza nenhuma de caráter”, porém nem melhores nem piores que os portugueses e os negros africanos⁷⁶. Note-se, assim, a diferença entre a concepção de Mário de Andrade sobre o mestiço, no seu texto sobre o Aleijadinho de 1928, e o respeito de Lucio Costa ao que ele chama de “nosso lastro original”, “luso, afro, nativo”, que se assemelha muito mais ao paradigma freyriano de 1933 e à valorização das contribuições de negros e índios por Andrade em sua obra, em geral, e, em particular, em *O turista aprendiz*.

Após a viagem a Minas Gerais de 1924, confrontando o neocolonial com o estilo colonial original, Costa verificou, no primeiro, um “estilo de estufa”, postiço e superficialmente formal, que produz um embelezamento meramente decorativo⁷⁷, enquanto considerava que “tudo em arquitetura deve ter uma razão de ser, exercer uma função”⁷⁸.

Como já foi dito, as narrativas de viagem, desde a viagem a Minas Gerais em 1924, tiveram para Lucio Costa uma função *iniciática*, de “conversão”, construída discursivamente *a posteriori*; uma função de observação, com a formação em suas narrativas sobre a viagem de um capital de informação, através da descrição do observado como pitoresco e genuíno; e uma função de comentário ou de análise, dentro do quadro de observações de Costa. Essa conversão, pelo que se extrai de seus textos, nasce da observação do estilo colonial, eleito por ele como um traço definidor da identidade brasileira, o que marcará uma ruptura em sua

⁷⁵ *Idem, ibidem*, p.61.

⁷⁶ Cf. COSTA, Lucio. O Aleijadinho e a arquitetura tradicional (1929), in COSTA, Lucio, *op. cit.*, 2007, ou COSTA, Lucio. O Aleijadinho, **Aspectos das Artes plásticas no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, p. 42, e ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1928, p. 32, *apud* ARAÚJO, R. B., *op. cit.*, 2004, p. 61.

⁷⁷ “[em sua viagem a Diamantina, Minas Gerais, de 1924, Lucio Costa encontrou] um estilo inteiramente diverso desse colonial de estufa, colonial de laboratório que, nesses últimos anos, surgiu e ao qual, infelizmente, já se está habituando o povo, a ponto de qualificar o verdadeiro colonial de inovação.” In: COSTA, Lucio. Considerações sobre o nosso gosto e estilo. **A Noite**, Rio de Janeiro, 18 de junho de 1924, *apud* LEONÍDIO, O., *op. cit.*, 2007, p. 34.

⁷⁸ WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p.14-15.

reflexão e em sua prática como arquiteto, e será fundamental para sua “conversão ao modernismo” ou à arquitetura moderna, como prefere dizer. Foi seu encontro com o passado, em Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, que lhe abriu o caminho da invenção da tradição da arquitetura brasileira, com a valorização do colonial⁷⁹. É desse estilo que ele extrai a qualidade de harmonia funcional e formal que será a “ideia-força” legitimadora do novo paradigma da arquitetura brasileira.

Ao eleger na tradição brasileira uma determinada constante, que seria a qualidade construtiva de “não mentir”, de construir com rigor e sobriedade – ao contrário dos “arremedos postiços” dos “estilos históricos” que critica – Costa estabelece uma filiação ao modernismo, como traço de continuidade com o passado colonial brasileiro⁸⁰. Com isso corrobora a própria invenção dessa “tradição”, como seu principal “ideólogo”: seu artigo de 1931 em *O Jornal* é emblemático dessa postura, no sentido de afirmar sua conversão a uma arquitetura de acordo com os materiais, os meios de realização, os hábitos e os costumes locais, pela revelação da arquitetura colonial provocada por suas viagens de “descoberta do Brasil”, contra uma arquitetura “falsa”, de que seria exemplo o neocolonial de José Marianno Filho, que ele mesmo abraçara⁸¹.

Lucio Costa não elege obras de exceção, como as igrejas barrocas, mas valoriza a arquitetura civil colonial, anônima, simples, austera: “desataviada e pobre”, nos seus termos⁸². Assim, ao invés de se filiar à importação de um cânone, Lucio Costa criou, ele mesmo, um cânone em que se conservam práticas e costumes ligados a um saber construtivo leigo e mais

⁷⁹ “Lá chegando [a Diamantina, em 1924] caí em cheio no passado no seu sentido mais despojado, mais puro. Um passado de verdade, que era novo para mim. Foi uma revelação.” COSTA, Lucio, *op. cit.*, 1995, *apud* COSTA, M. E., *op. cit.*, p. 135.

⁸⁰ WISNIK, *op. cit.*, p. 15.

⁸¹ “Admiro cada vez mais a arquitetura antiga e muito particularmente a nossa arquitetura antiga. As velhas casas e os velhos móveis do Brasil colonial me satisfazem e emocionam cada vez mais./ Foi Bahia e Recife, foram as velhas cidades de Minas que, aos poucos, me abriram os olhos e me fizeram compreender a verdadeira arquitetura, não futurista como o sr. José Marianno diz, mas simplesmente contemporânea, em acordo com nossos materiais e meios de realização, os nossos hábitos e costumes. Nada mais, apenas isso./ Estudando a nossa antiga arquitetura, como profissional, analisando os sistemas construtivos absolutamente honestos em que a fisionomia arquitetônica reflete, não mais ou menos, porém fielmente, exatamente, a construção, em que tudo de fato é aquilo que parece ser, compreendi a infinita tolice dessa falsa arquitetura que, com uma grande dose de ridículo e romantismo, tendia a se popularizar. Compreendi o absurdo em que estávamos, todos, arquitetos, engenheiros, construtores./ Todos nós, sem exceções, só temos feito pastiche, camelote, falsa arquitetura enfim, em todos os sentidos, tradicionalista ou não. [...] O sr. José Marianno costuma citar como modelo da arquitetura falsamente chamada tradicionalista, de acordo com os seus falsos ideias, o novo edifício da Escola Normal. [...] Não há nada mais em desacordo com o verdadeiro espírito da nossa arquitetura colonial, que era verdade da cabeça aos pés./ Um edifício como a Escola Normal é como um bicho empalhado: parece que vive, mas não vive; parece que morde, mas não morde”, *in*: COSTA, Lucio. Uma escola viva de Belas-Artes, *in*: **O Jornal**, 1931, *apud* COSTA, M. E., *op. cit.*, p. 122.

⁸² COSTA, Lucio. Documentação necessária, *op. cit.*, 2007, p. 88-90. *Cf.* WISNIK, *op. cit.*, 2001.

empírico, herdado do período colonial e mantido durante séculos, que deu feição à construção popular no Brasil, cujo exemplo mais cabal é a casa do colono, que permanece “viva”, enraizada culturalmente⁸³.

A tradição portuguesa, de que é herdeira a brasileira, tem como característica o “não mentir” de que fala Costa⁸⁴, que recomenda o resgate do mestre de obras⁸⁵, figura que, para ele, seria a guardiã do “não mentir”⁸⁶. Neste posicionamento se encontrava a verdadeira “boa tradição”, que deveria ser estudada⁸⁷, ao invés do “artificial processo de adaptação” do “movimento tradicionalista”⁸⁸, o dito “neocolonial”, liderado por José Marianno Filho.⁸⁹

São as viagens pelo Brasil que levam Lucio Costa a ressaltar o valor da expressão “desataviada e pobre”⁹⁰ da casa brasileira, na qual ele reconhece a legitimidade de “coisa da terra”, especialmente nas casas “pequeno-burguesas” das cidades mineiras e nas casas de colonos. Reconhece ainda que o processo construtivo dessa casa brasileira, no qual o barro armado se combina com a madeira, guarda semelhança com o concreto-armado da emergente arquitetura moderna⁹¹. Portanto, não é somente o interesse histórico, residual, que lhe interessa, mas o vínculo entre forma-função que o ideal universal alcança, – o mesmo que ele identifica na arquitetura colonial e na arquitetura moderna – antagonizando os dois estilos com o ecletismo e o neocolonial.⁹²

Assim, o interesse estético do arquiteto se faz sempre acompanhar de uma preocupação com as exigências da construção, com suas finalidades. É isto que o faz elogiar o rigor da arquitetura popular portuguesa, simples, sóbria e honesta⁹³, e, como já foi dito, da arquitetura colonial brasileira, também “legítima”, “robusta, forte, maciça”, onde tudo é

⁸³ “É sair da cidade e logo surgem à beira da estrada, como se vê pouco além de Petrópolis, mesmo ao lado de vivendas de verão de aspecto cinematográfico. Feitas de “pau” do mato próximo e da terra do chão, como casas de bicho, servem de abrigo para toda a família – crianças de colo, garotos, meninas maiores, os velhos -, tudo se mistura e com aquêlo ar doente e parado, esperando... [...] e ninguém liga de tão habituado que está, pois “aquilo” faz mesmo parte da terra como formigueiro, figueira-brava e pé de milho – é o chão que continua... Mas justamente por isto, por ser coisa legítima da terra, tem para nós, arquitetos, uma significação respeitável e digna; enquanto que o “pseudomissões, normando ou colonial”, ao lado, não passa de um arremedo sem compostura.” In: COSTA, Lucio. Documentação necessária, *op. cit.*, 1995, p. 459, ou *Idem*. Documentação necessária(1937), in: COSTA, Lucio, *op. cit.*, 2007, p. 89.

⁸⁴ COSTA, Documentação necessária (1937) , *op. cit.*, 2007, p.92.

⁸⁵ “Cabe-nos agora recuperar todo êsse tempo perdido, estendendo a mão ao mestre-de-obras sempre tão achincalhado, ao velho ‘portuga’ de 1910, porque – digam o que quiserem – foi êle quem guardou, sôzinho, a boa tradição.” *Idem, ibidem*, p. 94

⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 92.

⁸⁷ *Idem, ibidem.*, p. 86.

⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 94.

⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 94.

⁹⁰ *Idem, ibidem* p. 88-90.

⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 88-90.

⁹² ARAÚJO, R. B., *op. cit.*, 2004, p. 63.

⁹³ *Idem, ibidem*, p. 62.

“estável, severo, simples, nada pernóstico”⁹⁴, ressaltando a “ideia-força” de seu pensamento: de que a arquitetura tem raízes na terra, devendo se adequar ao meio físico e social. Por isso, por ser obra do engenho de um povo, a arquitetura requer estudo, o que Costa realiza mediante suas viagens: só assim se podem conhecer as construções populares que são a expressão mais perfeita de “saúde plástica” do povo⁹⁵.

A preocupação, tanto estética como ética⁹⁶, com a conciliação entre forma e função leva Costa, desde suas narrativas da viagem a Minas, a criticar o decorativo, que lhe parece falso por não cumprir uma função na obra. Para ele, o que importa é o “verdadeiro espírito da nossa gente”; o espírito, ele explica, que formou a nacionalidade brasileira, o mesmo que havia encontrado quando viajou pelo interior de Minas Gerais, nas cidades históricas, na Bahia e em Pernambuco, que unifica o Brasil⁹⁷.

Quem viaja pelo interior de Minas percorrendo as suas velhas cidades, Sabará, Ouro Preto, S. João del Rei, Mariana e tantas mais, não pode deixar de ter a impressão triste que tive, a pena infinita que senti vendo completamente esquecidos aquêles vestígios tão expressivos do passado, de um caráter tão marcado, tão nosso. [...]

E quando já se conhece Bahia, Pernambuco e os outros, e que se observa que afora pequenos detalhes próprios a cada região, o espírito, a linha geral, a maneira de fazer é a mesma, seja no Caraça ou seja em Olinda, é aí que a gente vê, mesmo sem saber nada de história, só olhando a sua arquitetura antiga, que o Brasil, apesar da extensão, diferenças locais e outras complicações, tinha que ser mesmo uma coisa só.⁹⁸

1.2 - Mário de Andrade: a viagem como conversão “folclorista”

Mário de Andrade propôs um projeto intelectual que viesse responder à necessidade de documentar os elementos constituidores da cultura brasileira. Essa ideia já estava presente em seus artigos após a sua primeira viagem a Minas Gerais, em 1919, ainda que, num

⁹⁴ COSTA, Lucio. O Aleijadinho e a arquitetura tradicional (1929), in: COSTA, Lucio, *op. cit.*, 2007, p. 14-15.

⁹⁵ “A arquitetura regional autêntica tem as suas raízes na terra; é produto espontâneo das necessidades e conveniências da economia e do meio físico-social, e se desenvolve, com tecnologia a um tempo incipiente e apurada, à feição da índole e do engenho de cada povo; ao passo que aqui a arquitetura veio já pronta e, embora beneficiada pela experiência africana e oriental do colonizador, teve de ser adaptada como roupa feita, ou de meia confecção, ao corpo da nova terra. À vista desta constatação fundamental, importa pois conhecer, antes de mais nada, a arquitetura regional portuguesa no próprio berço, porque é na construção popular de aspecto viril e meio rude, mas acolhedor, das suas aldeias que as qualidades da raça se mostram melhor, percebendo-se, desde logo, no acerto das proporções e na ausência de artifícios, uma saúde plástica perfeita, se é que se pode dizer assim.” In: *Idem, op. cit.*, 1995, *apud* COSTA, M. E., *op. cit.*, p. 71.

⁹⁶ ARAÚJO, R. B., *op. cit.*, 2004, p. 62.

⁹⁷ COSTA, Lucio. O Aleijadinho e a arquitetura tradicional (1929), in: COSTA, Lucio, *op. cit.*, 2007, p. 15.

⁹⁸ COSTA, Lucio, *op. cit.*, 2007, p. 15.

primeiro momento, entre 1917 e 1924, o núcleo de suas reflexões fosse a inserção do país na ordem internacional por meio do modernismo⁹⁹. Para Antonio Gilberto Ramos Nogueira, esse projeto intelectual seria uma espécie de “inventário dos sentidos” configurado inicialmente com a sedimentação de uma estética modernista, cujo projeto é marcado pela tensão dialética entre o universal e o particular.

Nesse sentido, o folclore e a cultura popular surgem como espelhos do localismo na interpretação da identidade brasileira, de acordo com Antonio Candido¹⁰⁰, para quem o “desrecalque localista” consistia na superação do complexo de inferioridade em relação à Europa que dominava o país, jovem e mestiço, condenando-o à imitação das culturas mundialmente hegemônicas. O “desrecalque localista” seria ainda a grande conquista da primeira fase do modernismo, representando um novo momento na dialética entre universal e particular, quando então o movimento alcançaria uma expressão ao mesmo tempo local e universal.

Para Eduardo Jardim de Moraes, é somente a partir de 1924 – ano da viagem que Mário de Andrade faz com Blaise Cendrars, Paulo Prado, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e seu filho Nonê, dona Olívia Guedes Penteado, René Thiollier e Godofredo da Silva Telles a Minas Gerais – que a questão central do modernismo passa a ser a constituição de uma estética que tem como fundamento a tradição, identificada como elemento de “autenticidade” da cultura brasileira, único caminho de se alcançar o cosmopolitismo. Considera-se, a partir de então, que o particular leva ao universal. Se, por um lado, antes de 1924, o experimentalismo estético do modernismo é identificado como revolucionário porque rompe com a literatura passadista, propondo uma atualização da produção cultural em paralelo com a estetização do cotidiano proposta pelos movimentos europeus coetâneos, por outro, a partir da viagem de 1924, a “revolução da linguagem” leva a outras abordagens: Mário de Andrade desenvolve então uma “sensibilidade etnográfica”¹⁰¹, que se dá, segundo Antonio Gilberto Ramos Nogueira, com um propósito de renovação estética, como parte de

⁹⁹ Cf. MORAES, Eduardo Jardim de. **A Constituição da idéia de modernidade no modernismo brasileiro**. Tese apresentada ao Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1983; *Idem*. **A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Graal, 1978; *Idem*. **Mário de Andrade: Eu sou trezentos: vida e obra**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

¹⁰⁰ Cf. CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000, *apud* NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. **Por um inventário dos sentidos**. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário. São Paulo: Editora Hucitec/ FAPESP, Coleção Estudos Brasileiros, 2005, p. 51.

¹⁰¹ Cf. CAMPOS, Luna Ribeiro. **Sensibilidade etnográfica, narrativa e interpretação do Brasil: a viagem de Mário de Andrade ao Nordeste (1928/29)**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Sociologia. Orientador: André Pereira Botelho. Rio de Janeiro, 2014.

um processo de conhecimento da realidade nacional que coloca em xeque outras dimensões da totalidade social.¹⁰²

À experiência *iniciática* a que se submete Mário de Andrade com as viagens pelo Brasil – desde as viagens a Minas Gerais, em 1919 e 1924 –, soma-se ao caráter de observação de uma realidade considerada “autêntica”, permitindo-lhe elaborar um discurso analítico que se consolidaria com suas posteriores “viagens etnográficas”¹⁰³ ao norte e ao nordeste do Brasil, em 1927 e 1928-29.

Silviano Santiago cita dois versos, um de Mário de Andrade, outro de Carlos Drummond de Andrade, para apontar a complementariedade e a contradição entre o modernismo de 1922 e aquele de 1924, ressaltando a complementariedade de São Paulo e Minas Gerais para o projeto modernista. Se, por um lado, Mário de Andrade fala de Minas Gerais como “fruto” da “descoberta” paulista, por outro, Carlos Drummond de Andrade destaca essa mesma “descoberta” de Minas Gerais por Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mário de Andrade: “... Minas Gerais, fruta paulista..”. - de Mário de Andrade; “(Tarsila, Oswald e Mário revelando Minas aos mineiros de Anatole)” – de Carlos Drummond.¹⁰⁴

A partir de Brito Broca, Santiago destaca o paradoxo modernista presente no significado da viagem de 1924 a Minas Gerais: a necessidade de mergulhar na tradição brasileira para se alcançar o “transplante europeu nos trópicos”, chamado pelos modernistas de inserção do Brasil no “concerto internacional”. Os viajantes seriam então vanguardistas voltados para a tradição, sendo esse o paradoxo comum às narrativas de viagem dos modernistas. Nesse sentido, Santiago entende que 1922 a um só tempo complementa e contradiz 1924: é o país que está sendo configurado como nação.

Eduardo Jardim de Moraes defende que, no momento da Semana de Arte Moderna de São Paulo, havia muito mais interesse em superar o “atraso” da literatura do país, em relação à produção europeia. E é justamente o ano de 1924, que marca a virada do movimento,

¹⁰² NOGUEIRA, A. G. R., *ibidem*, 2005, p. 55-56.

¹⁰³ De fato, Mário de Andrade chamou sua primeira viagem ao Nordeste e ao Norte, em 1927, de “O turista aprendiz – viagem pelo Amazonas até o Perú, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega!” e somente sua segunda viagem ao Nordeste, em 1928, de “O turista aprendiz – viagem etnográfica”. Mas, há uma tendência a associar as duas viagens à etnografia. Cf. NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. **Por um inventário dos sentidos**. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário. São Paulo: Editora Hucitec/ FAPESP, Coleção Estudos Brasileiros, 2005; LOPEZ, Telê P. A.. “Viagens etnográficas” de Mário de Andrade’, *in*: ANDRADE, Mário. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1976(a).

¹⁰⁴ SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas, *in*: FROTA, Lélia Coelho (Org. e pesquisa iconográfica). **Carlos e Mário**: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade – inédita - e Mário de Andrade: 1924-1945. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002, p.17; SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 105.

quando a tradição aparece como capital, diríamos, de um discurso que pretende a atualização da produção artística do país.

Na correspondência entre Mário de Andrade e Carlos Drummond vê-se a tensão entre um Drummond que reivindica sua hereditariedade europeia, francesa, e um Mário que a acusa, considerando falsas as suas pretensas raízes francesas, sem lhe perdoar a influência de Anatole France, que considera decadente. Drummond fala da “tragédia de Nabuco”, criticando o caráter, a seu ver, “pouco civilizado” das paisagens brasileiras. Já para Mário, a chamada “tragédia de Nabuco” não tem origem no próprio Joaquim Nabuco, mas antes se trata apenas de uma doença tropical transmitida aos jovens brasileiros letrados pela influência da literatura europeia¹⁰⁵.

Para Mário de Andrade, trata-se de “*abrasileirar*” o Brasil, referindo o presente ao passado nacional, o que significa, antes de mais nada, combater o eurocentrismo, especialmente o de Machado de Assis, objeto da defesa de Graça Aranha nos anos 1920. Nesse combate ao eurocentrismo, o modernismo encontra apoio no questionamento dos padrões eurocêntricos pelos próprios europeus, como dadaístas e surrealistas. Silviano Santiago, repetindo a tese de Antonio Candido e apoiando-se na desconstrução do eurocentrismo, afirma que a questão do passado colonial significa para os modernistas o “desrecale localista, assimilação da vanguarda europeia”¹⁰⁶.

O aprofundamento de Mário de Andrade na realidade local aparece em suas impressões de viagem, nas quais se nota seu apreço pelas manifestações culturais populares. Em carta de 10 de novembro de 1924 a Drummond, Mário fala da necessidade de viver a vida, o que faltaria a certos moços de “tendências modernistas”.

Como exemplos dessa necessidade, Mário cita conversas com a gente “ignorante” e o samba no Carnaval do Rio de Janeiro, que lhes ensinariam mais que o estudo. Para ele, mais vale ter uma obra transitória, mas marcada pela experiência da vida, do que uma que seja eterna e célebre. E essa experiência da vida está para ele em ser brasileiro e não “despaisado”¹⁰⁷; por isso, ele reprova em Drummond a falta de “espírito de mocidade brasileira”. É a partir da afirmação da experiência de vida “corporalmente” inaugural, realizada por Mário em seus “passeios” e viagens pelo Brasil, que se pode afirmar a centralidade do caráter iniciático das viagens em seus discursos. Sua conversão modernista

¹⁰⁵ SANTIAGO, Silviano. *Op. cit.*, 2002, p. 19.

¹⁰⁶ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, 2000, p. 112.

¹⁰⁷ FROTA, L. C.. *Op. cit.*, 2002, p.46-52.

nasce dessa experiência de vida e é ela que norteará seu itinerário rumo a uma etnografia, no final dos anos 1920 e durante os anos 1930¹⁰⁸.

Mário de Andrade faz uso da etnografia tanto em seus textos de não-ficção, ensaísticos e nas suas cartas, assim como na sua ficção. Por exemplo, em *Macunaíma*, é sabido que Mário usa as suas anotações “de campo” sobre as tradições populares feitas durante sua primeira viagem ao norte e nordeste do Brasil, no final dos anos 1920.

Drummond de Andrade, em carta a Mário de 22 de novembro de 1924, repudiava viver no Brasil, qualificando-o de “infecto” (“Detesto o Brasil como um ambiente nocivo à expansão do meu espírito. Sou hereditariamente europeu, ou antes: francês.”¹⁰⁹). A resposta de Mário de Andrade veio em carta de 1924, através da lembrança da paisagem do país que lhe trazia felicidade, negando a oposição do dilema entre o nacionalismo e o universalismo proposto por Drummond. Como alternativa, defende um nacionalismo universalista, convocando Drummond para o necessário trabalho de *abrasileiramento* do Brasil, através do mergulho nas tradições, tal como afirmara em *Paulicéia Desvairada*, de 1922. Mário de Andrade afirma, assim, a necessidade de dar ao Brasil a alma que, ao seu ver, o país ainda não tinha, o que requeria o “sacrifício” de preferir à erudição a “experiência de vida”, a inserção na cultura popular, sem que, com isso, se negue a “civilização”.¹¹⁰

Mário de Andrade afirma que não há apenas uma “civilização”, mas várias; com isso, contribui para a formação de um discurso tido por modernista, no qual se afirma que a “civilização” é conformada pela “raça”, pelo “meio” e pelo “tempo”, e que os brasileiros só alcançariam mediante um trabalho paulatino de “abrasileiramento”, de “desprimitização”, através do aprofundamento na tradição¹¹¹. É essa mesma ideia de “civilização” de Mário de Andrade que surge como “nova civilização” em Blaise Cendrars, a partir de suas viagens ao Brasil. Ela se sustenta, em ambos, na “pluridade” e na “polifonia” de suas obras¹¹², num “dialogismo” que abre espaço para as diferenças.

Como o próprio Mário de Andrade indica, nessa mesma carta de 1924 a Drummond, *Paulicéia Desvairada* já refletia em 1922 seu dilema pessoal: a tensão entre a estética

¹⁰⁸ ANDRADE, Mário. Carta a Carlos Drummond de Andrade, São Paulo, 10-11-1924, in: FROTA, L. C., *op. cit.*, 2002, p. 46-52.

¹⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 59.

¹¹⁰ ANDRADE, Mário. Carta a Carlos Drummond de Andrade, s/d (1924), in: FROTA, L. C., *op. cit.*, 2002, p.66-72.

¹¹¹ *Idem, ibidem*, p. 66-72.

¹¹² BOTELHO, André. **De olho em Mário de Andrade**: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2012, p. 16.

vanguardista e a “missão” de intelectual engajado que ele exige do mineiro¹¹³. Ao vanguardismo poético adiciona-se o “abrasileiramento” do português escrito, com o emprego da fala brasileira e a inovação da linguagem, no uso do verso livre, dos neologismos, das rupturas sintáticas, registrando a prosódia, o ritmo, o léxico e a sintaxe coloquial. A temática nacional aflorada pelo romantismo surge “desnaturalizada”: o tom jocoso desmascara o passadismo, considerado por Mário de Andrade como um elemento alienante da situação cultural do país.

Nesse sentido, a assertiva de que 1922 já continha 1924 parece válida para Mário de Andrade. Sua conversão à tradição já se prenunciava desde sua viagem a Minas Gerais em 1919, da qual resultam artigos sobre arte religiosa, e se consolida após a viagem de 1924, quando ela se completa, tornando-se uma profissão de fé na função social da arte, como se verifica nessa carta. Para Alfredo Bosi, *Clã do jabuti* e *Remate de males*, originados de suas pesquisas folclóricas, apresentam poemas escritos de 1923 a 1930, que “já incorporavam à poesia de Mário de Andrade a dimensão da pesquisa folclórica, uma das opções mais fecundas de toda a cultura brasileira nesse período”¹¹⁴. Sua obra aprofunda sua reflexão sobre o país, seja em sua poesia pós-1930, denunciando injustiças – como em “O carro da miséria” e “Lira Paulistana”, despojados do pitoresco, ambas de 1946 –, seja na sua obra de cunho “etnográfico”, refletindo o caminho inexorável de seu engajamento na “missão” de aprofundar-se na cultura “nacional”.

Esse “engajamento” de Mário de Andrade deve ser matizado. Não se trata de um nacionalismo panfletário, como nos adeptos do nativismo. Sua conversão modernista incorpora o tema da “nação” pelo viés cultural, através da inserção nas manifestações populares do país. Em nota de 1927 no *Diário Nacional*, Mário elogia o grupo modernista de Cataguases (Minas Gerais), responsável pela revista *Verde*, na qual é forte o sentido da “função social”. Considera ainda “admirável sacrifício de si”, que os grupos do Rio de Janeiro e São Paulo poderiam ter, se não tivessem caído no “individualismo”¹¹⁵.

A grande descoberta da viagem de 1924 teria sido, para André Botelho, a valorização do *primitivo*, tão exaltado pelas vanguardas europeias, identificado naquilo que estaria

¹¹³ Cf. LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades-Editora 34, 2000, p. 154, *apud* NOGUEIRA, A. G. R., *op. cit.*, 2005, p. 58-60.

¹¹⁴ BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 351.

¹¹⁵ ANDRADE, Mário. Nota publicada no *Diário Nacional*, São Paulo, 26-10-1927, *in*: FROTA, L. C., *op. cit.*, 2002, p. 301.

“entranhado” na “sensibilidade” dos brasileiros¹¹⁶, as manifestações culturais populares. Segundo o autor, a valorização do “primitivo” por Mário de Andrade não se dá em detrimento da “civilização”, mas opera como “fator de correção”, num “contraponto” à tendência de homogeneização que o paradigma europeu de civilização adotado pelo *status quo* vigente veiculava¹¹⁷. Botelho chama a atenção, especialmente, para o reconhecimento da ascendência de Mário de Andrade sobre o movimento mineiro.

Também Pedro Nava destaca a importância do ano de 1924 para o modernismo e, especialmente, da “caravana paulista”, que levou os modernistas de São Paulo e Blaise Cendrars ao encontro das tradições de Minas Gerais, para o chamado modernismo “mineiro”, do qual participava, não sem ressaltar a impressão que o encontro com Blaise Cendrars e a leitura de *Feuilles de Route*, seu primeiro livro sobre o Brasil, causaram nos mineiros¹¹⁸.

Cabe observar que *A Revista*, periódico modernista mineiro, surge em 1925, após a visita dos paulistas ao estado, e não só recebia a colaboração de Mário de Andrade, como tinha uma posição “nacionalista”, segundo Nava. Essa “nacionalização”, de que fala Nava, buscava nas tradições culturais de Minas a “coisa viva” de seu passado, que orientaria o futuro da cultura “nacional”¹¹⁹. A valorização das manifestações culturais vivas é também um dos pontos cruciais do modernismo de Mário de Andrade, como veremos mais adiante.

Sobre *Clã do jaboti*, de 1927, respondendo à curiosidade de Drummond sobre o título do livro – cujos poemas nascidos de suas viagens pelo Brasil o mineiro elogia – Mário de Andrade explica a sua intenção de dar um título significativo de algo “bem nacional”, presente nas fábulas populares, mas sem a intenção de criar um símbolo, considerando *Losango cáqui* seu primeiro livro “de preocupação brasileiro”. Mas ele minimiza a importância do “Brasil” (“essa besteira de Brasil”), numa crítica ao nacionalismo inflamado do grupo verdamarelo anta¹²⁰.

¹¹⁶ BOTELHO, André. O modernismo barroco de Pedro Nava, in: NAVA, Pedro. **Beira-Mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 18.

¹¹⁷ LIMA, Nísia Trindade; BOTELHO, André. Malária como doença e perspectiva cultural nas viagens de Carlos Chagas e Mário de Andrade à Amazônia. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, jul-set. 2013, p. 760.

¹¹⁸ NAVA, Pedro. **Beira-Mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 261-262.

¹¹⁹ **A Revista** foi criada por Carlos Drummond de Andrade, Francisco Martins de Almeida, Emílio Moura e Gregoriano Canedo e louvava as tradições como fonte da “nacionalidade”, o passado como “coisa viva” que “esculpiria” o futuro, nos termos de Pedro Nava. “O passado não é um museu em que o visitante passeia um olhar de vidro. É coisa viva”, escreveu Martins de Almeida, citado por Pedro Nava, in NAVA, Pedro. *Op. cit.*, 2013, p. 283.

¹²⁰ Referência ao Verdamarelismo e à Anta, correntes do movimento modernista de São Paulo, de caráter nativista exacerbado, ANDRADE, Mário. Carta a Carlos Drummond de Andrade, São Paulo, 21-01-1928, in: FROTA, L. C., *op. cit.*, 2002, p. 312.

A conversão de Mário de Andrade à cultura popular faz de seu modernismo uma literatura que exprime a sociedade brasileira, voltando-se para dentro, para a revivescência dos mitos populares num registro moderno, como em seu *Macunaíma*. Essa característica está presente, a partir de então, nas obras de vários outros artistas, como Tarsila do Amaral, Portinari, Villa-Lobos, Mignone, Lourenço Fernandez, Camargo Guarnieri, Jorge de Lima e Guimarães Rosa¹²¹, e aparece também na obra de Blaise Cendrars sobre o Brasil.

Em carta de 1927 a Drummond, Mário de Andrade fala de seu interesse pelas manifestações culturais populares, particularmente pelas lendas tradicionais dos diferentes povos, que são para ele “os romances mais lindos que pode haver”. Ele nega que *Macunaíma* seja indianista, pois, apesar de seu personagem principal ser um índio, não se procura na obra reproduzir os costumes indígenas, mas inventam-se costumes, comuns a várias classes de brasileiros, na atmosfera cosmopolita da cidade de São Paulo. Como se sabe, o que lhe interessou foi criar um herói sem caráter, como o brasileiro, no seu ponto de vista¹²². As características desse herói se assemelham àquelas atribuídas por Paulo Prado ao brasileiro, em *Retrato do Brasil*, de 1928.

Assim como fez Blaise Cendrars em sua obra sobre o Brasil, Mário de Andrade não só se vale da revivescência dos mitos populares num registro moderno, em *Macunaíma*, como mistura – num processo que André Botelho chamou de “bricolagem” – os mais diversos gêneros, de relatos de viagem a textos etnográficos, lendas, cerimônias populares de diversas origens culturais, episódios autobiográficos. Desse modo, ele une “elementos históricos, etnográficos e ficcionais das tradições escrita e oral, erudita e popular, brasileiras, europeias, indígenas e africanas”¹²³, tal como faz Cendrars. Para Botelho, esses textos de Mário de Andrade poderiam ‘ser inseridos na longa tradição de “levantamento da realidade” pela arte’, que, ‘como observou a crítica Gilda de Mello e Souza, marca profundamente tanto a produção ensaística quanto a produção artística no Brasil, e que adquire sentido quase missionário na década de 1920 com a confluência entre “vanguarda” e “nacionalismo”’¹²⁴.

Procurando, pois, conhecer a cultura “nacional”, com o objetivo de inventar uma tradição, os modernistas viajam pelo país, voltando-se tanto para o conhecimento do passado, através da cultura erudita do período colonial, quanto para o conhecimento das manifestações

¹²¹ BOSI, A., *op. cit.*, 2006, p. 351.

¹²² ANDRADE, Mário. Carta a Carlos Drummond de Andrade, São Paulo, 27-02-1927, in: FROTA, L. C., *op. cit.*, 2002, p. 276.

¹²³ BOTELHO, André. *Op. cit.*, 2012, p. 23.

¹²⁴ *Idem, ibidem*, p. 24. Cf. MELLO E SOUZA, Gilda de. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

tradicionais da cultura popular vivas. Se, por um lado, os artigos sobre arte religiosa publicados por Mário de Andrade em 1920 na *Revista do Brasil*, após sua primeira viagem a Minas Gerais em 1919, já tentavam satisfazer a necessidade de registrar as manifestações artísticas do passado, por outro, esse registro seria o germe de um dos fundamentos do discurso modernista pós-1924: a ideia de se alcançar o universal através de um aprofundamento no singular, ou seja, nas raízes da cultura brasileira, que lhe confeririam uma identidade nacional.

Para além de registrar as manifestações artísticas passadistas, o registro das manifestações culturais tradicionais vivas se constitui em outra tarefa modernista, colaborando para a realização da ideia de conhecer a cultura nacional. O interesse pela cultura tradicional que se mantém viva concorre, por fim, para a realização do projeto modernista de renovação estética.

Em suas viagens ao interior, Mário de Andrade se dedica a todas essas tarefas, particularmente, à de registro de um “acervo de brasilidade”¹²⁵, com suas pesquisas sobre o que chama de “folclore”. Nessa perspectiva, destaca-se a “viagem de descoberta do Brasil”, a Minas Gerais, de 1924, e as viagens de 1927 e 1928-1929, ao norte e nordeste do país: “[Essas viagens] representam, no contexto do modernismo, a síntese do pensamento brasileiro na construção de uma cultura nacional. Tais preocupações revelam a importância das tradições como mediadoras da questão nacional.”¹²⁶ Nos termos do próprio Mário de Andrade, em 1929: “As viagens nos dão muita autoridade”¹²⁷.

Nesse sentido, o modernismo atualiza uma tradição inaugurada pelos viajantes, que registravam diversos aspectos da realidade do país, para fins de autópsia ou, no século XVIII, de conhecimento científico, dando origem, no século XIX, a uma memória visual do Brasil. A partir do século XIX, diversas “expedições” procuraram registrar, através da fotografia, do fonógrafo e do filme, essas “evidências”, com o objetivo de confirmação documental tanto da “autenticidade” dos objetos de estudo quanto da “autoridade” dos viajantes¹²⁸. A documentação da cultura popular no começo do século XX, antes mesmo da disseminação do termo “folclore”, insere-se nessa tradição, com Sílvio Romero, Melo Morais Filho, Amadeu Amaral, dentre outros. Mário de Andrade, herdeiro dessa tradição, refere-se a esses viajantes, nas crônicas de *O turista aprendiz*, publicadas no *Diário Nacional*, entre 1928 e 1929. Em

¹²⁵ NOGUEIRA, A. G. R., *op. cit.*, 2005, p. 64-65.

¹²⁶ *Idem, ibidem*, p. 65.

¹²⁷ *Idem, ibidem*, p. 65

¹²⁸ *Idem, ibidem*, p. 66-67.

1928, ele publica o *Ensaio sobre a música brasileira*¹²⁹, uma espécie de manifesto nacionalista que, mesmo sem deixar de comentar a música erudita, se fundamenta na análise da música popular e inclui uma antologia de cantigas.

A preocupação com a “autenticidade” norteava as pesquisas de Mário de Andrade, que se perguntava se as manifestações culturais seriam de fato de origem popular, se estariam em vias de se tornar tradição e se a participação de letrados concorreria para sua criação. Essa preocupação se estendia à validade de sua documentação. Ele costumava fazer uma distinção entre “indivíduo” e “povo”. E quanto mais individualizada fosse a manifestação, mais ele desconfiava de sua “autenticidade” popular¹³⁰. Assim se deu em 1928, quando Mário entrevistou dois “mestres” de catimbó, em Natal, Rio Grande do Norte, e foi levado a se submeter a um rito de “fechamento” de seu corpo pelos “desmaterializados” invocados pelos mestres, manifestando-se um espírito “limpador de matérias”¹³¹: “É impossível descrever tudo que se passou nessa cerimônia disparatada, mescla de sinceridade e charlatanice, ridícula, religiosa, cômica, dramática, enervante, repugnante, comoventíssima, tudo misturado.”¹³²

Também sua reação, em 1938, ao lançamento de sambas e marchas carnavalescos, no Rio de Janeiro, é de desconfiança quanto à “autenticidade” das manifestações, que considera “desprovidas de qualquer validade”; e que não poderiam ser consideradas “folclóricas”.

A *autenticidade* é o valor que marca a consolidação da conversão modernista de Mário de Andrade, a partir de 1924. Nos artigos publicados na *Revista do Brasil*, originados de sua primeira viagem a Minas Gerais em 1919, nota-se que ele já está em busca de um valor que legitime sua apreciação, ainda limitada à estética da arte religiosa no Brasil (no que permanece refém de comparações com a arte religiosa europeia).

Porém, Mário de Andrade já introduz no seu discurso dessa época as manifestações tradicionais populares de cultura, em que o valor de *autenticidade* da tradição parece estar sendo vislumbrado originalmente. Assim, no seu primeiro artigo publicado naquela revista sobre o tema, “A arte religiosa no Brasil”¹³³, percebe-se o seu deslumbramento pela procissão

¹²⁹ ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1972. [Obras completas de Mário de Andrade], *apud* TRAVASSOS, Elizabeth. Mário e o Folclore, **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Mário de Andrade, nº 30, 2002. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Ministério da Cultura/Secretaria do Livro e da Leitura, 2002.

¹³⁰ TRAVASSOS, E., *ibidem.*, 2002, p. 101.

¹³¹ *Idem, ibidem*, p. 101.

¹³² ANDRADE, Mário de. **Música de feitiçaria no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1983, p. 32. [Obras completas de Mário de Andrade, XII], *apud* TRAVASSOS, E., *op. cit.*, 2002, p. 101.

¹³³ ANDRADE, Mário Moraes de. A Arte religiosa no Brasil, **Revista do Brasil**, nº 49, jan. 1920, São Paulo-Rio de Janeiro (**Revista do Brasil**, vol. XIII, jan-abr. 1920, anno V, São Paulo-Rio de Janeiro, p. 5-12).

que acompanha em Ouro Preto. Ele reconstitui historicamente o transladamento do Santíssimo Sacramento da capela de Nossa Sr.^a do Rosário para a matriz da cidade. Ainda que ressalte, sobretudo, a importância da contribuição da igreja católica na formação espiritual, especialmente no desenvolvimento do gosto pelas artes, toda a descrição pormenorizada da procissão parece confirmar esse despertar de Mário de Andrade para o que viria a se constituir, a partir de 1924, na pedra de toque de sua conversão modernista: a tradição das manifestações culturais populares vivas.

Mário de Andrade destaca os aspectos materiais da festa religiosa, num elogio à tradição da igreja católica de dedicar-se às artes para “manejar os homens”¹³⁴, fazendo uso da descrição do fausto da cerimônia. Colhendo exemplos entre as narrativas de viajantes e ressaltando a riqueza dessas festividades no Brasil, ele critica sua decadência devido ao desinteresse de então pela espiritualidade. Portanto, se exalta a festa, o faz, sobretudo, por seu caráter pedagógico de levar as artes ao povo. Parece-nos que, por mais que a contribuição católica seja supostamente de origem erudita, Mário de Andrade demonstra um interesse particular pela manifestação artística das grandes festas religiosas no Brasil, que são manifestações de cunho popular, como se pode observar na enumeração das diversas ordens religiosas que participam da procissão em Ouro Preto. É nesse sentido que esse artigo demonstra um interesse nascente pelas manifestações culturais populares vivas que seriam, a partir de 1924, a grande fonte de sua produção artística e intelectual.

Na continuação do artigo “A arte religiosa no Brasil”¹³⁵, publicada também na *Revista do Brasil*, Mário de Andrade afirma que os estilos se originam das necessidades particulares de cada povo, de acordo com os materiais acessíveis, a natureza do solo ou do clima ou por um movimento espiritual que transforma a situação do homem diante da coisa pública, trazendo-lhe novas necessidades e deveres¹³⁶. Referindo-se à arquitetura e escultura religiosas, considera que a arte cristã no Brasil estava parada no passado, requerendo classificação. Através de um resgate, que tenta encetá-la, dedica esses artigos à análise das igrejas dos três principais centros “de civilização” na sua avaliação: Bahia (em que ele inclui Pernambuco), Rio de Janeiro e Minas Gerais. Assim, se Mário de Andrade, por um lado, ainda não reconhece neste artigo um estilo original brasileiro, por outro, pensa que a arte religiosa no Brasil teve uma “vívida” existência, constituindo um tesouro no qual os artistas

¹³⁴ *Idem, ibidem*, p. 9.

¹³⁵ *Idem*. A Arte religiosa no Brasil (continuação), **Revista do Brasil**, nº 50, fev. 1920, São Paulo-Rio de Janeiro (**Revista do Brasil**, vol. XIII, jan-abr. 1920, anno V, São Paulo-Rio de Janeiro, p. 95-103).

¹³⁶ *Idem, ibidem*, p. 96.

contemporâneos deveriam ir buscar sua inspiração¹³⁷. O reconhecimento da existência de uma arte cristã brasileira, com alguns traços originais que poderiam, por sua feição acentuada, resultar num estilo nacional, abre caminho para a afirmação posterior de uma tradição *autêntica*, genuinamente brasileira, que seria a fonte de uma arte brasileira autônoma, livre da cópia dos estilos importados.

Mário de Andrade ainda não viajara ao Recôncavo baiano; por isso, baseando-se em leituras, fotografias e depoimentos orais, reconhece na arte religiosa da Bahia colonial a autenticidade buscada, dando exemplos de sua arquitetura. Já sobre escultura e pintura, diz que vários de seus artistas do final do século XVIII e início do XIX foram verdadeiros criadores de escola¹³⁸. Ou seja, apesar de, no início do texto, ele afirmar que o Brasil não teria criado um estilo original, ao fim reconhece existir uma arte religiosa genuinamente brasileira, que fez escola.

Esse reconhecimento de uma tradição nas artes brasileiras, particularmente do período colonial, no qual os artistas contemporâneos deviam se mirar, surge originalmente no discurso de Mário de Andrade, nos artigos aos quais se dedicou após a sua primeira viagem a Minas Gerais. Está também aí a origem de suas preocupações com a preservação do patrimônio cultural brasileiro, que resultaria na sua atuação como criador, em 1935, e, a seguir, diretor do Departamento de Cultura de São Paulo – de onde se demitiu em 1938 –; como criador, em 1937, da *Sociedade de Etnografia e Folclore*, subordinada ao Departamento de Cultura; e como assistente técnico do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) em São Paulo, em 1937 (para o qual escrevera, como visto, o Anteprojeto de sua criação, em 1936).

Colhendo exemplos nos relatos de viajantes, Mário de Andrade faz uma pequena digressão sobre os costumes na Bahia do período colonial, o que mais tarde desenvolveria em suas crônicas de viajante, como aquelas publicadas sob o título de “O turista aprendiz”, em *O Diário Nacional*, de 1928 a 1929. Com isso, torna-se pioneiro nos estudos do cotidiano.

Em “A arte religiosa no Rio”, terceiro artigo publicado por Mário de Andrade na *Revista do Brasil*, em 1920, fala das igrejas e dos artistas que considera relevantes no Rio de Janeiro. Comparando as igrejas do Rio de Janeiro a exemplos da arte religiosa europeia, encontra nelas valor artístico e histórico, mesmo que não as considere originais como as mineiras, nem exuberantes como as baianas. Sobre os pintores, afirma que seriam como

¹³⁷ *Idem, ibidem*, p. 95-103.

¹³⁸ *Idem, ibidem*, p. 99-101.

“primitivos duma escola”¹³⁹ que não teria ainda atingido seu esplendor. Destaca ainda o Mestre Valentim, como escultor, e a igreja de Santa Cruz dos Militares, como obra-prima.

No quarto artigo publicado no *Diário Nacional*, em 1920, “Arte religiosa no Brasil”, dedicado a Minas Gerais, Mário de Andrade afirma que o barroco teria dado origem a “um verdadeiro estilo”, “muito mais nacional”. Ressalta, a seguir, sua autenticidade brasileira, equiparando-o, do ponto de vista histórico, aos estilos egípcio, grego ou gótico (o que contradiz sua afirmação, no segundo artigo, segundo a qual o Brasil não teria ainda desenvolvido um estilo original)¹⁴⁰. Destaca também a originalidade do elemento curvo no estilo barroco mineiro, elemento de que, seguindo sua sugestão, a arquitetura moderna brasileira se apropriaria, Oscar Niemeyer em especial. Dessa forma, Mário de Andrade afirma, originalmente, uma tradição que seria a fonte de seu paradigma modernista, pós-1924: voltar-se para os elementos genuinamente brasileiros, para romper com uma arte que copiava os modelos europeus e proclamar uma arte autenticamente brasileira, a qual, por apresentar essa identidade, estaria apta a reivindicar seu lugar no “concerto das nações”.

Mário de Andrade elogia, também, o “gênio” do Aleijadinho, inspiração para outros modernistas (como Lucio Costa e, até mesmo, para Blaise Cendrars). Observa em Aleijadinho a qualidade de ter aprendido a lição do passado, o que preconiza para seus contemporâneos, pretendendo que eles se mirem na tradição dos exemplos de obras de arte genuinamente brasileiras do período colonial, conclamando, ainda, o brasileiro a viajar pelo país, especialmente pelos “centros de civilização”, que são para ele a Bahia (e Pernambuco), Rio de Janeiro e Minas Gerais. É a primeira manifestação de Mário de Andrade do mito da viagem iniciática que ele construiria paulatinamente.

Em sua conclusão, referindo-se à época na qual escreve, critica a importação de estilos, conclamando os artistas a darem valor ao que seria autenticamente brasileiro, o barroco, afirmando, assim, uma tradição do país como diferencial de uma arquitetura religiosa de fato brasileira, cujo estilo “deve ser regional e tradicional: ligar-se ao passado, correspondendo às inclinações do presente”¹⁴¹.

O discurso de ruptura dos modernistas, a princípio, buscava a atualização de suas questões frente às vanguardas europeias, mediante uma renovação estética que atacava o caráter de imitação da produção intelectual e artística da época. Com isso, reivindicava a

¹³⁹ *Idem*. A Arte religiosa no Rio, **Revista do Brasil**, nº 52, abr. 1920, São Paulo-Rio de Janeiro (**Revista do Brasil**, vol. XIII, jan-abr. 1920, anno V, São Paulo-Rio de Janeiro, p. 290).

¹⁴⁰ *Idem*. A Arte religiosa no Brasil, **Revista do Brasil**, nº 54, jun. 1920, São Paulo-Rio de Janeiro (**Revista do Brasil**, vol. XIV, maio-ago. 1920, anno V, São Paulo-Rio de Janeiro, p. 102-105).

¹⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 110.

superação dos cânones do academicismo, inserindo-se no projeto de modernização econômica e social de setores da sociedade brasileira que se mobilizaram em movimentos de contestação nos anos 1920. Vemos que a viagem de Mário de Andrade, em 1919, introduz, pois, o germe da busca da tradição autenticamente nacional em sua obra; a partir da viagem de 1924, Mário assumiria função central no discurso de ruptura dos modernistas, que incorpora, definitivamente, a questão da autenticidade da tradição na tentativa de construção da arte nacional.

Se essa primeira viagem a Minas Gerais já prenunciava o Mário de Andrade “descobridor”, é a viagem de 1924 com os modernistas à mesma Minas Gerais que passa à posteridade como “a viagem de descoberta do Brasil”, conferindo-lhe a autoridade de epígono dos viajantes (confirmada pelas viagens ao norte e nordeste de 1927 a 1930). Como afirma Silvia Ilg Byington, o descobrimento, visto como ato fundador da história brasileira, revela seu sentido como “uma aventura inconclusiva de reconhecimento de uma nova realidade, uma incessante busca da identidade para o Brasil e os brasileiros”¹⁴². Portanto, segundo ela, a atribuição de um valor heurístico para a noção de descobrimento permite associar os intelectuais que se dedicam a tarefa de conhecer o Brasil aos descobridores, alargando o sentido de descoberta para além do acontecimento de 1500, que, para os brasileiros, é tomado como ato fundador. Como afirmam Margarida de Souza e Ilmar Rohloff de Mattos, essa tarefa de conhecer o Brasil, que os modernistas tomam para si, associa suas viagens “à repetição da gesta inicial de nossa constituição: o *descobrimento* do Brasil.”¹⁴³ Assim, a busca de uma tradição autêntica brasileira pelos modernistas e, no caso específico, por Mário de Andrade, renova e refunda o Brasil, atribuindo novos significados para as terras visitadas e seus habitantes. De maneira geral, essa ressignificação parte, a nosso ver, da desterritorialização do espaço central hegemônico, o Sudeste, e, no caso de Mário de Andrade, da sua “cidadela intelectual”, São Paulo, para uma espécie de reterritorialização do espaço fundador da identidade nacional, a partir das viagens. Para André Botelho, a “utopia” de Mário de Andrade era justamente “desgeograficar” não só o espaço geográfico do Brasil,

¹⁴² BYINGTON, Silvia Ilg. **Pentimentos Modernistas**. As cores do Brasil na correspondência entre Luís da Camara Cascudo e Mario de Andrade. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2000, p. 3.

¹⁴³ NEVES, Margarida de Sousa; MATTOS, Ilmar Rohloff de. Projeto Integrado de Pesquisa **Modernos descobridores do Brasil**. Departamento de História da PUC- Rio, 1994, p.1. Mimeo., *apud* BYINGTON, S. I., *op. cit.*, 2000, p. 2.

como também o espaço social, “aproximando as gentes, as práticas culturais, a língua escrita das faladas, o erudito do popular etc”.¹⁴⁴

Mário de Andrade tinha plena consciência da necessidade de refundação do país, pois, como visto, era necessário para ele conhecer o Brasil através da busca de suas tradições autênticas para libertar o país do jugo colonial a que ainda estava submetido. O interessante é que, após descobrir o Brasil em suas viagens de 1919 e 1924, quando mergulha na tradição cultural das cidades históricas, ele sente a necessidade de buscar essas tradições no norte e no nordeste (identificados, na sua correspondência a partir de 1924, como legítimos repositórios da autêntica tradição cultural do país). É assim que as viagens assumem um papel fundamental no seu projeto intelectual de refundação da nação.

Esse projeto intelectual de Mário de Andrade assumiu viés etnográfico claro depois da viagem de 1924, para, no retorno ao seu “refúgio paulistano”, elaborar uma síntese que conferisse unidade à ideia de nação. Essa é a pedra de toque do seu projeto, que assim se diferencia, por exemplo, do projeto intelectual de Câmara Cascudo, caracterizado pela afirmação do caráter específico das tradições regionais. Mário de Andrade, de fato, quis conhecer as tradições locais, solicitando a ajuda do amigo Cascudo, de quem se aproximou, mediante uma intensa troca epistolar, não por acaso, a partir de 1924. Mas seu objetivo final foi alcançar, através desse conhecimento, uma síntese da ideia de *brasilidade*, uma “essência” identitária que, atingida, seria capaz de afirmar a especificidade autenticamente nacional no concerto das nações.

Mário de Andrade assume, então, a missão de buscar a construção de uma identidade cultural nacional, busca essa que se faz acompanhar, também a partir de 1924, da afirmação da função social da arte. Em *A escrava que não é Izaura*, escrito em 1924 e publicado em 1925, ele sustenta sua escolha por uma arte comprometida com a atualidade, que, para ele, seria “quase infame desvirtuar, mascarar (...)”¹⁴⁵. Essa função social comprometida com a realidade de seu tempo seria sacrificada pelo passadismo da arte acadêmica, dominante até a Semana de Arte Moderna.¹⁴⁶

¹⁴⁴ BOTELHO, André. **De olho em Mário de Andrade**: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2013, p. 106.

¹⁴⁵ ANDRADE, Mário de. **A escrava que não é Izaura**. São Paulo: Lealdade, 1925, *apud*. BYINGTON, S. I., *op. cit.*, 2000, p. 21-22.

¹⁴⁶ ANDRADE, M. de, *op. cit.*, 1925, *apud*. BYINGTON, S. I., *op. cit.*, 2000, p. 21-22.

O interesse nas questões da “realidade brasileira”¹⁴⁷ manifesta-se, originalmente, nas reuniões nos salões paulistanos em que se encontrava a elite intelectual e artística, oriunda da tradicional aristocracia paulista. Mário destaca a importância dessa questão na sua conferência “O movimento modernista”¹⁴⁸, de 1942, especialmente nos salões de Dona Olívia Guedes Penteado e Paulo Prado, onde, segundo ele próprio, “o culto da tradição era firme, dentro do maior modernismo (...)”¹⁴⁹. Aliás, é Blaise Cendrars quem solicita aos modernistas partir em busca das tradições culturais do país, o que os leva às viagens ao Rio de Janeiro e a Minas Gerais, em 1924.

Do interesse de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Blaise Cendrars pelo patrimônio cultural do país, originado nessa viagem, resultariam seus projetos para criação de uma entidade em nível nacional que cuidasse de sua preservação. É também a partir da viagem de 1924 que a preocupação com o registro das manifestações culturais do país se torna uma tópica constante no discurso de Mário de Andrade. É certo que já a viagem de 1919 marca o despertar de Mário de Andrade para a questão das tradições culturais do país, a qual, a partir de 1924, será incluída definitivamente em seu projeto intelectual, junto com sua profissão de fé na função social da arte. Soma-se a isso seu posterior engajamento na administração pública, participando do processo de modernização do aparelho de Estado, nos anos 1930. Com isso, muda substancialmente sua posição no campo intelectual e artístico, passando a atuar como diretor do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo; como criador da *Sociedade de Etnografia e Folclore*; como pioneiro de cursos de formação na áreas de etnografia; como organizador da Missão Folclórica e do Congresso de Língua Cantada. Essa mudança também repercute no seu projeto de uma enciclopédia brasileira; no seu *Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*; e no seu trabalho como editor da *Revista do Arquivo*; como consultor do Instituto Nacional do Livro e como professor de Estética e de História da Música da Universidade do Distrito Federal. Mário de Andrade torna-se, assim, um “homem de ação”, ainda que sempre retorne ao gabinete de sua casa em São Paulo, que é o lugar de referência onde sistematiza suas pesquisas para elaborar a síntese que persegue na sua busca por uma identidade cultural que unifique o país.

Constantemente identificado como artista e intelectual paulista, Mário de Andrade, no entanto, rechaçava essa identidade única, assumindo (mesmo antes de visitar o norte e o

¹⁴⁷ ANDRADE, Mário de. O movimento modernista, in: ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1972, p. 238.

¹⁴⁸ *Idem, ibidem*, 1972, p. 241.

¹⁴⁹ *Idem, ibidem*, 1972, p. 241.

nordeste) sua brasilidade como uma identidade plural¹⁵⁰. Define-se como brasileiro cujos pedaços estariam em toda “essa costa e sertão da gente”¹⁵¹ (o genérico “Norte” seria representado como elemento integrante da autêntica identidade brasileira, verdadeiro repositório da cultura tradicional brasileira).

Essa identificação do “Norte” como ideal de “brasilidade”, como repositório da autêntica tradição cultural brasileira, aparece na correspondência entre Mário de Andrade e Câmara Cascudo, ainda em 1924, quando o paulista declara ter “uma fome pelo norte”¹⁵². Portanto, a ideia de continuar “a viagem de descoberta do Brasil” a Minas Gerais indo explorar o “norte”, surge bem antes da primeira viagem do paulista ao norte e nordeste, em 1927, com Dona Olívia Guedes Penteadó, sua sobrinha Mag e Dolour, filha de Tarsila do Amaral. Conhece o folclorista nordestino na volta dessa grande viagem, registrada em *O turista aprendiz: viagens pelo Amazonas até o Perú pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega!*¹⁵³. Da segunda viagem ao nordeste, entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929, resultam as crônicas publicadas no *Diário Nacional*, com o título “O turista aprendiz”¹⁵⁴. Alguns historiadores e críticos literários chamaram essas duas viagens de “viagens etnográficas”¹⁵⁵, pois a intenção de Mário, segundo ele mesmo, era colher e registrar práticas culturais tradicionais dessas regiões, através de suas variadas formas de produção intelectual, seja como autor – apropriando-se dessas práticas em sua literatura –, seja como jornalista, como amador em etnografia, como político ou como administrador institucional. Mário via nessas viagens uma etapa de pesquisa necessária para o seu trabalho de sistematização e de síntese com o qual pretendia fundar uma nova tradição cultural para o

¹⁵⁰ André Botelho ressalta que Pedro Nava também considera, em **Beira-Mar**, Mário de Andrade muito mais como “nacional” (“simultaneamente regional e cosmopolita”) do que como especificamente “paulista”, como seria Oswald de Andrade. BOTELHO, André. O modernismo barroco de Pedro Nava, in: NAVA, Pedro. **Beira-Mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 30.

¹⁵¹ “Ah! Si eu pudesse nem carecia você me convidar, já faz muito que tinha ido por essas bandas do norte visitar vocês e o norte. Por enquanto é uma pressa tal de sentimentos em mim que não espero e nem seleciono. Queria ver tudo, coisas e homens bons e ruins, excepcionais e vulgares. Queria ver, sentir, cheirar... Eu quando me penso brasileiro, e você pode ter certeza que nunca me penso paulista, graças a Deus tenho bastante largueza dentro de mim pra toda esta costa e sertão da gente, quando me penso brasileiro e trabalho e amo que nem brasileiro, me apalpo e me parece que sou maneta, sem um poder de pedaços de mim, que eu não posso sentir embora meus, que estão no mistério; que estão na idealização, posso dizer até que estão na saudade!... Essa ansia dolorida já me teria feito andar por aí abraçando vocês si pudesse. Mas tenho que gastar a minha vida aqui, sossegadinho, sentado, dando lição e mais lição. Paciência!”, in: ANDRADE, Mário de. **Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo**. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Villa Rica, 1991, p. 36, EG, p. 7, *apud*. BYINGTON, S. I., *op. cit.*, 2000, p. 65.

¹⁵² ANDRADE, Mário de, 1991, p. 32, E.G., p. 03, *apud*. BYINGTON, S. I., *op. cit.*, 2000, p. 63.

¹⁵³ Subtítulo da primeira parte do livro **O turista aprendiz**.

¹⁵⁴ Mário de Andrade, colaborador do **Diário Nacional** desde 1927, envia suas 70 crônicas de sua segunda viagem ao Nordeste ao jornal paulista, que seriam publicadas na segunda parte do livro homônimo.

¹⁵⁵ Cf. NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Op. cit.*, 2005; LOPEZ, Telê P. A.. “Viagens etnográficas” de Mário de Andrade, in: ANDRADE, Mário. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1976(a).

país, num trabalho de invenção do qual ele tinha plena consciência. Ele também as percebia tanto como uma possibilidade de trocas, através dos contatos que estabeleceria, quanto como uma oportunidade de divulgar o movimento modernista, especialmente através de conferências no nordeste.

Mário de Andrade utilizou os registros feitos na primeira viagem ao norte e ao nordeste em sua produção literária, assim que retornou a sua casa-gabinete em São Paulo, tanto em *Macunaíma*, quanto em *Clã do jaboti*, publicados em 1928. Ainda nas crônicas publicadas e em seu projeto de *O turista aprendiz*, percebe-se a importância dos registros de viagens. É assim que, em 1927, toma nota das experiências que teve com os índios da Amazônia, o que resulta em narrativas da viagem que usaria em sua obra literária, particularmente no seminal *Macunaíma*.

A tendência na crítica e na historiografia tem sido, observa André Botelho, de se associar a suas primeira e segunda viagem ao nordeste, considerando que os dois textos estão sob o mesmo regime de autoridade etnográfica¹⁵⁶ (Mário de Andrade só chamou de “etnográfica” a viagem de 1928-29 ao nordeste, em cujo relato, de fato, faz sistemáticos registros etnográficos e folclóricos de manifestações culturais populares), obedecendo à sua vontade de fornecer dados para etnógrafos e folcloristas, meio não só de realizar o trabalho de *abrasileirar* a cultura erudita do Brasil, como de diluir a oposição entre essa cultura erudita e a cultura popular do Brasil. Na primeira viagem, ainda que perseguisse a ideia de colher material etnográfico e folclórico, destaca-se em seu relato o uso paródico que faz da etnografia. Cabe observar que os relatos dessas duas viagens tomam a forma de diário.

André Botelho sustenta que essa viagem amazônica leva Mário de Andrade a desenvolver uma representação do Brasil como “civilização tropical”¹⁵⁷, através da inversão de valores tidos como negativos para qualificar a região em valores positivos¹⁵⁸: “Na “utopia

¹⁵⁶ BOTELHO, André. A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: entre raízes e rotas, **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros** nº 57, Dossiê Mário de Andrade, São Paulo, dec. 2013, in [HTTP://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57](http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57), p. 37.

¹⁵⁷ Ou, como quer Telê Ancona Lopez, como uma “utopia amazônica”, cf. LOPEZ, Telê P. A. “Viagens etnográficas” de Mário de Andrade, in: ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1976(a); *Idem*, **Mário de Andrade: ramais e caminhos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

¹⁵⁸ BOTELHO, André. **De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil**. São Paulo: Claro Enigma, 2012, p. 92; cf. BOTELHO, André. A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: entre raízes e rotas, **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros** nº 57, Dossiê Mário de Andrade, São Paulo, dec. 2013, in [HTTP://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57](http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57), p. 49; LIMA, Nísia Trindade; BOTELHO, André. Malária como doença e perspectiva cultural nas viagens de Carlos Chagas e Mário de Andrade à Amazônia. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, jul-set. 2013, p. 753; LOPEZ, Telê P. A. “Viagens etnográficas” de Mário de Andrade, in: ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1976(a); LOPEZ, Telê P. A., **Mário de Andrade: ramais e caminhos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

amazônica” de Mário de Andrade, os estigmas que há muito marcavam negativamente a civilização tropical sintetizada na Amazônia são como que transfigurados positivamente”¹⁵⁹. É o caso do clima, da preguiça (*topoi* comuns à obra sobre o Brasil de Blaise Cendrars), do “atraso” (também atribuído ao sertão, por Mário, no relato da sua segunda viagem ao nordeste), especialmente da malária, cujo sentido negativo foi largamente difundido por médicos, sanitaristas e mesmo pelo senso comum da época, e contribuiu para a construção de uma representação da Amazônia como o oposto da civilização.

Para Botelho, Mário de Andrade, ao contrário, trata a prostração da doença como uma oportunidade de uma espécie de ócio criativo imposto ao paciente – o que o modernista chama de “filosofia da maleita”, como num convite ou mesmo como um imperativo à reflexão mentalmente distanciada sobre a experiência vivida corporalmente: “E desejei a maleita”¹⁶⁰. De forma, que a experiência da malária adquire nas anotações de campo da viagem amazônica do autor uma qualidade positiva de meio de contemplação e conhecimento¹⁶¹, colaborando para o alargamento do conceito de civilização, no sentido de sua “democratização” (englobando o que permanecia à margem do *status quo*). Para Mário de Andrade, a “civilização” que estigmatiza a Amazônia é “importada”, “uma idiotíssima civilização importada”, cujo ponto de vista exclusivista é restritivamente “litorâneo-europeu”, como, por exemplo, a “concepção unívoca de civilização” veiculada pelo cientista Carlos Chagas, contra o modelo plural de civilização do modernista: ‘seu “desejo de maleita” alimenta, assim, sua utopia de uma sociedade menos alienada e menos alienante’¹⁶². Para o modernista, essa busca por transformar o Brasil numa civilização tropical, original e autêntica, está, pois, em não desperdiçar o legado cultural popular, está naquilo que ele chama de “ser brasileiro”.

[...] Não sei, quero resumir minhas impressões desta viagem litorânea por nordeste e norte do Brasil, não consigo bem, estou um bocado aturdido, maravilhado, mas não sei... [...] Por enquanto, o que mais me parece é que tanto a natureza como a vida destes lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castro-alves. E esta pré-noção invencível, mas invencível, de que o Brasil, em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes... E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear, a Europa. Nos orgulhamos de ser o único (grande?) país civilizado tropical... Isso é o

¹⁵⁹ LIMA, Nísia Trindade; BOTELHO, André. *Op. cit.*, jul-set. 2013, p. 754.

¹⁶⁰ ANDRADE, Mário. *Op. cit.*, 1976(a), p. 107.

¹⁶¹ BOTELHO, André. *Op. cit.*, 2012, p. 92-93.

¹⁶² LIMA, Nísia Trindade; BOTELHO, André. *Op. cit.*, jul-set. 2013, p. 759.

nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir como indianos, chins, gente de Benim, de Java... Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós, tenho certeza.¹⁶³

Referindo-se a *Macunaíma*, Telê Ancona Lopez chega a falar numa ‘oposição entre uma civilização “falsa”, a do progresso material, e outra utópica “verdadeira”, a do primitivo.’¹⁶⁴ Aliás, o mesmo uso dos clichês negativos vinculados à ideia de Brasil, para tranfigurá-los em traços positivos de uma civilização “tropical” mais abrangente, na qual o “primitivo” encontra seu espaço, aparece também na obra de Blaise Cendrars sobre o Brasil. Para ambos, esse novo conceito de civilização, que pode-se chamar de “tropical”¹⁶⁵, implica numa crítica ao paradigma eurocêntrico e excludente de civilização. E um dos traços fundamentais dos dois relatos sobre o norte e o nordeste é a *empatia* de Mário de Andrade com o “povo” e suas manifestações culturais, que se opõe ao preconceito contra a *diferença*, conforme afirmam André Botelho e Nísia Trindade Lima¹⁶⁶.

Nos relatos sobre a Amazônia aparece, como Botelho destaca, o recurso à ficção¹⁶⁷ (outro ponto em comum com a obra brasileira de Blaise Cendrars). Casos exemplares são as ficções sobre duas tribos inventadas, os Pacáas Novos e os Índios Dó-Mi-Sol, num registro que Botelho chama de “etnografia imaginária”¹⁶⁸, no qual, não só recria as manifestações culturais populares conhecidas, através da paródia, do humor e da provocação típicas do modernismo, como surgem como fundamento dessa recriação os conhecimentos livrescos do autor sobre aspectos culturais indígenas.

No episódio ficcional dos Pacáas Novos, Mário de Andrade não só faz uso paródico da etnografia, como faz uso do mito, também através da paródia (o que também aparece na obra de Blaise Cendrars sobre o Brasil), e provoca uma discussão sobre os tabus na sociedade

¹⁶³ ANDRADE, Mário de. *Op. cit.*, 1976a, p. 61.

¹⁶⁴ LOPEZ, Telê P. A. *Op. cit.*, 1972, p. 112, *apud* LIMA, Nísia Trindade; BOTELHO, André. *Op. cit.*, jul-set. 2013, p. 755.

¹⁶⁵ Como André Botelho e Nísia Trindade Lima fazem com relação a Mário de Andrade, *cf.* LIMA, Nísia Trindade; BOTELHO, André. *Op. cit.*, jul-set. 2013.

¹⁶⁶ Tomando por base o conceito de “empatia” de Mikhaïl Bakhtin: “Entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento”, *in*: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 23, *apud* LIMA, Nísia Trindade; BOTELHO, André. *Op. cit.*, jul-set. 2013, p. 759.

¹⁶⁷ BOTELHO, André. *Op. cit.*, dec. 2013, p.29.

¹⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 34.

de então, instaurando na sua narrativa de viagem a anedota¹⁶⁹. Ao parodiar as práticas consideradas “naturais” na sociedade dita “civilizada”, coloca em questão as formas consagradas de relação com a alteridade.

