**VIAGENS E
DESCOBERTAS:**

Claire endrars

O leitor atento da primeira edição daquela que foi sem dúvida uma das mais importantes coletâneas brasileiras de poesias de vanguarda - *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade - não terá deixado de notar, logo à primeira página, e em francês, esta curiosa dedicatória: "*A Blaise Cendrars, à l'occasion de la découverte du Brésil*".

O poeta brasileiro - líder, como se sabe, de um dos mais revolucionários movimentos de renovação e de independência cultural e artística do Brasil na década de 20 - referia-se às descobertas que ele mesmo, juntamente com vários outros companheiros de vanguarda, havia feito a respeito de seu próprio país, durante as viagens empreendidas com Cendrars em 1924, por ocasião da primeira estada do poeta no Brasil: ao Rio de Janeiro primeiramente, para o carnaval, e em seguida às cidades históricas de Minas Gerais, na semana da Páscoa. Tratar-se-ia ali de um olhar novo sobre seu país natal - suas ruas, seu povo, seu passado, suas tradições, suas origens, sua realidade -, encorajado pela importância que o poeta franco-suíço atribuía a essas tradições, que ele julgava necessário revalorizar.

MARIA TERESA DE FREITAS é professora do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP e autora de *Literatura e História* (Ed. Atual).

MARIA TERESA DE FREITAS

e o Brasil

BLAISE CENDRAS
EM DESENHO DE
DI CAVALCANTI.

Com efeito, essas viagens - e particularmente aquela às cidades históricas de Minas Gerais, com seu conhecido poder de evocação de um passado florescente (o ciclo do ouro) e revolucionário (a Inconfidência Mineira) -, que iriam inspirar não apenas as poesias “pau-brasil” de Oswald, mas também a orientação primitivista dada por Tarsila do Amaral à sua pintura a partir de então (e, sobretudo, os desenhos que Cendrars escolherá, naquele mesmo ano, para ilustrar sua coletânea de poemas intitulada *Feuilles de Route*), essas viagens iriam pois constituir a força motora, bem como aliás a fonte, daquela volta às origens, daquela descoberta e valorização de suas próprias tradições e de suas raízes que, juntamente com as inovações formais assimiladas a partir do contato estreito (e antropológico, dirá Oswald) com as vanguardas européias, iriam caracterizar o modernismo brasileiro, permitindo-lhe criar uma arte própria e tipicamente brasileira.

E Cendrars, companheiro atento e dotado de uma sensibilidade aguda, foi uma peça fundamental nesse processo. Com efeito, segundo contam diferentes testemunhas, o poeta francês extasiava-se constantemente no decorrer das viagens: ora com o “exotismo mirífico” das favelas do Rio de Janeiro, ora com o misticismo generalizado das velhas cidades históricas, ora com a religiosidade intensa - e no entanto simples e natural - do povo, ora com as passagens da história do Brasil ligadas aos lugares que visitava (as expedições dos bandeirantes paulistas, sobretudo), e que o outro Andrade, Mário - o único do grupo a já haver feito aquela viagem -, lhe explicava entre uma visita e outra. E o poeta francês comunicava com entusiasmo aos amigos brasileiros todas essas novidades que descobria - e que eram então ainda mais valorizadas por aqueles artistas de São Paulo, habituados ou aos salões fechados da cidade grande, ou às maravilhas situadas... do outro lado do oceano, e, mais precisamente, em Paris! “Brasileiros, guardem seus tesouros”, dizia um Cendrars entusiasmado perante tudo aquilo que ele descobria neste “imenso continente de possibilidades infinitas”, segundo suas próprias palavras (1).

