

## BLAISE CENDRARS: UMA SUGESTÃO DO ESTRANGEIRO

**Nara Marques**

*Mestranda em Literatura Brasileira, UFSC*

*"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."*

*(Oswald de Andrade. Pau-Brasil)*

Assim como outros movimentos literários, o Modernismo foi um fenômeno internacional, com manifestações heterogêneas, embora fundamentadas numa postura comum — no caso modernista, uma ruptura radical com o passado, ou ainda, uma rebeldia em relação à autoridade do passado. Nessa radicalidade, porém, parece estar uma importante diferença entre o Modernismo e os movimentos anteriores. Em cada país onde se desenvolveu, ele pretendia não só desafiar cânones e sistemas simbólicos estabelecidos, como também propor novas atitudes diante da arte e da realidade — substituindo, por exemplo, a representação pelo questionamento, na própria obra, das possibilidades de representação.

No Brasil, onde a autoridade do passado a ser desafiada era fruto de uma colonização européia, as formas dessa ruptura tornam-se particularmente problemáticas, às vezes confusas. É como se houvesse dois (ou mais) passados, já em si heterogêneos, para servir de alvo à radicalidade. Diferentes heranças entram em cena, misturadas a novas atitudes discursivas — vindas principalmente de Freud e Marx, via Modernismo europeu —, sem um critério prévio de organização a indicar a negação ou a afirmação de um ou outro elemento cultural. Brasil e Europa são apenas uma polarização das possibilidades de escolha. Essa espécie de indecisão, porém, é produtiva. Os brasileiros percebem — uns aproveitando mais, outros menos — a chance de influir de volta à Europa, ou, como sustenta Antonio Candido em

"Literatura e subdesenvolvimento" (estudando um universo espaço-temporal mais amplo), a chance de transformar nossa "inevitável dependência" em "forma de participação e contribuição a um universo cultural a que pertencemos, que transborda as nações e os continentes, permitindo a reversibilidade das experiências e a circulação de valores". Essa reversão de influências atinge também o Brasil das décadas seguintes, inaugurando uma corrente interna mais autônoma de produção discursiva<sup>1</sup>.

De modo geral, tomou força, na modernidade do século XX, o pensamento de romper fronteiras, cresceu a noção de fragilidade das muitas fronteiras a que estamos expostos, não somente as geográficas mas, depois de Freud, as psíquicas. É o *pensamento* moderno que reivindica uma grande união através de um simples e inevitável pensamento: o do *moderno*. Essa dinâmica internacional só se torna possível, obviamente, a partir do contato entre estrangeiros. Este trabalho pretende revalorizar a importância da figura do *estrangeiro* no estudo do Modernismo. Tentaremos destacar a necessidade de se continuar falando em "estrangeiros" depois do grande boom da modernidade do século XX. Qual a necessidade para o mundo moderno de se continuar a pensar nas pessoas como familiares ou estranhas, quando "la apariencia de los lugares familiares se vuelve extraña y extranjera"<sup>2</sup>? Quando muitos autores escrevem sobre se sentir estrangeiro em seu próprio país e, muito além disso, de se sentir "estrangeiro para si mesmo"?

Analisaremos particularmente, sob esse prisma, o contato do grupo brasileiro da Semana de 22 com Blaise Cendrars, um nome que podemos considerar emblemático daquela circulação de valores e experiências a que Candido se refere; um estrangeiro com uma posição e uma situação diante do modernismo brasileiro e dos modernistas brasileiros. Em "Uma poética da radicalidade", introdução de *Pau-Brasil*, Haroldo de Campos, comparando a obra de Oswald de Andrade com a de Blaise Cendrars, nos chama atenção para o fato de Cendrars ser um "*despaisado*", um "homem sem um possível contexto de situação". Faz suas as palavras de Pierre Furter, quando este diz:

"se ele [Blaise Cendrars] foi, como creio, um dos primeiros europeus a ser um verdadeiro *elo* entre o novo e o velho mundo, a condição de *mediação* prejudicou a tomada de consciência da sua própria posição. Não é mais um suço, nunca foi um brasileiro, e a França só é um ponto de partida, uma solução precária" (grifos nossos)<sup>3</sup>.

