

# AS VIAGENS DE “DESCOBERTA DO BRASIL” POR BLAISE CENDRARS: CONVERSÃO A UM NOVO PROJETO LITERÁRIO E A UM NOVO TERRITÓRIO ESCRITURAL

KARLA ADRIANA DE AQUINO\*

**Resumo:** Em *O loteamento do céu* de Blaise Cendrars, um livro que pode ser lido a partir de cada uma de suas partes, o enredo se apresenta, sobretudo, de forma descontinuada, por antecipações, retrospectivas, saltos, círculos, cortes, rupturas do tempo e do espaço. Seus sentidos podem ser decifrados a partir da correlação de seus diferentes tipos de narrativas com as narrativas de viagem ao Brasil de seu autor, que assumem função conversora, através de um mergulho no pitoresco, que desemboca na criação de tipos sociológicos. É como se o autor se constituísse narrador a partir da viagem; como se a desterritorialização no espaço, pela viagem, e no tempo, dada que a reconstituição se faz *a posteriori*, fosse a condição dessa reconstituição pela memória que, dessa forma, torna-se um meio de reterritorialização da escrita de Cendrars.

**Palavras chaves:** Blaise Cendrars; história cultural; narrativas de viagem.

**Abstract:** In Blaise Cendrars’ “*Le Lotissement du Ciel*” – a book that can be read starting from each one of its parts – the plot is presented in a discontinued form, by anticipations, retrospective, loops, circles, cuts and ruptures in time and space. The meanings of this text could be deciphered departing from the correlation between the Blaise Cendrars’ different types of narratives and his narratives of travel to Brazil, which assumes a converter function, done through a picturesque dive that leads to sociological types. It is as if the writer

---

*Artigo recebido em 09 de Março de 2014 e aprovado para publicação em 14 de Julho de 2014.*  
Trabalho apresentado na mesa *Literatura e identidade no século XX*.

\* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História Social (UFRJ). E-mail: karla.adriana.aquino@gmail.com

constituted himself the narrator from the journey; as if the deterritorialization in space (due to the journey) and time (having in mind that the journey is written *a posteriori*) were the condition for this reconstruction of the past done by the memory. Therefore, Cendrars' writing becomes a way of reterritorialization.

**Keywords:** Blaise Cendrars; cultural history, travel narratives.

Em *O Loteamento do Céu*, de 1949, Cendrars compõe um livro dividido em três partes, de estilos bastante diferentes, que podem ser lidas de forma independente (LEROY, 1996/2011: 11), mas que, no entanto, se lidas de forma linear, podem, a nosso ver, significar sua conversão a uma renovação literária, a partir de seu conhecimento da realidade física e cultural do Brasil. Trata-se de um tríptico em que, à primeira vista, tudo difere entre as três narrativas. 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 30. A segunda parte, “Le nouveau patron de l’aviation” seria uma “narrativa-limite” (LEROY, 2005: 435), que mescla lembranças do início da Segunda Guerra Mundial e hagiografia, e tem apenas um pequeno trecho referente ao Brasil. A terceira parte, “La Tour Eiffel Sidérale”, volta ao tema brasileiro, narrando a história do personagem fictício Oswaldo Padroso, inspirado em personagens reais, apresentando características do fazendeiro Luís Bueno de Miranda, de Oswald de Andrade e de Paulo Prado, todos companheiros de jornadas na primeira viagem que Cendrars fez ao Brasil, em 1924 (LEROY, 1996/2011: 18-20). Assim, a arquitetura desse livro autobiográfico bem poderia ser lida como a narrativa de uma conversão. Trata-se de uma construção que parte de um ensaio-reportagem sobre o impacto do cenário brasileiro, sua paisagem, flora e fauna em Blaise Cendrars; passa pela hagiografia de São José de Cupertino e vários outros santos, num cruzamento com suas memórias do *front* para, por meio de um trem brasileiro, o “Noturno 17”, relembrar o ferimento no outro *front*, na Primeira Guerra Mundial, que o levaria à amputação de sua mão direita, que marca o início da virada de sua vida e de sua obra, evocando ainda “a noite iniciática” do Natal de 1917, em Méréville, quando o poeta renasce para a poesia escrevendo com a mão esquerda o primeiro capítulo de *L’Eubage*, culminando na conclusão de sua conversão, na narrativa romanesca sobre a fazenda de Morro Azul do personagem Oswaldo Padroso, que abandona a poesia pela vida.

O deslumbramento que a fauna brasileira provoca em Blaise Cendrars, presente nas suas narrativas de viagem, demonstra duas de suas três funções: a função *iniciática*, de conversão e renascimento, através de seu encontro com o Brasil e a função de *observação*, criando, a partir da descrição do observado, um capital de informação. A descrição do

“verdadeiro mistério da criação” que seria o tamanduá-bandeira, no início de *Le Lotissement du Ciel*, para Cendrars evoca o caráter *iniciático* que a observação do pitoresco em sua experiência brasileira propicia na trajetória do autor, bem como a comparação do navio de retorno à França com uma arca de Noé faz pensar nesse capital de informação, usado pelo autor para a fundação de uma nova ordem poética em sua obra.

