

Fragmentos do Brasil: subjetividades e memória nas narrativas de viajantes no século XX*

*Maurício Parada***

Resumo. Este artigo se insere em um trabalho de pesquisa mais amplo, que procura analisar a construção da imagem de Brasil a partir da literatura de viagem do século XX. O estudo dos relatos desse período, dada a extensão do material disponível, ainda é um desafio para a produção historiográfica. Para entender o processo de construção de sentido do viajante do novecentos, propomos analisar as narrativas de Darius Milhaud, Blaise Cendrars, Claude Levi-Strauss e John dos Passos. São quatro descrições que apresentam um olhar cético e se afastam das narrativas estereotipadas sobre o Brasil como paraíso tropical ou país do futuro.

Palavras-chave: Narrativa; Viajantes; Memória; Subjetividade.

Fragments of Brazil: Subjectivities and Memory in the narratives of 20th century travelers

Abstract. Current essay incorporates a wider research on the construction of the image of Brazil from travel literature in the 20th century. Reports of the period are highly extensive and are a challenge for historiographical production. The narratives of Darius Milhaud, Blaise Cendrars, Claude Levi-Strauss and John dos Passos are analyzed to understand the process of the construction of meaning of the traveller in the 20th century. They form four descriptions that give a skeptical overview and thus distance themselves from the stereotyped narratives on Brazil as a tropical country and as the country of the future.

Keywords: Narrative; Travellers; Memory; Subjectivity.

* Artigo recebido em 16/09/2014. Aprovado em 26/11/2014.

** Professor de História Moderna e Contemporânea do Departamento de História da PUC/RIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil. E-mail: mauricioparada@gmail.com

Fragmentos de Brasil: Subjetividades y memoria en las narrativas de viajeros del siglo XX

Resumen. Este artículo forma parte de una investigación más amplia, que trata de analizar la construcción de la imagen de Brasil a partir de la literatura de viaje del siglo XX. El estudio de los relatos de este período, dada la extensión del material disponible, todavía constituye un desafío para la producción historiográfica. Para entender el proceso de construcción de sentido del viajero del novecientos, proponemos analizar las narrativas de Darius Milhaud, Blaise Cendrars, Claude Levi-Strauss y John dos Passos. Son cuatro descripciones que presentan una mirada cética y se alejan de las escritas estereotipadas de Brasil como paraíso tropical o país del futuro.

Palabras Clave: Narrativa; Viajeros; Memoria; Subjetividad.

Apresentação

Fugidos de repetidas crises econômicas, de guerras que banalizaram o massacre ou de nacionalismos “purificadores” e genocidas, surgiu ao longo do século XX, nas margens de qualquer caminho possível, uma multidão de homens sem lugar. Essa multidão não se moveu em silêncio e produziu uma impressionante massa de descrições e relatos sobre suas experiências. A heterogeneidade dessa documentação é um desafio para todo e qualquer historiador, pois os olhares se somaram e se multiplicaram ao mesmo tempo. Viajantes ilustrados e aventureiros continuaram a percorrer os caminhos do mundo, mas milhões de outros os seguiam. O Brasil, como território e Estado, foi um desses caminhos de deslocamento.

Os estudos sobre viagens são vastos e consistentes entre os séculos XVI e XIX (FRANÇA, 2000; FRANCO, 2008; LEITE, 1997; PRATT, 1999; BELLUZZO, 1994), no entanto, a produção historiográfica para o século XX ainda tem muito a realizar. A tarefa se torna ainda mais desafiadora se considerarmos que o estatuto da narrativa sofreu muitas transformações nesse período e as formas de registro se diversificaram.

A intensa transformação do Brasil ao longo do último século ampliou a integração do país nas redes de deslocamentos transnacionais. Movidos por inquietudes diversas, músicos, escritores, poetas, cientistas sociais e outros viajantes deixaram importantes relatos sobre suas passagens pelo Brasil. Colocados lado a lado, o músico Darius Milhaud, o poeta Blaise Cendrars, o antropólogo Claude Lévi-Strauss e o escritor John dos Passos, nos permitem ver um curioso retrato do país. Numa mirada geral, temos um cenário fragmentado, incompreensível em uma única chave, nem a natureza nem o povo, um desenho que normalmente foge da imagem estereotipada do país do futuro ou do paraíso tropical.