Esses autores parecem buscar uma pátria para Blaise Cendrars; para eles, nessa pátria estaria embutido um contexto, uma posição e uma solução. Mas o que à primeira vista poderia sugerir uma rejeição xenófoba, é

justamente o que podemos considerar produtivo na colaboração do poeta para o movimento brasileiro. Veremos aqui que Cendrars foi muito mais do que um simples mediador entre o novo e o velho mundo e que não parece ter-se preocupado muito com “sua própria posição” em relação à nacionalidade.

Podemos perceber problemas bem mais abrangentes nesse conceito de “despaísado” que Haroldo de Campos usa de maneira simplista para caracterizar Cendrars, ao mesmo tempo em que outros autores escrevem que o movimento Pau-Brasil “nasce e se define na sua [de Cendrars] companhia”. “Assim, é o suíço de Paris quem na verdade apita o sinal de partida da locomotiva Pau-Brasil, a qual puxará uma composição formada de vagões de todos formatos e espécies”<sup>4</sup>. Ao desembarcar no Brasil, Cendrars traz a experiência do mundo, experiência que se amplia e modifica com as novas, vividas aqui. Trata-se de um viajante, de um homem que na juventude foi ajudante de vendedor na Rússia; foi malabarista de circo, dividindo quarto com Charles Chaplin e testemunhando a origem do maior vagabundo de todos os tempos; perdeu um braço lutando com a legião estrangeira; foi apicultor, pescador de baleias; cultivou agrião; foi repórter, poeta-romancista e trabalhou com Abel Gance; morou, entre outros lugares, em Antuérpia, Terra Nova, São Petersburgo, Bruxelas, Londres, Paris, Nova Iorque. Seus textos podem ser lidos como retratos daquela reversibilidade de experiências, e portanto como fonte problemática da internacionalização que os brasileiros buscavam.

### *Notre coeur balance*

*“De onde viemos? Que somos? Para onde vamos?”*

*(Paul Gauguin — 1897)*

Tentemos ler o pensamento da época. Revendo algumas das idéias para a construção do modernismo no Brasil, principalmente a proposta de resgatar aspectos do Brasil para essa construção, confrontamo-nos com a pergunta: até que ponto esse modernismo foi puramente brasileiro? Podemos ver nascer, dentro dele, uma das contradições da noção de “estrangeiro”. Pensemos assim: a modernidade em si já extrapola a noção de país; os modernistas brasileiros queriam romper fronteiras, ultrapassar o Brasil e alcançar a Europa; queriam participar do movimento (“somos modernos como vocês”), mas ao mesmo tempo afirmar a diferença brasileira no *primitivismo*. Em 1949, rememorando a gênese do Pau-Brasil, Oswald declarava:

“O primitivismo que na França aparecia como *exotismo* era para nós, no Brasil, *primitivismo* mesmo. Pensei, então, em fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada, denominei o movimento Pau-Brasil. Sua feição estética coincidia com o *exotismo e modernismo* 100% de Cendrars, que de resto, também escreveu conscientemente poesia pau-brasil”<sup>5</sup> (grifos nossos).

Notemos a diferença de que Oswald mesmo fala: Blaise Cendrars via o primitivismo como exótico, por ser um estrangeiro europeu; mas ele não. Por ser um brasileiro já estaria pretensamente inserido nesse exotismo, colocando-se como primitivo nato. Aparece, então, dentro do Modernismo Brasileiro, pelo menos na intenção declarada, a separação entre o *eu* (brasileiro/primitivo em si) e o *outro* (europeu/não primitivo). Modernistas brasileiros, a maioria com educação européia, vêem nascer, na Europa, um interesse pelo primitivismo. Começam a perceber que muitos dos movimentos lá surgidos trazem na base algo que o Brasil teria de sobra. Para eles, ter um elo com a Europa, principalmente com a França, passaria a ser uma forma de projetar mundialmente o Brasil — e conseqüentemente seus próprios nomes e obras. Então, nada mais simples do que voltar ao Brasil, explorar (e aqui ressaltamos o explorar com sentido de estudar, pesquisar, ou mesmo tentar entender) o primitivismo brasileiro. Este, depois de bem explorado, levaria o Brasil de importador a exportador de cultura. Se esse primitivismo era exótico para os europeus, e se exportá-lo era a intenção de nossos modernistas, nada melhor do que aproveitar (ou capitalizar) o espírito explorador de Blaise Cendrars, já na época um nome representativo do Modernismo na Europa.

