

assim, esse não é dos lugares mais frequentados pelos estudiosos de sua obra. Parece ser o caso então de explorar essa senda, procurando a parte devida a ela no que se refere ao tema do feminino. Com relação ao tratamento dado à mulher, por ela e Mário, tal como descrito acima, talvez se pudessem apontar – à guisa de conclusão deste ensaio – alguns dos trabalhos de escritores brasileiros estreados na década de 30, nos quais o problema ganha outras formas. Penso, por exemplo, no poema drummondiano “Caso do vestido” e no romance *A estrela sobe*, de Marques Rebelo.

O poema de Drummond dá voz a uma esposa traída, para contar o abandono do lar pelo marido, enamorado por uma “dona de longe”.<sup>12</sup> De certo modo, o feminino cindido comparece com mais clareza do que em Mário, já que o drama se ambienta no mundo rural, onde o comportamento das mulheres deve se adequar a padrões de comportamento mais rígidos. Mas justamente por isso, o próprio fato de a esposa aceitar relatar sua história – mesmo que a contragosto e somente pelas instâncias das filhas – ganha a dimensão de gesto emancipatório, numa mulher feita somente para muito trabalhar e mais ainda calar.

O romance de Rebelo mostra uma mudança clara na visão da mulher pobre que luta pela sobrevivência.<sup>13</sup> A dignidade e seriedade com que o narrador trata sua *estrela* Lenisa, ainda que nem sempre compartilhe seus valores morais, está longe da ironia com que Mário fala da *mademoiselle*, de “Atrás da Catedral de Ruão”. E, apesar de esse conto ter sido concluído depois da publicação, em 1939, do romance de Rebelo, assemelha-se, nesse aspecto, à primeira fase da contística mariorandrina. Quanto a Clarice, sua Macabéa é movida pelo mesmo sonho de Lenisa: o de se tornar estrela. Que uma queira ser estrela de rádio e a outra de cinema; que uma bem ou mal (mais mal do que bem, por certo) chegue lá e, na outra, a impossibilidade de realização do sonho esteja inscrita em sua própria figura, isso pode ser indício, ao mesmo tempo, de dois modos peculiares de visão do destino do excluído, e de dois momentos diversos da história política e econômica do país.<sup>14</sup>

Mas esses ligeiríssimos comentários ficam apenas como indicação do muito que há a pensar sobre o assunto.

São Paulo, janeiro de 1998.

12 Carlos Drummond de Andrade, *A rosa do povo*, in *Nova reunião – 19 livros de poesia*, Rio de Janeiro, José Olympio/INL, 1983, p. 157.

13 *A estrela sobe*, in *Obras de Marques Rebelo III*, 3. ed. rev., São Paulo, Martins, 1957. Ver também *A ficção inacabada: uma leitura de Marques Rebelo*, de Ariovaldo José Vidal, tese de doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo, FFLCH-USP, 1998.

14 Naturalmente, uma comparação desse tipo deverá considerar não só as diferenças de tratamento do tema, mas também as peculiaridades formais do trabalho de cada um dos escritores. Em Clarice, particularmente, a subversão da narrativa de tipo realista, tradição retomada pela ficção de 30.

# Viagens reais, viagens literárias

## Escritores brasileiros na França

Sandra Nitrini

Professora da Universidade de São Paulo

### Resumo

No âmbito do tema literatura e viagem, enfoca-se o gênero narrativa de viagem na literatura brasileira do século XX, em especial os livros *Chão de França*, de Ribeiro Couto (1935) e *Marinheiro de primeira viagem*, de Osman Lins (1963), investigando o que buscam os escritores brasileiros em suas viagens à França e como transformam essa busca em literatura.

### Palavras-chave

Ribeiro Couto; Osman Lins; narrativa de viagem.

### Abstract

Within the scope of the themes literature and traveling, the present essay focuses on travel narratives in 20<sup>th</sup> century Brazilian literature, especially in the books *Chão de França*, by Ribeiro Couto (1935) and *Marinheiro de primeira viagem*, by Osman Lins (1963). It investigates what Brazilian writers search for in their trips to France and how those trips transform that search into literature.

### Keywords

Ribeiro Couto; Osman Lins; travel narrative.

### Contrabando

Os alfandegueiros de Santos  
Examinaram minhas malas  
Minhas roupas  
Mas se esqueceram de ver  
Que eu trazia no coração  
Uma saudade feliz  
De Paris.  
*Oswald de Andrade, “Lóide Brasileiro”*

Como se sabe, o gênero narrativa de viagem tem uma longa história. Para se dar uma idéia geral de sua transformação, tomando-se como ponto de partida o século XVI, o século das descobertas, a crítica tem assinalado a passagem da narrativa de descoberta e aventura, na qual o mundo exterior e seu (re)conhecimento seriam o alvo principal, à narrativa de uma experiência, que colocaria o indivíduo viajante no centro de suas preocupações. Esta evolução temática é acompanhada por uma profunda transformação das modalidades narrativas da literatura de viagem: a relação pseudo-objetiva de um narrador-personagem-testemunha perde progressivamente vigor e pertinência, para dar lugar à narrativa pseudo-subjetiva de um narrador-personagem-ator: seu