Claude Leroy enfatiza o caráter “fundador”, função que chamamos de *iniciática*, das narrativas de Cendrars sobre a fauna brasileira nos textos que ele chama de “bestiário brasileiro de Cendrars”, que o “poeta-continente” constrói, a partir de seu encontro com o “país-continente” e suas origens (LEROY, 2007: 13-21). Trata-se de pequenas fábulas, como, por exemplo, em *D’Oultremer à Indigo*, coletânea sobre histórias verdadeiras, ou nas diferentes narrativas de *Le Lotissement du Ciel*, em que surgem animais maléficos, como a serpente que reina como uma divindade na fazenda de Morro Azul, na terceira parte do livro, “La Tour Eiffel Sidérale”. Segundo Leroy, o bestiário brasileiro de Cendrars mostra, por um lado, sua visão do Brasil e oferece, por outro, um retrato “oblíquo” do poeta. Entre o poeta e os animais e entre esses e aquele se dá uma identificação em “espelho duplo”. Ainda mais que os animais são para ele como “palavras animadas”, o todo formando um alfabeto, numa concepção animista da letra que confere atualidade ao totemismo. Sua paixão pelas origens e pelo renascimento, pois, num processo de identificação que cresce numa espécie de “espelho-duplo”, é representada sob a forma de uma revoada de pássaros no “verdadeiro paraíso de pássaros” que é Morro Azul, compondo na obra do escritor um bestiário fabuloso, totêmico e fundador. O Brasil é representado como este país-totem onde Orfeu abandona a imagem da fênix para escolher ser o inventor de homens, de animais e de prazeres (LAPORTE & VIANA-MARTIN, 2007: 6).

Cendrars descreve o saíra-de-sete-cores, em “Le Jugement dernier”, como um ser que vive da luz, um verdadeiro amuleto para quem o tenha, comparando o deslumbramento de uma revoada de sete-cores ao que ele teve, 25 anos mais tarde, quando viu a explosão do atol de Biquíni e a formação de seu cogumelo atômico, como “a imagem e o símbolo da desintegração da matéria”. Concluindo por afirmar que “tudo parece fantástico para o homem que se sente excluído da natureza e *nem* os perfumes, *nem* as cores, *nem* os sons lhe dizem mais nada.” (CENDRARS, 1996/2011: 46; CENDRARS, 2005: 33) O paradoxo “homem excluído da natureza” *versus* perfumes, cores e sons parece enfatizar sua condição de estrangeiro despaisado para quem a natureza tropical brasileira não significava nada até o momento de seu encontro, quando a narrativa da viagem assume a função de iniciação nos mistérios da natureza, de suas origens e de seu destino, evocado no outro

paradoxo citado, entre a revoada de sete-cores, sinônimo de vida, e a desintegração da matéria da explosão atômica.

É a viagem que confere sentido à *Le Lotissement du Ciel*, e o encontro com a alteridade, o outro que é um duplo de si mesmo, é uma das dimensões da desterritorialização que a viagem representa e da reterritorialização que engendra, com a incorporação dessa alteridade na sua obra. Nesse sentido, a descoberta do maravilhoso na viagem ao país tropical, descrita no pitoresco das aves, por exemplo, é narrada como uma conversão mística, como numa “união mística”, dá-se o casamento do eu com o seu outro.

Em *Le Lotissement du Ciel* são pelo menos duas as viagens, que não seguem uma ordem cronológica: a primeira, em “Le Jugement dernier”, refere-se ao retorno do Brasil à França, em 1927, em que o navio *Gelria* (CENDRARS, 2005: 28) assume o papel de lugar privilegiado da vida do autor e onde ele carrega o capital de conhecimento adquirido, representado pelos bichos exóticos carregados, para o lugar onde ele reconstituirá sua memória, escrevendo; a segunda a destacar-se é a de 1924, também ao Brasil, em que o trem, o “Noturno 17”, toma o posto de lugar de iniciação do autor rumo à conversão que muda sua vida. Ele conclui a primeira parte do livro, escolhendo o lugar de sua morte num ponto ideal do percurso de um navio, numa latitude Sul, longitude Oeste, isto é, em alguma parte do Atlântico Sul, seu caminho rumo à fonte de seu conhecimento.