Obviamente, o espírito artístico do poeta e seu gosto particular pelo insólito - assim como sua disponibilidade de viajante

inveterado, e sua receptividade em relação ao novo mundo que ele estava descobrindo - aguçavam ainda mais aquela sensibilidade privilegiada que, como todo artista, ele possuía em alta escala, e o levavam a feitos por vezes singulares, mas que acabavam permitindo que ele penetrasse com maior intensidade na realidade visceralmente insólita desse Brasil profundo. Assim, no Rio, Cendrars conseguirá ser acolhido com simpatia pelos negros marginais do Morro da Favela, onde lhe haviam recomendado para não se aventurar só, sob o risco de ser assassinado: o “simpático francesinho maneta que dava uma ajuda ao médico e sabia falar com a gente” (assim o designavam naquela favela) era recebido pelos negros de maneira quase ritual; e, enquanto escutava suas sessões de música, ele anotava suas falas (2). Em Ouro Preto, ponto culminante da viagem a Minas, Cendrars fez questão de visitar, um por um, todos os monumentos da cidade, com um interesse minucioso, que impressionava os amigos brasileiros. E assim por diante; na verdade, foram registrados inúmeros fatos como esses, que bem mostram a que ponto Cendrars se coloca como uma espécie de intermediário nessa reconciliação dos brasileiros com sua própria realidade (3), nesse reencontro com uma identidade nacional que proporcionará um novo impulso e uma nova face à literatura brasileira contemporânea.

Ao mesmo tempo, fazia ele também sua própria e muito pessoal “descoberta” do Brasil que iria deixar marcas profundas em sua obra literária a partir de então. Assim, nas histórias reais mais ou menos extravagantes que se sucederam no decorrer dessas viagens - algumas das quais ultrapassam de longe toda e qualquer ficção - Cendrars se inspirará para construir algumas de suas “*histoires vraies*” publicadas mais tarde; como, por exemplo, a de Febrônio, o assassino comedor de corações, inspirada no crime cometido por um detento encontrado na prisão de Tiradentes, cujo relato extasiara Cendrars - e que, de resto, se inscreve perfeitamente na estética antropofágica que Oswald criará anos depois; ou ainda, a de Manolo Secco, que - a exemplo do Aleijadinho, cujas prodigiosas esculturas haviam encantado Cendrars - esculpe em madeira uma surpreendente Via Sacra. E outras ainda; o escritor francês - como bom “antropó-

1 Ver a esse respeito o livro de Aracy do Amaral: *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*, São Paulo, Martins, 1970, p. 75.

2 Idem, *ibidem*.

3 Cf. Pierre Rivas, “Blaise Cendrars, le Nouveau Monde et l’Homme Nouveau”, in *Europe*, juin 1976.

fago” ele também - iria, durante toda sua estada no Brasil, nutrir-se dessa realidade brasileira tão conforme a seus gostos pessoais, e digeri-la, para transformá-la enfim, com toda a capacidade imaginativa que possuía, em sua realidade própria, em seu universo particular - sua obra literária.

•••

No entanto, quando se fala em “descoberta” do Brasil por Blaise Cendrars, não se pode esquecer a verdadeira descoberta: refiro-me à primeira viagem de Cendrars ao Brasil, e à inscrição dessa viagem na sua obra literária, ou seja, essa “Kodak excursionista com a qual Cendrars fixou suas fotografias verbais pau-brasileiras” (como dizia Haroldo de Campos (4), que é a coletânea de poemas intitulada *Feuilles de Route* (*Folhas de Viagem*, na tradução brasileira (5)): espécie de “diário de bordo” dessa primeira viagem do poeta ao Brasil, esse texto constitui a verdadeira entrada do Brasil na obra de Cendrars, as primeiras reações de escritura, da parte do poeta, à descoberta do Brasil que ele está começando a fazer. É o que passo a analisar aqui.

Convidado por Paulo Prado - o Mecenaz do Modernismo brasileiro -, por sugestão de Oswald de Andrade (que ele conhecera, juntamente com Tarsila do Amaral, pouco menos de um ano antes em Paris), Blaise Cendrars parte portanto ao Brasil em janeiro de 1924, a bordo do “Formose”. Lança-se ele já aí na trilha dos “descobridores”: não é por acaso que, logo no início do livro, pode-se ler: “Desde Le Havre só fizemos seguir as costas como os antigos navegadores” (p. 19).