propósito não é mais apresentar um universo mais ou menos novo e desconhecido, mas o de dar conta dos ecos deste universo na individualidade que viaja e observa. De modo que, já desde o século XVIII, com desdobramentos no século XIX e no século XX, o desenvolvimento da narrativa de viagem não ocorre mais paralelamente à historiografia e à cosmografia, mas à literatura, do diário íntimo ao romance. O gênero da narrativa de viagem aparece como uma forma particular da autobiografia e participa de seu estatuto ambivalente, entre discurso sobre si, confissão, observação e ficcionalização da realidade.<sup>1</sup> Em suma, das viagens de descoberta, de exploração e de aventura que tiveram suas repercussões num determinado perfil do gênero literatura de viagem passou-se para a viagem centrada numa experiência individual do sujeito viajante, o que dará lugar a uma poética de impressões subjetivas e evocações, explicada, entre outras coisas, pelas facilidades de transporte e de comunicações que têm se espalhado cada vez mais pelo mundo, e pelo chamado fim do “exotismo”, ao menos numa parte do mundo cada vez mais ocidentalizada, entendendo-se por “exotismo” a “utilização literária daquilo que se encontra longe, além das nossas fronteiras, excluindo-se e a despeito do que está dentro”.<sup>2</sup> Desde o início do século XX, segundo alguns críticos cosmopolitas, entre os quais Paul Morand, não há mais lugar para esta postura, pois o que se quer é fazer justamente o contrário: “estabelecer para nós mesmos e para os outros relações novas, exatas e constantes entre nosso país e o resto do universo” (p. 62). É, portanto, dentro deste último quadro que se inscrevem *Chão de França* e *Marinheiro de primeira viagem*.

A familiarização de Ribeiro Couto, autor de *Chão de França*, com a França e com a cultura francesa, vincula-se não só à sua experiência concreta como diplomata que viveu nesse país, mas também à sua formação in-

tellectual no meio acadêmico brasileiro, nas primeiras décadas deste século, período em que, como é sobejamente sabido, a presença da França era muito forte entre nós. Trata-se, pois, de um escritor viajante situado neste contexto específico, cuja história pessoal permitiu que, além disso, ele tivesse tido a oportunidade de viver na França. Esses dados, conjugados a seu perfil como um escritor lírico, emotivo, melancólico, que desenvolve temas do humilde cotidiano numa dicção suave e simples e, ainda, conjugados a uma prática da viagem centrada numa experiência individual, explicam muitos aspectos da poética específica deste livro.

Numa espécie de explicação ao leitor, logo nas primeiras páginas, num texto destacado em itálico, sem título, sem assinatura, mas com a indicação do lugar e da data – Rio de Janeiro, 1934 – diz-nos o autor:

Um livro sobre a França?

– Não: um pouco da poeira das estradas, reflexos de águas, farrapos de nuvens; e pedaços do chão de França, que pisei amorosamente: algumas paisagens, algumas cidades. Tudo tão rico de prazer para os olhos! Coisas quotidianas: árvores, campos, rios, igrejas, casas, ruas... Coisas ao alcance de todo aquele que passa com simpatia e enche de adeuses a memória.

Façam de conta que estou em família. Em família é bom contar o que se viu pelos caminhos estrangeiros. Os episódios mais comuns assumem o ar das revelações extraordinárias:

– Na estrada dos Alpes, uma tarde, havia sol e cantavam cigarras...

E há sempre uma pessoa curiosa que gosta de ouvir.<sup>3</sup>

Esta história de uma experiência subjetiva de viagem que ele se propõe a contar, como se estivesse em família, desenvolve-se em vinte e quatro capítulos curtos, entre duas e cinco páginas, sendo que a maioria tem três e apenas o último, cinco. Os capítulos são ainda divididos em fragmentos de extensão variada,

predominando o tempo presente. Se considerarmos a apresentação do livro como uma espécie de metalinguagem, veremos que, apenas em parte, sua realização corresponde à poética anunciada, pois, mais do que configurado como uma história para ser contada oralmente, este livro deixa estampada a elaboração de suas estrutura e escritura, apropriadas para serem lidas como uma espécie de diário de viagem, embora não haja nenhuma indicação de data.

Sua organização permite-nos acompanhar a cartografia da França percorrida pelo viajante, “pobre auxiliar de consulado extranumerário”, como se autodefine o narrador, desde o momento em que aporta no Havre até o momento em que toma o navio em Marseille, de retorno ao Brasil. Os capítulos curtos, os fragmentos, o foco narrativo na primeira pessoa, a predominância do tempo presente, amalgamados numa espécie de diário em que a marcação é feita pelo lugar, propicia um tipo de escritura em que a experiência da viagem alia-se à manifestação da subjetividade do narrador, às evocações do viajante.

Tudo indica que o percurso feito pelo narrador foi construído para simular um roteiro seguido numa única viagem, o que pode não corresponder à experiência real do escritor. Aliás, trata-se de um roteiro irracional para ser seguido numa viagem. Daí, talvez, esta forma especial que lembra um diário sem datação, configurando-se num desenho ziguezagueante, com retornos a regiões visitadas anteriormente, seguido de avanços geográficos.

Cada um dos pedaços do chão de França percorrido pelo viajante constitui o palco de diferentes experiências do narrador, cujos traços marcantes são uma visão eufórica da França e uma busca de reconhecimento, na realidade, daquilo que já foi vivenciado por ele através da literatura e da cultura, de modo geral. Em outras palavras, o olhar deste viajante não é virgem, nem aventureiro, no sentido de buscar o desconhecido.