Apresenta-se na primeira parte de *Le Lotissement du Ciel* a segunda função das narrativas de viagem na obra de Blaise Cendrars: a de observação, em que ele, através da descrição do pitoresco, constitui um capital de informação. Esse capital de informação sobre o Brasil parece, à primeira vista, uma forma de “gasto” estilístico: de abundância de informações pitorescas, que constituiriam mais um estilo do que serviriam a um propósito particular. No entanto, pode-se levantar a hipótese de que esse estilo hiperbólico da narrativa cendrarsiana, na descrição do pitoresco da fauna brasileira, apresentado em “Le Jugement dernier”, venha a servir, com a constituição de um capital de informação, à análise da realidade observada, mediante a construção de sentidos sociológicos, por exemplo, com a criação de tipos em personagens da terceira parte do livro, “La Tour Eiffel Sidérale”. Dessa forma, o autor constrói um livro que se, em seus diferentes tipos de narrativas, pode ser lido a partir de cada parte independentemente, pode também ser interpretado como o produto da construção de um sentido que se alcança com sua leitura linear, ainda que as histórias narradas no livro não sejam lineares: o enredo se apresenta, sobretudo, de forma descontinuada, por antecipações, retrospectivas, saltos, círculos, cortes, rupturas do tempo e do espaço. Esse sentido poderia ser decifrado a partir da correlação das três diferentes funções

das narrativas de viagem ao Brasil de Blaise Cendrars: seria a narrativa de uma conversão, através do mergulho no pitoresco, constituindo um capital de informação que desemboca na criação de tipos sociológicos, que criam literariamente uma síntese da análise da realidade do país pelo autor.

Mas, é a viagem que costura o sentido que o autor constrói para o livro. É como se o autor se constituísse narrador a partir da viagem: como se a desterritorialização no espaço, pela viagem, e no tempo, dado que a reconstituição se faz *a posteriori*, fosse a condição dessa reconstituição pela memória, que dessa forma torna-se um meio de reterritorialização da escrita de Cendrars. A memória do autor, como afirma Laurence Guyon (GUYON, 2007: 23-27), encontra uma espacialização, uma espécie de reterritorialização, diríamos nós, no Brasil, cujo espaço é tanto real como simbólico de uma conversão frustrada. No seu ponto de vista, a trajetória de Blaise Cendrars rumo a Morro Azul é representada como a ascensão fracassada de um Cristo, interrompendo assim sua conversão mística. Laurence Guyon escreve sobre a transfiguração da paisagem brasileira em “La Tour Eiffel Sidérale” (GUYON, 2007: 23-27). Para ela, a matéria brasileira configura o objeto de *Le Lotissement du Ciel*, permitindo, segundo a autora, 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 movimento do que do resultado. Os limites geográficos se anulam para se tornar parâmetros invisíveis, sagrados e invertidos de uma iniciação mística. A memória encontra uma espacialização, para nós, uma reterritorialização, no mapa do país-continente, que se transforma num símbolo e que fala do sonho da ascensão espiritual (LAPORTE & VIANA-MARTIN, 2007: 6). Mas, se a viagem ao Brasil tem uma dimensão histórica atestada, a narrativa *a posteriori* parece, segundo toda verossimilhança, diz a autora, relevar 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 um sonho de sua infância. Assim a imagem do Brasil, no texto, é, a um só tempo, realista e simbólica, mas seu *locus* é o sertão brasileiro. Para a autora, 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 levam a lugar nenhum no entre-dois de uma conversão sem êxito final (GUYON, 2007: 27). Mas a conversão fracassada de que fala Guyon é uma conversão cristã, e a conversão que, no nosso ponto de vista, se realiza no livro é a conversão do poeta à vida, precedida pelo rompimento com a sua vida anterior à Primeira Guerra Mundial, com o seu abandono do

vanguardismo poético por novas formas de narrativa, que o tornariam definitivamente um escritor, como ele diz, tanto em *Le Lotissement du Ciel* como em *L'homme foudroyé*, sobre a ruptura que se consuma com a descoberta de um novo mundo nas viagens ao Brasil. Essa conversão à vida trata-se de uma construção retrospectiva que equivale à conversão a um novo mundo, um mundo das fronteiras da civilização que transforma definitivamente sua obra, desterritorializando-a através de introdução de sua alteridade no cerne de sua obra, e reterritorializando-a pela própria recriação de si na narrativa por meio da invenção artística de um novo território literário.