Cristóvão Colombo primeiramente, que o poeta só vai designar nominalmente bem mais tarde (durante a viagem de volta), mas que está presente no texto desde o início, nessa estação marítima de onde se dará sua partida, que evoca nele sua outra viagem à América: é - revela-nos o autor já no segundo poema - a mesma “estação marítima por onde [ele] chegava de Nova York em 1911” (p. 9); agora, porém, é a América do Sul que constitui seu destino. E, a seguir, Pedro Álvares Cabral - o “Português [que] havia embarcado em Lisboa / No ano 1500 / Para ir às Índias Orientais / [e que] Ventos contrários empurraram [...] para oeste e o Brasil foi descoberto” (p. 61) -, que o leitor também encontra logo às primeiras páginas do livro: na América do Sul, é portanto o Brasil

que ele visava. Assim, pela presença nominal e evocadora dos dois navegadores ligados ao descobrimento, o texto mergulha de chofre no imaginário da descoberta.

Entretanto, continuando a leitura crítica do texto (e tendo ainda como apoio outros textos do mesmo Cendrars), veremos que, se se trata de descoberta, isso não significa que se trate de conquista. Em todo caso, não se trata, com toda certeza, de conquista do outro - e talvez nem mesmo de descoberta do outro. Essa viagem de Cendrars ao Brasil tem, na verdade, outros motivos.

Primeiramente, ela se insere no contexto da crise generalizada do Ocidente, que atinge na Europa seu ponto culminante nesse início de século, e particularmente no entre-guerras, quando o Velho Continente experimenta um sentimento de falência: os estragos da Primeira Guerra Mundial (que haviam atingido fisicamente Cendrars, que perdera aí seu braço direito), e o vazio que se seguiu, provocam nos espíritos um cansaço mais ou menos generalizado em relação à sua própria realidade. E os artistas, movidos por uma necessidade de evasão, partem para continentes longínquos (o Oriente, a África e a América) em busca do exótico, do pitoresco, do novo. Para fazer frente à “disforia” que reinava na Europa - o imaginário mortuário que se havia instalado nessa civilização pós-nietzschiana, que toma subitamente consciência não apenas da “morte de Deus”, mas ainda de sua própria morte - era necessário encontrar a “euforia”, que parecia caracterizar o Sul. E Cendrars, um dos mais veementes representantes dessa modernidade cansada do entre-guerras europeu - além de *Moravagine*, romance que é uma perfeita configuração literária desse imaginário mortuário (6), inúmeros outros textos de sua autoria expõem uma visão não apenas crítica, mas também apocalíptica dessa modernidade -, busca, ele também, no jovem continente americano, o “novo”, esse “ouro” que nem na reluzente França ele consegue encontrar, como se pode notar neste grito de protesto de uma de suas personagens: “*Mais où était donc l'or de la France, la nouveauté, les hommes nouveaux?*” (7).

Mas não é tudo. Razões mais profundas - ou pelo menos mais pessoais - encontram-se na origem dessa viagem de Cendrars ao

4 Citado por Aracy do Amaral (op. cit., p. 94, nota 8).

5 Belém, Edit. Universitária UFPA, 1991. É a essa edição que corresponderão as citações feitas doravante aqui.

6 Cf. meus estudos precedentes: “Culturas em Guerra: *Moravagine* X *Macunaima*”, in *Revista USP*, n° 18, São Paulo, CCS-USP, jun.-jul.-ago./1993, pp. 199-207; e “Cendrars et le Brésil: la Guerre des Cultures”, in Cl. Leroy (org.), *Cendrars et la Guerre*, Paris, A. Colin (no prelo).

7 *Moravagine*, Paris, Grasset (Les Cahiers Rouges, 1988), 1926, p. 182.

Brasil. Também às primeiras páginas de *Folhas de Viagem*, lê-se:

“Quando tu amas é preciso partir
Deixa tua mulher deixa teu filho
Deixa teu amigo deixa tua amiga
Deixa tua amante deixa teu amante
Quando tu amas é preciso partir
O mundo está cheio de negros e de negras
Mulheres homens homens mulheres
[...]
Não te aninhes entre dois seios
Respira anda parte vai-te embora” (p. 9).