Nenhum dos viajantes citados parecia ter interesse em entender o Brasil e muito menos explicá-lo ou traduzi-lo, caso fosse isso possível, para seu eventual leitor. Sua narrativa estava relacionada com a urgência em observar. Mas, esse olhar interessado na alteridade permitia, ao mesmo tempo, um olhar para si. Os relatos tratados nesse artigo estão, em certa medida, tomados por um fascínio com o novo que se apresenta materialmente, mas exibem também uma intensa preocupação sobre como o sujeito que narra (o viajante) experimenta o outro. Atento com a experiência do cotidiano alterado que a viagem propicia, o viajante olha para si e entende que está em curso a formação de uma subjetividade renovada.

O elemento formador da viagem não é uma novidade do novo século e devemos manter as linhas de continuidade com as grandes viagens de formação do século XIX. No entanto, temos uma nova condição para os deslocamentos oferecidos por dirigíveis, carros e aviões. Os novos meios de transporte transformaram as condições das viagens permitindo formas distintas de experimentar o espaço e o tempo.

Ao mesmo tempo, as técnicas de registro também mudaram, levando o viajante a encontrar outras possibilidades de narrar. Estimulado por uma

nova cultura de sentidos, engendrada pela indústria fonográfica, pelo cinema, pelo rádio, pela fotografia e pela publicidade, o viajante procura experimentar novas linguagens e formatos – como os sons da rua, por exemplo – e deixa registros que muitas vezes cruzam diversas sensibilidades.

Assim posto, ao analisarmos as narrativas deixadas por Milhaud, Levi-Strauss, Cendrars e Dos Passos, é possível esboçar uma preocupação com o processo de criação de sentido em torno da ideia de Brasil. Partindo da proposição de que esses autores estabilizaram suas narrativas em uma “retórica do olhar” (NICOLAZZI, 2011), podemos traçar algumas linhas que caracterizam suas narrativas como de viajantes do século XX, período em que profundas transformações colocaram o “Brasil em movimento”, para utilizar uma expressão de John Dos Passos.

As quatro narrativas têm em comum a manutenção de um olhar distante daqueles que olham para o mundo em que estão transitando. Em todas podemos reconhecer descrições de um país em transformação, no qual a mudança é sentida de forma melancólica como se fora uma perda. Seus relatos desconfiam das imagens nacionais da modernidade brasileira.

Ao mesmo tempo em que compartilham certo desencanto, seus olhares também apresentam certas diferenças. Milhaud e Levi-Strauss são observadores com um refinado sentido “etnográfico”. Ambos são narradores cuidadosos da cultura urbana brasileira do século XX, coletores de sons e experiências. Milhaud e Levi-Strauss percebem que no pequeno gesto do homem da rua é possível encontrar um mundo ainda inexplorado. Assim, percorrem as ruas das cidades como herdeiros do *flâneur*, descrito por Walter Benjamin.

Por outro lado, Cendrars e Dos Passos são narradores marcados por uma profunda cultura de imagens. Poderíamos dizer que seus registros escritos pretendem ser fotografias. Ambos criam um ambiente fragmentado e

esteticamente experimental. A viagem é um processo de deslocamento criativo e o resultado final é a justaposição dos instantâneos captados na trajetória do narrador.

Esses registros fazem parte de uma extensa galeria de narrativas que traçam um olhar sobre o Brasil distinto daquele construído pela tradição do pensamento social brasileiro. São narrativas que marcam o estranhamento do estrangeiro no seu limite e nos oferecem uma leitura do Brasil a contrapelo.

A etnografia de Milhaud e Levi-Strauss

Dentre os viajantes que passaram pelo Brasil, podemos destacar o compositor Darius Milhaud, que serviu como secretário, entre 1916 e 1918, da Legação da França no Rio de Janeiro, então chefiada pelo ministro plenipotenciário e poeta Paul Claudel. Um dos compositores mais prolíficos do século XX, Milhaud nasceu em uma família judia no sul da França durante a última década do século XIX. Ele aprendeu violino quando jovem e realizou seus estudos no Conservatório de Paris ao completar 17 anos, concentrando suas habilidades musicais no piano. Após sua estada como adido da delegação francesa no Rio de Janeiro durante a Primeira Guerra Mundial, começou uma associação longa e frutífera com o poeta Paul Claudel. Escreveu para suas peças vários trechos de música incidental. Claudel, por sua vez, escreveu libretos para muitas das composições de Milhaud como, por exemplo, a ópera *Christophe Colomb*, de 1928 (LAGO, 2010).

Segundo Lago (2010), depois de regressar a Paris em 1919, Milhaud foi adotado no "Les Six", círculo de compositores franceses progressistas reunidos sob a orientação de Jean Cocteau. Mas, o grupo se dissolveu rapidamente e, durante a década de 1920, Milhaud incorporou uma variedade de influências musicais, especialmente o jazz, que o compositor teria ouvido pela primeira vez durante uma viagem para os EUA em 1922.