Cendrars concordava com a recepção do livro que qualificava de difícil a leitura da segunda parte de *Le Lotissement du Ciel*, “Le nouveau patron de l’aviation”, dizia que tinha feito de propósito, que “É o purgatório do leitor” (LEROY, 2005: 435). A palavra *purgatório* é significativa do universo religioso da narrativa, mistura de hagiografia com memórias de guerra, que não nos interessa tanto, pois não se passa ou refere ao Brasil, salvo numa pequena passagem. É a introdução desse texto no meio de duas narrativas referentes ao Brasil uma das razões que nos leva a levantar a hipótese de que a reunião dessas três narrativas díspares não é arbitrária e não obedece somente aos interesses editoriais, mas que Cendrars deliberadamente quis dar um sentido de conversão ao livro. Aliás, não precisaria haver uma intenção deliberada do autor, para o livro indicar a função *iniciática*, de conversão, de suas narrativas de viagem. Claude Leroy, pesquisando os originais nos Arquivos Literários Suiços, em Berna, diz que Cendrars realiza o projeto de escrever “volume de histórias brasileiras” (LEROY, 2005: 437), 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 a ideia de escrever sobre São José de Cupertino, que datava de 1930. Seu projeto inicial era de escrevê-las separadamente, como o que Cendrars denomina “histórias verdadeiras”. É somente em 1946 que, respondendo a pedido de originais para publicação, ele pensa em reunir as duas narrativas num mesmo volume, mas esse primeiro projeto fracassa e ele se decide a trabalhar no projeto brasileiro, retrabalhando essas duas narrativas no sentido de construir “um jogo de ecos, de anúncios, de chamadas e retomadas em variação” (LEROY, 2005: 437), concluindo assim uma narrativa pela outra e incorporando essa outra “história verdadeira” que é “Le Jugement Dernier”. Resulta essa forma rapsódica, tão particular, e longamente construída, que se torna o epíteto mesmo do novo estilo cendrarsiano.

Num pequeno trecho de “Le nouveau patron de l’aviation”, em que Cendrars faz menção ao Brasil, ele cita a história da levitação de seu companheiro de viagem, o capitão

X, que seria adido da embaixada do Brasil em Paris, após ter ingerido o “*ipadu*”, droga que lhe teria sido administrada pelo dono da piroga em que viajava, quando de sua participação em uma missão pacificadora do coronel Cândido Rondon entre os índios *Murus*, em 1921, para concluir que, tal qual São José de Cupertino, nunca o capitão X declarou nada a respeito da experiência e que, portanto, trata-se de “um mistério de Deus”. O trecho serve para Cendrars fazer 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” (CENDRARS, 1996/2011: 113-118; CENDRARS, 2005: 92-96) 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 e obra anterior ao episódio, ruptura que se consumaria na conversão que a viagem ao Brasil lhe propicia.

Apesar de “Le nouveau patron de l’aviation” se desviar da temática brasileira, a introdução do trecho sobre a pororoca e os efeitos do *ipadu* reforça a hipótese de que as narrativas de viagem ao Brasil, ainda que essa à Amazônia brasileira seja provavelmente imaginária, apresentam uma primeira função *iniciática* e uma segunda função de *observação*, com a constituição de um capital de informação, das quais *Le Lotissement du Ciel* é um exemplo. Nessa passagem, tanto a *observação* da paisagem tropical (através da descrição da fúria da natureza selvagem da pororoca) como também das manifestações culturais tradicionais dos povos indígenas brasileiros (os efeitos avassaladores do *ipadu*) e das sensações dilacerantes da dor da mutilação levam a uma experiência de desterritorialização (“et que l’esprit s’égare à vouloir suivre, situer, identifier, localiser la survie d’une main coupée qui se fait douloureusement sentir”/ “quando a mente se perde querendo seguir, situar, identificar, localizar a sobrevivência de uma mão cortada, que se faz sentir dolorosamente”) (CENDRARS, 1996/2011: 116-117; CENDRARS, 2005: 95), que é ela mesma parte de uma *iniciação*, traduzida na conversão mística do autor mutilado em um ser divino, Shiva, dançando, amputado de todos os seus braços.

Em de “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”: 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 que 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, é próxima da experiência que ele descreve de conhecimento do

novo mundo que o Brasil representa para ele. 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 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 conhecido.

Consideramos que a transfiguração da paisagem brasileira em *Le Lotissement du Ciel*, é um aspecto fundamental do livro como um todo”, não só em “La Tour Eiffel Sidérale” (GUYON, 1997: 23-27), como demonstra a desterritorialização da narrativa de “Le nouveau patron de l’aviation” no trecho citado anteriormente e seu relato de viagem de “Le Jugement Dernier”. Concordamos com Laurence Guyon de que a inversão dos códigos convencionais das narrativas autobiográfica, mística ou poética se verifica em narrativas que têm seu valor mais na dinâmica do ser em movimento do que do resultado. Nossa hipótese é que as narrativas autobiográfica, mística ou poética se submetem às narrativas de viagens, em que também estamos de acordo com Guyon, os limites geográficos se anulam para se tornar parâmetros invisíveis, sagrados e invertidos de uma iniciação mística; encontrando a memória uma espacialização, como uma reterritorialização, diríamos nós, que se dá através da experiência no Brasil, que se transforma num símbolo, e que, se fala do sonho da ascensão espiritual (LAPORTE & VIANA-MARTIN, 2007: 6), é, sobretudo, para nós, símbolo da conversão bem sucedida de Blaise Cendrars a um novo projeto literário, projeto que toma a forma de um mito constantemente renovado em sua obra posterior a 1924, o mito do Brasil como espaço *iniciático* de sua escrita.