Mas essa separação Eu/Outro parece ter tomado outro rumo, e foi de grande importância a presença de um estrangeiro para a sustentação de um outro modo de ver, ouvir e sentir o país. Essa presença estrangeira não sugeriu apenas uma mediação entre Brasil e Europa, mas principalmente uma mediação entre Brasil e *outro Brasil*:

“curioso que justamente da França, sob cujo domínio cultural tanto tempo nos mantivemos (...) e de onde copiávamos submissos, absorvidos na imitação sem atentar para o atraso com que o fazíamos, haja sido precisamente da França que viria o poeta Blaise Cendrars, a nos alertar sobre o Brasil, em 1924. O Brasil como matéria-prima, poética, plástica, musical”<sup>6</sup>.

### Peguem seu papagaio e voltem para a Disneylândia!

*“A utopia não está necessariamente situada a milhares de quilômetros. Para muitos cariocas, é a ilha do Governador, ou Paquetá. Pois a utopia de Cendrars foi, indubitavelmente, o Brasil”<sup>7</sup>*

*(Michel Simon)*

Podemos notar que esse estrangeiro “mediador” procurou curar a doença com o próprio veneno. Livrou o doente dos sintomas de uma maneira toda especial, pela base da doença. Nada o impedia de voltar à França com a imagem de *um papagaio que dança samba*, mas não o fez. Deixou isso para Walt Disney e preferiu conhecer o Brasil mais a fundo, mais (pro)fundamente. Cendrars viu no Brasil uma autenticidade fundamental:

*“a autenticidade que ele se permite recriar encontra-se além da superfície. Cendrars não duvida deformar para fornecer o traço justo; o seu retrato do Brasil é fiel à essência, não ao pormenor. No encontro com essa terra (...) o poeta conseguiu afinal ver a si mesmo nu e despojado de tudo”<sup>8</sup> (grifos nossos).*

Esse estrangeiro olhou para tudo e acabou por se ver refletido no primitivismo. Não produziu uma imagem do Brasil baseada no “só por ser exótico”. Em vez disso, identificou-se com essas diferenças, que poderiam ser consideradas “exóticas” por *autoridades* em termos de culturas primitivistas; viu um *Brasil autêntico, que não precisava ser inventado*. E compartilhou isso com os colegas brasileiros. Essa visão de *autenticidade* pode ser contraposta a uma visão de *artifício*, no sentido que Richard Sennett desenvolve ao analisar o problema da identidade nacional — no século XIX, soldados franceses usavam uniformes bordados a ouro, mas passavam fome nos quartéis em nome de um código de honra nacional fundado na fragilidade do artifício. Para Sennett, “el honor se funda en la autenticidad antes que en el artifício”<sup>9</sup>.

No Brasil, Cendrars mostrou, havia algo muito mais profundo do que um mero primitivismo exportável, algo que talvez a Europa não pudesse apreender sem cair num processo análogo ao que Edward Said chama de “Orientalismo”, ou seja, a transformação do “Oriente” em uma disciplina

ocidental, uma “invenção do Ocidente”, onde “orientalistas” que se julgam *autoridades* em termos de assuntos orientais acabam por modelar o Oriente a seu bel prazer. Said diz que, a partir de construções discursivas baseadas apenas na exploração do diferente, “o Oriente se torna um quadro vivo de estranheza”<sup>10</sup>. Assim, arriscamos dizer que, nessa tentativa de descobrir o Brasil (à maneira francesa), a partir da falta de envolvimento, do afastamento dessa autenticidade, alguns modernistas brasileiros poderiam estar inventando um “*brasilianismo*” de exportação, baseado no artifício do exotismo, em nome de uma inserção do País no mercado de arte europeu. Não podemos negar que houve essa tentativa de inserção, e o exemplo que mais nos salta aos olhos é o de algumas peças brasileiras escritas em francês, como *Mon coeur balance e Leur âme*, de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida — se elas não tiveram a repercussão esperada na França, apesar do artifício da linguagem, talvez isso possa ser atribuído justamente a uma insuficiência do artifício cultural esperado pelo europeu, envolvendo mulatas, índios ou papagaios sambistas.

### O Brasil vai ao Brasil.

“Este ‘*quelle merveille*’ do Cendrars já caceteia”.