Milhaud compôs incessantemente durante os anos 1920 e 1930 e, com o início da Segunda Guerra, saiu da França e estabeleceu-se nos Estados Unidos. A partir de 1947, combinou funções no ensino americano com uma posição similar no Conservatório de Paris, alternando os Estados Unidos com a França até 1971, quando sua saúde debilitada o obrigou a se aposentar.

A produção musical de Milhaud é impressionante, tanto em termos de quantidade quanto de qualidade. Os números são surpreendentes para um compositor do século XX: nove óperas, 12 balés, 12 sinfonias, seis concertos para piano, 18 quartetos de cordas e cerca de 400 composições em quase todas as formas e instrumentação. A característica mais frequentemente discutida de sua linguagem musical é a politonalidade, o uso simultâneo de vários centros tonais (KELLY, 2003).

O capítulo “Brasil” das memórias de Milhaud poderia fazer com que o leitor acreditasse que as mais fortes impressões do país foram proporcionadas pela natureza: a baía da Guanabara, as palmeiras da rua Paissandu, a floresta da Tijuca e as serras de Petrópolis e Teresópolis (MILHAUD, 1953), ao contrário, Milhaud não criou obras musicais em que as referências ao Brasil fossem uma mera nostalgia de um espaço tropical bucólico.

O impacto do Brasil sobre sua obra se deve ao seu contato com a música popular e a nascente indústria de discos e partituras que florescia no Rio de Janeiro e em São Paulo nesse período. Mesmo tendo viajado para Mato Grosso, Rio Grande do Sul e Minas Gerais, a música que o cativou foi ouvida nas ruas do Rio. A ideia pode se reforçar ao ouvirmos a suíte “Saudades do Brasil”, escrita em 1920, cada uma dela dedicada a um bairro da cidade do Rio de Janeiro: Botafogo, Leme, Copacabana, Ipanema etc.

Em sua autobiografia, Milhaud registrou lembranças dos cordões carnavalescos, uma dança de viola e pregões de vendedores. Em 1918, sob o impacto da música urbana da capital brasileira, compôs o balé *L'Homme et son*

désir. O balé é baseado em um cenário de Claudel. É um drama alegórico, que Milhaud denominou de "poème plastique", sobre o sono, a memória e a ilusão. Tem lugar em uma selva à noite, e o herói é um homem adormecido. Em seu sonho, ele dança os temas do exílio e do desejo, atraindo uma mulher para essa dança. O tempo e o movimento de palco obedecem às sombras da lua do poente para o nascer do dia (MILHAUD, 1953).

Se a história do poema é uma conjunção de clichês sobre o "inconsiente selvagem", praticamente tudo sobre a música e os músicos é uma ideia nova. Milhaud usou cinco grupos de instrumentos: oboé, harpa, contrabaixo, trompete, um quarteto de cordas e uma seção de percussão de 15 instrumentos. Além disso, acrescentou um quarteto vocal que canta sem palavras, tornando-se um som instrumental. Em vários momentos, Milhaud combina esses elementos díspares ou os mantém em separado, com seus próprios ritmos, melodias e pulso, para criar diferentes planos de som. A percussão desempenha o papel mais importante já ocupado em uma peça clássica ocidental, presente em seções importantes da obra.

Aparece, então, um importante elemento que marcará a obra de Milhaud: a apropriação, dentro dos cânones do modernismo europeu à época, dos ritmos brasileiros. A permanência de quase dois anos no Rio de Janeiro proporcionou ao compositor uma audição constante e a observação direta dos músicos locais (como Ernesto Nazareth), criando condições de uma captura menos "turística" da música brasileira (KELLY, 2003).

Segundo Naves (2013), essa observação intensa de Milhaud pela sutileza rítmica do complexo tango-maxixe-samba praticado nas ruas da Belle Époque carioca permitiu a criação de *Le Boeuf sur le toit*, composto logo após seu retorno à França, em 1919. Para a criação do novo balé, Milhaud trabalhou a partir de sua coleção de música impressa, comprada no Rio e em São Paulo, mesclando trechos de diversas peças brasileiras. Trata-se de um experimento

técnico-estético de recorte, seleção e superposição de fragmentos num processo composicional que mistura mais de 20 músicas, de 12 compositores diferentes. *Le boeuf sur le toit* é uma colagem musical próxima dos processos visuais propostos por cubistas, surrealistas e dadaístas, que remete para as técnicas cinematográficas contemporâneas de decupagem e montagem (LAGO, 2010).