Observa-se, ainda, no trecho em que fala do Brasil de “Le nouveau patron de l’aviation”, a terceira função que encontramos em suas narrativas de viagem ao Brasil: a da *análise*, com a elaboração de *tipos*, como o tipo, recorrente em suas narrativas sobre o Brasil, do letrado com pretensões literárias, no qual ele descreve características culturais observadas, particularmente, no meio intelectual em que Blaise Cendrars circulou no Brasil. Com frequência, esses tipos sintetizam suas análises da situação histórica, social e econômica do país. O capitão X..., adido da embaixada do Brasil em Paris, seria um autor de romances, em que evocaria a vida passada do país, numa sintaxe complicada e num rico vocabulário romântico, obcecado pelo “Inferno Verde”, em suas noites de insônia e de malária. Destaca-se nesse personagem a nostalgia de um país perdido que encontramos em *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, seu anfitrião nas três viagens que fez ao país e personagem central nas suas obras referentes ao Brasil, não só como personagem histórico, mas também como fonte para a criação de personagens fictícios. A nostalgia e a melancolia atribuídas por Paulo Prado ao seu



*tipo* do brasileiro surgem em diversas ocorrências na obra cendrarsiana, apesar de, em outras passagens, Cendrars criticar o pessimismo do perfil sociológico elaborado pelo amigo.

O *tipo* brasileiro de maior notoriedade que Blaise Cendrars construiu é Oswaldo Padroso, personagem fictício que deve seu nome a uma homenagem aos dois amigos, Oswald de Andrade e Paulo Prado, dos quais apresenta certas características, que o acompanharam à viagem pelas fazendas do interior do estado de São Paulo, mas que lhe serve, sobretudo, para descrever o fazendeiro Luís Bueno de Miranda e elaborar o *tipo* do paulista. Viagem que lhe daria um dos principais cenários para a transfiguração da paisagem brasileira, com a recriação da fazenda Morro Azul, em “La Tour Eiffel Sidérale”, como o “refúgio dos pássaros”. Oswaldo Padroso é descrito como um bacharel, admirador da França, eremita, livre-pensador, positivista, romântico, nostálgico e melancólico, que escreve versos para uma eterna paixão secreta e solitária, a atriz Sarah Bernhardt, e descobre uma constelação no céu de Morro Azul, a constelação da “Tour Eiffel Sidérale”, cuja descoberta seria um presságio da vitória francesa na batalha de Marne na Primeira Guerra Mundial.

A descrição de Oswaldo Padroso pelo amigo paulista de Cendrars, Caio de Azevedo, dá ocasião à função de observação do pitoresco das características do “brasileiro” como a tendência ao exagero e à paixão, que seria como uma doença nos trópicos, creditados ao clima e à natureza exuberante, destacando a quantidade de bacharéis e de poetas devotados à França, chamados de “doutor”, e de proprietários de terras e rufiões chamados de “coronéis”, na primeira República. O que se, por um lado, demonstraria o caráter apaixonado do “brasileiro”, por outro, seria a causa de a poesia brasileira ser “sempre redundante e vazia”, salvo as exceções que seriam as “canções populares admiráveis”, pois só os negros seriam verdadeiros poetas no Brasil, apesar de serem analfabetos. Observam-se nesse trecho as funções de observação e de análise que as descrições de viagens assumem na obra de Cendrars, especialmente a admiração pelas manifestações culturais dos negros, cujo valor ele ressalta ao recomendar sua preservação como patrimônio do país nos estatutos da Sociedade dos Amigos dos Monumentos do Brasil, redigidos por ele.

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 vinda de D. Pedro II, que não a teria visitado, mas 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 a seguir. O trecho dá a oportunidade para Cendrars fazer uma digressão sobre os paulistas, vistos como “individualistas e chauvinistas”, “patriotas ardorosos”, “desbravadores” que foram “o núcleo formador desse imenso Brasil”,

junto com os negros escravos que seriam a “fonte da atual riqueza do Brasil”, o café, “povo suscetível” e com tendência à revolta, do qual o imperador não gostava, o que seria 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, à qual se seguiu a “grande desilusão” que vive o personagem Oswaldo Padroso, mas que se vê também no Paulo Prado, herdeiro dos grandes cafeicultores paulistas, de “A paisagem”, em *Paulística*, no qual a desolação da destruição do ambiente primitivo dá o tom melancólico da epopeia paulista, e do “Ensaio sobre a tristeza brasileira” em *Retrato do Brasil*, em que também o saudosismo do passado glorioso domina.