(Mário de Andrade na viagem da “descoberta do Brasil”)

Para examinarmos melhor esse problema, fechemos o foco sobre o Brasil, ou melhor, sobre as diferentes noções de Brasil que estavam em jogo entre os modernistas brasileiros. Para estes, o momento conflituoso pode ter sido criado a partir da preocupação sobre o que deviam importar, o que deviam produzir, e o que exportariam — mecanismo contido na Antropofagia. Para eles, o Brasil estava associado a um *Eu*, oposto a um *Outro*, que seria a Europa. Teria sido simples assim. O problema é que esse *Eu* não estava bem resolvido, não era único; continha, em si, um *Outro*. Havia um conflito com relação ao *Eu* estranho, primitivo, o *Outro Eu*. Foi preciso ver primeiramente que o *Outro* não era a Europa, mas o “próprio” Brasil.

Julia Kristeva escreve:

“Freud não fala dos estrangeiros: ele nos ensina a detectar a estranheza que há em nós.(...) Essa discrição freudiana com relação ao ‘problema dos estrangeiros’ (...) poderia ser interpretada como

um convite (utópico ou muito moderno?) para não coisificar o estrangeiro, para não fixá-lo como tal. Mas para analisá-lo, analisando-nos”<sup>11</sup>.

Com isso podemos supor que devemos primeiramente nos ver como *estrangeiros para nós mesmos*. Numa tentativa de nos conhecermos, olhamos no espelho e não vemos nossa imagem refletida, vemos um estranho.

Fazendo uma leitura de *O bar do Folies-Bergère*, de Manet, Richard Sennett expõe essa problemática. O quadro apresenta uma mulher parada atrás de um balcão de bar, olhando de frente para o observador. Atrás dela um grande espelho, um espelho estranho que reflete a mulher, de costas, frente à frente com um homem. Algo óticamente impossível, pois, se estamos vendo a mulher de frente, e se o espelho está colocado atrás dela, seria impossível ver-lhe as costas refletidas no espelho; seu corpo taparia essa imagem. Ainda mais estranho é que, no reflexo, está um homem provavelmente tomando o lugar do observador da cena. Este homem também não seria óticamente possível (nós o veríamos de costas), pois obstruiria nossa visão da mulher. A questão que se cria é que esse homem poderia ser o autor da pintura (o que não é o caso) ou o *Eu* observador. “Manet, entonces, crea en este cuadro el siguiente drama: miro en un espejo y veo a alguien que no soy yo”<sup>12</sup>.

Buscando conhecer esse *Outro* refletido no espelho, o *Outro Eu brasileiro*, os modernistas brasileiros contaram com um aliado curiosamente estrangeiro: Blaise Cendrars. Essa afirmação do *Eu*, para eles, se deve, em boa parte, a esse “despaisado”, que soube pensar o Brasil de uma *outra* forma. “[Cendrars] quer saber de tudo. E como ele sabe ouvir! E coisa que nós, brasileiros, não sabemos, é ouvir! Não temos paciência. Procuramos sempre antecipar, adivinhar aquilo que nos estão contando”<sup>13</sup> — curioso que justamente alguém que antes não sabia a língua do País tenha sabido (e ensinado a) ouvi-lo, sugerindo uma espécie de “mais completa tradução”. A princípio, nossos modernistas queriam mostrar o Brasil a esse estrangeiro, e acabaram por “descobrir o Brasil” ao mesmo tempo que ele, ou através dele. Também eram estrangeiros em seu próprio país. Viram-se despaisados, em busca de uma posição, de um contexto de situação, de uma imagem diante do espelho.

Em outras palavras: os brasileiros queriam exercer uma *autoridade* em termos de Brasil. Dessa autoridade provavelmente teria resultado aquele “brasilianismo”, nos moldes de Said, não fosse o reconhecimento, a tempo, desse *Outro Eu*. Queremos dizer que talvez tenha sido, nesse sentido, a influência mais significativa de Blaise Cendrars, que parecia já ter seu *Outro* bem definido antes de desembarcar, e que de uma forma ou de outra acabou

por ajudar os brasileiros na procura por eles mesmos. Tanto que, em 1924, mesmo ano da viagem de "descoberta do Brasil", Mário de Andrade, escrevendo para a *Revista do Brasil*, diz:

"Certos poemas de Cendrars são lindíssimas lições práticas sobre o eu profundo. (...) Por isso amo sobretudo, da poesia viva de França, Blaise Cendrars, por que o mais rico em benefícios para mim. Ele me libertou da incompreensão do passado, pelo qual eu não vivia na terra do meu país e do meu tempo. Eu existia sem viver. Livrou-me do ritmo impessoal, dando-me, não o seu, mas o meu ritmo; tão diferentes estes! (...) Admiti o universo como teoria. As práticas eram teses por discutir. A dialética reinava. Foi Cendrars que me revelou o universo. Se do mundo aqueles me tinham dado uma filosofia, Cendrars deu-me conhecimento. E, poeta francês, libertou-me da França<sup>14</sup>."

Confirmando a distância e a influência, e reforçando a imagem de alguém mais experiente e de alteridade menos conflituosa, o próprio Cendrars escreve, anos depois:

"Ah! esses jovens de São Paulo, eles me faziam rir e eu gostava deles. É claro que exageravam. (...) São Paulo ia se tornar uma capital, uma metrópole. (...) É lindo o entusiasmo. Mas enquanto isso, meus amigos eram insuportáveis, porque constituíam na realidade um cenáculo, e escritores, jornalistas e poetas paulistas macaqueavam de longe o que se fazia em Paris, Nova Iorque, Berlim, Roma, Moscou. Abominavam a Europa, mas não conseguiriam viver uma hora sem o modelo de sua poesia. Queriam estar por dentro, a prova é que tinham me convidado..."<sup>15</sup>

### Folhas de viagens

"Por que escrevo?  
Porque..."

(Blaise Cendrars)



Essa percepção peculiar do Brasil aparece nas *Folhas de viagem sul-americanas*, de Cendrars, que podemos ler como um diário. Nos poemas reunidos aqui, de modo geral, os versos rápidos, sem pontuação, são como que unidades de prosa, feitas por um viajante que observa a paisagem em movimento. O leitor passa a ser um *voyeur* espiando o Brasil pela janela do estrangeiro. “Cendrars veio pra cá e de alma rica armou seu trombombó. Pescou um dilúvio de sensações gostosas, fotografou-as em poemas curtos. Saiu um livro calmo e puro. Meio exótico até pra nós”<sup>16</sup>. Cada olhar de Cendrars é um instantâneo, “um clic da Kodak” a alertar o Brasil para um fragmento do Brasil, porém sob uma nova perspectiva, em busca de uma *outra* visão do País, exótica até para os brasileiros. O movimento da locomotiva aparece ilusório no movimento das páginas, a partir do qual as “fotografias” se transformam numa seqüência cinematográfica.

Na chegada do trem a *São Paulo*, o estrangeiro se reconhece na cidade, percebe e valoriza seu cosmopolitismo e sua modernidade. São Paulo é o mundo moderno que ele já conhece; cidadão do mundo, ele se reconforta, sente-se em casa, reconhece-se na cidade; transforma-se nela (São Paulo “sou eu”):

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 Charring-Cross em Londres  
 Encontro todos os meus amigos  
 Bom dia  
 Sou eu <sup>17</sup>

Para ser construída, essa nova versão de São Paulo dependeu do olho e da memória do viajante. “Ninguém melhor do que ele [Cendrars] sabe ver o mundo das viagens atuais, o mundo das travessias e dos mares geografados, dos trópicos e das cidades inventivas”<sup>18</sup>. “Não é sem razão que Blaise Cendrars nasceu na Suíça, isto é, no único país realmente internacional em todo o mundo”<sup>19</sup>. Em *Terno branco*, o “despaisado” traz na bagagem aquilo que vem apreendendo do mundo, a fim de continuar compondo suas seqüências:

Passeio no convés com meu terno branco comprado em Dacar  
Nos pés minhas alpargatas compradas em Villa Garcia  
Na mão minha boina basca trazida de Biarritz  
Meus bolsos estão cheios de Caporal Ordinaire  
De vez em quando farejo minha cigarreira de madeira da Rússia  
Faço soar uns vinténs no meu bolso e uma libra esterlina de ouro  
Tenho meu grande lenço calabrês e fósforos de cera daqueles  
graúdos que se

[encontram só em Londres

Estou limpo lavado esfregado mais do que o convés  
Feliz como um rei  
Rico como um milionário  
Livre como um homem<sup>20</sup>