A ideia de Milhaud de escrever um “balé sobre o carnaval carioca” intitulado *Le Boeuf sur le toit* e com subtítulo “samba carnavalesco” estava curiosamente associada ao propósito de compor um tema para o acompanhamento dos filmes de Charles Chaplin. O título foi tomado de uma marcha carnavalesca de sucesso em 1918, intitulada, claro, “O boi no telhado”, e fazia parte das referências urbanas experimentadas por Milhaud no Brasil.¹

Jean Cocteau, como figura de proa do Les Six, juntou-se ao projeto de Milhaud e o alterou profundamente. O balé carnavalesco se transformou em uma pantomima sobre um libreto intitulado *The nothing-doing bar* e a cena deslocou-se para um bar clandestino nos Estados Unidos na época da Lei Seca. Com isso, o sentido do projeto foi recontextualizado e o significado do título foi aproximado de locuções *nonsense* envolvendo animais. Do mesmo modo, a partitura orquestral ganhou o subtítulo de *Cinéma-symphonie sur des airs sud-américains* e se tornou uma obra enigmática, afastada de sua genealogia brasileira.

A colagem folclorizada de temas brasileiros apresentada em *Le Boeuf sur le toit*, que estreou em fevereiro de 1920 nos teatros franceses, foi a versão musical sobre o Brasil (ou sobre a música com “ares sul-americanos”) apresentada pela vanguarda modernista francesa da época. Mesmo com esses “atravessamentos”, não podemos abandonar o valioso esforço de Milhaud ao realizar uma composição musical sobre o Brasil. Mais do que isso, sua técnica de composição nos informa sobre um país urbano, com múltiplas sonoridades e apropriado por um mercado musical popular em expansão.

¹ Uma das muitas montagens da peça pode ser consultada em <https://www.youtube.com/watch?v=4BrU1TiRAAd0>. Acessado: 15 nov. 2014.

A viagem do compositor francês foi moderna em diversos sentidos: na forma, na apropriação da produção cultural e pelo afastamento (“atravessado”, sem dúvida) da imagem do país como um ambiente no qual prevalece a natureza. Os novos viajantes começavam a experimentar o Brasil a partir da cidade e suas narrativas iniciam um deslizamento que atualiza o discurso novecentista sobre o “paraíso tropical”. Essa transformação parece pulverizar-se em diversas direções nos vários relatos, crônicas, artigos, reportagens, poemas, quadros e representações que viajantes estrangeiros produziram sobre o Brasil.

Logo após a passagem de Milhaud, outro viajante francês irá construir uma das mais significativas narrativas sobre o país. Nos anos compreendidos entre 1935 e 1938, Claude Lévi-Strauss foi professor na recém-criada Universidade de São Paulo e o impacto de suas experiências em terras brasileiras está disperso em diversos trabalhos, sendo o mais explícito deles o livro *Tristes Trópicos*, publicado em 1955.

Lévi-Strauss fez sua formação escolar primeiro em Versalhes, depois em Paris, onde permaneceu até o final dos primeiros estudos. As dificuldades com o grego e com a matemática, afirmou ele, o fizeram optar pelo curso de filosofia da Sorbonne. Após a graduação, em 1931, cumpriu serviço militar em Estrasburgo e no Ministério da Guerra. Recém-casado, assumiu o posto de professor no Liceu Mont-de-Marsan, em 1932.

O período escolar de Lévi-Strauss esteve fortemente marcado pela militância política: foi secretário-geral da Federação dos Estudantes Socialistas. Durante a graduação, chegou a ser secretário de Georges Monnet, deputado socialista (WILCKEN, 2011). No início de 1935, veio para o Brasil com Fernand Braudel, Jean Maugué, Pierre Monbeig e Dina, sua esposa etnóloga, integrando a segunda leva de professores franceses contratados pela Universidade de São Paulo (USP). Lévi-Strauss deveria ocupar a cadeira de

sociologia da seção de ciências sociais da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, onde se encontrava, desde 1934, Paul Arbousse-Bastide.²

As aulas de Lévi-Strauss eram dadas em francês, já que ele não chegou a falar português. Ainda que ocupasse a cadeira de sociologia, os temas do seu curso variavam segundo um amplo leque: de sociologia primitiva à antropologia urbana, passando por linguística, etnolinguística e antropologia.

Em São Paulo, lembra Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos*, podia-se fazer a “etnografia de domingo”, não com os índios, “como lhe haviam prometido”, mas com alemães, japoneses e negros. Entre 1937 e 1938, ele e Dina iniciam uma série de viagens ao interior do país, chegando até as margens do rio Araguaia e centro do Mato Grosso. A expedição até os Nambiquara foi organizada durante o ano de 1937 e realizada em 1938. De fato, a expedição iniciou-se em maio, terminando em novembro do mesmo ano. Dela fizeram parte, além do casal Lévi-Strauss, o médico e etnólogo francês Jean Vellard e o antropólogo brasileiro Luis de Castro Faria. O itinerário da missão deveria seguir os postos telegráficos da linha Rondon.