De modo que Mário de Andrade oscila entre a afirmação da força da experiência vivida, que está na base de sua procura pelo registro do “real”, através de uma mirada etnográfica, e a afirmação da força das reminiscências de suas leituras e das representações anteriores à sua vivência¹⁷⁰.

É de forma dialógica que esses textos de Mário de Andrade dão voz aos excluídos, através do uso paródico da etnografia, veiculando ainda a contribuição da cultura erudita estabelecida, e mesmo, para finalidades retóricas, os preconceitos consagrados na sociedade tida por “civilizada”, nos diálogos entre o narrador-viajante e os locais da Amazônia, numa verdadeira polifonia que favorece a afirmação da diversidade social como valor. O episódio do índio huitôta é exemplar desse dialogismo de Mário de Andrade, nos relatos da primeira viagem ao norte e nordeste¹⁷¹ (também em sua obra sobre o Brasil, Blaise Cendrars constrói sua representação dos brasileiros de forma dialógica, não só pondo-se em cena como narrador-viajante, como recriando seus diálogos tanto com os homens simples quanto com a elite que encontra no país, numa possível busca pela polifonia, que acaba por apresentar um exemplo adequado àquele modelo que tem por base uma ideia de “circularidade da cultura”, entre cultura popular e cultura erudita, como definido por Mikhaïl Bakhtin¹⁷²).

A segunda viagem ao nordeste – essa sim denominada “etnográfica” por Mário de Andrade – o levaria na condição de correspondente do *Diário Nacional*, ao Rio Grande do Norte, Bahia, Pernambuco e Paraíba, sendo acompanhado em grande parte dela por Câmara

¹⁶⁹ Cf. ANDREOTI, Maria Elaine. Redescoberta do Brasil: o “turista aprendiz” e outros viajantes, **Revista Crioula**, maio 1912, nº 11.

¹⁷⁰ Cf. BOTELHO, André. *Op. cit.*, dec. 2013, p.37.

¹⁷¹ “Nanay, 24 de junho – [...] - ... O senhor ontem falou pra aquele moço que quase não tem boca, que era pena ver a gente, preferia ver Inca.../ Eu estava com raiva de não conseguir coca e:/ - Falei sim. Os incas são um povo grande, de muito valor. Vocês são uma raça decaída./ - O que é “decaída”?/ - É isso que vocês são. Os incas possuíam palácios grandes. Possuíam anéis de ouro, tinham cidades, imperadores vestidos com roupas de plumas, pintando deuses e bichos de cor. Trabalhavam, sabiam fiar, faziam potes muito finos, muito mais bonitos que os de vocês. Tinham leis.../ - Que que é “leis”?/ - São ordens que os chefes mandam que a gente cumpra, e a gente é obrigado a cumprir senão toma castigo. A gente é obrigado a cumprir essas ordens porque elas fazem bem para todos./ - Será?/ - Será o que?/ - Será que elas fazem mesmo bem para todos... [...]/ – A gente possui lei também./ - Mas são decaídos, não fazem nada. Onde se viu passar o dia dormindo daquela forma. Por que vocês não fazem tecidos, vasos bonitos... Uma casa direita, de pedra, e não aquela maloca suja, duma escuridão horrorosa... [...]/ - Moço, pode botar tudo isso na cantiga, que está certo pro senhor... Se o senhor me entendesse na minha fala eu contava melhor... Vossa fala, sei pouco. O senhor fala que a gente é decaída porque não possui mais palácio, está certo, porém os filhos do Inca também não possuem mais palácios não, só malocas.” In: ANDRADE, Mário de. *Op. cit.*, 1976a, p. 116-117.

¹⁷² Cf. BAKHTINE, Mikhaïl. **L’oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance**. Paris: Gallimard, 1970.

Cascudo. Lembremos que Mário de Andrade pretendia, nessas viagens do final dos anos 1920, recolher material etnográfico e folclórico, junto a “cantadores, coqueiros, dançadores de Bumba a fandango, catimbozeiros e cangaceiros”¹⁷³. Entre outros projetos, Mário desejava utilizar essas anotações na redação de *Na pancada do ganzá*, que restou inconcluso.

É também como colecionador que ele conhece a região; assim, Mário de Andrade vê que “Natal tem seu futuro enorme como banco de riquezas fundamentais”¹⁷⁴. Ele se interessa, especialmente nessas duas viagens ao norte e nordeste, pelas manifestações culturais “vivas”, cuja “memória do corpo” carregam seus habitantes. É também como um “batismo” que as narrativas dessas viagens nos são legadas; como memória, como ele diz, “mais viva e menos literária”¹⁷⁵. Assim, não só registra como experiencia a “rua viva”¹⁷⁶, como descreve as cantigas, cantorias e danças, dos diversos ritmos, cocos, cheganças, emboladas, sambas, dobrados, modinhas, procissões em terra ou por mar, quermesses, Pastoril, Bumba-meu-boi, catimbó, dos caboclinhos¹⁷⁷.

Mário de Andrade afirma que, como modernista, nunca negou as tradições brasileiras, ao contrário reivindica sua filiação a elas e afirma sua intenção de lhes dar continuidade. O que, de fato, ele faz, recriando-as em sua obra. Nas narrativas de suas viagens pelo sertão, o identifica como lugar de permanência do passado no presente, contra o progresso, tomado negativamente, como ameaça a essa permanência, particularmente as rodovias, que mudariam a realidade que dá origem a essas manifestações culturais autênticas. Neste sentido, o sertão seria o *locus* privilegiado da tradição, pois seria mais refratário à assimilação do progresso, já que os usos e costumes sertanejos autênticos estariam em relação orgânica com a realidade da qual se originam.

Essa procura de Mário de Andrade pela síntese que traça sobre a cultura do país já estava presente em seus textos dos anos 1920, especialmente nos textos pós-viagem de 1924, como no relato de sua segunda viagem ao nordeste, quando visita a região dos engenhos de açúcar, tratando do prosaico da vida cotidiana, interessado particularmente no resgate das

¹⁷³ ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, 1991, p. 96-97, EG, p.51. Carta datada de 1930, *apud* BYINGTON, S. I., *op. cit.*, 2000, p. 88.

¹⁷⁴ ANDRADE, Mário de. *Op. cit.*, 1976a, p. 255.

¹⁷⁵ *Idem, ibidem*, p. 231-236.

¹⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 236.

¹⁷⁷ “A erudição me lembra as praças da primeira Florença renascente, destinadas aos “cantastorie”, onde eles dedilhavam o alaúde, a trompa marinha cantando sem mais fim. Aqui também. O vento canta, os passarinhos, a gente do povo passando. O homem que leva e traz as vacas daqui de perto, não trabalha sem aboiar... Aqui em casa (na casa de Câmara Cascudo, onde se hospeda, em Natal). Todos cantamos, cocos, emboladas, sambas, dobrados, modinhas...” *in: Idem, ibidem*, p.231.

vozes dos “homens do povo” e de suas tradições culturais “vivas”¹⁷⁸. Também vai às regiões de produção do algodão e do sal, no nordeste, o que lhe permite criticar a “falsidade” da representação do sertão feita por Euclides da Cunha. Para Mário de Andrade, o sertanejo não é herói: sem romantismo, Mário considera sua vida insuportável, enfatizando a tristeza da tragédia no sertão¹⁷⁹, em contraste com a alegria que registra no litoral nordestino, particularmente em Natal.

Mário de Andrade adverte que existem tradições móveis e imóveis, desvinculando a noção de tradição da ideia de imutabilidade.

Dizem que sou modernista e... paciência! O certo é que jamais neguei as tradições brasileiras, as estudo e procuro continuar a meu modo dentro delas. É incontestável que Gregório de Matos, Dirceu, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Euclides da Cunha, Machado de Assis, Bilac ou Vicente de Carvalho são mestres que dirigem a minha literatura. Eu os imito. O que a gente carece é distinguir tradição e tradição. Têm tradições móveis e tradições imóveis. Aquelas são úteis, tem importância enorme, a gente as deve conservar talqualmente são porque elas se transformam pelo simples fato da mobilidade que têm. Assim, por exemplo a cantiga, a poesia, as danças populares.

As tradições imóveis não evoluem por si mesmas. Na infinita maioria dos casos são prejudiciais. Algumas são perfeitamente ridículas que nem a “carroça” do rei da Inglaterra. Destas a gente só pode aproveitar o espírito, a psicologia e não a forma objetiva. A tolice básica da arquitetura “neo-colonial” está nisso: pegaram, a maioria, nas formas decorativas coloniais, reduziram elas a fórmulas, que juntaram restacueramente, dentro do espírito de arrivismo, que domina as partes progressistas do país. O resultado foi 89 por cento das feitas aleijões medonhos.¹⁸⁰

Essa ideia de “tradições móveis” foi fundamental para o seu anteprojeto para criação do SPAN¹⁸¹, de 1936, que foi em parte incorporado ao de Rodrigo Melo Franco de Andrade, como norteador da atuação do órgão desde sua criação.

Mário de Andrade ora insiste no valor negativo do avanço do progresso sobre o sertão, ora admite um valor positivo do progresso, quando possibilita a superação de relações socioeconômicas arcaicas que impõem a desigualdade, reproduzindo a exclusão do sertanejo¹⁸². Neste sentido, o nordeste não é somente o repositório da tradição, mas também, paradoxalmente, significa o atraso. Assim, a busca de tradições sertanejas para a elaboração

¹⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 268-278.

¹⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 294-295.

¹⁸⁰ *Idem, ibidem*, p.254.

¹⁸¹ SPAN (Serviço do Patrimônio Artístico Nacional), como denominado no *Anteprojeto* de Mário de Andrade. O órgão tomaria o nome de SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

¹⁸² BYINGTON, S. I., *op. cit.*, 2000, p. 84.

de uma síntese capaz de afirmar uma identidade nacional pode ser interpretada como uma busca pela superação das estruturas socioeconômicas coloniais¹⁸³, especialmente o latifúndio.¹⁸⁴

Pelo visto, o projeto intelectual de Mário de Andrade rompe com a centralidade cultural de Rio de Janeiro e São Paulo, buscando na província as tradições culturais que participariam da refundação da nação. Esse é o sentido da “descoberta do Brasil” por Mário de Andrade, como afirmação de uma identidade cultural múltipla, uma identidade-relação ou identidade-rizoma, móvel, que dá conta da errância e da totalidade, contra uma identidade cultural unívoca, uma identidade cultural raiz-única, refém da ideia de filiação, ainda presa à herança colonial da metrópole portuguesa.¹⁸⁵ Em suma, este novo paradigma identitário construído por Mário de Andrade deve-se, fundamentalmente, às suas viagens de “descoberta do Brasil”, principalmente à viagem de 1924 a Minas Gerais e às viagens de 1927, 1928 e 1929, ao norte e ao nordeste. Mário de Andrade mantinha vivo, nos anos 1930, o plano de voltar ao nordeste, porém não o realizou devido ao seu engajamento nessa época em instituições públicas.

De qualquer forma, tanto essas viagens quanto a sua participação na esfera pública e seu trabalho em sua casa-gabinete consolidam sua tese sobre a identidade nacional, mediante o uso de uma dialética entre a cultura erudita e a cultura popular, afirmando uma verdadeira circularidade da cultura, em que sua cultura erudita o ajuda a elaborar uma tese que toma por base as manifestações da cultura popular.¹⁸⁶

¹⁸³ Esse viés interpretativo aparece em estudo de Kamila Krakowska, que sustenta que as representações identitárias de *O turista aprendiz* podem ser lidas a partir da perspectiva dos estudos pós-coloniais, já que Mário de Andrade inverte as hierarquias estabelecidas entre centro e periferia, nacional e local, arte erudita e popular, construindo uma nova representação da cultura brasileira, em que afirma uma identidade cultural composta por várias e distintas expressões étnicas e regionais. KRAKOWSKA, Kamila. O turista aprendiz e o outro: A(s) identidade(s) brasileira(s) em trânsito, **P: Portuguese Cultural Studies**, 4 Fall 2012, ISSN: 1874-6969, p. 66-67.

¹⁸⁴ “Porém graças a Deus que não sou nem paulista nem patriota! O que vejo mesmo é a seleção depauperando o nordeste. E o sofrimento do homem. (...) Era preciso canalizar esses sertanejos pra esses vales, pro litoral, e atarrachá-los por meios suasórios que ao mesmo tempo terminassem com regime latifundiário que ainda subsiste colonialmente por aqui.” In: ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, 1976a, p.299.

¹⁸⁵ Os conceitos de identidade-raiz única e identidade-relação ou identidade-rizoma são de Édouard Glissant, que diz: *"L'identité-relation exulte la pensée de l'errance et de la totalité."* GLISSANT, Édouard. **Poétique de la Relation**, Paris: Gallimard, 1990, p.158. Esses conceitos foram largamente discutidos em AQUINO, Karla Adriana de. **Tahar Ben Jelloun : ensaio de uma literatura de diáspora**. Dissertação de Mestrado em Letras na Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2001.

¹⁸⁶ “Olha Cascudinho, eu vou. Eu disse que vou vou mesmo. Agora a viagem está marcada para novembro do ano que vem. Eu vou mas não me chame mais. Eu vou, não é pra cumprir a minha palavra que vou; vou porquê tenho de ir, não é por causa de livro a fazer, nem de nada, vou porquê tenho de ver o Nordeste de novo, vou por fatalidade, porquê não poderei deixar de ver o Nordeste de novo, porquê vocês mesmo não me chamando me puxam, porquê estou vivendo pensando nos amigos daí, nos dias daí, no gosto que senti aí, vou por feitiçaria, por sortilegio dessa terra. O Nordeste marcou em mim, na minha vida, na minha obra, sim tudo isso prova muito,

Ou seja, a mudança de paradigma cultural brasileiro – propiciada por suas viagens a Minas, ao norte e ao nordeste e por seu aprofundamento no tema do folclore como via para o conhecimento da autêntica tradição brasileira, principal objetivo de seu projeto intelectual – reforça seu compromisso político com a esfera pública, atuando em várias frentes dela.

No diário de sua segunda viagem ao nordeste, em *O turista aprendiz*, Mário de Andrade, diante da “preciosidade folclórica” que é o registro dos Congos e Caboclinhos, afirma: “Ninguém não poderá falar que o modernismo não teve profetas no Brasil, ante um documento destes (...)”¹⁸⁷, que é expressão da diversidade étnica do país, marcando o cruzamento das manifestações culturais indígenas e africanas num verdadeiro hibridismo cultural, assim como o reinado seria uma manifestação de “incontestável origem luso-brasileira”, em que a versão e versificação eruditas são características da circularidade da cultura, entre sua expressão popular e sua expressão erudita¹⁸⁸. O modernismo teria, assim, como afirmado por seu mais célebre arauto, raízes nas manifestações culturais tradicionais.

Nesse mesmo diário, Mário de Andrade procura uma abordagem mais objetiva, em que cria um verdadeiro estoque de “brasilidade”, através da coleta e descrição de manifestações culturais tradicionais “vivas”, em constante mutação, que constituem um capital de informação para os artistas ou cientistas, que, como ele, procuram, através do seu conhecimento dos diversos “Brasis”, legitimidade para fundar um novo paradigma cultural para o país, baseado nas tradições.

1.3 - Paulo Prado: a viagem como matriz de uma tese sociológica

Segundo Gilberto Freyre, a viagem não parece ter sido para Paulo Prado a forma principal de acesso ao conhecimento do Brasil¹⁸⁹. Há quem considere, por outro lado, como Carlos Berriel, que as viagens foram fundamentais para a “descoberta” do Brasil por Paulo Prado, sobretudo suas viagens à Europa¹⁹⁰. Nesse sentido, o tema da “reversibilidade Brasil-Europa” se coloca. Poderíamos, portanto, considerar Paulo Prado como o “outro” de Blaise

mas não prova nada diante das infantilidades em que eu vivo aqui por causa dessa encantada viagem que fiz e me deixou assim.” ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, 1991, p. 135, EG, p.80. Carta datada de novembro de 1934, *apud* BYINGTON, S. I., *op. cit.*, 2000, p. 91-92.

¹⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 305.

¹⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 305.

¹⁸⁹ FREYRE, Gilberto. Contradições de Paulo Prado, publicado no **Diário de S. Paulo**, 27/10/1943, e no **Diário de Pernambuco**, 28/10/1943, com o título “Paulo Prado”, *in*: PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil** – Ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 247.

¹⁹⁰ BERRIEL, Carlos. **Tietê Tejo Sena**, a obra de Paulo Prado. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013, p. 132.

Cendrars: enquanto para este, as viagens ao Brasil foram determinantes na transformação definitiva de seu projeto intelectual, para Paulo Prado (assim como para Oswald de Andrade), suas estadas na Europa teriam desencadeado o seu processo de conhecimento do Brasil. Há que se notar, no entanto, que foi depois de sua viagem a Minas Gerais com outros modernistas, em 1924, que o grande mecenas do movimento de 1922 escreveu seus dois livros seminais, *Paulística* e *Retrato do Brasil*. Consideramos, assim, suas viagens pelo interior de São Paulo e seu cotidiano nas fazendas da região fundamentais para seu aprofundamento na história da formação do povo brasileiro (especialmente do paulista), retratado em *Paulística*, que lhe serve de matriz para a tese de contornos sociológico e etnográfico que produz em *Retrato do Brasil*.

Como já foi dito, Carlos Berriel destaca a importância da viagem de Paulo Prado em 1890 à Europa para sua “descoberta do Brasil”. É nessa ocasião que ele se junta ao grupo de notáveis intelectuais que se reuniam na capital francesa: Eça de Queiroz, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, o Barão de Rio Branco, Magalhães de Azevedo, Graça Aranha, José Veríssimo, Domício da Gama e, esporadicamente, Joaquim Nabuco, além do tio de Paulo Prado, Eduardo Prado. Para Berriel, teria sido a discussão de temas brasileiros por esse grupo o elo entre a geração de 1870 e o grupo modernista¹⁹¹.

Sem discordar da relevância para a obra modernista de Paulo Prado de suas viagens à Europa, cabe, pois, observar que ele escreve *Paulística* e *Retrato do Brasil*, após a célebre viagem feita às cidades históricas de Minas Gerais, em 1924, na companhia de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Blaise Cendrars. Apesar de não haver nenhuma menção a essa viagem nos dois livros, é interessante observar que *Paulística* tem sua primeira edição em 1925 e *Retrato do Brasil* foi escrito em 1927.

Paulística reúne uma série de ensaios que Paulo Prado publicou em periódicos, desde 1922, quando “O Caminho do Mar” saiu em *O Estado de S. Paulo*. Prado pede a Capistrano de Abreu, de quem é grande admirador, uma orientação para escrever esse ensaio histórico, e segue o roteiro que o mestre lhe fornece. Articula nele os momentos capitais da história paulista (ascensão, clímax, decadência, regeneração), com o objetivo de contribuir para a realização da história regional, de modo que a história do país tivesse como base a história das diversas regiões do Brasil. Os ensaios do livro cumprem essa função, já sugerida em 1922, e seguida no roteiro dos artigos publicados depois de 1924.

¹⁹¹ Cf. BERRIEL, Carlos. *Op. cit.*, 2013.

A tese exposta por Prado em *Paulística* traça não só a história de um povo, mas define um tipo sociológico, o bandeirante piratiningano, cujo parentesco com o fazendeiro paulista acaba implicando na sua participação e de sua família, como personagens nessa saga que busca, nas origens da capitania de São Vicente, as próprias origens do Brasil. Nesse sentido, como diz Carlos Augusto Calil, há no livro uma dimensão de autoconhecimento¹⁹², que nos faz indagar: em que medida a narrativa da história dos paulistas funciona como um batismo, como uma iniciação do autor, contada a partir da experiência vivida por seus antepassados? Pois essa história é contada a partir tanto da perspectiva geral dos paulistas quanto da particular de seu autor, que busca saber se o tipo paulista existiu ou existe, se seus valores primitivos, como a independência, permaneceram no paulista contemporâneo¹⁹³.

Paulística busca, assim, as origens do Brasil nas origens de São Paulo, para fundar uma tradição para o Brasil, que deveria servir de base no processo de modernização da cultura do país. Neste sentido, podemos afirmar que o livro participa do processo de tradicionalização da cultura do país, levado a cabo pelos modernistas, e colabora para a emergência da dialética moderno/tradição no interior do movimento¹⁹⁴. Para o crítico carioca Paulo Silveira, as viagens de Paulo Prado teriam favorecido a transformação de seu nacionalismo em “uma forma estética original que transforma os fatos da história brasileira em encantadores quadros de civilização”.¹⁹⁵ Já Carlos Augusto Calil afirma que: “Na síntese particular de Paulo Prado, a conquista da consciência política passava pelo conhecimento histórico.”¹⁹⁶

E Prado afirma, no prefácio à segunda edição de *Paulística*: “Este é um livro de estudos regionais. Nele aparecem as figuras típicas da história paulista: o português aventureiro, o mamaluco, o jesuíta, o piratiningano – conquistador e povoador – e o fazendeiro.”¹⁹⁷ Assim, para ele, cada povo “deve possuir o seu patrimônio histórico”¹⁹⁸, enfatizando, como Mário de Andrade, o critério de utilidade, que transformaria os ensinamentos da “filosofia da história” em política.

Prado atualiza o que chama de “poetização do dinamismo formidável da raça”, apropriando-se de lendas que transformaram esses tipos da história paulista em heróis, particularmente o piratiningano, cujo papel decisivo na interiorização da metrópole, na

¹⁹² CALIL, Carlos Augusto. Um brasileiro de São Paulo, in: PRADO, Paulo. **Paulística etc.**, São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 15.

¹⁹³ CALIL, Carlos Augusto, *op. cit.*, 2004, p. 14.

¹⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 16.

¹⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 18.

¹⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 39.

¹⁹⁷ PRADO, Paulo. *Op. cit.*, 2004, p. 45.

¹⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 46.

“expansão geográfica”¹⁹⁹, seria “uma função catalítica” na “constituição da unidade” nacional²⁰⁰, “problema magno de nossa formação”.²⁰¹ Fala ainda da “lenda do Brasil brasileiro”, que localizaria numa região pitoresca, como os “quatro centros de povoamento”, que seriam o Pará, o Maranhão, Pernambuco e Bahia, a “própria essência e aspecto da civilização que se está elaborando com grande variedade de tipos humanos, com várias ambiências e diferentes legados históricos.”²⁰² Aliás, nos dois livros de Paulo Prado, vários são os *tipos* étnicos que teriam contribuído para a formação do “brasileiro”: os “europeus”; os “mulatos”; os “mamalucos”, os “índios domesticados”; os “índios ainda selvagens”; o “negro africano” ou “crioulo”.²⁰³

A tese apresentada em “Caminho do Mar” é central na obra literária de Paulo Prado. Seus dois livros, *Paulística e Retrato do Brasil*, assentam-se sobre essa tese, que é, em suma, a ideia de que o isolamento provocado pela Serra do Mar, teria levado ao nomadismo dos conquistadores bandeirantes, antepassados do paulista moderno que forjaram a formação do território brasileiro. Paradoxalmente, o isolamento do ancestral do tipo paulista seria a razão de sua grandeza. De forma que a história de São Paulo revelaria o sentido da história do Brasil. Como Carlos Berriel ressalta, “vem de Capistrano de Abreu a corrente interpretativa da história nacional que privilegia os caminhos e suas decorrências características como elemento explicativo central da história colonial.”²⁰⁴ Nos termos de Paulo Prado:

O Caminho do Mar, por muito tempo único, foi um fator indiscutível na formação do agrupamento étnico que se constituiu no planalto: o caminho cria a raça, disse um sociólogo francês [menção a Ernest Renan]. [...] a função do Caminho do Mar foi toda negativa: isolou em vez de ligar. Desse fato, se originaram consequências notáveis para o passado de São Paulo, confirmando o que sempre repete Capistrano, que é no estudo dos caminhos que melhor se aprende a História do Brasil.²⁰⁵

Prado afirma que partiram de toda a faixa litorânea do Brasil expedições para conquista do ouro e de índios, mas só em Piratininga aparece a “bandeira como fenômeno constante e especial”²⁰⁶. Em meados do século XVIII, com o surgimento de novos caminhos, que acabaram com o isolamento paulista, advém a decadência da província, desaparecendo o

¹⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 48.

²⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 47.

²⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 50.

²⁰² *Idem, ibidem*, p. 51.

²⁰³ BERRIEL, Carlos. *Op. cit.*, 2013, p. 232-233.

²⁰⁴ BERRIEL, Carlos. *Op. cit.*, 2013, p. 165.

²⁰⁵ PRADO, Paulo. Prefácio à 1ª edição, in: PRADO, Paulo. *Op. cit.*, 2004, p. 60.

²⁰⁶ PRADO, Paulo. *Op. cit.*, 2004, p. 88.

piratiningano, o tipo paulista originário, sucedendo-lhe o aristocrata rural e o seu descendente moderno, a quem faltariam a independência e liberdade tão característicos do habitante da velha capitania.²⁰⁷

Agripino Grieco ressalta que Paulo Prado, depois da Semana de Arte Moderna, teria enveredado pelo sertão, a partir de sua admiração pelos pioneiros, para explorar o passado do país nos arquivos, registrando a vida, o pitoresco da história desses pioneiros, como um viajante na história dos caminhos percorridos por eles²⁰⁸. Como vimos, para Paulo Prado, a conquista da consciência política passava pelo conhecimento da história, cujo eixo deveria ser a busca pelo caráter nacional do brasileiro²⁰⁹.

O projeto de Paulo Prado é investigar as origens da nacionalidade, é provocar o surto radical de uma arte brasileira, segundo Carlos Augusto Calil. Para este, o nacionalismo de Paulo Prado deve ser entendido como um processo de conscientização das limitações e virtualidades do corpo social, o que o levaria à ruptura com os laços que atrelavam a arte brasileira à sua matriz europeia²¹⁰.

Para Carlos Berriel, “Quase todas as ideias de que Paulo Prado se serve” buscam um “ajuste de posições diante da Europa”, seja para atualizar a “mentalidade nacional”, seja para a afirmação do Brasil diante do velho continente²¹¹. O projeto modernista de Paulo Prado teria atualizado, nos anos 1920, o “protoprograma cultural” que Fradique Mendes revelara em carta a Eduardo Prado de 1888²¹². Isso demonstra a importância do papel de Paulo Prado de elo entre a dita “geração de 1870” e os modernistas. Essa carta apresentaria dois pressupostos. O primeiro seria a afirmação de que a Europa era “um mundo velho, doente, talvez esgotado”; o segundo seria a afirmação de que a “velhice” da Europa, a “matriz”, e, por tabela, do Brasil, sua “cópia”, se deveria ao fato de ser “um produto da literatura”.²¹³ O “programa” que Paulo Prado toma para si seria, pois, segundo Berriel, o “desejo de emancipação mental do tipo brasileiro”, que equivaleria “à transformação da vida nas fazendas brasileiras em paradigma

²⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 88-91.

²⁰⁸ GRIECO, Agripino. Da ‘Paulística’ ao ‘Retrato do Brasil, crítica literária, publicada em **O Jornal**, 23/12/1928, in: PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil – Ensaio sobre a tristeza brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 158-159.

²⁰⁹ CALIL, Carlos Augusto. Um retrato implacável, Introdução, in: PRADO, Paulo, *op. cit.*, 2012, p. 27.

²¹⁰ CALIL, Carlos Augusto, *op. cit.*, 2012, p. 8-9.

²¹¹ BERRIEL, Carlos. *Op. cit.*, 2013, p. 201.

²¹² A correspondência de Fradique Mendes foi registrada in QUEIRÓS, Eça de. Correspondência de Fradique Mendes, in: **Obras completas de Eça de Queirós**. Vol. VI, Porto: Lello & Irmãos, 1947. Edição do Centenário; QUEIRÓS, Eça de. Correspondência de Fradique Mendes, in: **Obras completas de Eça de Queirós**. Rio de Janeiro: Aguillar, 1978; QUEIRÓS, Eça de. **Correspondência**. Coord. Guilherme de Castilho. Lisboa: INCM, 1983; *apud* BERRIEL, Carlos. *Op. cit.*, 2013, p. 65.

²¹³ BERRIEL, *ibidem*, p. 63.

de emancipação nacional”²¹⁴. Isso remete ao escritor e seu amigo Blaise Cendrars, que, em seus livros sobre o Brasil, narra histórias de fazendeiros, levando Michèle Touret a afirmar que seu modelo é a vida na fazenda, na grande propriedade patriarcal (em *Le lotissement du Ciel*, de 1949, e *D’Oultramer à Indigo*, de 1940).²¹⁵

Retrato do Brasil – ensaio sobre a tristeza brasileira apresenta a tese de um admirador de Capistrano de Abreu, a partir do gosto pela “autenticidade” dos elementos que determinam a identidade brasileira. Paulo Prado apresenta no ensaio uma fórmula, para afirmar a tese da tristeza como traço do caráter do brasileiro, “luxúria, cobiça: melancolia”²¹⁶, definida por Agripino Grieco²¹⁷ como “sexualidade + ambição = tristeza”.

Retrato do Brasil oscila entre a “história do passado”, no ensaio sobre a tristeza brasileira, e a “história do futuro”, marcando sua desilusão com o presente²¹⁸. Esse livro, editado em 1928, só poderia, de fato, vir depois da célebre viagem “de descoberta do Brasil”, de 1924, pois participa de um projeto intelectual que pretende, através de um mergulho na tradição brasileira, construir um novo paradigma identitário para o país, mediante uma releitura de sua história. Vale lembrar que 1924 marca a virada dos modernistas no sentido de buscar nas tradições a identidade brasileira a ser afirmada no “concerto internacional”.

O primeiro parágrafo de *Retrato do Brasil* resume toda a tese esmiuçada ao longo do texto: nele apresenta-se o contraste entre uma “terra radiosa” e um “povo triste”, herdeiro dos “descobridores”, cuja “ambição do ouro” (“A cobiça”) e a “sensualidade livre e infrene” (a “A luxúria”) “nunca foram geradores de alegria”.²¹⁹

Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram. O esplêndido dinamismo dessa gente rude obedecia a dois grandes impulsos que dominam toda a psicologia da descoberta e nunca foram geradores de alegria: a ambição do ouro e a sensualidade livre e infrene que, como culto, a Renascença fizera ressuscitar.²²⁰

²¹⁴ *Idem, ibidem*, 2013, p. 60-62.

²¹⁵ TOURET, Michèle. Brésil, lieu ou non-lieu?, in: FREITAS, Maria Teresa de & LEROY, Claude (direction). **Brésil, L’Utopialand de Blaise Cendrars**. Paris: Harmattan, 1998, p. 209.

²¹⁶ PRADO, Paulo, *op. cit.*, 2012, p. 98.

²¹⁷ GRIECO, Agripino, *op. cit.*, 1928, in: PRADO, Paulo *op. cit.*, 2012, p. 158-164.

²¹⁸ CALIL, Carlos Augusto, *op. cit.*, 2012, in: PRADO, Paulo, *op. cit.*, 2012, p. 14.

²¹⁹ PRADO, Paulo, *op. cit.*, 2012, p. 39.

²²⁰ *Idem, ibidem*, p. 39.

A empresa da conquista do Brasil pelos portugueses seria resultado do “movimento de libertação”, que teria substituído à Obediência a “Vontade individualista”²²¹: o negativismo do cristianismo é vencido pela “fortaleza e audácia” dos “heróis” conquistadores, diz ele, apoiado em Nietzsche. O encontro do europeu com os trópicos teria sido a culminância dessa aventura. A natureza tropical aparece aí representada como “opressiva tirania da natureza”²²², assemelhando-se à representação da natureza brasileira na obra de Blaise Cendrars: “[A vegetação] Compacta, sombria, silenciosa, monótona na umidade pesada, sufoca e asfixia o invasor, que se perde no claro-escuro esverdeado de suas profundezas.”²²³

A visão da terra do Brasil se faz a partir da perspectiva do viajante-descobridor, surpreendido pelo pitoresco natural e sedutor dos trópicos: “raros são, nesse duro século XVI, os que como Tomé de Souza e Fernão Cardim sentiram o encanto da Guanabara. Mas, todos sofriam a sedução dos trópicos, vivendo intensamente uma vida animal e bebendo com delícia um ar como que até então irrespirado”²²⁴. Os povoadores seriam, na sua representação da história do Brasil, degredados que se misturam com os nativos, formando uma nova “raça” num novo país. Os colonos, assim, teriam um “papel peculiar na história do povoamento do continente” através da mestiçagem.

A tese de Paulo Prado é a de que, no ambiente físico e social do Brasil colônia, teria surgido um “ente novo”, marcado pelo “sensualismo” e pela “paixão pelo ouro”, para o qual teriam contribuído três fatores: o clima, a terra e a mulher indígena ou a escrava africana, deixando traços indelévelis no “caráter brasileiro”. Na luta entre esses dois “apetites”, o sensualismo e a paixão do ouro, ao longo dos séculos, teria se formado uma “raça triste”, melancólica, no Brasil colonial. “Do enfraquecimento da energia física, da ausência ou diminuição da atividade mental” teria resultado “o desenvolvimento da propensão melancólica”²²⁵.

Portanto o resultado da fórmula “luxúria + cobiça = melancolia” teria alastrado a tristeza por todo o país: “um quadro de psicopatia: abatimento físico e moral, fadiga, insensibilidade, abulia, tristeza”²²⁶. O brasileiro, para ele, é um povo triste: taciturno, indiferente ou submisso, “vítima da doença, da pálida indiferença e do vício da cachaça”. A

²²¹ *Idem, ibidem*, p. 40.

²²² *Idem, ibidem*, p. 43.

²²³ *Idem, ibidem*, p. 43.

²²⁴ *Idem, ibidem*, p. 45.

²²⁵ *Idem, ibidem*, p. 97.

²²⁶ *Idem, ibidem*, p. 98.

tristeza do caráter brasileiro seria encontrada, segundo ele, nas manifestações culturais tradicionais, como a poesia popular, as lendas, a música, as danças²²⁷.

Citando Capistrano de Abreu, Paulo Prado afirma que a família brasileira se estrutura a partir de “uma tripeça imutável” (“pai soturno, mulher submissa, filhos aterrados”), num ambiente de “exílio”, “degredo”, “purgatório”, em que se desenvolve a tristeza. A vida no Brasil seria, então, “monótona” e “vazia”, sendo o “mestiço” dominado pela “ganância do enriquecimento fácil”, ou pela “poligamia desenfreada”²²⁸.

Esse determinismo geográfico e, especialmente, demográfico da representação do Brasil na obra de Paulo Prado surge em vários momentos, condicionando – como na obra de Blaise Cendrars – a ideia de civilização, que Prado constroi tendo por base o antigo território paulista. Mas, ao contrário de Cendrars, que inverte os signos negativos desse determinismo, subvertendo-os no sentido da afirmação de suas qualidades positivas como elementos que contribuem na construção de um modelo civilizatório mais plural – como desafios, por exemplo –, Prado, fora a exaltação da independência e liberdade do ancestral piratiningano, enfatiza os defeitos que esse determinismo teria engendrado no caráter do brasileiro.

O fato é que se percebe que, na equação que definiria a formação do brasileiro, “luxúria + cobiça = tristeza”, o elemento que lhe serve de base são as expedições bandeirantes. É esse o verdadeiro mito fundador que Prado ressalta como fundamento de sua tese: as viagens dos bandeirantes paulistas. Tudo, na tese de Paulo Prado, é devedor desse nomadismo, provocado pelo isolamento original da capitania de São Vicente, devido à muralha da Serra do Mar.

O “Post-Scriptum”, segunda parte de *Retrato do Brasil*, é um panfleto acusador dos males do país, que proclama a urgência de uma revolução. Prado explica sua escolha de escrever esse livro na forma que ele próprio chama de “ensaio”, considerando a história como “conjunto de meras impressões”, citando a dissertação de Von Martius, “Como se deve escrever a história do Brasil”²²⁹. A nosso ver, a narrativa histórica em Paulo Prado serve para

²²⁷ *Idem, ibidem*, p. 99.

²²⁸ *Idem, ibidem*, p. 100.

²²⁹ “Esse *Retrato* foi feito como um quadro impressionista. Dissolveram-se nas cores e no impreciso das tonalidades as linhas nítidas do desenho e, como se diz em gíria de artista, das “massas e volumes”, que são na composição histórica a cronologia e os fatos. Desapareceram quase por completo as datas. Restam somente os aspectos, as emoções, a representação mental dos acontecimentos, resultantes estes mais da dedução especulativa do que da seqüência concatenada dos fatos. Procurar deste modo, num esforço nunca atingido, chegar à essência das coisas, em que à paixão das ideias gerais não falte a solidez dos casos particulares. Considerar a história não como uma ressurreição romântica, nem como ciência conjectural, à alemã, mas como conjunto de meras impressões, procurando no fundo misterioso das forças conscientes ou instintivas as influências que dominaram, no correr dos tempos, os indivíduos e a coletividade. É assim que o quadro – para continuar a imagem sugerida –

acumular um repertório de tópicos que, ao longo de seus dois livros seminais, formam um capital de informação que contribui, por sua vez, para a afirmação de sua tese de viés sociológico e etnográfico em que o binômio *isolamento geográfico-viagens de conquista de territórios* é o motor da história do Brasil.

Para Prado, a “paixão histórica” é a chave para alcançar a consciência social, artística e intelectual do “hoje”: “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.”²³⁰ Esse culto do “hoje” de Paulo Prado é outro motivo comum à obra de Blaise Cendrars, como veremos. Para ambos, a história é um veículo para explicar o tempo presente. Ambos também mergulham na história do Brasil para legitimar e justificar sua interpretação do Brasil: Prado denuncia o atraso do país, especialmente no sertão, segundo ele, paralisado no tempo, fraco diante da natureza hostil. Ele clama por uma revolução que crie uma nova ordem para o país no “oásis” de progresso que viu no litoral, nas serras do Sudeste e nos campos do sul²³¹.

1.4 – Oswald de Andrade: da viagem à utopia antropofágica

Depois da grande viagem de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade a Paris, em 1923, quando conviveram com vários artistas da vanguarda europeia, e da viagem do casal, em 1924, com Blaise Cendrars e outros modernistas a Minas Gerais, Rio de Janeiro e por São Paulo, Oswald de Andrade escreve, ainda em 1924, o livro *Pau Brasil*²³² e o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Em ambos os textos, Oswald de Andrade faz menção ao conselho que Cendrars teria proporcionado aos modernistas brasileiros: “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”.

insiste em certas manchas, mais luminosas, ou extensas, para tornar mais parecido o retrato./ Na sua magistral dissertação “como se deve escrever a história do Brasil” já Martius duvidava da importância real de repetir-se o que cada governador fez ou deixou de fazer, o indagar-se de fatos de nenhum alcance histórico sobre a administração de cidades, municípios ou bispados, ou a escrupulosa acumulação de citações e autos que nada provam, sendo muitas vezes de duvidosa autenticidade. Outro campo, mais vasto, mais profundo, indica o grande sábio a quem se propuser a escrever o que os alemães chamariam a história pragmática do Brasil.” *Idem, ibidem*, p. 127-128.

²³⁰ *Idem, ibidem*, p. 136.

²³¹ *Idem, ibidem*, p. 136-137.

²³² Lançado em Paris, em 1925, pela mesma editora de Blaise Cendrars. ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo, 2003.

De fato, *Pau Brasil* apresenta um estilo de poesia parecido com o de Cendrars no seu primeiro livro sobre o Brasil, refletindo a intensa colaboração naquela época, não só entre Oswald de Andrade e Blaise Cendrars, mas também dos dois com Tarsila do Amaral, que ilustra ambos os livros²³³. *Feuilles de Route* e *Pau Brasil* assemelham-se no seu estilo “fotográfico” ou “cinematográfico”, em que se busca o efeito de simultaneidade.

Uma tópica de *Pau Brasil* que aparece igualmente na obra de Cendrars sobre o Brasil é a questão da “descoberta do Brasil”, que não só se refere à chegada de Pedro Álvares Cabral²³⁴. Há uma menção, na dedicatória de Oswald de Andrade a Blaise Cendrars (na edição original) à viagem de 1924 a Minas Gerais, feita pelos dois na companhia de outros modernistas: “A Blaise Cendrars, por ocasião da descoberta do Brasil”. A dedicatória desaparece da edição de 1945, sugerindo o afastamento dos dois escritores, após a intensa colaboração do início dos anos 1920.

Logo no segundo poema de *Pau Brasil*, “falação”, Oswald de Andrade refere-se ao “cabralismo”, do “primeiro branco” que aportou no país. Outros temas do livro que também fazem parte do repertório cendrarsiano, nesse poema, são a “civilização”, o carnaval²³⁵, o sertão²³⁶, a “formação étnica” do Brasil²³⁷, a culinária brasileira²³⁸ e a história da penetração do território brasileiro²³⁹.

Outro tema comum a Oswald e Cendrars presente no capítulo de *Pau Brasil* chamado “História do Brasil” é a menção a alguns dos primeiros cronistas da “descoberta do Brasil”, mostrando a filiação do brasileiro à linhagem das narrativas de viagem. Exemplos dessa filiação são os poemas dedicados a Pero Vaz de Caminha²⁴⁰, a Gandavo²⁴¹, a Claude

²³³ Cf. CARDOSO, Ana Paula. **Fotografias verbais e diálogos entre artes: Pau Brasil, Feuilles de Route e desenhos de Tarsila.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras. São Paulo, 2006.

²³⁴ “PERO VAZ DE CAMINHA/ a descoberta/ Seguimos nosso caminho por este mar longo/ Até a oitava da Paschoa/ Topamos aves/ E houvemos vista de terra”, in: ANDRADE, Oswald de. *Op. cit.*, 2003, p. 107.

²³⁵ O tema do Carnaval tem um capítulo de **Pau Brasil** destinado a ele e sobre o qual Mário de Andrade escreve.

²³⁶ Vide também a obra de Mário de Andrade.

²³⁷ Tema que também interessa a Lucio Costa e Mário de Andrade, especialmente os legados culturais das diferentes etnias que formam o “brasileiro”, e sobre o qual escrevem Blaise Cendrars e Paulo Prado.

²³⁸ Vide os anteprojetos de Cendrars, Oswald de Andrade e Mário de Andrade para uma entidade que protegesse o patrimônio cultural do país, nos quais havia valorização do que hoje se chama o patrimônio cultural imaterial.

²³⁹ “**Falação/ O Cabralismo.** A civilização dos donatários. A Querência e a Exportação./ O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau Brasil. Bárbaro e nosso./ A formação étnica rica. A riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança./ Toda a história da Penetração e a história comercial da América. Pau Brasil./ Contra a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando diplomaticamente as selvas selvagens, [...]”, in: ANDRADE, Oswald de. *Op. cit.*, 2003, p. 101.

²⁴⁰ “**as meninas da gare/ Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis/ Com cabellos mui pretos pelas espadoas/ E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas/ Que de nós as muito bem olharmos/ Não tínhamos nenhuma vergonha**”, in: ANDRADE, Oswald de. *Idem, ibidem*, p. 108.

d'Abbeville²⁴², e também a Fernão Dias Paes, menção aos bandeirantes e suas “descobertas”, tema central de Paulo Prado que também aparece na obra cendrarsiana²⁴³.

No capítulo “Poemas da colonização”, surgem outros temas igualmente recorrentes em Blaise Cendrars: a escravidão; a importância da contribuição cultural dos negros na formação do Brasil; e o café, associado à prosperidade do mundo moderno, tema de um dos textos mais famosos de Cendrars, “*La métaphysique du café*”, que relaciona o café à nova civilização que Cendrars enxerga no Brasil²⁴⁴.

Também no capítulo “Postes da Light” de *Pau Brasil*, a modernidade aparece, especialmente da cidade de São Paulo, como as locomotivas, os arranha-céus²⁴⁵, igualmente presentes em *Feuilles de Route*.

No capítulo “Roteiro de Minas”, Oswald de Andrade fala das tradições de Minas Gerais, descobertas na célebre viagem com outros modernistas e Cendrars, como o barroco²⁴⁶ e as procissões²⁴⁷, temas também presentes nos repertórios de Cendrars e de Mário de Andrade, assim como o bumba-meu-boi²⁴⁸ e o Aleijadinho²⁴⁹.

O capítulo “Loyde Brasileiro” de *Pau Brasil* é dedicado ao tema das viagens, tão central também na obra de Cendrars, que vai do regresso à pátria às “descobertas” das viagens pelo Brasil, como a Recife²⁵⁰, Fernando de Noronha²⁵¹ e Salvador²⁵² (essas duas últimas também aparecem na obra de Cendrars).

²⁴¹ “**hospedagem**/ porque a mesma terra he tal/ E tam favoravel aos que a vam buscar/ Que a todos agazalha e convida”, in: ANDRADE, Oswald de. *Op. cit.*, 2003, p. 109.

²⁴² “**a moda**/ Les femmes n’ont point la lèvre percée/ Mais en récompense/ Elles ont les oreilles trouées/ Et elles s’estiment aussi braves/ Avec des rouleaux de bois dedans les trous/ Que font les dames de pardeça/ Avec leurs grosses perles et riches diamants”, in: *Idem, ibidem*, p. 113.

²⁴³ “**FERNÃO DIAS PAES/ carta**/ Partirei/ Com quarenta homens brancos afóra eu/ E meu filho/ E quatro tropas de mossos meus/ Gente escoteyra com pólvora e chumbo/ Vossa senhoria/ Deve considerar que este descobrimento/ É o de maior consideração/ Em rasam do muyto rendimento/ E tambem esmeraldas”, in: *Idem, ibidem*, p. 117.

²⁴⁴ “**a transação**/ O fazendeiro criara filhos/ Escravos escravas/ Nos terreiros de pitangas e jabuticabas/ Mas um dia trocou/ O ouro da carne preta e musculosa/ As gabirobas e os coqueiros/ Os monjolos e os bois/ Por terras imaginárias/ Onde nasceria a lavoura verde do café”, in: *Idem, ibidem*, p. 123.

²⁴⁵ “**atelier**/ [...] Arranha-céus/ Fordes/ Viadutos/ Um cheiro de café/ No silêncio emoldurado”, in: *Idem, ibidem*, p. 164.

²⁴⁶ “**convite**/ São João Del Rei/ A fachada do Carmo/ A igreja branca de São Francisco/ Os morros/ O córrego do Lenheiro/ Ide a São João del Rei/ De trem/ Como os paulistas foram/ A pé de ferro”, in: *Idem, ibidem*, p. 177.

²⁴⁷ “**procissão de enterro**/ A Verônica estende os braços/ E canta/ O pálio parou/ Todos escutam/ A voz da noite/ Cheia de ladeiras acesas”, in: *Idem, ibidem*, p. 179.

²⁴⁸ “**bumba-meu-boi**/ Descolocado/ Arreventado/ Vai saí/ A companhia do arraia/ Da Boa Sorte/ Sob o estandarte/ A tourada dança/ Na música noturna”, in: *Idem, ibidem*, p. 181.

²⁴⁹ “**ouro preto**/ Vamos visitar São Francisco de Assis/ Igreja feita pela gente de Minas/ O sacristão que é vizinho de Maria Cana-Verde/ Abre e mostra o abandono/ Os púlpitos do Aleijadinho/ O teto do Ataíde/ Mas a dramatização finalizou/ Ladeiras do passado/ Esquartejamentos e conjurações [...]”, in: *Idem, ibidem*, p. 188.

²⁵⁰ “**recife**/ Desenvoltura/ Atração sinuosa/ Da terra pernambucana/ Tudo se enlaça/ E absorve em ti/ Retilínea/ Cana-de-açúcar/ Dobrada/ Para deixar mais alta/ Olinda/ Plantada/ Sobre uma onda linda/ Do mar pernambucano [...]”, in: *Idem, ibidem*, p. 197.

Antonio Cândido dedica um pequeno ensaio, de 1954, à dimensão da viagem na obra de Oswald de Andrade²⁵³. Para ele, talvez “as partes mais vivas e resistentes [da obra de Oswald de Andrade] sejam as que se ordenam conforme a fascinação do movimento e a experiência dos lugares”²⁵⁴, especialmente em *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*²⁵⁵, nos quais o autor trata das viagens dos protagonistas. Eles são como alter-egos do autor, entre Brasil e Europa, e até mesmo os seus nomes remetem à condição de “entre-dois”, de passagem, de ponte entre dois mundos separados pelo oceano.

As viagens de Oswald de Andrade à Europa, antes e depois da Primeira Guerra Mundial, “afetam os campos temáticos e formal das suas obras”²⁵⁶, afirma Antonio Cândido. Além das viagens à Europa, acrescentaríamos também suas viagens pelo Brasil, especialmente a viagem a Minas Gerais de 1924. Vê-se a importância das viagens de Oswald de Andrade pelo Brasil, sobretudo a de 1924, nos temas desenvolvidos em *Pau Brasil*, assim como no seu sumário anteprojeto para constituição de uma entidade que cuidasse do patrimônio cultural, nos quais a valorização das tradições brasileiras é notável, num contraste com a modernidade.

De qualquer forma, para Cândido, as viagens de Oswald de Andrade à Europa teriam vários sentidos para ele: a busca por novidades; a “purgação” das “lacunas de sua terra”; também como um meio de conhecimento do Brasil “transfigurado pela distância”, o que, de certo modo, reproduziria o movimento dos fundadores da revista *Niterói*, na Paris dos anos 1830²⁵⁷.

Desta forma, o tema da “reversibilidade Brasil-Europa”, segundo Antonio Cândido, seria retomado na obra oswaldiana como uma experiência espiritual, na qual o “sentimento nacional” se renovaria como numa espécie de “translação mágica”, a qual, pelo movimento

²⁵¹ “**fernando de noronha**/ De longe pareces uma catedral/ Gravando a latitude/ Terra habitada no mar/ pela minha gente/ [...] Quatro antenas/ Levantadas entre a Europa e a América/ Um farol e um cruzeiro”, in: ANDRADE, Oswald de. *Op. cit.*, 2003, p. 196.

²⁵² “**versos baianos**/ Tua orla Bahia/ [...] Uma jangada leva os teus homens morenos/ De chapéu de palha/ Pelos campos de batalha/ Da Renascença/ [...] Forte de São Marcelo/ Panela da história colonial/ [...] E as tuas ruas entreposto do Mundo/ E os teus sertanejos asfaltados/ E o teu ano de igrejas diferentes/ Com um grande dia santo/ Catedral da Bahia/ Genuflexório dos primeiros potentados/ Confessionário dos inquisidores/ Catedral [...]”, in: *Idem, ibidem*, p.199-200.

²⁵³ Cf. CÂNDIDO, Antonio. Oswald viajante, in: CÂNDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

²⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 53.

²⁵⁵ Cf. ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d, e ANDRADE, Oswald. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

²⁵⁶ PAULA, Thiago Andrade. Oswald de Andrade por Antônio Cândido, in: www.ichs.ufop.br/memorial/trab2/1512.pdf, p. 4.

²⁵⁷ CÂNDIDO, Antonio. *Op. cit.*, 1970, p. 54.

constante de um polo ao outro, levaria à repetição do ato da “descoberta” e à revisão dos valores tradicionais²⁵⁸.

Esse questionamento dos valores tradicionais brasileiros a partir da “viagem” consiste numa revisão da tradição identitária do país, da “nacionalidade” mesma. Isto é, trata-se de um “processo crítico-revisionista” da “formação nacional”, conduzindo à recriação dos enunciados de constituição da “brasilidade” e renovando o “imaginário” do Brasil²⁵⁹.

Deste modo, a “viagem” (especialmente as viagens de Oswald de Andrade à Europa, segundo Antonio Cândido) levam à busca da superação da percepção da falta de autenticidade dos movimentos culturais até então hegemônicos no Brasil, pela percepção do que seria legitimamente “nacional”, favorecida pela distância e o rompimento com o “etnocentrismo essencialista”²⁶⁰. Trata-se do que Mário de Andrade chamou de “mal de Nabuco”, espécie de complexo de inferioridade dos artistas brasileiros em relação à Europa, que deveria ser superado. Tal movimento encontra paralelo nas trajetórias dos outros modernistas brasileiros, como Lucio Costa, Mário de Andrade, Paulo Prado e igualmente em Blaise Cendrars.

Esse movimento seria uma libertação que encontra uma metáfora adequada na trajetória de Serafim Ponte Grande e sua “revolução puramente moral”²⁶¹ “contra as peias da tradição”²⁶², “onde a crosta da formação burguesa e conformista é varrida pela utopia da viagem permanente e redentora, pela busca da plenitude através da mobilidade”²⁶³.

Essa “utopia da viagem” de Oswald de Andrade, da viagem “redentora”, “viagem interior à busca das raízes do seu ser inquieto e agitado”²⁶⁴, na qual o encontro com as origens leva à superação “das normas e convenções”, é representada na sua obra, segundo Antonio Cândido, pelo “movimento incessante”, pela “rejeição a qualquer permanência”²⁶⁵.

Também a trajetória de João Miramar-Oswald de Andrade, personagem-autor, é construída através das viagens, numa situação de “abertura para o mundo”²⁶⁶, diz Haroldo de

²⁵⁸ CÂNDIDO, Antonio. *Op. cit.*, 1970, p. 54.

²⁵⁹ SACRAMENTO, Sandra. Cartografias simbólicas: o mesmo e a diferença na literatura. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p.99-112, 1º sem. 2007, p. 107.

²⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 108.

²⁶¹ “Entanto o canhão na proa lambeu o mar em pancada oito horas da manhã e José Ramos Góis Pinto Calçudo, com um galão na bunda, tomou conta do bar e do leme. Estavam em pleno oceano mas tratava-se de uma revolução puramente moral./ Nosso dissimulado herói em Londres havia consertado a experiência de um mundo sem calças sobre a solidão chispada que agora salgavam milhas fora da projeção econômica das alfândegas.” *In*: ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d, p. 189.

²⁶² CÂNDIDO, Antonio. *Op. cit.*, 1970, p. 55.

²⁶³ *Idem, ibidem*, p. 55.

²⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 56.

²⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 56.

²⁶⁶ “INDIFERENÇA/ Montmartre/ E os moinhos do frio/ As escadas atiram almas ao jazz de pernas nuas./ Meus olhos vão buscando lembranças/ Como gravatas achadas/ Nostalgias brasileiras/ São moscas na sopa de meus

Campos, que define Miramar como um “Ulisses ingênuo, sem as manhas do *rusé personnage* homérico, mas para o qual a viagem representa uma primeira perspectiva, se bem que ainda imprecisa e indefinida, de abertura para o mundo e de ‘situação’ crítica”.²⁶⁷ Assim, a “viagem” é a primeira etapa da utopia antropofágica de Oswald de Andrade, o “viajante”, que “buscava” “novos mundos para a sua fome antropofágica de sonho e liberdade”.²⁶⁸

Haroldo de Campos diz, ainda, que *Serafim Ponte Grande* – o livro de viagem por excelência de Oswald de Andrade segundo o próprio Campos e Cândido – seria uma “reflexão de pós-viagem”²⁶⁹, aquilo que chamamos, com relação a Lucio Costa, Mário de Andrade, Paulo Prado e Blaise Cendrars, de uma construção *a posteriori* do mito da viagem de iniciação.

Para Sandra Sacramento, nas narrativas de viagens “contra-hegemônicas”, como *Serafim Ponte Grande*, não ocorre a cópia do “mesmo”, mas a “reciclagem” permanente de uma “identidade fluida” que não se deixa submeter a um discurso predeterminado e autorreferencial.²⁷⁰

Nesse sentido, os constantes deslocamentos de João Miramar e Serafim Ponte Grande valorizam a permanente construção e reconstrução das identidades, muito mais que o discurso sobre uma suposta origem em si mesma.

O conceito mesmo de *antropofagia*²⁷¹ só pode ser compreendido segundo a perspectiva da viagem²⁷², tanto na vida quanto na obra de Oswald de Andrade. Segundo ele mesmo, a *antropofagia* nasceu de suas viagens à Europa, que transformam completamente sua imagem do Brasil, através da mirada à distância do país. Como se sabe, a *antropofagia* teria sido um movimento que pretendia incorporar os conhecimentos oriundos das viagens de Oswald de Andrade à Europa e que queria deglutir a alteridade mesma, tudo o que fosse

itinerários/ São Paulo de bondes amarelos/ E romantismos sob árvores noctâmbulas/ Os portos de meu país são bananas negras/ Sob palmeiras/ Os poetas de meu país são negros/ Sob bananeiras/ As bananeiras de meu país/ São palmas calmas/ Braços de abraços desterrados que assobiam/ E saias engomadas/ O ring das riquezas/ Brutalidade jardim/ Aclimação/ Rue de La Paix/ Meus olhos vão buscando gravatas/ Como lembranças achadas.”, ANDRADE, Oswald. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d, p. 34.

²⁶⁷ CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira, 1964, in: ANDRADE, Oswald. **Memórias sentimentais de João Miramar**, *Op. cit.*, s/d, p. 102.

²⁶⁸ CÂNDIDO, Antonio. *Op. cit.*, 1970, p. 56.

²⁶⁹ CAMPOS, Haroldo de. Serafim: um grande não-livro, in: ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d, p. 30.

²⁷⁰ SACRAMENTO, Sandra. *Op. cit.*, 1º sem. 2007, p. 110.

²⁷¹ Cf. ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

²⁷² Cf. SOUZA, Ricardo Luiz de. Ruptura e incorporação: a utopia antropofágica de Oswald de Andrade, in: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p.113-126, 1º sem. 2007.

exterior, na sua ideia de Brasil, contribuindo na construção de um novo modelo de país, quiçá de civilização, ao invés de copiar o paradigma eurocêntrico.

A incorporação da *diferença*, do *outro*, por Oswald de Andrade, é um polo de sua *antropofagia*: o outro passa, necessariamente, pela incorporação dos excluídos, especialmente pela valorização das contribuições culturais populares. Essa incorporação da cultura popular, principalmente negra e indígena, é uma das peças fundamentais dos projetos intelectuais de Oswald e Mário de Andrade: “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”²⁷³, diz Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*, de 1928. Deste modo, a “Revolução Caraíba” de Oswald de Andrade inverte o sentido de civilização entre a velha Europa e o Brasil do novo continente.

Oswald de Andrade faz, assim como seus contemporâneos Gilberto Freyre e Blaise Cendrars, o elogio da mestiçagem no Brasil, contra qualquer definição essencialista de identidade, contrapondo, em especial, o país ao racismo norte-americano, não sem fazer a crítica dos “sociólogos arianos” (numa referência a Oliveira Viana)²⁷⁴. A utopia “caraíba” de Oswald de Andrade se definiria, pois, pela contraposição ao modelo civilizatório do Ocidente protestante: “Somos a Utopia realizada, bem ou mal, em face do utilitarismo mercenário e mecânico do Norte.”²⁷⁵

Silviano Santiago explica: para Oswald de Andrade, o “saber selvagem”, desde seu primeiro contato com o europeu que chega às Américas, questiona o “saber europeu”. De Montaigne a Rousseau, isso é, da crítica às guerras religiosas e à Inquisição até ao “bom selvagem”, passando pela *Declaração dos Direitos do Homem*, o “selvagem” foi, para Oswald de Andrade, “o motor da utopia moderna”. Busca, então, através da antropofagia, “trazer a utopia caraíba europeia para o seu *lugar próprio*”²⁷⁶, o Brasil. Contra o patriarcado da civilização europeia, ele propõe o “matriarcado de Pindorama”, “revisto pela tecnologia”.²⁷⁷ A técnica chegará, segundo Oswald de Andrade, a um estágio no qual o homem se “libertará” da “escravidão”, podendo se dedicar ao ócio e não mais trabalhar. Nesse sentido, a “verdadeira utopia já começa a ser o próprio presente”²⁷⁸. Em seus termos: “Sem a

²⁷³ Cf. ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago, *Op. cit.*, 1976.

²⁷⁴ SOUZA, Ricardo Luiz de. *Op. cit.*, 1º sem. 2007, p. 7.

²⁷⁵ ANDRADE, Oswald de. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 153, *apud* SOUZA, Ricardo Luiz de. *Op. cit.*, 1º sem. 2007, p. 7.

²⁷⁶ Grifos do texto, *in*: SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 108.

²⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 107-108.

²⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 108.

idéia de uma vida futura, seria difícil ao homem suportar a sua condição de escravo; daí a importância do messianismo na história do patriarcado”²⁷⁹. Mas, a noção de tempo em Oswald de Andrade não é a de um progresso linear da humanidade, mas um movimento “contraditório”: “parece que a técnica caminha em linha reta para, depois, se fechar num círculo, retornando o matriarcado de Pindorama”²⁸⁰.

1.5 – Blaise Cendrars e o Brasil: a viagem como conversão a um novo projeto literário

Para Blaise Cendrars, a viagem é praticamente um programa de vida, desde suas viagens de infância com a família até as viagens individuais pelo mundo, aos 17 anos, quando parte para uma longa estada na Rússia e nos Estados Unidos. Estas tornam-se o principal tema de sua obra, em *Les pâques*²⁸¹, publicado em 1912; em *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*, poema escrito em 1913 e ilustrado por Sonia Delaunay; e em *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, escrito em 1914 e publicado em 1919 que o celebra como *bourlingueur*, *globe-trotter* ou *poète du monde entier*. Esse ciclo de viagens pelo mundo dura até 1940, quando Cendrars passa a se dedicar a suas autobiografias.

Pode-se identificar na obra de Blaise Cendrars dois momentos cruciais: um primeiro momento – em que o gênero escolhido é a poesia, marcada pelo experimentalismo formal – e um segundo – cujos gêneros preferenciais são o romance, a autobiografia e o ensaio-reportagem, que frequentemente se misturam no seu estilo rapsódico. A Primeira Guerra Mundial – particularmente o episódio da perda de sua mão direita – e a viagem de 1924 ao Brasil constituem uma espécie de ruptura que se completa na viagem ao Brasil com o abandono não só do espaço geográfico da Europa como território identitário do autor, como de tudo de “velho” e “artificial” que ele identifica no continente e no seu próprio ofício, até então.

A partir da experiência da viagem de 1924 ao Brasil, uma primeira função de suas “narrativas de viagem”, a de iniciação, assume um caráter de *conversão*, tornando-o “verdadeiramente escritor”, em seus termos.

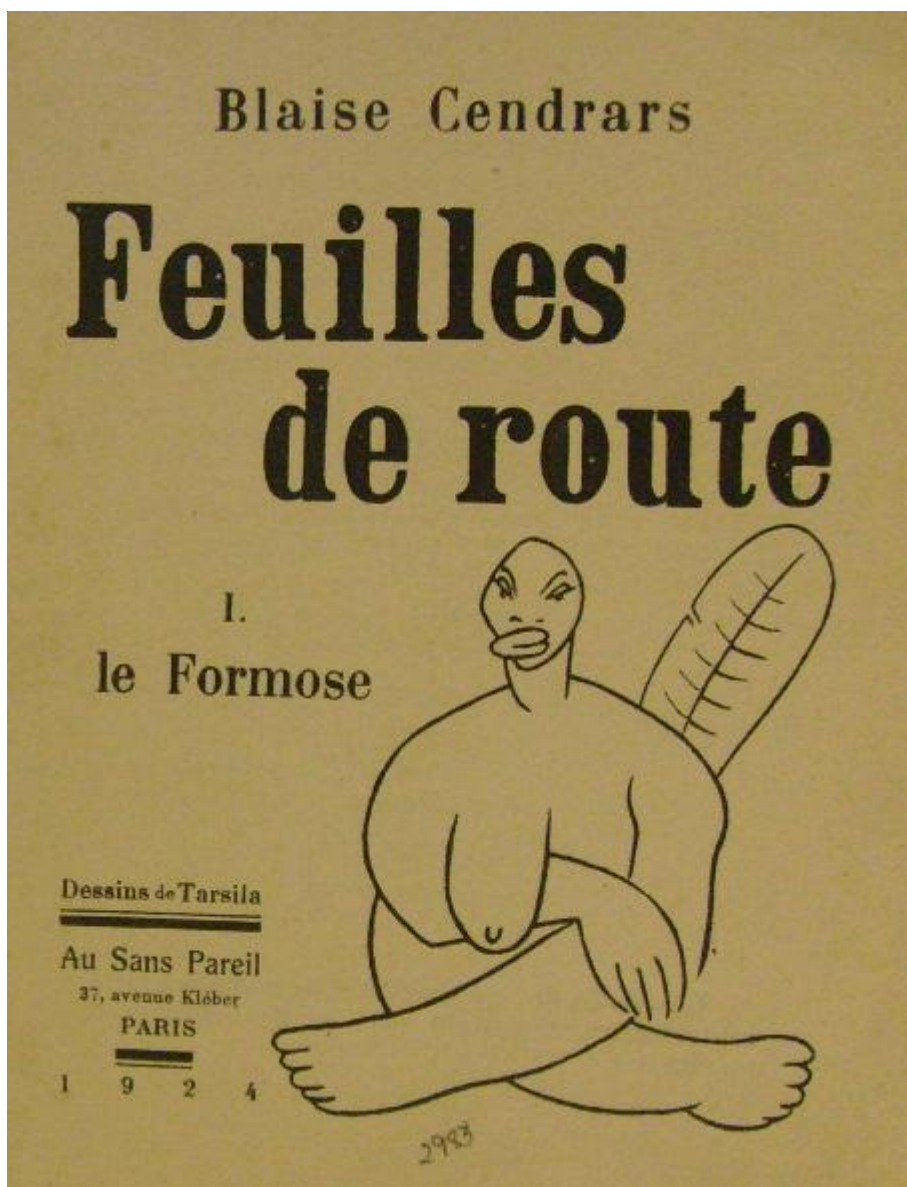
²⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 108.

²⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 108.

²⁸¹ **Les Pâques**, publicado em 1912, escrito durante sua viagem aos Estados Unidos, em 1911, que se torna **Les Pâques à New York**, em 1919.

a) *Feuilles de Route* (1924): a viagem entre a busca do primitivo e a exaltação do moderno

Feuilles de route é o primeiro livro de Blaise Cendrars dedicado ao Brasil, no gênero até então consagrado por ele, a poesia. O livro é ilustrado por desenhos de Tarsila do Amaral, ao longo da viagem “de descoberta do Brasil” a Minas Gerais, trazendo um esboço de seu quadro paradigmático, “A negra”, na capa. Considerado “irmão gêmeo” de *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade (publicado pela mesma editora de Cendrars, Au Sans Pareil, em 1925), *Feuilles de route* marca o ápice da colaboração entre os três, em que se destaca a exposição de Tarsila do Amaral, em Paris, na Galerie Percier, sob os auspícios de Cendrars, em 1926.



A primeira parte de *Feuilles de route* narra a viagem que trouxe Cendrars ao Brasil, pela primeira vez, em 1924, no navio *Le Formose*. As outras duas partes foram acrescentadas, segundo Haroldo de Campos, com poemas escritos até 1928. Os poemas da segunda parte, “São Paulo”, teriam sido feitos em 1926, por ocasião da sua segunda viagem ao Brasil, particularmente para compor o catálogo da exposição de Tarsila do Amaral em Paris. Os últimos, apesar de datados de 1924, teriam surgido somente em 1927, na revista parisiense *Montparnasse*, n° 49, e em 1928, no n° 51. O conjunto teria, pois, sido escrito no período entre as três viagens de Cendrars ao Brasil, em 1924, 1926 e 1927-1928²⁸².

Segundo Alexandre Eulálio, o projeto inicial de *Feuilles de Route* compreenderia sete partes: *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*²⁸³. Esse grande projeto, ainda que não tenha formado um único volume de poesias, foi, em grande parte, levado a cabo por Cendrars ao longo de sua vida, mas através de outros gêneros literários, como, por exemplo, o volume classificado como “ensaio”, intitulado *Brésil, des hommes sont Venus*, e os livros que mesclam ficção e autobiografia, como *Le Lotissement du Ciel*, em que narra sua estada na fazenda do Dr. Oswaldo Padroso, personagem fictício com que homenageia seus amigos brasileiros.

O poema autobiográfico é mais um elemento do “caldeirão de gêneros” de que se vale Cendrars para apresentar ao leitor o seu Brasil. A novidade formal é que ele capta o momento de seu contato em “instantâneos”, fazendo alusão à fotografia e à técnica cinematográfica. Não à toa, ele tinha o projeto de fazer um filme “cem por cento brasileiro”, um “documentário” do que ele chama de “propaganda”. Em *Feuilles de Route*, essa poesia, mais que autobiográfica, toma a forma de um diário de viagem.

Se esse poema-diário é assumidamente referente à experiência vivida pelo autor, ele não deixa de ser autobiográfico. Mais ainda, em *Feuilles de Route*, o poema-diário aproxima-se da reportagem e como testemunho do que foi vivido. Por isso, cabe perguntar se ele não é mais fronteiro da crônica do que do conto, que, de toda forma, encerra um “momento” da

²⁸² Cf. ALEM, Branca Puntel Motta. **As amigadas brasileiras de Blaise Cendrars**: uma análise de *Feuilles de Route*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011, p. 22.