“Poeta do mundo” - assim o denomina Mário de Andrade no artigo para a imprensa através do qual saudava a chegada de Cendrars ao Brasil -, as raízes o incomodam: certamente não é por acaso que o elemento aéreo (ar, pássaros, céu, estrelas, astros) ocupa um lugar tão importante no seu imaginário. As amarras, sejam elas quais forem, podem esclerosar o indivíduo, impedi-lo de se experimentar de novas formas, de se conhecer diferentemente. É preciso portanto partir; pois “a viagem representa [...] para seu autor uma tripla alteridade: ela o introduz num espaço outro [...]; ela gera em sua existência um parêntese temporal; ela faz dele, enfim, um sujeito outro, que se experimenta em contato com ‘realia’ que lhe são mais ou menos exóticas” (8).

Ora, é justamente essa tripla alteridade que o poeta franco-suíço vai tentar encontrar durante sua viagem ao Brasil, como mostra a análise dos poemas em questão. Assim, trata-se primeiramente de se introduzir num espaço outro:

“Adeus Europa que deixo pela primeira vez desde
1914
Nada mais me interessa a bordo de ti”
(p. 21).
“Adeus Paris
Bom dia sol” (p. 7).

Trata-se, a seguir, de provocar, dessa forma, um parêntese temporal na sua existência, de esvaziar-se de todos os seus conceitos anteriores para se abrir inteiramente a outros, novos: “Quero esquecer tudo não falar mais teus idiomas” (p. 21). E, finalmen-

te, trata-se de descobrir aquele “Outro” que dorme nele, e que, para se revelar, necessita experimentar-se ao contato com uma nova realidade:

“[...] e dormir com negros e negras índios e índias
animais plantas
E tomar um banho e viver na água
E tomar um banho e viver no sol em companhia de uma
grande bananeira
E amar o grosso rebento dessa planta
Segmentar-me eu mesmo
[...]
Cair a pique
Ir ao fundo” (p. 21).

Como num renascimento - que a metáfora do “banho” como purificação evoca vigorosamente -, Cendrars busca nessa viagem uma outra descoberta: a descoberta do Outro que jaz nele, a descoberta de si mesmo através do Outro.

E o Brasil, este país das contradições, com sua cultura fundada sobre a ambigüidade fundamental de um povo às voltas, de um lado, com suas origens latinas e sua herança cultural européia e, do outro, com a mestiçagem de suas etnias, sua situação geográfica tropical e a influência das culturas primitivas, indígenas e africanas (9) - e que, além do mais, se encontrava, nesse início de século, atingido em cheio pelo desenvolvimento tecnológico e industrial da modernidade -, o Brasil convinha pois perfeitamente a esse homem que fora, ao mesmo tempo, uma das mais vibrantes expressões poéticas do Futurismo, e o autor de uma *Antologia Negra* - e que, certamente não por acaso (como nos informa um dos poemas da coletânea em questão), elegera, para “sua” constelação pessoal, Orion - constelação cujas estrelas se situam na confluência dos dois hemisférios celestes.

Assim, nas suas “fotografias verbais” de *Folhas de Viagem*, Cendrars conseguirá fixar com muita propriedade, e com a intensidade poética que o caracteriza, todas essas contradições com as quais ele tanto se identifica. É o caso, por exemplo, na praia do Guarujá, daquele “restaurante cheio de máquinas a moedas tiros elétricos pássaros mecânicos máquinas automáticas que te lêem a mão gramofones que te dizem a sina

8 Michel Bideaux, “Le Voyage Littéraire: Génèse d’un Genre”, in *Littérales* n° 7, Paris X - Nanterre, 1990, p. 187. Traduzido por mim.

9 Cf. Antonio Candido, *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1980, p. 119.

e onde se come uma boa velha cozinha brasileira saborosa condimentada negra índia” (p. 87) - que bem retrata essa mistura tipicamente brasileira de modernização e primitivismo. É o caso, também, na estrada que o leva a São Paulo, da paisagem que mostra um “subúrbio miserável” cotejando um “mato viçoso” (p. 89) -, instantâneo visual rápido que (como, de resto, tantos outros nesses poemas) diz muito sobre a miséria humana que se sobrepõe no Brasil às riquezas naturais. É o caso ainda da perspicaz observação do poeta sobre a “conversa animada dos [...] amigos (paulistas) que compartilham as novidades que [...] trouxe de Paris” (p. 97) - que bem traduz o fascínio que a França exerce sobre os brasileiros mesmo naquele momento, em que, historicamente, eles mais tentam dela se libertar - ao passo que para ele “a floresta está presente, e (o) fita, e (o) inquieta, e (o) atrai, como a máscara de uma múmia” (ibidem) - revelando com clareza a obsessão e a presença de seu Outro primitivo no universo natural brasileiro.