Lévi-Strauss permaneceu três anos no Brasil, período fundamental para o desenvolvimento de sua carreira. Com essa experiência, iniciou-se na prática etnográfica e publicou seus primeiros textos na área.

A frase de abertura de *Tristes Trópicos*: “Eu odeio viagens e exploradores”, é notável pela sua ironia, uma vez que o texto descreve três viagens do antropólogo ao Brasil, entre os bororos (1935-1936), depois entre os Nambiquaras (1938), além de seu périplo na Índia e no Paquistão (1950) (LEVI-STRAUSS, 1996).

O estilo de escrita é fluido, quase coloquial, entretando, a estrutura do texto é extremamente complexa e por vezes “aglutina” vários lugares, tempos e

² Além dos franceses que se encarregariam das ciências humanas, a USP também recebeu professores alemães e italianos.

ideias. A narrativa é autorreflexiva, muitas vezes critica a si mesmo ou as pretensões do leitor com relação ao "exótico". Mesclando o literário e o científico, *Tristes Trópicos* trata do desencanto com a diversidade, a morte do exótico e o fim das viagens que pressupunham a existência de "outros" a serem descobertos.

Enquanto esforço etnográfico, resultante da expedição rumo às sociedades indígenas, *Tristes trópicos* é um livro sobre a vida nos "trópicos" e mais especificamente sobre os índios brasileiros. Ao mesmo tempo, o texto é uma detalhada abordagem das cidades no interior do país dentro de um quadro de acelerada modernização. Por baixo dessas várias camadas de sentido, no entanto, o livro revela-se um exercício de questionamento sobre o próprio ato de viajar e de relatar a viagem.

Tristes Trópicos é um relato de viagem que se aproxima da pesquisa etnográfica. Em vários relatos contemporâneos, essa aproximação é percebida, por um lado, na presença de um forte elemento descritivo, e por outro, no uso corrente de uma perspectiva relativista na interpretação dos fatos. Mais do que isso, na percepção "duvidosa" – fundamental para o etnógrafo – daquilo que se narra. Em *Tristes Trópicos*, Levi-Strauss é tanto narrador como personagem da viagem.

Tristes Trópicos compartilha com os relatos de viagem do último século o mal-estar com o gênero, por essa razão, a obra inicia-se com a célebre declaração de ódio às viagens. Na primeira parte do livro, Levi-Strauss expõe a crítica aos relatos de viagem, tão ao modo dos "orientalistas", mas diferentes dos relatos empreendidos pelos viajantes da antiguidade.

Pelo espaço dedicado à crítica aos relatos modernos, percebe-se que o autor, apesar de assumir que também fará um relato, tentará distanciar-se ao máximo daquilo que critica nos exemplares mais atuais: a espetacularização da viagem, a "santificação" do viajante em função das dificuldades e dos perigos por que ele passou, e não pelo que de fato ele conseguiu descobrir e estudar.

Diz Levi-Strauss:

Houve um tempo em que a viagem confrontava o viajante com civilizações radicalmente diferentes da sua e que se impunham de início por sua estranheza. Já há alguns séculos essas ocasiões se tornam cada vez mais raras. Que seja na Índia ou na América, o viajante moderno é menos surpreendido do que admite. Ao escolhermos objetivos e itinerários, nós nos damos sobretudo a liberdade de preferir tal data de penetração e tal ritmo de invasão da civilização mecânica a tais outros. A busca do exotismo resume-se à coleção de estados antecipados ou retardados de um tema que nos é familiar (LEVI-STRAUSS, 1996, p.16).

Mas, ele admite ser impossível voltar aos antigos relatos, posto que são frutos de um olhar inaugural diante de um mundo realmente “novo”, impossível, portanto, de se ter no presente momento histórico: “O viajante torna-se um antiquário, forçado, pela falta de objetos, a abandonar sua galeria de arte negra para se restringir a souvenirs velhuscos, regateados durante seus passeios pelo mercado das pulgas da terra habitada” (LEVI-STRAUSS, 1996, p. 82).

A valorização do trabalho etnográfico é o que permite a negação do exótico e da superficialidade da viagem. A observação do outro será o meio escolhido pelo autor para fazer de seu relato algo diferente das obras que critica. No entanto, o etnográfico ganha, em *Tristes Trópicos*, um traço poético e memorialístico que expressam a necessidade de redefinir relato de viagem no século XX, uma vez que não há mais lugar para as “*verdadeiras viagens*”.