²⁸³ EULALIO, Alexandre. **A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars**. 2ª edição revista e ampliada por Carlos Augusto Calil com inéditos de Blaise Cendrars. São Paulo: Edusp/ USP/ Imprensa Oficial: FAPESP, 2001, p. 296.

“história”. Portanto, mais que “cartões-postais verbais”, o próprio Blaise Cendrars afirma que esses poemas são “instantâneos verbais”, como fotografias²⁸⁴. O livro encontra-se, dessa forma, na fronteira: entre poesia e jornalismo; ou entre poesia e autobiografia, por seu caráter memorialístico. Não se deve esquecer que Cendrars tinha a tarefa de ser correspondente no país, publicando “reportagens” sobre o Brasil na mídia francesa.

Há quem considere que Cendrars não produziu uma literatura de viagem, “na acepção estrita do termo”, mas que “o caráter poético e ficcional de sua obra sobre o Brasil não exclui a possibilidade de extrairmos de seus textos uma leitura de sua imagem sobre o país”²⁸⁵. As viagens têm, no entanto, centralidade em sua obra, pois, como já foi dito, a partir delas, particularmente a de 1924, Cendrars faz uma transição para outros gêneros literários (enquadra-se nesse modelo *Feuilles de route*, cujos poemas seriam, segundo o próprio Cendrars, como “cartões-postais”). Como diz Alexandre Eulálio, “Para Cendrars, as narrativas de viagem, em verso ou em prosa, tornar-se-ão a maneira de organizar, como experiência vivida, na mais livre das associações, os elementos díspares encontrados pelos quatro cantos do mundo”²⁸⁶.

Feuilles de route não é só o primeiro livro de Cendrars sobre o Brasil, mas também o seu primeiro livro que propõe a ideia do Brasil como *locus* do batismo mítico do autor. A viagem ao Brasil é representada, desde esse livro, como mito de iniciação literária. Não só isso: a viagem ao Brasil aparece como capital do autor na desterritorialização que ele opera com o deslocamento da sua posição como autor no quadro da literatura internacional, pois, se ele já se posicionava como “viajante” em suas primeiras obras poéticas, a partir de *Feuilles de route*, ele assume definitivamente a posição de escritor “descobridor”, que encontra nos territórios dos confins da civilização o seu lugar de escrita.

Observam-se, assim, três funções principais da narrativa de viagem em *Feuilles de route*: a primeira, que essas narrativas têm um caráter iniciático de conversão do autor a um novo território, o Brasil, que passa a ser então o lugar de reterritorialização da obra de Cendrars. O Brasil se transforma no lugar de aprendizagem em que Cendrars apreende a diferença, através da paisagem e da cultura brasileiros. Desta forma, *Feuilles de route* é

²⁸⁴ Cf. CARDOSO, Ana Paula. **Fotografias verbais e diálogos entre artes**: Pau Brasil, Feuilles de route e desenhos de Tarsila. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras. São Paulo, 2006.

²⁸⁵ BATISTA, Eduardo Luis Araújo de Oliveira. **Poética da Representação Cultural**: Relações entre viagem e tradução na literatura brasileira. Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, Orientador: Francisco Foot Hardman. Campinas, 2010.

²⁸⁶ EULÁLIO, Alexandre. *Op. cit.*, 2001 p. 20.

também o livro que narra essa iniciação em forma de conversão, conversão construída miticamente, ao longo de sua escrita, durante a primeira viagem ao Brasil, em 1924. Uma segunda função dessas narrativas de viagem em *Feuilles de route* é a de observação, que configura uma espécie de “inventário” de manifestações culturais e particularidades do país em seu caráter pitoresco (como vimos em Mário de Andrade). Há, ainda, uma terceira função dessas narrativas de viagem, a de comentário ou análise, em que, particularmente no caso de *Feuilles de route*, o observado é “enquadrado” na forma de testemunho e comentário jornalístico.

A primeira imagem “brasileira” de Cendrars é narrada segundo a visão de um pássaro, de três baleias cachalotes e de um grande peixe, ao largo, na altura da Bahia²⁸⁷. Testemunho telegráfico de uma imagem que fica na retina do leitor, como se visse uma fotografia tirada nos trópicos, em que os elementos pitorescos surgem para dar uma sensação mais vívida do lugar do registro. Cendrars registra como quem testemunha um episódio passageiro que merece ser guardado, como num álbum de fotografias de viagem. Essa dimensão de “testemunho”, de presença física no lugar onde o acontecimento narrado se dá, lhe confere a autoridade de testemunho e não deve nunca ser negligenciada na obra cendrarsiana.

O poema sobre Cabral esclarece a posição que o autor assume ao longo do livro: a de “descobridor”. Se ele sempre se colocara como um autor viajante, desde o início de sua obra poética, aqui fica claro que ele não será um mero turista, mas um viajante que descobre o novo lugar. Ao assumir essa posição de “descobridor”, ele não só se apresenta como alguém que se inicia na tarefa de descobrir e entender os mistérios desse novo território, mas também como alguém que se transforma definitivamente a partir desse novo conhecimento.

O poema “*Pedro Alvarez Cabral*”²⁸⁸ é retomado em *Brésil: des hommes sont venus*, reforçando a intenção do autor de, através da repetição de eventos clichês da história do Brasil e da recorrência às narrativas de viagem dos antigos cronistas, filiar-se a uma tradição letrada, no lastro daqueles que escreveram sobre o Brasil, desde o período colonial, reavaliando alguns dos mitos fundadores do país. Desse modo, Cendrars filia-se, por essa via, ao

²⁸⁷ CENDRARS, Blaise, **Feuilles de route – Sud-Américaines/ Folhas de viagem – Sul-Americanas**. Edição bilíngue. Trad. de Sérgio Wax. Belém: UFPA, 1991, p. 56/57.

²⁸⁸ “*PEDRO ALVAREZ CABRAL/ Le Portugais Pedro Alvarez Cabral s’était embarqué à Lisbonne/ En l’année 1500/ Pour se rendre dans les Indes Orientales/ Des vents contraires le portèrent vers l’ouest et le Brésil fut découvert*”; “**Pedro Álvares Cabral/ O português Pedro Álvares Cabral havia embarcado em Lisboa/ No ano 1500/ Para ir às Índias Orientais/ Ventos contrários empurraram-no para oeste e o Brasil foi descoberto**”, in: CENDRARS, Blaise, *ibidem*, 1991, p. 60-61.

movimento modernista brasileiro, na sua recriação das tradições brasileiras e seus mitos fundadores.

Mesmo que Cendrars, deliberadamente, misture história e ficção, ao longo de suas narrativas sobre o Brasil, em *Feuilles de route*, ele parece propor um pacto com o leitor de aceitar o livro como um documento de sua viagem ao Brasil, tal como uma reportagem. Nesse sentido, o apelo à história apenas acentua sua intenção de conferir a seus poemas a chancela “verdade”, como se esses poemas narrassem um documentário, no qual as “fotografias” que cria são como “fatos” que registra. Seus “instantâneos verbais” seriam, assim, poemas “factuais”. Contribuiriam, ainda, para essa impressão de “verdade” através do uso do presente do indicativo e o ponto de vista marcado do autor como narrador e personagem da ação contada.

Mais do que isso, o autor reivindica para si a autoridade de viajante “descobridor”, o que é reforçado pelo encadeamento entre os dois poemas, “*Pedro Alvarez Cabral*” e “*Terres*”. Se, no primeiro, como visto, ele rememora o momento da descoberta do Brasil por Cabral, no segundo, é seu ponto de vista ao contemplar a primeira imagem da terra brasileira, ao largo da costa pernambucana, que, pela repetição da “descoberta”, o liga à primeira “descoberta do Brasil”. Aliás, a repetição de representações sobre o país constitui várias das obras do autor, que usa esse recurso como meio de ligação entre suas diferentes obras, que vão, assim, acumulando um repertório de tópicos sobre o país. Mais tarde, em *Brésil, des hommes sont venus*, os versos sobre Cabral e a descoberta do Brasil de *Feuilles de route* são repetidos, dessa vez em prosa.

Os pássaros, especialmente, e as borboletas aparecem em outros livros do autor, corroborando o que Claude Leroy chama de “bestiário brasileiro de Blaise Cendrars”²⁸⁹. A essas imagens associam-se outras, pitorescas, como as ilhotas que margeiam a costa do Brasil, que participam da construção de uma “terra de utopia” através da qual Cendrars representa o Brasil como um lugar fora da civilização (sua Europa natal). Com o desejo de fugir da Europa, de sua atmosfera de polarização ideológica do entre-guerras, o Brasil vem responder, como já foi dito, ao ideal de desterritorialização de Blaise Cendrars para sua obra e para si mesmo.

²⁸⁹ Cf. LEROY, Claude. Le bestiaire brésilien de Blaise, in: LAPORTE, Nadine & VIANA-MARTIN, Eden. **Blaise Cendrars- Bourlinguer en écriture: Cendrars et le Brésil. Méthode, Revue de Littératures** 12, Vallongues: 2007.

O pitoresco corrobora, então, a construção desse lugar mítico que passa a ser o Brasil, lugar de sua iniciação mítica à alteridade. Dessa forma, as borboletas, e tantos outros animais do Brasil, participam da construção narrativa desse lugar onde a racionalidade não domina.²⁹⁰

Essa forma do poema-reportagem vai unindo suas descrições fotográficas (como a do gigante adormecido das montanhas cariocas) a informações factuais da história do Brasil (como a menção ao levante de Copacabana). Não escapam também imagens prosaicas, como a dos pescadores trabalhando anonimamente, que contrastam com o pitoresco da vegetação tropical, construindo, dessa forma, um registro não só de sua passagem pelo país, mas também um registro bem datado de um momento da cidade do Rio de Janeiro.

RIO DE JANEIRO

*Tout le monde est sur le pont
 Nous sommes au milieu des montagnes
 Un phare s'éteint
 On cherche le Pain de Sucre partout et dix personnes le découvrent
 à la fois dans cent directions différentes tant ces montagnes se ressemblent
 dans leur piriformité
 [...] Rio est maintenant tout près et l'on distingue les maisons sur la
 plage
 Les officiers comparent ce panorama à celui de la Corne d'Or
 D'autres racontent la révolte des forts
 D'autres regrettent unanimement la construction d'un grand hôtel
 moderne haut et carré qui défigure la baie (il est très beau)
 [...] Penché sur le bastingage tribord je contemple
 La végétation tropicale d'un îlot abandonné
 Le grand soleil qui creuse la grande végétation
 Une petite barque montée par trois pêcheurs
 Ces hommes aux mouvements lents et méthodiques
 Qui travaillent
 Qui pêchent
 Qui attrapent du poisson
 Qui ne nous regardent même pas
 Tout à leur métier²⁹¹.*

²⁹⁰ CENDRARS, Blaise, *op. cit.*, 1991, p. 62/63.

²⁹¹; “**Rio de Janeiro**/ Todo o mundo está no convés/ Estamos no meio das montanhas/ Um farol apaga-se/ Procura-se o Pão de Açúcar por toda a parte e dez pessoas descobrem-no ao mesmo tempo em cem direções diferentes tanto essas montanhas se assemelham na sua periformidade/ [...] Agora o Rio está bem próximo e distinguem-se as casas na praia/ Os oficiais comparam este panorama ao do Chifre de Ouro/ Outros contam a revolta dos fortes/ Outros lamentam unânimes a construção de um grande hotel moderno alto e quadrado que desfigura a baía (é muito bonito)/ [...] Debruçado sobre a balaustrada de boreste contemplo/ A vegetação tropical numa ilha abandonada/ O grande sol que escava a grande vegetação/ Um barquinho com três pescadores/ Estes homens de movimentos lentos e metódicos/ Que trabalham/ Que pescam/ Que pegam peixes/ Que nem nos olham/ Todos absortos no seu serviço”. *Idem, ibidem*, p. 64-65.

É assim que esses poemas-reportagem não só “fotografam” o tempo presente das vidas pequenas, no grande cenário carioca, como localizam no tempo dos fatos da história essas vidas anônimas.

Cendrars descreve, em *“La Coupée”*, o momento de seu desembarque no Rio de Janeiro e a recepção que os amigos modernistas lhe fazem: “Une voix monte du quai Est-ce que Monsieur Blaise Cendrars est à bord?/ Présent!/ Douze chapeaux s’agitent/ Je débarque/ Et l’on me photographie/ ‘Monte là-dessus... Monte là-dessus...’”²⁹².

Em *“Banquet”*, conta seu passeio com os amigos que o fazem visitar as praias do Rio de Janeiro. Tudo é trivial, destituído de cerimônia: o táxi que os conduz, a velocidade, o barulho das buzinas da cidade, as risadas e entrevistas, a comida e a pinga, os vômitos de dois desses poetas que o recebem. Tudo é narrado com simplicidade, como num filme que testemunha uma vivência prosaica. Mas notamos a presença de tópicos comuns ao modernismo brasileiro, sobretudo de sua primeira etapa, tópicos encontradas, particularmente, em Oswald de Andrade, no seu *Pau Brasil*, e no Mário de Andrade da primeira hora do modernismo: as buzinas, a velocidade e a agitação da cidade grande.

BANQUET

*Une heure de taxi le long de la plage
Vitesse klaxon présentations rires jeunes gens Paris Rio Brésil
France interviews présentations rires
Nous allons jusqu’à la Grotte de la presse
Puis nous rentrons déjeuner en ville
Les plats ne sont pas encore servis que déjà les journaux parlent de
moi et publient la photo de tout à l’heure
Bonne cuisine du pays vins portugais et pinga
A quatorze heures tapantes je suis à bord
Un jeune poète sympathique dégobille sur le pont je le ramène à
terre où son compagnos dégobille à son tour
Les autres n’ont pu suivre
Je monte me plonger dans la piscine tandis que le Formose
appareille
Vive l’eau²⁹³*

²⁹² “Uma voz sobe do cais Est-ce que Monsieur Blaise Cendrars est à bord? Présent! Doze chapéus agitam-se/ Desembarco/ E fotografam-me/ “Monte lá-dessus ... Monte lá-dessus...”. *Idem, ibidem*, p. 68-69.

²⁹³ “**Banquete**/ Uma hora de táxi à beira da praia/ Velocidade buzina apresentações risadas jovens Paris Rio Brasil França entrevistas apresentações risadas/ Vamos até a Gruta da Imprensa/ Depois voltamos para almoçar na cidade/ Os pratos ainda não estão servidos e os jornais já falam de mim e publicam a foto de há pouco/ Boa cozinha do país vinho português e pinga/ Às catorze horas em ponto estou a bordo/ Um jovem poeta simpático vomita no convés reconduzo-o à terra onde o seu companheiro vomita por sua vez/ Os outros não puderam acompanhar/ Subo para mergulhar na piscina enquanto o Formose levanta âncora/ Viva a água”. *Idem, ibidem*, p. 70-71.

Os dez poemas seguintes narram a chegada ao porto de Santos e, depois, à cidade de São Paulo. Em “*Arrivée à Santos*”, o poeta narra o caminho desde as praias até as montanhas da Serra do Mar, como num labirinto que o leva ao fundo primitivo da floresta tropical, conduzido pelo piloto, um mestiço de olhos grandes, como um ser de transição entre a natureza selvagem e a civilização, cujos casebres ele descreve, enfatizando suas cores fortes. O labirinto que conduz à floresta tropical é uma metáfora do que significa na vida de Cendrars o conhecimento do Brasil, tomado como uma terra selvagem, onde um mestiço assume o papel de mediador e guia entre dois mundos: o civilizado de onde vem, e o primitivo, no qual mergulha. Mesmo as cores fortes dos casebres reforçam a vitalidade da vida primitiva.

ARRIVÉE À SANTOS

*Nous pénétrions entre des montagnes qui se referment derrière nous
On ne sait plus où est le large
Voici le pilote qui grimpe l'échelle c'est un métis aux grands yeux
Nous entrons dans une baie intérieure qui s'achève par un goulet
A gauche il y a une plage éblouissante sur laquelle circulent des
autos à droite la végétation tropicale muette dure tombe à la mer comme un
niagara de chlorophylle
Quand on a passé un petit fort portugais riant comme une chapelle
de la banlieu de Rome et dont les canons sont comme des fauteils où l'on
voudrait s'asseoir à l'ombre on serpente une heure dans le goulet plein
d'eau terreuse
Les rives sont basses
Celle de gauche plantée de manguiers et des bambous géants autour
des bicoques rouges et noires ou bleues et noires des nègres
Celle de droite désolée marécageuse pleine de palmiers épineux
Le soleil est étourdissant²⁹⁴.*

Em “*A babord*”, “*A tribord*” e “*Vie*”, Blaise Cendrars descreve o cenário que se vislumbra a bordo do navio, enfatizando o calor que ofusca a vida silenciosa do porto, com seu “sol cruel”. O porto moderno, com suas máquinas, seus hangares, seus grandes depósitos, contrasta com o silêncio das pessoas massacradas pelo calor tropical. Trata-se mais uma vez da natureza inóspita sufocando a vida dos homens, mesmo com toda sorte de máquinas modernas à disposição. Há “progresso” na cena, mas um progresso que se dá apesar da

²⁹⁴ “**Chegada em Santos**/ Penetramos entre montanhas que se fecham atrás de nós/ Não se sabe mais onde está o largo/ Eis o piloto que sobe pela escada é um mestiço de olhos grandes/ Entramos numa baía interna que acaba numa garganta/ À esquerda há uma praia ofuscante onde circulam carros à direita a vegetação tropical muda dura desaba no mar como um Niágara de clorofila/ Depois de passar por um pequeno forte português risonho como uma capela dum subúrbio de Roma e cujos canhões são como poltronas onde se gostaria de sentar na sombra serpenteamos uma hora na garganta cheia de água barrenta/ As margens são baixas/ A da esquerda plantada com mangueiras e bambus gigantes em volta aos casebres vermelhos e pretos ou azuis e pretos dos negros/ A da direita desolada atoladiça cheia de palmeiras espinhudas/ O sol atordoa”. *Idem, ibidem*, p. 80-81.

natureza hostil e massacrante. Desta forma, o determinismo da natureza contrasta com o progresso das máquinas, que marcam o cenário humano do porto.

A BABORD

*Le port
Pas un bruit de machine pas un sifflet pas une sirène
Rien ne bouge on ne voit pas un homme
[...] Il n'y a que le soleil cruel et la chaleur qui tombe du ciel et qui
monte de l'eau la chaleur éblouissante
Rien ne bouge
Pourtant il y a là une ville de l'activité une industrie
Vingt-cinq cargos appartenant à dix nations sont à quai et chargent
du café
Deux cents grues travaillent silencieusement
(A la lorgnette on distingue les sacs de café qui voyagent sur les
tapis-roulants et les monte-charge continus/ La ville est cachée derrière les
hangars plats et les grands dépôts rectilignes en tôle ondulée)
Rien ne bouge
Nous attendons des heures
Personne ne vient
Aucune barque ne se détache de la rive
Notre paquebot a l'air de se fondre minute par minute et de couler
lentement dans la chaleur épaisse de se gondoler et de couler à pic²⁹⁵*

Elementos pitorescos da natureza tropical, como o sol escaldante, o alcatraz e os cachos de bananas, conferem a esses poemas, anteriores à chegada à cidade de São Paulo, a atmosfera de transição entre mundos, entre natureza e civilização, que o viajante observa. A vida aqui surge ofuscada pela natureza cruel dos trópicos. Não se trata de um paraíso, parece concluir o viajante, ressaltando um ar prosaico de vida cansada, como que destinada a uma morosidade trágica, que aniquila o humano.

A TRIBORD

*Une frégate est suspendue en l'air
C'est un oiseau d'une souveraine élégance aux ailes à incidence
variable et profilée comme un planeur
Deux gros dos squameux émergent de l'eau bourbeuse et replongent
dans la vase*

²⁹⁵ “**A Bombordo/** O porto/ Nem um barulho de máquinas nem um assobio nem uma sirene/ Nada mexe não se vê ninguém [...] Só há o sol cruel e o calor que cai do céu e que sobe da água o calor ofuscante/ Nada mexe/ Entretanto existe aqui uma cidade atividades uma indústria/ Vinte e cinco cargueiros de dez países estão atracados e carregam café/ Duzentos guindastes trabalham silenciosamente/ (Pelo binóculo distinguem-se os sacos de café que viajam sobre as esteiras rolantes e os elevadores contínuos/ A cidade está escondida atrás dos hangares planos e os grandes depósitos retilíneos de chapa ondulada)/ Nada mexe/ Horas esperando/ Não vem ninguém/ Nenhum barco se afasta da costa/ O nosso paquete parece derreter minuto a minuto e afundar lentamente no calor espesso arquear-se e ir a pique”. *Idem, ibidem*, p. 82-83.

*Des régimes de bananes flottent à vau-l'eau
Depuis que nous sommes là trois nouveaux cargos ont surgi derrière
nous silencieux et las
La chaleur écrase²⁹⁶*

Em “*La plage de Guarujá*”, aparecem elementos que caracterizam, mais uma vez, a modernidade, especialmente a representação das cidades pelos autores considerados “modernos”, do futurismo italiano ao modernismo brasileiro: buzinas, velocidade, máquinas.

*[...] 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
Toute la ville retentit de jeunes klaxons qui se saluent
De jeunes klaxons qui nous raniment
De jeunes klaxons qui nous donnent faim
De jeunes klaxons qui nous mènent déjeuner sur la plage de
Guarujá²⁹⁷*

Em “*Bananeraie*”, os elementos naturais, como os bananais e a terra vermelha, em nada contribuem para uma visão idílica da paisagem, aparecendo subordinados a um progresso tomado negativamente, que confere à paisagem descrita uma atmosfera de desolação e abandono²⁹⁸.

Cabe notar a semelhança do quadro descrito por Blaise Cendrars com a então nova fase de Tarsila do Amaral chamada “Pau Brasil”, que encontra nos desenhos que ilustram *Feuilles de route* sua primeira expressão.

Blaise Cendrars, no que se refere à representação de índios, negros e mestiços, repete lugares-comuns, como a tópica da indolência que resultaria da mestiçagem. Alguns poemas de *Feuilles de route* marcam apenas essas primeiras impressões do poeta, impressões telegráficas, pouco elaboradas, como o próprio estilo fotográfico e instantâneo do livro: em

²⁹⁶ “**A Boreste**/ Um alcatraz está suspenso no ar/ É um pássaro duma elegância soberana com asas de incidência variável e perfiladas como um planador/ Duas grandes costas escamosas emergem da água lamacenta e tornam a mergulhar na vasa/ Cachos de bananas bóiam no rumo da corrente/ Desde que estamos aqui três novos cargueiros surgiram atrás de nós silenciosos e cansados/ O calor esmaga-os”. *Idem, ibidem*, p. 84-85.

²⁹⁷ “**A praia de Guarujá**/ [...] Meus amigos que me esperam desde sete horas da manhã no cais ensolarado mal têm ainda a força de me apertar a mão/ A cidade inteira ressoa de buzinas jovens que se cumprimentam/ De buzinas jovens que nos reanimam/ De buzinas jovens que despertam o apetite/ De buzinas jovens que nos levam para almoçar na praia de Guarujá”. *Idem, ibidem*, p. 86-87.

²⁹⁸ “[...] *Nous traversons des banneraies poussiéreuses/ Les abattoirs puants/ Une banlieu misérable et une brousse florissante/ Puis nous longeons une montagne en terre rouge ou s’amoncellent des maisons cubiques peinturlurées en rouge et en bleu noir des maisons de bois construites sur des placers abandonnés [...]*”; “**Bananais**/ [...] Atravessamos bananais poeirentos/ Matadouros malcheirosos/ Um subúrbio miserável e um mato viçoso/ Depois ladeamos uma montanha de terra vermelha onde se amontoam casas cúbicas borradas de vermelho e azul preto casas de madeira construídas sobre garimpos abandonados/ [...]”. *Idem, ibidem*, p. 88-89.

“*Dans le train*”, “*La forêt a un visage d’indien*”²⁹⁹; já em “*Paranapiaçaba*”, são as ervas daninhas que crescem entre os trilhos e “*Dans une gare trois métis indolents étaient en train de les sarcler*”³⁰⁰. Em “*La plage de Guarujá*”, é a comida brasileira, no restaurante, “*épicee nègre indienne*”³⁰¹. Vemos aí umas das primeiras observações sobre a vida dos negros e mestiços que revela essa dimensão de “testemunho”, que é uma das características que aproximará as narrativas de Cendrars sobre o Brasil do discurso etnográfico, levando-o a configurar uma espécie de “inventário da realidade” que encontra no país.

Na obra de Blaise Cendrars, negros, índios e mestiços são relacionados à valorização do primitivismo, já presente na sua *Anthologie nègre*, de 1921, que se completa com sua viagem de 1924 ao Brasil. Cabe destacar, de um lado, a homenagem aos modernistas na dedicatória de *Feuilles de route*, e, de outro lado, a dedicatória na primeira edição de *Pau Brasil* a Cendrars (“A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil”), retirada nas edições posteriores.

Apesar dessas primeiras menções a negros, índios e mestiços, em *Feuilles de route*, a “descoberta do Brasil”, nesse livro, é, sobretudo, a descoberta da natureza tropical, cuja representação, hiperbólica, apresenta-se com o seu caráter hostil à presença humana, especialmente na descrição da floresta tropical que cobre a Serra do Mar (que coincide com a representação da natureza brasileira na obra de seu amigo Paulo Prado). Em “*Piratininga*”, a Serra do Mar surge como um lugar de transição entre as montanhas íngremes e os pastos que testemunham a presença humana: ultrapassá-la é encontrar um país menos “desigual”, diz Blaise Cendrars.

PIRATININGA

Quand on franchit la crête de la Serra et qu'on est sorti des brouillards qui l'encapuchonnent le pays devient moins inégal

Il finit par n'être plus qu'un vaste plateau ondulé borné au nord par des montagnes bleues

La terre est rouge

Ce plateau offre des petits bouquets de bois peu élevés d'une étendue peu considérable très rapprochés les uns des autres qui souvent se touchent par quelque point et sont disséminées au milieu d'une pelouse presque rase

Il est difficile de déterminer s'il y a plus de terrain couvert de bois qu'il n'y en a de pâturages

²⁹⁹ “**No trem**/[...]/ A floresta tem um rosto de índio [...]”. *Idem, ibidem*, p. 94-95.

³⁰⁰ “**Paranapiaçaba**/[...] Numa estação três mestiços indolentes estavam a carpi-las [as ervas daninhas]/ [...]”. *Idem, ibidem*, p. 94-95.

³⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 86.

*Cela fait une sorte de marqueterie de deux nuances de vert bien différentes et bien tranchées
Celle de l'herbe d'une couleur tendre
Celle des bois d'une teinte foncée³⁰²*

Em “*Ignorance*”, Cendrars decide não ouvir mais as histórias que lhe contam sobre “o futuro o passado o presente do Brasil”³⁰³, preferindo viver, mais uma vez, a experiência de viajante estrangeiro que vai conhecendo o país, fazendo tábula rasa do seu conhecimento anterior a essa “descoberta” e experimentando as diferenças que a natureza lhe oferece como novidades. Assim, nesse poema, ele acessa as “coisas brasileiras”, através da sua presença corporal, como se fotografasse ou filmasse o pitoresco da natureza do país, sem a mediação da história (tão frequente em outros poemas de *Feuilles de route* e em outros livros seus que tratam do país). Em “*Ignorance*”, a natureza do Brasil é tão determinante para a sua representação do país que ele chega a dizer “*qu'il n'y a aucune trace de culture*”.

IGNORANCE

*Je n'écoute plus toutes les belles histoires que l'on me raconte sur
l'avenir le passé le présent du Brésil
Je vois par la portière du train qui maintenant accélère sa marche
La grande fougère ptéris caudata
Qu'il n'y a pas un oiseau
Les grandes fourmières maçonnées
Que les lys forment ici des buissons impénétrables
Les savanes se composent tantôt d'herbes sèches et de sous-
arbrisseaux tantôt au milieu des herbes d'arbres épars ça et là presque
toujours tortueux et rabougris
Que les ricins atteignent plusieurs mètres de hauteur
Il y a quelques animaux dans les prés des boeufs à longues cornes
des chevaux maigres à allure de moustang et des taureaux zébus
Qu'il n'y a aucune trace de culture
Puis je ne sais plus rien de tout ce que je vois
Des formes
Des formes de végétation
Des palmiers des cactus on ne sait plus comment appeler ça des
manches à balai surmontés d'aigrettes roses il paraît que c'est un fruit
aphrosidisiaque³⁰⁴.*

³⁰² “**Piratininga**/ Uma vez transposto o topo da Serra e ultrapassadas as neblinas que a encapucham o país torna-se menos desigual/ Acaba por ser apenas um grande planalto ondulado limitado ao norte por montanhas azuis/ A terra é vermelha/ Este planalto oferece pequenos buquês de bosques não muito altos de uma extensão não muito grande bem próximos uns dos outros que muitas vezes se tocam em alguns pontos e estão espalhados no meio de um gramado quase raso/ É difícil determinar se há mais área coberta de bosques do que de pastos/ Isto cria uma espécie de marchetaria de duas nuances de verde muito diferentes e bem distintas/ A da grama дума cor delicada/ A da mata дума tinta carregada”. *Idem, ibidem*, p. 98-99.

³⁰³ *Idem, ibidem*, p. 102.

³⁰⁴ A tradução de Sérgio Wax para esse verso optou por traduzir “*Qu'il n'y a aucune trace de culture*”, por “Que não há nenhum indício de cultivo”. De fato a polissemia de “culture” permite sua tradução tanto por “cultivo”,

O último poema da primeira parte de *Feuilles de route*, “*Le Formose*”³⁰⁵, intitula-se “*São-Paulo*” e se liga aos poemas da segunda parte do livro, que leva o mesmo título. O cenário é a cidade e os tópicos são os mesmos de textos do futurismo, coincidindo, em grande parte, com os poemas sobre a cidade de Oswald de Andrade, em *Pau Brasil*: cosmopolitismo, eletricidade, indústrias, velocidade, bonde, uma rua populosa. Aqui, a comparação se dá com Nice e Londres, que representam o mundo da “civilização”. Note-se que, ao final de “*São-Paulo*”, o poeta se reconhece ao chegar à cidade (“*Bonjour/ C’est moi*”³⁰⁶), como se aquilo que ele vem a conhecer em São Paulo fosse já conhecido e compusesse o seu território escritural; como se, na cidade, ele não fosse o mesmo “descobridor” de “*Le Formose*” que, durante a viagem ao Brasil, conhece um território diferente de tudo o que vira antes.³⁰⁷

SÃO-PAULO

*Enfin voici des usines une banlieue un gentil petit tramway
Des conduites électriques
Une rue populeuse avec des gens qui vont faire leurs emplettes du
soir*

*Un gazomètre
Enfin on entre en gare
Saint-Paul
Je crois être en gare de Nice
Ou débarquer à Charring-Cross à Londres
Je trouve tous mes amis
Bonjour*

como por “cultura”. Portanto, é possível também traduzir por: “Que não há nenhum traço de cultura”. “**Ignorância**/ Não escuto mais todas as lindas histórias que me contam sobre o futuro o passado o presente do Brasil/ Vejo pela portinhola do trem que agora acelera sua marcha/ A grande samambaia pteris caudata/ Que não há um pássaro/ Os grandes formigueiros de concreto/ que aqui os lírios formam moitas impenetráveis/ As savanas compõem-se ora de capim seco e de subarbustos ora de árvores dispersas no meio do capim aqui e acolá quase sempre tortas e ressequidas/ Que os rícinos chegam a vários metros de altura/ Há alguns animais nos pastos bois de chifres compridos cavalos magros com andar de mustangos e touros zebu/ Que não há nenhum indício de cultivo/ Depois não entendo mais nada de tudo o que vejo/ Formas/ Formas de vegetação/ Palmeiras cactos não se sabe mais como chamar isto cabos de vassoura com em cima um penacho cor-de-rosa parece que é um fruto afrodisíaco”. *Idem, ibidem*, p. 102-103.

³⁰⁵ Pelo qual se concluiu a primeira edição do livro, datado de Le Havre-Saint-Paul, février 1924. A segunda parte do livro foi escrita originalmente para o catálogo da exposição de Tarsila do Amaral, em 1926, em Paris. *Idem, ibidem*, p. 104.

³⁰⁶ “**São Paulo**/[...]/ Bom dia/ Sou eu”. *Idem, ibidem*, p. 104-105.

³⁰⁷ Discordamos de Ana Paula Cardoso, que, ao comparar Blaise Cendrars a Oswald de Andrade não vê no primeiro o que atribui ao brasileiro, qual seja, as viagens como momentos de “devoração” “(ainda sem assimilação) de culturas e de revisão de valores diante do embate cultural”, *cf.* CARDOSO, Ana Paula. **Fotografias verbais e diálogos entre artes**: Pau Brasil, Feuilles de Route e desenhos de Tarsila. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras. São Paulo, 2006., p. 55.

*C'est moi*³⁰⁸

O autor aponta, em sua representação do Brasil de *Feuilles de route*, para uma contradição do país: a dicotomia entre a tradição e a modernidade, que se constitui no próprio paradoxo do movimento modernista, em sua segunda fase. Na primeira parte do livro, “*Le Formose*”, Cendrars busca no país, sobretudo, uma tradição, que encontra no primitivismo de suas formas culturais, o que confirma, definitivamente, a sua opção por uma literatura que parta da periferia do mundo ocidental, já apontada em sua *Anthologie nègre*. Já, na segunda parte, “*São Paulo*”, que só veio a ser incorporada ao livro mais tarde, ele chega a se reconhecer na metrópole que se desenvolve rapidamente: nela, ele é o velho poeta da modernidade cosmopolita que exalta sua urbanidade, seu cosmopolitismo e sua velocidade. Portanto, se, por um lado, originalmente, em *Feuilles de route*, *Le Formose* é, sobretudo, uma narrativa de viagem que aprofunda o conhecimento do outro, do modelo de civilização que o Brasil representa, por outro lado, na segunda parte da obra de Cendrars, “*São Paulo*”, é outra a face do Brasil mostrada por ele.

Desse modo, o próprio formato que *Feuilles de route* assumiria nas edições posteriores aponta para a dicotomia entre um Brasil profundo – onde têm protagonismo as tradições herdadas de sua peculiar formação cultural, da miscigenação – e um Brasil novo – sem tradições ainda, mas que deve buscá-las, senão inventá-las, através de um mergulho naquelas tradições esboçadas em “*Le Formose*”. Assim, o próprio percurso do movimento modernista, do cosmopolitismo à descoberta da tradição, para fundar um novo paradigma artístico e cultural para o Brasil, já aparece na contradição apontada em “*Le Formose*”, entre a busca do primitivo e a exaltação do moderno.

O eixo temático de *Feuilles de route* varia, assim, da “descoberta” de um novo mundo, mais próximo do primitivo, em “*Le Formose*”, para uma nova civilização, em “*São Paulo*”, onde o que domina não são as tradições, mas os aspectos cosmopolitas da cidade, capital do modernismo. Assim, “*La ville se réveille*”, “*Klaxons électriques*”, “*Paysage*”, “*São Paulo*”, todos esses poemas se debruçam sobre temas urbanos e o cosmopolitismo da cidade. Em “*La ville se réveille*”, por exemplo, Cendrars narra a vida da cidade pela manhã: surgem os bondes que levam os operários ao trabalho, os jornaleiros que anunciam os matutinos, as buzinas e a velocidade dos automóveis.

³⁰⁸ “**São Paulo**/ Enfim eis umas fábricas uma periferia um bonde pequeno bonitinho/ Cabos elétricos/ Uma rua cheia de gente que vai fazer suas compras da noite/ Um gasômetro/ Enfim entra-se na estação/ São Paulo/ Parece-me estar na estação de Nice/ Ou desembarcar em Charrings-Cross em Londres/ Encontro todos os meus amigos/ Bom dia/ Sou eu”, in: CENDRARS, Blaise, *op. cit.*, 1991, p. 104.

LA VILLE SE RÉVEILLE

*Les premiers trams ouvriers passent
Un homme vend des journeaux au milieu de la place
Il se démène dans les grandes feuilles de papier qui battent des ailes
et exécute une espèce de ballet à lui tout seul tout en s'accompagnant de cris
gutturaux... STADO... ERCIO.. EIO
Des klaxons lui répondent
Et les premières autos passent à toute vitesse³⁰⁹*

Em “*Klaxons électriques*”, Cendrars fala do Brasil como um país novo, onde a alegria de viver e de ganhar dinheiro está no barulho das buzinas e dos canos de descarga dos carros.

KLAXONS ÉLECTRIQUES

*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'échappements ouverts³¹⁰*

Já em “*Paysage*”, a imagem é da avenida cosmopolita, onde bondes e carrocinhas se misturam a uma pensão italiana e uma loja japonesa, até “o sol verde verniz”.

PAYSAGE

*Le mur ripoliné de la PENSION MILANESE s'encadre dans ma
fenêtre
Je vois une tranche de l'avenue São-João
Trams autos trams
Trams-trams trams trams
Des mullets jaunes attelés par tríos tirent de toutes petites charrettes
vides
Au-dessus des poivriers de l'avenue se détache l'enseigne géante de
la CASA TOKIO
Le soleil verse du vernis³¹¹*

³⁰⁹ “**A cidade acorda**/ Passam os primeiros trâmuei de operários/ Um homem vende jornais no meio da praça/ Debate-se entre as grandes folhas de papel que batem as asas executa uma espécie de balé dele sozinho enquanto se acompanha com gritos guturais... STADO... ERCIO... EIO/ Umas buzinas respondem-lhe/ E os primeiros carros passam a toda velocidade”. *Idem, ibidem*, p. 108-109.

³¹⁰ “**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”. *Idem, ibidem*, p. 108-109.

³¹¹ “**Paisagem**/ O muro pintado a esmalte da PENSIONE MILANESE se enquadra na minha janela/ Vejo um trecho da avenida São João/ Trâmueis carros trâmueis/ Trams-trams trams trams/ Burros amarelos atrelados por três puxam carrocinhas pequeninas vazias/ Acima das pimenteiras da avenida destaca-se a placa gigante da CASA TOKIO/ O sol verde verniz”. *Idem, ibidem*, p. 110-111.

É interessante observar, nesses poemas dedicados à cidade de São Paulo, como Blaise Cendrars a identifica ao progresso, à modernidade urbana, chegando mesmo a dizer que, em São Paulo, não há tradição nem preconceito, “nem antigo nem moderno”³¹². Para ele, São Paulo é uma cidade otimista, cosmopolita, voltada para o futuro, onde “todos os países/ todos os povos” estão representados pelos imigrantes, e onde a população dedica-se ao trabalho. Essa representação de São Paulo difere bastante da imagem do país onde a natureza selvagem domina as forças humanas, predominante na parte originalmente publicada de *Feuilles de route*, “*Le Formose*”.

Uma vez que Cendrars não encontra nenhuma tradição em São Paulo, ela é representada como uma tábula rasa, onde os modernistas poderiam partir do zero para inventar uma nova tradição.

SÃO PAULO

*J'adore cette ville
 Saint-Paul est selon mon coeur
 Ici nulle tradition
 Aucun préjugé
 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 cubiste
 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 des
 faïences bleues*³¹³

Os poemas da terceira parte de *Feuilles de route* também não estavam em sua edição original, apesar de aparecerem datados de 1924 e narrarem a viagem de retorno do Brasil à Europa. Em “*Rio de Janeiro*”, mais uma vez, Blaise Cendrars descreve a paisagem da cidade, dominada pela natureza, referindo-se ao cronista francês Jean de Léry.

³¹² *Idem, ibidem*, p. 112-113.

³¹³ “**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”. *Idem, ibidem*, p. 112-113.

RIO DE JANEIRO

*Une lumière éclatante inonde l'atmosphère
 Une lumière si colorée et si fluide que les objets
 Les rochers roses
 Le phare blanc qui les surmonte
 Les signaux de sémaphore en semblent liquéfiés
 Et voici maintenant que je sais le nom des montagnes qui entourent
 cette baie merveilleuse
 Le Géant couché
 La Gavéa
 Le Bico de Papagaio
 Le Corcovado
 Le Pain de Sucre que les compagnons de Jean de Léry appelaient le
 Pot de Beurre
 Et les aiguilles étranges de la chaîne des Orgues
 Bonjour Vous³¹⁴*

Em “*La nuit monte*”, surge uma de suas imagens mais marcantes sobre o Brasil, que também está em *Le lotissement du ciel*: a da constelação do “Saco de carvão”, debaixo do Cruzeiro do Sul. Cendrars relaciona essa constelação, que participa do mito de fundação que ele cria, para justificar seu batismo físico nesse seu novo território escritural, ao exotismo do lugar primitivo.

LA NUIT MONTE

*J'ai bien observé comment cela se passait
 Quand le soleil est couché
 C'est la mer qui s'assombrit
 Le ciel conserve encore longtemps
 La nuit monte de l'eau et encercle lentement tout l'horizon
 Puis le ciel s'assombrit à son tour avec lenteur
 Il y a un moment où il fait tout noir
 Puis le noir de l'eau et le noir du ciel reculent
 Il s'établit une transparence éburnéenne avec des reflets dans l'eau
 et des poches obscures au ciel
 Puis le Sac à Charbon sous la Croix du Sud
 Puis la Voix Lactée³¹⁵*

³¹⁴ “**Rio de Janeiro**/ Uma luz resplandecente inunda a atmosfera/ Uma luz tão colorida e tão fluida que os objetos que ela toca/ Os rochedos cor-de-rosa/ O farol branco acima deles/ Os sinais do semáforo parecem liquefeitos/ E eis que agora sei o nome das montanhas que cercam esta baía maravilhosa/ O Gigante Deitado/ A Gavéa/ O Bico do Papagaio/ Corcovado/ O Pão de Açúcar que os companheiros de Jean de Léry chamavam le Pot de Beurre/ E as estranhas agulhas da Serra dos Órgãos/ Bom dia para vocês”. *Idem, ibidem*, p. 122-123.

³¹⁵ “**A noite sobe**/ eu observei bem como isto acontecia/ depois do pôr-do-sol/ É o mar que se ensombra/ o céu conserva ainda por muito tempo uma grande claridade/ A noite surge da água e circunda lentamente todo o horizonte/ Depois o céu por sua vez ensombra-se devagar/ Há um momento em que faz um preto total/ Depois o preto da água e o preto do céu recuam/ Forma-se uma transparência eburnea com reflexos na água e bolsos

As imagens da natureza dominam essa terceira parte de *Feuilles de route*. Em “*Chaleur*”, Cendrars compara o calor que sente no navio, durante o trajeto do rio da Prata a Pernambuco, àquele que sentiu em viagens pelo estado de São Paulo. Nos dois casos, o calor é tão forte que impede os pássaros de voar³¹⁶. Já em “*Coucher de Soleil*”, outra imagem celestial extraordinária é descrita, quando da passagem de seu navio pela Bahia. E em “*Bahia*”, às lagunas, palmeiras e nuvens juntam-se imagens de uma paisagem humanizada: igrejas, “casas cúbicas”, grandes barcos e barquinhos pequenos³¹⁷.

Também em “*Adrienne Lecouvreur et Cocteau*” e no outro poema chamado “*Chaleur*”, aparecem os animais típicos do Brasil: “*J’ai encore acheté deux tout petits ouistitis/ Et deux oiseaux avec des plumes comme en papier moiré/ Mes petits singes ont des boucles d’oreille/ Mes oiseaux ont les ongles dorées [...]*”³¹⁸.

Cendrars dedica, nessa terceira parte de *Feuilles de route*, seis poemas a Fernando de Noronha, espécie de “catedral submersa”³¹⁹, cujo pico se assemelharia ao Cervino e que seria, em “*Pic*”, “o último pilar da Atlântida”³²⁰, território mítico dos poetas, onde também avista em “*Bagne*” o presídio que na época funcionava ali³²¹.

Talvez seja o próprio Cendrars, nesse ano de 1924, uma espécie de degredado da Europa racionalista, que ele cada vez mais rejeita, tornando-se, de vez, o poeta do além-mar, na sua Atlântida mítica. Trata-se, então, de um renascimento, que se dá com a sua imersão, seu batismo físico e espiritual, nesse território exótico das fronteiras da “civilização”.

PIC

*Il y a un pic dont personne n’a pu me dire le nom
Il ressemble au Cervin et c’est le dernier pilier de l’Atlantide
Quelle émotion quand je crois découvrir à la lunette les traces d’une terrasse atlante*³²²

escuros no céu/ Depois o Saco de carvão debaixo do Cruzeiro do Sul/ Depois a Via Láctea”. *Idem, ibidem*, p.130-131.

³¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 132.

³¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 140.

³¹⁸ “**Adrienne Lecouvreur e Cocteau**/ Comprei ainda dois sagüis bem pequeninos/ E dois pássaros com plumas como de papel achamalotado/ Meus macaquinhos têm brincos/ Meus pássaros têm unhas douradas [...]”. *Idem, ibidem*, p. 144-145.

³¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 154.

³²⁰ *Idem, ibidem*, p. 154.

³²¹ *Idem, ibidem*, p. 156.

³²² “**Pico**/ Há um pico cujo nome ninguém sabe dizer/ Assemelha-se ao Cervino e é o último pilar da Atlântida/ Que emoção quando creio descobrir com o binóculo os traços dum terraço atlante”. *Idem, ibidem*, p. 154-155.

Na sequência dos poemas sobre Fernando de Noronha, “*Civilisation*”³²³ vem responder à questão formulada acima, pois a descrição da ilha não só se relaciona com a visão de uma “civilização”, mas uma “civilização” mais próxima da natureza, primitiva, como também atesta a posição insular de Blaise Cendrars (já representada no poema “*Iles*”, da primeira parte de *Feuilles de route*, “*Le Formose*”) de poeta que busca um novo lugar onde criar uma nova civilização, fundada no que há de mais primitivo e novo, com relação ao velho racionalismo europeu, que, como ele deixa claro especialmente em *Le lotissement du ciel*³²⁴, teria, a seu ver, levado à guerra na qual perdeu uma de suas mãos. Surge aí, a sua desilusão, de vez, em relação à velha “civilização”.

CIVILISATION

*Il y a quelques traces de cultures
 Quelques maisons
 Une station de T.S.F. deux pylônes et deux tours Eiffel en
 construction
 Un vieux port portugais
 Un calvaire
 A la lunette je distingue sur le mur du baigneur un homme nu qui agite
 un chiffon blanc
 Les nuits sont les plus belles sans lune avec des étoiles immenses et
 la chaleur ne va que grandissante
 Comme l'agitation des hélices rend l'eau nocturne de plus en plus
 phosphorescente dans notre sillage*³²⁵

Blaise Cendrars termina a terceira parte de *Feuilles de route* com o mais curto dos poemas, “Por que escrevo?”. Cuja resposta é o simples verso: “Porque...”³²⁶. Único poema a apresentar pontuação no livro, vem significar que a resposta está naquilo mesmo que escreveu em *Feuilles de route*: a viagem à sua *Utopialand*, a terra mítica onde renasce como escritor da diferença, daquilo que não é racional, que ele encontra nos traços primitivos da cultura tradicional e da natureza brasileiras.

b) *Le Lotissement du Ciel* (1949): a viagem entre memória e utopia

³²³ *Idem, ibidem*, p. 158-159.

³²⁴ Cf. CENDRARS, Blaise. *Le Lotissement du Ciel*. Paris: Gallimard, 1996/2011 (original: Paris: Denoël, 1949).

³²⁵ “**Civilização**/ Há alguns traços de cultivos/ Algumas casas/ Uma estação de rádio duas armações metálicas e duas torres Eiffel em construção/ Um velho porto português/ Um calvário/ Com o binóculo distingo sobre o muro do presídio um homem nu que agita um pano branco/ As noites são as mais lindas sem lua com estrelas imensas e o calor só faz aumentar/ Como a agitação das hélices faz a água noturna cada vez mais fosforescente na nossa esteira”, in CENDRARS, Blaise, *op. cit.*, 1991, p. 158-159.

³²⁶ “**Pourquoi J'écris?**/ Parce que...”, *Idem, ibidem*, p. 164-165.

Le lotissement du ciel, último volume classificado como de “memórias” de Blaise Cendrars, de 1949, é um livro dividido em três partes, de estilos bastante diferentes, que podem ser lidas de forma independente³²⁷.

A primeira, “*Le jugement dernier*”, é sobre o Brasil e se parece em estilo com os ensaios-reportagens das “histoires vraies” que Cendrars publicava nos anos 1930, com a peculiaridade de apresentar tintas de um realismo mágico “*avant la lettre*” nas suas descrições da fauna brasileira. A segunda parte, “*Le nouveau patron de l’aviation*”, seria uma “narrativa-limite”³²⁸ que mescla lembranças da “*drôle de guerre*”³²⁹ e hagiografia, e tem apenas um pequeno trecho referente ao Brasil. A terceira, “*La Tour Eiffel sidérale*”, volta ao tema brasileiro, narrando a história do personagem fictício Oswaldo Padroso, inspirado em personagens reais (com as características do fazendeiro Luís Bueno de Miranda, de Oswald de Andrade e de Paulo Prado, todos companheiros de jornadas da viagem que Cendrars fez ao Brasil, em 1924).³³⁰

Trata-se de uma construção que parte do que Blaise Cendrars chamou de “*histoire vraie*”, num registro que varia entre ensaio-reportagem e crônica-ficção, sobre o impacto em Blaise Cendrars do cenário brasileiro, sua paisagem, flora e fauna. Em seguida, passa pela hagiografia de São José de Cupertino, num cruzamento com suas memórias do *front*. Através de um trem brasileiro, o “Noturno 17”, relembra o ferimento na Primeira Guerra Mundial, que o levaria à amputação de sua mão direita, marcando o início da sua “virada” (evocada através “(d)a noite iniciática”³³¹ do Natal de 1917, em Méréville, quando o poeta renasce para a poesia escrevendo com a mão esquerda o primeiro capítulo de *L’eubage*). O texto culmina na conclusão de sua conversão, na narrativa romanesca sobre a fazenda de Morro Azul do personagem Oswaldo Padroso, que abandona a poesia pela vida.

Blaise Cendrars diz que “*Le jugement dernier*”, a primeira parte de *Le lotissement du ciel*, teria sido escrito após uma viagem à Amazônia, que provavelmente é mais uma das

³²⁷ LEROY, Claude. Le livre des secrets, in: CENDRARS, Blaise, **Le Lotissement du Ciel**. Paris: Gallimard, 1996/2011 (original: Paris: Denoël, 1949), p. 11 ; LEROY, Claude, Plano de voo, posfácio in: CENDRARS, Blaise. **O loteamento do céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 435.

³²⁸ LEROY, Claude, *op. cit.*, 2009, p. 435.

³²⁹ O termo traduzido por “guerra de mentira” ou “guerra de araque” é utilizado para designar o período inicial da Segunda Guerra Mundial, de setembro de 1939 a maio de 1940, entre a declaração do estado de guerra da França e Reino Unido à Alemanha e a invasão por esta última da França, Bélgica, Países Baixos e Luxemburgo, durante o qual não houve combates armados.

³³⁰ LEROY, Claude, *op. cit.*, 1996/2011, p. 18-20.

³³¹ CALIL, Carlos Augusto. A família de Cendrars, Prefácio, in: CENDRARS, Blaise. **O loteamento do céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti).

viagens imaginárias do autor.³³² “*Le jugement dernier*” mostra a fauna brasileira em tons de realismo fantástico, com o domínio da hipérbole. Em sua viagem de navio de Pernambuco a Cherbourg, Cendrars conta que teria levado 67 micos-leões, 270 saíra-de-sete-cores e vários papagaios cinza-azulados com galões vermelhos a bordo, como numa arca de Noé, para a qual quase teria carregado também um tamanduá-bandeira de mais de dois metros de altura, “um verdadeiro mistério da criação”.

Segundo Claude Leroy, o “bestiário brasileiro” de Cendrars, por um lado, mostra sua visão do Brasil e, por outro, oferece um retrato “oblíquo” do poeta. Entre o poeta e os animais e entre esses e aquele se dá uma identificação em “espelho duplo”. Os animais são para ele como “palavras animadas”, o todo formando um alfabeto, numa concepção animista da letra. Sua paixão pelas origens e pelo renascimento é representada sob a forma de uma revoada de pássaros no “verdadeiro paraíso de pássaros” que é Morro Azul, compondo esse bestiário fabuloso, totêmico e fundador. O Brasil é representado, assim, como este país-totem onde Orfeu abandona a imagem da fênix para escolher ser o inventor de homens, de animais e de prazeres³³³.

É também a viagem que confere sentido à *Le lotissement du ciel*, e o encontro com o primitivo é uma das dimensões da desterritorialização e da reterritorialização que engendra, com a incorporação da alteridade na sua obra. Neste sentido, a descoberta do maravilhoso, na viagem ao país tropical, é tida como uma conversão mística³³⁴.

No entanto, essa conversão é fracassada. A memória do autor, como afirma Laurence Guyon³³⁵, encontra a espacialização no Brasil, espaço simbólico de uma conversão frustrada: a trajetória de Blaise Cendrars rumo a Morro Azul é representada como a ascensão fracassada de um Cristo.

Para Laurence Guyon, a matéria brasileira configura o objeto de *Le lotissement du ciel*, permitindo a inversão, o desvio dos códigos da autobiografia, da narrativa mística ou do itinerário poético, no sentido de uma narrativa que tem seu valor mais na dinâmica do ser em

³³² “Na verdade, Cendrars só fez três viagens ao Brasil, em 1924, 1926 e 1927 [não as cinco ou seis que ele menciona em “*Le jugement dernier*”]. A viagem no *Gelria* deu-se no regresso da primeira visita ao país.” (N. T.), in: CENDRARS, Blaise, *op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 28 ; CENDRARS, Blaise, *op. cit.*, 1996/2011, p. 54; “*Le Jugement dernier*” teve uma primeira versão, “*En transatlantique dans la forêt vierge*”, publicada inicialmente no jornal **Le Jour**, em novembro de 1935, e depois no livro **Histoire vraies**.

³³³ LAPORTE, Nadine & VIANA-MARTIN, Eden. Cendrars et le Brésil, Introduction, in: LAPORTE, Nadine & VIANA-MARTIN, Eden. **Blaise Cendrars- Bourlinguer en écriture: Cendrars et le Brésil. Méthode, Revue de Littératures** 12, Vallongues: 2007, p. 6.

³³⁴ CENDRARS, Blaise, *op. cit.*, 1996/2011, p. 48; CENDRARS, Blaise, *op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 34.

³³⁵ GUYON, Laurence. La transfiguration du paysage brésilien dans “*La Tour Eiffel Sidérale*”, in: LAPORTE, Nadine & VIANA-MARTIN, Eden, *op. cit.*, 2007, p. 23-27.

movimento do que no resultado. Os limites geográficos se anulam, assim, para se tornar parâmetros invisíveis, sagrados e invertidos de uma iniciação mística. A memória encontra uma espacialização, no mapa do país-continente, que se transforma num símbolo, como sonho da ascensão espiritual³³⁶. Trata-se de uma interpretação de si como um Cristo às avessas, cuja ascensão interrompida entre terra e céu desmente as esperanças da escatologia cristã. Cendrars transfigura a paisagem brasileira, a erode, de forma a transformá-la numa paisagem bíblica, onde, no entanto, a Paixão não aconteceu, mas sim um sonho de sua infância. Assim, a imagem do Brasil, no texto, é, a um só tempo, realista e simbólica, tendo por *locus* o “sertão” brasileiro. Para Guyon, Cendrars trabalha no sentido da derrubada do discurso religioso e da colocação em cena (irônica) de si mesmo, deformando as “grades espirituais” exatamente porque elas não levaram a lugar nenhum no entre-dois de uma conversão sem êxito final³³⁷.

Cendrars afirma que a segunda parte de *Le lotissement du ciel*, “*Le nouveau patron de l’aviation*”, era “o purgatório do leitor”.³³⁸ O termo *purgatório* aplica-se bem à narrativa, mistura de hagiografia com memórias de guerra. A reunião dessas três narrativas díspares – esta, entre duas outras sobre o Brasil – não é arbitrária e não obedece somente a interesses editoriais. Talvez Cendrars tenha querido dar um sentido de conversão ao livro.

Claude Leroy, pesquisando os originais nos Arquivos Literários Suíços, em Berna, diz que Cendrars realiza o projeto de escrever um “volume de histórias brasileiras”,³³⁹ reunindo duas narrativas nas quais trabalhava havia muito tempo, “*La Tour Eiffel sidérale*” – que começou a ser escrita com o título “*Café-Expresso*”, logo após seu regresso da primeira viagem ao Brasil – e uma narrativa sobre São José de Cupertino, que datava de 1930. Seu projeto inicial era escrevê-las separadamente, denominando-as “histórias verdadeiras”. É somente em 1946, respondendo a pedido de originais para publicação, que pensa em reunir as duas narrativas num mesmo volume. Mas esse primeiro projeto fracassa, e ele decide investir no projeto “brasileiro”, retrabalhando essas duas narrativas no sentido de construir “um jogo de ecos, de anúncios, de chamadas e retomadas em variação”³⁴⁰, concluindo assim uma narrativa pela outra e incorporando essa outra “história verdadeira”, que é “*Le jugement*

³³⁶ LAPORTE, Nadine & VIANA-MARTIN, Eden. CENDRARS et le Brésil, Introduction, in: LAPORTE, Nadine & VIANA-MARTIN, Eden, *op. cit.*, 2007, p. 6.

³³⁷ GUYON, Laurence, *op. cit.*, in: LAPORTE, Nadine & VIANA-MARTIN, Eden, *op. cit.*, 2007, p. 27.

³³⁸ LEROY, Claude, *op. cit.*, 2009, p. 435.

³³⁹ Fórmula pela qual ele apresenta **Le Lotissement du Ciel**, ao editor de Denoël, Jacques-Henri Lévesque, in: *Idem*, *op. cit.*, 2009, p. 437.

³⁴⁰ *Idem* e, *op. cit.*, 2009, p. 437.

dernier”. Disso resulta essa forma rapsódica, tão particular e longamente construída, que se torna o epíteto mesmo do novo estilo cendrarsiano.

No pequeno trecho de *“Le nouveau patron de l’aviation”* em que Cendrars faz menção ao Brasil, ele conta a história da levitação de seu companheiro de viagem, o Capitão X (adido da embaixada do Brasil em Paris), após ter ingerido o *“ipadu”*. A droga lhe teria sido administrada pelo dono da piroga em que viajava, quando participava de uma missão pacificadora do coronel Cândido Rondon entre os índios *Murus*, em 1921. Conclui que, tal qual São José de Cupertino, o Capitão X jamais declarou coisa alguma a respeito da experiência e que, portanto, trata-se de *“um mistério de Deus”*.

No trecho, Cendrars faz uma descrição da pororoca, em que a experiência da exuberância tropical do *“furacão devastador”* desemboca numa comparação entre os efeitos da droga amazônica e as *“tantas sensações de verdadeiro pesadelo”*³⁴¹, que ele teve na ocasião da amputação de sua mão direita, que seria, segundo ele mesmo, em *“La Tour Eiffel sidérale”* (terceira parte de *Le Lotissement du Ciel*), o marco inicial de sua ruptura com sua vida anterior.

J’ai écrit le précédent chapitre à mon retour d’un voyage en Amazonie [...] mon compagnon de voyage, le capitaine X..., conseiller à l’ambassade du Brésil à Paris et le seul Blanc susceptible de donner un témoignage vécu sur les effets de l’ibadou, puisqu’il a été levité après avoir absorbé de force une certaine dose que son piroguier lui fit ingurgiter comme leur fragile embarcation allait sancir, pris qu’ils étaient dans un de ces furieux ouragans qui transforment l’Amazonie en une mer en furie et qui vous tombent soudainement dessus sans signes précurseurs par le temps le plus beau et ciel céruléen. C’est le pororoca, l’ouragan dévastateur, qui fait des coupes sombres dans les forêts vierges circonvoisines, abat les arbres géants, fait le plus puissant de l’univers, soulève des colonnes d’eau qui retombent en trombes giratoires, se déplace comme un cyclone par sauts brusques et d’une sauvagerie inouïe. En un clin d’oeil tout est saccagé. [...] [Cendrars narra o naufrágio que se sucedeu. O capitão X... responde a suas perguntas]

Alors José-Antonho s’est précipité sur moi, m’a à moitié assommé d’un coup de spatule au milieu du front, m’a renversé, maintenu au fond de la pirogue en train de couler[...] je me débattais [...]

– Alors, je me suis réveillé. Les femmes nous faisaient boire un bouillon créole, une mixture chaude. José-Antonho et Firminho étaient couchés à côté de moi. Ils dormaient encore [...] J’étais malade. La fièvre... [...]

– [Cendrars fala dos hábitos de homem de letras do capitão X] [...] Je pouvais avoir confiance en son témoignage [...] dans cette paisible villa de banlieue [...], où moi-même, j’avais été en proie à tant de sensations de

³⁴¹ CENDRARS, Blaise, *op. cit.*, 1996/2011, p. 113-118; *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 92-96.

*cauchemar après mon amputation et que l'esprit s'égaré à vouloir suivre, situer, identifier, localiser la survie d'une main coupée qui se fait douloureusement sentir, non pas au bout du moignon ni dans l'axe radial ni dans le centre de la conscience, mais en aura, quelque part en dehors du corps, une main, des mains qui se multiplient et qui se développent et s'ouvrent en éventail, les rachis du doigts plus ou moins écrasés, les nerfs ultrasensibles qui finissent par imprimer à l'esprit l'image de Çiva dansant qui roulerait sous une scie circulaire pour être amputé successivement de tous ses bras, que l'on est Çiva, lui-même divinisé. C'est éffarant. D'où le sourire...*³⁴²

Ainda em “*Le Nouveau patron de l'aviation*”, Blaise Cendrars compara os êxtases místicos, em que o corpo morre para o mundo, aos voos dos beija-flores, descritos em “*Le jugement dernier*”: eles seriam como uma fusão, pela graça, da contemplação, da possessão, ele diz, da alegria e do puro amor que se dá impetuosamente e é consumido como num “incêndio de amor divino”. Essa experiência corporal, por um lado, tem, através da contemplação, a função de um batismo do sujeito, como numa possessão que lhe dá acesso a um outro mundo, divino, ao qual se entrega com júbilo; por outro lado, ela é próxima da experiência que ele descreve de conhecimento do novo mundo que o Brasil representa. Uma conversão mística, uma experiência divina, mas que não equivale a um encontro com o paraíso, pois esse outro território é feito de contrastes, tanto naturais quanto humanos, que

³⁴² CENDRARS, Blaise, *op. cit.*, 1996/2011, p. 113-117; “Escrevi o capítulo precedente ao regressar de uma viagem pela Amazônia [...] meu companheiro de viagem, o capitão X..., adido da embaixada do Brasil em Paris, e único homem branco capaz de dar testemunho vívido dos efeitos do *ipadu*, visto que havia levitado, após ter ingerido certa dose da droga que o patrão da piroga em que viajava lhe forçou garganta abaixo, no momento em que a frágil embarcação ia embicar n'água, surpreendidos que haviam sido por uma dessas furiosas borrascas que transformam o rio Amazonas num mar em fúria e lhe despencam subitamente em cima, sem nenhum sinal precursor, sob o mais belo tempo e o céu mais azul. É a *pororoca*, o furacão devastador, que abre cortes sombrios na floresta virgem, abate árvores gigantes, faz reverter o curso e arrear caminho ao rio mais caudaloso do universo, levanta colunas d'água que recaem em trombas giratórias, desloca-se como um ciclone em saltos bruscos e de uma selvageria inaudita. Num piscar de olhos a devastação é total. [...] [Cendrars narra o naufrágio que se sucedeu. O capitão X... responde a suas perguntas] – Aí José Antônio se jogou sobre mim, quase me matou com um golpe de remo na cabeça, me derrubou, me empurrou contra o fundo da piroga prestes a afundar [...] eu me debatia. [...] – Aí eu acordei. As mulheres nos faziam beber um caldo crioulo, uma mistura quente. José Antônio e Firmino estavam ao meu lado. Dormindo [...] Eu me sentia doente. Com febre. [...] [referindo-se ao adido] [...] Eu podia confiar no seu testemunho [...] nessa casa sossegada situada bem defronte ao Liceu Lakanal, onde eu mesmo havia sido tratado, em 1916, e havia sido vítima de tantas sensações de verdadeiro pesadelo após minha amputação, quando a mente se perde querendo seguir, situar, identificar, localizar a sobrevivência de uma mão cortada, que se faz sentir dolorosamente, não na ponta de um coto, nem no eixo radial, nem no centro da consciência, mas numa aura, em algum lugar fora do corpo, uma mão, mãos que se multiplicam e se estendem e se abrem em leque, o raque dos dedos mais ou menos esmagado, os nervos ultrasensíveis, que terminam por imprimir na mente a imagem de um Shiva dançando, que rolasse sob uma serra circular para ser amputado, sucessivamente, de todos os seus braços, e nos sentimos Shiva, ele próprio, o homem divinizado. É pavoroso. Onde o sorriso...[grifos do autor]”, in: *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 92-95.

colocam sempre em risco a aventura do estrangeiro: trata-se de um encontro místico que se realiza pelo *desvio*, um desvio que é como morrer para um mundo já conhecido³⁴³.

Na terceira parte de *Le lotissement du ciel*, “*La Tour Eiffel Sidérale*”, narrativa em forma de romance, “Morro Azul” teria sido construída na expectativa da visita de D. Pedro II, que, no entanto, não teria acontecido. Porém, segundo o historiador Alexandre Eulálio, o imperador não só teria se hospedado lá, em 1886, como teria se banhado na banheira-piscina em mármore de Carrara que Cendrars descreve. O trecho dá a oportunidade para Cendrars fazer uma digressão sobre os paulistas, vistos como “individualistas e chauvinistas”, “patriotas ardorosos” e “desbravadores”, tendo sido “o núcleo formador desse imenso Brasil” (no que Cendrars demonstra sua adesão à versão de seu amigo Paulo Prado da história do Brasil, contada a partir da perspectiva da história de São Paulo). Os negros escravos teriam sido a “fonte da atual riqueza do Brasil”, o café. Como os negros seriam um “povo suscetível” e com tendência à revolta, de que o imperador não gostava, afirma ter sido esta uma das razões da queda da monarquia, ao que acrescenta uma crítica ao suposto racismo de D. Pedro II, creditado à influência de Gobineau sobre ele.

Note-se que, mais uma vez, Cendrars aproveita a ocasião para manifestar sua opinião sobre a importância dos negros na formação do país e em seu progresso. O trecho termina com a conclusão de que a opulência da arquitetura de Morro Azul é o “último vestígio dessa época de grande esperança”, que teria sido o apogeu do ciclo do café antes de sua marcha para o oeste paulista. A essa época de opulência se teria seguido a “grande desilusão” na qual vive o personagem Oswaldo Padroso, desilusão que se vê também na obra de Paulo Prado, herdeiro dos grandes cafeicultores paulistas, em particular em “A paisagem”, de *Paulística*,

³⁴³ “*En extase, morts au monde ; les voyez-vous comme les beija-flores, les baise-fleurs en extase devant un rideau de jasmin, qui font du surplace, les ailes battant si vite qu’elles leur font une auréole d’étincelles, ces deux-là, nos deux colibris en tête à tête, chacun en extase devant la bouche de l’autre comme devant une corolle entrouverte – et, entre eux, dans le rideau tremblant du jasmin chaque fleurette blanche s’exhale comme une étoile lilliputienne en transparence, s’éblouissant l’un l’autre, chacun devenant incandescent et fondant sous l’action de la grâce, de la contemplation, de la jubilation, de l’impulsion, de la possession, de la joie et de l’amour pur qui se donne impétueusement et est absorbé : incendie d’amour divin ?*”, in: CENDRARS, Blaise, *op. cit.*, 1996/2011, p. 265-266; “Veem vocês esses dois ali, no seu pequeno parlatório, separados por uma grade, absortos em sua conversa, voltejando como um casal de colibris, face a face, ou como esses pássaros que o poeta cantou: / ... que só têm uma asa e que voam aos pares.../ em êxtase, mortos para o mundo; veem vocês a eles, esses *beija-flores* em êxtase, diante de uma cortina de jasmim, voando parados no ar, as asas batendo tão rapidamente que lhes formam em volta uma auréola faiscante, esses dois, nossos dois colibris em *tête à tête*, cada um deles em êxtase diante da boca do outro, como diante de uma corola entreaberta – e, entre eles, na cortina trêmula de jasmim, cada florzinha branca exalando perfume, como uma estrela liliputiana e transparente, os dois fascinando um ao outro, cada um tornando-se incandescente e se fundindo, sob a ação da graça, da contemplação, da jubilação, da impulsão, da possessão, da alegria, e do puro amor que se entrega impetuosamente e é consumido: *incêndio de amor divino?*”, in: *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 220.

no qual a desolação da destruição do ambiente primitivo dá o tom melancólico da epopeia paulista; e no “Ensaio sobre a tristeza brasileira”, em *Retrato do Brasil*, em que também o saudosismo do passado glorioso domina .