No capítulo IV, o narrador-viajante debruçado numa ponte de Paris, perto da Porte de St. Cloud, vê um bairro nova-yorkino, com casas modernas e edifícios altos, para aquela

época, de nove a dez andares. Mas não é isso que ele quer ver porque não corresponde à imagem que ele já tinha de Paris:

Como isto é diferente daquele Paris que a gente aprendeu a amar nas ilustrações dos romances históricos, quando de ruelas obscuras surgia em segredo uma açafata de Catarina de Médicis, a caminho da casa de um astrólogo! Ah! Onde está o Paris das ciladas, das intrigas dinásticas, dos envenenamentos reais, o Paris dos huguenotes e dos partidários dos Guise, o Paris do Pátio dos Milagres e da bravura dos Pardaillan? Sem dúvida, não estará nas vivendas luxuosas de Passy, nem nos bares americanos da Étoile, nem nas *boîtes de nuit* de Montmartre e Montparnasse (pequenos paraísos do prazer internacional). Esta noite, quem sabe, se eu for olhar de perto a fachada de Notre Dame, sou capaz de ver lá em cima, perto do sino, o perfil de Quasimodo (e Esmeralda andar por aí). Há um gosto inexprimível em confundir todas as épocas e todos os personagens que se amontoam na lembrança. É por isso que, no jardim do Luxemburgo, ainda há pouco, vi Jean Valjean levando pela mão Cosette, que tossia. *Os miseráveis* e outros romances lidos na meninice andam a seguir-me os passos, neste fim de tarde. (p. 40)

Contrapondo-se aos turistas, atraídos por um Paris que se vende, o dos passeios obrigatórios, das distrações noturnas, dos prazeres, das loucuras, ele busca o Paris que já amava, “onde a nossa alma parece que já estava, espalhada nas coisas, pelo milagre de ansiedades antigas” (p. 42).

O mesmo acontece em Grenoble. Andando por suas ruas, eis o que o viajante nos diz:

As largas ruas arborizadas, por onde se movimentam bandos de turistas, não dão aos meus olhos a imagem de Grenoble que desejo. Quero a outra, antiga, aborrecida, com ruelas estreitas. A rua dos Velhos Jesuítas, onde morava Stendhal. Onde será? (p. 51)

Sua passagem por esta cidade é inteiramente imersa na vida de Stendhal, que co-

1 Cf. Adrien Pasquali, *Le tour des horizons: critique et récits de voyages*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 91.

2 Paul Morand, in Adrien Pasquali, op. cit., p. 61.

3 Ribeiro Couto, *Chão de França*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1935.

nhece muito bem. Leu a *Vie de Henri Brulard* (edição de Le Divan). Detalhes da infância de Stendhal, ceínas, acontecimentos inundam sua memória e misturam-se nela. Passeia pela cidade, guiando-se pelos desenhos que Stendhal fez para reconstruir os fatos de sua infância e que figuram no primeiro volume da *Vie de Henri Brulard*:

Aqui está, na página 44, a Place Grenette. “Parte da cidade de Grenoble em 1783”, escreveu Stendhal com letra fina e rápida, por baixo da planta de um trecho da cidade. Procuro identificar a rua Montorge, à esquerda. Rue Montorge, leio na placa. É portanto daquele lado a Grande Rue... Aqui está ela. Tudo como há cento e cinquenta anos... (pp. 51-52)

E assim chega à casa do avô de Stendhal, Monsieur Henry Gagnon, na esquina da Grande Rue e da Place Grenette. Dando asas à imaginação e ao lirismo, chega à sensação de ter vivido naquele tempo, quando “Beyle, menino, fermentava esquisitas ansiedades”; debruçou-se “com ele àquela janela para espíarem a mesma menina passar” (p. 52).

Em Pau, fixa-se de tal modo na imagem de Henri IV, tornando-se incapaz de dialogar com o velhote que lhe carregava as malas para o hotel. Neste capítulo, o jogo entre o interesse do viajante tomado pela figura de Henri IV e seu desprezo pela situação da cidade no momento em que a visitava é explicitado pelo diálogo entre surdos que se estabelece entre ele e o carregador. Enquanto este lhe fala da cidade, seu pensamento está fixado em Henri IV:

Não era possível, àquela hora do entardecer, confessar ao velho de Pau a paixão essencial do instante: Henrique IV. Nem era possível dizer-lhe que estava achando o país demasiado terno para um rei tão belicoso.

[...]

Durante a viagem, eu viera lendo “as cartas de amor e de guerra” do maravilhoso soberano. As frases da sua alocação às tropas, no dia 14 de Março de 1590, antes da batalha de Ivry, cintilavam na minha memória: “Sois franceses! Sou vosso rei!! O inimigo está ali!”

— ... a cidade é muito divertida, quando vêm os ingleses, no inverno. Agora, é como eu digo, é a estação-morta. No outono não tem ninguém. O senhor precisa vir é no inverno. Então, sim! “Meus filhos cerrai fileiras! Se perderdes o vosso estandarte, aqui está o sinal de reunir: segui o meu penacho! Ele indicará sempre o caminho da honra e da vitória!”

— ... sim, a vida, nessa ocasião é um pouco mais cara. O senhor sabe como são os ingleses: fazem aumentar o preço de tudo porque pagam com libras. E o senhor sabe também como é a libra... Um dinheiro que não custa nada a essa gente do outro lado da Mancha! (pp. 160-161)

Essa recusa em se situar na cidade de Pau do século XX domina todo o capítulo, a tal ponto que “numa noite de fastidiosa garoa”, passeando por uma rua cujo nome ignorava, o viajante, ao ser assediado por uma mulher, “naquele ponto da cidade que residia o amor sem sonho”, dirige-se a toda pressa para o castelo, a ver se as suas altas muralhas dentro da noite conseguiam levar a sua alma para o século XVI.