Note-se que o homem “despaisado”, viajado, é livre, livre das fronteiras geográficas, da autoridade do passado, ou seja, é um homem moderno. Seu lugar é o trem, o navio, uma *Cabine n° 6*:

Eu a ocupo  
Deveria viver sempre aqui (...)<sup>21</sup>

Em *Linha telegráfica*, podemos ver não um simples deslumbramento com a fertilidade de uma terra onde “em se plantando tudo dá”, mas a constatação da necessidade de uma mudança radical (da madeira para o ferro), como se o velho (a madeira), mesmo de cabeça para baixo, sempre criasse raízes, o que seria incompatível com o trânsito da Modernidade.

Vocês estão vendo esta linha telegráfica no fundo do vale cujo traço retifíneo

[corta a floresta sobre a montanha em frente

Todos os postes são de ferro

Quando foi instalada os postes eram de madeira

Ao cabo de três meses cresciam galhos

Que foram então arrancados revirados e replantados de cabeça para baixo as

[raízes ao vento

Ao cabo de três meses novos galhos cresciam eles recriavam raízes recomeçavam

[a viver

Foi preciso arrancar tudo e para reconstruir uma nova linha mandar buscar com

[enorme despesas postes de ferro em Pittsburgh<sup>22</sup>

Esse moderno desapego ao passado, particularmente ao passado parnasiano, aparece claro não apenas na forma de seus “clics”, mas também no registro vocabular, mais livre e coloquial. Ou seja, Cendrars aplica à imagem do Brasil a bagagem moderna que vem construindo. Não se trata da visão de um turista, mas de alguém que já não se surpreende facilmente com paisagens que tradicionalmente surpreendiam. Algo que chamou a atenção de Sérgio Milliet que, em o “Mês modernista” de *A Noite* do dia 15 de dezembro de 1925, escrevendo sobre as tendências modernistas da época, percebe:

“A guerra fora um inferno de cinco anos que arruinou o mais enraigado sentimentalismo. Um Cendrars de após guerra, sem braço, de rosto recortado, não pode mais se comover com galanteios fáceis enxertados na sabença dos sonetos de colarinho engomado”<sup>23</sup>.

O poema *Ovos* já mostra essa visão desmistificada de um Brasil tradicionalmente deslumbrante:

A costa do Brasil é pontilhada de ilhotas redondas nuas entre  
as quais nagevamos

[há dois dias

Parecem ovos sarapintados que um pássaro gigantesco deixou  
cair

Ou cacas vulcânicas

Ou titicas de abutre<sup>24</sup>

*Mictório* intensifica a irreverência, num olhar para o íntimo das estações brasileiras. Se Duchamp inverteu um mictório para produzir *A fonte*, Cendrars, no Brasil, expõe aquilo que normalmente fica escondido. Também questiona as possibilidades da representação convencional — aquela que, por exemplo, mostraria belezas arquitetônicas da estação — dirigindo ironicamente seu olhar ao lugar mais discreto. O que atrai a atenção do poeta estrangeiro não é tanto a possibilidade de chocar através da escatologia, mas simplesmente a de explorar o íntimo de países novos.

O mictório é o W.C. da estação

Observo sempre este lugar com curiosidade quando chego num  
país novo

As latrinas da estação de Santos são um comodozinho onde  
uma imensa terrina

que me lembra as grandes talhas que se encontram nos

vinhedos da

Provença onde uma imensa terrina está enterrada no solo  
até o gargalo (...) <sup>25</sup>

Nesse sentido, Cendrars acaba também estimulando no país uma busca moderna por seu próprio cotidiano, como acredita Manuel Bandeira: “creio que posso confessar que foi talvez Cendrars que despertou em mim o gosto da poesia do cotidiano; é sem dúvida também de Cendrars que veio o gosto dos poetas modernistas brasileiros pela poesia do prosaico cotidiano”<sup>26</sup>. Entre vários outros, em *Peixes pequenos*, Cendrars fotografa a simplicidade do dia-a-dia brasileiro:

O céu é de um azul cru

O muro da frente é de um branco cru

O sol cru bate na minha cabeça

Uma negra instalada num pequeno terraço frita uns peixinhos  
bem

[pequenos num fogareiro recortado duma velha lata de biscoitos

Dois negrinhos roem um rolete de cana-de-açúcar <sup>27</sup>

Reunindo, modernamente, essa simplicidade à universalidade de sua experiência de mundo, Cendrars consegue mais uma vez impressionar os brasileiros. Uma das “Rádio Notas” da *Revista do Brasil* afirmava: “todos que se preocupam com o movimento da poesia moderna conhecem de sobra a sua forte e original personalidade. (...) Para Cendrars, o mundo de hoje — Le monde entier — existe realmente, na sua integral universalidade, desde o fogo de artifício da Place Clichy, em Montmartre, até os verdes varjões dos Campos da Vacaria”<sup>28</sup>.