A transfiguração da paisagem brasileira numa “natureza hostil” serve a Blaise Cendrars para analisar o *tipo* do brasileiro, para a formação do qual a contribuição indígena seria “tão nociva quanto a cocaína”, conclui o próprio autor-narrador. Compara a seguir Caio de Azevedo, personagem inspirado em Yan de Almeida Prado, às serpentes que “pululam” no país, mas cujas hipocrisia, indiscrições e picardia faziam dele um contador de histórias que lhe valia mais ao conhecimento da história e dos costumes do país do que os livros de historiadores e economistas.

Já a “natureza hostil” do Brasil é relacionada com as “amizades impuras e inquietantes” do país, comparadas aos poderes diabólicos do veneno das orquídeas. O interessante é que esses signos “invertidos” o guiam no conhecimento da história e dos costumes do país, através de sua própria inversão de valores: pelo *desvio*, perdendo-se, Blaise Cendrars “descobre” o país. Da mesma forma, o tema do *espelhamento*, do *duplo*, levantado por autores como Claude Leroy e Maria Teresa de Freitas, pode ser lido a partir da descoberta do outro que o desvia de sua identidade original, fazendo-o perder-se na inversão tanto da natureza como da cultura tropical, para recriar-se artista, reinventando sua identidade, como um conquistador que põe em risco sua vida, embrenhando-se numa natureza hostil e selvagem.

E essa iniciação física da conquista de um novo território guia a sua observação da natureza em suas descrições; suas especulações (de cunho antropológico ou sociológico) na construção de *tipos*; e suas digressões históricas, que vêm justificar suas análises. Desta forma, a descrição do *tipo* dos “crioulos miliardários do ultramar”, com seu misto de otimismo e pessimismo, sua lassidão, numa comparação com os conquistadores, o leva a uma digressão sobre a história do empreendimento comercial nas colônias, a partir de Minas Gerais, a monocultura e a escravidão. Com essas reflexões, Cendrars conclui que nunca houve um paraíso, que o homem é o lobo do homem e que o resultado da aplicação da razão à vida dos homens é catastrófico. Uma crítica não só ao fracasso da razão diante das ideologias antagônicas do pós-Segunda Guerra³⁴⁴ (momento em que escreve *Le lotissement du ciel*), mas ao mundo desenvolvido (especialmente o europeu), à sua racionalidade, à megalomania de seus homens, à sua submissão ao dinheiro, com a equiparação do homem a Deus, o que

³⁴⁴ **Le Lotissement du Ciel** é de 1949.

resultaria em guerra e em tudo com o que rompe, a partir do episódio da Primeira Grande Guerra, mas sobretudo com a viagem de 1924 ao Brasil, que marca a virada de sua obra³⁴⁵.

Blaise Cendrars diz serem os iluministas “bestas quadradas”, acusando a estupidez da fé na ciência e a falsidade de seu mito do “bom selvagem”, pois, assim como não acredita em paraíso, tampouco crê na inocência e na virtude originais dos primitivos. Esse ceticismo afasta suas representações do Brasil em *Le lotissement du ciel* daquelas, por exemplo, encontradas em *Brasil, país do futuro*, de Stefan Zweig (1881-1942)³⁴⁶, claramente de viés utopista. Blaise Cendrars não oferece uma solução aos problemas da humanidade. Afirma, em *Le lotissement du ciel*, que todas as civilizações sucumbiram ao dinheiro, considerando o homem um ser maléfico, diz que o “gênero humano está fodido”³⁴⁷. Não acredita no progresso da humanidade, e mesmo o cenário da chamada “modernidade”, que é um dos temas de sua obra, como as fábricas, seriam, para ele, no futuro “uma espécie de museus da barbárie e da superstição”³⁴⁸. Tampouco acredita nas vanguardas e no engajamento dos intelectuais, apontando como razão de sua partida para o Brasil, em 1924, a previsão do que sucederia na Europa com o alinhamento dos intelectuais às ideologias reinantes. A esse estado de coisas, ele escolhe a vagabundagem, a solidão da ação direta e do desprendimento das coisas materiais, que estariam presentes, segundo ele mesmo, na conversão aos preceitos de São João da Cruz. O tema aparece na segunda parte de *Le lotissement du ciel*, “*Le nouveau patron de l’aviation*”, mais especialmente na sua opção “por retomar a tradição dos viajantes desinteressados como Alexandre von Humboldt, Von Spix e Von Martius, Saint-Hilaire, Debret, Lund”³⁴⁹.

A despeito de ter vindo ao Brasil não só com a intenção de fazer negócios com o café e escrever reportagens sobre o país³⁵⁰, Blaise Cendrars diz em “*La Tour Eiffel sidérale*” que não tinha intenção de escrever um livro, ressaltando sua opção romântica pela aventura nos confins do mundo civilizado, pela liberdade e pela solidão. Compara a primeira com a

³⁴⁵ CENDRARS, Blaise, *op. cit.*, 1996/2011, p. 287-295; *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 240-247.

³⁴⁶ Stefan Zweig (1881-1942) foi romancista, poeta, dramaturgo, jornalista e biógrafo austríaco de origem judaica. A partir da década de 1920 e até sua morte foi um dos escritores mais famosos e vendidos do mundo. Suicidou-se durante seu exílio no Brasil, deprimido com a expansão da barbárie nazista pela Europa, durante a Segunda Guerra Mundial, cf. ZWEIG, Stefan. **Brasil, país do futuro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

³⁴⁷ CENDRARS, Blaise, *op. cit.*, 1996/2011, p. 295; *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 247.

³⁴⁸ *Idem, op. cit.*, 1996/2011, p. 295; *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 247.

³⁴⁹ *Idem, op. cit.*, 1996/2011, p. 297-298; *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 249-250.

³⁵⁰ Cf. AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: FAPESP/ Editora 34, 1997; EULÁLIO, Alexandre, *op. cit.*, 2001.

selvageria do sertão e a segunda com a paisagem devastada dos campos brasileiros perto de São Paulo. Para ele, o espaço brasileiro não representa, pois, um refúgio paradisíaco para a situação de marginalização em que se encontrava na Europa; antes, é mais um território de perda, de desvio, como já dissemos, de desperdício romântico. Essa fuga romântica ao mundo desconhecido não encontra, no entanto, um paraíso perdido, mas um território devastado pela história, tal como ele próprio.

Seu relato da viagem em “*La Tour Eiffel sidérale*” é feito de contrastes, como da modernidade do automóvel, o recorrente tema da buzina, também encontrado nos modernistas seus amigos, as luzes da cidade de Glareola, e a nudez da serra e a desertidão das estradas. Seu niilismo e sua descrença, evocando o episódio da perda do braço na guerra, marcam a ruptura que a viagem representa para ele. Em suma, trata-se do desejo de conhecer os confins do mundo civilizado e romper com tudo: “Deus meu, como é difícil a gente se desligar de tudo, romper com todos os compromissos de uma vez por todas!”³⁵¹, diz ele.

Depois de passar pela cidadezinha de Glareola, onde pela primeira vez chegava a energia elétrica e, com ela, o cinema, com seu Alfa Romeo nunca antes visto pela população local³⁵², Cendrars penetra “nessa solidão noturna e selvagem” do caminho que leva à fazenda Morro Azul³⁵³. Lá, ouve “o arquejo da locomotiva”, o “Noturno 17”, o único trem de luxo que passava apenas uma vez por semana nessa estrada de ferro, cortando a *hinterland*, ligando a civilização aos seus confins, tema constante em suas representações do Brasil: o caminho entre a civilização e o lado de lá, o primitivo, também representado em suas descrições das viagens exaustivas dos pioneiros, em sua conquista no ambiente adverso do interior do país. Pela floresta virgem, por cujas vias de penetração do interior, vizinhas desses “caminhos de água desesperadores que não levam a parte alguma!”³⁵⁴, teriam passado os bandeirantes

³⁵¹ CENDRARS, Blaise, *op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 251. A tradução brasileira é falha, omite a frase: “*J’avais envie de pousser de l’avant jusqu’aux confins du monde civilisé.*” (“Eu tinha vontade de penetrar até os confins do mundo civilizado.”), antes de “*Quel romantisme !*” e seria mais fiel se fosse: “Deus meu, como é difícil se desligar de tudo, romper com tudo de uma vez por todas”, para “*Dieu, ce qu’il est difficile de se dégager de tout et de rompre, une bonne fois !*”, in: CENDRARS, Blaise, *op. cit.*, 1996/2011, p. 300.

³⁵² O Alfa Romeo de Blaise Cendrars, cuja carroceria havia sido desenhada por seu primeiro proprietário, o pintor Braque, nunca esteve no Brasil, tendo circulado o poeta em suas incursões pelas fazendas Santa Veridiana e São Martinho, não muito distantes da cidade de Guariba, com um Ford conversível, posto a sua disposição por Paulo Prado, *cf.* Nota de Carlos Augusto Calil, in: *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 252.

³⁵³ A fazenda Morro Azul hoje pertence ao município de Iracemápolis, que se desdobrou de Limeira, no estado de São Paulo. E Glareola é Guariba, localidade vizinha à fazenda São Martinho, na estrada que liga Jaboticabal a Ribeirão Preto. (v. Nota de Carlos Augusto Calil), in: *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 234.

³⁵⁴ *Idem, op. cit.*, 1996/2011, p. 308; *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 259.

paulistas, “os pioneiros do Brasil”, “perdidos”, “febris”, “miseráveis”, suportando um “clima infernal” e enfrentando “as traições de índios antropófagos”, morrendo muitas vezes de inanição, até Uberaba, a estação terminal, “no fim do mundo”, “a meca dos aventureiros”, dos que correm atrás de ouro e diamantes, dos caboclos criadores de mula, dos vaqueiros proprietários de imensos rebanhos, dos mascates sírios, dos mercadores indianos que vendem bois zebus³⁵⁵.

O café surge como elemento civilizador: Cendrars contrasta Uberaba, nos confins do mundo civilizado, a Ribeirão Preto, “a central de produção intensiva do café, em pleno coração da civilização moderna”³⁵⁶. Assim, o tema do caminho entre a civilização e seus confins surge tanto como uma desterritorialização no espaço – percebida, por exemplo, nos caminhos dos bandeirantes ou do “Noturno 17” – como no tempo – percebida na distância que separa o atraso e o progresso da civilização moderna – como no caminho do “sertão” à civilização moderna do Brasil. Essas duas desterritorializações, no espaço e no tempo, se conjugam na representação dos contrastes do Brasil, um país onde coexistem os cangaceiros que comparecem montados a cavalo à missa no sertão de Paranaíba, e os capitalistas, cuja origem é o capital cafeeiro, que formam *trusts* e fundam bancos.

Como Claude Leroy observa, a terceira parte de *Le lotissement du ciel*, “*La Tour Eiffel sidérale*”, cujo subtítulo é “Rapsódia da noite”, é uma expansão de seu sexto capítulo, “A noite”, que, junto com o seguinte, “As sombras no escuro”, trata da noite iniciática no *front*, que se entrelaça, nesse trecho, com a noite em que retoma a profissão de escritor. No livro como um todo, esse entrelaçamento se completa na descoberta do Brasil, relacionando de modo explícito, de um lado, “o enigma do céu estrelado do Brasil”, que leva à descoberta do interior do país, espécie de Brasil *profundo*, e, de outro lado, a descoberta do céu naquela noite na guerra e na noite posterior quando volta a escrever³⁵⁷.

Em “As sombras no escuro”, Cendrars continua a descrição da morte metafórica do poeta na noite iniciática no *front*, relatando a sua “tomada de consciência acusadora”³⁵⁸ do “nada da vida espiritual do homem”, da sua “impotência”, da “inutilidade de sua atividade intelectual”³⁵⁹, em contraste com a afirmação que teria escrito antes da guerra: “O simples fato da vida é uma verdadeira felicidade”, razão, segundo ele, para suas viagens a lugares

³⁵⁵ *Idem, op. cit.*, 1996/2011, p. 309; *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 259.

³⁵⁶ *Idem, op. cit.*, 1996/2011, p. 311; *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 260.

³⁵⁷ *Idem, op. cit.*, 1996/2011, p. 324-331. *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 270-276.

³⁵⁸ *Idem, op. cit.*, 1996/2011, p. 335. *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 279.

³⁵⁹ *Idem, op. cit.*, 1996/2011, p. 333. *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 277-278.

paradisíacos³⁶⁰. O poeta com o fuzil torna-se “testemunha” e não pode ser neutro diante da mais profunda obscuridade da noite nas trincheiras da guerra³⁶¹. Esse caráter de “testemunho” é uma das facetas do novo escritor que começa a surgir, nesse episódio da guerra, e que se afirmará, principalmente, nas “*histoires vraies*” dos anos 1930 e nas autobiografias do pós-Segunda Guerra Mundial.

Em “*La Chambre noire de l’imagination*”, Cendrars se refere ao aprendizado da poesia na Rússia, aludindo a *La prose du Transsibérien*, e à sua posterior transformação em “escritor”³⁶². Como observa Claude Leroy, entre dois aprendizados da escrita, *Le lotissement du ciel* introduz uma ruptura governada pela noite iniciática de 1917³⁶³ e, como afirmamos, consumada pela experiência iniciática das viagens ao Brasil. Além disso, ele faz uma retrospectiva de sua viagem à Rússia, apresentando num parênteses o grande personagem do livro, Oswaldo Padroso, que surge nos capítulos seguintes e conduz a narrativa até a conclusão do livro, quando abandona a poesia pela vida, numa metáfora dessa grande ruptura que foi a “conversão brasileira”³⁶⁴, que tornou Cendrars de fato um escritor, nas suas palavras, identificando seus anos de poesia como uma aprendizagem³⁶⁵.

No capítulo seguinte, “*Réalité*”, a ação retorna ao ponto da observação do “saco de carvão”³⁶⁶ na viagem de Blaise Cendrars pela paisagem desoladora e devastada do interior de São Paulo até a fazenda Morro Azul, onde o esperava Oswaldo Padroso para passar uma noite. Mas o poeta teria lá permanecido mais de um mês, fazendo da casa “um lugar de estágio para aprendizagem, a aprendizagem do ofício de romancista”; e completa: “porque foi no regresso de minha primeira viagem a São Paulo que publiquei *L’or* [...]”³⁶⁷. Nesse trecho, Cendrars deixa claro que o estilo usado em *L’or*, um romance linear que obteve

³⁶⁰ Blaise Cendrars diz que teria escrito essa frase em uma casa de chá em Kyoto, em 1911, mas ele jamais esteve no Japão. *Idem, op. cit.*, 1996/2011, p. 336-337. *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 280-281.

³⁶¹ *Idem, op. cit.*, 1996/2011, p. 335. *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 279.

³⁶² *Idem, op. cit.*, 1996/2011, p. 407-408. *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 338-339.

³⁶³ V. Notes, *Idem, op. cit.*, 1996/2011, p. 567.

³⁶⁴ *Idem, op. cit.*, 1996/2011, p. 407. *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 338.

³⁶⁵ “[...] non, il ne me serait jamais venu à l’idée que ces années d’apprentissage me seraient comptées comme années d’apprentissage en poésie !... et qu’un jour, oui, qu’un jour je serais sacré poète !... puis, que je me mettrais pour de bon à écrire !” In: *Idem, op. cit.*, 1996/2011, p. 403. “[...]... não, não me podia jamais vir à ideia que esses anos de aprendizagem me seriam contados como anos de aprendizagem em poesia!... e que um dia, sim, um dia eu seria um danado de um poeta!..., e que, depois, eu me dedicaria de vez a escrever!... [...]” In: *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 335.

³⁶⁶ O “Saco de carvão” não é uma designação popular, mas é usada por astrônomos para descrever a mancha escura, situada no flanco esquerdo inferior do Cruzeiro do Sul, cf. Nota do tradutor, in: *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 266.

³⁶⁷ *Idem, op. cit.*, 1996/2011, p. 429. *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 356.

enorme sucesso editorial, não é o seu estilo definitivo, alcançado nos textos posteriores, que resgatou seu “modo de escrita polímera ou polimórfica” de *L’eubage*, seu primeiro texto após a guerra. Mas é esse momento da viagem ao Brasil em 1924 que marca a virada definitiva de sua obra da poesia vanguardista para o romance, que ele pratica inclusive nas autobiografias dos anos 1940³⁶⁸.

Finalmente, em *Morro Azul*, Blaise Cendrars constrói um Dr. Oswaldo Padroso manso, gentil, tímido, doce, que disparava a falar demais quando tinha a ocasião, como normalmente acontece com alguns solitários como ele. Padroso costumava vestir durante o dia um robe de *chambre* e à noite um *smoking*, com uma condecoração, uma insígnia de sua fidelidade ao positivismo de Augusto Comte e à sua religião humanitária laica, francófilo que era. Esta imagem é totalmente diferente daquela que o escritor esperava de um fazendeiro. A fazenda era mal cuidada e importante mais ao fazendeiro fazer dela um santuário de pássaros do que cultivar o café que lhe garantia uma safra pequena, mas de alta qualidade, vendida a preço de ouro no porto de Santos. Pessimista em relação ao futuro do Brasil (“Desde sempre se espera o futuro do Brasil e até agora é só bancarrota!”³⁶⁹), com “seu horror a qualquer mudança ou novidade”³⁷⁰, o personagem de Oswaldo Padroso colabora com a construção de um *tipo* brasileiro cendrarsiano que se distingue daquele otimismo do senso comum sobre o país (constante também no ensaio de Stefan Zweig, *Brasil, País do Futuro*, de 1941, publicado na época da elaboração de *Le lotissement du ciel*). Em todo caso, por outras características, como o ócio, Cendrars acaba por repetir outros clichês sobre o brasileiro.

Para a construção desse *tipo* brasileiro, colabora não só o *portrait* do fazendeiro, mas também a observação da paisagem, tanto física quanto humana da fazenda. A descrição de Cendrars faz contrastar a devastação da plantação de Oswaldo Padroso (seu capataz mameluco, com seus velhos e alquebrados trabalhadores negros) com a implantação de um novo cenário moderno no município de Glareola pelo capital do banco de Caio de Azevedo, cujo progresso ele critica, especialmente, denunciando a precariedade da vida dos imigrantes endividados, que, vivendo num ambiente moderno, estariam mais presos à terra que os antigos escravos.

³⁶⁸ Vários historiadores e biógrafos de Blaise Cendrars reivindicam para suas autobiografias como gênero a fábula. LEROY, Claude, *op. cit.*, 2009, p. 441.

³⁶⁹ CENDRARS, Blaise, *op. cit.*, 1996/2011, p. 435. *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 361.

³⁷⁰ *Idem, op. cit.*, 1996/2011, p. 432. *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 358.

O encontro com um mundo exótico, de natureza selvagem, é enfatizado nas histórias ou lendas contadas pelo mordomo do Dr. Padroso, Bueno, francófilo como o patrão, que carrega pendurado no pescoço um amuleto, uns balangandãs protetores³⁷¹. Ele conta que a banheira-piscina se encheria de aranhas venenosas e que sobre o teto, em cima da cama do quarto de hóspede, que havia sido construído para receber a visita do imperador, havia uma esteira sobre a qual habitaria uma serpente e por cuja malha se veria o céu estrelado. Bueno é descrito como um negro com cicatrizes em relevo como os senegaleses e dois entalhes em cruz nas bochechas, fazendo-nos lembrar as tatuagens de Febrônio Índio do Brasil, seu personagem na “*histoire vraie*”, espécie de reportagem feita a partir de entrevistas com o célebre assassino brasileiro em *La Vie dangereuse*.

Mais adiante, em “*Le Roman du Morro Azul*”, 13º capítulo de “*La Tour Eiffel sidérale*”, o personagem fictício de Oswaldo Padroso narra a Blaise Cendrars como conheceu seu grande amor, o personagem histórico de Sarah Bernhardt. Cendrars descreve, então, a pacata cidade de São Paulo, no início do século XX, em contraste com a capital barulhenta e tumultuada que conheceu em 1924. Oswaldo Padroso conta como se armou de um revólver, cauteloso contra os ímpetos selvagens dos brasileiros, dos ricos filhos de grandes proprietários de terra mesmo, que poderiam sequestrar a grande artista francesa. Defendendo-a, Padroso bate-se em duelo com seu melhor amigo e é beijado na boca por ela. Como um herói, tem seus versos de amor publicados no jornal.

Senhor Padroso m’a raconté: [...]

« En 1909, quand Sarah Bernhardt vint jouer un soir à São Paulo, São Paulo n’était pas la capitale que vous connaissez, bruyante, encombrée, où l’on édifie une maison par heure dans un tintamarre étourdissant et un nuage de poussière qui ne tombe pas et que perce seul le gratte-ciel de l’Automobile-Club, fier de ses quarante-sept étages, São Paulo était une paisible petite ville de province, de cent vingt-cinq mille habitants au lieu d’un million qu’elle compte orgueilleusement aujourd’hui, dont les rues n’étaient même pas pavées, et il y avait plus d’ânes bâtés et de mules de charge trottinant sur la chaussée que ne circulent aujourd’hui de passants sur les trottoirs. Il y a quinze ans, il n’y avait pas encore de trottoirs à São Paulo. On ne courait pas les rues. Chacun restait chez soi. Les gens se surveillaient d’une fenêtre à l’autre. Les maisons étaient toutes em rez-de-chaussée. On avait installé Saraht Bernhardt à la Rôtisserie française qui était la seule maison de la ville comportant un premier étage [...]

« - En souvenir !... En souvenir de la femme...

« J’étais paralysé d’émotion... Je ne pouvais faire un pas. Tout tournait. Je m’assis sur la plus haute marche de l’escalier ce bout de

³⁷¹ *Idem, op. cit.*, 1996/2011, p. 440-445. *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 365-370.

dentelle entre les doigts. Je ne sais pas ce que mes camarades pouvaient penser de moi. À un moment donné je me retrouvai en bas, au bar. Rien que de la jeunesse dorée. Tout le monde sablait le champagne. Puis il y eut une première bousculade. Puis une bataille générale. Enfin on évacua la Rôtisserie française et, le lendemain matin, les journaux étaient remplis de ce scandale : Je m'étais battu en duel avec mon meilleur ami et comme il y avait eu mort d'homme, les journaux publiaient mes vers d'amour adressés à la divine ! J'étais le héros du jour, moi, qui venais d'être touché au plus profond de l'âme et qui voulais tenir ma passion secrète... Et tout cela à cause d'un bout de dentelle...³⁷²

Em “*La Tour Eiffel sidérale*”, Blaise Cendrars entremeia assim a narrativa ficcional com a menção a fatos históricos, como quando Oswaldo Padroso narra sua descoberta (comcomitante à marcha dos alemães em Paris) de uma constelação no céu de Morro Azul, que ele nomeia de “*Tour Eiffel sidérale*”³⁷³, creditada ao seu amor por Sarah Bernhardt e à França. Outro fato histórico narrado é o presságio da vitória francesa na batalha do Marne na Primeira Guerra Mundial contra a Alemanha; essa descoberta teria sido anunciada no dia 7 de setembro de 1914, antevendo a liberação de Paris, portanto, cinco anos depois de conhecer a atriz francesa e de ter-se retirado para uma vida reclusa por amor a ela. Tal como o *tipo* brasileiro, definido por Cendrars na segunda parte do livro, trata-se de um romântico, um poeta apaixonado. Positivista, Padroso só acreditava nas coisas constatadas pela observação e pela experiência, como no caso da constelação. Nesse trecho, a fala de Padroso poderia ser a do próprio Cendrars: “O conhecimento ideal que tenho de tudo isso é feito de nostalgia e dos

³⁷² CENDRARS, Blaise, *op. cit.*, 1996/2011, p. 452-457 ; “O sr. Padroso me contou: [...] Em 1909, quando Sarah Bernhardt veio uma noite representar em São Paulo, São Paulo não era a capital que o senhor conhece agora, ruidosa, atravancada, onde se constrói um edifício por hora, num alarido ensurdecedor e numa nuvem de poeira que não baixa nunca e de onde sobressai apenas o arranha-céu do Automóvel Club, orgulhoso dos seus quarenta e sete andares. São Paulo era uma pacífica cidadezinha de província, de cento e vinte e cinco mil habitantes, em vez do milhão de que se orgulha hoje, cujas ruas não eram sequer pavimentadas, e onde havia mais burros de sela e jumentos de carga trotando por elas do que pedestres hoje nas calçadas. Há quinze anos não havia sequer calçadas em São Paulo. Ninguém ia passear pelas ruas. Todo mundo ficava em casa. E as pessoas se vigiavam de uma janela para outra. Todas as casas eram térreas. Sarah Bernhardt tinha sido alojada na *Rôtisserie Française*, que era o único prédio na cidade que tinha um primeiro andar [...] ‘- Leve como lembrança!... como uma lembrança da mulher.../ ‘Eu estava paralisado pela emoção. Não conseguia dar um passo. Sentei-me no degrau superior da escadaria, com aquele pedaço de renda entre os dedos. Não sabia o que podiam pensar de mim meus camaradas. A um dado momento me vi no bar, embaixo. Toda a *jeunesse dorée* ali se encontrava. E todo mundo bebia champanhe aos tragos. Depois houve uma primeira confusão. Logo uma verdadeira batalha geral. Enfim evacuaram a *Rôtisserie Française* e, no dia seguinte pela manhã, os jornais estavam cheios do escândalo: eu me batera em duelo com meu melhor amigo e, como tinha havido uma morte, os jornais publicavam os meus versos de amor dirigidos à divina! Eu era o herói do dia, eu, que acabava de ser atingido no mais profundo de minha alma e que queria manter secreta a minha paixão.. E tudo isso por causa de um pedaço de renda...”, *in: Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 375-379.

³⁷³ Essa “descoberta” seria um fato ocorrido com o fazendeiro Luís Bueno de Miranda, cuja cópia da comunicação feita por ele ao Observatório Nacional do Rio de Janeiro em agosto de 1923, na qual a anunciava, Blaise Cendrars conservou, tendo procurado comprová-la nos órgãos científicos, de modo a cumprir a promessa feita ao fazendeiro de oficializar o nome dado por esse à constelação, v. *Nota* de Claude Leroy, *in Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 380.

detalhes crus, apanhados aqui e ali, vertiginosamente verdadeiros ou irreais, como tudo o que nos vem da imaginação ou da leitura ou da abstração, da dedução, do estudo, da verificação dos fatos [...]”³⁷⁴.

Cabe observar que essa representação pitoresca do *tipo* brasileiro como romântico, por Cendrars, pode ser relacionada à crítica do romantismo por seu amigo Paulo Prado, que, assim como Cendrars, o relaciona ao lado “doutor” do “brasileiro”, que colaboraria com a tristeza que Prado enxerga no tipo, que, para ele, deveria ser superada pelo modernismo.³⁷⁵

Entremeando a narrativa ficcional de “*La Tour Eiffel sidérale*” não só com digressões históricas, mas também com observações do pitoresco que dão origem a breves relatos no estilo jornalístico de suas “*histoires vraies*”, Blaise Cendrars denuncia as condições de trabalho dos imigrantes, mas aponta seu racismo ao se revoltarem por receberem ordens de negros. O progresso é descrito nas várias modernizações de Glareola, mas é também considerado responsável pela situação desfavorável dos imigrantes³⁷⁶.

Por um lado, Blaise Cendrars denuncia, em suas representações do negro, a repressão e até mesmo as torturas dos tempos da escravidão, como também o racismo ainda vigente no Brasil pós-Abolição. Por outro lado, repete estereótipos, especialmente na sua representação dos mestiços de índios, em que a astúcia, o jeito taciturno, misterioso e provocador, a dissimulação, a sensualidade, o cinismo são acentuados, em alusões a canibais e onças, por exemplo.

³⁷⁴ CENDRARS, Blaise, *op. cit.*, 1996/2011, p. 464-465. *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 385-386.

³⁷⁵ BERRIEL, Carlos. **Tietê Tejo Sena**, a obra de Paulo Prado. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013, p. 239.

³⁷⁶ “[...] j’allais faire un tour dans les environs poussant en voiture jusqu’à Glaréole, la vieille petite ville qui se modernisait [...] je m’arrétais dans tous les chantiers qui rajeunissaient la région, bavardant avec les ouvriers, des Italiens, mais il y avait aussi beaucoup d’Allemands et des Polonais victimes de la guerre en Europe qui, certes, avaient immédiatement trouvé de l’embauche en débarquant mais dont la plupart étaient déçus et regrettaient amèrement d’avoir émigré. « C’est la même chose partout, me disaient-ils. C’est toujours nous qui bossions. On est exploité. » Tous se plaignaient d’être dirigés par des contremaîtres nègres !”, in: CENDRARS, Blaise, *op. cit.*, 1996/2011, p. 474 ; “[Durante o dia, Cendrars estava sempre « zanzando » com seu carro, pela plantação ou] ia dar uma volta pelos arredores, indo, às vezes, até Glareola, a velha pequena cidade que se modernizava, onde havia sempre uma inauguração – um mictório, um lavadouro público, uma praça, um centro de saúde, um serviço municipal de combate aos mosquitos – que dava pretexto a uma festa e eu me deixava ir ficando no *dancing* da pensão do *Pinhão*, o primeiro da cidade, e, na volta, parava em todos os canteiros das obras que renovavam a região, conversando com os operários italianos, mas havia, também, alemães e poloneses vítimas da guerra na Europa, que, na certa, tinham obtido, imediatamente após o desembarque, um contrato de trabalho, mas que, na maioria, estavam decepcionados e lamentavam, amargamente, haver emigrado. ‘É a mesma coisa em qualquer lugar’, diziam. ‘Somos sempre nós que levamos a pior. Que somos explorados.’ Todos se queixavam por estarem sob as ordens de contramestres negros!”, in: CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 393.

Apesar da repetição de clichês ou mesmo valendo-se deles, o efeito dessa narrativa feita da observação dos variados *tipos* brasileiros é de uma análise a partir da posição do autor nesse campo de forças, com uma distância comedida de estrangeiro.

A teatralização desse novo território incorporado às suas narrativas de viagem, através do desvio de sua significação original, equivale à teatralização de seu caminho da poesia à conversão à vida, uma nova vida depois da “morte” metafórica durante a guerra, tal qual ocorreria ao final do livro com Oswaldo Padroso, seu duplo, que lhe serve para reinventar-se, como sugere no trecho em que cogita a troca de lugar com o fazendeiro, que iria para Paris ocupar seu lugar de poeta, enquanto ele viria viver em Morro Azul³⁷⁷.

No capítulo final de “*La Tour Eiffel sidérale*”, “O teto a céu aberto”, Blaise Cendrars retoma o fio narrativo inicial da primeira parte do livro, “*Le jugement dernier*”, em que o autor-narrador se encontra no navio de retorno à Europa, contemplando a “*Tour Eiffel sidérale*” e o “saco de carvão”, ouvindo sambas que o faziam pensar no Dr. Oswaldo Padroso, conjecturando sobre seu destino. Em mais um exemplo do mito constantemente renovado que representa a viagem iniciática ao Brasil, Cendrars transforma esse território dos confins da civilização numa fonte de sua obra posterior. No espelhamento de si no outro, compara a localização do navio, perto de Fernando de Noronha, ao “derradeiro vestígio da Atlântica”³⁷⁸, a lendária ilha de Platão onde teria existido uma civilização perdida.

Cendrars diz-se perdido em seus sonhos, completamente desterritorializado e sem rumo: “[...] Perco-me em sonhos./ Não estou em lugar algum. Não deveria ser preciso chegar nunca”³⁷⁹, como Padroso, “perdido nesse imenso Brasil, sem passado, sem futuro, com um

³⁷⁷ “*Sous les tropiques, la symphonie des oiseaux a lieu un quart d’heure avant l’aube. Le docteur devait être à sa fenêtre. J’aurais dû aller lui parler, sans façon, à coeur ouvert. Mais je ne m’en sentais pas le courage. Cela m’ennuyait d’avoir à repatouiller tout cela, bien que son cas m’intéressât au premier chef et que ma sympathie, mon amitié, mon sentiment fraternel lui fussent acquis. Mais un cas est un cas. N’étant ni prêtre ni psychiatre, que pouvais-je faire pour lui, sinon prendre sa place au Morro Azul et l’envoyer à Paris, à la mienne. Je ne voyais pas d’autre solution. J’y ai sérieusement pensé, mais Senhor Padroso n’y eût jamais consenti.*”, in: CENDRARS, Blaise, *op. cit.*, 1996/2011, p. 478 ; “Nos trópicos, a sinfonia das aves começa um quarto de hora antes da aurora. O doutor devia esperá-la em frente à janela. Pensava em ir lhe falar sem cerimônia, de coração aberto. Mas não tinha coragem. Só de pensar em remexer, novamente, em toda essa história, eu desanimava, mesmo me interessando enormemente por seu caso e me sentindo definitivamente ligado a ele por uma grande simpatia, amizade e amor fraterno. Mas, um maluco é um maluco. Não sendo nem padre, nem psiquiatra, que podia fazer por ele, a menos que lhe tomasse o lugar na Morro Azul e o enviasse, no meu, para Paris. Não via outra solução. Pensei seriamente nisso, mas o senhor Padroso jamais teria concordado.” In: *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 396.

³⁷⁸ CENDRARS, Blaise, *op. cit.*, 1996/2011, p. 485. *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 402.

³⁷⁹ A tradução brasileira para “*On rêve*”, algo como “Sonha-se” optou por “Perco-me em sonhos”, muito acertadamente com o contexto, no meu ponto de vista. *Idem, op. cit.*, 1996/2011, p. 487. *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 403.

presente enigmático”³⁸⁰. Esse trecho traz a sua máxima sobre o Brasil como um país sem passado e sem futuro, e, por isso mesmo, aberto a um presente de invenção da tradição ou da identidade de si. Em outros momentos de sua obra, afirma a ideia do Brasil como uma “nova civilização”, com um papel importante a cumprir no presente e no futuro da ordem mundial.

A transfiguração desse mundo novo que representa, em especial, o Brasil, na obra literária de Blaise Cendrars, representa, assim, um desvio de sua significação original, estabelecendo sua ressignificação como espaço de fundação de uma nova identidade literária, com a escolha de outros gêneros, como as “*histoires vraies*”, o romance, a autobiografia. Em *Le lotissement du ciel*, esses gêneros se juntam à hagiografia, numa rapsódia, exemplificando seu caminho de conversão a essas novas formas literárias. *Le lotissement du ciel* apresenta-se, portanto, como uma articulação crítica do passado, uma teatralização de si, do percurso literário de seu autor-narrador. O Brasil surge aí como *locus* de sua iniciação mítica a esse novo território literário.

O livro confirma, dessa forma, a viagem como mito modernista em Blaise Cendrars, e sua representação de “Brasil” como capital na transformação definitiva de seu projeto literário, marcado pelo “fim prosaico”³⁸¹, em *Le lotissement du ciel*, do personagem principal, Oswaldo Padroso, como “humilhante para a Poesia”, ao que segue o lânguido arremate final: “*C’est la vie...*”³⁸²

³⁸⁰ *Idem, op. cit.*, 1996/2011, p. 486. *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 403.

³⁸¹ *Idem, op. cit.*, 1996/2011, p. 491-492. *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 407.

³⁸² *Idem, op. cit.*, 1996/2011, p. 491-492. “Assim é a vida.”, in: *Idem, op. cit.*, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 407.

CAPÍTULO 2

A construção de uma nova ideia de civilização na obra de Blaise Cendrars

Nos estatutos da *Sociedade de Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil*, redigidos por Cendrars, encontra-se presente a questão do respeito etnológico às tradições culturais do país, desde as festas populares à culinária, passando pelo legado de negros e indígenas. A questão é frequente também em sua obra literária: ora tratada por via da etnografia e da história, especialmente nos seus ensaios-reportagens, ora, evidentemente, tomada sob a forma ficcional, que frequentemente se mescla àqueles gêneros referenciais, como na recriação do folclore, mas não só, pois, em toda a obra de Cendrars que aborda o Brasil, há, evidentemente, uma recriação estética de sua experiência brasileira.

Em sua obra literária, dos caboclos aos bandeirantes, das procissões à reportagem sobre o assassino Febrônio Índio da Costa, impõe-se a curiosidade do aprendiz de historiador e etnógrafo, que faz uma espécie de “inventário” da chamada “realidade” brasileira, constituindo aquilo que chamamos de um *capital* de informação historiográfico e etnográfico. Em pequenas tentativas de ensaios antropológicos, hipóteses sobre a identidade cultural brasileira são levantadas. Seu método parte do “fato real”, da descrição quase jornalística, até chegar ao que Teresa Thiériot chama de “abandono de uma imaginação poderosa”³⁸³, justamente aquela ancorada em “fatos reais”. Personagens reais como Febrônio misturam-se aos fictícios como o “Coronel Bento”, o “Lobisomem de Minas”, Oswaldo Padroso, Manolo Secca, tipos que ele criou, dando vida romanesca a pessoas e descrevendo lugares que de fato conheceu.

Na ficção, esses personagens paradigmáticos parecem servir de confirmação à hipótese da imbricação entre criação literária e visada antropológica. Uma de suas teses é a da importância da mestiçagem na formação da identidade brasileira. Tal como Gilberto Freyre, e, logo depois deste, Cendrars sustenta que o brasileiro é o amálgama da contribuição de negros, índios e brancos.

Já em seu anteprojeto para o patrimônio cultural do país, de 1924, verifica-se o mesmo valor atribuído às três raças formadoras do “brasileiro”. Mas, talvez por isso mesmo, pela importância dada às manifestações culturais tradicionais populares, esse projeto tenha sido preterido quando da implantação do serviço no país nos anos 1930.

³⁸³ THIÉRIOT, Teresa. Puxando conversa. In: CENDRARS, Blaise. **Etc..., Etc... (Um livro 100% brasileiro)**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p.11.

Deste modo, o projeto literário de Blaise Cendrars desenvolve-se a partir de suas viagens ao Brasil, calcado, como já foi dito, num interesse etnológico, sociológico, histórico e estético, coincidindo com o momento de emergência da questão patrimonial no país e de teses explicativas da formação cultural brasileira.

2.1 – “*La métaphysique du café*” (O Jornal, 1927/ *Aujourd’hui*, 1931): a nova civilização brasileira

Em 1931, Blaise Cendrars publica o livro *Aujourd’hui*, classificado como um volume de ensaios, mas que se aproxima em vários momentos do manifesto, apresentando o que Claude Leroy chama de “profissão de fé” “en quête de programme”. Nesse livro, há um ensaio sobre o Brasil, chamado “*La métaphysique du café*”, publicado em *O Jornal*, em 1927, em edição comemorativa do bicentenário do café. Nesse ensaio, ele faz uso de narrativas num registro próximo do jornalístico, fotográfico, sobre o que ele viu em suas viagens pelo Brasil, para apresentar uma tese sobre as transformações econômico-sociais que teriam sido gestadas pela expansão da monocultura, vista como um signo de grandeza, especialmente a monocultura do café.

Para Blaise Cendrars, o mais poderoso agente transformador da paisagem da época contemporânea é a monocultura, relacionando a ela vários dos signos de modernidade que compunham seu vocabulário modernista, em obras anteriores a *Aujourd’hui*, como no volume de poesias escrito durante sua primeira viagem ao Brasil, *Feuilles de Route*: as estradas, os canais, as ferrovias, os portos, os entrepostos, as estações de trem, as fábricas, as linhas elétricas de alta tensão, os encanamentos de água, as pontes, os túneis. “Em menos de cinquenta anos a monocultura transformou o aspecto do mundo do qual ela dirige a exploração com uma maestria surpreendente.”³⁸⁴

A monocultura, diz ele, tanto dissocia quanto desagrega, subvertendo a economia secular, com sua necessidade de matérias-primas e sua despreocupação com a natureza. Assim, a agricultura torna-se, para ele, cada vez mais científica, cultivando um pequeno número de espécies, o que tornaria as paisagens cada vez mais monótonas, mas seria um signo de grandeza. Esse aspecto encontraria no Brasil seu maior exemplo, com a monocultura do

³⁸⁴ “*En moins de cinquante ans la monoculture a transformé l’aspect du monde dont elle dirige l’exploitation avec une maîtrise étonnante*”, in: CENDRARS, Blaise. **Obras Completas**, v. 4. La perle fiévreuse, Moganni Nameh, Comment les blancs sont d’anciens Noirs, *Aujourd’hui*, Vol a Voile, Panorama de la pègre, Hollywood la merque du cinéma, La Vie Dangereuse. Paris: Denoël, 1962, p. 236 (tradução minha).

café, à qual Cendrars credita todo tipo de modernidade: “tudo isto [todo tipo de produto moderno] saiu de um grão de café”.³⁸⁵ Ele narra sua visita à fazenda São Martinho, onde assiste ao trabalho dos agricultores nos cafezais, como uma “conquista do espírito humano” sobre a natureza, detendo-se na descrição do modo de vida desses trabalhadores.³⁸⁶

O café teria atraído homens de todos os lugares e seria o responsável pelo crescimento da cidade de São Paulo. Toda transformação dos costumes, todas as transformações materiais se fazem acompanhar do que ele chama de uma “progressão moral”, de “uma concepção moderna da civilização”, do desenvolvimento da democracia, do cidadão e de seus direitos, que seriam, assim, devidos à monocultura do café, motor de todo o desenvolvimento. Deste modo, “o café é uma entidade metafísica”, segundo Cendrars³⁸⁷. Assim, nesse texto de 1927, aparece pela primeira vez na sua obra algo como uma ideia de “civilização tropical”³⁸⁸, nova, moderna, democrática, que teria raízes na monocultura, especialmente, na do café, no Brasil.

[...] partout où il y a un centre mondial de production, partout où la monoculture a introduit des méthodes nouvelles qu'aucune théorie classique, qu'aucune idéologie n'avaient su prévoir, partout la monoculture, en bouleversant le relief du sol, la faune et la flore, elle a également bouleversé le coeur de l'homme. Qu'il s'agisse de blé, de maïs, de coton, de caoutchouc, de soie, de riz, de thé, de fruits ou de légumes, d'élevage ou de frigo, de tabac, de cacao, de sucre et, au Brésil, surtout de café, partout le progrès, la richesse, les transformations matérielles vont de pair avec une progression morale, une évolution rapide de la société et une conception nouvelle de la civilisation, de la démocratie, du citoyen et de ses droits.

³⁸⁵ “*Tout cela [todo tipo de produto moderno] est sorti d'un grain de café*”, in: *Idem, ibidem*, p. 236-237 (tradução minha).

³⁸⁶ “*Quel spectacle !/ [...] Des hommes sont venus. Ils ont mis le feu à la forêt vierge. On a débroussé. On a arraché les souches séculaires. On désherbe. On ameublité le sol pour recevoir par centaines de milles les jeunes plants des caféiers confortablement installés dans leur petit panier de copeau... On travaille. Tous les jours. Trois cent soixante-cinq fois par ans on accomplit la même besogne, avec entêtement, minutieusement, en silence. On boute le feu. On débrousse. On plante. Et les plantations s'étendent, s'étendent dans l'intérieur du pays, sur des milliers et des milliers de kilomètres carrés...*”; “Que espetáculo! [...] ... Homens vieram. Colocaram fogo na floresta virgem. Devastaram-na. Arrancaram os troncos seculares. Capinaram. Apropriaram-se do solo para receber centenas de milhares de mudas de cafeeiros confortavelmente instaladas no seu pequeno cesto de palha... Trabalham. Todos os dias. Trezentos e sessenta e cinco dias por ano executa-se a mesma tarefa, com teimosia, minuciosamente, em silêncio. Tocam fogo. Devastam. Plantam. E as plantações se estendem, se estendem pelo interior do país, por milhares e milhares de quilômetros quadrados...”, in: *Idem, ibidem*, p. 237-238 (tradução minha).

³⁸⁷ “le café est une entité métaphysique”, in: *Idem, ibidem*, p. 239 (tradução minha).

³⁸⁸ Conceito que André Botelho e Nísia Trindade Lima usam para definir a ideia de civilização que aparece na obra de Mário de Andrade, vide BOTELHO, André. **De olho em Mário de Andrade**: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2012, p. 92; cf. BOTELHO, André. A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: entre raízes e rotas, **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros** nº 57, Dossiê Mário de Andrade, São Paulo, dec. 2013, in [HTTP://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57](http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57), p. 49; LIMA, Nísia Trindade; BOTELHO, André. Malária como doença e perspectiva cultural nas viagens de Carlos Chagas e Mário de Andrade à Amazônia. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, jul-set. 2013, p. 753.

*C'est en ce sens que le café est une entité métaphysique, au même titre que les autres produits de la terre et tout le labeur de l'homme.*³⁸⁹

2.2 – *Histoires vraies* (1937): o futuro da civilização

Após suas viagens ao Brasil, um dos gêneros que Blaise Cendrars desenvolve, especialmente nos anos 1930, é o que ele chama de “*histoires vraies*” (“histórias verdadeiras”), que estão numa escala entre ensaio-reportagem e crônica-ficção. Classificadas como “*nouvelles*” pelo editor, são apresentadas como se fossem reportagens sobre fatos diversos, supostamente desenvolvidas a partir das experiências empíricas do autor, que as apresenta como se fossem verídicas, recorrendo com frequência ao que seriam narrativas históricas. De fato, elas tanto podem se basear nas experiências empíricas do autor, especialmente em suas viagens, quanto podem ser fictícias.

É notória a capacidade de Cendrars de descrever episódios inventados como fatos vividos. Tais episódios têm origem tanto nas suas viagens pelo mundo, como no que conheceu por intermédio do que aprendeu com pessoas ou, provavelmente, no que leu sobre os mais variados assuntos. Em muitas dessas “reportagens”, ele desenvolve uma espécie de antropologia histórica, passeando pelos gêneros etnográfico e histórico, que lhe servem para afirmar certas hipóteses.

Por isso, chamamos essas “*histoires vraies*” de ensaios-reportagem, ainda que em alguns momentos elas se aproximem mais de um gênero entre crônica e ficção, como em *D'Oultremmer à Indigo*. Por isso também falamos no desenvolvimento de uma “sensibilidade etnográfica”³⁹⁰ nas obras de Cendrars sobre o Brasil. “Etnografia”, como já foi dito, é aqui entendida como o estudo descritivo da cultura dos povos, seus hábitos e costumes, suas tradições. Também entendemos se tratar do desenvolvimento de uma “sensibilidade

³⁸⁹ “Em todos os lugares onde há um centro mundial de produção, em todos os lugares onde a monocultura introduziu novos métodos que nenhuma teoria clássica, que nenhuma ideologia podia prever, em todos os lugares a monocultura, subvertendo o relevo do solo, a fauna e a flora, ela subverteu igualmente o coração do homem. Quer se trate do trigo, do milho, do algodão, da borracha, da seda, do arroz, do chá, de frutas ou de legumes, de pecuária, de carne congelada, de tabaco, de cacau, de açúcar e, no Brasil, sobretudo de café, em todos os lugares o progresso, a riqueza, as transformações materiais se fazem acompanhar de um progresso moral, uma evolução rápida da sociedade e uma nova concepção da civilização, da democracia, do cidadão e de seus direitos./ É nesse sentido que o café é uma entidade metafísica, assim como os outros produtos da terra e todo o trabalho do homem.” *In*: CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 1962, p. 238-239 (tradução minha).

³⁹⁰ Para usar a expressão de Luna Ribeiro Campos sobre Mário de Andrade. *Cf.* CAMPOS, Luna Ribeiro. **Sensibilidade etnográfica, narrativa e interpretação do Brasil**: a viagem de Mário de Andrade ao Nordeste (1928/29). Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Sociologia. Orientador: André Pereira Botelho. Rio de Janeiro, 2014.

etnográfica” porque essa explicação sobre o país que ele produz parte de seu conhecimento físico do país, de sua experiência empírica, como num estudo de campo, ainda que não obedeça aos protocolos da disciplina.

Blaise Cendrars utiliza a expressão “*histoires vraies*” pela primeira vez para as narrativas que designamos como “ensaios-reportagens” quando publica *Histoires vraies*, em 1937, volume no qual apresenta narrativas sobre o Brasil: “*Le cercle du diamant*”, “*L’actualité de demain*” e “*En transatlantique dans la forêt vierge*”.

O Cendrars “etnógrafo” aparece em “*Le cercle du diamant*”, através da descrição da vida dos trabalhadores, no caso, dos mineradores que procuravam diamantes “nos confins das florestas virgens de Mato Grosso e Goiás”³⁹¹, exemplo daquilo que podemos chamar de “inventário” da “realidade social” do Brasil.³⁹²

Cendrars traça verdadeiros “quadros de civilização”, através de suas descrições da vida cotidiana da sociedade brasileira, em particular da vida dos trabalhadores, dos homens simples, no trabalho ou nas suas vidas domésticas, remetendo a um filão que começava a se desenvolver no Brasil, desde o surgimento de *Casa-grande & senzala* de Gilberto Freyre, em 1933 (que Cendrars leu e elogiou em *Trop, c’est trop*³⁹³): uma história do cotidiano, dos modos de vida, num cruzamento entre essa disciplina e uma abordagem sociológica, com implicações etnográficas. É assim que ele descreve os mineradores: como “caboclos do

³⁹¹ “*aux confins des forêts vierges de Matto Grosso et de Goyaz*”, in: CENDRARS, Blaise. *Histoires Vraies*, in: **Obras completas**, v.3. Le plan de l’aiguille, Les Confessions de Dan Yack, Rhum, Histoires Vraies. Paris: Denoël, 1960, p. 376.

³⁹² “[...] Ici, en forêt, avec une poignée de ces mêmes diamants, c’est tout juste si le famélique chercheur peut se payer le luxe d’un cordon de tabac à chiquer, d’une calebasse de mauvais alcool de Cuyaba et de quelques boîtes de conserves japonaises chez le colporteur syrien quand il en passe un dans ces solitudes, et si le marchand ne vient pas, le chercheur finira par perdre tout aux cartes, un jour de cafard, qu’il est malade, qu’il a de la fièvre, qu’il maudit son existence, qu’il exècre le diamant, est dégoûté de tout, en veut au monde entier, cherche noise à ses compagnons et, pour un oui ou pour un non, joue du couteau ou décharge sa carabine sur son semblable./ On meurt beaucoup de mort violente sur la rive droite du rio das Garças car, vraiment, la vie d’un homme n’y vaut rien”; “Aqui, na floresta, com um punhado desses mesmos diamantes, e exatamente se o faminto minerador pode pagar pelo luxo de um pouco de tabaco para mascar, uma cumbuca de álcool ruim de Cuiabá e algumas latas de conserva japonesa com o caixeiro-viajante sírio, quando passa um nas solidões, e se o mercador não vem, o minerador acabará perdendo tudo nas cartas, num dia de chateação, em que ele está doente, que tem febre, que maldiz sua existência, que execra o diamante, desgostoso de tudo, com raiva de tudo no mundo, que procura encrenca com seus companheiros e, por isso e aquilo, maneja a faca ou descarrega a carabina no seu semelhante./ Morre-se muito de morte violenta sobre a margem direita do rio das Garças, pois, realmente, a vida de um homem não valhe nada.” In: *Idem, ibidem*, p. 378 (tradução minha).

³⁹³ CENDRARS, Blaise. **Aujourd’hui**, suivi de Jérôme et la Sirène, Sous le signe de François Villon, Le Brésil et Trop c’est trop. Tout autour d’aujourd’hui 11 (Obras completas n° 11). Paris : Denoël, 2005, p. 385-386.

interior”, “de sangue misturado” e de temperamento nômade. Por enquanto, registremos a mirada etnográfica e sociológica em suas *“histoires vraies”*.³⁹⁴

Mais adiante, vemos, nessa outra *“histoire vraie”* que é *“En transatlantique dans la forêt vierge”*, o desenvolvimento da tese de que “a nova raça” não estava ainda solidamente constituída, tal qual “a nação brasileira”, mas que a unidade do país se deveria ao caboclo³⁹⁵.

Não há confirmação de que o autor tenha realmente conhecido os estados do centro-oeste e do norte, apesar de Cendrars ter de fato retornado ao Brasil ainda nos anos 1920. Mesmo assim, ele recria, nessa espécie de reportagem que é *“Le cercle du diamant”*, o ambiente desse Brasil profundo, contribuindo também para a construção de uma imagem do país como uma paradoxal terra de utopia, onde as riquezas, o maravilhoso do Brasil, representado pelo diamante, contrasta com a desolação da vida dos mineradores, comparada ao inferno.³⁹⁶

Ainda em *“Le cercle de diamants”*, há um trecho em que Cendrars relembra sua viagem para conhecer o carnaval do Rio de Janeiro, no qual notamos o valor dado às manifestações culturais tradicionais dos negros. Ele cita a orquestra de Donga, “Os oito batutas”, os ritmos do samba, da macumba e do maxixe³⁹⁷.

Também com relação à sua descrição dos modos de vida do Brasil profundo de Mato Grosso e Goiás, o autor faz apelo aos traços pitorescos da fauna brasileira, descrevendo hábitos locais, como a caça à onça, a pesca ao boto, as danças “dos selvagens”, a mineração do ouro, a caça às borboletas³⁹⁸.

Em *“L’actualité de demain (choses vues)”*, outra reportagem de *Histoires vraies* que trata do Brasil, Blaise Cendrars defende a tese de que “O século XXI será o século da América Latina”, que “O futuro da Humanidade está no Ocidente, no Extremo-Ocidente”, que “O pêndulo da civilização se desloca para o Oeste”, que o futuro está na “fusão de raças”. Esta “fusão de raças” significa e exige, por sua vez, um “retorno às origens”, origens que estariam nessa mesma região, já que “as raças humanas nasceram no planalto brasileiro”³⁹⁹. Portanto, o novo grande acontecimento histórico da humanidade é, para ele, essa “fusão de

³⁹⁴ “Em 1926, eles eram cento e quarenta dois no campo das Garças, os caçadores, sujeitos esquentados, desertores, aventureiros, na maioria de ‘sangue misturado’, ou pelo menos caboclos do interior que não podem permanecer onde estão, o camponês brasileiro sendo, como todos os desbravadores, nômade de temperamento.” In: *Idem. Op. cit.*, 1960, p. 378 (tradução minha).

³⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 447.

³⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 377.

³⁹⁷ *Idem, ibidem*, p. 379.

³⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 384-385.

³⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 420.

raças” que se dá nas Américas do Sul e Central, especialmente no Brasil⁴⁰⁰. Essa ideia de Blaise Cendrars de que o futuro do planeta estaria na América do Sul é confirmada por Sérgio Buarque de Holanda, que relata ter ouvido isto do próprio Cendrars.⁴⁰¹

Para Cendrars, a “questão da cor” não se coloca no Brasil, no México e nas outras repúblicas da América do Sul, ao contrário de nos Estados Unidos da América, por isso, as “democracias sul-americanas” teriam uma “missão histórica”, como lhe haveria dito em 1926 o presidente Washington Luiz, amigo de seus colegas modernistas: assim como a Revolução Francesa proclamou os princípios democráticos, a “missão histórica” das “democracias sul-americanas” seria realizar o desejo de que esses princípios se estendam a toda a coletividade humana, sem distinção de raça⁴⁰².

Vemos aí como Cendrars faz uso de um gênero que se assemelha ao ensaístico, em suas “*histoires vraies*”, recorrendo também aos gêneros jornalístico e historiográfico, para afirmar uma tese que tem por metodologia uma mirada etnográfica. No caso, a tese da “fusão” das três raças-base da formação demográfica sul-americana, os brancos, os negros e os indígenas, às quais acrescenta os orientais recém-chegados naquela época.

Au contraire des Etats-Unis de l'Amérique du Nord, aux Etats-Unis du Brésil la question de couleur ne se pose pas. Elle ne se pose pas non plus au Mexique, pas plus qu'elle ne se pose dans les autres républiques de l'Amérique du Sud, et c'est l'absence de cette question de couleur qui donne si grande allure d'humanité profonde aux démocraties sud-américaines, consciente de leur mission historique.

⁴⁰⁰ “Le XXIème siècle sera le siècle de l'Amérique Latine. C'est pourquoi l'Europe, et tout particulièrement la France et les pays méditerranéens ont tort de se désintéresser complètement des révolutions politiques, économiques, morales, sentimentales, religieuses du Sud et du Centre-Amérique. C'est dans ces régions, aujourd'hui encore aux trois quarts vierges, que vont se jouer leurs prochaines destinées./ L'avenir de l'Humanité est en Occident, en Extrême-Occident. Le pendule de la civilisation se déplace vers l'Ouest. C'est un retour aux origines, car les races humaines sont nées sur le planaltino brésilien [...]. Depuis quatre siècles la fusion des races Rouge, Noire, Blanche, et depuis quelques décades, Jaune s'accomplit dans l'Amérique du Sud et du Centre. Voici le nouveau fait historique auquel personne ne prend garde et qui sera l'actualité de demain (et non pas la liquidation de la guerre ou l'avenir de la Société des Nations).”;

“O século XXI será o século da América Latina. É por isso que a Europa, e particularmente a França e os países mediterrâneos erram ao se desinteressarem completamente das revoluções políticas, econômicas, morais, sentimentais, religiosas do Sul e da Centro-América. É nessas regiões, hoje ainda três-quartos virgens, que vai se dar seu futuro destino./ O futuro da Humanidade está no Ocidente, no Extremo-Ocidente. O pêndulo da civilização se move para o Oeste. É um retorno às origens, pois as raças humanas nasceram no *planaltino* brasileiro [...]. Há quatro séculos, a fusão das raças Vermelha, Negra, Branca, e há algumas décadas, Amarela se realiza na América do Sul e do Centro. Eis o novo fato histórico no qual ninguém presta atenção e que será a atualidade de amanhã (e não a liquidação da guerra ou o futuro da Sociedade das Nações).” *In: Idem, ibidem*, p. 420 (tradução minha).

⁴⁰¹ “Conversando com Blaise Cendrars”, *O Jornal*, 23 de setembro de 1927. HOLANDA, Sérgio Buarque. **O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1920-1947**: volume I. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 232.

⁴⁰² CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 1960, p. 420-421.

*Ainsi que me disait en 1926 le président des Etats-Unis du Brésil, S.E. Washington Luiz : “La mission historique de la France aura été l’avènement de la Révolution et la proclamation à la face du monde des purs principes démocratiques. La mission historique des U.S.A. est, en passant de la théorie à la pratique, l’application de ces mêmes principes démocratiques à des larges couches sociales, toutes originaires de la race blanche. La mission historique des démocraties sud-américaines consistera à réaliser le vœu de la Révolution française, c’est-à-dire à faire profiter de ces principes toute la collectivité humaine, sans distinction ni de race, ni de couleur. Assurément, cette étape sera longue, pleine de difficultés, de surprises, d’à-coups et de coups de frein.”*⁴⁰³

Essa tese da “fusão” das raças-base da população sul-americana mostra como essa ideia circulava nos meios intelectuais da época e mesmo bem antes, com Von Martius, por exemplo. Como já foi dito, *Histoire Vraies* foi escrito após as viagens de Blaise Cendrars ao Brasil, nos anos 1920, tendo sido publicado em 1937, um pouco depois da publicação de *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, de 1933, que apresenta a tese da miscigenação entre portugueses, índios e negros no Brasil, e também valoriza a contribuição cultural de negros e índios na formação brasileira. É também alguns anos depois que, em *Brasil, país do futuro*, de 1941, Stefan Zweig considera o Brasil como um “país do futuro”, assim como no trecho anteriormente citado de “*L’actualité de demain*”, de Blaise Cendrars. Ambos os textos são marcadamente idealistas, e até mesmo utopistas.

Ainda em “*L’actualité de demain*”, Cendrars recorre, outra vez, à narrativa historiográfica, contando a história da “revolução” de 1924, em São Paulo, liderada pelo general Isidoro.⁴⁰⁴ Mais um exemplo das narrativas historiográficas que Blaise Cendrars

⁴⁰³ “Ao contrário, dos Estados-Unidos da América do Norte, nos Estados-Unidos do Brasil, a questão da cor não se coloca. Também não se coloca no México, assim como não se coloca nas outras repúblicas da América do Sul, e é a ausência desta questão de cor que dá o ar de humanidade profunda às democracias sul-americanas, conscientes de sua missão histórica./ Assim me dizia em 1926 o presidente dos Estados-Unidos do Brasil, Sr. Washington Luís: ‘A missão histórica da França terá sido o advento da Revolução e a proclamação diante do mundo dos puros princípios democráticos. A missão histórica dos U.S.A. é, passando da teoria à prática, a aplicação desses mesmos princípios democráticos a largas camadas sociais, todas originárias da raça branca. A missão histórica das democracias sul-americanas consistirá na realização do voto da Revolução Francesa, isto é, de fazer toda a coletividade usufruir esses princípios, sem distinção de raça e cor. Seguramente, esta etapa será longa, cheia de dificuldades, de surpresas, de avanços e recuos.’” *In: Idem, ibidem*, p. 420-421 (tradução minha).

⁴⁰⁴ “*En septembre 1924, dans la bonne ville de São-Paulo (Brésil), cela bardait. En une nuit, le général Isodoro, à la tête d’un groupe d’officiers révolutionnaires, d’un bataillon de la Force Publique et de quelque 400 insurgés venus de l’intérieur, prenait la ville industrielle, une capitale moderne de 800.000 habitants! Les combats des rues furent des plus vifs./[...] Le général Isodoro profita de cette accalmie [alguns dias de trégua] por consolider ses positions. Il fit creuser des tranchées, occuper les gares, les ponts, les routes, les voies ferrées, mettre en position ses 75 et une batterie de canons lous que la garnison d’Itù était venue mettre à sa disposition dès le lendemain de la révolte. Il attendait lui aussi du renfort. Le mouvement était concerté. Toutes les garnisons de l’immense territoire devaient se révolter./ [...] A peine son artillerie en position sur les collines qui dominent la ville, le général Socratès, commandant les troupes fédérales d’investissements, déclenche sur cette ville ouverte, qu’aucun de ses 800.000 habitants n’avait encore évacuée, un bombardement « à l’allemande ». [...] Cet absurde bombardement dura 29 jours et 29 nuits. [...]”;* “Em setembro de 1924, na boa

introduz nos seus textos dos mais variados gêneros, que servem de justificativa para certas teses que ele propõe. Também em *Le lotissement du ciel*, de 1949, o autor inclui uma narrativa historiográfica sobre o movimento de 1924 no meio da ficção de “*La Tour Eiffel sidérale*”. Conclui com a reafirmação de que se deveria dar mais atenção aos países americanos, porque o futuro estaria sendo decidido na América do Sul, apesar da indiferença dos jovens europeus.⁴⁰⁵

Cendrars, também em “*L’actualité de demain*”, compara o Brasil à Rússia, tanto no “gigantismo”, como no caráter de seu povo, chegando à conclusão de que os dois povos são patriotas e revolucionários. O autor indaga se a revolução não seria uma manifestação do fenômeno “climatológico” do “gigantismo”, que seria uma das raras manifestações do “ambiente humano”⁴⁰⁶ totalmente “fora do reino da razão”, afirmando que a América Latina é uma “Rússia tropical”⁴⁰⁷.

Essa discussão confirma a tese aqui sustentada de que as viagens de Blaise Cendrars ao Brasil mudaram definitivamente a sua posição, deslocando sua perspectiva do centro da produção artística global, a Europa racionalista, para o que ele chama de “confins da civilização”, com a afirmação de um paradigma civilizatório primitivista, “sentimental,

cidade de São Paulo (Brasil), a coisa ficou preta. Em uma noite, o general Isidoro, no comando de um grupo de oficiais revolucionários, de um batalhão da Força Pública e de uns 400 insurgentes vindos do interior, tomava a cidade industrial, uma capital moderna de 800.000 habitantes! Os combates nas ruas foram dos mais vivos. [...] O general Isidoro se aproveitou dessa acalmia [alguns dias de trégua] para consolidar suas posições. Ele ordenou que se cavassem trincheiras, que se ocupassem as estações, as pontes, as estradas, as estradas de ferro, que se colocassem em posição seus 75 e uma bateria de canhões pesados que a guarnição de Itú tinha vindo pôr à sua disposição desde o dia seguinte da revolta. Ele mesmo esperava reforço. O movimento estava combinado. Todas as guarnições do imenso território deviam se rebelar. [...] Apenas sua artilharia se pôs em posição sobre as colinas que dominavam a cidade, o general Sócrates, comandante das tropas federais de assalto, desencadeou sobre esta cidade aberta, que nenhum de seus 800.000 habitantes haviam evacuado, um bombardeio à ‘alemã’. [...] Este absurdo bombardeio durou 29 dias e 29 noites.” *In: Idem, ibidem*, p. 426-427 (tradução minha).

⁴⁰⁵ “*Je mentionne la sédition de São-Paulo pour en arriver à ceci qui prouve bien l’incompréhension des Européens pour tout ce qui touche les révolutions sud-américaines:/ [...] Isodoro [sic] était un vieux positiviste, un disciple d’Auguste Comte, et que sa révolution était une révolution de puriste et son but, le retour aux véritables principes républicains et démagogiques de Liberté, d’Egalité, de Fraternité, d’Humanité./ [...] Dire qu’il y a des jeunes gens qui s’ennuient dans la vie !/ Dire qu’il y a des jeunes gens qui sont convaincus qu’il ne se passe plus rien dans le monde !/ Dire qu’il y a des jeunes gens qui posent la question « Genève ou Moscou » et d’autres jeunes gens celle de « Moscou ou New York » !/ Mais l’Actualité grosse d’avenir pour la race blanche n’est ni à Genève, ni à Moscou, allez donc voir ce qui se passe dans les Amériques, mes jeunes braves [...]*”; “Menciono a sedição de São Paulo para chegar a isso que prova bem a incompreensão dos europeus no que diz respeito a tudo o que concerne às revoluções sul-americanas/ [...] Isidoro era um velho positivista, um discípulo de Auguste Comte, e sua revolução era uma revolução de purista, e seu objetivo, o retorno aos verdadeiros princípios republicanos e demagógicos de Liberdade, Igualdade, Fraternidade, de Humanidade./ [...] Dizer que há jovens que se entediam na vida !/ Dizer que há jovens que estão convencidos que não acontece nada no mundo !/ Dizer que há jovens que colocam a questão ‘Genebra ou Moscou’ e outros jovens a questão ‘Moscou ou Nova York’ !/ Mas a verdadeira *Atualidade* do futuro para a raça branca não está nem em Genebra, nem em Moscou, ide então ver o que se passa nas Américas, meus bravos jovens.” *In: Idem, ibidem*, p. 429 (tradução minha).

⁴⁰⁶ O autor diz “climat humain”, que traduzi por “ambiente humano”.

⁴⁰⁷ CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 1960, p. 431.

instintiv(o), obscur(o), feroz”, até mesmo “ceg(o)”, diz, referindo-se, à transformação da “política”, da atmosfera moral, do “ambiente humano”: “Se então, hoje, a política tende universalmente a se transformar em revolucionária, isto prova que o ambiente humano vai se transformar e que de racional a política vai se transformar em sentimental, instintiva, obscura, feroz, cega.”⁴⁰⁸ Ele transfigura esses traços negativos de tudo que, no paradigma europeu de “civilização”, era considerado “primitivo”, próprio dos países “tropicais”, em signos positivos, assim como fez Mário de Andrade no seu novo modelo de “civilização tropical”. Portanto, podemos dizer com relação a Cendrars o mesmo que Nísia Trindade Lima e André Botelho disseram com relação a Mário de Andrade: a valorização do “primitivo” não se dá em detrimento da “civilização”, mas opera como “fator de correção”, como contraponto à tendência de homogeneização daquele paradigma eurocêntrico de civilização, afirmando um modelo de civilização plural.⁴⁰⁹

A seguir, ele mais uma vez invoca a história do Brasil, através de um *post scriptum*, no qual registra o golpe de estado de 1937 por Getúlio Vargas. Trata-se de uma forma de autenticar suas hipóteses com a invocação de seus conhecimentos historiográficos? Um modo de construir sua autoridade como *connaisseur*?

O último ensaio-reportagem de *Histoires vraies*, “*En transatlantique dans la forêt vierge*”, é dedicado à memória de Dona Olívia de Penteado-Telles, uma das amigas que ele fez junto aos modernistas e que, de fato, viajou com Mário de Andrade à Amazônia. Nesse ensaio-reportagem, Cendrars diz que a mais bela viagem que se pode fazer é aquela na qual se sente mais “despaisado”, mais desorientado. Referindo-se à sua viagem pela Amazônia (da qual não há comprovação de que ele a tenha feito), ele diz que se tratava de “um mundo talvez em formação”, “em gestação”, “como no começo do mundo”, signos de renascimento. Isso parece confirmar nossa tese de que as viagens do autor ao Brasil levaram-no e a sua obra a passarem por uma desterritorialização tanto no espaço, com seu “batismo” nesse território da alteridade, e no tempo, já que esse território o desloca para o começo dos tempos, para as origens do mundo⁴¹⁰. Isso também está de acordo com sua tese de que o futuro estaria nessas terras da América do Sul, exatamente porque nelas estariam as origens do mundo, como ele diz em “*L’actualité de demain*”.