Cendrars descreve o Brasil a partir dos contrastes tanto naturais quanto culturais de sua formação, definindo desta forma o caráter dos brasileiros. Assim, ele abre “La Tour Eiffel Sidérale” com a descrição do paraíso dos beija-flores que seria Morro Azul, que logo contrasta com “a natureza hostil” da paisagem “grandiosa e devastada”. Observe-se que o tema da devastação da paisagem também está presente na obra de Paulo Prado.

A transfiguração da paisagem brasileira numa “natureza hostil” lhe serve para analisar o *tipo* do brasileiro, para cuja formação a contribuição indígena seria “tão nociva quanto a cocaína”, conclui o próprio autor-narrador, comparando 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. 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, como o “veneno” de Caio de Azevedo, como a “natureza hostil” do Brasil, 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.

O Brasil não é descrito como um paraíso, mas como um país perigoso, de contrastes simultâneos, entre forças vitais e forças destrutivas, cuja natureza, como seu clima tórrido e seu gigantismo, faz do brasileiro uma vítima. Vítima do amor e do ciúme, cuja tagarelice e a tendência a se gabar de seus triunfos fictícios mascaram a profunda melancolia

de homem perdido, impotente e inútil, condenado à indolência, à fadiga e à desorientação de seu antepassado, o “intrépido pioneiro”, que “se deixava morrer como um selvagem”. Indagando se se trataria de “mentalidade de crioulo ou arraigado atavismo português”, repete vários clichês sobre a indolência e a melancolia que o brasileiro teria herdado dos indígenas, concluindo que o suicídio não só é um costume indígena como “habita a floresta virgem”. Cendrars cria o paradoxo: o excesso de vida e o suicídio estão juntos na floresta “onde, entre outros horrores, a proliferação de vida [...] é um pesadelo dia e noite.” (CENDRARS, 2005: 240).

É interessante, pois, pensar que uma das chaves para a compreensão da história e dos costumes do Brasil seja para Blaise Cendrars o *desvio*, e, por extensão, suas representações sobre o Brasil não raro sejam *desviantes*, da transfiguração da natureza à descrição de seus personagens históricos ou fictícios. Assim, 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 é essa iniciação física da conquista de um novo território que o guia da observação da natureza em suas descrições às especulações de cunho antropológico ou sociológico na construção de *tipos* e às digressões históricas, que vem justificar suas análises. Dessa 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 divagação sobre a história do empreendimento comercial nas colônias, citando Minas Gerais, a monocultura e a escravidão, para concluir 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 Guerra, mas ao mundo desenvolvido, especialmente o europeu, sua racionalidade, sua mania de grandeza, sua submissão ao dinheiro, com a equiparação do homem a Deus que resulta na guerra, 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 obra (CENDRARS, 1996/2011: 287-295; CENDRARS, 2005: 240-247).

Cendrars chama os iluministas de “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, o que afasta suas representações do Brasil daquelas, por exemplo, encontradas em *Brasil, país do futuro*, de

Stefan Zweig. Blaise Cendrars não oferece uma solução aos problemas da humanidade. Para ele, todas as civilizações sucumbiram ao dinheiro, considera o homem um ser maléfico, diz que o “gênero humano está fodido” (CENDRARS, 1996/2011: 295; CENDRARS, 2005: 247), 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 bárbarie e da superstição” (CENDRARS, 1996/2011: 295; CENDRARS, 2005: 247). Tampouco Cendrars acredita nas vanguardas e no engajamento dos intelectuais, apontando como razão de sua partida como um vagabundo 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, na conversão aos preceitos de São João da Cruz, de que trata a segunda parte de *Le Lotissement du Ciel*, “O novo patrono da aviação”, mas, especialmente, na sua opção “por retomar a tradição dos viajantes desinteressados como Alexandre von Humboldt, Von Spix e Von Martius, Saint-Hilaire, Debret, Lund”, cujo interesse no país partiria de sua curiosidade, amor pelo país ou para escrever um livro sobre ele (CENDRARS, 1996/2011: 297-298; CENDRARS, 2005: 249-250).

A despeito de ter vindo ao Brasil não só com a intenção de fazer negócios com o café e escrever reportagens sobre o país (AMARAL, 1997; EULALIO, 2001), Blaise Cendrars diz em “La Tour Eiffel Sidérale” que não tinha intenção de escrever um livro, ressaltando sua opção romântica, segundo ele mesmo, pela aventura nos confins do mundo civilizado, pela liberdade e solidão, comparando a primeira com a selvageria do sertão e a segunda com a *paisagem devastada* dos campos brasileiros perto de São Paulo, expressa na sua vagabundagem nas páginas de romance de estrada desta parte do livro. O espaço brasileiro não representa, pois, para ele um refúgio paradisíaco para a situação de marginalização em que se encontrava na Europa, mas 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 também ele, como o autor, devastado pela história. Seu relato da viagem 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 síntese, o 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!” (CENDRARS, 1996/2011: 300; CENDRARS, 2005: 251), diz ele.