*Chão de França* funda-se numa poética de deslocamento do viajante em tempos diferentes, de acordo com seu envolvimento com a literatura, a história e a cultura francesa. De modo que ao chão físico da terra de França sobrepõe-se seu chão cultural. Através desta superposição presentificam-se, no texto, instantes de comunicação, por parte do viajante, com os acontecimentos e o cotidiano dos tempos passados, permitindo-lhe realizar uma poética da viagem subjetiva, no registro de um estilo direto, simples e bastante emotivo, como atestam as infindáveis reticências e exclamações do livro.

Conhecendo boa parte de seu chão cultural, o móvel do deslocamento do “eu narrador” pelo chão físico consiste na busca da posse, *in loco*, do já conhecido e amado. No fundo, as evocações e os desejos do escritor-viajante explicitam que ele busca o mesmo e não o outro. Isso fica muito claro no último capítulo, “Escala em Dakar”, no qual mantendo o estilo direto, simples, mas afastando-se

do tom lírico e apagando completamente a visão eufórica presente em outros capítulos, o narrador-viajante deixa transparecer seu mal-estar diante dos negros. Para examinarmos esta questão, vale a pena nos determos num fragmento inteiro:

Desço à terra. Atraveso as filas de armazéns e chego à rua que leva à cidade. As casas estão ainda fechadas. É domingo.

Mendigos assaltam-me. Mendigos com caras semelhantes às de outros pretos que conheço, que amo...

A língua estabelece a hostilidade. Língua que nunca ouvi, que nunca decifrei...

E as mãos se estendem, negras, com a palma cor-de-rosa – como tantas que gosto de apertar, longe, do outro lado do mar...

Continuo a andar, a fazer a penosa descoberta de uma população que não crê no mesmo Deus em que eu creio, que não sabe dos mesmos personagens celestiais de que eu sei, que não reza as mesmas orações que eu rezo...

“Ave Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco...”

Sebastião Pescador? Não. É parecido com ele, mas não é ele. Não cantaria, ao bater dos tambores, no congado frenético:

*Virgem do Rosário,*

*Sua casa cheia,*

*Sua casa cheia,*

*Virgem do Rosário,*

*Cravo e laranja.* (pp. 198-199)

Fica claro neste texto que a origem do mal-estar do escritor-viajante brasileiro diante dos negros africanos não advém da cor de sua pele, mas do fato de pertencerem a uma cultura que lhe é totalmente estrangeira. “A língua estabelece a hostilidade. Língua que nunca ouvi, que nunca decifrei...”, sem falar na religião. Mas a língua, como instrumento de comunicação, diálogo cultural e afetividade lhe é fundamental. Sebastião Pescador, o negro do Brasil, fala a mesma língua que ele, é capaz de rezar como ele e cantar as mesmas canções do folclore que ele. No primeiro capítulo, cujo título significativamente é “Primeira entrevista com a terra de França”,

ainda no navio, ao ver, no cais, encarapitados em andaimas, operários batendo martelos, diz o narrador:

Atento um pouco para esses rostos anônimos e fico a pensar, comovido e pueril, que são da mesma raça de certos poetas cujos versos eu sei de cor. (pp. 16-17)

Diferentemente de Dakar, sua passagem pela França foi tranqüila e, mais do que tranqüila, foi almejada. Neste espaço, o viajante encontra-se num ambiente histórico, cultural e literário em harmonia com a sua própria tradição e cultura, daí seu desejo de uma aproximação física, consubstanciada na metáfora da “posse de um corpo maravilhoso”, incluída nas palavras finais do primeiro capítulo que coincidem com seu desembarque no Havre:

Pisando no cais, meu primeiro passo é como uma carícia. Tomo posse de um corpo maravilhoso. (p. 19)

Em alto-mar, respirando aliviado por achar-se distante de Dakar, pensando na Europa e na América, diz o narrador, explicitando as relações simbióticas entre estes dois continentes, de acordo com sua visão:

Europa! Nas tuas ruas estrangeiras, a multidão ao menos era minha, porque todos os meus gestos eram iguais aos dela.

Felizmente, vou a caminho da América, Európa transplantada e cordial, em que os homens são mais do que meus iguais, são minha família. Agora, vou rever praias cuja cantiga sei de cor e montanhas donde descem rios em que pesquei. Se eu voltar a ver Sebastião (parecido, tão parecido com o preto das miçangas), ele irá direito ao meu coração com esta pergunta preciosa:

– Como vai, doutor?

E eu me sentirei seu irmão, porque lhe responderei, numa língua que também é dele, com uma fé que é de nós dois:

– Bem, com a graça de Deus, Sebastião. (p. 203)

Não se pode deixar de assinalar a visão despolitizada e, até mesmo ingênua, dessa

relação idealizada entre as duas culturas, apesar de o viajante mostrar-se consciente, em alguns momentos do livro, de que tal aproximação tem lá seus limites. Talvez isso se explique pelo teor de alta concentração na experiência subjetiva deste narrador-viajante, sumamente erudito, pertencendo à elite intelectual de um país que vivenciava, ainda naquela época, estreitas relações culturais com a França. Acrescente-se ainda o fato de que Ribeiro Couto, cuja experiência real foi literarizada em literatura neste livro, foi um entusiasta e dinâmico francófilo, colaborou com *Les Cahiers du Sud* e também escrevia em francês (língua que dominava muito bem), chegando a conquistar o prêmio internacional de poesia "Les Amitiés Françaises", outorgado anualmente pela Société des Poètes Français a um poeta estrangeiro, com o livro *Le jour est long*, em 1958. De modo que é ele quem vivencia uma relação harmoniosa entre as duas culturas, com as quais mantém estreitos laços de afeto e familiaridade que se manifestam não só com relação à arte, mas também com relação ao humilde cotidiano, como pudemos verificar há pouco com sua manifestação comovente ao avistar operários anônimos no cais do Havre, no momento de sua chegada à França e ao projetar seu sentimento fraterno em relação a Sebastião, quando imagina sua chegada ao Brasil.