⁴⁰⁸ “*Si donc, aujourd’hui, la politique tend universellement à devenir révolutionnaire, cela prouve que le climat humain va changer et que de rationnelle la politique va devenir sentimentale, instinctive, obscure, féroce, aveugle.*” In: *Idem, ibidem*, p. 431 (tradução minha).

⁴⁰⁹ LIMA, Nísia Trindade; BOTELHO, André. *Op. cit.*, jul-set. 2013, p. 760.

⁴¹⁰ CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 1960, p. 438.

Ainda em “*En transatlantique dans la forêt vierge*”, Blaise Cendrars se vale dos gêneros jornalístico e geográfico, com sua relação com a “verdade”, seu pacto referencial com o público leitor, de forma a legitimar suas teses. Ele reforça a ideia de que a Amazônia é “um mundo à parte”, “único”, “inédito”, “sem semelhança”, o mais “exótico” possível, com suas grandezas sem igual, através de uma descrição geográfica pormenorizada da região.⁴¹¹

É interessante como essas narrativas de viagem pela Amazônia, que Cendrars introduz nos diferentes gêneros de que se vale, remetem às narrativas de viagem de Mário de Andrade, em *O turista aprendiz: viagens pelo Amazonas até o Perú pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega!*, e às narrativas de Euclides da Cunha, de quem era leitor, em *À margem da história*. O “gigantismo” desse mundo, com sua vegetação invasora, a novidade que ele representa leva ao “despauamento” “total” do turista, subvertendo-o, marca o caráter fundador de sua iniciação corporal nesse mundo “novo”, “proibido”, “desconhecido”, nesse “mistério da floresta”, que “perturba”, “subverte” “o homem civilizado”⁴¹².

Mais la barre franchie, [...] quand le navire [contorna os igapós das terras móveis de Marajó] [...] c'est seulement alors que le touriste réalise que, non seulement il a été transporté dans un monde nouveau, mais encore qu'il aborde, qu'il pénètre dans un monde interdit... et, instantannément, il en subit l'attrait ou le mystère, et il en est tout bouleversé car son dépauement est total.

*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. Il suffit pour s'en convaincre d'observer les passagers du bord durant la lente remontée du fleuve.*⁴¹³

A ideia de que “o apelo da floresta” subverte o homem civilizado com “a miragem da vida livre na grande natureza selvagem”, que “acorda os instintos”⁴¹⁴, demonstra mais uma vez a transformação do projeto literário de Blaise Cendrars, no sentido de sua refundação a partir da incorporação da alteridade radical, representada pelo primitivismo instintivo na sua obra.

⁴¹¹ *Idem, ibidem*, p. 439.

⁴¹² *Idem, ibidem*, p. 440-442.

⁴¹³ “Mas depois de atravessar a barra [...] quando o navio [contorna os igapós das terras móveis de Marajó] [...] é só então que o turista se dá conta que, não somente ele foi transportado para um novo mundo, mais logo que aborda, que penetra num mundo proibido... e, instantaneamente, ele sente sua atração ou mistério, e é completamente transformado por ele, pois seu ‘despauamento’, sua desorientação é total./ A súbita sensação de mergulhar num universo desconhecido é uma sensação grandiosa, inexprimível, e provavelmente é também a sensação mais forte e mais inquietante que possa perturbar um homem civilizado. Basta observar os passageiros para se convencer, enquanto se remonta o rio.” *In: Idem, ibidem*, p. 441 (tradução minha).

⁴¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 442 (tradução minha).

No que se refere a essa incorporação da alteridade, com a valorização do primitivismo, podemos reconhecer em Cendrars um par europeu de Mário de Andrade, em especial, no que diz respeito a uma ideia de “civilização tropical”⁴¹⁵. Tanto Mário de Andrade quanto Blaise Cendrars apresentam em seus relatos de viagem pelo Brasil uma concepção plural de “civilização”, com lugar para as diferenças. Como diz André Botelho com relação a Mário de Andrade, essa visão plural de civilização é “mais sincrética que sintética”⁴¹⁶. Então, assim como Mário de Andrade valoriza a cultura popular, conferindo dignidade aos homens simples da Amazônia na sua construção de uma “civilização mais plural”⁴¹⁷, de uma “utopia amazônica” nos termos de Telê Ancona Lopez⁴¹⁸, Cendrars incorpora esses “nativos”, esse “povo perdido”, “perdido no tempo”, “à margem da época contemporânea”⁴¹⁹, na construção da sua respectiva ideia de uma civilização “tropical”. Desta forma, Cendrars, como Mário de Andrade, ao abrir-se para as diferenças, amplia não só seu “campo de visão”, como seu “modo de ver”⁴²⁰.

Muito valorizado por Cendrars em sua obra, o “caboclo” é, para ele, o agente da unidade do Brasil (“se o *caboclo* fez a unidade do país, seu tipo ainda não se fixou e se encontra atualmente mais uma vez em plena evolução”⁴²¹), apesar de não o considerar um autóctone, mas sim um “adaptado” que adotou o “gênero de existência” e os modos de vida dos indígenas⁴²². Desta forma, assim como a “nação brasileira”, a “nova raça não está ainda [solidamente constituída]”⁴²³, deixando clara uma concepção de civilização que se constrói através da miscigenação. Essa tese, ele a elabora, mais uma vez, fazendo uso de narrativas historiográficas, indo buscar nas aventuras dos portugueses, na sua “sede de ouro”, na sua “luxúria” (como, aliás, na obra de seu amigo Paulo Prado), as razões da conquista do território amazônico, enfatizando o caráter “único” desta conquista.

Le caboclo est le descendant direct du troupiér, de l'homme d'armes portugais qui, dès le début du seizième siècle, vint de l'autre côté des mers, du plus petit pays de la vieille Europe, conquérir cette immense région du

⁴¹⁵ Cf. BOTELHO, André. *Op. cit.*, dec. 2013, p. 15-50.

⁴¹⁶ *Idem, ibidem*, p.21.

⁴¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 49.

⁴¹⁸ *Apud*, LIMA, Nísia Trindade; BOTELHO, André. *Op. cit.*, jul-set. 2013, p. 753; Cf. LOPEZ, Telê P. A. “Viagens etnográficas” de Mário de Andrade, *in* ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1976(a); *Idem*, **Mário de Andrade: ramais e caminhos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

⁴¹⁹ CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 1960, p. 446.

⁴²⁰ BOTELHO, André. *Op. cit.*, dec. 2013, p. 25.

⁴²¹ CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 1960, p. 447.

⁴²² *Idem, ibidem*, p. 446.

⁴²³ *Idem, ibidem*, p. 447.

Nouveau-Monde : la forêt brésilienne aux fabuleuses, aux légendaires richesses...

Cette conquête est unique dans l'histoire du monde, car plutôt qu'une épopée aux fastes militaires, ce fut une lente progression, une infiltration par petits groupes ou par petites bandes dont les annales héroïques s'étendent sur deux, trois siècles ; en vérité, une colonisation têtue, qui n'est pas encore terminée de nos jours, car chaque famille brésilienne peut vous raconter, décade par décade, la chronique, souvent prodigieuse et plus souvent encore anecdotique, vivante, de ses luttes, de ses rivalités, de ses vendettas, de sa fortune, de ses réussites, de ses misères, de sa ruine, de ses alliances, de ses nouvelles conquêtes, de ses pérégrinations, de ses nouvelles tentatives, de ses déboires, bref, de son établissement.

Poussé par un mirage – par l'aventure, la soif de l'or, la luxure – je vois le troupié portugais du seizième siècle pénétrer sous bois, s'égarer dans la grande forêt, razziant, violant, « minéralisant », chassant des esclaves, s'emparant brutalement des Indiennes et des négresses qu'il traîne avec soi, pour finalement faire souche, peupler de rejetons « mameloucs » l'immensité de la forêt brésilienne [...]

C'est pourquoi, si la nation brésilienne est solidement constituée, la nouvelle race ne l'est pas encore, quoique pleine de saines promesses, et plus particulièrement, si le caboclo a fait l'unité du pays, son type n'est pas encore fixé et se trouve aujourd'hui une fois de plus en pleine évolution.⁴²⁴

Cendrars conclui esse último ensaio-reportagem de *Histoires vraies*, “*En transatlantique dans la forêt vierge*”, com a afirmação de que o “encontro” com o homem amazonense ultrapassa em muito tudo o que se podia imaginar, que esse “encontro” faz o “viajante moderno” “remontar o curso das eras”, ocupar “o centro mesmo do círculo mágico que o homem amazonense traçou e ocupa desde a noite dos tempos (e talvez desde a origem da vida da terra) no coração da grande floresta primitiva.”⁴²⁵

⁴²⁴ “O caboclo é o descendente direto do tropeiro, do homem de armas português que, desde o início do século XVI, veio do outro lado do mar, do menor país da velha Europa, conquistar essa imensa região do Novo Mundo: a floresta brasileira das fabulosas, legendárias riquezas.../ Esta conquista é única na história do mundo, pois, mais do que uma epopeia com fastos militares, foi uma lenta progressão, uma infiltração de pequenos grupos ou pequenos bandos cujos anais heroicos se estendem por dois, três séculos; de verdade, uma colonização teimosa, que não terminou ainda nos nossos dias, pois cada família brasileira pode lhes contar, década por década, a crônica, frequentemente prodigiosa e mais frequentemente ainda anedótica, viva, de suas lutas, de suas rivalidades, de suas vendettas, de sua fortuna, de seus sucessos, de suas misérias, de sua ruína, de suas alianças, de suas novas conquistas, de suas peregrinações, de suas novas tentativas, de seus dissabores, numa palavra, de seu estabelecimento./ Impelido por uma miragem – pela aventura, a sede de ouro, a luxúria – eu vejo o tropeiro português do século XVI penetrar na mata, dispersar-se na grande floresta, saqueando, violando, “mineralizando”, cassando os escravos, tomando brutalmente índias e negras que ele arrasta consigo, para finalmente ter descendência, povoar de rebentos ‘mamelucos’ (etimologicamente: ‘mamas loucas’, ‘mães loucas’) a imensidão da floresta brasileira [...]. É porque, se a nação brasileira é solidamente constituída, a nova raça ainda não o é, ainda que cheia de promessas sadias, e mais particularmente, se o caboclo fez a unidade do país, seu tipo não se fixou e se encontra hoje uma vez mais em plena evolução.” *In: Idem, ibidem*, p.446-447 (tradução minha).

⁴²⁵ “[o encontro com o homem amazonense faz o ‘viajante moderno’] *remonter le cours des âges*”, “[ocupar o] *centre même du cercle magique que l’homme amazonien a tracé et occupe depuis la nuit des temps (et peut-être depuis l’origine de la vie sur terre) au coeur de la grande forêt primitive.*” (tradução minha), *in: Idem, ibidem*, p. 450-451.

Tendo em conta que não existe comprovação dessa viagem de Blaise Cendrars à Amazônia, pode-se afirmar que ele não só autentica sua obra pelo apelo à experiência vivida – registrando o “real” através de uma mirada etnográfica –, como também legitima suas teses sobre essa “realidade” pelas reminiscências de suas leituras, especialmente aquelas de viés historiográfico. Através de uma desterritorialização de sua posição inicial no quadro da literatura internacional, ele faz uso dessas abordagens para construir seu novo território escritural, forjando uma ideia de Brasil que culmina na afirmação de um ideal utópico de uma terra e uma gente do futuro, com a força disruptiva de suas representações sobre o país.⁴²⁶

2.3 – “*Fébronio (Magia sexualis)*” (1938): a civilização ao avesso

“*Fébronio (Magia sexualis)*” é um dos capítulos de *La vie dangereuse*, publicado em 1938 e também classificado como um livro de “nouvelles” pelo editor, mas que o próprio Blaise Cendrars chamou de “histoires vraies”. O ensaio-reportagem baseia-se numa reportagem que o autor fez a partir de uma entrevista com o personagem principal. Febrônio Índio do Brasil foi um psicopata célebre no Brasil, que assassinou várias pessoas, arrancando seus dentes e tatuando em suas vítimas um signo cabalístico, que seria, segundo ele mesmo, um símbolo de Deus. O próprio Febrônio proclamou-se “o filho da luz” e “o príncipe de fogo”, e teria levado ao editor seu livro *As Revelações do Príncipe de Fogo*, no qual explicaria o que acreditava ser sua missão. Deste livro, só teriam restado algumas passagens copiadas por Cendrars de um jornal local⁴²⁷.

A chave para compreensão do assassino está para Cendrars tanto no clima quanto na miscigenação e na marginalização dos negros na sociedade brasileira. Ele abre o capítulo, apresentando um paradoxo: liberdade + prisão = festa. Segundo o autor, quando ele foi visitar o bandido na cadeia no Rio de Janeiro, havia uma atmosfera de despreocupação, de liberdade, quiçá de completa independência, de festa⁴²⁸. Cendrars descreve o cenário da prisão como o de uma festa de Carnaval, onde só havia negros, cantando, dançando, tocando instrumentos musicais.

⁴²⁶ Ver a ambiguidade de Mário de Andrade entre a afirmação da força da experiência vivida e “as reminiscências de leituras [que] me impulsionaram mais que a verdade”, in: ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1976(a), p. 51, *apud* BOTELHO, André. *Op. cit.*, dec. 2013, p. 37.

⁴²⁷ Carlos Augusto Calil encontrou um fragmento de **As Revelações do Príncipe de Fogo** na Biblioteca de Mário de Andrade, FREITAS, Maria Teresa de; LEROY, Claude (direction). **Brésil, L’Utopialand de Blaise Cendrars**. Paris: Harmattan, 1998, p. 158.

⁴²⁸ CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 1962, p.523.

Cendrars defende os assassinos negros que seriam “bons cristãos” e teriam matado pela honra, como Dieudonné, um mulato pescador, desertor da Marinha, natural da colônia de Jurujuba, tatuado como Febrônio⁴²⁹. O autor descreve o “povinho” carioca como gente de uma suprema bondade, inocência e mansuetude, o que ele credita à mistura de raças, ao clima quente e à natureza exuberante do Rio de Janeiro. Ele também teria ficado sabendo de três criminosos hediondos, brancos e estrangeiros, que teriam sido levados ao crime pela exasperação que o clima e a “promiscuidade” dos negros teriam provocado neles⁴³⁰.

Esse determinismo do clima e da formação demográfica surge em vários momentos na sua obra relacionada com o Brasil, condicionando a ideia de civilização que Cendrars constroi sobre o Brasil, apesar de esse determinismo parecer engendrar um preconceito, trata-se precisamente do contrário: ao invés de segregar, Cendrars acolhe esses marginais. A originalidade do enfoque de Cendrars é que ele inverte os signos negativos desse determinismo, subvertendo-os no sentido da afirmação de suas qualidades positivas como elementos que contribuem para a construção de um modelo civilizatório muito mais plural e integrador.

Na segunda parte do capítulo, intitulada “*Fébronio Índio do Brasil*”, Blaise Cendrars defende a tese de que os negros (para não dizer os “primitivos”), no Brasil, teriam assimilado a mentalidade e os preconceitos de seus patrões brancos. A essa assimilação são atribuídos os crimes dessa gente, que seriam como “curto-circuitos”, como uma reviravolta (“*un retour de flamme*”, “*un choc en retour*”⁴³¹) em relação àquela ideia etnocêntrica de civilização que os brancos europeus construíram.⁴³²

*La criminalité des gens de couleur, pour ne pas dire des primitifs qui sont en contact quotidien ou aux prises avec la civilisation moderne et qui ont plus ou moins, de gré ou de force, subi, adopté, imité, appris, singé, et souvent jusqu' à l'inhibition de leurs instincts et de leurs réflexes les plus naturels, la mentalité et les préjugés de leur maîtres ou de leurs patrons blancs, m'a toujours très vivement intéressé car je considère comme un court-circuit, un retour de flamme, un choc en retour.*⁴³³

⁴²⁹ *Idem, ibidem*, p. 525-526.

⁴³⁰ *Idem, ibidem*, p.526.

⁴³¹ *Idem, ibidem*, p.530.

⁴³² *Idem, ibidem*, p.530 (tradução minha).

⁴³³ “A criminalidade das pessoas de cor, para não dizer dos primitivos que estão em contato cotidiano ou às voltas com a civilização moderna e que têm mais ou menos, por bem ou por mal, sofrido, adotado, imitado, aprendido, fingido, frequentemente até à inibição de seus instintos e reflexos mais naturais, a mentalidade e os preconceitos de seus senhores e patrões brancos, sempre me interessaram vivamente, pois considero como um curto-circuito, uma reviravolta, um contrachoque.” *In: Idem, ibidem*, p.530 (tradução minha).

A incorporação dos “bandidos” na construção de sua ideia de uma nova civilização (civilização essa que seria o Brasil para o mundo) demonstra o quanto o país representa para Cendrars uma alteridade radical que, ao invés de corresponder a uma ideia de utopia como perfeição, veicula a noção de utopia como de um lugar onde o oposto da civilização europeia domina. Isto é, o “primitivo”, o instintivo, o totêmico, mesmo o tabu, o crime colaboram na sua construção de uma utopia que incorpora os marginais.

Neste sentido, no paradigma da escrita de Cendrars sobre a civilização, até mesmo os criminosos são, apesar deles mesmos, agentes “civilizatórios”, ao repudiarem com seus atos o *status quo* excludente do modelo civilizatório europeu, que, por bem ou por mal, eles mesmos teriam assimilado. Mais uma vez, tal qual afirmam André Botelho e Nísia Trindade Lima com relação a Mário de Andrade⁴³⁴, a valorização do “primitivo” em Blaise Cendrars surge como contraponto à tendência homogeneizante do paradigma civilizatório eurocêntrico, afirmando o pluralismo social, cultural e étnico da sua utopia brasileira.

Blaise Cendrars, seguindo esse raciocínio, também é, apesar dele mesmo – apesar de seu ceticismo, de suas críticas à civilização europeia – um agente “civilizatório”, no mínimo, por alargar, com sua obra, as fronteiras da “civilização” para além de seus limites convencionais, senão mesmo por inverter, de ponta à cabeça, o seu “centro” irradiador.

A seguir, Blaise Cendrars recorre mais uma vez à história dos costumes, à maneira de Gilberto Freyre, para traçar um histórico sobre a “mistura de sangue” no Brasil, cuja complexidade o ajuda a justificar “a criminalidade das pessoas de cor” no país.

*Au Brésil, par exemple, où le mélange des races est loin d'être parachevé ; où, dans le passé, les pionniers portugais du XVIème siècle ont fait souche avec des négresses importées et les Indiennes, qu'ils violentaient ; où leurs produits et leurs sous-produits se sont croisés entre eux en se multipliaient patriarcalement jusqu'à la libération des esclaves, qui ne date que de 1887 (sic); et où, à ce métissage général, sont venus se mêler, dans les temps modernes, une première vague de colons méditerranéens, puis une forte immigration nordique et, ces dernières années, un gros aspect apport de jaunes, quoi d'étonnant si dans ce pays tropical les annales criminelles sont à nulles autres pareilles par la complexité, l'étrangeté, la mentalité inédite qu'elles révèlent : énigme de l'âme humaine qui déconcerte psychiatres et spécialistes.*⁴³⁵

⁴³⁴ Cf. LIMA, Nísia Trindade; BOTELHO, André. *Op. cit.*, jul-set. 2013, p.760.

⁴³⁵ “No Brasil, por exemplo, onde a mistura de raças está longe de acabar; onde, no passado, os pioneiros portugueses do século XVI procriaram com as negras importadas e as índias, que eles violavam; onde seus produtos ou subprodutos cruzaram entre si multiplicando-se patriarcalmente até a libertação dos escravos, que só se deu em 1887 (sic); e onde a esta mestiçagem geral, vieram se misturar, nos tempos modernos, uma primeira onda de colonos mediterrâneos, depois uma forte imigração nórdica e, nos últimos anos, um grande aporte de amarelos, não é nada espantoso se neste país tropical os anais criminais são incomparavelmente complexos e

A preocupação de Cendrars com a relação entre crime e raça no Brasil não se limita aos negros, mas estende-se também aos japoneses recém-chegados ao Brasil. É o caso de Kadota, outro criminoso que Blaise Cendrars entrevistou na prisão, um japonês que matara sua família, crime que ficou conhecido como "o massacre de Pennapolis". Para Cendrars, esse assassinato teria acontecido num "acesso" de "terror místico" ou "ancestral"⁴³⁶. Ele chega a essa conclusão ao ver os desenhos de peixes feitos pelo assassino que cobriam as paredes e o chão de sua cela, e deduz que o peixe seria a representação do "grande ancestral" da "raça" no Japão. Por isso, Cendrars conclui: "Kadota sacrificou sua família em nome da raça"⁴³⁷.

Febrônio Índio do Brasil era, segundo Blaise Cendrars, um sádico negro e cristão, grande leitor da Bíblia, nascido em Diamantina, Minas Gerais, "a antiga província das minas de ouro, onde todos os negros que vêm ao mundo são músicos e cantores"⁴³⁸. Ele teria escutado a voz de Deus, secundada por uma voz de uma deidade da selva brasileira, como uma serpente que envolve a imagem da Virgem Maria branca com o menino Jesus negro no colo, vestida com um manto de penas, cultuada numa igreja católica da Bahia, "esta Roma supersticiosa dos negros sul-americanos"⁴³⁹. Além dessas duas, havia também uma terceira voz, "insaciável e insatisfeita", de um grande fetiche da África, "zoomorfe e necrófilo", que lhe teria dito a palavra-chave: tabu.

Deste modo, os negros "fetichistas" passariam pelo batismo e pela comunhão do sangue vivo, através dos quais se identificariam com "o grande todo". Esses fetichistas negros praticariam uma série de rituais de "bruxaria" para se identificar com o "Totem": incisões, queimaduras, cicatrizes escamosas, deformação dos lábios, mutilações do crânio e do sexo, tatuagens de todo tipo, dentre outros.

Nada disso teria sido levado em conta pelo juiz ou pelo psiquiatra, que classificaram Febrônio como "louco altruísta" e "tipo clássico do assassino em série"⁴⁴⁰. Para Cendrars, a "lei" e a "ciência" dos brancos deveria considerar as "visões, sonhos, vozes, raciocínios e linguagem gratuitos, imagens-força, atos simbólicos que abundam na história de Febrônio" que explicariam "a psicogênese, o mecanismo mórbido, o comportamento da mentalidade, os

estranhos, dada a mentalidade inédita que eles revelam: enigma da alma humana que desconcerta psiquiatras e especialistas." In: CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 1962, p. 530 (tradução minha),.

⁴³⁶ *Idem, ibidem*, p. 530- 532.

⁴³⁷ *Idem, ibidem*, p. 532.

⁴³⁸ *Idem, ibidem*, p. 533.

⁴³⁹ *Idem, ibidem*, p. 533.

⁴⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 534.

recalques, a imaginação, o delírio, o esgotamento da alma dos indígenas e dos transplantados”.⁴⁴¹

Vemos como Blaise Cendrars valoriza o primitivismo e as “raças” como chaves para a compreensão da nova civilização que ele vê surgir na América do Sul. Cendrars dá importância, então, ao legado cultural que os povos ancestrais deixam para as etnias que compõem o brasileiro contemporâneo. Valoriza, especialmente, a cultura dos indígenas primitivos e dos transplantados africanos, bem como, ocasionalmente, dos orientais, como no caso de Kadota. Neste sentido, ele incorpora em sua obra a alteridade radical que esses povos legaram aos novos povos sul-americanos como princípio de conhecimento da “realidade”, rejeitando o cartesianismo europeu.

Vale lembrar que as questões de totem e tabu aparecem não só em obras anteriores às suas viagens ao Brasil (*Comment les blancs sont d’anciens noirs*), como também em outras (*Le lotissement du ciel*). Febrônio seria, então, para ele, um descendente longínquo de um grande feiticeiro africano, um “bastardo”, “negro-cristão”, cuja inteligência e espiritualidade se esgotariam e naufragariam nas “antípodas da tradição panteísta e da religião animista de sua raça”, como “todos os negros do Brasil” que não poderiam “beber das fontes vivas da mística africana e são como crianças perdidas, um mestiço apesar de sua profunda coloração”⁴⁴². Essas questões de totem e tabu se constituiriam, pois, em chaves analíticas para a compreensão de seus crimes.

Cendrars narra, então, a história de Febrônio desde a infância, passando pela adolescência até chegar à vida adulta. Conta que havia aprendido o ofício de açougueiro com seu pai e que cometia toda sorte de crimes menores; que foi internado numa instituição de correção de menores; que andou pelo país; que foi para cadeia, onde se tornou um grande leitor da Bíblia.

Febrônio seria o tipo que o “povo supersticioso” dos subúrbios cariocas chamaria de “fascinador”, o que leva Cendrars a traçar um breve retrato da vida do Rio de Janeiro, então capital do país, que faz lembrar, com suas observações sobre aspectos pitorescos do

⁴⁴¹ “[...] tant que la Loi ou la Science des blancs ne tiendra pas compte ou n’étudiera pas cette basse-chiffrée que je note em contrepoint – visions, rêves, voix, raisonnements et langage gratuits, images-force, actes symboliques dont l’histoire de Fébronio est pleine – on ne comprendra jamais rien à la psychogenèse, au mécanisme morbide, au comportement de la mentalité, ni rien aux refoulements, aux imaginations, au délire, à l’épuisement de l’âme des indigènes et des transplantés.”, in: *Idem, ibidem*, 1962, p. 534 (tradução minha).

⁴⁴² “A mes yeux Fébronio est le lointain descendant d’un grand sorcier d’Afrique et, comme tous les noirs du Brésil qui ne peuvent plus s’abreuver aux sources vives de la mystique africaine et sont des enfants perdus, un métis malgré sa profonde coloration, c’est-à-dire un bâtard négro-chrétien dont l’intelligence et la spiritualité s’épuisent et sombrent aux antipodes de la tradition panthéistique et de la religion animiste de sa race.” *Idem, ibidem*, p. 534 (tradução minha).

quotidiano da cidade e de seus costumes, o prefácio de Gilberto Freyre, “O Rio que Gastão Cruls vê”, a *Aparência do Rio de Janeiro*, livro de Cruls de 1948⁴⁴³, posterior, pois, a *La vie dangereuse*. Nesse prefácio, Freyre propõe que se escreva o que ele chama de “guia” “prático, histórico e sentimental” das cidades brasileiras, sob uma perspectiva que valoriza seus hábitos e costumes culturais (aqueles bens culturais, atualmente chamados de “imateriais”, para os quais Cendrars preconiza a proteção em seu anteprojeto para a criação da *Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil*), citando, por exemplo, a prática da macumba na cidade⁴⁴⁴, tal qual Cendrars faz em “*Fébronio (Magia sexualis)*”.

O Rio de Janeiro, com seu calor, seu clima, sua atmosfera, sua paisagem, seria “como um lugar predestinado” para Febrônio, onde as “misteriosas cerimônias” da macumba e do candomblé seriam habituais. Nessa atmosfera, Febrônio tem revelada sua “missão” de “príncipe do fogo”, em alguns dias e noites passados no morro do Pão de Açúcar. É nesse lugar que começa a arquitetar seu livro profético, *Les révélations du Prince du Feu* (chamado de “evangelho” por Cendrars, um livro de 67 páginas que teria sido publicado no Rio de Janeiro em 1925), adquirindo conhecimento do que significavam suas tatuagens e aquelas que fazia em suas vítimas, que seriam símbolos do Deus-Vivo⁴⁴⁵.

O interesse de Blaise Cendrars pelos “bandidos” do Brasil, como Febrônio e Lampião (sobre o qual pretendia escrever um livro), sobretudo os negros e os mestiços, revela uma das tarefas que Cendrars gostaria de realizar no Brasil: estudar os criminosos, com uma legítima “sensibilidade etnográfica”. Nos seus escritos sobre eles, como “*Fébronio (Magia sexualis)*”, nota-se uma valorização desses bandidos, assim como da cultura de suas etnias, vistas como o avesso da civilização etnocêntrica da Europa natal de Cendrars, como uma verdadeira nova civilização, uma utopia às avessas, na qual caberiam os marginalizados, numa lógica segundo a qual o primitivismo prevalece sobre a racionalidade cartesiana. Essa representação dos marginais e bandidos revela a *empatia* de Cendrars em relação a eles (lembrando o conceito de *empatia* de Bakhtin⁴⁴⁶), em oposição ao preconceito em relação à sua diferença veiculado pelo modelo civilizatório eurocêntrico.

Neste sentido, a categoria *empatia*, relacionada ao “povinho” brasileiro *versus* o preconceito, é tão central na obra de Cendrars sobre o Brasil quanto é, de acordo com André

⁴⁴³ FREYRE, Gilberto. O Rio que Gastão Cruls vê, in: CRULS, Gastão. **Aparência do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1952, p. 13-17.

⁴⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 13-17.

⁴⁴⁵ CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 1962, p. 547-548.

⁴⁴⁶ BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 23.

Botelho e Nísia Trindade Lima, em Mário de Andrade⁴⁴⁷. Portanto, em “*Fébronio (Magia sexualis)*”, esse ensaio-reportagem sobre os *outsiders* da sociedade brasileira, Cendrars usa o seu novo estilo de “*histoires vraies*”, para construir sua *Utopialand*, seu “mundo à parte”, invertendo todos os sinais que fundamentam a noção etnocêntrica e eurocêntrica hegemônica de “civilização”. Por isso, podemos dizer que Cendrars desenvolve em sua obra sobre o Brasil uma “sensibilidade etnográfica” que é inseparável de sua construção de uma nova ideia de “civilização”.

Como afirma Guilherme Gutman, Cendrars, em “*Fébronio (Magia sexualis)*”, “ajudou a criar uma imagem do que seria a humanidade nos trópicos, uma fábula brasileira onde se podia encontrar aquilo que Foucault chamou de ‘grau zero da loucura’”⁴⁴⁸. Teria, ainda, ajudado a criar uma imagem do Brasil “macunaímico”⁴⁴⁹. Para Gutman, Cendrars não estaria exatamente interessado em apreender o “real”, “numa progressão constante e retilínea”⁴⁵⁰, mas o que lhe interessaria, sobretudo, seria a “explosão da criatividade fantástica, de surrealismo anticientífico”⁴⁵¹.

No entanto, consideramos que o texto sobre Febrônio é um dos textos em que Cendrars procura inventariar a “realidade social” do Brasil, valendo-se de sua autoridade de *connaisseur*, com a introdução de narrativas ensaísticas, jornalísticas e historiográficas, sob uma mirada etnográfica, colaborando com a construção do mito do Brasil como uma civilização às avessas.

2.4 – “*Noël à Bahia*” (*La vie dangereuse*, 1938): os negros e mestiços na mirada etnográfica

“*Noël à Bahia*”⁴⁵², na edição das obras completas de Blaise Cendrars de 1962, aparece publicado como terceira parte de “*Fébronio (Magia sexualis)*”. Já na mais recente publicação de suas obras completas, de 2005, surge em *Trop, c’est trop*, originalmente publicado em 1955 sob a etiqueta de “*mélanges*” (misturas), no capítulo intitulado de “*Noël aux quatre coins du monde*”. Trata-se de um dos textos em que mais se verifica a “sensibilidade

⁴⁴⁷ LIMA, Nísia Trindade; BOTELHO, André. *Op. cit.*, jul-set. 2013, p. 758.

⁴⁴⁸ GUTMAN, Guilherme. Febronio, Blaise & Heitor. Pathos, violência e poder. **Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 175-189, junho 2010.

⁴⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 178.

⁴⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 185.

⁴⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 185.

⁴⁵² CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 1962, p. 548-557.

etnográfica” que o conhecimento do Brasil despertou em Cendrars, levando-o a inventariar a “realidade”, as manifestações culturais “vivas” que conhece em suas viagens pelo Brasil, aquilo que Mário de Andrade chamou de “tradições móveis”.

Outro ensaio-reportagem, essa “histoire vraie” debruça-se sobre a viagem que Blaise Cendrars teria feito à Bahia, à procura de informações sobre Lampião, “outro bandido brasileiro” “popular e romântico”. Ela se inicia com uma descrição das festas de Salvador como reuniões onde negros e brancos “se misturam” na rua⁴⁵³. A descrição da festa de Natal em Salvador, “A Roma dos negros”, nos remete à descrição da festa religiosa em Ouro Preto publicada em artigo de 1920 por Mário de Andrade, com a diferença que Cendrars destaca sobretudo o papel dos negros na festa religiosa dos Reis Magos, enquanto Mário de Andrade não se detém nesse aspecto em seu texto de 1920.

[...] quand je mis pied à terre (de Salvador, Bahia), le bas-port était en liesse – cris, masques, musiques, cortèges, cuisine en plein vent, boutiques, chevaux de bois, éclats de rire, confettis, serpentins, lance-parfum – et dans la ville haute, dégringolant sur le petit peuple endimanché et faisant plus de tintamarre dans les airs que les trois cargos belges qui déchargeaient leur cargaison de plaques de tôle brutalement sur les quais, les cloches et les carillons s'égosillaient avec frénésie. Et je restais étourdi en sortant des docks, non pas d'un coup de soleil, comme il arrive sous les tropiques d'en attraper un dans la rue, mais parce que dans la rue où j'allais m'engager le soleil lui-même me semblait éclater comme un pétard, tellement cette rue qui montait était brutalement colorée, avec ses guirlandes électriques allumées en plein jour, ses festons, ses drapeaux, ses tapis aux fenêtres, ses façades contrastées, ses maisons peintes et son arc de triomphe barbare qui donnait sur le ciel cru, d'un bleu-perroquet insoutenable, et que de partout s'élevait, sur un air engageant de musique de danse, le beau cantique créole, au début si plein de foi :

**« Christ nasceu à Bahia ! »
(Le Christ est né à Bahia)⁴⁵⁴**

⁴⁵³ *Idem, ibidem*, p. 548.

⁴⁵⁴ “[...] quando coloquei os pés na terra (de Salvador, na Bahia), o baixo porto estava em júbilo – gritos, máscaras, músicas, cortejos, cozinha ao ar vivo, lojas, cavalos de madeira, gargalhadas, confetes, serpentinas, lança-perfume - e, na cidade alta, descambando sobre o povinho vestido com roupa de domingor fazendo mais balbúrdia no ar que três cargueiros belgas que descarregavam sua carga de chapas de prisão brutalmente sobre o cais, os sinos e carilhões se esganiçavam com frenesia. E eu fiquei atordoado ao sair das docas, não de insolação, como acontece de apanhar nas ruas dos trópicos, mas porque na rua onde eu ia pegar sol parecia-me estourar uma bomba, de tanto que esta ladeira estava esfuziamente colorida, com suas guirlandas elétricas acesas em pleno sol, seus festões, suas bandeiras, seus tapetes pendurados nas janelas, suas fachadas contrastantes, suas casas pintadas e seu arco de triunfo bárbaro que dava para o céu cru, de um azul-papagaio insustentável, que se elevava em todos as partes, sobre o ar que enveredava de música de dança, do belo cântico crioulo, no começo tão cheia de fé. / « Christ nasceu à Bahia ! » (Le Christ est né à Bahia)”, in: *Idem, ibidem*, p. 548-549 (tradução minha).

Também, em “*Noël à Bahia*”, Cendrars descreve a “realidade social” encontrada em Salvador, em que a contribuição cultural dos negros se destaca⁴⁵⁵, reproduzindo, por exemplo, cantos populares⁴⁵⁶, como Mário de Andrade faz em seu *O turista aprendiz* sobre sua viagem ao nordeste em 1928-29.

O registro do sincretismo religioso na Bahia contribui para a construção da tese de uma “civilização tropical”, nos moldes do que Telê Ancona Lopes e André Botelho sugerem em relação à obra de Mário de Andrade. Destaque-se em Cendrars, como em “*Noël à Bahia*”, a contribuição dos negros, em especial, na construção de seu novo território escritural, na sua utopia às avessas.

Cendrars enfatiza o papel dos antigos símbolos pagãos que os negros transplantados introduzem nos rituais da igreja católica trazidos da Europa pelos portugueses, especialmente pelos jesuítas. Como Gilberto Freyre em seu *Casa-grande & senzala*, Cendrars chama a atenção para o pluralismo cultural dos negros oriundos de diversas regiões da África, para o alto nível cultural de muitos deles e, sobretudo, para a alta espiritualidade deles, a qual sobreviveu, apesar de tantos constrangimentos sofridos com a escravidão.⁴⁵⁷

Blaise Cendrars, nessa outra “*histoire vraie*” de *La vie dangeureuse* que é “*Noël à Bahia*”, também valoriza o caráter de revolta dos negros transplantados e de seus descendentes. Esse é mais um ponto em comum com Gilberto Freyre e mais um signo invertido em relação àquela ideia etnocêntrica de civilização que ele renega a partir de suas viagens. Cendrars põe em relevo as narrativas dos negros sobre sua história, chegando a dizer que aqueles que se rebelaram, tendo por isso cometido “crimes”, os “negros marrons”, teriam “salvado” seu povo no “exílio” com o exemplo de seus sacrifícios. Mais uma vez, aqui, o seu “outro” é um exilado marginal ao *status quo*, um “pária”, como num espelho de si mesmo, o

⁴⁵⁵ “A Bahia, **Bahia de todos os Santos, la Baie de tous les Saints** des anciens portulans, à Bahia cette vieille capitainerie portugaise du XVI ème siècle, qui est le premier établissement des Blancs au Brésil et que se disputèrent Portugais, Français, Espagnols et Hollandais, à Bahia, bourrée de couvents et de missions, mais qui fut durant près de trois siècles le plus grand marché d’esclaves sur les côtes du Nouveau Monde et une fois dans son histoire le siège de l’Inquisition en Amérique latine, à Bahia il y a autant d’églises que de jours dans l’année, - plus une, pour les années bissextiles, - et encore une, pour être bien sûr de ne pas s’être trompé dans ce décompte d’almanach et n’avoir oublié aucun saint du calendrier.”; “A Bahia, Bahia de todos os Santos, la Baie de tous les Saints dos antigos portulanos, nesta velha capitania portuguesa do século XVI que é a Bahia, primeiro lugar onde se estabeleceram os brancos no Brasil e que foi disputada por portugueses, franceses, espanhóis e holandeses, nesta Bahia, cheia de conventos e missões, mas que foi durante quase três séculos o maior mercado de escravos no litoral do Novo Mundo e que ainda foi sede da Inquisição na América Latina por uma vez na história, nesta Bahia onde há tantas igrejas quanto são os dias de um ano, - mais uma, para os anos bissexto, - e mais uma, para se assegurar de não se enganar neste desconto de almanaque e para não se esquecer de nenhum santo do calendário.” In : *Idem, ibidem*, p. 549 (tradução minha).

⁴⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 550.

⁴⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 556.

escritor-viajante que escolhe a vida de vagabundagem. É esse “exílio” que funda a ideia de “civilização” que ele constroi: é dos “párias” que essa “nova” civilização surge. Trata-se, pois, da afirmação do papel desses homens, simples e marginalizados, como sujeitos da história.

*Et ce sont ces quelques individus perdus dans la foule des esclaves distribuée dans les plantations, ce sont ces parias, stigmatisés dans l'histoire sous le nom de nègres marrons – parce qu'ils ne se soumettaient pas, parce qu'ils s'enfuyaient, parce qu'ils se révoltaient, parce qu'ils fomentaient des mutineries parmi les leurs, parce qu'aux yeux des missionnaires chrétiens ils exerçaient un trop grand ascendant sur l'esprit de leurs frères, parce que ces chefs écoutés ne pliaient pas l'échine sous le fouet, supportaient sans sourciller les pires tortures et passaient aux yeux de leurs congénères pour des êtres miraculeux, parce que cette élite se vengeait, parce que certains commettaient, il est vrai, les pires forfaits sur les blancs et que d'autres prêchaient, se souvenaient, racontaient des histoires, initiaient, militaient secrètement, sévissaient, régnaient par la terreur et l'occultisme, - ce sont ces individus persécutés, signalés, marqués au fer rouge, et dont les annales coloniales n'ont transmis le nom propre ou le sobriquet infamant que de ceux exécutés, suppliciés en place publique et pour avoir été cloués au pilori ce sont ces criminels qui ont sauvé leur peuple en exil en permettant par leur exemple et leur sacrifice à l'âme des noirs américains de ne pas déperir malgré trois siècles d'oppression [...]*⁴⁵⁸

2.5 – *D'Oulremer à Indigo* (1940): a reinvenção do folclore entre a crônica e a ficção

D'Oulremer à Indigo – também classificado pelo próprio Blaise Cendrars na categoria de “*histoires vraies*”⁴⁵⁹ –, é lançado em 1940, sob a classificação de “recueil de nouvelles”. São cinco histórias “sob o signo do convite à viagem”, nos termos de Claude Leroy⁴⁶⁰, sendo três delas publicadas originalmente na grande imprensa: “*Mes chasses*” e “*Le ‘coronel’ Bento et le loup garou*”, em Paris-Soir, e “*La croisière en bleu*” (“*L’Amiral*”),

⁴⁵⁸ “E são esses alguns indivíduos perdidos na multidão dos escravos distribuída pelas plantações, são esses párias, estigmatizados pela história sob o nome de negros marrons – porque eles não se deixavam submeter, porque eles fugiam, porque eles se revoltavam porque eles fomentavam motins dentre os seus, porque eles exerciam um imenso ascendente sobre o espírito de seus irmãos aos olhos dos missionários cristãos, porque esses chefes que se faziam ouvir não se vergavam quando açoitados, porque eles suportavam as piores torturas sem pestanejar e eram tidos como seres miraculosos aos olhos de seus congêneres, porque esta elite se vingava, porque alguns cometiam os piores crimes contra os brancos, é verdade, e outros pregavam, recordavam, contando histórias, iniciavam, militavam secretamente, puniam, reinavam pelo terror e pelo ocultismo, - são esses indivíduos perseguidos, assinalados, marcados com o ferro incandescente, eles, cujos nomes próprios os anais coloniais não transmitiram ou somente transmitiram a alcunha infamante dos que foram executados, supliciados em praça pública e pregados no pelourinho, são esses criminosos que salvaram seu povo no exílio, permitindo, com seu exemplo e sacrifício, que a alma dos negros americanos não definhasse apesar de três séculos de opressão [...]” *In: Idem, ibidem*, p. 556-557 (tradução minha).

⁴⁵⁹ CENDRARS, Blaise. *D'Oulremer à Indigo*. Paris: Denoël/Folio, 2006, p. 151.

⁴⁶⁰ LEROY, Claude, Préface, *in: CENDRARS, Blaise. Op. cit.*, 2006, p. IV.

numa revista semanal, *Match*. A esses três textos, Cendrars acrescenta dois inéditos: “S.E. L’ambassadeur” e “Monsieur le Professeur”. Seu estilo se assemelha ao de *Histoires vraies* (1937) e *La vie dangeureuse* (1938), apesar de o registro jornalístico e ensaístico prevalecer nessas “*histoires vraies*” dos anos 1930, pelo uso da demonstração, de um certo didatismo e do elogio. Por outro lado, em *D’Oulremer à Indigo*, Cendrars se dedica à exaltação das viagens de aventura, num registro que se assume como autobiográfico, mas se livra frequentemente à ficção, sem abandonar sua veia ensaística.

Mais uma vez, trata-se da questão da “travessia iniciática”, da qual o autor sai renovado. De novo, o lugar mítico onde Cendrars se submete a um novo batismo é o Brasil, sua “*Utopialand*”. Seu novo projeto literário confirma nesse livro a redefinição de sua posição como “repórter” de “*histoires vraies*”, experimentando o novo estilo que ele desenvolverá nos volumes de memórias após a Segunda Guerra.

A questão que Claude Leroy coloca é se a “verdade” que Cendrars se propõe a tratar em suas “*histoires vraies*” constitui um “programa” ou mesmo uma “etiqueta” e qual seria sua “natureza”⁴⁶¹. Para Leroy, o autor “se coloca nominalmente em cena” para “garantir a autenticidade do texto”⁴⁶², porém reivindica o direito de “camuflar” os nomes de seus personagens e os locais onde as ações acontecem. Portanto, ele parece determinar uma “zona intermediária” entre crônica e ficção, cujas fronteiras mudam de acordo com o desejo do narrador, que, habitualmente, é o próprio autor.

Assim, o contrato que ele propõe ao leitor não é apresentar uma “verdade” “de ordem factual”⁴⁶³. Por isso, para Claude Leroy, “interpretar essas ‘*histoires vraies*’ como autobiografia seria portanto no mínimo ‘exagerado’”.⁴⁶⁴ Tratar-se-ia, então, de “uma verdade de assinatura”, uma “verdade de perspectiva”, uma “verdade singular” que tira sua singularidade do fato de ser “apropriada” e “ajustada” a um universo de referências reconhecível, específico, próprio do autor, que inventa ou reinventa a “realidade” visitada segundo uma mirada que é só dele, “cifrada”. Essa mirada enxerga o mundo que ele conhece em suas viagens com “um olho duplo”, segundo uma perspectiva de “repórter” e “visionário”.⁴⁶⁵

⁴⁶¹ *Idem, ibidem*, p. XI.

⁴⁶² *Idem, ibidem*, p. XI.

⁴⁶³ *Idem, ibidem*, p. XI.

⁴⁶⁴ “Interpréter ces ‘*Histoires vraies*’ comme une autobiographie serait donc pour le moins ‘exagéré’”, in: *Idem, ibidem*, p. XII (tradução minha).

⁴⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. XIII.

Assim, consideramos que Cendrars cria uma utopia, mas não uma utopia de um mundo perfeito. Ao contrário, uma utopia que incorpora o avesso de uma civilização perfeita, racional, ideal, criando um mundo novo, “cifrado”, através da transfiguração do pitoresco experimentado em suas viagens ao Brasil pelas “proezas imaginárias” do autor⁴⁶⁶.

Nas, “*histoires vraies*” Blaise Cendrars não trata “de história verdadeiramente verdadeira”,⁴⁶⁷ mas de “coisas vistas” segunda uma mirada transfiguradora de “visionário”. Tratar-se-ia, assim, de “reportagens” de um “estranho jornalista”, que se confessa “malgré lui”.⁴⁶⁸

Isto é, apesar de se colocar “nominalmente em cena”, Cendrars preserva sua identidade múltipla, “à facettes”, num jogo caleidoscópico entre a circulação do mesmo e do outro. Em seus variados textos, ele dispersa, assim, uma profusão de indícios e cria “narrativas de segredos” e “à *secret*”, multiplicando suas chaves⁴⁶⁹.

Se Kléber Haedens, citado por Leroy, defende em *La revue française* que “Cendrars não é um escritor-viajante”⁴⁷⁰, Thierry Maulnier diz, em *L’action française*, que a viagem em Cendrars fornece à “sua imaginação poética excitantes insubstituíveis”⁴⁷¹.

Cendrars cria e recria sistematicamente o mito das “viagens iniciáticas”, o mito pessoal de “conjuração” e “renascimento”, numa identificação de si com a fênix, que, segundo Leroy, “dá à narrativa de viagem uma vocação palingenésica”⁴⁷², num mundo de “biografemas mutáveis” e de “autobiografemas migrantes”, em que “as identidades se usurpam mutuamente.”⁴⁷³

Logo no início de “S.E. L’ambassadeur”, primeira “histoire vraie” de *D’Oultremer à Indigo*, que não trata “nominalmente” do Brasil, Blaise Cendrars adverte o leitor sobre o aspecto inventivo dessas histórias que chama de “verdadeiras”, em que, apesar de se colocar

⁴⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. XIII.

⁴⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. XIV.

⁴⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. XIV.

⁴⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. XV.

⁴⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. XIX.

⁴⁷¹ *Idem, ibidem*, p. XIX.

⁴⁷² *Idem, ibidem*, p. XVI.

⁴⁷³ “*Dans ce monde [...] de biographèmes mutables et d’autobiographèmes migrants, les situations sont en chiasme, les identités empiètent les unes sur les autres [...] Mais ce carnaval de signes incite à découvrir, sous le pittoresque des histoires, un laboratoire poétique clandestin [...].*”; “Nesse mundo [...] de biografemas mutáveis e de autobiografemas migrantes, as situações são um quiasmo, as identidades se usurpam mutuamente [...]. Mas esse carnaval de signos incitam à descoberta, sob o pitoresco das histórias, um laboratório poético clandestino [...]”, in: *Idem, ibidem*, p. XVII-XVIII (tradução minha).

“nominalmente em cena” para “garantir a autenticidade” de seu texto e de pretensamente querer “contar a coisa tal qual lhe teria ocorrido”⁴⁷⁴, camufla nomes de personagens e locais.

*Je vais raconter la chose telle qu'elle est arrivée, sans rien exagérer, mais sans rien cacher, aussi drolatique, ou macabre, ou invraisemblable que la mort de mon ami, qui aurait été le premier à en rire dans les mêmes circonstances, puisse paraître à certains, me bornant à situer dans le Sud ce qui s'est passé dans le Nord, à l'Est ce qui est arrivé à l'Ouest, et vice versa, et camouflant, comme toujours dans mes Histoires Vraies, le nom du personnage, mais en me mettant nominalement en scène pour garantir l'authenticité de mon récit.*⁴⁷⁵

Em “*Le ‘coronel’ Bento*”, segunda “*histoire vraie*” de *D’Oultremer à Indigo*, Blaise Cendrars elabora um texto que expõe a tensão entre o mundo “civilizado” europeu e o mundo dos “confins da civilização” que é o Mato Grosso do “coronel” Bento, uma espécie de “duplo” do escritor: enquanto o “primitivo” Bento vai se refugiar em Paris para evitar ser assassinado em seu país, Cendrars vem ao Brasil conhecer o mundo-outro de onde vem o “selvagem” que descreve.

Num texto onde se destaca a descrição dos hábitos e costumes nos “confins da civilização”, o “coronel” Bento é descrito como um homem “simples” que tende ao “absolutismo”, possui uma grande “autoridade” na sua terra. Ele teria exercido durante 12 anos uma “ditadura” no Mato Grosso, onde praticaria a pecuária numa enorme fazenda numa zona de floresta, onde também havia algumas aldeias indígenas e os mineiros procuravam riqueza⁴⁷⁶.

Em Paris, onde teria permanecido seis meses, Bento seria como um “selvagem” com “a mentalidade de um primitivo evoluído”.⁴⁷⁷ É assim que em certo episódio Bento surge nú comendo laranjas na janela do hotel onde estava hospedado em Paris, fazendo acrobacias como um “macaco”, e, sem se dar conta, uma multidão se junta na praça de l’Opéra para observá-lo. O “coronel” acha que a multidão teria sido atraída por Sarah Bernhardt ou Santos

⁴⁷⁴ CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 2006, p. 14.

⁴⁷⁵ “Vou contar a coisa tal qual se passou, sem nada exagerar, mas sem nada esconder, por mais engraçada, ou macabra, ou inverossímil que a morte de meu amigo, que teria sido o primeiro a rir dela nas mesmas circunstâncias, possa paracer a alguns, limitando-me a situar no sul o que aconteceu no norte, no leste o que se deu no oeste, e vice-versa, camuflando, como sempre nas minhas *Histoires Vraies*, o nome do personagem, mas me colocando nominalmente em cena de modo a garantir a autenticidade de minha narrativa.” *Idem, ibidem*, p. 13-14 (tradução minha).

⁴⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 30-31.

⁴⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 33.

Dumont, quando na época os dois personagens históricos já estavam mortos. O espetáculo era ele mesmo, o “selvagem”.⁴⁷⁸

O episódio reforça a dicotomia entre “selvagem” e “civilizado” na obra de Blaise Cendrars. Assim como o autor é cercado no porto pelos intelectuais brasileiros curiosos de receber um “mestre” vanguardista da “civilização” europeia, o “coronel” Bento, seu duplo, parodia a cena fundadora de um discurso de base etnológica, na qual Montaigne descreve a apresentação dos índios “selvagens”, os tupinambás, em Rouen, na França, séculos antes⁴⁷⁹.

Em outro episódio, de volta ao Brasil, Bento é cercado por sua gente na fazenda em Mato Grosso, ouvindo-o contar histórias que viveu em Paris, como o luxo que experimentou em um prostíbulo francês. No choque entre dois mundos antagônicos, a novidade é o mundo às avessas que o Brasil profundo de Mato Grosso representa na obra de Cendrars. Logo depois, o personagem põe-se a descrever para uma prostituta francesa o “paraíso”, o “*pays de cocagne*”, que seria o Mato Grosso.⁴⁸⁰

Mais adiante, é o próprio autor-narrador que descreve o planalto brasileiro como um “paraíso”, onde se submete a um verdadeiro “batismo” físico, ao se integrar à natureza local. Mais que isto, essa terra mesma parece testemunhar o nascimento do mundo, o primeiro dia da vida do autor, em seus termos⁴⁸¹. Sempre o tema das “origens” marca o texto de Cendrars, construindo, passo a passo, sua utopia como uma nova ideia de civilização. É interessante observar que suas referências ao clima, às altas temperaturas da Amazônia são *topoi* que se encontram também nos relatos de viagem de Mário de Andrade e conformam sua ideia do que André Botelho chama de “civilização tropical”⁴⁸².

Assim, o Brasil representa a «*Utopialand*» de Cendrars, país de contrastes, hiperbólico, lugar de todos os exageros. O personagem do “coronel” Bento é, em *D’Oultremer à Indigo*, quase caricatural de tão carnavalesco como é descrito, mas o que diz confirma a atração que esse país de exageros exerce sobre o autor. Cendrars encontra no Brasil um território novo para exprimir a novidade que ele expressa em sua obra a partir de suas viagens, onde tudo é possível: um país de uma vida inesgotável, de caçadas e acontecimentos extraordinários, de misteriosas florestas e cidades cosmopolitas que realçam a dicotomia entre “selvageria” e “civilização”.

⁴⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 34-35.

⁴⁷⁹ Cf. MONTAIGNE, Michel Eyquem. Dos canibais. In: MONTAIGNE, M. E. **Ensaio**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

⁴⁸⁰ CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 2006, p. 40.

⁴⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 58.

⁴⁸² BOTELHO, André. *Op. cit.*, dec. 2013, p. 27.

Deve-se lembrar o uso que Cendrars faz do gênero híbrido que ele cria em suas “histórias verdadeiras”, entre ensaio e reportagem ou entre crônica e ficção, como em *D’Oultremer à Indigo*, colocando-se no texto como testemunha ocular das experiências narradas. Deve-se ter em conta aquilo que André Botelho, baseando-se em Gilda Mello Sousa, classifica como “a longa tradição de ‘levantamento da realidade’ pela arte”, que teria assumido sentido missionário na confluência entre “vanguarda” e “nacionalismo” no Brasil dos anos 1920, especialmente na obra de Mário de Andrade⁴⁸³. Esse gênero híbrido de Cendrars lhe serve, então, para fazer um implante da “realidade” no seu sonho de uma utopia que conforma, desterritorializa e reterritorializa a noção de “civilização”.

Em *D’Oultremer à Indigo*, Cendrars realça esses contrastes, torna mais agudas as dicotomias, para superá-las com a valorização de uma nova síntese cultural, que afirma a circularidade entre a cultura erudita, de origem europeia, e a cultura popular, das periferias do mundo. Essa circularidade é o mote mesmo de suas narrativas: o encontro de um poeta europeu, “civilizado”, cansado de guerra, com os homens e com as coisas de um mundo não reconhecido como civilizado, mas “primitivo”.

Grande parte de suas narrativas contam os diálogos entre Cendrars e esses homens dos “confins da civilização”. A construção de uma nova ideia de civilização se faz dialogicamente, de forma que o leitor se coloque na posição do autor-narrador, experimentando o aprendizado do outro. É o que Cendrars alcança nesses diálogos e na observação do pitoresco que encontra em suas viagens.

O caminho de Blaise Cendrars no conhecimento das coisas brasileiras e a sua transfiguração nos seus textos se constituem, pois, através do diálogo do estrangeiro com o “outro”, numa zona de aventura, de passagem, num espaço potencial, como numa cartografia que se recria, à qual convida o leitor a participar.

Não se trata de um espaço acabado, definido, mas de um território incompleto, que se recria pela própria diferença entre as partes que dialogam, pela adesão das diferentes identidades em cena à construção de um novo pensamento sobre si mesmo e o outro.

Assim, Cendrars teatraliza, põe em cena, especialmente em *D’Oultremer à Indigo*, o conflito entre o “civilizado” e o “primitivo”. O diálogo estabelecido não pretende reduzir a diferença do “outro”, para assimilá-lo, ao contrário, pretende aprender com ele, recriando-se e recriando-o, a partir desse conhecimento que se dá entre as diferentes partes.

⁴⁸³ BOTELHO, André. **De olho em Mário de Andrade**: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2012, p. 24. Cf. MELLO E SOUZA, Gilda de. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

O diálogo é um meio de esclarecimento, de demonstração que o autor apresenta para o leitor, explicando-lhe as condições em que realiza a escolha de sua nova posição, a partir de seu encontro com a alteridade, que o faz sair do impasse em que se encontrava, desde a sua desilusão com a Europa.

Quando esteve no Brasil, Blaise Cendrars conheceu Sérgio Buarque de Holanda. É possível que Cendrars tenha lido *Raízes do Brasil* (1936) antes de escrever *D'Oultremer à Indigo*, lançado em 1939, pois muito do que conhece sobre o país vem de sua cultura livresca. De qualquer forma, na descrição de Cendrars do personagem “coronel” Bento, destaca-se um traço sociológico que se apresenta também no personagem de Oswaldo Padroso, em *Le lotissement du ciel*: a “cordialidade” desses dois fazendeiros que teriam hospedado o escritor em suas fazendas, conceito que baseia a obra de Buarque de Holanda.

Como se sabe, Sérgio Buarque de Holanda não pretendeu fazer da “cordialidade” uma qualidade positiva do brasileiro, mas destacar um traço sociológico, ideal típico, que explicaria a sociedade brasileira. A “cordialidade” do brasileiro seria uma herança do desenvolvimento histórico do país, particularmente do patrimonialismo dos portugueses, que teria conformado o brasileiro como um sujeito informal, generoso, hospitaleiro, caloroso, mas também vingativo quando se trata de defender seu grupo.

Em “Le ‘coronel’ Bento”, de *D'Oultremer à Indigo*, Cendrars destaca essa “cordialidade” do brasileiro do interior, na generosidade, na hospitalidade, na valorização e na proteção da família e do grupo, num quadro patriarcal.

Je dois dire que le “coronel” avait épousé une Indienne, mais que durant le mois que je passai alors dans sa fazenda de la Création, Bento, qui tenait à me rendre au centuple les politesses que j’avais eues pour lui à Paris et qui s’évertuait à me faire passer le temps le plus agréablement possible, mieux que cela, qui me traitait en ami, en frère, qui me laissait monter son moustang, qui me faisait boire dans sa bombilha, qui m’a fait cadeau de son couteau à cran et de son revolver, ce qui est la plus grande marque d’estime que l’on puisse témoigner à quelqu’un parmi ces bergers farouches où un homme désarmé est à la merci du premier venu, Bento ne m’a jamais présenté à sa femme; pas plus que ses hommes et ses partisans, d’ailleurs, qui tous étaient pleins de complaisance et de gentillesse pour moi, me témoignaient beaucoup d’amitié et d’égards, m’invitaient chez eux, le campista dans son rancho, le chasseur dans sa clairière, le pêcheur dans son île, le trappeur à bord de sa chacara, me faisaient même entrer dans leurs demeures, qui dans sa hutte, qui dans son camp ou sous sa tente, pour me présenter leur dernier-né, mais ne laissait jamais approcher ni leurs femmes, ni leurs filles, tellement le sentiment de la famille est une notion sacrée chez ces gens dispersés dans l’immense forêt équatoriale, et, partout, dans les fermes perdues de l’intérieur, le foyer est un lieu interdit, où

*l'étranger ne pénètre jamais et quelle que soit l'hospitalité généreuse, biblique, totale que l'on réserve, aujourd'hui encore, au voyageur, considéré dans ces familles patriarcales qui vivent sur leur défrichement, comme un envoyé, un messenger de Dieu, que l'on écoute, que l'on honore et que l'on consulte, mais que l'on tient à l'écart des jupons !*⁴⁸⁴

A “cordialidade” de Bento está também no seu lado “selvagem”, descrito como um sujeito “autoritário”, “tirano”, um “caudilho”, com muitos inimigos, que alcança e mantém seu domínio com o uso não só do que há de positivo na “cordialidade” definida por Buarque de Holanda, mas também com a violência que lhe é peculiar conforme o paradigma buarquiano. Note-se, além disto, o valor dado por Cendrars à miscigenação entre os patrões brancos e os índios ou caboclos da floresta equatorial.⁴⁸⁵

Repetindo uma das características mais presentes nos personagens “limítrofes” de Cendrars, que marcam a transição entre civilização e seus “confins”, Bento tem marcas aparentes, como o capataz de Oswaldo Padroso e o personagem verídico de Febrônio: no caso do “coronel”, essa marca é uma cicatriz feita pelo lobisomem. Como num espelho de si próprio, o aleijado de guerra, o mensageiro entre dois mundos, esses personagens, marcados por suas experiências com o “primitivo”, costumam introduzir histórias lendárias, folclóricas, nos relatos de Cendrars.

Trata-se aqui do episódio do lobisomem que aterrorizava a fazenda do “coronel” Bento, que marca a tensão entre “civilização” e esse espaço-outro “primitivo”, “selvagem”. Note-se, nesse episódio, que, à sua reinvenção do folclore, da lenda do lobisomem, Cendrars relaciona a mediação dos costumes cristãos, recriando, ou melhor, transfigurando o universo patriarcal e religioso do interior do Brasil à sua época.

⁴⁸⁴ “Devo dizer que o ‘coronel’ havia se casado com uma índia, mas que durante o mês que passei então na sua fazenda da Criação, Bento, que se esforçava para me devolver cem vezes mais as delicadezas que eu tinha tido por ele em Paris e se esforçava mais ainda a me fazer passar o tempo da forma mais agradável possível, melhor ainda, que me tratava como amigo, como irmão, e me deixava montar seu cavalo, me fazia beber do seu chimarrão, me deu de presente sua faca entalhada e seu revólver, o que é a maior demonstração de estima que se pode dar a alguém para esses tropeiros indomáveis, para quem um homem desarmado está à mercê do primeiro que aparecer, Bento nunca me apresentou sua mulher; tampouco o fizeram seus homens e partidários, que, aliás, eram todos cheios de complacência e gentileza para comigo, testemunhando-me muita amizade e atenção, convidando-me a suas casas, o *campista* no seu rancho, o caçador na sua clareira, o pescador na sua ilha, outros caçadores à beira de suas chácaras, convidando-me mesmo a entrar em suas casas, nas suas choupanas, nos seus acampamentos ou nos seus barracões, para me apresentar seus filhos recém-nascidos, mas nunca me deixavam me aproximar de suas mulheres, nem de suas filhas, de tal modo o sentimento de família é uma noção sagrada para essa gente dispersa na imensidão da floresta equatorial, e, em todos os lugares, nas fazendas perdidas do interior, o lar é um lugar proibido, onde o estrangeiro não entra jamais e mesmo com toda generosa hospitalidade, bíblica, total, que se tem, ainda hoje, pelo viajante, considerado nessas famílias patriarcais, que vivem nessas terras desbravadas, como um enviado, um mensageiro de Deus, que se escuta, que se honra e que se consulta, mas que se mantém à distancia de seu rabo de saia!” *In: CENDRARS, Blaise. Op. cit., 2006, p. 40 (tradução minha).*

⁴⁸⁵ *Idem, ibidem, p. 43*

- *Je [o « coronel » Bento] me demande si vous [Blaise Cendrars e os franceses em geral] avez encore du loup-garou en France? Chez nous, il y en a beaucoup. Vous avez vu ma cicatrice, n'est-ce pas ? Ce sont de sales bêtes, aussi personne ne s'y risque, car c'est une chasse dangereuse. La chasse au loup-garou ne peut se pratiquer qu'une seule fois par an: dans la nuit qui suit le Vendredi-Saint, et encore faut-il qu'il fasse pleine lune et s'y être préparé longtemps à l'avance. Il faut rester chaste toute l'année, ne pas avoir de péché mortel sur la conscience, s'être confessé et avoir communiqué tous les dimanches, avoir fait une retraite chez un vieux curé de chez nous, le père Urbano, qui encourage le chasseur, l'initie, lui dévoile les moeurs du loup-garou et ses habitudes, tresse un lasso spécial [...] la chasse au loup-garou étant une entreprise exceptionnelle, où l'on risque non seulement sa vie, mais son salut de chrétien. C'est également le vieux padre qui remet au chasseur la balle en argent qu'il est seul à savoir confectionner et qui seule peut tuer le monstre, enveloppée qu'elle est dans une prière magique dont le padre Urbano est également seul à savoir la formule. Au moment du départ, le vieux prêtre lui donne encore une gourde d'eau bénite, non pas tant pour la soif ou pour étancher ses effroyables blessures si le chasseur venait à être piétiné par la bête dont il ne faut pas prononcer le nom, mais pour reconforter son âme en cas de rencontre avec cette bête horrible, qui est si spontanée et inattendue dans son apparition, qu'il y a de quoi épouvanter le chasseur le plus intrépide.*⁴⁸⁶

O lobisomem, uma espécie de encarnação do mal, desorganiza toda a vida da fazenda e da região, acumulando vítimas de toda sorte de malefícios. Observe-se, nessa recriação da lenda, a transfiguração do espaço brasileiro num universo mágico, místico, no qual o “primitivo”, o reverso de tudo, domina. Bento precisa exorcisar o monstro para livrar a região de todo tipo de infortúnios causados por ele.⁴⁸⁷

Do encontro com o lobisomem, Bento sai marcado com uma imensa cicatriz, como numa metáfora do “batismo” físico por que passam aqueles – como o próprio Cendrars,

⁴⁸⁶ “- Eu [o « coronel » Bento] me pergunto se vocês [Blaise Cendrars e os franceses em geral] ainda têm lobisomens na França? Aqui no Brasil, há muitos. Você viu minha cicatriz, não viu ? São animais maus, ninguém se arrisca a caçá-los, é perigoso. A caça ao lobisomem só pode acontecer uma vez por ano: na noite seguinte à Sexta-feira Santa, e ainda é necessário que seja lua-cheia e que se tenha preparado com muita antecedência. É preciso permanecer casto o ano inteiro, não ter nenhum pecado mortal na consciência, ter se confessado e comungado todos os domingos, ter feito um retiro na casa de um velho padre daqui, o padre Urbano, que encoraja o caçador, o inicia, lhe revela os modos e costumes do lobisomem e trança um laço especial [...] a caça ao lobisomem é uma empreitada excepcional, na qual se arrisca não só sua vida, mas também sua salvação como cristão. É também o velho padre que entrega ao caçador a bala de prata que só ele sabe fazer e que é a única que pode matar o monstro, uma vez que só essa bala recebe a oração mágica que só o padre Urbano conhece. No momento da partida, o velho padre lhe dá ainda um cantil de água benta, não tanto para a sede ou para estancar as terríveis feridas se o caçador vier a ser pisado pelo animal cujo nome não se deve pronunciar, mas para reconfortar sua alma no caso de se encontrar esse horrível, cuja aparição é tão repentina e inesperada que há razões para que o mais intrépido dos caçadores se apavore.” *In: Idem, ibidem*, p. 48 (tradução minha).

⁴⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 49-50.

aleijado pela guerra – que vêm a conhecer o mundo “primitivo”; trata-se de uma imagem de “renascimento”.⁴⁸⁸

Vemos como a transfiguração do Brasil não se faz em Cendrars somente de imagens idílicas, ainda que Cendrars se refira ao “paraíso” para descrever o Mato Grosso do “coronel” Bento. O paraíso de Cendrars é feito de “quedas”, de encontros com as “trevas” de um mundo de ponta-cabeça.

No final dessa “história verdadeira”, a menção aos trópicos paradisíacos, cuja visão Cendrars compara à felicidade de assistir ao “nascimento do mundo” (quando tem-se a impressão de “viver pela primeira vez”, de que tudo é novo e “que se é feliz de existir”), dá ensejo ao derradeiro confronto do “coronel” Bento com os animais ferozes, do qual não sobrevive. Nascimento, morte e renascimento repetem o tema do mito das origens nos trópicos.⁴⁸⁹

É interessante pensar, com Julia Kristeva, no “estrangeiro” como figura na qual se projeta o espírito “perspicaz e irônico” do filósofo moderno, seu “duplo”, sua “máscara”: “metáfora da distância” com que cada um deve se relacionar para “relançar a dinâmica da transformação ideológica e social”⁴⁹⁰. Esse “estrangeiro”, “bizarro e sutil”, seria o *alter ego* do “homem nacional”, que revelaria as insuficiências pessoais e os “vícios” dos costumes e das instituições.

Kristeva refere-se a Montesquieu e Voltaire, à filosofia iluminista, quando a ficção filosófica teria se enchido de estrangeiros que convidavam o leitor à viagem, uma dupla viagem, ao seu ver: por um lado, seria interessante se “expatriar” para abordar outros climas, mentalidades, regimes; mas, por outro, esse *décalage* só se realizaria na intenção de voltar a si e ao seu ambiente original, sua “casa”, para “rir” de seus limites, de suas “estranhezas”, de seus “despotismos mentais ou políticos”⁴⁹¹.