O rompimento de Blaise Cendrars com sua vida e obra anteriores à viagem ao Brasil surge como uma ascese mística, na narração da descoberta de um novo território literário no cenário barroco do caminho até o cume de Morro Azul, descrito como o caminho de um dançarino na corda bamba, como num sonho seu da infância, em que ao chegar no alto de um campanário, se reequilibrava sobre os braços da cruz, fazia uma pirueta e ficava de cabeça para baixo, como um Cristo invertido. Fazendo-nos lembrar da metáfora nietzscheana para a invenção de um novo paradigma filosófico ocidental, através da incorporação de filosofias orientais nas quais o irracional ocupa espaço privilegiado, que culmina na “morte” metafórica de Deus. Para Laurence Guyon essa ascensão espiritual de Blaise Cendrars fracassa e Morro Azul seria o lugar de realização e fracasso de uma escalada mística na qual o escritor se encontra petrificado num entre-dois imperfeito e não chega ao seu fim, o que caracterizaria a frustração da conversão mística do poeta, que não alcança encontrar Deus no céu (GUYON, 2007: 25-26). O último trecho da estrada que leva a Morro Azul, essa corda-bamba comparada à “montanha dos mil budas”, em que Cendrars se encontra num equilíbrio estável, termina, pois, numa paródia da ascese de Cristo a um mundo superior, com o poeta menino invertido, numa alusão, a nosso ver, à sua conversão bem sucedida a um mundo às avessas do mundo racional europeu em que vivia, conversão que toma o lugar de uma iniciação mítica no Brasil, constantemente renovado em sua obra, particularmente em *Le Lotissement du Ciel*. A teatralização de seu caminho literário e do cenário brasileiro como uma ascese invertida a um mundo às avessas, transfigurado num lugar selvagem e devorador, se dá, pois, pelo desvio, pela inversão de sinais com aquilo que era a sua herança, a tradição herdada pelo escritor. Num equilíbrio instável, ele termina por escolher a posição invertida como seu lugar de fala.

Le dernier raidillon, une forte rampe en remblai, une côte droite et tendue comme une corde de saltimbanque nouée au sommet d’un clocher un jour de foire ou de marché au village et sur laquelle un homme avance en équilibre instable, à peine assuré par son balancier – le danseur de corde ! un rêve que j’ai souvent vécu durant mon enfance, et, arrivé au sommet du clocher, je faisais un rétablissement sur les branches de la croix, une pirouette à la place du coq doré, les pieds en l’air, la tête en bas, et la terre avait disparu, la terre, le clocher, les toits, la place, le forail, il n’y avait plus qu’un vide en bas, et je n’avais pas le vertige, et je planais dans le vide délicieusement comme la lune la tête en bas, les pieds en l’air ! – le dernier raidillon, très raide, débouchait en plein ciel, en balcon, sur une espèce d’esplanade suspendue, une table de rocher chauve dominant la vallée du Tiété et les lumières éblouissantes de Glaréola nageant dans ses méandres, à mille mètres de profondeur, l’horizon en face, sur l’autre rive, bouché par la silhouette de la Serra de la Cascade du Chien, découpée en dos de baleine échouée et qui faisait écran noir sur le ciel étoilé, et quand, tournant le dos à cette poche occidentale grouillante de