Enquanto realização poética, a experiência do narrador-viajante de *Chão de França* funda-se na idéia de viagem clássica, que supõe um deslocamento espacial com um objetivo e a volta ao lugar de origem. A finalidade desta viagem propiciou a sobreposição de deslocamentos, também temporais, para que o sujeito viajante concretizasse, através da imaginação, a posse do objeto desejado, ou seja, a imersão na França de outros séculos, à qual ele tivera acesso por meio dos livros. Por se tratar de uma busca cultural em função do passado para realizar o sonho de um viajante afeiçoado pela cultura francesa, *Chão de França* esgota-se em si, se fôssemos nos inda-

gar sobre o papel dessa viagem ficcionalizada no conjunto da obra de Ribeiro Couto. Trata-se, como já afirmei, de uma viagem clássica, isto é, além da volta ao lugar de origem, tem um objetivo. Mas seu objetivo não é o de formação, no sentido de uma busca que se projeta para o futuro; ao contrário, trata-se de uma busca do passado. É uma viagem de reconhecimento de uma formação solidificada. Tanto é que, em termos de linguagem, este livro confirma a dicção literária de Ribeiro Couto, pelo menos enquanto poeta penumbriista.

Neste sentido, *Marinheiro de primeira viagem*<sup>4</sup> revela-se o oposto: apresenta desdobramentos na produção literária posterior de seu autor, além de documentar sua inserção na discussão sobre os caminhos da ficção contemporânea, incluindo-se o gênero narrativa de viagem, como ocorre nos encontros de Osman Lins com o escritor romeno Vintila Horia e com os novos romancistas Robbe-Grillet e, sobretudo, Michel Butor. Em seu diálogo com este último cabe destacar a revelação, no plano da ficção, de sua intenção, existente no momento do encontro real mas não exposta a seu interlocutor, que estava escrevendo àquela época *Mobile*, de também escrever um livro de viagem. O personagem viajante mostra-se ciente, no entanto, de que seu plano era menos ousado que o de Butor, interessado em compor um livro de viagem que não se submetesse "à rotina do gênero aparentemente esgotado..., planejando construí-lo um pouco à maneira dos móveis de Calder". De modo que o tema da renovação do gênero literatura de viagem acaba, também, por constituir matéria deste livro e reúne esses dois escritores dialogando no mesmo patamar, na medida em que ambos, cada um a seu modo, contribuíram para inserir o gênero narrativa de viagem na linguagem literária moderna, marcada por sua aproximação às artes espaciais e visuais, conforme já tive oportunidade de demonstrar em outra ocasião.

Como em *Chão de França*, em *Marinheiro de*

*primeira viagem* a experiência do viajante funda-se na idéia de viagem clássica. Neste caso, a viagem clássica confunde-se com a experiência vivenciada por Osman Lins, cumprindo o papel, se não de total formação, de complementação da formação de um escritor, que foi para a França significativamente como bolsista da Aliança Francesa, munido de um rígido plano cultural de visita a catedrais, a museus, de idas a espetáculos de teatro, de entrevistas com escritores, em função de seu projeto literário. De modo que esta viagem adquire um peso e um significado especiais porque nos ajuda a compreender os caminhos que levaram Osman Lins a cultivar uma nova dicção literária, em *Nove, novena e Avalovara*. Além disso, no que se refere ao romance *Avalovara*, vale lembrar que nele também reaparece, numa requintada elaboração ficcional, a experiência de Osman Lins na França, como bolsista da Aliança Francesa. Abel, o personagem-escritor, em sua constante busca de um objeto, seja a mulher, seja o próprio ato de escrever, seja a tentativa de compreensão do mundo, vivencia parte de sua experiência em Paris. De modo que a experiência real de Osman Lins na França apresenta desdobramentos na literatura brasileira, quer como concretização de uma obra de literatura de viagem, quer como elemento estrutural interno de um romance.

O desejo de Osman Lins, plenamente realizado, era o de que o leitor abrisse *Marinheiro de primeira viagem* com a expectativa de ler uma obra literária. Diz o narrador, introduzindo em sua narrativa uma reflexão:

Não se creia que este livro reflita, exatamente e sempre, o que foi sentido na viagem. Pois é escrito ao longe sob uma perspectiva que o passar dos dias modifica. Assim, incidentes não banais, aos quais se prestou atenção, surgem agora carregados de sentido, enquanto se afiguram não propriamente insignificantes, mas mortas, não oferecendo ao ato de escrever nenhum estímulo, visitas demoradas e até minuciosas, como a feita ao Alcazar de Granada, da qual só uma coisa restou: a claridade da sala de banhos, uma claridade de bosques de verão. (p. 133)

Trata-se de uma advertência literal e deslocada. Literal, porque esse trecho tem por título "Advertência". Deslocada, porque se encontra no final do livro, faltando menos de dez páginas para seu término. No entanto, ela tem sentido dentro da estrutura fragmentária da obra, que a desobriga de ser lida linearmente. Mas essa estrutura não é aleatória. O livro obedece a uma construção. As primeiras impressões se fundem com as últimas para dar a idéia de um círculo, de uma fase não inscrita no seguimento normal da vida. *Marinheiro de primeira viagem* inicia-se com a personagem num velho hotel de Lisboa, em sua última etapa da viagem, propondo-se a sentar e a escrever, "penetrar nos meses que passaram e tratar parcialmente de refazê-los", pontuando, assim, o cruzamento entre viagem e literatura.