E é justamente essa contradição fundamental que vai levá-lo a identificar-se plenamente com São Paulo, que ele tão bem descreve e diz adorar, visto que:

“Aqui nenhuma tradição
Nenhum preconceito
Nem antigo nem moderno
Só contam esse apetite furioso esta confiança absoluta este otimismo esta ou-
sadia 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 disso” (p. 113).

Com efeito, São Paulo é, como ele próprio o diz, “conforme ao seu coração”; tanto assim que é em São Paulo que ele vai concentrar sua primeira estada no Brasil. Ora, como se explica então que essa estada esteja praticamente ausente do texto, onde ela constitui uma espécie de “centro

vazio” - quatro breves páginas entre um longo percurso de ida, e outro, igualmente longo, de volta?

À primeira vista, esse grande e profundo silêncio poderia indicar simplesmente que, mais do que a estada propriamente dita, *Folhas de Viagem* relata a viagem em si: o texto se estruturaria então em torno do próprio movimento da viagem, isto é, das três etapas constitutivas de toda e qualquer viagem, a ida, a chegada e a volta; a diferença de duração entre as partes do texto se explicaria assim pela sua correspondência à duração efetiva dos respectivos trajetos de ida e de volta, feitos por mar, ao passo que, na chegada, contam somente as primeiras impressões. *Folhas de Viagem* seria, assim, uma espécie de “poema-relato” da primeira viagem de Cendrars ao Brasil, já que, como afirmam os estudiosos do gênero, o relato de viagem apresenta a característica de constituir um gênero sem lei, acolhendo sem escrúpulos qualquer forma de discurso (10). Ao que se pode acrescentar a réplica do próprio Cendrars no texto em questão: “Quando se viaja, faz-se poesia” (p. 29).

Com efeito, se efetuarmos uma análise do poema de Cendrars à luz dos pressupostos teóricos que caracterizam estruturalmente a narrativa de viagem, verificaremos que, num primeiro momento, o texto se organiza realmente em torno das categorias desse gênero, como se sua estrutura poética se deixasse invadir por essa espécie de superestrutura que é o relato de viagem.

Em primeiro lugar, observa-se que *Folhas de Viagem* se inscreve numa duração temporal precisa - como é indicado durante o trajeto de volta, e segue uma ordem perfeitamente cronológica: além da sequência temporal que estrutura as macroestruturas do texto (“Formosa”, “São Paulo” e “Partida”), onde se refletem as etapas sucessivas da viagem (a partida, a chegada e a volta) de que falava acima, cada uma dessas partes é composta interiormente por poemas que se inscrevem também numa sucessão tempo-espacial absoluta: referências espaciais precisas, e mudanças de paisagem ou de condições atmosféricas, designam o deslocamento progressivo do olhar - e, portanto, do navio - com raros fenômenos de acronia. Uma correspondência estrita se estabelece entre o campo espacial e a ordem cronológica, o texto progredindo segundo um traçado du-

10 Cf. R. Le Huenen, “Qu'est-ce qu'un Récit de Voyage”, in *Littérales* n° 7, Université Paris X - Nanterre, 1990, p. 13; M.-C. Gomez-Géraud, “La Poétique du Récit de Voyage”, in *Les Lettres Européennes*, Paris, Hachette, 1992.

plo, o da contigüidade e o da consecução, que acabam por se tornar intercambiáveis: em sua relação recíproca, tempo e espaço tornam-se simultaneamente forma e conteúdo. Ora, essa estrutura narrativa de tipo tempo-espacial é precisamente o que distingue a narrativa de viagem da narrativa de ficção, sendo esta regida por um princípio lógico-temporal (11).