Já em *Órion*, aquele Cendrars mutilado a que Milliet se referia acima, identifica-se singelamente com o universo que vê, unindo-se a ele:

É minha estrela

Tem forma de mão

É minha mão que subiu ao céu (...) <sup>29</sup>

A mesma universalidade é reconhecida no *Poema em glória de São Paulo*. Novamente na cidade, o poeta sintetiza o que seu coração moderno espera do mundo (e do Brasil). O poema fala por si:

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 casas em todos os estilos  
 ridículos grotescos bonitos grandes pequenos norte-sul  
 egípcio-yankee-cubista  
 Sem outra preocupação a não ser 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 de faianças  
 azuis  
 Azulejos<sup>30</sup>

Henry Miller, no prefácio de *Antologia Negra* — viagem de Blaise Cendrars à África — retrata o autor como “un hombre realmente desplegado y un escritor desplegado. (...) Sí, es un explorador e investigador de los hábitos y acciones de los hombres. (...) Esta eterna búsqueda de lo trasmutativo le permite revelar a los hombres ante sí mismos y ante el mundo”<sup>31</sup>. Nossa leitura indica que essa eterna busca se manteve na passagem de Cendrars pelo Brasil, onde ele pôde oferecer uma revelação análoga aos colegas modernistas.

### Nosotros

*“Adoro essa cidade. São Paulo é conforme o meu coração.”*

*(Blaise Cendrars. São Paulo)*

*“Alguma coisa acontece no meu coração  
 Que só quando cruza a Ipiranga e a Avenida São João”*

*(Caetano Veloso. Sampa)*

Vista dessa maneira, incluindo não apenas o *Outro* convencional, mas aquele (herança de Freud) *Outro* que está no próprio *Eu*, a noção de

estrangeiro torna-se bem mais ampla do que tradicionalmente se nos apresenta, restrita à de alguém fora de seu país natal.

“Cendrars desembarcando em S. Paulo, é como a chegada de um símbolo vivo para os escritores e poetas, como seria Picasso para os pintores, se cá viesse. Mas em vez de expor de camarote os princípios da Modernidade parisiense, o poeta suíço-francês começa de imediato a fascinar-se, apontando aos modernistas o que via, como a dizer: Mas não é lá, é aqui mesmo, vejam!”<sup>32</sup>. Esse “aqui mesmo” é o “próprio” Brasil. Foi o alerta de que os modernistas brasileiros precisavam para se olharem no espelho.

Blaise Cendrars já sabia de parte do que iria encontrar no Brasil. Já havia se olhado no espelho outras vezes, e acabou conquistando amigos exatamente pelo seu olhar estrangeiro e moderno. Não podemos ver sua vinda ao Brasil apenas como uma mediação entre Brasil e Europa. Não podemos fechar os olhos para a importância, muito maior, de sua participação junto ao Modernismo brasileiro. Havia no ar uma aproximação entre Cendrars e nossos modernistas, um compartilhar de idéias modernistas. Nas duas primeiras décadas do Século XX, o *Eu* (brasileiro) e o *Outro* (europeu) se uniram para formar o *Nós* (modernistas) em busca do *Outro Eu*. O *Nós* foi a união desses estrangeiros. O *Nós* foi, sem dúvida, um *elo* entre esses estranhos em nome do Modernismo. O *Nós* traduz o Modernismo. E nesse aspecto, existe, sim, um modernismo brasileiro, mas que, por ser modernismo, e por ser brasileiro, nunca pode ter sido puro.