Para tornar literária sua viagem real, Osman Lins colocou a narração na terceira pessoa, o que lhe permitiu falar de coisas muito íntimas mais à vontade, e centrou-se no transitório, no único, no que não virá a repetir-se, ficcionalizando com tintas fortes sua própria experiência. Começa a evocar seu desembarque em Bordeaux. Daí para a frente, o leitor acompanhará as andanças da personagem em Paris e em outras cidades européias até fechar o círculo e deparar-se com ela em Lisboa, prestes a retornar ao Brasil. Os fragmentos, encabeçados por títulos que lembram o modo de nomear quadros ("A moça", "Flores para alguém", "De pássaros", "Exílio"), focalizam momentos da experiência de Osman Lins, desde incidentes banais, como o esquecimento de um par de luvas, numa noite fria, num quiosque de jornal, até visitas a catedrais, a museus e encontros com escritores, de acordo com seu rígido projeto cultural. A opção pelo narrador em terceira pessoa, além de permitir um distanciamento diante de uma experiência real, ainda que ficcionalizada, propiciou a recorrência a diferentes gêneros como crônica, reportagem, narrativa, entrevista, conversa, carta, em estilos mais ou menos distanciados e mais ou menos líricos, que dominam os diferentes módulos, conferindo ao livro uma estrutura fragmentada e ao mesmo tempo dinâmica.

4 Osman Lins, *Marinheiro de primeira viagem*, São Paulo, Summus, 1980.

O fragmento “Visita à catedral de Saint-Étienne” oferece ao leitor a oportunidade de deparar-se com a personagem-viajante numa situação cuja experiência real é reconhecida, pelo escritor, como uma das mais importantes de sua viagem:

Sorve a claridade desta catedral, sua ampliação. São, entretanto, os vitrais da abside que lhe detêm os passos. A vida de São Nicolau, de Maria Egípcíaca, a história de Maria Madalena, de José e os irmãos, a parábola do Bom Samaritano, do Filho Pródigo, outras ali foram estampadas, juntamente com vibrantes cenas de trabalho (dos tanoeiros, padeiros, carpinteiros, entalhadores de pedras, peleiros etc., cujas corporações doaram o esplêndido conjunto), em flagrantes de um poder de síntese espantoso. Contempla as miúdas figuras, incompletas e rústicas, mas candentes na sua ríspida simplicidade, e vívidas, livres, em meio ao excesso de ornamentos, de bordaduras que cercam os medallhões nos quais elas se inscrevem. Se as esquece, se abstrai, ante os vitrais, a biografia ou parábola representadas, seu objetivo edificante, se não vê mais os personagens, suas atitudes, seus rostos, as pregas de seus mantos, então a beleza das cores se destaca autônoma – e o maravilhamento não decresce. (p. 11)

Esse fragmento acentua a instância de contemplação e o olhar antiturístico deste escritor-viajante que busca, em outras artes, alimento para sua literatura e para sua própria interioridade. A personagem mostra-se totalmente tomada pela arte que contempla e sobre a qual reflete.

O escritor-viajante mergulha de tal modo na arte que direciona para o cotidiano um olhar por ela mediatizado. As personagens de carne e osso, encontradas em suas andanças, são contaminadas por analogias que as elevam para o registro da arte e as tornam literárias. Assim ele se defronta, ao sair de uma catedral, com um *clochard* que é como “esses personagens de Dostoievski, que aparecem no meio de uma ponte, em pleno nevoeiro e dizem uma porção de coisas imprevisíveis” (p. 9). O homem de meia-idade que encontrou num

parque e sentou-se num banco, perto de uma árvore florida, “tinha ar de quem não sabe o rumo que haverá de tomar ao levantar-se. Perdido como a personagem de Butor, numa cidade estranha” (p. 34). A mulher do proprietário de um hotel, em Bruges, “era de uma beleza a Pier Angeli” (p. 56).

Uma modalidade de olhar mediatizado pela arte que se sobressai, chegando até a constituir um recurso obsessivo, é a analogia com quadros específicos, nas descrições de personagens e espaços em *Marinheiro de primeira viagem*. O quarto do hotel em Bordeaux era “um interior à Matisse”. A moça que subiu no trem em Vierzon poderia servir de modelo tanto a Van Gogh quanto a Renoir. Ela tinha qualquer coisa do *Gamin au Képi* e de *Le Collégien*, mas também se assemelhava à *La fillette à la gerbe*. O clima de uma tarde “rara, brilhante, colorida”, no jardim das Tuileries, com pompos voando até a fonte no centro do *bassin*, lembrava o quadro *Domingo* de Dufy. A descrição de seu último dia em Paris também é aproximada a uma cena da pintura moderna:

Logo iria embora – e tudo aquilo, árvores, estátuas, repuxos, os jovens reunidos sob o sol, as ânforas com flores em torno, seu quarto de hotel, as crianças que conversavam de uma janela para outra, à noite, os edifícios, os cartazes de metrô, ele mesmo, tudo seria visto assim: como um quadro de Seurat. (p. 137)

Matisse, Van Gogh, Renoir, Dufy, Seurat realizam, na pintura, aquilo que o olhar “antiturístico” de Osman Lins pretende realizar na sua literatura de viagem: cenas do cotidiano, da cidade, o transitório, o único, o que não virá a repetir-se.