Como no relato de viagem, a articulação entre esses dois eixos se faz através do olhar, da prioridade dada ao visual, restituído pela descrição: assim, a aventura de Cendrars que o texto relata consiste num deciframento do Brasil pelo olhar, e a descoberta é a resultante imediata daquilo que é visualmente percebido. Além do que, a primazia do olhar se destaca ainda mais pelo fato de que a percepção visual é valorizada *em detrimento* do conhecimento intelectual; um bom exemplo se encontra na descrição da araucária, onde se lê:

“A araucária atrai os olhares
Admiramos seu tamanho gigantesco
(...)
Vemos também a grande tasneirinha das
flores dum amarelo dourado as mirtáceas
(...)
Mas minha felicidade maior está em *não*
poder pôr um nome em todas essas plan-
tas umas mais belas do que as outras
E *que eu não conheço*” (p. 101; grifos
meus).

É essa primazia do olhar que vai dar - aqui, como nas narrativas de viagem - toda sua importância às descrições, que, longe de exercer uma função ornamental, estão em primeiro plano. O apelo ao olhar transforma o elemento descritivo em elemento narrativo, na medida em que ele corresponde não apenas a um deslocamento - o caminho do viajante -, mas também a uma ação - a descoberta -, que, ademais, não é somente um meio (como ocorre por vezes na narrativa de ficção), mas o próprio fim: olhar e descrever o que se vê faz parte da aventura da viagem e, conseqüentemente, da descoberta também. É assim que, em *Folhas de Viagem*, as descrições se integram sempre ao desenrolar temporal da viagem e ao ato da descoberta progressiva, cujas diferentes etapas elas assinalam; o efeito propria-

mente poético da suspensão do tempo quase não ocorre no texto.

Com as descrições, voltadas em geral para a informação geográfica, alternam-se, na narrativa de viagem, os relatos de aventuras, cujo conjunto constitui o fluxo sintagmático do texto. Ora, nos poemas de Cendrars, elementos narrativos invadem sem cessar os segmentos descritivos; e se por um lado eles também revelam novos aspectos da realidade brasileira que o poeta pouco a pouco descobre, por outro lado a maioria deles tem o próprio narrador como personagem central; o exemplo mais significativo aqui é o episódio da escala no Rio, em que artistas e intelectuais cariocas levam-no para uma animada feijoada na cidade. Essa passagem da descrição da paisagem - física ou humana, pouco importa - para o relato de aventuras pessoais tem por efeito deslocar a focalização, que do espaço observado passa para a pessoa do viajante: donde se conclui que, mais do que o espaço exterior - a descoberta do Brasil -, é o espaço interior - a descoberta do Brasil *por Cendrars* - que é focalizado aqui.

Essa focalização sobre o espaço interior explica a ausência total de imparcialidade da parte do autor, que descreve não o que *está lá*, mas o que *ele vê*; o observador se transforma assim em ator. Com efeito, embora Cendrars utilize uma linguagem aparentemente prosaica em seu texto, nada permite ver aí aquele “princípio de verdade útil” que caracteriza, geralmente, a narrativa de viagem, na sua finalidade mais documentária do que literária propriamente dita (12). Mesmo se ele descrevesse efetivamente o mundo, como vimos, esta não é sua prioridade, pois o que se dá realmente a ler nesses poemas encontra-se no “não dito”, nas entrelinhas. E é aqui que encontraremos o verdadeiro significado da organização da coletânea em torno de um “centro vazio”, entre uma ida e uma volta quase tão longas uma quanto a outra: um paralelismo estrutural se estabelece aí, levando a colocar face a face ida e volta, como uma espécie de espelho com duas partes em torno de um eixo; a comparação se impõe, de forma quase imediata, porém enigmática - ou seja, poética -, pois o leitor é convidado a reconstituir esse

11 Cf. Le Huenen, art. cit., p. 25.

12 Idem, ibidem, p. 17.

centro-vazio, ou, pelo menos, a provar esse silêncio que lhe confere a auréola do mistério, em função precisamente dos resultados dessa comparação. Ora, a simples verificação da distância temporal entre a primeira e a terceira parte, expressa claramente no próprio texto, nos fornece a única informação que, *concretamente*, vai povoar aquele silêncio, oferecendo-nos a ponta do fio de Ariadne: a primeira estada de Cendrars no país que se tornaria logo sua “segunda pátria espiritual” (13) iria durar nada mais nada menos do que *nove meses*. Na convergência da forma poética - estruturada em torno de um centro-vazio - e do simbolismo do seu conteúdo - sua duração de nove meses -, a metáfora calada da gestação encontra a plenitude de seu sentido: além das impressões de Cendrars face à descoberta do Brasil, além da aventura pessoal que essa viagem representou, trata-se para ele da redescoberta de si mesmo - de um novo ser que nele renasce - através da descoberta do Brasil.