Traçando um paralelo, esse “outro” que Cendrars conhece no Brasil lhe serve como um *alter ego* que desterritorializa definitivamente o “mesmo” europeu do autor, desde o deslocamento de sua “expatriação” a partir de sua experiência da diferença no país, ao deslocamento de sua posição de escritor no mundo, no retorno à sua origem. Esse “outro” cola na *persona* do autor, que passa a carregar para sempre essa *diferença* em si mesmo. Nesse sentido, a posição inicial é superada por uma trajetória que se constroi dialogicamente, em

⁴⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 58-59.

⁴⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 51-52.

⁴⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 58-59.

⁴⁹⁰ KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988, p. 196.

⁴⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 196.

reação permanente àquilo que o diferente lhe propõe, num diálogo que não só desestabiliza tudo que era norma (suas insuficiências pessoais e os “vícios” dos costumes e das instituições), como não se fecha mais numa identidade estável e definitiva.

Para que a utopia de um mundo onde, de fato, os valores universais como “liberdade”, “igualdade” e “fraternidade” prevaleçam, respeitando as manifestações culturais locais – como Cendrars diz em *“L’actualité de demain (choses vues)”*, para que a “missão histórica” das “democracias sul-americanas” realize o desejo de que esses princípios se estendam a toda a coletividade humana, sem exclusões –, ele se insurge contra o paradigma racionalista, propondo sua superação por um modelo que lhe é oposto. Valoriza assim o que é tido como “diferente”, “primitivo”, “instintivo”, que equivale ao “autêntico”, seu novo território escritural.

Trata-se em Cendrars de uma atualização do que Sandra Sacramento chama de “locus enunciativo”, referindo-se a Mário de Andrade⁴⁹². Como este, Cendrars assume um novo lugar de fala, através do uso da narrativa fantástica e de sua mirada etnográfica. No caso da *“histoire vraie”* do “coronel” Bento, é sobretudo através do uso da narrativa fantástica que Cendrars propõe um processo “crítico-revisionista” da formação europeia, assim como o faz Mário de Andrade em relação à formação cultural brasileira.

A ideia do Brasil como utopia inscreve-se na categoria de uma alteridade fundadora no seu novo paradigma de civilização. Embora a ideia de *“Utopialand”* só apareça em *Trop, c’est trop* (1955), o Brasil como terra de utopia surge desde *Feuilles de Route* (1924), variando de recorrências como um verdadeiro *paraíso*, mais ocasionais, à definição de um novo modelo de *utopia*, que se apropria de tudo o que permanecia excluído no modelo utópico moderno, isto é, de tudo o que sempre foi considerado “primitivo”, dos instintos aos criminosos, mas, sobretudo, com a inclusão daqueles que nunca foram considerados “sujeitos” da história pela “civilização” europeia.

A *diferença* é exaltada nesse novo modelo civilizatório, quebrando a hierarquia dos valores eurocêntricos e superando qualquer afirmação de uma evolução em direção a uma civilização ideal, perfeita. Ainda que possa haver uma afirmação de um *télos* brasileiro, este seria construído historicamente, seria um *télos* no sentido de uma evolução para uma civilização “imperfeita”, porém integradora, nos moldes do mundo às avessas que Blaise Cendrars conhece e exalta no Brasil. Esse *télos* concebido por Cendrars para o Brasil tem uma

⁴⁹² SACRAMENTO, Sandra. Cartografias simbólicas: o mesmo e a diferença na literatura. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p.99-112, 1º sem. 2007, p. 9.

escala humana, não sobre-humana. A ideia de paraíso em Cendrars deixa de ser excludente e autocentrada, abrindo-se à diferença radical. Sua utopia não é refém da ideia de perfeição. O ceticismo do autor o impede de pensar numa ideia de mundo perfeito, introduzindo a dúvida na ordem do dia, contra qualquer certeza dogmática.

Neste sentido, sua utopia difere fundamentalmente daquela tradição de Thomas More. Blaise Cendrars não apresenta, em seus textos sobre o Brasil, nem a veia satírica nem a paródia da sociedade europeia que critica, como faz More com relação à sociedade inglesa, no primeiro livro de *A Utopia*; tampouco apresenta a idealização de uma sociedade perfeita da segunda parte do livro de More⁴⁹³. Cendrars se insere, antes, numa tradição cética que valoriza a alteridade, como em Montaigne⁴⁹⁴.

A “utopia” de Cendrars não se restringe às descrições idílicas do novo território escritural do autor, mas ao incorporar o que era marginal no paradigma civilizatório europeu, ela se opõe sobretudo a essas exclusões. A nova matriz de civilização que Cendrars propõe inscreve-se, pois, num novo paradigma étnico, que usa como metodologia uma nova mirada etnográfica e se fundamenta em uma visão anti-eurocêntrica, multicultural e interétnica, na qual a diversidade social é o maior valor.

Como diz Claude Leroy, “Se a utopia consiste em recusar o mundo como ele é para reformá-lo sob um modo ideal, Cendrars não tem nada de utopista.”⁴⁹⁵ Ele recusa a ordem estabelecida na Europa ocidental, mas tampouco adere ao comunismo. Opõe-se ao poder em todas as suas formas. A Primeira Guerra Mundial e sua mutilação consolidaram sua convicção de que “o homem é o lobo do homem”, que será confirmada nas autobiografias do pós-Segunda Guerra. Para ele, tanto conservadores como revolucionários são movidos pela vontade de uniformizar a natureza humana e as formas de organização social, tudo quanto o que ele tem ojeriza. Portanto, a nosso ver, a viagem é um projeto de vida e um programa literário, para quem reivindica a margem e assume sua dissidência.

Afirmar uma utopia de uma terra “de verdade” é ir contra qualquer “utopia” de perfeição. Cético, como poucos intelectuais de sua época, ao recusar tomar o partido das democracias ocidentais ou dos países comunistas, bem como, antes, dos regimes fascistas,

⁴⁹³ Cf. MORE, Thomas. *A Utopia*, in: ROTTERDAM, Erasmo; MORE, Thomas. **Os pensadores**. Elogio da loucura/ Erasmo de Rotterdam. A utopia/ Thomas More. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

⁴⁹⁴ Cf. MONTAIGNE, Michel Eyquem. Dos canibais. In: MONTAIGNE, M. E. **Ensaíes**. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 100-106.

⁴⁹⁵ LEROY, Claude. Préface, p. XXV, in CENDRARS, Blaise. **Aujourd’hui**, suivi de Jéroboam et la Sirène, Sous le signe de François Villon, Le Brésil et Trop c’est trop. Tout autour d’aujourd’hui 11 (Obras completas n° 11). Paris : Denoël, 2005.

Blaise Cendrars certamente via nas utopias de perfeição o perigo da aspiração à perfeição, tão própria do racionalismo universalista e que, para os críticos, teria levado a regimes totalitários no século XX⁴⁹⁶. Seu ceticismo introduz a dúvida radical contra qualquer regime dogmático de pensamento. É, pois, como uma espécie de cético utopista que Cendrars toma o partido dos países latino-americanos, cujo modelo é para ele o Brasil, país cujas representações estereotipadas ele analisa, especialmente em *Brésil, des hommes sont venus*: um clichê *passadista*, identificado à imagem de um “paraíso sobre a terra”, e outro *futurista*, relacionado à imagem de um “país do futuro”.

Em “*Mes chasses*”, ainda em *D’outremer à Indigo*, Blaise Cendrars explora bastante as lendas folclóricas, que ele inventa ou recria a partir do conhecimento do pitoresco da fauna brasileira. Logo na introdução dessa “*histoire vraie*”, ele determina um momento de ruptura, a guerra da qual participou, a partir do qual nunca mais teria matado um ser vivo, salvo quando atirou num “oku”, um pássaro brasileiro. Logo após esse episódio, ele teria partido da fazenda onde estava hospedado para o interior, com o objetivo de encontrar os animais ferozes típicos do Brasil: a onça, o crocodilo, a jiboia.

A aventura na “floresta virgem”, comparada a uma catedral, é tida como uma busca por autoconhecimento. Na floresta, o autor mergulharia no “fundo de si mesmo”, escutando os rumores dos animais ao longe.⁴⁹⁷

Na recriação do ambiente da floresta, os animais dão o tom pitoresco da narrativa misteriosa que revela ao mundo a diversidade do Brasil, contada por um Cendrars visionário, que recria lendas e mitos como se escrevesse uma reportagem sobre fatos vividos. É o caso da descrição de sua aventura na floresta à procura dos animais selvagens⁴⁹⁸ e do seu encontro com a onça, que certamente nunca aconteceu.⁴⁹⁹

Em “*Le crocodile*”, Blaise Cendrars conta, novamente como se fosse um repórter, suas supostas aventuras na fazenda paulista de dona Veridiana. E mais uma vez alcança uma perspectiva etnográfica, em suas observações sobre os negros. De seu quarto de hóspede, o autor vê a antiga senzala. Chama-lhe a atenção a extrema educação, a limpeza das antigas mucamas, negras ou mulatas, moças ou velhas. E, citando a abolição e a lei do ventre livre,

⁴⁹⁶ A crítica ao racionalismo é comum a várias vanguardas modernistas de sua época, ainda que muitas delas acreditem em utopias de perfeição. Nos dias de hoje, Tzvetan Todorov se destaca como um crítico *a posteriori* das utopias de perfeição, responsabilizadas por ele pelos regimes totalitários do século XX, cf. TODOROV, Tzvetan. **Memória do mal, tentação do bem**. Indagações sobre o século XX. São Paulo: Arx, 2002.

⁴⁹⁷ CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 2006, p. 71.

⁴⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 75

⁴⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 77-78

fica pensando que as velhas deviam ter vivido sob a escravidão e que seus modos gentis e graciosos e sua dignidade não deveriam ser uma forma de servidão adquirida, mas sim um “dom completo de si”, como se fosse uma graça “pertencer” à família de senhores brancos⁵⁰⁰. Mais adiante, refletindo sobre os descendentes dos escravos, assinala sua humildade, timidez e submissão⁵⁰¹.

É como se a África, a escravidão, o mato fossem para Cendrars “o apelo do outro mundo”: as crueldades, a desorientação dos negros, “os dramas do desbravamento”, “a imensidão do país”, “o futuro”, “a profundidade da noite”, “a ameaça do céu”. Tudo conclama o autor à descoberta do “outro mundo”. E tudo lhe parece “irreal”, conclui⁵⁰².

Essa sensação de “irrealidade” dialoga com suas inúmeras referências ao “real”, à “realidade externa”, modelando a dimensão dialética da relação de Cendrars com essa nova “civilização”. Entre utopia e “realidade”, ele escolhe uma utopia de um país que existe e não obedece aos parâmetros eurocêntricos de “civilização”.

E logo após evocar essa atmosfera de vertigem, de perda de si nesse novo território, Cendrars faz apelo à referência historiográfica e reflete sobre os efeitos da abolição da escravatura. Em especial, vocaliza a perspectiva dos senhores, através de seu diálogo com dona Veridiana, e, dessa forma dialógica, vai contando aquilo que chama de “a história dos homens” do Brasil, com todo o frescor da mirada antropológica de sua ficção, contra aquilo que chama de “a história oficial”, que não lhe interessa contar⁵⁰³. E, assim, vai falando da abolição, da imigração europeia, da unidade do país, e vai tocando aqui e ali em tópicos que lhe são caras, nos seus relatos sobre o Brasil, como o valor da contribuição tanto dos negros para a unidade do país, quanto de sua mestiçagem com os brancos, apesar de aqui e ali repetir clichês sobre a preguiça e a negligência dos negros⁵⁰⁴. De tal forma, vai construindo sua tese de que o país é uma nova civilização.

- *C'est vrai, vous avez raison, c'est notre faute, notre grande faute*
[diz dona Veridiana da responsabilidade dos ex-senhores de escravos]. *Nous les avons abandonnés trop longtemps à eux-mêmes et c'est la ruine de notre immense pays. Avec le progrès économique et les richesses tout le monde est redevenu nomade chez nous. C'est peut-être de l'atavisme. Les riches*

⁵⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 83.

⁵⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 86.

⁵⁰² *Idem, ibidem*, p. 90.

⁵⁰³ CENDRARS, Blaise. **Bourlinguer**. Paris: Éditions Denoël, 1997, p.25.

⁵⁰⁴ Ainda que esses clichês possam ser tomados como traços “positivos”, como maneiras de boicotar o trabalho escravo, cf. KOWARICK, Lúcio. **Trabalho e vadiagem**, a origem do trabalho livre no Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

*propriétaires, comme nous, allaient tous vivre en Europe et nos gens, ne voyant plus leurs maîtres, partirent à leur tour, abandonnant leurs dieux lares, et jusqu'à leurs vieux parents, pour aller défricher l'Ouest, où il y a de nouvelles et de nouvelles terres. On a fait appel à la main-d'oeuvre étrangère, on équipe le pays, les ingénieurs pensent à l'avenir, mais ces bouleversements et ces grands remue-ménage risquent de frapper à mort l'âme de notre patrie. L'unité brésilienne est faite de notre communion avec nos Noirs. Nous leur devons tout. Aujourd'hui, beaucoup de gens pensent comme moi, Cendrars. C'est pourquoi je suis revenue. L'Europe ne nous vaut rien à nous autres, Brésiliens. À Paris, j'étais une déracinée. J'avais le mal du pays. Toujours, toujours. J'avais la nostalgie, les saudades comme on dit chez nous.*⁵⁰⁵

No meio de tantas referências a aspectos da vida social brasileira, a narrativa sobre um crocodilo que o poeta jamais viu parece deslocada. Mas Blaise Cendrars nos oferece a chave para a compreensão de suas narrativas sobre o Brasil, ao citar “os cronistas da descoberta” que teria lido na biblioteca da fazenda de dona Veridiana, não sem dizer que ele descobriu o Brasil, penetrando suas florestas, febril, “mas sem esperança”. Mais uma oscilação entre seu ceticismo e sua afirmação de uma *Utopialand* que tem por origem sua mirada etnográfica para o “outro”. Interroga-se: “O passado. O futuro. Será que eu sonhava?”⁵⁰⁶ E responde na conclusão dessa “história verdadeira”: “Não, a fazenda do lago não era um sonho.”⁵⁰⁷ E conclui que tudo aquilo que conta é verdadeiro, que ele viveu tudo isso.⁵⁰⁸

No capítulo seguinte de “*Mes chasses*”, “*Le boa*”, Blaise Cendrars continua sua narrativa circular entre a criação de lendas (como, no caso, a da descoberta de uma jiboia de

⁵⁰⁵ “- É verdade, você tinha razão, é nossa culpa, nossa grande culpa [diz dona Veridiana da responsabilidade dos ex-senhores de escravos]. Nós os havíamos abandonado tempo demais a eles mesmos e isso foi a ruína de nosso imenso país. Com o progresso econômico e as riquezas, todo mundo voltou a ser nômade no nosso país. Trata-se talvez do atavismo. Os fazendeiros ricos, como nós, iam todos viver na Europa e nossos empregados, não vendo mais seus senhores, também partiram, abandonando seus lares de Deus e até seus velhos pais, para ir desbravar o Oeste, onde há novas e novas terras. Apelamos para a mão de obra estrangeira, equipamos o país, os engenheiros pensam no futuro, mas essas transformações e confusões correm o risco de matar a alma da nossa pátria. A unidade brasileira é feita da nossa comunhão com os negros. Nós lhes devemos tudo. Hoje, muita gente pensa como eu, Cendrars. Por isto, eu voltei. A Europa não nos valhe de nada, a nós, brasileiros. Em Paris, eu era uma pessoa sem raízes. Eu tinha saudade do país. Sempre, sempre. Eu tinha a nostalgia, as saudades como dizemos na nossa terra.” *In: CENDRARS, Blaise. Op. cit., 2006, p. 92-93 (tradução minha).*

⁵⁰⁶ *Idem, ibidem, p. 97.*

⁵⁰⁷ *Idem, ibidem, p. 97.*

⁵⁰⁸ “*Non, tout cela n'est pas un rêve, tout cela m'est arrivé il n'y a pas quinze ans, et cette fazenda du crocodile existe où l'on parle encore aujourd'hui d'un général légendaire qui faisait si bien l'âne mort. La preuve, c'est que je reçois de temps à autre une lettre où l'on m'appelle « Mon général ! », où l'on me donne des nouvelles du petit Frederico, où l'on me demande : « Quand donc reviendrez-vous chez nous faire l'âne mort ? On s'ennuie sans vous » et qui est signée « Maria »/ Mais sans l'aventure avec ce crocodile que je n'ai jamais vu, moi-même je croirais avoir rêvé.*”; “Não, nada disso é um sonho, tudo isso me aconteceu há menos de quinze anos, e essa fazenda do crocodilo existe onde se fala ainda hoje de um general legendário que se fazia muito bem de bobo. A prova é que às vezes eu recebo uma carta na qual me chamam de «*Meu general!*», me dão notícias do pequeno Frederico e me perguntam: ‘Quando você voltará à nossa casa se fazendo de bobo? Nós nos entediamos sem você’, assinado ‘*Maria*’/ Mas sem a aventura com esse crocodilo que eu nunca vi, eu mesmo acreditaria ter sonhado.” *In: Idem, ibidem, p. 102 (tradução minha).*

mais de mil anos, vinte metros de comprimento e de 88 centímetros de largura: “superstições” que ele mesmo credita ao “atavismo” ancestral⁵⁰⁹) e as cenas nas quais descreve os modos de vida nas grandes fazendas do Brasil, tentando recriar nelas suas experiências de viagem ou aquilo que aprendeu com os brasileiros e com os livros.⁵¹⁰

Em “*Le boa*”, ao apresentar o “coronel” Logrado e sua fazenda, Cendrars fala sobre a infiltração dos paulistas no interior do país, tema principal da obra de seu amigo Paulo Prado. Repete o recurso à circularidade entre invenção ou recriação do folclore e o uso de narrativas referenciais, ora etnográficas, ora explicações sobre a história do Brasil.⁵¹¹

Ainda em “*Mes chasses*”, a recriação do cenário de uma grande fazenda de café no interior paulista serve a Cendrars para, mais uma vez, afirmar o progresso que a aplicação de técnicas modernas na monocultura trouxe ao Brasil⁵¹², contra o clima tropical.

Ao descrever a importância da fazenda de Santa Rita na economia cafeeira, Cendrars ressalta, mais uma vez, o lugar central que ocupam as grandes fazendas de café paulistas, com seus “coronéis”, na representação cendrarsiana do Brasil e dos brasileiros. E, mais ainda, a centralidade do tema do café na sua construção de uma nova utopia e de um novo modelo de civilização.⁵¹³

Em “*L’Amiral*”, essa outra história de *D’Oultremar à Indigo* – classificada de “verdadeira” por Cendrars⁵¹⁴ –, ele volta a recorrer aqui e ali à história e à geografia para falar de sua “experiência” no Brasil.

É recorrendo a narrativas referenciais, desde as jornalísticas, fotográficas mesmo, às historiográficas, que Cendrars inicia “*L’Amiral*”, com a menção ao suposto verso de Victor Hugo: “Pernambouc aux montagnes bleues!”⁵¹⁵. Isso lhe serve de mote à descrição de sua chegada de navio ao Recife, com sua “vegetação luxuriante do trópico”⁵¹⁶, e à introdução de uma pequena observação historiográfica sobre o domínio holandês e a disputa entre as metrópoles europeias pela hegemonia sobre os territórios que viriam a ser brasileiros.⁵¹⁷

Sobre a classificação de suas histórias como “verdadeiras”, lá pelo meio de “*L’Amiral*”, Cendrars narra uma conversa sua com o comandante Jensen, em sua viagem de

⁵⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 123.

⁵¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 112.

⁵¹¹ *Idem, ibidem*, p. 117.

⁵¹² *Idem, ibidem*, p. 105-106.

⁵¹³ *Idem, ibidem*, p. 105-106.

⁵¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 151.

⁵¹⁵ Verso que Victor Hugo nunca teria escrito, segundo os especialistas.

⁵¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 138.

⁵¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 137-138.

retorno do Brasil. O comandante então lhe pergunta se escreve romances, ao que Cendrars responde: “Não, histórias verdadeiras”.⁵¹⁸

Também em “*L’Amiral*”, Blaise Cendrars recorre inúmeras vezes às descrições “fotográficas” dos cenários brasileiros de suas aventuras, seja das cidades de Recife ou do Rio de Janeiro, seja do interior do país, insistindo na afirmação do caráter único do país. Essa imagem da natureza incomparável do Brasil é outra tópica indissociável de sua ideia de *Utopialand* e da ideia de “civilização tropical”. O termo “tropical” serve como meio de distinção identitária, marcando a diferença entre as chamadas “grandes civilizações” e o modelo de uma “nova” civilização que Cendrars concebe para o Brasil, além de sublinhar a importância da natureza (clima, fauna e flora) para a concepção dessa nova ideia de civilização pelo autor. O “homem novo”, que é o “brasileiro” nas narrativas do autor, é forjado pelo contato com a natureza “primitiva”, por vezes ameaçadora, mas cuja sedução é inevitável.⁵¹⁹

Não falta também em “*L’Amiral*” o elogio dos negros, de sua contribuição cultural para a imagem do Brasil como uma nova civilização. Se pudermos falar de um “homem novo” nessa “civilização tropical” construída por Cendrars em sua obra, ele é negro ou mestiço. Nessa “história verdadeira”, Cendrars fala dos negros escultores, o que nos remete à sua admiração pelo Aleijadinho, sobre quem pretendia escrever.⁵²⁰

A última “história verdadeira” de *D’Oultremer à Indigo*, “*Monsieur le Professeur*”, é sobre o encontro de Blaise Cendrars com um botânico sueco que teria conhecido o Brasil e teria feito uma viagem ao Orinoco, onde teria descoberto uma flor selvagem, e, como Humboldt, citado pelo autor, a teria batizado com seu nome. Esse trecho inicial da história é mais um em sua obra que confirma e reitera o tema do Brasil como lugar mítico fundador, mais um relato de um “batismo” de um estrangeiro europeu nos trópicos.⁵²¹

A reafirmação do país como lugar mítico de renascimento, de “descoberta”, abre-se à afirmação de uma *Utopialand* e do advento de um novo paradigma civilizatório, no qual a sociedade é produto das diferenças socioculturais e o novo homem nasce da miscigenação, admitindo até, apesar de seus crimes, os criminosos como “agentes civilizatórios”, na medida em que eles alargam o sentido de civilização ao confrontarem o homem com suas origens primitivas.

⁵¹⁸ “- Ah, você escreve/ - Sim./ - O quê ?/ - Histórias./ - Qual gênero de histórias, romances ?/ - Não, histórias verdadeiras.” In: CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 2006, p. 151 (tradução minha).

⁵¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 197.

⁵²⁰ *Idem, ibidem*, 2006, p. 162-163.

⁵²¹ *Idem, ibidem*, 2006, p. 218.

Há, como visto, uma recusa, assim, daquele modelo civilizatório que associa o bem ao belo, à perfeição. O que há mesmo nas representações do Brasil e dos brasileiros em Cendrars são pessoas, grupos e discursos, e suas relações com as práticas, os usos e os costumes do país, desde um retrato da elite cafeeira paulista à valorização de aspectos da cultura popular.

O Brasil de Blaise Cendrars é o lugar onde fermentam todas as contradições e paradoxos. No que se refere à paisagem, temos os contrastes e o paroxismo das misturas. No que se refere à população, exalta-se a miscigenação racial e o hibridismo sociocultural. Vemos a *empatia* de Cendrars pelo “povinho”, pelos excluídos da “história oficial” – a qual ele critica em *Bourlinguer*⁵²² – pela gente do interior, de um Brasil profundo, pelos negros, indígenas, caboclos, de quem retira o “barro” que sustenta seu conceito de “homem novo”. Podemos, pois, considerar que ele propõe uma reflexão sobre os “sujeitos” da história, no sentido de incluir aqueles “sujeitos” subordinados pelo modelo etno e eurocêntrico de “civilização”.

⁵²² CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 1997, p. 25.

CAPÍTULO 3

As memórias e os ensaios de Blaise Cendrars

A reportagem e a história demandam um pacto entre autor e leitor que é da ordem de um efeito de exatidão do acontecimento narrado. Philippe Lejeune fala em “pacto referencial”⁵²³, pois ambos os gêneros se reportam a uma suposta “verdade”. Na obra de Blaise Cendrars, assistimos ao cruzamento dos dois gêneros, que parece afirmar, a princípio, um compromisso com uma suposta “verdade” histórica. Segundo Cendrars, trata-se de uma história que pretende ser aquela mais próxima da vida dos homens do que da dita história “oficial”. Mas, ao longo de muitos trechos de sua obra sobre o Brasil, ele deliberadamente mistura “história” e ficção, como foi visto.

Bourlinguer, um dos livros “memoriais” de Cendrars do pós-Segunda Guerra Mundial, inicia-se fazendo apelo à pesquisa bibliográfica com o uso de notas. O primeiro capítulo, “*Venise – Le passager clandestin*”, abre-se com uma imagem do autor olhando Veneza pela janela, e, num *flashback*, surge a cidade em 11 de novembro de 1653, com a narrativa histórica, contada em *Storia de Mogor*, de um passageiro clandestino sendo açoitado. Trata-se de um livro de memórias de um aventureiro e médico veneziano, chamado Nicolao Manucci, que, em 1703, havia chegado às Índias, via Pérsia. Os manuscritos originais desse livro, depositados na Koenigliche Bibliothek de Berlim, teriam servido ao Père Catrou, autor da *Histoire générale de l’empire du Mogol*⁵²⁴. Homenageando o editor moderno da *Storia de Mogor*, William Irvine, por sua experiência profissional na utilização dos arquivos e por sua “alta probidade”, Cendrars faz-lhe, no entanto, críticas por não oferecer ao leitor o texto autêntico do autor, na expressão dele, “um escritor já pilhado durante sua vida”⁵²⁵

Vê-se, neste trecho, a preocupação de Cendrars com a utilização de manuscritos originais e com as deformações a que estão sujeitos, ao que acrescenta, mais adiante, uma crítica à “história oficial”, a que visariam as “deformações da tradução”.

Esse primeiro capítulo de *Bourlinguer* parece querer introduzir uma das questões que Cendrars coloca ao escrever sua autobiografia: servir à história? Mas que história? Ele responde: “a história do homem, dos homens, do autor e de seus contemporâneos”⁵²⁶. Não “a

⁵²³ LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico de Rousseau à Internet*. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.20.

⁵²⁴ CENDRARS, Blaise. *Bourlinguer*. Paris: Éditions Denoël, 1997, p. 21-24

⁵²⁵ “c’est bien le pire malheur qui pouvait accabler au bout de deux cents ans d’étouffement un écrivain déjà pillé de son vivant et que l’on peut croire aujourd’hui être condamné pour l’éternité.” *Idem, ibidem*, p..25.

⁵²⁶ *Idem, ibidem*, p.25.

história oficial”. Note-se que ele prevê um possível uso “enciclopédico” das informações contidas em seu livro.

Lui-même [William Irvine] s'est attaché à la traduction de la partie en français du manuscrit de Berlin qui avait déjà servi au Père Catrou, et qui est la plus brillante, mais aussi la moins vivante parce qu'elle vise à l'exposé de l'histoire officielle de l'empire d'Aurangzeb et non pas à l'histoire de l'homme, des hommes, de l'auteur et de ses contemporains. C'est aussi la partie la plus démodée aujourd'hui parce que nous possédons sur le sujet une meilleure et plus ample documentation et tout un arsenal d'études historiques.

*[...] En vertu de quoi j'ai rédigé la présente Notice pour le futur, ad usum Encyclopaedie... et, peut-être, pour tenter un éditeur français, portugais ou... vénitien!*⁵²⁷

Assim, ao longo da obra de Blaise Cendrars, as narrativas – sejam “históricas”, como aquelas sobre a história do Brasil, sejam ensaísticas, memoriais, memoriais entremeadas de “históricas”, fictícias misturadas com “históricas” – vêm contribuir para uma “história dos homens”, do próprio autor e de seus contemporâneos, que pretende contrapor-se a uma “história oficial”, como se os testemunhos dessa “história dos homens” a tornassem mais próxima da história vivida.

Cendrars parece então estar para o autor dos manuscritos da *Storia de Mogor* como suas memórias estão para as memórias daquele autor para a história. A intenção de dar às suas memórias uma função histórica parece se confirmar pela introdução de notas voltadas “para o leitor desconhecido”, em que, por exemplo, neste primeiro capítulo de *Bourlinguer*, explica a omissão ou citação do nome de Manucci nas biografias de Michaud e de Didot, como também corrige erros sobre a data de sua morte⁵²⁸.

Explica, ademais, que essas “Notas para o leitor desconhecido” servem para incentivar a comunicação com os leitores, tirando-o da sensação de escrever no “vazio”. Portanto, se prestarmos atenção nesses paratextos, perceberemos que essas notas, protocolo elementar da escrita da história, parecem ter uma intenção performativa, de conferir autenticidade e, sobretudo, autoridade ao texto ensaístico-memorialista de Cendrars.

⁵²⁷ “Ele mesmo [William Irvine] se dedicou à tradução da parte em francês do manuscrito de Berlim que já havia servido ao Père Catrou, e que é a mais brilhante, mas também a menos viva, porque ela visa expor a história oficial do império de Aurangzeb e não a história do homem, dos homens, do autor e de seus contemporâneos. É também a parte mais fora de moda hoje em dia, porque nós temos uma melhor e mais ampla documentação e todo um arsenal de estudos históricos sobre o tema. [...] Por isso redigi essa nota para o futuro, *ad usum Encyclopaedie...* e, Talvez, para tentar um editor francês, português ou veneziano !”, in: *Idem, ibidem*, p. 25-26.

⁵²⁸ *Idem ibidem, op. cit.*, p.27-28.

É aí que surge uma visada etnográfica quando Cendrars resgata, nas tradições brasileiras, histórias legendárias ou imagens míticas que o ajudam a traçar o perfil do Brasil ao longo da história. É como se essas lendas, à força da tradição, adquirissem valor de “verdade”, de uma “verdade” que se comprovaria na observação dos fatos históricos.

Poderíamos nos perguntar se suas representações do Brasil apresentariam uma tese que se pretende de base histórica, ainda que faça uso de diferentes gêneros para afirmá-la.

De qualquer forma, “a ideia de extrair elementos de informação histórica de textos inventados”⁵²⁹ não é nova, exemplos não faltam, desde os historiadores da Antiguidade.

Dominick Lacapra, em “História e Romance”, refletindo sobre as relações do romance com a história, mostra que o romance pode servir como fonte à história. Para ele, o valor do romance está precisamente em sua função referencial, no fato de sua representação da vida social, seus personagens, seus temas poderem ser convertidos em “informação ou conhecimento útil” para a história⁵³⁰.

Se o romance é lido em sua totalidade em história, é porque ele pode ser empregado tipicamente como uma fonte que nos conta algo factual sobre o passado. Seu valor está na sua função referencial – na maneira em que ele funciona como uma vitrine da vida ou das transformações no passado. O enfoque do historiador se concentra, deste modo, sobre o conteúdo do romance - sua representação da vida social, seus personagens, seus temas e assim por diante. Numa palavra, o romance é relevante à pesquisa histórica na medida em que pode ser convertido em informação ou conhecimento útil⁵³¹.

Segundo Lacapra, como “a narrativa tem sido reabilitada como uma forma de representação do passado”⁵³², “os textos são compreendidos como usos variáveis da linguagem que chegam a um acordo com ou – ‘registram’- contextos de várias maneiras - maneiras que comprometem o intérprete como historiador e crítico em uma troca com o passado através de uma leitura dos textos.”⁵³³

Cabe indagar, na filigrana dos textos de Blaise Cendrars, sobre o pacto que ele estabelece com o leitor: é como se ele construísse uma “verdade”, de origem histórica ou mítica, que justificasse e explicasse o presente, e criasse com isso base para o futuro? Seria,

⁵²⁹ GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**. Verdadeiro, Falso, Fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 83.

⁵³⁰ LACAPRA, Dominick. “História e Romance”, **Revista de História**. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1991, n° 2/3, p. 107-124, p. 116.

⁵³¹ *Idem, ibidem*, p.116.

⁵³² *Idem, ibidem*, p. 110.

⁵³³ *Idem, ibidem*, p. 118.

então, como se ele propusesse uma tese sociológica, como num corte sincrônico a partir da diacronia? Seria como se a “descoberta do Brasil” por Cendrars começasse por uma desterritorialização no espaço que convidasse a uma desterritorialização no tempo, que se consuma quando ele incorpora a história, o mito de origem legendária e mesmo a ficção que inventa o mito?

Nesse sentido, a exemplo de seu amigo Paulo Prado, ele parece, com suas representações de Brasil, querer a princípio propor uma tese, para a qual busca fundamento em diversas áreas do conhecimento, e lança mão de diferentes gêneros para defendê-la.

3.1 – *Bourlinguer* (1948): o papel da história

Em *Bourlinguer*, segundo livro das “memórias” de Blaise Cendrars que trata do Brasil⁵³⁴, de 1948, há o que Maria Teresa de Freitas chama de “irrupção da História na autobiografia – e, sobretudo, em uma autobiografia mítica, como é a de Cendrars”, em que o personagem de Paulo Prado asseguraria a função histórica do gênero, “o que é também uma garantia da autenticidade do texto”⁵³⁵.

No 11º capítulo do livro, “*Paris, Port-de-Mer*”, no que Freitas chama de “espécie de díptico simultâneo dinâmico”⁵³⁶, isto é, como num estilo cinematográfico, em que o filme é feito a partir de diferentes perspectivas, buscando o efeito da simultaneidade, vê-se a história do Brasil se passar em diferentes momentos, da fundação da cidade de São Paulo à modernização dos grandes centros urbanos carioca e paulista, dos escritos dos primeiros viajantes às imigrações, da independência política do país à sua entrada na Primeira Grande Guerra Mundial ao lado dos aliados.

Cendrars usa o personagem histórico de Paulo Prado de modo a autenticar a historicidade de seu texto, no qual narra uma série de eventos da história do Brasil, na perspectiva dos “desbravadores” paulistas. Por sua vez, isso confirma o protagonismo de Paulo Prado e de sua família, assim como dos cafeicultores paulistas, na história do Brasil que Cendrars escolhe contar, mesclada à sua história de vida. Ele “usa” o personagem de Paulo Prado como fiador da autenticidade de sua narrativa, ainda que a narrativa possa faltar com a

⁵³⁴ O segundo livro de Blaise Cendrars classificado como de “memórias”, **La main coupée**, de 1946, não trata do Brasil, tampouco conta da amputação de sua mão direita, ausente na narrativa.

⁵³⁵ FREITAS, Maria Teresa. *Portrait de Paulo Prado*, in FREITAS, Maria Teresa de; LEROY, Claude (direction). **Brésil, L’Utopialand de Blaise Cendrars**. Paris: Harmattan, 1998, p. 36-37 (tradução minha).

⁵³⁶ *Idem, ibidem*, 1998, p.34.

fidelidade absoluta aos fatos⁵³⁷. Cendrars usa também os gêneros biográfico e histórico para confirmar a veracidade dos fatos narrados na sua autobiografia e atestar sua autoridade de *connaisseur*.

Para Maria Teresa de Freitas, a obra cendrarsiana confere a Paulo Prado um lugar privilegiado, como se nota na sua “presença textual” nessa obra. Ela lembra que, já sob a forma de dedicatória ao amigo brasileiro, como na oitava seção de *Aujourd’hui* e em *Brésil, des hommes sont venus*, Cendrars introduz no texto um elemento referencial, levantando uma ponte entre sua obra e a vida de Paulo Prado, e inscrevendo, assim, a vida na obra⁵³⁸. Isto é especialmente verdade no caso da dedicatória póstuma de *Brésil, des hommes sont venus*, em que Cendrars faz menção ao livro paradigmático de Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, colocando os dois textos numa explícita intertextualidade e estabelecendo um diálogo entre os dois homens e os dois livros⁵³⁹. A mesma intertextualidade se estabelece quando Cendrars se refere ao livro de Paulo Prado em *Bourlinguer*. A “contaminação” do texto cendrarsiano pelo de Prado, num verdadeiro “entrecruzamento de textos”⁵⁴⁰, é notada, por exemplo, no que se refere ao principal tema do livro de Paulo Prado: a natural melancolia brasileira, que se vê em passagens de *Bourlinguer* e *Le lotissement du ciel*⁵⁴¹ (ainda que Cendrars considere pessimista a teoria do amigo e critique uma suposta influência da teoria racista de Gobineau). Observam-se outros interesses e referências comuns, como, por exemplo, as referências históricas em *Brésil, des hommes sont venus*, que também se encontram em *Retrato do Brasil* (Pero Vaz de Caminha, Fernão Cardim, Manuel da Nóbrega, Caramuru, Pero Lopes de Sousa, os bandeirantes⁵⁴²).

Outra forma ainda mais explícita de intertextualidade é a citação: meio mais direto de construir o *significado*, segundo Riffaterre⁵⁴³, a citação é um fenômeno *bivocal* ou *dialógico*, nos termos de Bakhtin, já que se orienta na direção do discurso, como de costume, e em direção de “uma outra” palavra, o *discurso* de outrem⁵⁴⁴. A citação estabelece, assim, uma ponte tanto entre dois textos, como entre dois autores, mas também entre dois *sistemas*, no

⁵³⁷ Podem ocorrer erros, deformações, interpretações consubstanciais próprias da elaboração do mito pessoal em qualquer autobiografia, Cf. LEJEUNE, Philippe. *Op. cit.*, 2008, p. 41.

⁵³⁸ FREITAS, Maria Teresa. “Portrait de Paulo Prado”, in FREITAS, Maria Teresa de & LEROY, Claude (direction) *Op. cit.*, 1998, p. 32 e p. 39-44.

⁵³⁹ *Idem, ibidem*, p. 40.

⁵⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 41.

⁵⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 41.

⁵⁴² *Idem, ibidem*, p. 42.

⁵⁴³ La syllepse intertextuelle, **Poétique** 40, nov. 1979 ; La place de l’intertexte, **La Pensée**, oct. 1980, *apud* FREITAS, *op. cit.*, 1998, p.42-42.

⁵⁴⁴ Cf. BAKHTINE, Mikhail. **La poétique de Dostoïevski** [trad. fr.]. Paris : Seuil, 1970, p. 243, *apud*, FREITAS, *op. cit.*, 1998, p. 43.

que Bakhtin chama de “diálogo” e Antoine Compagnon prefere chamar de “relação”⁵⁴⁵. A citação é, pois, *um signo interdiscursivo*, porque ela representa, designa e reenvia a alguma coisa que não é o que ela enuncia, mas o discurso do “outro”, e a correspondência entre dois sistemas, diz Freitas⁵⁴⁶. Processo de apropriação do discurso do “outro”, Freitas propõe, ainda, que a citação seja de algum modo *antropofágica*, pois marcaria o desejo inconsciente de incorporar as qualidades do “outro”, numa relação identidade/alteridade, na qual, aparentemente, o sujeito renuncia a sua própria voz, para falar com a voz do “outro”, mas, em realidade, afirma sua voz mediante a “cobertura”, na expressão da autora, ou seja, a *apropriação, o uso da voz do “outro”*⁵⁴⁷.

O processo que Freitas chama de “antropofágico” é o que ocorre, no que diz respeito à presença de Paulo Prado em *Bourlinguer*, em que três seções de “*Paris, Port-de-Mer*” lhe são consagradas. O papel do personagem na vida do autor é o de melhor amigo, diz Cendrars, mas também representaria o papel de seu “pai espiritual”, que tem a incumbência de lhe apresentar o Brasil⁵⁴⁸. De modo que, no que concerne à imagem de Paulo Prado no texto de Cendrars, o pacto referencial seria duplamente respeitado, diz Freitas, porque, por um lado, há a afeição reiterada do autor por seu amigo em seus textos e, por outro, o personagem se parece perfeitamente com o *modelo* de que fala Lejeune⁵⁴⁹. Entretanto, Freitas sugere na sua conclusão que a autobiografia serve para Cendrars “exorcizar seus fantasmas”, liberando-se da imagem de “pai espiritual” que Paulo Prado teria para ele⁵⁵⁰.

O que interessa é que os retratos que Cendrars traça de Paulo Prado e de sua família têm uma dupla função: a primeira poderíamos chamar de “biográfica”, a de apresentar a história e a caracterização de Paulo Prado; a segunda, que acompanha a primeira, é a de discorrer sobre a história, a cultura, a política, a sociedade e a economia brasileiras⁵⁵¹, isto é, sobre a “realidade” que conheceu no Brasil, especialmente em *Bourlinguer*, o que chamaríamos de uma função “histórica” ou “historiográfica”.

Para Freitas, Cendrars não resiste à tentação de conferir um “interesse público” às suas confidências privadas. É isso que ela denomina, como já foi dito, de “irrupção da História na autobiografia”. Através do personagem de Paulo Prado, pois, ela conclui, a função histórica

⁵⁴⁵ FREITAS, Maria Teresa de. *Op. cit.*, 1998, p. 43.

⁵⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 43.

⁵⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 44.

⁵⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 37.

⁵⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 33.

⁵⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 45.

⁵⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 33.

do gênero autobiográfico se vê assegurada, o que seria uma garantia da autenticidade do texto⁵⁵². Citando Georges May⁵⁵³, Freitas lembra que esse procedimento deixa claro que é impossível pôr sua vida ao abrigo da história. No caso de Paulo Prado, escolhê-lo como personagem implicava de pronto apelar para a história, pois se trata de um inequívoco personagem histórico, e essa ancoragem histórica e cultural, própria da autobiografia, comporta uma suposta dimensão de “verdade” do gênero⁵⁵⁴.

De qualquer forma, Freitas salienta que Cendrars conta a “história do Outro” em “*Paris, Port-de-Mer*”, para contar a sua. Valendo-se da biografia de Prado, Cendrars busca sua identidade no “outro”, no “outro” brasileiro, que é um brasileiro, no seu dizer, francês de coração⁵⁵⁵, enquanto ele próprio, Cendrars, é francês, “metade brasileiro”. Trata-se, assim, de “um verdadeiro diálogo de identidades cruzadas”. Portanto, Cendrars projeta sua identidade no Brasil, que, ao fim e ao cabo, permanece dupla.

Como já dissemos, Cendrars reterritorializa sua obra a partir de um imaginário popular brasileiro, valendo-se ora da apropriação dos mitos, ora da história do Brasil. Além disto, ele não só “desconfia” das imagens (por exemplo, a do país como paraíso), como, ao reconhecer o potencial de agente histórico dessas imagens no que chamamos de construção coletiva da representação do Brasil e dos brasileiros, ele as usa na construção da própria representação do Brasil e dos brasileiros⁵⁵⁶.

Cendrars começa seu retrato de Paulo Prado, em *Bourlinguer*, pela narrativa da vida de seu pai, o conselheiro do imperador, Antonio Prado, intelectual que fez seus estudos de direito na Sorbonne e se dedicou à cafeicultura. Recorrendo outra vez à história do Brasil, isso lhe serve para ressaltar, de novo, o papel da monocultura do café e da construção de ferrovias no desenvolvimento do Brasil, especialmente no enriquecimento de São Paulo, novamente, para comentar o papel dos negros e dos imigrantes europeus e japoneses na formação do Brasil moderno. Retrocede a narrativa à lei do ventre livre e à abolição da escravatura, para explicar esse processo de modernização do país. Cabe observar que Cendrars enfatiza particularmente os efeitos desta modernização na vida das pessoas, como numa história da vida cotidiana.

⁵⁵² *Idem, ibidem*, p. 35-36.

⁵⁵³ MAY, Georges. *L'autobiographie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1979, p. 102.

⁵⁵⁴ FREITAS, Maria Teresa de. *Op. cit.*, 1998, p. 36.

⁵⁵⁵ CENDRARS, Blaise. *Bourlinguer*, *op. cit.*, 1997, p. 437.

⁵⁵⁶ CENDRARS, Blaise. **Brasil, vieram os homens** (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares). Lisboa: Edições Culturais do Subterrâneo, Lda., 1996, p. 26 ; CENDRARS, Blaise. **Aujourd'hui**, suivi de Jérôme et la Sirène, Sous le signe de François Villon, Le Brésil et Trop c'est trop. Tout autour d'aujourd'hui 11 (Obras completas n° 11). Paris : Denoël, 2005, p. 215.

*Pour mon ami brésilien [Paulo da Silva Prado], dont j'ai beaucoup connu et aimé le père, le vieux conseiller de l'empereur, Antonio Prado qui, frais émolu de la Sorbonne, où il était venu faire son droit, avait défriché la forêt vierge pour y planter du café et avait créé cette plantation de San Martinho qui à peu de chose près a la superficie de la Suisse, le plus grand des cafezals, cinq millions de caféiers d'un seul tenant plantés en quinconce, avait imposé par son exemple la monoculture du café qui fit la fortune de l'État de São Paulo au moment même où il faisait sanctionner en conseil privé de Don Pedro la loi proclamant la liberté du ventre et en 1887, l'année de ma naissance, la suppression de l'esclavage au Brésil, sut organiser l'immigration italienne pour procurer la main-d'oeuvre nécessaire à la révolution économique dont il était l'instigateur dans le pays, les Blancs venant remplacer les Noirs dans l'intérieur des terres, puis les Jaunes les Blancs, quand la prospérité générale due à la culture intensive du café et à la construction des voies ferrées fit refluer les Italiens dans les villes nouvelles qui s'édifiaient partout dans la province, où ils ouvraient des boutiques et négoce, ou dans les deux capitales, à Rio et à São Paulo, qui se modernisaient avec rapidité et prenaient une extension explosive, cinémas, gratte-ciel, usines, théâtres, casinos, où les Italiens enrichis vivaient maintenant de leurs rentes, ou spéculaient sur les terrains, ou jouaient à la loterie, ce qui obligea le grand vieillard [o conselheiro do imperador D. Pedro II, Antônio Prado] lui-même entre-temps devenu le roi des chemins de fer et bien d'autres sources de richesses auxquelles il n'aurait jamais pensé, qu'il n'aurait su prévoir et qui jaillissaient de partout sous ses pas et se faisaient valoir l'une l'autre en se multipliant du fait du progrès général, de l'évolution en flèche du Brésil et de la grande consommation du café dans le monde entier dont São Paulo détenait le monopole de production et de vente, ce qui obligea le patriarche d'organiser l'immigration des Japonais sur ses vieux jours pour ne pas voir périlcliter l'oeuvre enthousiaste de sa jeunesse, la plantation du café et sa création personnelle, sa propriété chérie, San Martinho, remettant l'administration de la fazenda entre les mains de son fils aîné, mon ami, bombardé du coup roi du café, lui qui avait mené jusque-là le train insouciant d'un jeune millionnaire lancé à Londres et à Paris [...]*⁵⁵⁷

⁵⁵⁷ “Para meu amigo brasileiro [Paulo da Silva Prado], cujo pai eu conheci e gostei muito, o velho conselheiro do imperador, Antonio Prado, que, recém-formado em Direito na Sorbonne, havia rasgado a floresta virgem para plantar nela café e havia criado esta plantação de São Martinho cuja superfície tinha mais ou menos a extensão da Suíça, o maior dos cafezais, cinco milhões de cafeeiros seguidos plantados em quincôncio; ele, Antonio Prado, que havia imposto com seu exemplo a monocultura do café que fez a fortuna do estado de São Paulo no mesmo momento em que fez sancionar, em conselho privado de Dom Pedro, a lei que proclamou o ventre livre e em 1887[sic], o ano em que nasci, o fim da escravidão no Brasil, tendo organizado a imigração italiana para suprir a mão de obra necessária à revolução econômica que ele fomentou no país, ao fazer virem os brancos para substituir os negros no interior do país, depois os amarelos substituindo os brancos, quando a prosperidade geral devida à cultura intensiva do café e à construção das ferrovias fez refluir os italianos nas novas cidades que eram construídas em toda parte da província, nas quais eles abriam lojas e negócios, e também nas capitais, no Rio e em São Paulo, que se modernizavam rapidamente e se expandiam de forma explosiva, cinemas, arranha-céus, fábricas, teatros, cassinos, nas quais os italianos enriquecidos viviam então de suas rendas ou especulavam sobre os terrenos ou jogavam na loteria, o que obrigava o grande e velho senhor, ele mesmo tendo se tornado no entretempo o rei das ferrovias e de outras fontes de riqueza nas quais ele jamais teria pensado, as quais ele não podia prever e que jorravam em todos os lugares em que andava e se valorizavam uma a uma multiplicando-se do fato do progresso geral, da evolução em flecha do Brasil e do grande aumento do consumo do café no mundo inteiro, do qual São Paulo detinha o monopólio da produção e da venda, o que obrigava o patriarca na sua

A seguir, Blaise Cendrars traça, em *Bourlinguer*, um retrato de seu amigo Paulo Prado. O recurso à explicação historiográfica renova a opção do autor de aderir à tese de Paulo Prado em *Paulística*. Cendrars volta às “solidões selvagens do imenso continente sul-americano” no século XVI, às conquistas dos bandeirantes paulistas florestas adentro do imenso território brasileiro, das quais decorreria a unidade do Brasil, sua língua, modos, costumes e religião, passando pela independência do país, até chegar à participação do Brasil na Primeira Guerra Mundial, cuja convenção de adesão do país teria sido assinada por Paulo Prado.

*[...] pour Paulo Prado, l'heureux président de la **Companhia Prado-Chavez** à Santos le port d'embarquement, spécialement outillé pour la manutention du café, Compagnie familiale ou « concerne » de vente du café à la tête d'un réseau mondial de succursales plus ou moins affiliées ou affichées dans tous les ports de distribution [...] les fils des vieilles familles patriciennes paulistes sont ainsi, dont les ancêtres ont parcouru dès le XVI^e siècle les solitudes sauvages de l'immense continent sud-américain et pénétré dans les forêts inhumaines qui s'étendent du Parana à l'Amazone, ont reconnu le cours des fleuves géants, ont conquis ce monde perdu de l'hinterland, lui ont donné son unité de langue, de moeurs, de coutumes et de religion, ont proclamé l'indépendance du Brésil et ont arraché leur nouvelle patrie, le plus beau fleuron de la couronne du Portugal, à la domination tyrannique et réactionnaire de la métropole colonisatrice, les jeunes paulistes ne sont pas dégénérés, toujours à l'affût d'une nouveauté pour s'en emparer et s'en parer, proclamer son droit à la vie, jouer l'avenir sur une seule carte par goût atavique du risque et générosité naturelle) ; pour Paulo Prado, signataire avec Paul Claudel des conventions réglant l'entrée du Brésil aux côtés des Alliés, en 1917, à l'un des tournants de la guerre, à l'heure la plus pathétique de la guerre sous-marine, ce qui permit aux Alliés de récupérer le tonnage de la flotte commerciale allemande réfugiée dans les ports brésiliens et aux planteurs de São Paulo de vendre aux armées Alliées les millions de sacs de café accumulés depuis 1914 dans les docks de Santos, cette flotte de transports inespérée n'allant pas traverser l'océan sur lest [...]*⁵⁵⁸

velhice a organizar a imigração dos japoneses para não ver periclitada a obra entusiasta da sua juventude, a plantação do café e sua criação pessoal, sua propriedade particularmente querida, São Martinho, passando a administração da fazenda para as mãos de seu filho primogênito, meu amigo, elevado de repente a rei do café, ele que havia até então levado a vida despreocupada de um jovem milionário em Londres e Paris [...]”, in: CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 1997, p. 430-431 (tradução minha).

⁵⁵⁸ “para Paulo Prado, o feliz presidente da *Companhia Prado Chavez* em Santos, o porto de embarque, especialmente aparelhado para a manutenção do café, Companhia familiar ou ‘concerne’ de venda do café à frente de uma rede mundial de sucursais mais ou menos afiliadas ou assim classificadas em todos os portos de distribuição ([...] os filhos das antigas famílias patricias paulistas são assim, seus ancestrais percorreram desde o século XVI as solidões selvagens do imenso continente sul-americano e penetraram nas florestas desumanas que se estendem do Paraná ao Amazonas, reconheceram o curso dos rios gigantes, conquistaram esse mundo perdido da *hinterland*, lhe deram sua unidade de língua, de modos, de costumes e de religião, proclamaram a

Cendrars volta a fazer o *éloge* de *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, em *Bourlinguer*. Para ele, este livro é uma síntese única da “história” e da “psicologia” do Brasil e dos brasileiros. Desta forma, usa o gênero historiográfico tanto para autenticar sua autobiografia, quanto para endossar as teses do amigo (especialmente do protagonismo dos paulistas na formação da nação através de suas viagens de penetração do território do Brasil, paulistas cujo protagonismo de seus descendentes caboclos na história do país Cendrars destaca, e, em certa medida, adere à tese da melancolia natural do brasileiro, apesar de criticá-la). Ademais, ao referir-se a essas teses, também reivindica sua autoridade como viajante *connaissanceur* do país e como *personagem* que revive a “descoberta do Brasil” por Cabral, como um *pioneiro*. Ao aderir às teses de Prado, Cendrars relaciona as conquistas dos bandeirantes à vocação empreendedora dos paulistas e ao destino de grandeza que, na sua opinião, o Brasil teria no século XX. Note-se também o interesse de Cendrars de investigar a gênese do que chama de “alma” dos bandeirantes, descobridores e conquistadores do território brasileiro, remetendo àquilo que seria chamado no último quarto do século XX de “história das mentalidades”.⁵⁵⁹

independência do Brasil e arrancaram sua nova pátria, o mais belo florão da coroa de Portugal, da dominação tirânica e reacionária da metrópole colonizadora, os jovens paulistas não degeneraram, sempre à espreita de um ato gratuito e, com o velho espírito de aventura, sempre à espreita também de uma novidade para se apoderar da terra e conjurá-la, proclamando seu direito à vida, apostando seu futuro numa única cartada, pelo gosto atávico do risco e generosidade natural); para Paulo Prado, signatário com Paul Claudel das convenções que regulamentaram a entrada do Brasil na guerra ao lado dos aliados, em 1917, numa das reviravoltas da guerra, na ocasião mais patética da guerra submarina, o que permitiu aos aliados recuperar a tonelagem da frota comercial alemã refugiada nos portos brasileiros e também permitiu aos plantadores de São Paulo vender aos exércitos aliados os milhões de sacos de café acumulados desde 1914 nas docas de Santos, mesmo essa frota de transportes inesperada não atravessando o oceano a leste.” *In*: CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 1997, p. 431-433 (tradução minha).

⁵⁵⁹ “[...] pour Paulo Prado, agent financier du gouvernement brésilien depuis que les récoltes du café garantissaient les emprunts d’État de la Banque fédérale, les banques de la City et de la Wall Street (Schroeder, Morgan) prélevant un shilling-or de nantissement sur chaque sac de café sortant du port de Santos pour entrer dans le circuit des exportations ; pour Paulo Prado, soudain homme d’affaires et qui se révéla être un esprit réaliste d’une singulière audace, mais qui était dans le fond un esprit fin, distingué, cultivé, lettré, comme on l’est de tradition dans certaines familles latines et qui tant que patricien pauliste avait une dévotion exclusive pour son ex-petite ville natale dont il connaissait l’histoire par le menu et ne se lassait pas d’en explorer les archives, ainsi que le prouvent plusieurs ouvrages qu’il a publiés, dont un *Ritrato do Brazil*, synthèse unique en son genre d’histoire et de psychologie et dont la portée va loin dans le sens des investigations sur la formation profonde de l’âme des bandeirantes, descobridores et conquistadores, cette poignée de braves Paulistes qui firent souche avec les filles des chefs, des princes, des rois des Indiens et disparaissaient en forêt pour aller « minéraliser » et peupler tout le continent de vaillants rejetons, et sans lesquels colosse de Brésil ne tiendrait pas debout [...]”; “para Paulo Prado, agente financeiro do governo brasileiro desde que as colheitas do café garantiam os empréstimos de Estado do Banco federal, dos bancos da City e de Wall Street (Schroeder, Morgan) retirando antecipadamente um *shilling-or* de garantia sobre cada saca de café que saía das docas de Santos para entrar no circuito de exportações; para Paulo Prado, de repente transformado em homem de negócios e que se revelou ser um espírito fino, distinto, cultivado, letrado como é tradição em certas famílias latinas e que como patricio paulista tinha uma devoção exclusiva por sua ex-pequena cidade natal cuja história ele conhecia de cor e cujos arquivos não deixava de explorar, como provam várias obras que publicou, sendo uma *Ritrato do Brasil*, síntese única em seu gênero de história e de psicologia, cujo alcance vai longe no sentido das investigações sobre

Em *Bourlinguer*, Cendrars adere, pois, às teses de Paulo Prado (como a da natural melancolia do brasileiro em *Retrato do Brasil*) e referencia-se nas narrativas de viagem sobre o Brasil (ao destacar, por exemplo, a contribuição da narrativa setecentista de Claude d'Abbeville para o conhecimento da geografia, das tradições culturais, dos modos e costumes). Em suma, a autoridade de *connaisseur* é, pois, referenciada, em *Bourlinguer*, pelo seu domínio dessa literatura de viagens, das teses dos anos 1920 e 1930 sobre a formação do Brasil e pelo uso da narrativa historiográfica.⁵⁶⁰ E é através dessa autoridade de *connaisseur* que ele se reinventa *personagem* histórico e *persona* literária.

3.2 – *L'homme foudroyé* (1945): o papel do mito

Paul Ricoeur fala da simetria entre narrativa histórica e narrativa ficcional no plano da estrutura narrativa, isto é, entre a “questão do sentido” e a “da referência”, ou, como ele prefere, a questão da “configuração” e a da “refiguração”. Para ele, a contribuição da

a formação profunda da alma dos *bandeirantes*, *descobridores* e *conquistadores*, esse punhado de bravos paulistas que dormiram com as filhas dos chefes, dos príncipes, dos reis dos indígenas e desapareceram na floresta para ir ‘mineralizar’ e povoar todo o continente de rebentos valentes, sem os quais o colosso do Brasil não estaria de pé.” *In*: CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 1997, p. 433 (tradução minha).

⁵⁶⁰ “[sobre a contribuição de Paulo Prado como editor para o conhecimento do Brasil, a partir da publicação das narrativas de viagem sobre o país, como aquelas de Claude d'Abbeville, no que foi ajudado pelo editor francês Chadenat] *grâce à qui Paulo Prado [...] venait de publier, quand je l'ai connu, une édition en fac-similé de l'ouvrage introuvable de Claude d'Abbeville, ce Carme déchaussé auteur de la première description de la Terre du Brésil, terre qu'il compare à une harpe penchée sur la mer océane et dont il donne un tableau encore inégalé aujourd'hui tant sa description est complète du pays étrange, de ses montagnes, de ses forêts, de ses fleuves, de sa faune et de sa flore, de ses habitants, de leurs moeurs, coutumes, chasses, pêches, guerres, fêtes et religion, de leur langage, le toupî, dont il a dressé le premier vocabulaire, notant même les chansons des anthropophages, chiffrant leur musique, décrivant leurs danses et cérémonies funèbres, dont la plus inattendue était, assurément, d'un ami étranger accueilli dans une tribu, le chôro-chôro (Chante, pleure, ô jeune fille !) ou « deuil de bienvenue » auquel se livraient les sauvages en larmes, ce qui jette une étrange lueur sur la mélancolie foncière des Brésiliens d'aujourd'hui [...], mais la vue du Nouveau Monde était alors un événement au XVIème siècle et un tel bonheur que ses témoins étaient comme spirituellement transportés, ravis comme des visionnaires, et le cas de Claude d'Abbeville n'est pas unique, il en va de même du Père Anchieta [...]*”; “[sobre a contribuição de Paulo Prado como editor para o conhecimento do Brasil, a partir da publicação das narrativas de viagem sobre o país, como aquelas de Claude d'Abbeville, no que foi ajudado pelo editor francês Chadenat] graças a quem Paulo Prado [...] acabara de publicar, quando o conheci, uma edição em fac-símile da obra rara de Claude d'Abbeville, esse carmelita descalço autor da primeira descrição da *Terra do Brasil*, terra que ele compara a uma harpa inclinada sobre o mar oceano, sobre a qual ele traça um quadro ainda hoje sem igual, de tanto que sua descrição sobre o estranho país é completa, suas montanhas, suas florestas, seus rios, sua fauna e sua flora, seus habitantes, seus modos, costumes, caças, pescarias, guerras, festas e religião, sua língua, o tupi, do qual ele escreveu o primeiro dicionário, anotando mesmo as canções dos antropófagos, cifrando sua música, descrevendo suas danças e cerimônias fúnebres, cuja mais inesperada era, com certeza, a de um amigo estrangeiro acolhido em uma tribo, o *chôro-chôro* (*Canta, chora, ô moça !*) ou « luto de boas-vindas » ao qual se deixavam levar os selvagens em lágrimas, o que lança uma estranha luz sobre a melancolia fundamental dos brasileiros de hoje em dia [...], mas a vista do novo mundo era então um acontecimento no século XVI e uma tal felicidade que seus testemunhos eram como que espiritualmente transportados, arrebatados como visionários, e o caso de Claude d'Abbeville não é o único, o mesmo se dá com o padre Anchieta [...]

In: CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 1997, p. 435-436 (tradução minha).

narrativa de ficção na refiguração do tempo pode se opor ou se compor com o poder da narrativa histórica de falar do “passado efetivo”. Logo, o problema da referência na narrativa de ficção não separa a pretensão dela à “verdade” da narrativa histórica na pretensão de chegar a essa suposta “verdade”. É preciso, então, cruzar as respectivas referências da narrativa histórica com aquelas da narrativa ficcional, para pensar num “mundo do texto” e no complementar “mundo de vida do leitor”⁵⁶¹.

É interessante comparar o uso do gênero historiográfico em *Bourlinguer* com o uso do mito no episódio de Manolo Secca em “*Grand’route*”, terceira rapsódia de “*Rhapsodies gitanes*”, de *L’homme foudroyé*, primeiro livro de “memórias” de Blaise Cendrars, de 1945. Nesse texto, uma estrada nos arredores de Paris, “*la route 10*”, vai dar nos confins do Brasil (desterritorialização no espaço e, metaforicamente, no tempo, caminho que interliga a civilização às origens primitivas do mundo). O personagem trabalha no primeiro posto de gasolina quando se sai do “sertão” e se aproxima da “civilização”⁵⁶².

Manolo Secca, personagem inspirado no Aleijadinho, é descrito como um santo, um eremita, negro espanhol, originário de Cuba e mutilado da perna esquerda, que esculpe as estátuas da Via Crucis: um ídolo bárbaro, como aqueles africanos “indispensáveis à modernidade”⁵⁶³.

*Manolo Secca est un nègre espagnol, originaire de l’île de Cuba où il a fait la guerre contre les États-Unis et y a laissé une jambe, la jambe gauche. Je ne sais à la suite de quel vœu ni quand il est venu tenir cette pompe à essence perdue au fin fond des immensités du Brésil. Je ne le lui ai pas demandé et probablement que si je le lui avais demandé, il ne m’aurait pas répondu car Manolo Secca est taciturne et ne raconte rien. Tout le long du jour depuis les années, les années, les années et les années qu’il est là, à la frontière du monde possible, une zone désertique que j’ai mis quinze jours à franchir en auto, il taille des statues dans les billes de bois [...]*⁵⁶⁴

É de se admirar que, numa autobiografia quase inteiramente passada na França, a inserção desse pequeno trecho totalmente alegórico se refira ao Brasil. A alegoria em questão

⁵⁶¹ Cf. RICOEUR, Paul. **Temps et récit**. Tome 2. La configuration dans le récit de fiction. Paris : Éditions du Seuil, 1984.

⁵⁶² CENDRARS, Blaise. **L’homme foudroyé**. Paris: Éditions Denoël, 1992, p.380.

⁵⁶³ *Idem, ibidem*, p. 382.

⁵⁶⁴ “Manolo Secca é um negro espanhol, originário da ilha de Cuba onde participou da guerra contra os Estados Unidos e onde deixou uma perna, a perna esquerda. Eu não sei qual promessa ele queria cumprir nem quando ele veio manter esse posto de gasolina perdido no fim das imensidões do Brasil. Eu nunca o indaguei sobre isso e provavelmente se o indagasse ele não me teria respondido, pois Manolo Secca é taciturno e não conta nada. Ao longo do dia há anos, anos, anos e anos que ele está lá esculpindo estátuas em blocos de madeira, na fronteira do mundo possível, numa zona desértica que levei quinze dias para atravessar de carro [...]” *In*: CENDRARS, Blaise. *Idem, ibidem*, p. 382 (tradução minha).

implica um recurso retórico no qual um conjunto de metáforas parece indicar a definição mesma do significado do movimento entre a civilização e seus confins (a estrada francesa que vai dar no Brasil) e vice-versa, dos confins à civilização (do “sertão da solidão” à *nova civilização*). Esse movimento é representado pela imagem da “*route 10*”, na qual Cendrars teria circulado durante 25 anos.⁵⁶⁵

É bom lembrar do valor do “sertão” não só na “descoberta” do outro lado da “civilização” por Cendrars, como também do papel do “sertão” como fonte de conhecimento das autênticas manifestações culturais tradicionais para Mário de Andrade. Aliás, também o interesse por Aleijadinho é comum a Blaise Cendrars, Lucio Costa e Mário de Andrade. Os escritos dos dois últimos têm um relevante papel nas suas respectivas “descobertas” do Brasil, no bojo da construção do modernismo brasileiro. É nesse sentido que Cendrars considera Manolo Secca como “indispensável à modernidade”. Assim como a arte africana está para o modernismo europeu e a arte do Aleijadinho para o modernismo brasileiro, o personagem de perfil mitológico “anuncia”, por assim dizer, a modernidade, apontando o sentido de uma nova civilização.

Como já foi dito, o conteúdo da grande transformação que a viagem ao Brasil produz está na escolha e *empatia* de Blaise Cendrars pelo tipo popular, os personagens simples, humildes, desfavorecidos, especialmente retratados em *L’homme foudroyé*. Eles se assemelham a Manolo Secca e funcionam na contra-mão do preconceito em relação ao “povo”. Cabe notar, ainda, que os personagens do outro lado da estrada, na “civilizada” França, são marginais ao sistema, homens simples, como os ciganos dos subúrbios e arredores de Paris, como escreve em *L’homme foudroyé*.

... *D’où vient ce grand amour des simples, des humbles, des innocents, des fadas et des déclassés ? Est-ce par atavisme ? Je ne crois pas.*
[...]

*Des braves gens il y en a tout le long da la N 10, d’un bout à l’autre ; j’entends des pauvres, des vrais pauvres, de ceux qui sont honteux et qui n’ont pas perdu l’espérance, des pauvres comme ceux dont parlent les évangiles [...]*⁵⁶⁶

⁵⁶⁵ “*A chaque bout de la route j’ai un amour. Paris. Asuncion. La N 10. Nord – Nord-Est – Sud – Sud-Ouest. Sur la carte, une droite de 10.000 kilomètres. Ma vie. Un mouvement armillaire. Durant vingt-cinq ans j’ai circulé sur cette route. Mon amour à chaque bout.*”; “Eu tenho um amor em cada ponta da estrada. Paris. Assunção. A estrada N 10. Norte – Nordeste – Sul – Sudoeste. No mapa, uma reta de 10.000 quilômetros. Minha vida. Um movimento nas esferas celestiais. Durante vinte e cinco anos eu circulei por essa estrada. Meu amor em cada ponta.” *In: Idem, ibidem*, p. 387 (tradução minha).

⁵⁶⁶ “... De onde vem este grande amor pelos simples, pelos humildes, pelos inocentes, pelos tolos e desclassificados? Será por atavismo ? Não acredito. [...]/ Gente honesta e corajosa há ao longo de toda a estrada

O “homem novo” é forjado, assim, no encontro de Cendrars com os personagens “despossuídos” do Brasil, vistos como “desclassificados” e “inocentes”. Nada mais oposto ao homem “civilizado” da velha Europa do que o povo mestiço sul-americano, cujo símbolo é Manolo Secca. Símbolo, aliás, do próprio Cendrars, igualmente mutilado.

[...] dans la solitude du sertão, la brousse, le bled du Brésil, sont des signes de la civilisation, de la prospérité, de la joie de vivre. [...]

[...] de 1924 à 1936 pas une année ne s'est écoulé sans que j'aie passé un, trois, neuf mois en Amérique, surtout en Amérique du Sud (quand d'autres allaient à Moscou), tellement j'étais fatigué de la vieille Europe et désespérais de son destin, et de la race blanche (les autres croyaient à l'avènement du socialisme parce qu'ils sont de formation universitaire, moi pas. Je ne prévoyait que l'antique tuerie... la guerre sophistiquée par la science).⁵⁶⁷

Cendrars explica seu método de conhecimento do Brasil, especialmente do “tipo popular” que tanto lhe interessa. Ele vai procurá-lo nas fotografias, nas livrarias, num livro sobre as lendas do país, que lhe serve muito mais “que toda a produção acadêmica”, poemas, dramas, romances, teses históricas ou estudos folclóricos, diz ele. E esse tipo é, sobretudo, mestiço.⁵⁶⁸

Paradoxalmente, esses homens simples que, como vimos, parecem não ter futuro nenhum, condenados por um destino ingrato, são eles mesmos os personagens de transição entre os dois mundos, o da civilização e de seu oposto. Esse mundo oposto definirá o núcleo mesmo do significado da nova civilização à qual a “*route 10*” conduz. O recurso de Cendrars ao personagem mitológico (significativamente um tipo popular), lhe serve para traçar o sentido do destino da civilização às avessas que ele constrói, no mergulho nas origens desse mundo afastado revelado pela viagem.