O recorrente traço estilístico de recurso a analogias com pintores e quadros, como um procedimento para ficcionalizar uma experiência real em *Marinheiro de primeira viagem*, visto dentro do projeto literário de Osman Lins revela uma poética voltada para a relação entre literatura e pintura. Neste livro, a pintura aparece como um código referencial externo para a composição ficcional do espaço e da personagem, enquanto em *Nove, novena* e

*Avalovara* a escritura absorve a linguagem pictórica, nos limites de sua natureza específica. Não se encontra nesses livros nenhuma referência explícita a um pintor ou a um quadro. Mas em ambos os casos, o recurso à pintura ocorre em função da linguagem literária. Em *Marinheiro de primeira viagem*, a relação com a pintura é epidérmica, não chega a penetrar nas camadas internas do texto. Em *Nove, novena* e, posteriormente, em *Avalovara*, as descrições pictóricas conjugadas com a estrutura retabular, com os ornamentos, além de outros procedimentos, indicam a radicalização de uma poética que se assume como literatura, contrapondo-se à dicção mimética de seus livros da primeira fase: *O visitante*, *Os gestos* e *O fiel e a pedra*.

Pouco importa que Osman Lins tenha escrito esse livro como uma catarse. Estava tão tomado pelas lembranças acumuladas no período de viagem que se sentia impedido de realizar tranquilamente os trabalhos de ficção planejados. *Marinheiro de primeira viagem* incorpora, na sua poética, embora de modo tímido, os efeitos da vivência de seu autor na França e, por isso mesmo, torna-se um importante elo entre os dois momentos de sua obra. Mas seu valor não se esgota nessa função. Este livro impõe-se como um rico documento de sua imersão cultural na França e na Europa, impõe-se por suas qualidades literárias e impõe-se, também, por sua contribuição para a renovação do gênero literatura de viagem.

Sem desdobramentos similares ao de *Marinheiro de primeira viagem* na obra de seu autor e na contribuição para a renovação do gênero narrativa de viagem, como já anunciei, *Chão de França* confirma a dicção literária de Ribeiro Couto. Mas é preciso reconhecer que este livro funciona também como um rico documento de sua imersão cultural na França. Vistos sob esta perspectiva documental, ainda que no contexto de uma narrativa real ficcionalizada, no âmbito de projetos individuais de literatura, de autores não pertencentes à mesma geração, um outro elemento comum aproxima estes dois livros de viagem: a busca de seus personagens escritores-viajantes na França é sobretudo cultural, intelectual e ar-

tística, e um dos procedimentos característicos de suas poéticas para narrar essa busca consiste na instrumentalização do objeto dessa busca (que é real por parte do escritor) na própria linguagem literária, seja através do recurso à superposição do chão cultural sobre o chão físico da França – permitindo que o narrador se transponha à França dos séculos XVI e XIX, chegando até a se postar ao lado de Stendhal, por exemplo, por meio do sonho e da imaginação –, seja através do recurso que estabelece analogia entre pessoas do cotidiano e personagens literárias, artísticas e representações de quadros. A especificidade da literalização do objeto da busca real explica-se pelos projetos literários de cada autor: enquanto o viajante de *Chão de França* foge da realidade presente para realizar o contato, *in loco*, com a cultura francesa do passado, o viajante de *Marinheiro de primeira viagem* traz o objeto de sua busca para a realidade presente.

Partindo de experiências reais, estes livros de viagem tematizam um aspecto que caracteriza a tradição da prática cultural da viagem de autores e intelectuais brasileiros à França, pelo menos até mais ou menos a metade do século XX. Eles iam para França em busca de alimento cultural e literário, realizando, em grande parte, viagens no sentido clássico, enquanto viagens de formação. No entanto, muitos outros realizaram viagens atraídos pelo luxo e luxúria de Paris, sobretudo na *belle époque*. Dessas viagens resultou uma literatura de viagem epidérmica, caracterizada por descrições superficiais e paisagísticas, às vezes com algum interesse de reportagem. É o caso de *365 dias de Bulevar*, de Theo Filho, *Corpo e alma de Paris*, de Tomás Lopes, *Paris Luz*, *Paris Trevas*, de José Augusto Correia, conforme afirma Brito Broca no capítulo de *A vida literária no Brasil – 1900* dedicado à sedução que Paris exercia nessa época. Na literatura de viagem destes primeiros decênios, diferenciam-se *Paris*, de Nestor Vitor, onde o descritivo cede lugar à crítica minuciosa e se realiza uma verdadeira exegese de uma cidade e de um povo; e *Pathé-Baby*, de Antônio de Alcântara Machado, que, num tom satírico, realiza “o reverso dessa literatura incrítica de panegíri-

co, cultivada pela maioria de nossos escritores do '1900'.<sup>4</sup> Brito Broca tem razão ao sublinhar as contribuições de Nestor Vitor e de Antônio de Alcântara Machado em relação às dos outros escritores citados, mas comete injustiça, neste capítulo, por não estabelecer um juízo de valor que contemple as diferenças em nível de qualidade literária entre *Paris* (1911) e *Pathé-Baby* (1926). O volumoso livro de Nestor Vitor, marcado por um olhar atento e minucioso que contempla todos os aspectos da vida em Paris, desde o cotidiano mais prosaico até o sistema econômico, inscreve-se no registro de uma espécie de relação de viagem, tendo, portanto, hoje em dia, um interesse de ordem mais histórica. *Pathé-Baby* não vale apenas por seu olhar crítico em relação à Europa, mas se sustenta enquanto obra de arte. É uma bela literatura de viagem, apesar de ter sido composto a partir de crônicas escritas durante os oito meses em que permaneceu na Europa em 1925 e enviadas para o *Jornal do Comércio*. Tal injustiça, no entanto, foi corrigida por Brito Broca no artigo "Nosso céu tem mais estrelas", que saiu em *A Gazeta*, em 11 de fevereiro de 1958, quando reconhece o importante papel que esse livro representou no Modernismo, "não só do ponto de vista literário – por ter constituído a primeira demonstração da prosa modernista – como do ponto de vista da vida literária – por ter marcado uma posição nova em nossa maneira de encarar a Europa".<sup>5</sup> Brito Broca desfaz, aqui, a injustiça anterior, mas comete outros equívocos, ao fazer a afirmação exagerada de que *Pathé-Baby* constituiu "a primeira demonstração da prosa modernista" e marcou "uma posição nova em nossa maneira de encarar a Europa". Qual é o lugar de *Memórias sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade, que foi publicado em 1924, com relação a essas questões? Aliás, o próprio Oswald prefaciou *Pathé-Baby*, cuja