Mais que isso, qual seria o lugar do relato de viagem e de seu narrador? Em certa passagem, Lévi-Strauss faz a seguinte digressão:

Quando se comparam entre si cidades muito distantes pela geografia e pela história, essas diferenças de ciclo complicam-se ainda com os ritmos desiguais. Assim que nos afastamos do centro do Rio de Janeiro, que lembra muito o ambiente do princípio do século, caímos em ruas sossegadas, longas avenidas plantadas de palmeiras, mangueiras e jacarandás podados, onde se erguem palacetes antiquados no meio de jardins. Penso (como iria fazê-lo mais tarde nos bairros residenciais de Calcutá) em Nice ou em Biarritz à época de Napoleão III. Os trópicos são

menos exóticos do que obsoletos. Não é a vegetação que os caracteriza, mas pequenos detalhes da arquitetura e a sugestão de um tipo de vida que, mais do que ter transposto imensos espaços, convence que imperceptivelmente recuamos no tempo (LEVI-STRAUSS, 1996, p.82).

Nessa passagem tempo e espaço se sobrepõem e o observador/viajante fala de si. A memória não é linear e as sensações evocadas se misturam. A memória evocada para dar nexos aos “Trópicos” é carregada de superposições e justaposições. O tempo parece derivado de uma percepção e não um dado objetivo.

Essa etnografia densa, que coloca em risco o próprio narrador ao torná-lo personagem de sua memória, parece ser a especificidade do relato de *Tristes Trópicos* e coloca o gênero do relato de viagem em outro patamar. Torna-se claro que o relato atual é marcado pela etnografia, mesmo quando não é escrito por um etnógrafo. O legado de Levi-Strauss para o gênero está na importância do olhar sobre as sociedades humanas, na relativização do ponto de vista do qual se observa e na valorização da alteridade.

A fotografia verbal de Cendrars e Dos Passos

Na literatura, Blaise Cendrars talvez seja o autor francês que mais se dedicou ao Brasil, das mais variadas formas, apesar de ter visitado o país apenas três vezes. A primeira viagem foi em 1924, a segunda em 1926 e a terceira em 1927, resultando no total aproximadamente um ano e meio de experiências em solo brasileiro.³

Do conjunto desta “obra brasileira” de Cendrars, o caderno de poemas *Feuilles de Route* merece destaque. Esta foi a primeira obra do poeta sobre o Brasil, além de ser a mais discutida e celebrada pelos modernistas brasileiros. *Feuilles de Route* retrata o roteiro dos locais por onde Cendrars passou a bordo

³ O impacto de Cendrars sobre os modernistas brasileiros pode ser acompanhada em uma vasta bibliografia, da qual a obra de Alexandre Eulálio Pimenta da Cunha é um ponto de partida.

do navio *Formose*, desde Le Havre, na França, até Santos; sua estada em São Paulo e seu retorno à França. A composição do poema se divide em três partes, sendo elas: *I. Formose*, contendo 73 poemas de impressão sobre o percurso Le Havre-São Paulo; *II. São Paulo*, contendo seis poemas sobre a cidade e *III.*, parte não intitulada, contendo 51 poemas de diversas temáticas e datada do ano de 1924 (CENDRARS, 1991).

As viagens de Cendrars ao Brasil foram matérias para vários textos ficcionais e reportagens que o acompanharam até o fim de sua vida. Em muitos casos, os fatos reais são tratados de maneira fantasiosa e ficcionalizados. Cendrars não se furta a fazer previsões sobre futuro do Brasil, pois o país representava para ele um espaço poético, uma “utopialand”, e não um lugar geográfico.

Os poemas de *Feuilles de Route* são caracterizados pelo estilo que muitos comentaristas denominaram de “reportagem lírica”, uma poética que tenta conciliar reportagem e poesia. O caderno apresenta, portanto, uma narrativa em que o poeta torna-se um repórter de si mesmo. Figura do narrador/personagem em trânsito, que retira inspiração para a escrita de suas viagens e novas experiências.

É certo que a reportagem de Cendrars feita em suas “folhas de viagem” é empreendida por um recurso estético que tenta aproximar a escrita ao estilo fotográfico, uma vez que suas impressões são descritas de forma instantânea. Como recurso, muitas vezes, ele suprime a pontuação e recorre a repetições e à justaposição de substantivos para compor poemas curtos, telegráficos, reduzidos ao mínimo de informação. O próprio autor descreveu sua técnica quando afirmou que concebia seus poemas como fotografias verbais, projeto já iniciado no livro *Kodak (Documentaires)*, publicado em 1924.