lumières électriques et d'étoiles, on cherchait à s'orienter, on se trouvait perdu au fond d'un cirque rempli de lune, en tête à tête avec des montagnes sourcilleuses au premier plan, tout un massif amphithéâtre de forêts et de plantations nichées en gradins sur différents plans et à différents étages que l'on devinait plus ou moins proches ou éloignés et où devaient mener les sombres ravines noires, les coulées de forêt figée comme des coulées de lave pétrifiée qui cimentaient les différents reliefs aux différents niveaux, tout ce massif crayeux et charbonneux sous la lune diffuse, compartimenté et distribué comme sur une vieille gravure italienne la solitude des Camaldules ou sur une ancienne estampe chinoise la montagne aux milles Bouddhas, scénographie baroque, tourmentée, fouillée, où des chemins, des pistes, des sentiers enduits de lune serpentaient dans toutes les directions, allaient se perdre dans les lointains, et, par une large échancrure et comme à travers une vitre qui s'y adaptait exactement, on découvrait un autre plan du ciel criblé d'étoiles, mais ternies et poussiéreuses, peintes comme sur une toile de fond fripée, ridée, trop vaste, détendue, et désamidonnée, ayant trop servi et entre les craquelures de laquelle et la trame usée à force d'avoir été enroulée et désenroulée comme celle d'un panorama dans la vitrine d'une agence de voyages je voyais scintiller des petites lumières à éclipse qui n'étaient pas les petites ampoules versicolores d'une publicité quelconque, ni des milliards de lucioles qui palpitaient cette nuit partout où je posais les yeux, mais celles d'un train en marche au fin fond de l'horizon nord, se déplaçant le long des crêtes successives et invisibles mais qu'il dessinait par son cheminement, clignotant dans l'éloignement et dont je croyais percevoir l'essoufflement de la locomotive [...](CENDRARS, 1996: 306-307)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> CENDRARS, Blaise. *Le Lotissement du ciel*. Paris: Gallimard, 1996/2011, p. 306-307; CENDRARS, Blaise. *O loteamento do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 (tradução Geraldo Holanda Cavalcanti), p. 256-257: “O último serro, uma acentuada rampa de aterro, uma subida reta e lisa como uma corda de saltimbanco amarrada numa torre de igreja num dia de festa ou de feira, sobre a qual um homem avança em instável equilíbrio, ajudado apenas pela vara que sustenta – o dançarino da corda bamba! Um sonho que tive quantas vezes na infância, chegava ao alto da torre me reequilibrava sobre os braços da cruz, fazia uma pirueta no lugar do galo dourado, ficava de pernas para o ar, olhava para baixo, mas a terra havia desaparecido, a terra, a torre, os tetos, a praça, a feira, no seu lugar o vazio, e eu não tinha vertigem, e planava no espaço deliciosamente, como a lua, de cabeça para baixo, de pernas para o ar! – o último serro, bem em pé, desembocava no céu, num balcão, numa espécie de esplanada suspensa, uma mesa de pedra polida dominando o vale do Tietê e as luzes salpicadas de Glareola nadando nos meandros, a mil metros de profundidade, o horizonte do outro lado, na outra margem, tapado pela silhueta da serra da Cachoeira do Cachorro, recortada como o dorso de uma baleia encalhada, fazendo um biombo negro contra o céu estrelado, e quando, virando as costas a esse bolsão ocidental fervilhante de luzes elétricas e de estrelas, eu procurava me orientar, encontrava-me perdido no fundo de uma arena banhada de lua, de cara para as alterosas montanhas do primeiro plano, todo um maciço anfiteatro de florestas e plantações alinhadas em terraços sucessivos, em diferentes planos, que se adivinhava estarem mais ou menos próximos ou afastados e aonde deviam levar os barrancos sombrios ou as manchas de floresta que escorriam como lava petrificada, cimentando os diferentes relevos e os diferentes níveis, todo esse maciço gredoso e carbonífero sob a lua difusa, compartimentado e distribuído como, numa velha gravura italiana, a solidão das camáldulas ou, numa antiga estampa chinesa, a montanha dos mil budas, estenografia barroca, atormentada, escavada, onde os caminhos, as pistas, os sendeiros besuntados de luar serpenteavam em todos os sentidos, iam perder-se nas distâncias e, por uma imensa abertura e como se nela estivesse ajustada uma vidraça, podia-se descobrir um outro plano do céu, crivado de estrelas, mas embaciadas e poeirentas, como se pintadas numa tela de fundo amarrutado, enrugado, uma tela imensa, aberta, despreparada, que tivesse servido já muitas vezes, e entre as rachaduras da qual, e a trama gasta, à força de tanto ter sido enrolada e desenrolada, como a tela de um panorama na vitrine de uma agência de viagens, eu via cintilar umas luzinhas que ora brilhavam ora se eclipsavam e que não eram as lâmpadas de algum anúncio multicolor, nem os bilhões de vaga-lumes que palpitavam essa noite onde quer que eu pusesse os olhos, mas as de um trem que passava nos confins do horizonte, ao norte, serpenteando por entre as cristas da montanha, sucessivas e invisíveis, mas que ele desenhava no caminho, como uma lagarta, piscando na distância, e do qual me parecia ouvir o arquejo da locomotiva [grifos do autor] [...]”.

## Referências Bibliográficas:

AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: FAPESP/ Editora 34, 1997.

CENDRARS, Blaise. *Le Lotissement du ciel*. Paris: Gallimard, 1996/2011.

\_\_\_\_\_. *O loteamento do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 (trad.: Geraldo Holanda Cavalcanti).

EULALIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp/ USP/ Imprensa Oficial: FAPESP, 2001.

GUYON, Laurence. ‘La transfiguration du paysage brésilien dans “La Tour Eiffel Sidérale”’, in 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.

LEROY, Claude. “Le livre des secrets”, in CENDRARS, Blaise. *Le Lotissement du ciel*. Paris: Gallimard, 1996/2011.

\_\_\_\_\_. “Plano de voo”, posfácio in CENDRARS, Blaise. *O loteamento do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. “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.