composição e cujo tom irônico, além da sintaxe telegráfica e cinematográfica, têm muito a ver com *Memórias sentimentais de João Miramar*.

Apesar dessas realizações de literatura de viagem, os primeiros decênios não nos oferecem obras fundadas numa viagem clássica em busca da cultura e da literatura, numa linguagem literária mais elaborada. *Pathé-Baby* é uma excelente obra de literatura de viagem, mas não se fundamenta no motivo da viagem clássica.

Este vazão é compensado, no âmbito da literatura *tout court*, por duas obras-primas do Modernismo brasileiro, pelo já referido *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933) de Oswald de Andrade, narrativas com fortes ingredientes autobiográficos, nas quais viagens reais do autor são ficcionalmente tematizadas. Destes dois livros, gostaria de chamar a atenção, de modo especial, para o primeiro, não só porque apresenta nas suas entranhas uma mininarrativa de viagem clássica – com o relato da partida à Europa e de seu retorno ao Brasil em trinta fragmentos consecutivos, constituindo um todo que pode ser destacado do romance e lido como se fosse um conto autônomo –, mas também porque literaliza uma experiência de viagem de formação, que fica muito clara nas seguintes palavras de João Miramar: "E minha mãe entre médicos num leito de crise decidiu meu apressado conhecimento viajero do mundo."<sup>6</sup> Na vida real, conforme nos conta em *Um homem sem profissão*, ele viajou pela primeira vez em 1912. Aproveitando-se da fase de prosperidade em que se encontrava sua família, consegue de sua mãe o que mais desejava na vida – conhecer a Europa. Eis o que ele nos diz:

A esse tempo o pintor Osvaldo Pinheiro obtivera uma bolsa do governo para estudar pintura em Paris, com o apoio do Senador

Freitas Vale, dono exclusivo do setor oficial de Belas Artes. Eu fora, em 1910, aprovado para o segundo ano da Faculdade de Direito e em 1911 chegara ao terceiro ano. Convenci minha mãe de que nada atrapalhava a minha carreira de homem de letras a interrupção de meus estudos.<sup>7</sup>

Neste depoimento, fica claro que a primeira viagem de Oswald à Europa foi realizada em período de sua formação real. De modo que ele realizou uma viagem no sentido clássico e na idade apropriada.

Além disso, em outros momentos do livro despontam tematizações envolvendo viagens clássicas de formação de outros personagens com os quais convive João Miramar. É o que ocorre no fragmento 18. *Informações*:

Gustavo Dalbert numa noite de cabelo e cigarro disse-me que a arte era tudo mas a vida nada. Ele era músico e ia morar em Paris comigo, o amigo e jovem poeta João Miramar.<sup>8</sup>

Um pouco adiante, no fragmento 22. *Maçonaria*, informa-nos João Miramar:

O João Jordão que não era artista nem nada aparecia magro e uma tarde arranhou o subsídio governamental para estudar pintura em Paris. (p. 51)

Assim é ficcionalizado um dado real da cultura brasileira do início do século, gerando uma espécie de "motivo", a saber, a busca da arte e da cultura européia, que vai acabar constituindo um traço específico de uma boa parcela da literatura de viagem brasileira do século XX, quando a autoria é de um escritor-viajante.

São conhecidos os desdobramentos desta e de outras viagens de Oswald para a literatura brasileira no que diz respeito a seu papel no Modernismo, à sua própria produção literária e à sua atuação como intermediário cultural entre Brasil e Europa. Não é o caso de retomarmos esse assunto aqui. Mas vale evocar a importância da viagem na vida e na obra de Oswald de Andrade com o intuito de se pontuar sua contribuição para a tradição do gênero da literatura de viagem, consubstanciada a partir de uma experiência de viagem clássica, eixo em torno do qual se pode traçar um dos fios da tradição da literatura de viagem no Brasil. Este gênero dispõe de um razoável acervo, à espera de estudos mais sistematizados, não só com o objetivo de se compor uma visão global de sua história, mas também com a perspectiva de se delinearem as realizações específicas de cada escritor-viajante brasileiro. Este é o projeto que pretendo desenvolver nos próximos anos.

São Paulo, maio de 1998.

4 Brito Broca, *A vida literária no Brasil – 1900*, 2. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1960, p. 98.

5 Cecília de Lara, *Comentários de notas à edição fac-similar de 1982 de Pathé-Baby*, São Paulo, Imprensa Oficial/ Arquivo do Estado, 1982, p. 57.

6 Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar*, Rio de Janeiro, Globo, 1990, p. 53.

7 Oswald de Andrade, *Um homem sem profissão*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974, p. 57.

8 *Memórias sentimentais de João Miramar*, op. cit., p. 50.