Mas não é só. “Quando se viaja, faz-se poesia...” Sim, quando se é escritor ou poeta: mas não para simplesmente relatar sua viagem, descrever o mundo que descobre. A relação do texto com o mundo que a viagem lhe permite descrever está longe de ser puramente referencial, já o vimos; e a forma poética, pela opacidade que imprime ao texto colocando ele próprio em evidência, indica claramente que, se ele pode ser a “escritura de uma aventura”, não é aí que reside sua finalidade: ele se pretende sobretudo a “aventura de uma estrutura”; o que muda radicalmente sua relação com o mundo: mais do que descrevê-lo, trata-se aqui de recriá-lo por meio da escritura. Assim, ao passo que a narrativa de viagem procede freqüentemente por analogia - “reconstruir o mundo segundo um modelo conhecido” (14) -, o texto de Cendrars se destaca pelo caráter arbitrário das imagens, como, por exemplo, estas que se referem às ilhotas da costa brasileira:

“Parecem ovos variegados que um pássaro gigantesco deixou
caír
Ou excrementos vulcânicos
Ou esfinctases de abutre” (p. 63).

Ao invés de esclarecer o leitor, reduzindo o desconhecido (o mundo a descobrir) ao conhecido (os pontos de referência), essas imagens o desnorteiam, pelas anomalias semânticas sobre as quais repousam e pela novidade que, através da escritura, sobrepõem a esse mundo novo. Mais do que ator, o observador se torna agora criador: à descoberta de um mundo desconhecido, Cendrars vai acrescentar a descoberta de uma nova forma de expressão, até então desconhecida: um relato de viagem, sob a forma de poesia, e, além do mais, de uma poesia nova, que viria revolucionar não apenas sua própria estética, mas também as formas poéticas instituídas. Essa poesia nova, sem rima nem pontuação, em estilo telegráfico, feita de instantâneos de fatos prosaicos, será, como se sabe, amplamente praticada pelos poetas modernistas brasileiros, numa interinfluência deveras fértil, que marcou a primeira estada do “poeta da modernidade” no Brasil.

Com efeito: se, nesse ano de 1924, a exemplo de “sua” constelação, Cendrars iria ele próprio se estender do hemisfério Norte ao hemisfério Sul - e irradiar, e deixar marcas preciosas de sua poética pessoal no país do “pau-brasil” -, ele iria também imprimir em si marcas profundas dessa sua alteridade: na viagem de volta à França, a travessia “mais calma e mais desprovida de acontecimentos que se possa imaginar” (p. 163) - a volta à ordem -, ele vai, é verdade, reencontrar sua “seriedade”, e recomeçar a trabalhar, pois é “preciso trabalhar muito / Para recuperar os 9 meses de sol / os 9 meses de Brasil / os 9 meses de Amigos” (p. 119) - a euforia do Sul. Entretanto, no que diz respeito à sua inspiração de agora, o poeta necessita de nada mais nada menos do que cinco sagüis, doze beija-flores e mais “dois pássaros com plumas como de papel achamalhado” - todos acomodados na sua cabine, onde ele escreve “para agradá-los” (p. 145). E não é só: nessa cabine há ainda “uma mão de baiana grande como um pé”... Como se vê, trata-se realmente de uma nova inspiração, marcada profundamente pelas mais puras tradições brasileiras, que darão um novo impulso e uma nova coloração à sua obra literária futura, uma obra impregnada de brasilidade.

13 Cf. “La Voix du Sang”, prefácio a José Lins do Rego, *L'Enfant de la Plantation (O Menino de Engenho)*, Paris, Aux Editions de Deux Rives, 1953; retomado em *Top c'est Top*, Paris, Denoël, 1957, p. 159.

14 Le Huenen, art. cit., p. 18.