O texto de “*Paris, Port-de-Mer*”, em *Bourlinguer*, assim como o pequeno trecho de *L'homme foudroyé* dedicado ao Brasil, sobre o personagem de Manolo Secca, apesar de

N 10, de uma ponta a outra ; quero dizer, pobres de verdade, gente envergonhada que não perdeu a esperança, pobres como aqueles sobre os quais os evangelhos falam [...]” *In: Idem, ibidem*, p. 384-385 (tradução minha).

⁵⁶⁷ “[...] Na solidão do *sertão*, o cerrado, os lugarejos do interior do Brasil são signos da civilização, da prosperidade, da alegria de viver. [...] / [...] de 1924 a 1936, não houve um ano que decorresse sem que eu passasse um, três, nove meses nas Américas, sobretudo na América do Sul (enquanto outros iam a Moscou), de tanto que eu estava cansado da velha Europa e de tanto que eu me desesperava sobre o seu destino e sobre o destino da raça branca (os outros acreditavam no advento do socialismo porque eles têm formação universitária, eu, não. Minha única previsão era a antiga matança... a guerra sofisticada pela ciência).” *In: Idem, ibidem*, p. 342-343 (tradução minha).

⁵⁶⁸ CENDRARS, Blaise. *Idem, ibidem*, p. 392-393.

breves, constituem-se como chaves para a compreensão desses dois livros autobiográficos de Cendrars. Tanto os personagens históricos de *Bourlinguer*, como, por exemplo, Paulo Prado, seu pai, Antônio Prado, o capuchinho do século XVI Claude d'Abbeville e o jesuíta José de Anchieta servem à transfiguração do país em uma espécie de “terra prometida”. Quer dizer, todos esses “personagens históricos” escolhidos por Cendrars servem à reiteração de uma representação do Brasil como lugar mitológico de iniciação, assim como o personagem de perfil mitológico de Manolo Secca anuncia a “passagem” a um mundo novo, na transição entre o sertão brasileiro e a civilização. Trata-se de uma terra “prometida”, não como um “Além” extra-histórico, mas porque seu presente e seu futuro já se prenunciariam no seu passado: trata-se de uma terra com um *télos* definidor de sua história, um “destino” construído historicamente e anunciado mitologicamente por Cendrars.

Como é sabido, no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, de 1924, Oswald de Andrade alude ao que teria sido um conselho de Blaise Cendrars aos artistas modernistas do país: “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”.

Aí já se encontra a ideia de que o Brasil teria um “destino” a cumprir, um “destino” conduzido por um “negro”. Mais que isso, o Brasil estaria vivendo, naquele momento, um momento de inflexão, em que caberia aos modernistas a escolha do caminho que levaria à realização do “destino” do país, que passaria necessariamente pela busca das tradições, das contribuições culturais legitimamente brasileiras para fundamentar um novo paradigma cultural.

3.3 – *Brésil, des hommes sont venus* (1952): o uso do mito na construção de uma teleologia histórica do país

Em *Brésil, des hommes sont venus*⁵⁶⁹, ensaio publicado originalmente em 1952, junto ao álbum de fotografias do documentarista Jean Manzon, as grandes referências de Blaise Cendrars são a carta de Pero Vaz de Caminha (1450-1500) e a obra de Auguste de Saint-

⁵⁶⁹ O título original desse livro é **Brésil, des hommes sont venus**, mas na mais recente edição das obras completas de Blaise Cendrars, de 2005, cujo texto original em francês foi usado nesta tese, o editor escolheu intitulá-lo de **Le Brésil**.

Hilaire (1536-1613) sobre o Brasil, especialmente *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Geraes*⁵⁷⁰.

Brésil, des hommes sont venus participa de um momento particularmente fecundo de “descoberta” do Brasil por escritores e intelectuais europeus, como é o caso de Stefan Zweig – austríaco, refugiado do nazismo – e, especialmente, franceses, como aqueles que vieram lecionar na Universidade de São Paulo, fundada em 1934: Claude Lévi-Strauss, Fernand Braudel, Roger Bastide, entre outros.

Em Stefan Zweig, a tópica do deslumbramento, da opulência da natureza, aparece com todo o exagero otimista de sua representação do Brasil e introduz sua ideia de “país do futuro”⁵⁷¹. Nisto, Zweig e o Cendrars de *Le Brésil...* se aproximam, assim como o Cendrars das “*histoires vraies*” e sua proposta de uma nova e tropical civilização. Apesar do ceticismo em relação à humanidade, Cendrars parece retomar o visionário dos anos 1930, antevendo o papel do Brasil como “país do futuro”, *Utopialand*, que afirma de forma definitiva nos seus livros dos anos 1950. Portanto, com relação a essa ideia de “país do futuro”, há uma convergência do pensamento dos dois autores.

Com relação a Claude Lévi-Strauss, até mesmo a data de lançamento de *Tristes tropiques*, na França, 1955, coincide com a de *Le Brésil...*, de 1952. Esse movimento de intelectuais europeus também remete à “descoberta do Brasil” pelos modernistas.

Os projetos intelectuais de Cendrars e de Lévi-Strauss contribuíram para a consolidação de um paradigma interétnico. Também em *Tristes tropiques*, Lévi-Strauss considera que “a descoberta do Brasil”, com sua diversidade étnica, lhe revela uma outra civilização, que, por sua vez, nutre sua esperança de uma maior compreensão da humanidade, através da observação desse mundo relativamente inexplorado até então. Revive, assim, a experiência dos antigos viajantes, incorporando esse Mundo Novo ao seu projeto intelectual.

Il n’y a pas de perspective plus exaltante pour l’ethnographe que celle d’être le premier blanc à pénétrer dans une communauté indigène. Déjà, en 1938, cette récompense suprême ne pouvait s’obtenir que dans quelques régions du monde suffisamment rares pour qu’on les compte sur les doigts d’une main. Depuis lors, ces possibilités se sont encore restreintes. Je

⁵⁷⁰ Cf. SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo (1822)**, Tradução: Affonso de E. Taunay. Companhia Editora Nacional: São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre, 1938; SAINT-HILAIRE, A. de. **Voyage dans l’intérieur du Brésil**. Quatrième Partie. Voyage dans les Provinces de Saint-Paul et de Sainte-Catherine. Tome II. Paris: Arthus Bertrand, 1981; SAINT-HILAIRE, A. de (1779-1853). **Viagem a Curitiba e Santa Catarina**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia/São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

⁵⁷¹ ZWEIG, Stefan. **Brasil, país do futuro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 72.

*revivrais donc l'expérience des anciens voyageurs, et à travers elle, ce moment crucial de la pensée moderne où, grâce aux grandes découvertes, une humanité qui se croyait complète et parachevée reçut tout à coup, comme une contre-révélation, l'annonce qu'elle n'était pas seule, qu'elle formait une pièce d'un plus vaste ensemble, et que, pour se connaître, elle devait d'abord contempler sa méconnaissable image en un miroir dont une parcelle oubliée par les siècles allait, pour moi seul, lancer son premier et dernier reflet.*⁵⁷²

Há quem pense que “Mesmo quando ‘notícia’ o Brasil de Cendrars nunca é ‘jornalístico’”. É o que diz Vítor Silva Tavares, ressaltando o recurso às “achegas históricas, geográficas, etnográficas, sociológicas”, especialmente em *Le Brésil...*, e seu “sonho de civilização irrefutavelmente ‘humanística’⁵⁷³. Para ele, tradutor de *Le Brésil...*, Blaise Cendrars apropria-se da história de Caramuru⁵⁷⁴ como se ele fosse o verdadeiro fundador do Brasil, para afirmar a tese de que o Brasil não é o paraíso bruto idealizado por Rousseau no mito do “bom selvagem”, mas que o país teria sido “edificado” pelos homens, para o bem e para o mal, “já que paraíso e inferno são os homens que os fazem”⁵⁷⁵. Essa tese de Cendrars é para o autor, uma tese otimista, “sem desmaios de decadentismo civilizacional”⁵⁷⁶.

Cabe ressaltar que *Brésil, des hommes sont venus* fazia parte do projeto inicial de *Feuilles de route*, compondo a última parte; portanto, seus temas vinham sendo elaborados desde a viagem de 1924. Dividido em duas partes, intituladas “*Le Paradis*” e “*Caramurù*”, *Le Brésil...* é dedicado ao amigo Paulo Prado e aborda, mais uma vez, fatos e personagens históricos.

O início de *Feuilles de route* é o mesmo do começo de “*Caramurù*”, a segunda parte de *Le Brésil...*: a única diferença é que, no primeiro, o gênero é a poesia, e, no segundo, trata-

⁵⁷² “Não há perspectiva mais exaltante para o etnógrafo que aquela de ser o primeiro branco a penetrar numa comunidade indígena. Já em 1938 só se podia obter essa recompensa suprema em regiões do mundo tão raras que se contam nos dedos de uma mão. Desde então, essas possibilidades se tornaram ainda mais restritas. Eu revivia, pois, a experiência dos antigos viajantes, e, através dela, esse momento crucial do pensamento moderno em que, graças às grandes descobertas, uma humanidade que se acreditava completa e acabada recebeu de repente, como uma contra-revelação, o anúncio que ela não estava sozinha, que ela formava uma peça de um conjunto mais amplo, e que, para se conhecer, ela devia antes de tudo contemplar sua imagem irreconhecível num espelho em que uma parcela esquecida por séculos ia, só para mim, lançar seu primeiro e último reflexo.”
In: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes tropiques**. Paris: Librairie Plon, 1955, p. 387 (tradução minha).

⁵⁷³ TAVARES, Vítor Silva, Introdução, in: CENDRARS, Blaise. **Brasil, vieram os homens** (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares). Lisboa: Edições Culturais do Subterrâneo, Lda, 1996, p. 8.

⁵⁷⁴ Caramuru: *biogr.* Alcinha de Diego Álvares Correia, português que, de viagem para São Vicente, naufragou na enseada da Bahia, em 1510, e viveu 47 anos entre os tupinambás, que o apelidaram de Caramuru (literalmente “branco malhado”), também chamado “filho do trovão”. Casou com Paraguaçu, filha de um chefe tupinambá, com quem teve vários filhos. Faleceu em 1557.

⁵⁷⁵ TAVARES, Vítor Silva, *Op. cit.*, 1996, p. 9.

⁵⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 9.

se de prosa. Essa repetição de tópicos, estabelecendo um diálogo entre os diversos textos de Cendrars, é comum em sua obra, constituindo seu estilo.⁵⁷⁷

Cendrars repete também alguns clichês do repertório da literatura “brasileira”, bem como da literatura de viagem sobre o Brasil. É o caso da “descoberta ocasional” do Brasil por Pedro Álvares Cabral. Tettamanzi considera que essa repetição de clichês, ou fórmulas, deixa a impressão de “*déjà-lu*”⁵⁷⁸, o que, no caso em questão, faz referência a um discurso oficial. Como no projeto modernista brasileiro, Cendrars também reavalia e, mesmo, recria alguns mitos fundadores do Brasil, da mesma forma que Mário e Oswald de Andrade. Isso reforça, se não sua filiação *a posteriori*, ao menos a aproximação de seu projeto intelectual do projeto modernista brasileiro.

Cendrars tem plena consciência e clara intenção de revisitar e reelaborar alguns dos mitos fundadores brasileiros. É o que ele faz em *Le Brésil...*, referindo-se às narrativas dos viajantes ou dos modernistas, recriando, por exemplo, o “descobrimento” do Brasil ou a história de Caramurú e recorrendo intencionalmente ao mito como gênero narrativo, assim como Mário de Andrade fez em sua obra.

Régis Tettamanzi também considera que Cendrars não escapa dos clichês consagrados das representações do Brasil. Mas ele conseguiria superar esses estereótipos sobre o Brasil pela “repetição”, ‘expansão’, ‘enumeração’ e ‘ornamentação’ destes mesmos estereótipos, porque a esta hiperbolização corresponderia neste caso um procedimento que visa acusar, pela saturação, a superficialidade da imagem exaustivamente utilizada.”⁵⁷⁹ Desta forma, Cendrars elabora um estilo novo, denunciando os clichês sobre o Brasil pela sua apropriação mesma e pela saturação ao longo de sua obra e em tantos gêneros (romances, novelas, memórias, poemas, ensaios, traduções, entrevistas, correspondência, projeto de filme)⁵⁸⁰. Esse uso, digamos, subversivo dos estereótipos por Blaise Cendrars o afasta de uma simplificação numa forma fixa, imobilizada de representação, abrindo-se ao jogo da diferença.

⁵⁷⁷ CENDRARS, Blaise. **Aujourd’hui**, suivi de Jéroboam et la Sirène, Sous le signe de François Villon, Le Brésil et Trop c’est trop. Tout autour d’aujourd’hui 11 (Obras completas nº 11). Paris : Denoël, 2005, p. 223; *Idem*. **Brasil, vieram os homens** (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares). Lisboa: Edições Culturais do Subterrâneo, Lda., 1996, p. 39.

⁵⁷⁸ TETTAMANZI, Régis. **Les écrivains français et le Brésil – La construction d’un imaginaire de La Jangada à Tristes Tropiques**. Paris: L’Harmattan, 2004, p. 331, *apud* ALEM, Branca Puntel Motta. **As amizades brasileiras de Blaise Cendrars: uma análise de Feuilles de Route**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011, p. 53.

⁵⁷⁹ TETTAMANZI, Régis. *Op. cit.*, 2004, p. 331, *apud* ALEM, Branca Puntel Motta. *Op. cit.*, 2011, p. 35.

⁵⁸⁰ ALEM, Branca Puntel Motta. *Op. cit.*, 2011, p. 33-35.

O primeiro e o maior estereótipo sobre o Brasil é, como já vimos, sua associação ao *paraíso*, um clichê *passadista*, portanto. Assim, inicia-se a primeira parte de *Le Brésil...*:

– *C’est le Paradis terrestre!...*
Une magnificence. Le tropique. Les plus beaux paysages du monde. Les plus colorés. Tout est monté d’un cran. La lumière est si intense qu’elle fait peur aux peintres (et seul Manet, alors midshipman à bord d’un navire-école qui avait fait relâche dans la baie de Guanabara, sut la rapporter de Rio pour la faire exploser dans les toiles des impressionnistes et aux Fauves...). Enfin, nos yeux vont jusqu’au soleil ! Le simple fait d’exister est un véritable bonheur. C’est une révélation. Même les pauvres émigrants qui viennent dans ces parages font pencher leur rafiot en se ruant à tribord pour ne rien perdre du spectacle. La terre promise... Le Paradis...⁵⁸¹

Cendrars disserta sobre como a “impressão de força, de poder e de glória”⁵⁸², que a natureza exuberante desperta, leva a um “sentimento de absurdo”, com a constatação de que se trata de um deserto humano. Procura-se o homem por toda parte, mas ele não está onde antes abundava, nos tempos da “descoberta” de Cabral⁵⁸³, o que provoca uma “nostalgia do homem”⁵⁸⁴.

A descrição épica e trágica da natureza brasileira e a constatação da ausência do homem preparam o leitor para a afirmação de que “não existe paraíso terrestre”. Se Cendrars recorre ao estereótipo do “paraíso terrestre”, logo no início do ensaio, em seguida, denuncia o logro: “Muito mais do que em todos os lugares do mundo, no Brasil o paraíso é um logro, uma imagem poética, um indecente cliché desgastado.”⁵⁸⁵ E prossegue:

*[...] j’exprimais un soir ma nostalgie de l’homme [ao escrever seu poema “Îles” de Feuilles de Route, repetido em **Brésil...**] À la vue d’une ultime île déserte frangée de cocotiers, j’allais ajouter îles paradisiaques quand je préférais remplacer ces mots par trois points de suspension,*

⁵⁸¹ CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 2005, p. 212. “É o Paraíso terrestre!.../ Uma magnificência. O trópico. As mais belas paisagens do mundo. As mais coloridas. Tudo sobe um ponto na escala. A luz é tão intensa que assusta os pintores (e apenas Manet, na altura aspirante a bordo de um navio-escola que fizera escla na baía de Guanabara, soube trazê-la do Rio para a fazer explodir nas telas dos Impressionistas e dos Fauves...). Enfim, os nossos olhos sobem até o sol! O simples facto de existirmos é uma verdadeira felicidade. Uma revelação. Até os pobres emigrantes que se dirigem a estas paragens fazem inclinar o bote ao amontoarem-se a estibordo para não perderem nada do espetáculo. A Terra prometida... O Paraíso...”, in: *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 20 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁵⁸² *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 22 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares). *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 213.

⁵⁸³ *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 213-214. *Idem, Op. cit.*, 1996, p. 22-23 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁵⁸⁴ *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 214. *Idem, Op. cit.*, 1996, p. 24 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁵⁸⁵ *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 25 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares). “*Beaucoup plus que partout ailleurs au monde, au Brésil le paradis est un leurre, une image poétique, un sale cliché usagé.*”, in: *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 215.

*sachant trop quel est le train du monde et qu'il n'y a pas de paradis terrestre.*⁵⁸⁶

Após lançar mão dos dois estereótipos mais constantes da literatura sobre o Brasil, o *passadista* (“paraíso”) e o *futurista* (“país do futuro”), Blaise Cendrars se mostra consciente do alcance que esses “clichês” podem ter na produção de um sentido que se torna “histórico” por repetição. O autor nega que o uso desses clichês seja um preconceito “moderno”, “antipassadista”, constatando o seu valor como “fato”, “um fato histórico”, “uma constatação” presente nos jornais e “tratados de economia política”⁵⁸⁷. Desta forma, esses clichês assumem uma função formadora no que podemos chamar de construção coletiva da “brasilidade” pelos próprios brasileiros.

*C'est donc depuis quatre siècles et demi que ce cliché poétique [do paraíso] est un des deux pôles de la littérature brésilienne. On pourrait même croire que le Brésil a été découvert spécialement à l'usage des hommes de lettres et gens de cabinet car, l'autre pôle, celui de la prose, est un autre cliché, futuriste quoique encore plus éculé que le premier depuis quatre cent cinquante ans qu'il traîne dans les épais traités d'économie politique du pays et fait les pires ravages dans la presse locale depuis un peu plus de cent ans que les journaux sont autorisés au Brésil, c'est-à-dire depuis la fin de l'époque coloniale. Et ce deuxième cliché, on le doit encore au même scribe, à Pero Vaz de Caminho [sic] qui conclut sa fameuse lettre au roi par les mots : « Sire, s'il vous plaît de l'exploiter, c'est un pays extraordinairement sain et qui produit toutes choses en abondance, le Brésil, pays d'avenir. »*⁵⁸⁸

A fórmula de Cendrars para resumir as representações do Brasil por Caminha, pelos cronistas e por “outros *descobridores e conquistadores*” é “Aviso. Paraíso a explorar”. Como ele reconhece, essa fórmula soa como um *slogan* de propaganda. Mas ele nega que esteja

⁵⁸⁶ *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 214-215. “[...] eu próprio exprimia a minha nostalgia do homem. [...] À vista duma última ilha deserta franjada de coqueiros, ia acrescentar *ilhas* paradisíacas quando preferi substituir estas palavras por três pontos de suspensão, sabendo demais qual a marcha do mundo e que não existe paraíso terrestre.”, in: *Idem. Op. cit.*, Lda., 1996, p. 24 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁵⁸⁷ *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 215-216; *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 25-26 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁵⁸⁸ *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 215-216. “É assim que há quatro séculos e meio este clichê poético é um dos polos da literatura brasileira. Poder-se-ia mesmo pensar que o Brasil foi descoberto especialmente para uso dos homens de letras e gente de gabinete, pois, o outro polo, o da prosa, é outro clichê, futurista se bem que ainda mais gasto do que o primeiro porque anda há quatrocentos e cinquenta anos nos espessos tratados de economia política do país e causa os maiores estragos na imprensa local desde que há pouco mais de cem anos os jornais se encontram autorizados no Brasil, quer dizer depois do fim da era colonial. E este segundo clichê também se ficou a dever ao mesmo escriba, a Pero Vaz de Caminha que concluiu a sua famosa carta para o rei com as seguintes palavras: ‘Senhor, se vos aprouver explorá-lo, é um país extraordinariamente sadio que produz todas as coisas em abundância, o Brasil, país do futuro’, in: *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 26 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

fazendo uma ironia. Nega também que seja um paradoxo ou uma caricatura. Para ele, esse “aviso” é “todo um programa. Um drama. Uma tragédia”⁵⁸⁹, que modela toda a história do país. Indaga, ademais, se isso seria a força ou a fraqueza do país. Adiante, nega qualquer clichê *passadista* ou tampouco *futurista* e afirma o presente, o instante do país, retratado em *Le Brésil...*, por Jean Manzon: “Porque jamais se vê aquilo que se tem debaixo dos olhos. É sempre novo.”⁵⁹⁰

Seguindo a leitura de “*Le Paradis*”, vemos como essa parte de *Le Brésil...* é mais uma narrativa de viagem de Blaise Cendrars. Ele discorre sobre o que teriam sido as viagens de “descoberta do Brasil” dos antigos navegantes e marinheiros, relacionando-as com a sua viagem “de descoberta”. Depois, transporta-se, o visionário, para o futuro, o longínquo ano 2000, quando a utopia do “paraíso” no “país do futuro” (o clichê *passadista* se transforma em *futurista*) se realizaria nos “confins do mundo civilizado”, no interior do Brasil, que se abriria, terra de “exílio”, para os milionários e apátridas se refugiarem de uma nova crise econômica ou de uma nova guerra mundial, o que ele chama de “um *boom* no paraíso”.⁵⁹¹

Blaise Cendrars reafirma a ideia de “paraíso” no trecho de “*Le Paradis*” que dá origem ao título de *Le Brésil...*, no qual retoma o quadro da “descoberta” casual do Brasil e o tema do deslumbramento com a terra mais bela do mundo. É interessante observar que, nesta pequena descrição do “paraíso” sendo “descoberto” pelos “brancos”, os índios também compõem a paisagem, mas desapareceriam dela na contemporaneidade. Além disso, a repetição da frase “*Des hommes sont venus...*”, subtítulo do livro, enfatiza o protagonismo dos homens na construção da história brasileira.

Des hommes sont venus de la mer, des Blancs, pour découvrir par hasard un continent dont personne n'avait la moindre notion en Europe, mais dont l'idée était dans l'air... Cette terre nouvelle les a éblouis.

Des hommes sont venus portés par l'Océan, fuyant à la cape dans la tempête, après des jours et des jours d'une misérable, d'une épuisante traversée.

⁵⁸⁹ *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 216. *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 26 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁵⁹⁰ “*Ce qu'il [Jean Manzon] vous montre, c'est le Brésil d'aujourd'hui, tel qu'il est en dehors de toute théorie passéiste ou futuriste. C'est le présent, la chose la plus difficile à fixer à l'objectif, car c'est la chose la plus fugitive au monde. C'est l'instant. Un instant heureux entre deux révolutions. L'instable en équilibre. Car ce qu'on a sous les yeux n'est jamais vu. C'est toujours nouveau.*” In: *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 217. “O que ele vos 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 objectiva, porque é a coisa mais fugidia do mundo. É o instante. Um instante entre duas revoluções. O instável em equilíbrio. Porque jamais se vê aquilo que se tem debaixo dos olhos. É o sempre novo.”, in: *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 27-28 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁵⁹¹ *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 219-220; *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 31-32 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

Des hommes ont débarqué pour se muer en conquistadores, d'où les plages, les rivages déserts aujourd'hui. Les indiens n'y sont plus, les Indiens qui allaient nus.

Le bateau passe... Les côtes dépeuplées défilent et le chapelet des îles abandonnées.

Les plus beaux paysages de la terre entière...

Les plus belles photos...

Un documentaire.

Le paradis...⁵⁹²

Logo a seguir, Cendrars explica que, para ele, a imagem do “paraíso” só é possível com a presença do homem. Declara seu amor à humanidade, ainda que considere o homem como “um lobo do homem”, e segue com um elogio do “homem novo”, o “brasileiro” mestiço⁵⁹³. Vemos surgir mais uma vez o humanismo paradoxal de Blaise Cendrars. Apesar de seu ceticismo desiludido, a sua profissão de fé no homem se dá através de seu conhecimento dos variados “tipos” brasileiros contemporâneos, especialmente os mestiços, todos eles *tipos* em “evolução”, homens “novos” que constituem parte imprescindível de sua *Utopialand*. Esses homens são todos eles “condenados à civilização”, diz Cendrars, recorrendo ao “genial” Euclides da Cunha⁵⁹⁴.

Non, il n'y a pas de paradis possible hors la présence de l'homme, et l'homme est un loup pour l'homme.

Mais j'aime l'homme. Le Rouge. Le Blanc. Le noir. L'homme brésilien d'aujourd'hui en qui tous les sangs se marient : le caboclo, le sertanejo (sic), le jagunço, le catingueira, le tabaréa, le caipira, le mamaluco, le mulato, le cafuso, le zembo, le pardo, le carioca, le Blanc de Rio de Janeiro, la capitale prestigieuse, et le paulista, le natif de São Paulo, qui a fait l'unité du pays en le compénétrant, puis sa richesse en le débroussant.

Ces noms ne vous disent rien ?

Ce ne sont pas seulement les appellations de nuances variées dans la coloration de la peau, mais des types d'homme en pleine évolution mentale, donc d'habitat.

L'Homme Nouveau.

Le Brésilien.

« Condamnés à la civilisation, nous devons progresser ou périr !... », déclare Euclides da Cunha, le génial auteur de Os Sertões, le

⁵⁹² *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 220. “Do mar vieram homens, brancos, para descobrir por acaso um continente do qual ninguém tinha a mínima noção na Europa, mas cuja ideia andava no ar. Esta nova terra deslumbrou-os. /Vieram homens trazidos pelo Oceano, fugindo a todo o pano na tempestade, após dias e dias de uma miserável, esgotante travessia. /Desembarcaram homens para se transformarem em conquistadores, daí hoje as praias, as margens desertas. Os índios já não estão, os índios que andavam nus. /O barco passa... Desfilam as costas despovoadas e o rosário das ilhas ao abandono. /As mais belas fotos... /Um documentário... O Paraíso...”, in: *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 33 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁵⁹³ *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 221. *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 34.

⁵⁹⁴ *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 221. *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 34 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

*plus grande livre de la littérature brésilienne moderne et son premier classique.*⁵⁹⁵

Blaise Cendrars, na conclusão dessa primeira parte de *Le Brésil...*, indaga sobre o futuro da sociedade brasileira, citando mais uma vez o “otimista” Euclides da Cunha, sobre a predestinação do Brasil de formar no futuro uma “raça histórica”, e o “pessimista” Paulo Prado, sobre sua “única esperança”, a de que o futuro do Brasil só pode ser melhor do que o passado do país, porque pior seria impossível.⁵⁹⁶

“Notre choix ne fait pas l’ombre d’un doute, ajoute-t-il [Euclides da Cunha], car nous [os brasileiros] sommes prédestinés à former une race historique dans le futur. Mais notre évolution biologique doit être conditionnée et garantie par notre évolution sociale... Et encore faut-il que la vie de notre autonomie nationale dure assez longtemps pour le permettre...”

*Mon ami Paulo Prado disait mélancoliquement : “une seule note d’espoir pour le Brésil : c’est que son avenir ne peut pas être pire que son passé.”*⁵⁹⁷

Mais do que sobre o “futuro” da sociedade brasileira, Cendrars se pergunta sobre o “destino” (“le sort”⁵⁹⁸) do Brasil como *télos* a ser cumprido pelo país.

“*Le Paradis*” termina com uma explicação da “influência” que o conde Gobineau teria exercido sobre os dois escritores brasileiros, para concluir sobre o fracasso das teorias em explicar a “vida”, dando como exemplo a derrota do arianismo alemão com o término da Segunda Guerra Mundial.

Nessa primeira parte de *Le Brésil...*, Blaise Cendrars lança mão de alguns mitos brasileiros, que colaboram na defesa da tese explicativa sobre o “destino” do Brasil. Esses

⁵⁹⁵ *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 221. “Não, não há paraíso possível sem a presença do homem, e o homem é um lobo para o homem. /Mas eu amo o homem. O vermelho. O branco. O preto. O homem brasileiro de hoje em quem todos os sangues se casam: o *caboclo*, o *sertanejo*, o *jagunço*, o *catíngueiro*, o *tabaréu*, o *caipira*, o *mamaluco*, o *mulato*, o *cafuso*, o *zambo*, o *pardo*, o *carioca*, o branco do Rio de Janeiro, a capital prestigiosa, e o *paulista*, o nativo de São Paulo, que fez a unidade do país compenetrando-o, depois a sua riqueza desbravando-o. / Estes nomes não vos dizem nada? /Não são apenas denominações de diferentes matizes da cor da pele, mas tipos de homens em plena evolução mental, portanto são também denominações de habitat. /O Homem Novo. /O Brasileiro. / ‘Condenados à civilização, ou progredimos ou perecemos!...’, declara Euclides da Cunha, o genial autor de *Os Sertões*, o maior livro da literatura moderna brasileira e o seu primeiro clássico.”, in: *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 34 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁵⁹⁶ *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 221-222. *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 35.

⁵⁹⁷ *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 221-222. “A nossa opção não tem sombra de dúvida, acrescenta ele [Euclides da Cunha], pois estamos predestinados [os brasileiros] a formar uma raça histórica. Mas a nossa evolução biológica deve ser condicionada e garantida pela evolução social... E também é preciso que a vida da nossa autonomia nacional dure o tempo suficiente para permiti-lo...’ / O meu amigo Paulo Prado dizia melancolicamente: ‘uma única nota de esperança para o Brasil: é que o seu futuro não pode ser pior do que o seu passado’.” In: *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 35 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁵⁹⁸ *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 222. *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 35.

mitos contribuem, assim, com a construção de um *télos* para o Brasil, uma finalidade, um papel a cumprir, que afirma sua importância para o futuro da humanidade. Esse *télos* ganha sentido numa interpretação *a posteriori* à leitura de toda sua obra sobre o Brasil, especialmente se se considera a ideia de um “país do futuro”, de uma “nova civilização”, nas suas “*histoires vraies*” dos anos 1930, que se renova na sua produção dos anos 1950, configurando os contornos de uma verdadeira “tese”.

É interessante observar como a construção de um sentido para o desenvolvimento social brasileiro e de um papel para o Brasil na ordem mundial – ainda que guardemos todas as especificidades de projeto intelectual de Blaise Cendrars, bem como dos diferentes projetos intelectuais dos modernistas – vem ao encontro da busca modernista pela inserção do país no quadro internacional, assim como da ideia de que essa busca começa pela valorização de suas tradições.

Lembremos, mais uma vez, as estratégias retóricas de Cendrars na primeira parte de *Le Brésil...*, “*Le Paradis*”, para moldar seu conceito de uma “terra de utopia”, com o uso de antigos clichês sobre o Brasil e os brasileiros, para sua posterior desconstrução e reafirmação num novo projeto intelectual, no qual o papel do “homem novo” e da “nova civilização” brasileiros se opõem frontalmente aos modelos eurocêntricos e euroétnicos, que tiveram no nazismo seu paroxismo. E é com rejeição desses padrões que o autor termina “*Le Paradis*”.

Logo ao início de “*Caramurù*”, segunda parte de *Le Brésil...*, Blaise Cendrars recria a cena da primeira missa, tão simbólica da “fundação” da história do Brasil. Nesta narrativa o destaque a seguir é a mirada etnográfica sobre os “selvagens”, especialmente as mulheres da terra, e os vários tipos de estrangeiros “descobridores” que se encontram no cenário por ele recriado, que oscila entre as representações de “paraíso” e de “inferno”.⁵⁹⁹

⁵⁹⁹ “[...] et tout le monde descendu à terre processionnant cierges en main, entonnant les psaumes d’action de grâce, tombant à genoux pour répondre aux oraisons et chanter les litanies de la vieille terre de Portugal, les Pères Jésuites et les moineillons, les fidalgos et les officiers, les nobles en disgrâce à la cour sinon bannis de la Métropole et les cadets de famille désargentés ou criblés de dettes, les petits artisans et les paysans « do Reino », du Royaume, composant l’expédition [...] et les pauvres âmes dolentes se croyaient au Paradis mais aussi en Enfer, les pauvres gens convalescents, quand les sauvages, que l’on disait anthropofages, leur déléguaient leurs femmes et leurs filles, les donzelles affriolantes, des espèces de sorcières nues qui les fascinaient et tout à la fois leur faisaient peur à cause de leurs tatouages bizarres, à cause de leur manque absolu de vergogne qui n’était ni innocence ni provocation ni exhibitionnisme, mais de la bestialité pure, [...] à cause de leurs façons équivoques de vous entreprendre en versant d’abondantes larmes, pleurant en chœur, glapissantes, poussant des hurlements de loups-garous, ignorant le baiser por mordre, [...], ces femmes peaux-rouges rompues aux combats, au corps à corps, et bien peu de Portugais s’y laissaient prendre [...] tellement le danger était partout présent d’être saigné dans le sous-bois ou dévoré la nuit, et encore en état de péché mortel !...”, in: *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 223-224. “[...] e toda a gente vinda para terra desfilando de velas na mão, entoando salmos de ação de graças, ajoelhando para acompanhar as orações e cantar litanias da velha terra de Portugal, padres jesuítas e fradinhos, fidalgos e oficiais, nobres caídos em desgraça na corte quando não banidos da Metrópole e os filhos mais novos das famílias sem vintém ou crivados de dívidas, pequenos artesãos e

Após essa introdução de “*Caramurù*” – que logo coloca a questão da representação do Brasil entre “paraíso” e “inferno”, de um lado, e o enfoque antropológico ou etnográfico de Cendrars, de outro – o autor recorre à história para apresentar as principais cidades do país, resumidamente, o que o leva a afirmar que “É assim que no Brasil o passado e o futuro estão sempre presentes, misturando-se e sobrepondo-se!...”⁶⁰⁰.

Essa afirmação de que no Brasil passado e futuro se fazem sempre presentes, sobrepondo-se, leva à questão da temporalidade na obra de Cendrars, especialmente em *Le Brésil...* Apesar de recorrer à história, Cendrars propõe o mito, com seu tempo circular, como suporte para sua tese explicativa sobre o Brasil. Nessa tese, o futuro do país seria determinado por sua história decorrida, numa representação linear do tempo bastante usual, mas o passado seria explicado pelo *télos* (futuro) do Brasil, numa representação circular, em que o futuro sempre retorna às origens.

O viés humanista de Cendrars em *Le Brésil...*, apesar de seu ceticismo, aparece não só no subtítulo do livro (“vieram homens”) e na repetição ao longo do texto da afirmação do protagonismo dos homens na história do país, ou seja, na fabricação de seu “destino”, para o bem ou para o mal e contra todas as teorias (como a da superioridade da raça branca por Gobineau)⁶⁰¹ : do protagonismo dos homens “brancos” que teriam “descoberto” o Brasil (“O que é incrível é saber-se que tudo isto foi impulsionado por meia dúzia de homens”⁶⁰²) aos “homens novos” contemporâneos⁶⁰³, frutos da miscigenação entre as três “raças” formadoras da “nação”, o que comprovaria o fracasso das teorias racistas.⁶⁰⁴

camponeses ‘do Reino’, que compunham a expedição, [...] e as pobres almas dolentes julgavam-se no Paraíso mas também no Inferno, quando os selvagens, que diziam ser antropófagos, lhes enviavam as mulheres e as filhas, donzelas encantadoras, espécie de feiticeiras nuas que os fascinavam e ao mesmo tempo amedrontavam por causa de suas tatuagens bizarras, por causa da sua absoluta falta de vergonha que não era nem inocência nem provocação nem exibição, mas pura bestialidade, [...] por causa de suas maneiras equívocas de os tentar vertendo abundantes lágrimas, chorando em coro, esganiçadas, emitindo uivos de bicho-do-mato, ignorando o beijo para morderem, [...] mulheres peles-vermelhas fortes e destros, acostumadas à luta, corpo a corpo, e poucos portugueses se deixavam envolver [...] tal era o perigo, presente por todo o lado, de ser degolado entre a vegetação rasteira ou devorado durante a noite, e ainda por cima em estado de pecado mortal!...”, in: *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 40-41 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁶⁰⁰ “*C’est ainsi qu’au Brésil le passé et le futur sont toujours présents, enchevêtrés et se chevauchant !...* ”, in: *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 227. *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 45 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁶⁰¹ *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 229. *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 48.

⁶⁰² “*Ce qui est inouï c’est apprendre que tout cela a été mis en branle par une poignée d’hommes.*”, in: *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 227. *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 46 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁶⁰³ *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 229. *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 48.

⁶⁰⁴ “*‘La terre du Brésil n’est pas inoccupée pour la bonne raison que 3 000 Portugais y sont!...’ [teria dito o capitão Frago de Albuquerque]/ 3.000 Portugais pour tout le Brésil et cela en 1615, cent quinze ans après sa découverte !/ [...] Quelques années plus tard le père missionnaire Fernão Cardim [...] note en parlant de Bahia : « ... On y compte 2000 Blancs, 4000 Nègres, 6000 Indiens... » / Foin des théories! La vie s’en moque. Des hommes sont venus.../ Des blancs./ Qui aurait pu le prévoir ? São Paulo compte aujourd’hui près de 2 millions et Rio plus de 2 millions d’habitants. L’ensemble de la population du Brésil se monte à 50 millions*

A afirmação do protagonismo dos homens em *Le Brésil...* – se pudermos falar de uma fabricação de um *télos* – não é no sentido de um “destino” imposto por um Deus, mas de um destino, de um futuro, construído pelos homens, a partir de seu passado, daquilo que fizeram no mundo. Logo, se há um *télos* do Brasil, não se trata de uma vontade extramundo, mas de um fim que toma como modelo o mundo que Cendrars encontra no Brasil, que costumava ser visto, no paradigma etnocêntrico europeu, como imperfeito, incompleto e subordinado. O modelo de Cendrars é o mundo na sua imanência e completude no sentido social, no seu presentismo e na totalidade de seu tecido social, incluindo tudo o que era marginal na ideia estabelecida de civilização, englobando o que era considerado primitivo, instintivo e todo o tipo de homens, índios, negros, mestiços, até mesmo “bandidos”.

Depois de citar Paulo Prado e Euclides da Cunha, Blaise Cendrars fala do tema das três raças formadoras do brasileiro, “a tupi, a celta, a bantu”, cujo encontro com a natureza tropical seria definidor da história do Brasil, seria seu motor.⁶⁰⁵ E, ainda que mencione a teoria das “três raças”, em *Le Brésil...*, todo o seu discurso sobre o povoamento do Brasil, a partir de sua “descoberta”, parece confirmar a tese, que se constitui na pedra de toque de seu *programa* brasileiro e na hipótese principal de seu *projeto* intelectual: trata-se, como vimos, da proposta de uma “nova civilização”, tropical, diversa e mestiça, na qual o “primitivo” encontra espaço. Então, como na ideia de “civilização tropical”, cara a Mário de Andrade, Blaise Cendrars constrói a sua concepção de uma “nova civilização”, pela transfiguração em signos positivos daqueles sentidos negativos relacionados a tudo o que era considerado “primitivo” segundo o paradigma europeu.

d’habitants [...] Le pays peut en contenir 400 millions. Autant que la Chine./ Est-ce heureux ou malheureux ?/ Il me semble que la question ne se pose pas. C’est un fait, un fait qui va se multipliant dans le temps et dans l’espace. En tout cas la politique, l’économie dirigée, la planification n’y sont pour rien. C’est tout ce que l’on peut dire./ De même pour les théories du comte de Gobineau sur la supériorité de la race blanche, le peuplement du Brésil et la formation de la nation brésilienne, sinon d’une race nouvelle et d’hommes nouveaux, prouvent combien ces théories sont fumeuses et ne riment à rien de concret, [...]”, in: Idem. Op. cit., 2005, p. 228-229. “A terra do Brasil não está desocupada pela simples razão que lá se encontram 3.000 portugueses!...” /3.000 para todo o Brasil e isto em 1615, cento e quinze anos após a sua descoberta! [...] Alguns anos mais tarde o padre missionário Fernão Cardia (sic) [...] anota ao falar da Baía: ‘Contam-se lá 2.000 brancos, 4.000 negros, 6.000 índios...’ /Malditas teorias! /A vida zomba delas. Vieram os homens... /Branços. /Quem poderia prevê-lo? São Paulo conta hoje perto de 2 milhões e o Rio mais de 2 milhões de habitantes. O conjunto da população do Brasil eleva-se a 50 milhões de habitantes [...] O país pode comportar 400 milhões. Tanto quanto a China. /É isto um bem ou um mal? /Parece-me que a questão não se põe. É um facto, um facto que se vai multiplicando no tempo e no espaço. Em todo o caso a política, a economia dirigida, a planificação não têm nada a ver com isto. É tudo o que se pode dizer. /O mesmo quanto às teorias de Gobineau sobre a superioridade da raça branca; o povoamento do Brasil e a lenta formação da nação brasileira, quando não дума raça nova e de homens novos, provam que essas teorias são brumas e nada dizem de concreto, [...]”, in: Idem. Op. cit., 1996, p. 47-48 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁶⁰⁵ Idem. Op. cit., 2005, p. 230. Idem. Op. cit., 1996, p. 50.

[A propósito da suposta teoria que Euclides da Cunha proporia no livro inacabado, *O Paraíso Perdido*, no qual exporia suas dúvidas sobre o futuro do Brasil] *Comme si un individu pouvait intervenir utilement dans un pareil chaos, le peuplement d'un continent où trois races sont en instance: le tupi, le celte, le bantu! Tout au plus peut-on admettre une condescendance et faire appel à la nature du tropique, prolifique, prodigue, exubérant, prodigieux; mais les hommes aussi sont la nature, et peut-être la manifestation la plus vile de son gaspillage et de son indifférence absolue quant au résultat [...] Mais Dieu est aveugle, sourd et muet, et la Terre tourne..., et les hommes se trouvent dans l'obligation de lâcher des millions et des millions de balles de mitrailleuse pour enrayer la prolifération et la pullulation des germes de vie dont ils sont porteurs,... et c'est ça le Progrès, et rien d'autre.*

Un pur hasard.

Des hommes sont venus chassés par la tempête...

Des hommes sont sortis de la mer...

Des hommes sont venus...

Des Blancs.

Des Portugais.

“Croyez et multipliez”, dit l'Écriture.

Autrement: Débrouillez-vous!...

*C'est ce qu'ils ont fait.*⁶⁰⁶

No prosseguimento de “*Caramurù*”, eis que surge o personagem, de quem Blaise Cendrars se põe a contar a vida. O argumento que perpassa toda a narrativa sobre Caramurú é a afirmação de que não se pode afirmar nenhuma suposta “verdade histórica” sobre ele. No entanto, o personagem (o próprio uso do argumento) deixa clara a fronteira da narrativa cendrarsiana entre o ensaio e a proposta de uma tese sociológica, de fundo etnográfico. Tanto ensaio como tese recorrem ao mito, um *mito fundador* sobre a formação do Brasil e do brasileiro.

Os próprios *tipos* que Cendrars define ao longo do texto funcionam como protótipos do vir a ser brasileiro, mais ainda, do nascimento de uma “nova raça”, do devir de um “homem novo”.

Caramurú surge em *Le Brésil...* como o antepassado do “homem novo” brasileiro, o “primeiro povoador da Baía”. No que seria a primeira cena da “história” do Brasil, a chegada

⁶⁰⁶ *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 230. “[A propósito da suposta teoria que Euclides da Cunha proporia no livro inacabado, *O Paraíso Perdido*, no qual exporia suas dúvidas sobre o futuro do Brasil] Como se um indivíduo pudesse intervir utilmente num tal caos, no povoamento dum continente onde três raças se encontram em questão: a tupi, a celta, a bantu! Quando muito pode admitir-se uma condescendência e fazer apelo à natureza do trópico, prolífica, exuberante, prodigiosa; mas os homens também são natureza, e talvez a manifestação mais abjeta de seu esbanjamento e da sua indiferença quanto ao resultado, [...] Mas Deus é cego, surdo e mudo, e a Terra gira..., e os homens sentem-se na obrigação de lançar milhões de balas de metralhadora para travar a proliferação e pululação dos germes da vida de que eles próprios são portadores,... e é isto o Progresso, e nada mais. /Um puro acaso. /Vieram homens perseguidos pela tempestade... /Saíram do mar... /Vieram homens... /Branco. /Portugueses. / ‘Crescei e multiplicai-vos’, dizem as Escrituras. /De outro modo: Safai-vos! /Foi o que eles fizeram.”, in: *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 50 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

dos portugueses, Cendrars recorre ao clichê passadista do “paraíso”: Caramurú, o primeiro homem branco da terra, aparece num cenário idílico com seus 75 filhos e suas 75 filhas.⁶⁰⁷

O comentário que Blaise Cendrars faz sobre Caramurú é exatamente sobre essa fronteira entre o personagem histórico e o mito, do qual “a lenda se apropriou”⁶⁰⁸. Para o autor, ainda que o personagem seja histórico, não se sabe nem mesmo se é verídico o seu nome original, Diego Alvarez Corrêa, atribuído a ele pelos antigos cronistas. Logo, sobre a história prevalece a lenda.⁶⁰⁹

Blaise Cendrars comenta que “o erro, o falso, a ignorância, um *black-out* completo” é tudo o que há e resta aos “modernos”, como ele⁶¹⁰. Assumindo-se, assim, como *moderno*, deixa claro que a missão dos modernos é em grande parte reinventar os mitos fundadores, nos quais vão buscar legitimidade para seus programas de renovação das artes a partir da reinvenção das tradições, como no caso brasileiro.

Cendrars classifica a mentalidade dos brasileiros como “insular” (uma tópica comum à literatura utopista), o que seria o resultado do seu isolamento face ao mundo durante quatro séculos. Trata-se também do isolamento entre as regiões do Brasil, devido às grandes

⁶⁰⁷ “Caramurú, c’est l’ancêtre, “o primeiro povoador da Bahia”, un Blanc dont on ne sait ni le nom chrétien, ni l’origine./ Tout simplement il était là./ Quand la première flotte des Portugais entra dans le Recôncavo pour venir y jeter l’ancre, il était là, caché, qui guettait, car la plage était déserte./ Mais dès que les embarcations eurent accosté et que matelots et soldats débarquèrent, il vint./ Toute la flotte en fut témoin./ On le vit sortir des bois qui bourdaient le rivage et s’approcher./ Un Blanc./ C’était un vieillard de haute taille, légèrement voûté, qui marchait allègrement, s’appuyant sur une arquebuse./ Derrière lui venaient ses 75 fils et ses 75 filles qui allaient tout nus (« ... les filles une main sur leur vergogne... », ajoute un vieil auteur), garçons et filles d’une teinte de peau beaucoup plus claire que celles sombre des Peaux-Rouges qui les suivaient en désordre, criant et gesticulant.”, in: *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 231. “Caramurú é o antepassado, ‘o primeiro povoador da Baía’, um branco de quem não se sabe o nome cristão nem a origem. /Muito simplesmente estava lá. /Quando a primeira armada dos portugueses entrou no Recôncavo para aí ancorar, ele estava lá, escondido, à espreita de quem viesse, pois a praia estava deserta. /Mas quando as embarcações acostaram e desembarcaram os marinheiros e os soldados, ele apareceu. /Toda a armada foi testemunha. /Viram-no sair dos bosques que bordejavam a beira-mar, e aproximar-se. /um branco. /Era um velho de grande estatura, ligeiramente curvado, que caminhava alegremente, apoiado num arcabuz. /Atrás dele vinham os seus 75 filhos e 75 filhas, todos nus (‘... as filhas com uma mão sobre as suas vergonhas...’, acrescenta um velho autor), rapazes e raparigas com uma cor de pele bastante mais clara do que a cor escura dos peles-vermelhas que os seguiam em desordem, gritando e gesticulando.”, in: *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 52 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁶⁰⁸ *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 232. *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 53 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁶⁰⁹ “Et c’est tout, c’est tout ce que l’on put apprendre de lui, et c’est tout ce que l’on sait de certain sur Caramurú, personnage historique, c’est bien tout, et mon ami, le capitaine de corvette Eugenio de Castro [...] m’a certifié qu’en effet on ne sait rien d’autre, et quand j’insistai pour en apprendre davantage sur ce personnage énigmatique et dont, naturellement, la légende s’est emparée, le marin me répondait que j’en disais déjà trop, que j’en savais plus que lui et mon ami me recommandait en riant de me méfier du romancier que j’étais. .”, in: *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 232. “E foi tudo, foi tudo quando puderam saber dele, e é tudo quanto ao certo se sabe de Caramurú, personagem histórico, é exactamente tudo, e o meu amigo, capitão de converta Eugênio de Castro [...] garantiu-me que de facto nada mais se sabia, e quando insisti para saber um pouco mais sobre esse personagem enigmático e do qual, naturalmente, a lenda se apropriou, o marinheiro respondeu-me que eu já dissera demais, que sabia mais do que ele, e o meu amigo recomendou-me a rir que desconfiasse do romancista que eu era.”, in: *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 53-54 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁶¹⁰ *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 233. *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 55 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

distâncias, “à diversidade de paisagens, ao clima, às singularidades geográficas e outras condições locais únicas no mundo, às doenças tropicais”⁶¹¹. Como na obra de seu amigo Paulo Prado, reconhece os bandeirantes como pioneiros que integraram as diversas “ilhas” em que se dividiria o território brasileiro, dando origem a uma nova “civilização”, a começar por uma nova “civilização campestre”⁶¹², fruto da miscigenação com mulheres indígenas. Mais uma vez, como um determinismo da natureza, o “isolamento” dos brasileiros, é superado pela ação, pela vontade desses homens.

Cendrars põe-se, então, a descrever os diversos *tipos* brasileiros que deram origem ao brasileiro moderno, dos “vaqueiros” (como os “jagunços” do norte e os “gaúchos” do sul, dados ao “nomadismo”) aos bandidos (os “cangaceiros” ou “salteadores”)⁶¹³.

Nessas descrições dos *tipos* brasileiros as dificuldades da conquista dos territórios interiores e a presença do banditismo na conquista e no povoamento do Brasil são acentuadas. Cendrars incorpora a *margem* e os *marginais* e valoriza o seu protagonismo no processo de formação do povo brasileiro e da “nova civilização”, que toma como modelo para o mundo moderno.⁶¹⁴

No que concerne à lenda de Caramurú, Blaise Cendrars não encontra nenhuma representação dela nos carnavais de 1927, no Rio de Janeiro, e de 1930, na Bahia (note-se que, ao que consta, o autor não esteve de fato na Bahia em 1930), que ele se põe a descrever, destacando mais uma vez a contribuição cultural de índios e negros. A descrição da festa popular na Bahia lembra a descrição do cortejo da festa religiosa em Ouro Preto feita por Mário de Andrade, na volta de sua primeira viagem a Minas Gerais, em 1919.⁶¹⁵

⁶¹¹ *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 234. *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 57 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁶¹² *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 235. *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 58 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁶¹³ *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 235. *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 57-58 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁶¹⁴ *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 234-235; *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 57-58.

⁶¹⁵ “*Mais pas de Caramurú à Rio au Carnaval 1927, où des milliers et de milliers de nègres s'étaient déguisés à l'indienne, pagnes de plumes, colliers de plumes, bracelets de plumes aux poignets et aux chevilles, plumes de perroquet et de vautour ou d'urubù plantées dans la tignasse, et pas de Caramurú non plus à Bahia, sa ville, au Carnaval 1930, où des légions de nègres, hommes et femmes, somptueusement habillés de robes à traîne faites des plumes scintillantes de colibris et brandissant en guise de palmes des bouquets de plumes d'autruche emmanchés au bout de longues perche dorées ou des éventails faits de tremblotantes et fragiles plumes d'aigrette, défilaient religieusement de la ville haute au vieux port, descendant lentement la rampe entre les maisons décorées à l'orientale, fleurs, cierges, images saintes, lampions, chaînes de papier argenté, tapis et cages d'oiseaux aux fenêtres, fanions des loges, emblèmes maçonniques, pavillons des clubs, drapeaux, psalmodiant des hymnes à ritournelles devant chaque église où ils stationnaient longuement. La nuit, c'était une tout autre musique et des danses endiablées, sambas et cateretés, et le sapateado chaloupé qui se termine en serenan, en valse de rêve, sans un soupir, sans un frôlement et tout en contraste avec son début enragé et son développement piétineux, chahuteur [...]*”, in: *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 239. “Mas não havia Caramurú no Carnaval de 1927, onde milhares de negros se tinham fantasiado à índio, tangas de plumas, colares de plumas, pulseiras de plumas nos pulsos e tornozelos, pensas de papagaio e de abutre ou de urubu enfiadas na carapinha, e nada de Caramurú também na Baía, a sua cidade, no Carnaval de 1930, onde legiões de negros, homens e

Cendrars recorre ao autor do *Dicionário Geographico da província de São Paulo*, João Mendes de Almeida⁶¹⁶, que, por sua vez, cita a crônica do frei Antônio de Santa Maria Jaboatam, em seu *Novo Orbo Seraphico Brasílico*, sobre o valor histórico de tradição dessa lenda sobre Caramurú: “... Segundo uma tradição que perdura desde os primeiros habitantes até às gentes de hoje [...]”⁶¹⁷, e Almeida acrescenta: “ ‘Sem querer para o caso [a lenda sobre Caramurú transformada em tradição] dar a entender mais do que aquilo que Frei A. de Santa Maria Jaboatam escreveu no seu texto sobre o assunto, pode-se acreditar na veracidade da tradição [da lenda sobre Catamurú] [...]’ ”⁶¹⁸.

De forma que Cendrars vai buscar nas tradições culturais do Brasil o mito pelo qual explica sua história. O mito não é falsa história, o mito é, como se sabe, uma narrativa que tenta, através de símbolos e imagens, explicar a origem das coisas pelo exemplo da ação de seus personagens. Nesse sentido, Blaise Cendrars se vale do uso mitológico da história de Caramurú para explicar porque ele considera o Brasil como *locus* da origem do mundo e o aponta como lugar para onde, de forma circular, o mundo se deve voltar, para, repartindo de zero, criar uma “nova civilização”, fazendo tábula rasa da experiência fracassada da Europa.

Neste sentido, o mito de Caramurú explica a origem do Brasil exatamente pela história de um homem branco, de origem estrangeira, que se envolve com as índias locais, e dá origem a esse povo mestiço, cuja cultura servirá de base à construção no futuro de uma “nova civilização”. Essa é, ao fim e ao cabo, a “mensagem” da narrativa cendrarsiana, em *Brésil, des hommes sont venus*.

mulheres, sumptuosamente vestidos com fatos de cauda feitos de penas cintilantes de colibris e brandindo à laia de palmas ramalhetes de plumas de avestruz enfiadas na ponta de longas varas douradas ou leques feitos de flutuantes e frágeis plumas de garça real, desfilavam religiosamente da cidade alta até ao velho porto, descendo lentamente a rampa entre casas decoradas à oriental, flores, velas, imagens de santos, lampiões, correntes feitas de papel prateado, tapetes e gaiolas de pássaros às janelas, estandartes das lojas, símbolos maçônicos, galhardetes de clubes, bandeiras, salmodiando hinos com estribilho à frente de cada igreja onde paravam longo tempo. À noite, a música era outra, danças endiabradas, *sambas* e *cateretés*, e o *sapateado* à banda que termina no *serenar*, em valsa de sonho, sem um suspiro, sem um roçar e em completo contraste com o início frenético e o desenvolvimento do sapatear, indecoroso [...]”, in: *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 63-64 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁶¹⁶ ALMEIDA, João Mendes de. *Dicionário Geographico da província de São Paulo*. São Paulo: Tipografia a vapor Espíndola, Siqueira & Co, 1902, *apud*, CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 2005, p. 240-241. *Idem. Op. cit.*, 1996, p. 66 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

⁶¹⁷ ALMEIDA, João Mendes de. *Op. cit.*, 1902, *apud*, CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 1996, p. 66 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares). “... *Selon une tradition qui perdure des premiers habitants jusqu’aux gens d’aujourd’hui [...]’*”, in: *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 240-241.

⁶¹⁸ ALMEIDA, João Mendes de. *Op. cit.*, 1902, *apud*, CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 1996, p. 67 (tradução: Célia Henriques e Vítor Silva Tavares). “... *Sans vouloir en l’espèce en laisser entendre plus que n’en a écrit le frère A. de Santa Maria Jaboatam dans son texte à ce sujet, on peut croire à la vérité de la tradition [...]’*”, in: *Idem. Op. cit.*, 2005, p. 241.

3.4 – As notas em *Brésil, des hommes sont venus*

Blaise Cendrars, ao fim de *Brésil, des hommes sont venus*, escreve um *Post-scriptum* sobre a visita do Santo Ofício ao Brasil em 1591 e adiciona notas e comentários sobre o livro, valendo-se, pois, de alguns protocolos da narrativa historiográfica. Ele usa as notas e os comentários para dar informações históricas a seus leitores que não conhecem o Brasil, bem como para atestar suas concepções sobre o país. Não é somente nesse livro que o autor recorre às notas, mas é interessante que exatamente num livro em que usa o mito como explicação da “realidade”, ele se valha de um protocolo consagrado no ofício do historiador. É certo, como já vimos, que Cendrars não deixa de lado os relatos historiográficos em *Le Brésil...* A própria história de Caramurú tem um fundo histórico. Mas, como ele mesmo comenta na segunda parte do livro, não há como estabelecer o que de fato se passou ou o que é ficção nessa história transformada em lenda. Nesses comentários, o próprio autor não parece tão interessado em estabelecer nenhuma suposta “verdade” histórica, apesar de misturar gêneros referenciais.

As notas tratam de diversos temas. Na primeira, ele recorre ao historiador João de Barros, para dar uma justificativa historiográfica à afirmação de que o Brasil tem uma tradição pacifista, uma missão mesma de cumprir esse papel no mundo, qual seja, o rei D. Manuel I não teria obedecido a nenhum propósito econômico quando enviou sua frota para “descobrir” o país, segundo o historiador. Ainda que a ideia de que o rei só teria sido motivado a doutrinar religiosamente o gentio não pareça uma justificativa razoável para a afirmação da missão “pacifista” do Brasil.

Em várias notas, Cendrars discorre sobre os avanços da modernidade no Brasil, como no Rio de Janeiro, que seria a cidade mais bem iluminada do mundo, citando a célebre expressão do “cordão de pérolas” a iluminar sua orla; fala da modernidade e da sofisticação de seus novos arranha-céus; da nova arquitetura brasileira, citando a capelinha da Pampulha, concebida por Oscar Niemeyer, que seria um exemplo da “profunda revolução” da “mentalidade” “em todo o país”; e da “mística dos esportes”, que uniriam elite e “populares”, no recém-construído estádio do Maracanã.

Numa longa nota, Cendrars se refere ao carnaval do Rio de Janeiro, seus desfiles, não sem antes contar como Gonçalo Coelho batizou a cidade no janeiro de 1502, pensando tratar-se do estuário de um rio. Comenta também a suposta origem indígena do carnaval da cidade, encontrando uma justificativa histórica: Anchieta teria se valido de diversas formas de

catequização, usando o teatro, a música, a dança, etc. Conta ainda que conheceu Donga, citando o livro de Darius Milhaud sobre a música popular que encontrou na cidade. Em outra nota, fala sobre as praias do Rio de Janeiro, citando as da zona sul, e sobre a cultura carioca de frequentá-las, concluindo que na cidade “O simples fato de existir é uma verdadeira felicidade.”⁶¹⁹

Recorrendo à história mais uma vez, bem como à geografia, Cendrars também dedica longas notas para falar da marcha da “civilização” para o oeste do Brasil, destacando o papel das fazendas de criação de gado, da “boiada”, nesse processo; fala da Amazônia, dando dados geográficos e demográficos sobre a região, citando ainda Euclides da Cunha e contando a “epopeia da borracha”; fala da região Sul do país, dos pampas e da evangelização jesuítica; fala dos garimpeiros e sua busca de diamantes no Centro-Oeste; retorna ao tema da Bahia e sua religiosidade; destaca ainda a “desolação” da região norte, as correntes migratórias entre o norte, o nordeste e o centro-oeste; e na última nota fala das cores do Brasil.⁶²⁰

Todas essas notas atestam a autoridade de Blaise Cendrars como *connaisseur* do Brasil e demonstram tanto seu conhecimento físico do país, quanto literário, a partir de suas pesquisas sobre a história local, numa abordagem nas fronteiras disciplinares entre jornalismo, história e ensaio, pois em cada uma dessas notas usa esses diferentes gêneros para justificar suas opiniões e ideias sobre o país. Podemos dizer mesmo que essas notas cumprem o

⁶¹⁹ “*Le simple fait d'exister est un véritable bonheur*”, in: CENDRARS, Blaise. **Aujourd'hui**, suivi de Jéroboam et la Sirène, Sous le signe de François Villon, Le Brésil et Trop c'est trop. Tout autour d'aujourd'hui 11 (Obras completas nº 11). Paris : Denoël, 2005, p. 249 (tradução minha).

⁶²⁰ “*L'épopée du caoutchouc. Vers 1900, à l'aube de l'industrie des automobiles, c'est la ruée des chercheurs de caoutchouc, cet or noir, qui apporta une fabuleuse richesse dans la région. En moins de dix ans tous les Amazoniens de Manaus, la capitale, sise sur le rio Negro, étaient tous multimillionnaires et ne savaient plus que faire de leur argent. C'est alors qu'ils aménagèrent leur ville, firent construire le Grand Théâtre pour y donner (comme aux Champs Élysées) le Parsifal de Richard Wagner pour faire pique à Bayreuth, percèrent des avenues éclairées à l'électricité, avenues qui ne menaient nulle part, débouchant sur la forêt vierge [...] Les boîtes de nuit, poussées comme des champignons, dégorgeaient de monde sablant le champagne, des trafiquants, des aventuriers venus de tous les pays qu'attirait la renommée du nouvel El Dorado, et cela dura jusqu'au krach de la cote du caoutchouc, survenu, autour de 1920, à la suite de la mise en vente sur tous les marchés du monde du caoutchouc provenant des plantations rationalisées de l'Insulinde, de l'Indonésie, de l'Indochine [...]*”; “*A epopeia da borracha*. Por volta de 1900, no alvorecer da indústria dos automóveis, é a corrida dos que buscavam a borracha, esse ouro negro, que trouxe uma riqueza fabulosa para a região. Em menos de dez anos todos os amazonenses de Manaus, a capital, banhada pelo rio Negro, tornaram-se multimilionários e não sabiam mais o que fazer com tanto dinheiro. Foi então que eles urbanizaram a cidade, construíram o Grande Teatro para encenar O Parsifal de Richard Wagner e fazer admiração a Bayreuth, abriram avenidas iluminadas pela eletricidade, avenidas que levavam a nada, desaguando na floresta virgem [...] As boates avançavam como cogumelos, despejavam gente bebendo champagne, traficantes, aventureiros vindos de todos os países que atraíam a fama do novo Eldorado, e isso durou até a quebra da cotação da borracha, que aconteceu por volta de 1920, depois do aparecimento nos mercados do mundo inteiro da borracha proveniente das plantações racionalizadas da Insulíndia, da Indonésia, da Indochina [...]” In: *Idem, ibidem*, p. 251 (tradução minha).

objetivo de fazer “propaganda” do Brasil, como almejava no seu projeto de fazer um filme sobre o país, como veremos mais adiante.

3.5 – *Trop c’est trop* (1955): a *Utopialand* de Blaise Cendrars

Em *Trop c’est trop*, último livro de Blaise Cendrars, repetem-se diversos textos anteriormente publicados. Classificado como *mélanges* pelo editor, o livro é considerado por Claude Leroy como um díptico de *Aujourd’hui*. Ambos os livros se aproximam do *ensaio* e do *manifesto* em diversos momentos. *Trop c’est trop* realiza uma espécie de balanço de toda a obra de Cendrars, especialmente de sua obra dedicada ao Brasil, juntando, como numa colcha de retalhos, aqueles textos que mais contribuíram para a afirmação de sua tese sobre o país como uma mítica *Utopialand*, termo que só aparece neste livro derradeiro.

Sem deixar de fazer uso da história linear, também em *Trop c’est trop*, Cendrars se vale do mito para demonstrar sua “profissão de fé” no Brasil, como num verdadeiro projeto intelectual transformado em *programa*. Nele, o autor afirma mais uma vez a predestinação do país de se tornar um modelo de uma nova civilização, a partir do retorno às origens da humanidade, que estariam na América do Sul, mais precisamente no planalto central do Brasil.

“*Utopialand, le pays qui n’est à personne*”, uma das partes de *Trop c’est trop*, é dedicada a outro ícone da modernidade, Le Corbusier. Sua epígrafe é um texto de Fernão Cardim (mais um cronista viajante que escreveu sobre o Brasil) sobre o “fetichista” caraíba. Blaise Cendrars aborda nesse texto, mais uma vez, o tema da “nova civilização”, tanto do ponto de vista da *desterritorialização no espaço*, como da *desterritorialização no tempo*: desde a marcha da “civilização” em direção ao oeste do país, ao surgimento de uma “civilização mista”, com o nascimento de uma “nova civilização camponesa” ou “sertaneja” no planalto central. Aborda, ainda, a “civilização primitiva” dos indígenas, citando a missão indigenista do Marechal Rondon. Atesta-se assim, mais uma vez, o alargamento do conceito de “civilização” em Cendrars. Surgem, de novo, temas como o valor da contribuição de negros e indígenas e da miscigenação na formação dessa “nova civilização”, além do papel do café como elemento civilizador.⁶²¹ Essa desterritorialização no tempo – como na viagem que

⁶²¹ “*La marche du temps/ Au Brésil comme ailleurs, la civilisation se précipite vers l’Ouest, et avance et progresse./ À l’âge du moteur, l’avion décolle de la civilisation atlantique, représentée par les gratte-ciel des grandes villes, Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, Bahia, Pernambouc, Recife, Para pour survoler comme une flèche la civilization mixte de grandes fazendas de café, coton, riz, thé, des immenses*

o homem faz de avião no século XX e vai dar no Neolítico, época na qual “o homem trabalha ainda a madeira com utensílios de pedra”⁶²² – funciona como num mito circular de iniciação.

Em “*Utopialand*”, Cendrars repete vários textos publicados anteriormente em outros de seus livros, especialmente em *Le Brésil...*, como naquele no qual trata da “mentalidade insular” dos brasileiros, cujo território seria todo compartimentado entre diversas “ilhas”, às quais corresponderiam “barreiras morais”⁶²³ próprias das diferenças históricas e culturais das diversas regiões, como, por exemplo, a “*joie de vivre*” dos cariocas no Carnaval.

É interessante observar no curtíssimo subcapítulo de “*Utopialand*”, em *Trop c’est trop*, intitulado “*L’homme nouveau*”, como Cendrars recorre novamente à época do “descobrimento” do Brasil – outra vez fala do batismo do Rio de Janeiro por Gonçalo Coelho – e ao mito de origem – no caso o de Jano, “o deus de duas faces”, “o homem mascarado” – que seria “o emblema do homem brasileiro”, para explicar “o homem novo”, “cidadão do Novo Mundo”. Recorre ainda ao Carnaval, festa popular “sem par no mundo”, comparando-a aos tempos da “descoberta” e da “conquista”, no que concerne às tradições pagãs de índios e negros, que dessa forma se renovam a cada ciclo anual, para explicar a liberdade “inconteste” “do povo” brasileiro, particularmente do carioca⁶²⁴.