Como um repórter fotográfico, Cendrars fixa suas impressões de viagem em pequenos poemas documentários, como se o olhar fosse o centro

poético e sua visão se realizasse por meio das lentes de uma máquina. Para o poeta, a melhor forma de retratar a viagem seria aquela que busca imitar a captura instantânea das imagens. Em *Feuilles de Route*, Cendrars inova sua escrita e acrescenta outra concepção poética que se inspira nos meios de comunicação moderna.

Cendrars, como muitos de seus contemporâneos, não escapa aos estereótipos construídos em torno da representação do Brasil, associados à folclorização da mestiçagem. Mas, em oposição a antigos viajantes, Cendrars torna a viagem ao Brasil uma oportunidade de deslocamento de sua subjetividade. Pela experiência de travessia que a viagem proporciona, o poeta pretende transformar-se e, para tal, tem que reconstruir sua linguagem e sua narrativa.

O olhar cinematográfico presente nos relatos de viagem sobre o Brasil do século XX ganham potência quando lemos *Brazil on the move*, livro/retrato em que o norte-americano John Dos Passos narra suas três viagens ao país: a primeira em 1948, depois em 1956, e a última em 1962. A técnica de composição do relato de Dos Passos foi construída de tal forma que poucas vezes o leitor consegue discernir em qual dessas visitas uma determinada cena está sendo descrita. O tempo da narrativa não é linear e sua justaposição forma um painel de experiências que se move aos saltos e retornos, sem perder, contudo, o ritmo.

Considerado um dos escritores da denominada geração perdida – que inclui Hemingway e Fitzgerald –, Dos Passos foi um militante de esquerda no início de carreira. Passou vários meses estudando o socialismo na Rússia e escreveu contra as condenações de Sacco e Vanzetti em 1928. Na década de 1930, atuou no Comitê Americano para a defesa de Leon Trotsky, conhecido como a "Comissão Dewey", ao lado de outras figuras notáveis, como Sidney Hook, Reinhold Niebuhr, Norman Thomas, Edmund Wilson e John Dewey.

Em 1935, ele era um dos principais participantes do Primeiro Congresso de Escritores Americanos promovido pela Liga Comunista de Escritores Americanos. Em 1937, durante a Guerra Civil Espanhola, foi para a Espanha com Ernest Hemingway, mas nesse período seus pontos de vista sobre o movimento comunista já haviam começado a mudar. Entre 1942 e 1945, Dos Passos trabalhou como jornalista e correspondente de guerra cobrindo a participação americana na Segunda Guerra Mundial.

Publicou seu primeiro romance em 1920, *One Man's initiation: 1917*. Em seguida publicou uma novela pacifista intitulada *Three Soldiers*, que lhe trouxe considerável reconhecimento. Seu romance de 1925 sobre a vida em Nova York, intitulado *Manhattan Transfer*, foi um sucesso comercial e introduziu nos seus textos as técnicas narrativas experimentais que partiam do fluxo de consciência dos personagens. Essas ideias também foram usadas na trilogia *USA*, que foi um grande sucesso.

Dos Passos chegou ao Brasil, portanto, já com uma considerável trajetória de viajante, além de uma forma de escrita já consolidada. Ao mesmo tempo, quando da sua primeira estada no Brasil, tinha já iniciado a sua viragem à direita quanto à política interna e externa dos Estados Unidos. Acabou bem próximo da ala mais extremista do Partido Republicano quando, em 1964, apoiou abertamente uma das mais controversas e belicosas candidaturas à presidência do país, a de Barry Goldwater.

Estes fatos do seu percurso político e intelectual são de extrema importância para entendermos como ele viu e narrou os seus encontros com o Brasil, em épocas de grande ebulição e de mudanças radicais, que só terminariam com o golpe civil-militar de 1964.

Olhar fotográfico de John Dos Passos tornou-se inquieto quando ele se deparou com a arquitetura de Brasília. Sua observação nada tem de distante ou imparcial:

Embora as longas linhas horizontais dos prédios de apartamento se ajustem melhor ao plano da cidade que a ocasional explosão de arranha-céus ao estilo de Nova York, a monotonia de seus projetos torna-se depressiva. Os próprios apartamentos, vistos de dentro, mostram pouco interesse por parte dos arquitetos pelas necessidades das pessoas que têm de morar neles. As fileiras de tocas idênticas de concreto para os inquilinos de renda inferior expressam, ainda mais perfeitamente que alguns alojamentos federais nos Estados Unidos, o desdém do burocrata do século XX pelas multidões anônimas a cujos interesses se supõe que ele esteja dedicado e cuja exploração proporciona seu sustento. Os piores barracos nas favelas adjacentes da Cidade Livre ou de Taguatinga seriam um lugar melhor para se viver (DOS PASSOS, 2013, p.132).