Mais do que um simples mediador, Cendrars foi um homem/poeta moderno, aquele que tentou viver em um mundo onde não existiam fronteiras, onde os aros haviam sido rompidos. Caetano Veloso fecha a canção *Estrangeiro* com o verso: “e entre o meu ir e o do sol, um aro, um elo”. Um aro, um pequeno círculo, um anel fechado; um elo, ligação, união. Revendo a posição de Haroldo de Campos, podemos pensar que a *posição* de Blaise Cendrars foi a de alguém que, numa *solução* moderna, rompeu o *aro* para transformar-se num *elo*, um elo muito mais complexo do que ele mesmo poderia ter percebido.

## BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo, Martins, 1968.
- ÁVILA, Afonso (org). *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- BATISTA, Marta R.; LOPEZ, Têle P. A.; LIMA, Yone S.de. *Brasil: 1º tempo modernista — 1917/29*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1972.
- BRADBURY, Malcolm. "As cidades do modernismo". In: *Modernismo - Guia Geral*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, Haroldo de. "Uma poética da radicalidade". In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo, Globo, 1991. pp. 7-53.
- CANDIDO, Antonio. "Literatura e desenvolvimento". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987. pp. 140-162.
- CENDRARS, Blaise. *Antologia Negra*. Buenos Aires, Editorial la Pleyade, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Folhas de Viagem Sul-Americanas (Poemas)*. Edição Bilingüe. Tradução de Sérgio Wax. Belém, UFPA, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Etc..., etc... (Um livro 100% brasileiro)*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- EULALIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo, Quíron, 1978.
- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade, 1890-1954: biografia*. São Paulo, Art Editora, 1990.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. "O Orientalismo revisto". In: *Pós-modernismo e política*. HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org). Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- \_\_\_\_\_. "Third World intellectuals and metropolitan culture". In: *Raritan* n. IX: 3. New Brunswick, Rutgers University, 1990. pp. 27-50.
- SANTIAGO, Silvano. "Por que e para que viaja o europeu?". In: *Nas malhas da letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. pp. 189-205.
- SENNETT, Richard. "El extranjero". In: *Punto de Vista* n. 51. Buenos Aires, 1995.
- SOUZA, Adalberto de O. "O Brasil traduzido por Cendrars". In: *Outras palavras — Anais da VI Semana de Letras*. Maringá, Universidade Estadual de Maringá, 1993.

## OUTRAS CONSULTAS:

- LAPLANCHE, Jean e PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

## NOTAS

- 1.A. Candido, 1987, pp. 152, 153
- 2..R. Sennett, 1995 p. 38
- 3.H. Campos, 1991, pp. 31ss.
- 4.A. Eulalio, 1978, p. 94.
- 5.O. Andrade, 1991, p.31.
- 6.A. Amaral, 1968, p.7.
- 7.M. Simon. In: A. Amaral, 1968, p.169

- 8.A. Eulalio. In: B. Cendrars, 1976, p.33.
- 9.R. Sennett, 1995, p.41.
- 10.E. Said, 1990, pp.112 ss.
- 11.J. Kristeva, 1994, p.201.
- 12.R. Sennett. 1995, p.39.
- 13.R. Thiollier. In: A. Amaral, 1968.
- 14.M. Andrade. In: A. Eulalio, 1978, p. 150-160.
- 15.B. Cendrars, 1976, p.96.
- 16.M. Andrade. In: A. Eulalio, 1978, p.170.
- 17.B. Cendrars, 1976, p. 58.
- 18.O. Andrade. In: M. A. Fonseca, 1990, p.137.
- 19.W. Martins. In: A. Eulalio, 1978, p.215.
- 20.B. Cendrars, 1976, p.22.
- 21.B. Cendrars, 1976, p.22.
- 22.B. Cendrars, 1976, p.55.
- 23.S. Milliet. In: *Brasil, 1º tempo modernista*. 1972, pp.240-241.
- 24.B. Cendrars, 1976, p.26.
- 25.B. Cendrars, 1991, p.89.
- 26.M. Bandeira. In: A. Amaral, 1968, p.43.
- 27.B. Cendrars, 1991, p. 111.
- 28.Revista do Brasil, n.99. In: *Brasil 1º tempo modernista*. 1972, p. 108.
- 29.B. Cendrars, 1976, p. 24.
- 30.B.Cendrars. *Folhas de Viagens*. 1991, p.183.
- 31.H.Miller. *Antologia Negra*. s/d, p.8.
- 32.A.Amaral. 1968, p.16.