Em “*Utopialand*”, Blaise Cendrars faz ainda um *éloge* à capital do Brasil na época, o Rio de Janeiro, ao traçar um *portrait* da cidade nos anos 1950 baseado nas informações e

plantations de sucre ou de tabac, des bananeraies, des champs d’ananas, des vergers d’oranges et de citrons, des petites villes mieux aménagées de l’hinterland, reliées par chemin de fer et qui ont su profiter de cette nouvelle richesse du XIXème siècle et qui datent toutes de l’âge du char à boeufs et des premiers camions, la civilisation paysanne ou sertaneja (sic) des hauts plateaux de l’intérieur, défrichement, élevage, très caractéristique de l’âge du mulet et de grands canots, grands canots [...] qui pénétraient sous bois et vous menaient après des tours et des détours infinis dans la mystérieuses forêt vierge et des mois de navigation aventureuse en pleine civilisation primitive, chez les Indiens, en plein âge du bois ou de la pierre, où l’avion se pose aujourd’hui [...]”; “A marcha do tempo/ No Brasil assim como em outros lugares, a civilização se precipita, avança e progride na direção do oeste./ Na *idade do motor*, o avião decola da civilização atlântica, representada pelos arranha-céus das grandes cidades, Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, Bahia, Pernambuco, Recife, Pará, para sobrevoar como uma flecha a civilização mista de grandes fazendas de café, algodão, arroz, chá, imensas plantações de açúcar ou de tabaco, bananais, campos de abacaxis, pomares de laranjas e de limões, pequenas cidades melhor dispostas da *hinterland*, religadas por ferrovias, que souberam aproveitar essa nova riqueza do século XIX e que datam todas da *idade do carro de bois e dos primeiros caminhões*, a civilização camponesa ou *sertaneja* dos altos planaltos do interior, do arroteamento e da pecuária, muito característica da *época da tainha e das grandes canoas*, grandes canoas [...] que penetravam a floresta e os levavam depois de voltas e rodeios infinitos na misteriosa floresta virgem e meses de navegação aventureira em plena civilização primitiva, na terra dos índios, em plena *idade da madeira e da pedra*, onde o avião pousa hoje em dia [...]” *In*: CENDRARS, Blaise. **Aujourd’hui**, suivi de Jéroboam et la Sirène, Sous le signe de François Villon, *Le Brésil et Trop c’est trop. Tout autour d’aujourd’hui* 11 (Obras completas n° 11). Paris : Denoël, 2005, p. 310 (tradução minha).

⁶²² “[...] *l’avion vous lâche em pleine époque néolithique où l’homme travaille encore le bois avec des outils en pierre [...]*”, *in*: *Idem, ibidem*, p. 313 (tradução minha).

⁶²³ *Idem, ibidem*, p. 315.

⁶²⁴ *Idem, ibidem*, p. 315-316.

leituras que tinha sobre o país, já que a última vez que visitara o país foi no final dos anos 1920. Cendrars fala de seus monumentos e, mais uma vez, voltando aos inícios, explica historicamente como se deu sua fundação.

Cendrars retorna ao tema do “gigantismo”, desta vez apropriando-se da tese de Paulo Prado sobre a melancolia do brasileiro, relacionando-a com o seu “ancestral” preguiçoso. Assim, recorre mais uma vez ao mito de origem e aos clichês consagrados na literatura sobre o Brasil e os brasileiros, para afirmar que o país teria todas as possibilidades de se tornar uma nova potência continental, como os Estados Unidos e a União Soviética à época. Trata-se de mais uma justificação, através do uso do mito, da tese de que o país teria um “destino” grandioso a cumprir no futuro. Conclui, referindo-se de novo (já citara essa frase em *Histoires vraies*) ao “desencantado” Prado: “Só há uma esperança para o futuro do Brasil, é que seu futuro não pode ser pior que seu passado.”⁶²⁵

Cendrars continua a desenvolver o clichê futurista do “país do futuro”, em “*Utopialand*”, no subtítulo “Goyaz”. Para ele, “o passado e o futuro estão sempre no presente, emaranhados”⁶²⁶, sobretudo no Brasil, que seria um país “em plena formação”, país da grandeza, dos aventureiros, descobridores, conquistadores, diz, indagando sobre as origens do mundo e, particularmente, do país: quem seria o mestre, o homem ou a natureza? Qual conduz o outro, o homem ou o clima? Qual tese explicaria o país, a do atavismo português ou a da mentalidade do “créole”? Qual seria o sentido do mundo, o sonho ou a ação? Ao que responderiam os negros e os indígenas: “É um dom.” Um dom que viria da criação do mundo.

Cendrars justifica, deste modo, a escolha do planalto central para sediar a nova capital do país, “a metrópole do futuro”, pela necessidade de recomeçar, de retornar às origens míticas sempre. Explica, no entanto, pela história e pela geografia a gênese dessa ideia desde, ao menos, a Constituição brasileira de 1889. Dessa forma, o autor assume em “Goyaz” o papel de “futurólogo”, recorrendo à ficção científica ao descrever a futura capital, afirmando que os políticos orientaram “o futuro do Brasil para trás” (“l’avenir du Brésil en arrière”) e que “os pesadelos, os sonhos, as elocubrações da mitologia dos indígenas tatuados” têm

⁶²⁵ “Il n’y a qu’un espoir pour le futur du Brésil, c’est que son avenir ne peut pas être plus mauvais que son passé.”, in: *Idem, ibidem*, p. 320 (tradução minha).

⁶²⁶ “Le passé et le futur sont toujours dans le présent, enchevêtrés, se chevauchant, mais au Brésil, plus qu’ailleurs, on peut le voir, qui mène où ? on se demande, et le suivre et le toucher du doigt, mais à quoi bon ?”, in: *Idem, ibidem*, p. 320 (tradução minha).

tendência a se realizarem. Conclui com a seguinte questão: “O que é a raça? Um composto do sangue ou um enigma mental?”⁶²⁷

Em “*L’Araxa des Indiens*”, o penúltimo subcapítulo de “*Utopialand*”, em *Trop c’est trop*, Blaise Cendrars, de chofre, coloca a questão do “paraíso” e repete clichês sobre os índios. Cita mais uma vez Euclides da Cunha, para depois dizer que, para todo mundo, desde os antigos descobridores aos vaqueiros contemporâneos, se trata de um paraíso “de animais” e que não há pior “animal” que o índio, que, nos seus rituais, fuma o *ibadù*, entra em contato com seus deuses e ancestrais, e conhece o futuro⁶²⁸. Sempre o retorno às origens mitológicas do que viria a ser a história do país, sempre a ideia de que está lá na origem o “destino” do que virá a ser no futuro o Brasil.

Em “Bluff du Modernisme”, outro subcapítulo de “*Utopialand*”, de *Trop c’est trop*, Blaise Cendrars retoma “*La Tour Eiffel Sidérale*”, de *Le lotissement du ciel*. De volta ao trem noturno nº 17, mistura as viagens de 1924, 1927 e 1936 (esta última, inventada), que o teriam levado de São Paulo para o que ele chama de a “capital selvagem” do país, Uberaba, e daí a Santa Rita do Paranaíba, onde teria presenciado um levante, até Goiás e Mato Grosso. Conclui, como em *Le lotissement du ciel*, com a afirmação de que “a violência do equador”, o clima tórrido, teria triunfado sobre os supostos revolucionários e, assim, a história se faz, como uma “epopeia”, e “as lendas nascem”⁶²⁹.

Cabe observar, brevemente, que nos dois *post scripta* de 1956, os quais fecham “*Utopialand*”, Blaise Cendrars usa periódicos como fonte para falar de Juscelino Kubitschek, de sua política desenvolvimentista e da construção de Brasília.

Ainda em *Trop c’est trop*, Cendrars volta a falar dos modernistas em “*La voix du sang*”. Conta a recepção dos modernistas à sua chegada pela primeira vez ao Brasil, em 1924, e cita especialmente o artigo de Mário de Andrade publicado na *Revista do Brasil*, em março de 1924. Nele, Mário, apesar de desejar a Cendrars as boas-vindas, se posiciona contra o que considerava a nefasta influência da literatura francesa sobre a literatura e poesia brasileiras. A isso, retruca Cendrars com a acusação aos modernistas de imitação do modelo europeu e de criarem um modernismo para a posteridade dos museus: “Tal como se praticava, todo esse

⁶²⁷ “*Qu’est-ce la race ?/ Un composé du sang ou une énigme mentale ?*”, in: *Idem, ibidem*, p. 324-245 (tradução minha).

⁶²⁸ *Idem, ibidem*, p. 326.

⁶²⁹ *Idem, ibidem*, p. 330.

modernismo era tão somente um grande equívoco. / Eles o fazem para que entre no museu e não para viver com ele !”⁶³⁰. E continua :

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. Et ils l'accaparaient. Et ils l'exploitaient. Ils voulaient battre tous les records. Ne construisaient-on pas dans leur petite ville de province une maison par heure, un gratte-ciel par jour? São Paulo allait devenir une capitale, une métropole. Ils voulaient que leur poésie marche à la cadence des riveteuses pneumatiques qui édifiaient les échafaudages d'acier. 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...”⁶³¹

Mas, as críticas aos modernistas não param na condenação à imitação que se faria dos movimentos europeus. Cendrars também critica, em “*La voix du sang*”, a institucionalização do movimento brasileiro e sua transformação em “propaganda”, especialmente por Mário de Andrade, “lançando todos os dias manifestos”⁶³², e uma certa falastronice de Oswald de Andrade.⁶³³

⁶³⁰ “*Tel qu'il se pratiquait, tout ce modernisme n'était qu'un vaste malentendu. /Ils le font pour le faire entrer au musée et non pas pour vivre avec!*”, in: *Idem, ibidem*, p. 383 (tradução minha).

⁶³¹ “Ah ! Esses jovens de São Paulo, eles me faziam rir e eu gostava deles. Claro que eles exageravam. Depois de Baudelaire, Whitman e os poetas de Paris, os paulistas acabavam de descobrir a modernidade em seu país. E eles a monopolizavam. E eles a exploravam. Eles queriam bater todos os recordes. Não é que eram construídas na sua pequena cidade do interior uma casa por hora, um arranha-céu por dia ? São Paulo ia se tornar uma capital, uma metrópole. Eles queriam que sua poesia andasse na cadência dos rebites pneumáticos que edificavam os andaimes de aço. O entusiasmo é bonito. Mas, enquanto aguardavam, meus amigos eram insuportáveis, pois de qualquer modo tratava-se de um cénaculo e escritores, jornalistas e poetas paulistas que macaqueavam de longe o que se fazia em Paris, New York, Berlim, Roma, Moscou. Eles aviltavam a Europa, mas não poderiam ter vivido uma hora sequer sem o modelo de sua poesia. Eles queriam estar na moda, a prova : eles me convidaram...” In: *Idem, ibidem*, p. 382-383 (tradução minha).

⁶³² *Idem, ibidem*, p. 388.

⁶³³ “*J'avoue que de 1924 à 1928 j'avais un peu perdu de vue mes jeunes amis batailleurs et que de 1928 à 1934 je me détournai d'eux, leur mouvement étant devenu une affaire de propagande, avec un bureau central, des revues, des journaux, des éditions, des expositions, des conférences, et comme de la propagande à la tyrannie il n'y a qu'un pas, le pape pauliste, Mário de Andrade, lançait tous les jours des manifestes comportant des exclusives de plus en plus nombreuses, et le prophète Oswald de Andrade, moins formaliste, tenait toutes les nuits des palabres, palabres qui dégénéraient en confusionnisme où l'on finissait par ne plus s'y reconnaître, séances où l'on faisait un tel boucan de bal nègre qu'on ne s'y entendait plus. Malgré explits d'huissier et scandales, je ne saurais dire ni quand ni comment tout cela s'est terminé, si cela s'est terminé, ce dont parfois je doute encore car cela a très bien pu tomber entre les mains de fonctionnaires diligents et silencieux... En tout cas, cela ne compte plus aujourd'hui ou plus guère, la vie est ailleurs, et la modernité ! Ce que les Paulistes ne peuvent pas admettre.*”; “Confesso que de 1924 a 1928 eu havia perdido um pouco de vista meus jovens amigos batalhadores e que de 1928 a 1934 eu me afastei deles, tendo seu movimento se transformado num negócio de propaganda, com um escritório central, revistas, jornais, livros, exposições, conferências, e como há um só passo

Outra acusação que Cendrars faz ao modernismo brasileiro é que o movimento teria feito uma “declaração de guerra” contra “a invasão dos nortistas”, contra o regionalismo, movimento que Cendrars enaltece, citando José Lins do Rêgo, Jorge Amado e Graciliano Ramos. Para Cendrars, esses três romancistas teriam seguido a via inaugurada por Paulo Prado, fazendo valer “a voz do sangue”, o que teria resultado em “romances verdadeiros”, contra o que chama de “doenças infantis” da literatura brasileira, que estariam no uso do “pitoresco”, “do exotismo”, do “encantamento tropical”, da “ilusão paradisíaca”⁶³⁴. O autor chega a comparar esses autores “nortistas” a Hemingway, John Dos Passos e Steinbeck, recomendando, em particular, a leitura de *Menino de engenho*: “Todo o Brasil está neste livro transparente.”⁶³⁵

Cendrars se admira que os modernistas brasileiros quisessem arremetê-lo a seu movimento, já que ele mesmo só aceitara seu convite para conhecer o Brasil porque estava farto da cena vanguardista parisiense. Particularmente, admirava Paulo Prado, de quem se torna grande amigo e que o iniciara na história do Brasil, levando-o a conhecer o Brasil *profundo*, por assim dizer, desde as fazendas do interior paulista às cidades históricas de Minas Gerais e ao carnaval do Rio de Janeiro. Mesmo criticando os modernistas, Cendrars declara seu amor pelo país e por sua gente, considerando o Brasil sua segunda “pátria espiritual”.

De fato, em “*La voix du sang*”, Blaise Cendrars resalta a importância de Paulo Prado, com seu *Retrato do Brasil*, “um ensaio único no seu gênero de história e de psicologia”⁶³⁶, e de Gilberto Freyre, com *Casa-grande e senzala*, um livro que, para ele, não seria uma tese, nem um tratado, tampouco um *compendium*, mas “um ato de comunhão” “é uma forma absolutamente nova de escrever a história ao fazer participar o povinho, gente de cor, caboclos, mestiços, na formação da raça, na constituição da nação, na fundação da família brasileira”⁶³⁷.

da propaganda à tirania, o papa paulista, Mário de Andrade, lançava todos os dias manifestos comportando exclusões cada vez mais numerosas e o profeta Oswald de Andrade, menos formalista, discursava todas as noites, discursos que degeneravam em confucionismo no qual acabávamos por não nos reconhecer, sessões nas quais se fazia uma tal bagunça de baile negro que acabávamos por não entender nada. Apesar das façanhas de bedel e dos escândalos, eu não saberia dizer nem quando nem como tudo isso terminou, se isso terminou, o que às vezes eu ainda duvido, pois isso pode muito bem ter terminado nas mãos de funcionários diligentes e silenciosos... De toda maneira, isso não conta mais hoje em dia ou não tanto, a vida está noutra lugar, assim como a modernidade! O que os paulistas não podem admitir.” In: *Idem, ibidem*, p. 388 (tradução minha).

⁶³⁴ *Idem, ibidem*, 2005, p. 389.

⁶³⁵ “*Tout le Brésil est dans ce livre transparent.*” In: *Idem, ibidem*, p. 390 (tradução minha).

⁶³⁶ “*un essai unique en son genre d’histoire et de psychologie*”, In: *Idem, ibidem*, p. 385 (tradução minha).

⁶³⁷ “[sobre *Casa-grande e senzala* de Gilberto Freyre] *petit ouvrage qui n’est pas une thèse, ni un traité, ni un compendium, mais un acte de communion et une façon absolument nouvelle d’écrire l’histoire en faisant*

O “humanismo” de Cendrars, como ele mesmo deixa claro em “*La voix du sang*”, valoriza “a história dos homens”, especialmente a história daqueles que participaram da formação do Brasil: conquistadores, negros, índios, imigrantes em geral, proletários, apátridas ou os que ele chama de “*chômeurs intellectuels*”⁶³⁸, como Georges Bernanos e Stefan Zweig⁶³⁹ (designação que, talvez, coubesse ao próprio Cendrars). Cendrars nutre por todos esses sujeitos uma profunda *empatia*. Para ele, a história desses homens – sobretudo os simples, os anônimos, que fizeram história com suas vidas – está no sangue dos brasileiros e é isso o que importa.

[...] Vous [refere-se a seu amigo Paulo Prado] n’avez qu’à vous laisser aller, couler au fond de vous-même, écouter la voix du sang, tout est vivant en vous de votre propre famille, vous possédez tout cela : les conquistadores, la chasse à l’homme, les mines d’or, les esclaves, les belles Indiennes et les fécondes Nègresses dont les relevailles annuelles étaient un capital sûr, sans rien dire des enfants de toutes les couleurs nés depuis la liberté du ventre et l’émancipation des Noirs de la colonisation, plus la grande pagaie d’aujourd’hui des immigrants, des prolétaires de tous les pays, des chômeurs intellectuels (Bernanos, Stefan Zweig), des sans-patrie, des personnes déplacées d’office comme on appelle par euphémisme ces malheureux parias, tout cela grouille dans l’épaisseur du sang et au rythme de ses pulsations. [...] Il n’y a que le sang. La voix du sang. Hier est garant de demain. C’est la vie. Du désordre. Du temps perdu. Je ne puis penser autrement. Foin des théories! C’est ça la civilisation: l’établissement de l’homme dans un climat. Vaille que vaille. Et tout le reste est littérature...⁶⁴⁰

Em “*Etc., Etc. (Um film 100% brésilien)*”, outro texto de *Trop c’est trop*, Blaise Cendrars comenta seu projeto de fazer um filme sobre o Brasil. O cinema não é, quando da

participer le petit peuple, gens de couleur, caboclos, métis, à la formation de la race, à la constitution de la famille brésilienne [...]”, in: *Idem, ibidem*, p. 385-386.

⁶³⁸ *Idem, ibidem*, 2005, p. 387.

⁶³⁹ Georges Bernanos (1888 -1948) e Stefan Zweig exilam-se no Brasil, refugiando-se da guerra e do nazismo. Bernanos, escritor e jornalista francês, foi soldado na Primeira Guerra Mundial e repórter na Guerra Civil espanhola. Após a derrota da França para os alemães, em 1940, exila-se no Brasil e decide apoiar a ação da França livre através de uma série de artigos de jornal, onde se coloca contra o regime de Vichy e ao serviço da Resistência francesa.

⁶⁴⁰ “Você (refere-se a seu amigo Paulo Prado) só tem que se deixar levar, fluir no fundo de você mesmo, escutar a voz do sangue, tudo da sua família está vivo em você, você possui isso: os *conquistadores*, a caça ao homem, as minas de ouro, os escravos, as índias bonitas e as negras fecundas cujas purificações anuais eram um capital seguro, sem falar das crianças de todas as cores nascidas depois da lei do ventre livre e da emancipação dos negros da colonização, e, também, da grande desordem dos imigrantes de hoje em dia, dos proletários de todos os países, dos desempregados intelectuais (Bernanos, Stefan Zweig), os sem-pátria, as pessoas deslocadas de ofício como chamamos no eufemismo os infelizes párias, tudo isso fervilha na profundidade do sangue e no ritmo das pulsações. [...] A única coisa que existe é o sangue. A voz do sangue. Ontem é garante de amanhã. É a vida. Desordem. Tempo perdido. Só posso pensar assim. Ao diabo as teorias! Isso é a civilização: o estabelecimento do homem num ambiente. Valha o que valha. E todo o resto é literatura”. In: CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 2005, p. 387 (tradução minha).

sua primeira viagem ao país, nenhuma novidade para o autor. Após o retorno da Legião Estrangeira, ele participa da realização de alguns filmes de Abel Gance, de quem foi assistente em *J'accuse* e em *La Roue*, de 1919, sobre o qual realiza uma espécie de *making off*, *Autour de la Roue*. Em 1921, seguindo sugestão de Jean Cocteau, Cendrars filma *Venera nera*, pela produtora italiana *Rinascimento*, mas consta que a filmagem teria sido um fracasso e suas cópias teriam sido destruídas⁶⁴¹.

O projeto de Cendrars era fazer “um filme de propaganda” sobre o Brasil, que mostrasse “a história da formação do Brasil”. Mais uma vez surge a intenção declarada de não só se debruçar sobre a história do Brasil, como de “fazer história” ele mesmo. O que é interessante é que essa vontade de mergulhar sua obra, literária ou cinematográfica, na história só apareceria na sua primeira viagem ao Brasil. Assim surge, originalmente, o tema da “história da formação do Brasil”, que podemos apreciar em quase toda a sua obra posterior a 1924, e que se mistura, como vimos, não só com o mito da viagem iniciática como “mito fundador” – tão presente nas obras dos viajantes e tão exemplar na transformação da obra de Cendrars –, mas também com os próprios “mitos fundadores” brasileiros, como tão bem ilustra a história de Caramurú, em *Brésil, des hommes sont venus*.

É significativo que Cendrars quisesse fazer um filme “de propaganda”, gênero ao qual se dedica Jean Manzon, cujas fotografias acompanham o texto de Cendrars em *Le Brésil...* Lembremos, também, a importância das imagens nas suas obras sobre o Brasil, nas descrições dos contrastes entre homem e natureza ou nas “fotografias verbais” de *Feuilles de Route*, o que contraria sua declaração da época de *La prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France* (1913) contra as descrições de paisagens⁶⁴².

A propósito, Cendrars narra uma conversa que teria tido com o presidente da república Washington Luís (amigo de seus amigos modernistas, como Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral), na qual teria lhe exposto seu projeto de fazer um filme “de propaganda” sobre o Brasil. Mas este não seria um filme “de propaganda” como os filmes “oficiais” cheios de dados, e sim uma espécie de “documentário” sobre a “realidade” do país⁶⁴³: “quanto mais eu

⁶⁴¹ KARLI, Mélanie. Cendrars et le cinéma. **Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine/BDIC/Musée d'Histoire Contemporaine**, http://www.bdic.fr/pdf/cendrars_et_le_cinema.pdf.

⁶⁴² EULALIO, Alexandre. **A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars**. 2ª edição revista e ampliada por Carlos Augusto Calil com Inéditos de Blaise Cendrars. São Paulo: Edusp/ USP/ Imprensa Oficial: FAPESP, 2001, p. 22.

⁶⁴³ “[falando com Washington Luís] *Je voudrais venir faire un film dans ce pays. Un film de propagande. Pas un de ces films officiels bourrés de statistiques qui ne prouvent rien et qui ennuient, mais un grand documentaire serrant la réalité au plus près. [...] et je vous jure de faire un film d'une réalité telle que cela sera une révélation, même pour les Brésiliens. Un film sur le Brésil doit être un film 100% national [...]*”; “[falando com

avançava no meu trabalho, mais o meu ofício de romancista tornava-se cativante, pois, dessa vez, eu não trabalhava mais *in vitro*, mas em plena realidade”⁶⁴⁴. Essa ideia de Cendrars de que estava trabalhando sobre a “realidade” nos remete outra vez à afirmação de André Botelho de que os textos de Mário de Andrade poderiam “ser inseridos na longa tradição de ‘levantamento da realidade’ pela arte”⁶⁴⁵, especialmente pelos modernistas. De fato, podemos afirmar que Cendrars faz uma espécie de “inventário” da “realidade” brasileira. Trata-se, pois, de mais um ponto de convergência entre os dois projetos intelectuais, apesar das críticas de Cendrars a Mário de Andrade e a Oswald de Andrade.

A “história” que Blaise Cendrars pretendia contar em seu filme teria como “personagens principais” a “floresta virgem” e “um de seus rios gigantes”, cujos caminhos foram desbravados pelos “paulistas”, que teriam criado a “nacionalidade específica” do país. Nesse projeto, já estava presente algo que aparece, em alguma medida, em *Bourlinguer*: a pretensão de contar a história de uma família brasileira (como em “*Paris, Port-de-Mer*”, a história de Paulo Prado e sua família). Observe-se que, na reprodução do diálogo que o autor teria tido com Washington Rodrigues em *Trop c’est trop*, ele cita uma tese de doutorado do ex-presidente da república, *Capitania de São Paulo*, de 1918, em que é narrada a história de uma família paulista⁶⁴⁶. Este projeto fílmico de Cendrars demonstra, senão sua adesão à tese da melancolia do brasileiro de Paulo Prado, ao menos sua adesão à perspectiva histórica do autor de *Paulística* e *Retrato do Brasil*, em que os protagonistas são os pioneiros e conquistadores paulistas em suas viagens de interiorização do imenso território do Brasil.

[no filme “de propaganda” que pretendia realizar Blaise Cendrars]
Mes vedettes seront les grandes vedettes du Brésil, c’est-à-dire la nature et la lumière, et les personnages principaux de mon film seront la forêt vierge et une de ces rivières géantes qui, historiquement, ont été les voies de pénétration en forêt, comme par exemple, le rio Tiété, qui a permis aux Paulistes de s’approprier tout l’hinterland mais aussi, mais surtout de créer la nationalité spécifiquement brésilienne, en imposant leur unité morale à des zones aussi différentes (pour ne pas dire antipodiques) que par exemple

Washington Luís] Eu gostaria de vir fazer um filme nesse país. Um filme de propaganda. Não um desses filmes oficiais cheios de estatísticas que não provam nada e que entediam, mas um grande documentário abraçando a realidade o mais próximo possível. [...] e eu lhes prometo fazer um filme de uma tal realidade que será uma revelação, mesmo para os brasileiros. Um filme sobre o Brasil deve ser um filme 100% nacional [...]. In: CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 2005, p. 336-337 (tradução minha).

⁶⁴⁴ “*plus j’avancais dans mon travail, plus mon métier de romancier devenait captivant car, pour une fois, je ne travaillais plus in vitro, mais en pleine réalité.*” In: *Idem, ibidem*, p. 338 (tradução minha).

⁶⁴⁵ BOTELHO, André. **De olho em Mário de Andrade**: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2012, p. 24. Cf. MELLO E SOUZA, Gilda de. *O tupi e o alauíde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

⁶⁴⁶ CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 2005, p. 337.

*les gauchos du Rio Grande du sud et des caboclos du San Francisco ou de l'Amazonie dans le nord. Connaissez-vous quelque chose de plus pathétique au monde que la lutte de l'homme pour s'établir dans un climat, faire souche, travailler, prendre racine, se multiplier, faire fortune, réussir ? Le Brésil en est un merveilleux exemple dans les temps modernes. Et c'est pourquoi je voudrais m'attacher à raconter l'histoire d'une famille brésilienne.*⁶⁴⁷

A ideia de que não há aventura maior do que o estabelecimento do homem num ambiente, num *habitat* até então inexplorado, repetida aqui e ali ao longo de *Trop c'est trop*, leva um dos personagens de Cendrars a lhe perguntar, em “Noël à Rio”⁶⁴⁸, se é falsa ou caduca a teoria de Taine “da influência do *décor*, do *habitat*, da natureza, do ambiente geográfico sobre a literatura nacional de um povo”, ou se se deve considerar “a falta de uma filosofia especificamente brasileira no fenômeno da produção literária desta nação como um efeito do clima”. Ao que Cendrars responde com uma impostura: “Tudo isto não explica absolutamente nada”⁶⁴⁹.

⁶⁴⁷ “[no filme “de propaganda” que pretendia realizar Blaise Cendrars] Minhas vedetes serão as grandes vedetes do Brasil, quer dizer, a natureza e a luz, e os personagens principais do meu filme serão a floresta virgem e um desses rios gigantescos que, historicamente, foram as vias de penetração na floresta, como por exemplo o rio Tiété, que permitiu aos paulistas de se apropriarem de toda a *hinterland*, mas também, mas sobretudo de criarem a nacionalidade especificamente brasileira, impondo sua unidade moral às zonas tão diferentes entre si (para não dizer *antipódicas*) que são, por exemplo, os *gaúchos* do Rio Grande do Sul e os *caboclos* do São Francisco ou do Amazonas, no norte. Vocês conhecem coisa mais patética no mundo do que a luta do homem para se estabelecer num ambiente, procriar, trabalhar, enraizar-se, multiplicar-se, fazer fortuna, ter sucesso? O Brasil é um maravilhoso exemplo disso nos tempos modernos. E é por isso que eu gostaria de me dedicar a contar a história de uma família brasileira.” In: *Idem, ibidem*, p. 337 (tradução minha).

⁶⁴⁸ “Noël à Rio” e “Noël à Bahia” aparecem publicados na mais recente edição das obras completas de Blaise Cendrars, de 2005, num capítulo intitulado “Noël aux quatre coins du monde”, em *Trop c'est trop*. Nesta tese, utilizamos a edição das **Obras completas** de Blaise Cendrars de 1962 para a análise de “Noël à Bahia”, que surge no meio de “Febrônio (*Magia Sexualis*)”, quarto capítulo de *La vie dangeureuse*, edição na qual não aparece “Noël à Rio”. Cf. CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 2005; *Idem. Obras Completas, v. 4. La perle fiévreuse, Moganni Nameh, Comment les blancs sont d'anciens Noirs, Aujourd'hui, Vol a Voile, Panorama de la pègre, Hollywood la merque du cinéma, La Vie Dangereuse*. Paris: Denoël, 1962.

⁶⁴⁹ “– Je ne sais pas, me répondit-il. Dois-je conclure que la théorie de Taine de l'influence du décor, de l'habitat, de la nature, de l'ambiance géographique sur la littérature nationale d'un peuple est fautive ou périmée, ou dois-je considérer le manque d'une philosophie spécifiquement brésilienne dans le phénomène de la production littéraire de cette nation comme un effet du climat ? Le Brésilien n'a pas besoin de chaleur artificielle. Il ne médite pas au coin du feu. Il fait la sista. Ce qui explique sa crédulité, son manque de ressort, ses visions, son infantilisme, etc. /Tout cela n'expliquait rien du tout, je ne suivais pas le raisonnement de mon ami [...]”, in : CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 2005, p. 376.

CONCLUSÃO

Como vimos, as viagens de Blaise Cendrars ao Brasil, especialmente a primeira, em 1924, foram fundamentais para o seu projeto intelectual, marcando uma reviravolta na sua obra – com a virada da poesia para uma mistura de diversos gêneros, como o romance, a reportagem, o ensaio e a autobiografia, em rapsódias –, que lhe serve para a afirmação de uma tese de fundo etnográfico e histórico e alcance sociológico, com implicações étnicas e éticas, num momento crucial para a emergência da questão patrimonial no Brasil e da questão da identidade “nacional”.

Os usos e as funções das “narrativas de viagem” de Blaise Cendrars, Lucio Costa, Mário de Andrade, Paulo Prado e Oswald de Andrade foram de muitas ordens. Primeiro, *iniciáticos*, marcados pela experiência corporal, que se expressa, muitas vezes, através da descrição de uma “conversão”, construída miticamente e *a posteriori*, na forma de uma ruptura com o tempo anterior à viagem. Segundo, *de observação*, com a constituição, nessas narrativas, de um capital de informação, através, por exemplo, da descrição do observado, tido em geral como pitoresco. Terceiro, *de comentário* ou *análise*, uma vez que o observado não existe fora do quadro de observações do viajante e pode ser “enquadrado” na forma de comentário sociológico, etnográfico etc. Percebe-se, nessas narrativas, como a viagem foi tida como mito fundador do modernismo, relacionado com o mito do Brasil como terra matricial (especialmente em Blaise Cendrars), de modo que esses autores tanto se filiam à tradição das narrativas de viagem dos viajantes europeus pelos trópicos, como atualizam o sentido de “descoberta” do Brasil nos anos 1920 e 1930.

Blaise Cendrars também colabora com a construção da ideia de “brasilidade”, com suas representações sobre a identidade brasileira na sua transfiguração do Brasil. Essa transfiguração contribui decisivamente na transformação de sua obra, a partir de sua experiência brasileira, em que as perspectivas etnográfica e histórica assumem papel relevante na sua afirmação de um novo território escritural, em que o *primitivo*, assim como em Mário de Andrade e Oswald de Andrade, redefine seu próprio lugar de fala, que passa a se opor ao modelo civilizador eurocêntrico.

Talvez possamos até mesmo falar, no caso de Cendrars, de uma “ética da aventura”, para usar a expressão de Silviano Santiago⁶⁵⁰, na medida em que a viagem toma a forma tanto de um projeto de vida quanto de um programa literário, modelando um verdadeiro projeto

⁶⁵⁰ SANTIAGO, Silviano. Por que e para que viaja o europeu?, in: SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 195.

intelectual modernista. Suas implicações éticas, a partir das viagens de Cendrars no Brasil, permitem com que ele reivindique a margem e assuma sua dissidência ao escolher este país como novo território escritural. Portanto, essa “ética da aventura” em Cendrars não assume uma postura historiográfica etnocêntrica, como diz Santiago com relação aos viajantes europeus na época moderna. Ao contrário, Cendrars denuncia essa postura etnocêntrica como falsa, na medida em que constrói um novo modelo civilizatório. Nesse projeto intelectual, Cendrars transforma o “outro” brasileiro em objeto do conhecimento e sujeito da história, alargando a abrangência do sentido de “civilização”.

Analisamos também o papel do *capital* de informação historiográfico e etnográfico na obra de Blaise Cendrars, que pode ser observado na sua ficção e, especialmente, em se tratando de *capital* etnográfico, nos seus textos que mesclam ensaio e reportagem. Na sua obra sobre o Brasil como um todo, Cendrars aborda, por exemplo, o papel que exercem as manifestações culturais populares e a mistura de raças, compondo uma espécie de “estoque de brasilidade”. Consideram-se, assim, as diversas representações de “cultura popular brasileira” que se encontram nas obras de Blaise Cendrars e que também estão presentes no seu projeto para constituição da *Sociedade de Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil*. Nesses textos, observa-se a *empatia* de Cendrars pelo povo brasileiro e por suas manifestações culturais, assim como na proposta modernista, especialmente em Mário de Andrade, mas também em Lucio Costa, Paulo Prado e Oswald de Andrade.

Essa empatia é um elemento indispensável na construção dos seus conceitos de “homem novo” e de uma “nova civilização”, contra os preconceitos e exclusões próprios do paradigma civilizatório eurocêntrico. O “povinho” – os caboclos, os negros, os índios, mas, também os “conquistadores”, os exilados, os excluídos, os marginais, até mesmo os “bandidos” como Febrônio – encontra espaço na ideia de uma “nova” civilização que Cendrars vislumbra no Brasil. É precisamente desse “barro” dos excluídos pela antiga civilização eurocêntrica, dos excluídos daquilo que Cendrars chama, em *Bourlinguer*, de “história oficial”, que surge o seu conceito de “homem novo”. Nesse sentido, Cendrars reivindica em sua obra o papel de protagonistas dos conquistadores paulistas e, especialmente, de seus descendentes “caboclos” na história do Brasil.

Vimos, pois, como a presença do Brasil na obra de Blaise Cendrars, a partir de suas viagens nos anos 1920, destaca uma apropriação tanto da história (particularmente nos seus livros autobiográficos) quanto da etnografia (especialmente nos ensaios-reportagens, que ele chamava de “*histoires vraies*”), além da articulação entre diferentes representações do tempo,

como reportagem, história e mito (frequentemente reunidos na forma de rapsódias). A “notícia” que Cendrars pretende dar do Brasil parece não ser a do fato jornalístico propriamente, ainda que ele parta frequentemente de fatos supostamente vividos, quiçá possa ser a da “reportagem” ou a do “documentário”. Ela é, certamente, a do “testemunho” e, principalmente, a de um aprendiz de etnografia e de história, na medida em que ele faz uma espécie de inventário da “realidade” brasileira. A “notícia do Brasil” se expressa, sobretudo, através do ensaio e da autobiografia, que, não raro, se misturam com a ficção, e dá subsídios para um conhecimento histórico, etnográfico e sociológico. Também em sua ficção, como, por exemplo, na recriação do folclore brasileiro, ele faz uso de uma espécie de “etnografia imaginária” (para usar aqui a ideia de André Botelho), que, ela também, parte de uma mirada etnográfica.

O que lhe interessa, como diz em *Brasil, vieram os homens*, não são as teorias passadistas ou futuristas – ainda que faça uso do *topos* passadista do “paraíso” e do futurista do “país do futuro” – mas um conhecimento do tempo presente, que funde passado e futuro através da afirmação de um *télos*. Logo, é refletindo sobre o presente que conhece nas suas viagens no Brasil que faz uso do conhecimento da história passada do país e cria um “destino”, o seu *télos* futurista. É assim que Cendrars não só identifica no país as origens da humanidade, como também o seu “destino”.

Poderíamos, pois, falar que existe uma *teleonomia* na obra de Cendrars sobre o Brasil, porque esse *télos* é determinado por uma decisão humana, numa convenção estabelecida segundo o *nómos*, isto é, segundo a conduta dos homens ao se adequarem ao meio, decidindo seu destino como se tivessem um *projeto*, um *programa* a cumprir, não segundo uma determinação da *phýsis*.

Vê-se surgir, em suma, na obra de Blaise Cendrars sobre o Brasil, especialmente em suas “*histoires vraies*” dos anos 1930 e em uma de suas últimas obras, *Brésil, des hommes sont venus*, de 1952 (assim como na obra de Oswald de Andrade), a presença de um *télos* futurista, que se interliga, via mito circular de iniciação, num corte sincrônico, com passado e presente, justificando o decorrer da história, paradoxalmente, também no sentido linear, como uma evolução do espírito humano na diacronia, que culmina numa grande afirmação do papel do Brasil como uma “nova civilização”.

Cendrars transforma, assim, o mundo dos “confins da civilização”, que representa o Brasil, num território utópico. Mas sua utopia não é a expressão de uma vontade extramundo; ao contrário, baseia-se na realidade social brasileira e na realização da história pelos homens,

no sentido de realização do “destino” do país que ele retira tanto da história como dos mitos e lendas brasileiros. Como diz Claude Leroy, na obra de Cendrars sobre o Brasil, “o verdadeiro não se separa do falso, nem o real do imaginário”, contra a lógica ocidental hegemônica⁶⁵¹.

Na trajetória intelectual de Blaise Cendrars percebe-se uma transformação do ceticismo do autor no pós-Primeira Guerra para, através de sua opção pela experiência empírica no Brasil pós-1924, tornar-se uma espécie paradoxal de cético utopista. Não resta dúvida que sua utopia brasileira é a proposta de uma nova civilização muito mais inclusiva e democrática, do ponto de vista sociocultural.

⁶⁵¹LEROY, Claude. Préface, *in*: CENDRARS, Blaise. *Op. cit.*, 2005, p. XXVIII.

BIBLIOGRAFIA

ALBANO, Adriana Helena de Oliveira. **No Rastro dos Boitempos**: Considerações sobre poética memorialística em Drummond e dois contemporâneos seus. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São João Del-Rei. São João Del-Rei: Universidade Federal de São João Del-Rei, Outubro de 2005.

ALBERTI, Verena. Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, 1991, p. 66-81

ALEM, Branca Puntel Motta. **As amizadas brasileiras de Blaise Cendrars**: uma análise de Feuilles de Route. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

ALMEIDA, João Mendes de. **Dicionário Geographico da província de São Paulo**. São Paulo: Tipografia a vapor Espíndola, Siqueira & Co, 1902.

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

ANDRADE, Mário de. Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 30/ 2002. Brasília: IPHAN/Ministério da Cultura/ Governo Federal, 2002.

_____. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1976(a).

_____. **A arte religiosa no Brasil**. São Paulo: Experimento, 1993.

_____. **A Lição do Amigo**: cartas a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

_____. **A escrava que não é Izaura**. São Paulo: Lealdade, 1925.

_____. **Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo.** Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

_____. **Cartas a Murilo Miranda (1934-1945).** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
Carta de 27 de fevereiro de 1935.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira.** São Paulo: Livraria Martins Editora, 1928/1972.

_____. **Música de feitiçaria no Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

_____. **Musica doce música.** São Paulo: Martins, 1963.

_____. O movimento modernista, *in*: ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira.** São Paulo: Martins, 1972.

_____. **Táxi e crônicas no Diário Nacional.** São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da cultura, ciência e tecnologia, 1976(b).

_____. A Arte religiosa no Brasil, **Revista do Brasil**, nº 49, jan. 1920, São Paulo-Rio de Janeiro (*Revista do Brasil*, vol. XIII, jan-abr. 1920, anno V, São Paulo-Rio de Janeiro).

_____. A Arte religiosa no Brasil (continuação), **Revista do Brasil**, nº 50, fev. 1920, São Paulo-Rio de Janeiro (*Revista do Brasil*, vol. XIII, jan-abr. 1920, anno V, São Paulo-Rio de Janeiro).

_____. A Arte religiosa no Rio, **Revista do Brasil**, nº 52, abr. 1920, São Paulo-Rio de Janeiro (*Revista do Brasil*, vol. XIII, jan-abr. 1920, anno V, São Paulo-Rio de Janeiro).

_____. A Arte religiosa no Brasil, **Revista do Brasil**, nº 54, jun. 1920, São Paulo-Rio de Janeiro (*Revista do Brasil*, vol. XIV, maio-ago. 1920, anno V, São Paulo-Rio de Janeiro).

ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. São Paulo: Globo, 2003.

ANDRADE, Oswald. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

ANDRADE, Oswald de. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago, *in*: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANDRADE, Rodrigo M. F. de. Contribuição para o estudo da obra do Aleijadinho, **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. 60 anos: a Revista, nº 26, 1997.

ANDREOTI, Maria Elaine. Redescoberta do Brasil: o “turista aprendiz” e outros viajantes, **Revista Crioula**, maio 1912, nº 11.

AQUINO, Karla Adriana de. **Tahar Ben Jelloun : ensaio de uma literatura diáspora**. Dissertação de Mestrado em Letras na Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2001.

ARANJO, Daniel. Le paysage dans *A Selva (Forêt Vierge)* de Ferreira de Castro traduction Blaise Cendrars, *in* : LAPORTE, Nadine & VIANA-MARTIN, Eden. **Blaise Cendrars-Bourlinguer en écriture: Cendrars et le Brésil. Méthode, Revue de Littératures**, 12, Vallongues: 2007.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. Nas asas da razão: ética e estética na obra de Lúcio Costa, *in*: NOBRE, Ana Luíza [et al.]. **Um modo de ser moderno**: Lucio Costa e a crítica contemporânea. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BAKHTINE, Mikhaïl. **L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance**. Paris: Gallimard, 1970.

_____. **La poétique de Dostoïevski**. Paris : Seuil, 1970.

BATISTA, Eduardo Luis Araújo de Oliveira. **Poética da Representação Cultural: Relações entre viagem e tradução na literatura brasileira**. Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, Orientador: Prof. Dr. Francisco Foot Hardman. Campinas, 2010.

BENVENISTE, Émile. **Problèmes de linguistique générale**. Paris: Gallimard, 1966.

BERRIEL, Carlos. **Tietê Tejo Sena**, a obra de Paulo Prado. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOTELHO, André. **De olho em Mário de Andrade**: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

_____. O modernismo barroco de Pedro Nava, *in*: NAVA, Pedro. **Beira-Mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: entre raízes e rotas, **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, nº 57, Dossiê Mário de Andrade, São Paulo, dec. 2013, *in* [HTTP://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57](http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57), p. 15-50.

BOTELHO, André; LIMA, Nísia Trindade. Malária como doença e perspectiva cultural nas viagens de Carlos Chagas e Mário de Andrade à Amazônia. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, jul-set. 2013, p. 745-763.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas**. Sobre a Teoria da Ação. Campinas: Papirus Editora, s/d.

BOZON-SCALZITTI, Yvette. **Blaise Cendrars ou La passion de l'écriture**. Lausanne: Éditions l'Âge d'Homme, s/d.

BURGOS, Marcelo P. dos Santos. O Turista Aprendiz: breves notas e observações sobre a viagem de formação de Mário de Andrade, **Revista Aurora, Revista de Arte, Mídia e Política**, Neamp/Puc-SP, 2008.

BYINGTON, Silvia Ilg. **Pentimentos Modernistas**. As cores do Brasil na correspondência entre Luís da Camara Cascudo e Mario de Andrade. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2000.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos. **Estudos Históricos**, 1998- 21.

CALIL, Carlos Augusto Machado. Sob o Signo do Aleijadinho, Blaise Cendrars precursor do Patrimônio Histórico, *in*: MORI, Victor Hugo; SOUZA, Marise Campos; BASTOS, Rossano Lopes; GALLO, Haroldo (Orgs.). **Patrimônio: Atualizando o Debate**. São Paulo: 9ªSR/IPHAN, 2006.

_____. Um brasileiro de São Paulo, *in*: PRADO, Paulo. **Paulística etc.**, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. Um retrato implacável, Introdução, *in*: PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil – Ensaio sobre a tristeza brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. A família de Cendrars, Prefácio, *in*: CENDRARS, Blaise. **O loteamento do céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti). Esse prefácio é parte do ensaio “Tradutores do Brasil”, publicado em **Brasil 1920-1950: Da Antropofagia a Brasília**. São Paulo: Museu de Arte Brasileira/ FAAP; Cosac Naify, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. Oswald de Andrade: Pau Brasil, Sans Pareil, Paris, 1925, *in*: ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. São Paulo: Globo, 2003.

_____. Miramar na mira, 1964, *in*: ANDRADE, Oswald. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

_____. Serafim: um grande não-livro, *in*: ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

CAMPOS, Luna Ribeiro. **Sensibilidade etnográfica, narrativa e interpretação do Brasil: a viagem de Mário de Andrade ao Nordeste (1928/29)**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Sociologia. Orientador: André Pereira Botelho. Rio de Janeiro, 2014.

CÂNDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

_____. Oswald viajante, *in*: CÂNDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

_____. Os dois oswalds, **Itinerários- Revista de Literatura**, nº 3, 1992.

_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARDOSO, Ana Paula. **Fotografias verbais e diálogos entre artes: Pau Brasil, Feuilles de Route e desenhos de Tarsila**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras. São Paulo, 2006.

CASTRO, Ricardo. **Ilustração Literária nos Cantos de Maldoror** - Teoria e Prática, apresentação pública, Seminário de Investigação Orientada, Doutoramento Belas Artes – Desenho, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2010/2011.

CENDRARS, Blaise. **Bourlinguer**. Paris: Éditions Denoël, 1997.

_____. **Le Lotissement du Ciel**, Paris: Gallimard, 1996/2011 (original: Paris : Denoël, 1949).

_____. **O loteamento do céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti).

_____. **Feuilles de Route – Sud-Américaines/ Folhas de viagem – Sul-Americanas**. Edição bilíngue. Trad. De Sérgio Wax. Belém: UFPA, 1991.

_____. **L’homme foudroyé**. Paris : Éditions Denoël, 1992.

_____. **Obras Completas, v. 4**. La perle fiévreuse, Moganni Nameh, Comment les blancs sont d’anciens Noirs, Aujourd’hui, Vol a Voile, Panorama de la pègre, Hollywood la merque du cinéma, La Vie Dangereuse. Paris: Denoël, 1962.

_____. **Obras completas, v.3**. Le plan de l’aiguille, Les Confessions de Dan Yack, Rhum, Histoires Vraies. Paris: Denoël, 1960.

_____. **Etc..., Etc... (Um livro 100% brasileiro)**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

_____. **D’Oultremer à Indigo**. Paris: Denoël/Folio, 2006.

_____. **Aujourd’hui**, suivi de Jéroboam et la Sirène, Sous le signe de François Villon, Le Brésil et Trop c’est trop. Tout autour d’aujourd’hui 11 (Obras completas n° 11). Paris : Denoël, 2005.

_____. **Brasil, vieram os homens.** Lisboa: Edições Culturais do Subterrâneo, Lda., 1996 (tradução Célia Henriques e Vítor Silva Tavares).

_____. **Partir**, poèmes, romans, nouvelles, mémoires. Édition établie et présentée par Claude Leroy. Paris : Éditions Gallimard, 2011.

_____. « Projet de Société des amis des monuments historiques du Brésil (1924)», *in* : FREITAS, Maria Teresa de; LEROY, Claude (direction). **Brésil, L'Utopialand de Blaise Cendrars.** Paris: Harmattan, 1998.

CENDRARS, Miriam. **Blaise Cendrars- l'or d'un poete.** Paris: Découvertes Gallimard, s/d.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações.** Lisboa: Difel, 2002.

_____. Do livro à leitura, *in*: CHARTIER, Roger. (org). **Práticas da leitura.** São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à História da Filosofia, dos pré-socráticos a Aristóteles.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural do Brasil (anos 1930-1940).** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. A noção de autenticidade nas práticas de preservação cultural no Brasil: representações em disputa, *in*: LOPES, Antonio Herculano, VELLOSO, Mônica Pimenta & PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e Linguagens.** Texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

_____. Sobre a invenção do patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil: alguns aspectos metodológicos para a pesquisa, *in*: CORREIA, Maria Rosa. **Oficina de Estudos da**

Preservação- Coletânea I. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- Superintendência no Estado do Rio de Janeiro/ Iphan-Rio, 2008.

_____. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado, *Topoi*, v.4, n.7, jul-dez.2003.

CORREIA, Telma de Barros. Arquitetura e Ambiente: a noção de adaptabilidade ao meio no discurso modernista, *Pós*, v.16 n.25 .São Paulo, junho 2009.

CORTIANA, Rino. Des hommes sont venus: pour une géo-politique du Brésil chez Cendrars, *in*: LAPORTE, Nadine & VIANA-MARTIN, Eden. **Blaise Cendrars- Bourlinguer en écriture: Cendrars et le Brésil. Méthode, Revue de Littératures**, 12, Vallongues: 2007.

COSTA, Lucio. **Lúcio Costa: registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

_____. Registro de uma vivência, *in*: COSTA, Maria Elisa (Org.). **Com a palavra, Lucio Costa.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. **Lúcio Costa: sôbre arquitetura** (1902-1998), organizado por Alberto Xavier/ coordenado por Anna Paula Canez. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

_____. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. **Correio da Manhã**, 1951, *in*: COSTA, Maria Elisa (Org.). **Com a palavra, Lucio Costa.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. Constatação, 1932, *in*: COSTA, Maria Elisa (Org.). **Com a palavra, Lucio Costa.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. **O Jornal**, *in*: COSTA, Maria Elisa (Org.). **Com a palavra, Lucio Costa.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. O Aleijadinho e a arquitetura tradicional (1929), **O Jornal**. Rio de Janeiro, número especial sobre Minas Gerais, *in*: COSTA, Lucio. **Lúcio Costa: sôbre arquitetura (1902-1998)**. / Lucio Costa; organizado por Alberto Xavier/ coordenada por Anna Paula Canez. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

COSTA, Lucio. O Aleijadinho. **Aspectos das Artes plásticas no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, p. 42.

_____. Uma escola viva de Belas-Artes. **Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração**. São Paulo: Pini/Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura/Fundação Vilanova Artigas, 1987, p. 47-48, *apud*. CORREIA, Telma de Barros. Arquitetura e Ambiente: a noção de adaptabilidade ao meio no discurso modernista, *Pós*, v.16 n.25. São Paulo, junho 2009.

_____. Documentação necessária (1937). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 1, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Ministério da Educação e Saúde, *in*: COSTA, Lucio, 1902-1998. **Lúcio Costa: sôbre arquitetura**/ Lucio Costa; organizado por Alberto Xavier/ coordenada por Anna Paula Canez. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

_____. Documentação necessária. *In*: **Lucio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

_____. Avulsos, *in*: COSTA, Maria Elisa (Org.). **Com a palavra, Lucio Costa**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. Considerações sobre o nosso gosto e estilo. **A Noite**, Rio de Janeiro, 18 de junho de 1924, *in*: LEONÍDIO, Otavio. **Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2007.

_____. Considerações sobre arte contemporânea, *in*: COSTA, Maria Elisa (Org.). **Com a palavra, Lucio Costa**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

COSTA, Maria Elisa (Org.). **Com a palavra, Lucio Costa**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

COTTIER, Christine Le Quellec. Sur la littérature des nègres: Blaise Cendrars au Brésil, *in* : LAPORTE, Nadine & VIANA-MARTIN, Eden. **Blaise Cendrars- Bourlinguer en écriture: Cendrars et le Brésil. Méthode, Revue de Littératures**, 12, Vallongues: 2007.

COUTINHO, Aluizio Bezerra Coutinho. **O problema da habitação higiênica nos países quentes em face da arquitetura viva**. Tese apresentada ao final de curso de graduação na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Oficinas Alba Graphics, 1930.

CRULS, Gastão. **Aparência do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1952.

DAHER, Andrea. **Oralidade perdida**: ensaios de história das práticas letradas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

DERRIDA, Jacques. **L'autre cap**. Paris : Minuit, 1991.

DELEUZE, Gilles & GUATARI, Félix. **Mille Plateaux**. Capitalisme et Schizofrénie 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

ELIAS, Norbert. **L'utopie**. Paris: La Découverte, 2014.

EULALIO, Alexandre. **A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars**. 2ª edição revista e ampliada por Carlos Augusto Calil com inéditos de Blaise Cendrars. São Paulo: Edusp/ USP/ Imprensa Oficial: FAPESP, 2001.

FLÜCKIGER, Jean-Carlo. Blaise Cendrars: musiques brésiliennes, *in* : LAPORTE, Nadine & VIANA-MARTIN, Eden. **Blaise Cendrars- Bourlinguer en écriture: Cendrars et le Brésil. Méthode, Revue de Littératures**, 12, Vallongues: 2007.

FONSECA, Maria Cecília Londres da. **O Patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Minc/ Iphan, 2005.

FORTUNATI, Vita & TROUSSON, Raymond. **Dictionary of Literary Utopias**. Paris: Champion, 2000.

FREITAS, Maria Teresa de. Blaise Cendrars réinvente le Brésil: le mythe de Caramuru, *in*: LAPORTE, Nadine & VIANA-MARTIN, Eden. **Blaise Cendrars- Bourlinguer en écriture: Cendrars et le Brésil. Méthode, Revue de Littératures**, 12, Vallongues: 2007.

_____. Portrait de Paulo Prado, *in*: FREITAS, Maria Teresa de; LEROY, Claude (direction). **Brésil, L'Utopialand de Blaise Cendrars**. Paris: Harmattan, 1998.

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 (direction). **Brésil, L'Utopialand de Blaise Cendrars**. Paris: Harmattan, 1998.

FREYRE, Gilberto. Casas de residência no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 26, 1997.

_____. **Casa grande & Senzala**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1952.

_____. O Rio que Gastão Cruls vê, *in*: CRULS, Gastão. **Aparência do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1952.

_____. Contradições de Paulo Prado, **Diário de S. Paulo**, 27/10/1943, e no **Diário de Pernambuco**, 28/10/1943, com o título "Paulo Prado", *in*: PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil** – Ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FROTA, Lélia Coelho (Org. e pesquisa iconográfica). **Carlos e Mário**: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade – inédita - e Mário de Andrade: 1924-1945 . Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1982.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**. Verdadeiro, Falso, Fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GLISSANT, Édouard. **Poétique de la Relation**. Paris: Gallimard, 1990.

GOMES, Ângela de Castro (org). **Escrita de si escrita da historia**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2004.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro, Editora UFRJ/MinC-IPHAN, 1996.

GRAMMONT, Guiomar de. **Aleijadinho e o aeroplano**. O Paraíso Barroco e a Construção do Herói Colonial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

GRIECO, Agripino. Da “Paulística” ao “Retrato do Brasil”, crítica literária, **O Jornal**, 23/12/1928, in: PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil – Ensaio sobre a tristeza brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GUEDES, Maria Tarsila Ferreira. **O lado doutor e o gavião de penacho**: movimento modernista e patrimônio cultural. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1993.

GUYON, Laurence. La transfiguration du paysage brésilien dans “La Tour Eiffel Sidérale”, in: LAPORTE, Nadine & VIANA-MARTIN, Eden. **Blaise Cendrars- Bourlinguer en écriture: Cendrars et le Brésil. Méthode, Revue de Littératures**, 12, Vallongues: 2007.

HÉRON, Pierre-Marie. Blaise Cendrars: bruits et voix du monde, in: LAPORTE, Nadine & VIANA-MARTIN, Eden. **Blaise Cendrars- Bourlinguer en écriture: Cendrars et le Brésil. Méthode, Revue de Littératures**, 12, Vallongues: 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Visão do Paraíso**. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **O espírito e a letra**: estudos de crítica literária, 1920-1947: volume I. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOUAISS, A; VILLAR, M. **Dicionário Eletrônico Houaiss** [CD-ROM]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KARLI, Mélanie. Cendrars et le cinéma. **Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine/BDIC/Musée d'Histoire Contemporaine**. *In* : http://www.bdic.fr/pdf/cendrars_et_le_cinema.pdf.

KRAKOWSKA, Kamila. O turista aprendiz e o outro: A(s) identidade(s) brasileira(s) em trânsito, **P: Portuguese Cultural Studies**, 4 Fall 2012, ISSN: 1874-6969.

KRISTEVA, Julia. **Étrangers à nous-mêmes**. Paris: Fayard, 1988.

LACAPRA, Dominick. História e Romance, **Revista de História**. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1991, n° 2/3, pp. 107-124.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades-Editora 34, 2000.

LAPORTE, Nadine. Le Lotissement du ciel: vertiges vagabonds *in*: LAPORTE, Nadine & VIANA-MARTIN, Eden. **Blaise Cendrars- Bourlinguer en écriture: Cendrars et le Brésil. Méthode, Revue de Littératures**, 12, Vallongues: 2007.

LAPORTE, Nadine & VIANA-MARTIN, Eden. **Blaise Cendrars- Bourlinguer en écriture: Cendrars et le Brésil. Méthode, Revue de Littératures**, 12, Vallongues: 2007.

_____. Cendrars et le Brésil/Introduction, *in*: LAPORTE, Nadine & VIANA-MARTIN, Eden. **Blaise Cendrars- Bourlinguer en écriture: Cendrars et le Brésil. Méthode, Revue de Littératures**, 12, Vallongues: 2007.

LEFORT, Régis. Blaise Cendrars le danseur de corde. « Danse-paysage » dans *Feuilles de Route*, *in*: LAPORTE, Nadine & VIANA-MARTIN, Eden. **Blaise Cendrars- Bourlinguer en écriture: Cendrars et le Brésil. Méthode, Revue de Littératures**, 12, Vallongues: 2007.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico de Rousseau à Internet**. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEJEUNE, Philippe. “Um Diário todo seu”, *in*: LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico de Rousseau à Internet**. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. “O Pacto Autobiográfico”, *in*: LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico de Rousseau à Internet**. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. “O Pacto Autobiográfico (Bis)”, *in*: LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico de Rousseau à Internet**. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEONÍDIO, Otavio. **Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2007.

LEROY, Claude. Le bestiaire brésilien de Blaise, *in*: LAPORTE, Nadine & VIANA-MARTIN, Eden. **Blaise Cendrars- Bourlinguer en écriture: Cendrars et le Brésil. Méthode, Revue de Littératures**, 12, Vallongues: 2007.

_____. Le livre des secrets, *in*: CENDRARS, Blaise. **Le Lotissement du ciel**. Paris: Éditions Denoël, 1996/2011.

_____. Plano de voo, posfácio, *in*: CENDRARS, Blaise. **O loteamento do céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Préface, *in*: CENDRARS, Blaise. **Aujourd’hui**, suivi de Jéroboam et la Sirène, Sous le signe de François Villon, Le Brésil et Trop c’est trop. Tout autour d’aujourd’hui 11. Paris : Denoël, 2005.

_____. Préface, *in*: **D’Oultremer à Indigo**. Paris: Denoël/Folio, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes tropiques**. Paris: Librairie Plon, 1955.

LIMA, Nísia Trindade; BOTELHO, André. Malária como doença e perspectiva cultural nas viagens de Carlos Chagas e Mário de Andrade à Amazônia. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, jul-set. 2013, p. 745-763.

LOPEZ, Telê P. A. “Viagens etnográficas” de Mário de Andrade, *in*: ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1976(a).

_____. **Mário de Andrade: ramais e caminhos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

MALHANO, Clara Emília Danches Monteiro de Barros. **Da materialidade à legitimação do passado: a monumentalidade como metáfora do Estado (1920-1945)**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. 344p. Tese (doutorado) Programa de Pós-Graduação em História Social/IFCS/UFRJ.

MAN, Paul de. Autobiography as Defacement. **MLN**. Vol 94, no. 5, Comparative Literature. Dec., 1979.

MARIANNO FILHO, José. A architectura mesológica. **Primeiro Congresso de Habitação**, 1931. São Paulo. Anais. São Paulo: 1931, p. 317. *Apud* CORREIA, Telma de Barros. Arquitetura e Ambiente: a noção de adaptabilidade ao meio no discurso modernista, *Pós*, v.16 n.25 .São Paulo, junho 2009.

MARTINS, Carlos Alberto F. **Arquitetura e Estado no Brasil – elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil: a obra de Lucio Costa 1924/1952**. São Paulo, dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da USP, 1987.

MAY, Georges. **L'autobiographie**. Paris: Presses Universitaires de France, 1979.

MELCHIOR, Reto. Feuilles de Route: Feuilles de Collage, *in*: FREITAS, Maria Teresa de & LEROY, Claude (direction), *in* FREITAS, Maria Teresa de & LEROY, Claude (direction). **Brésil, L'Utopialand de Blaise Cendrars**. Paris: Harmattan, 1998.

MELLO E SOUZA, Gilda de. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

MICHAUD-LARIVIÈRE, Jérôme. **Hoje Cendrars parte para o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano/IPHAN, 2000.

MINISTÉRIO DA CULTURA/ Fundação Biblioteca Nacional/ Departamento Nacional do Livro, **A carta de Pero Vaz de Caminha**, http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf

MONTAIGNE, Michel Eyquem. **Ensaio**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MORAES, Eduardo Jardim de. **A Constituição da idéia de modernidade no modernismo brasileiro**. Tese apresentada ao Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1983.

_____. **A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

_____. **Mário de Andrade: Eu sou trezentos: vida e obra.** Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

MORE, Thomas. **A Utopia**, in: ROTTERDAM, Erasmo; MORE, Thomas. **Os pensadores.** Elogio da loucura/ Erasmo de Rotterdam. A utopia/ Thomas More. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MORI, Victor Hugo; SOUZA, Marise Campos; BASTOS, Rossano Lopes; GALLO, Haroldo (Orgs.). **Patrimônio: Atualizando o Debate.** São Paulo: 9ªSR/IPHAN, 2006.

MOTTA, Flávio. Subsídios para o relatório sobre ensino de arquitetura UIA-Unesco. **Sobre o ensino de arquitetura no Brasil.** São Paulo: Associação Brasileira de Escolas de Arquitetura, 1978.

NASCIMENTO, Juliana Assis. **Mário de Andrade e a cultura tradicional popular e erudita:** das viagens pessoais à missão institucional no Departamento de Cultura e no SPHAN (1924 a 1945), monografia de conclusão do curso de História. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS/Departamento de História, dez. 2009.

NAVA, Pedro. **Beira-Mar.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NEVES, Margarida de Souza. Da Maloca do Tietê ao Império do Mato Virgem. Mário de Andrade: roteiros e descobrimentos, in: **Roteiros&Descobrimientos**, Mário de Andrade, Descobridor (internet).

NEVES, Margarida de Sousa e MATTOS, Ilmar Rohloff de. **Projeto Integrado de Pesquisa Modernos descobridores do Brasil.** Departamento de História da PUC- Rio, 1994, p.1. Mimeo.

NOBRE, Ana Luíza [et al.]. **Um modo de ser moderno:** Lucio Costa e a crítica contemporânea. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. **Por um inventário dos sentidos**. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário. São Paulo: Editora Hucitec/ FAPESP, Coleção Estudos Brasileiros, 2005.

PAULA, Thiago Andrade. Oswald de Andrade por Antônio Candido, **Memorial**, *in*: www.ichs.ufop.br/memorial/trab2/1512.pdf.

PEIXOTO, Afrânio. **Clima e saúde**. Introdução bio-geográfica à civilização brasileira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938., p. 237-239, *apud* CORREIA, Telma de Barros. Arquitetura e Ambiente: a noção de adaptabilidade ao meio no discurso modernista, *Pós*, v.16 n.25. São Paulo, junho 2009.

PEYRÉ, Yves. **Peinture et Poésie - Le Dialogue par le livre 1874 – 2000**. Paris : Gallimard, 2006.

PRADO, Paulo. **Paulística etc.**, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Retrato do Brasil** – Ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1887.

QUEIRÓS, Eça de. Correspondência de Fradique Mendes, *in*: **Obras completas de Eça de Queirós**. Vol. VI, Porto: Lello & Irmãos, 1947. Edição do Centenário.

_____. Correspondência de Fradique Mendes, *in*: **Obras completas de Eça de Queirós**. Rio de Janeiro: Aguillar, 1978.

_____. **Correspondência**. Coord. Guilherme de Castilho. Lisboa: INCM, 1983.

RICOEUR, Paul. **Temps et récit**. Tome 1. L'intrigue et le récit historique. Paris : Éditions du Seuil, 1983.

RICOEUR, Paul. **Temps et récit**. Tome 2. La configuration dans le récit de fiction. Paris : Éditions du Seuil, 1984.

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

RUBINO, Silvana. **As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- 1937-1968**. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992.

_____. Gilberto Freyre e Lucio Costa, ou a boa tradição- o patrimônio intelectual do Sphan, **OCULUM**, n.2, set.1992.

SACRAMENTO, Sandra. Cartografias simbólicas: o mesmo e a diferença na literatura. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p.99-112, 1º sem. 2007.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo** (1822), Tradução: Affonso de E. Taunay. Companhia Editora Nacional: São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre, 1938.

_____. **Voyage dans l'intérieur du Brésil**. Quatrième Partie. Voyage dans les Provinces de Saint-Paul et de Sainte-Catherine. Tome II. Paris: Arthus Bertrand, 1981.

_____ (1779-1853). **Viagem a Curitiba e Santa Catarina**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia/São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

SALVADOR, Frei Vicente do. **História do Brasil – 1500-1627**, 3ª edição revista por Capistrano de Abreu e Rodolfo Garcia. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

SAMPAIO, Alde. A casa tropical, **Boletim do Club de Engenharia de Pernambuco**, Recife, ano V, n. 2, v. III, p. 31-43, 1927, p. 31-43, *apud* CORREIA, Telma de Barros. Arquitetura e

Ambiente: a noção de adaptabilidade ao meio no discurso modernista, *Pós*, v.16 n.25 .São Paulo, junho 2009.

SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas, *in*: FROTA, Lélia Coelho (Org. e pesquisa iconográfica). **Carlos e Mário**: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade – inédita - e Mário de Andrade: 1924-1945. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.

SANTOS, Marisa Velloso M. **O tecido do tempo**: a idéia de patrimônio cultural no Brasil (1920-1970). Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 1992.

SCHWARTZMAN, Simon et al., **Tempos de Capanema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Edusp 1984.

SEGRE, Roberto. Ideologia e estética no pensamento de Lucio Costa, *in*: NOBRE, Ana Luíza [et al.]. **Um modo de ser moderno**: Lucio Costa e a crítica contemporânea. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SERSTEVENS, A. t'. **L'homme que fut Blaise Cendrars**. Paris: Arléa, 2004.

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a Terra de Santa Cruz**: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 55.

_____. **Inferno Atlântico**: demonologia e colonização (séculos XVI-XVII). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SOUZA, Ricardo Luiz de. Ruptura e incorporação: a utopia antropofágica de Oswald de Andrade, **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p.113-126, 1º sem. 2007.

TAVARES, Vítor Silva, Introdução, *in*: CENDRARS, Blaise. **Brasil, vieram os homens**. Lisboa: Edições Culturais do Subterrâneo, Lda, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

TELLES, M. F. P. Entre a lei e as salsichas: análise dos antecedentes do decreto-lei nº 25/37, **V ENECULT- Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, Salvador, 2008. Disponível em: <HTTP://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/19408.pdf>. Acesso em 07/07/2010.

_____, M. F. P. & CAMPOS, Marcio D'Olne. Entre a lei e as salsichas: análise dos antecedentes do decreto-lei nº 25/37, **Revista magister de Direito Ambiental e Urbanístico**, Ano V, nº 27.

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

THEVET, André. **Les français em Amérique pendant La deuxième moitié du XVIème siècle**. Paris: PUF, 1953.

_____, **Les singularitez de La France Antarctique**. Paris: Miasinonneuve & Cie, 1878.

THIÉRIOT, Teresa. Puxando conversa. *In*: CENDRARS, Blaise. **Etc..., Etc... (Um livro 100% brasileiro)**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

TODOROV, Tzvetan. **Memória do mal, tentação do bem**. Indagações sobre o século XX. São Paulo: Arx, 2002.

TOURET, Michèle. Moravagine, entre l'ancien et le nouveau monde, *in*: LAPORTE, Nadine & VIANA-MARTIN, Eden. **Blaise Cendrars- Bourlinguer en écriture: Cendrars et le Brésil. Méthode, Revue de Littératures**, 12, Vallongues: 2007.

TOURET, Michèle. Brésil, Lieu ou Non-Lieu? *In*: FREITAS, Maria Teresa de & LEROY, Claude (direction) **Brésil L'Utopialand de Blaise Cendrars**. Paris: Harmattan, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. Mário e o Folclore, **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Mário de Andrade, nº 30, 2002. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Ministério da Cultura/Secretaria do Livro e da Leitura, 2002.

TRAVASSOS, Elizabeth. Resenha de Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964, **Mana**, vol. 4 n.1, Rio de Janeiro, apr. 1998.

TROUSSON, Raymond. **Voyages au pays de nulle part**. Histoire littéraire de la pensée utopique. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.

VIANA-MARTIN, Eden. Les voix de *L'Or*, in : LAPORTE, Nadine & VIANA-MARTIN, Eden. **Blaise Cendrars- Bourlinguer en écriture: Cendrars et le Brésil. Méthode, Revue de Littératures**, 12, Vallongues: 2007.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão**. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte/ Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

ZWEIG, Stefan. **Brasil, país do futuro**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.