O autor de *Brazil on the move* apontava para uma melancolia que assolava os viajantes nessa segunda metade do século, um olhar desconsolado sobre a modernização do país. Para muitos, e dos Passos é um bom exemplo, quanto mais moderno ficava o Brasil, mais ele se tornava uma caricatura da América ou da Europa. Na apresentação da recente edição (2013) do livro de Dos Passos, o jornalista Paulo Markum relata uma conversa com Gilberto Freyre, na qual o sociólogo pernambucano teria dito que o autor americano afirmara que o Brasil moderno não o maravilhava, ao contrário, se via desencantado com a perda de sua “autenticidade”. Esse comentário carrega dois conteúdos distintos. No primeiro, a ideia de uma originalidade nacional que é desvirtuada pela modernização, é um antigo clichê e mesmo um equívoco. O segundo seria o de que os relatos alcançaram um limite: a imagem do Brasil não suportaria, sem críticas, a projeção de utopia ou de país do futuro que muitas vezes lhe foi atribuído.

Considerações finais

As narrativas comentadas aqui poderiam ser colocadas ao lado de muitas outras e sobre elas poderíamos sobrepor diversas chaves de leitura. No entanto, essa trajetória (talvez um guia de viagem) nos abre uma possibilidade interpretativa sobre olhares que estiveram e ainda estão em construção sobre o

Brasil. Um vocabulário que se apoiou no poético enfatizou o subjetivo e se consolidou em formas diversas de apropriação. O fragmentário pareceu para esses viajantes a única forma de apreender um espaço cultural tão múltiplo e diversificado como o Brasil.

Viagens, é importante observar, são construídas a partir do seu oposto ou, ao menos, o olhar do viajante consiste em encarar um conjunto de diferentes cenários, paisagens ou vistas de cidades que se situam fora daquilo que, para nós, é comum. Logo, criam-se possibilidades de mais diálogos entre culturas distintas, com novas interpretações do mundo sobre outras formas de viver.

No século XX, a multiplicidade de experiências e de suportes técnicos permitiu que os viajantes que passaram pelo Brasil produzissem narrativas fragmentárias, pequenos instantâneos poéticos que aos poucos se afastavam das narrativas dos séculos anteriores. A fotografia e o cinema têm, nesse cenário, claro impacto sobre essa produção e farão parte deste acervo.

As paisagens percorridas tornam-se, assim, menos definidas e menos compreensíveis. Fragmentos intensos de experiências particulares que, por vezes, desafiam o real, acabam sendo o caminho possível para entender as trajetórias dos viajantes do século XX e também para compreender os caminhos do próprio país.

Referências

BELLUZZO, Ana Maria de M. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Metalivros/Fundação Odebrecht, 1994. 3 vol.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2007.

CENDRARS, Blaise. *Folhas de Viagem/Sul-Americanas* (poemas). Trad. Sérgio Wax. Belém: Ed. UFPA, 1991.

DOS PASSOS, John. *Brasil em movimento*. São Paulo: Bemvirá, 2013.

FRANÇA, J. M. C. *Outras visões do Rio de Janeiro colonial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

FRANCO, Stella Maris Scatena. *Peregrinas de outrora*. Viajantes latino-americanas no século XIX. Florianópolis; Santa Cruz do Sul: Editora Mulheres; Edunisc, 2008.

GAY, Peter. *Modernismo - O fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

KELLY, Barbara L. *Tradition and style in the works of Darius Milhaud: 1912-1939*. Aldershot: Ashgate, 2003.

LEITE, Miriam L. Moreira. *Livros de viagem*. São Paulo: Edusp, 1997.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Boi no Telhado: Darius Milhaud e a Música Brasileira no Modernismo Francês*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

MILHAUD, Darius. *Notes Without Music: An Autobiography*. New York: s/d., 1953.

NAVES, Santuza Cambraia. *O Brasil em uníssono: leituras sobre música e modernismo*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

NICOLAZZI, F. *Um estilo de história: a viagem, a memória, o ensaio. Sobre Casa-Grande & Senzala e a representação do passado*. São Paulo: Edunesp, 2011.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do Império*. Relatos de viagem e transculturação. São Paulo: Edusc, 1999.

WILCKEN, Patrick. *Claude Levi-Strauss: o poeta no laboratório*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

