

Chegada de  
Blaise Cendrars  
ao Brasil  
acompanhado à  
direita por  
Sérgio Buarque  
de Holanda, e à  
esquerda por  
Ronald de  
Carvalho, em  
1924



# Exotismo e alteridade:

MARIA TERESA DE FREITAS

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

# histórias brasileiras de

# BLAISE

# CENDRARS

Adentremos agora, com Blaise Cendrars, as profundezas do Brasil, o sertão, a floresta virgem com seus “*mâchoires qui rongent*” (1), com seus espíritos do Bem e do Mal – lobisomens aterrorizantes, ameaçadoras jibóias de cem metros de comprimento (mas que nunca se conseguem ver!), hediondos crocodilos escondidos nas profundezas das águas –, as enormes fazendas com seus coronéis-caçadores, suas negras imensas, suas bruxas – em suma, tudo aquilo que, de sua “segunda pátria espiritual”, povoa os sonhos do poeta. Sonhos ou devaneios, conscientes ou inconscientes, vividos ou imaginados – em todos os casos, *escritos*. Como, por exemplo, aqueles verdadeiros sonhos sobre os mistérios do Outro que são as “histórias brasileiras” de *D’Oultremer à Indigo* (2). Conjunto de cinco novelas, das quais a primeira, “Son Excellence l’Ambassadeur”, se passa em Paris, e nada tem a ver diretamente com o Brasil, a segunda – “Le ‘Coronel’ Bento” – conta as aventuras estapafúrdias da personagem-título entre Paris e sua fazenda no interior do Mato Grosso, a terceira – “Mes Chasses” – conta histórias de caça a diferentes animais selvagens das quais Cendrars teria participado em várias fazendas do interior do Brasil, a quarta – “L’Amiral” – se passa num transatlântico de luxo durante a travessia de Cendrars do Brasil para a França, e conta sobretudo a história de um acidente que o comandante do navio e sua amante inglesa sofreram durante uma escala em Pernambuco e que deixou nela uma enorme cicatriz de alto a baixo no rosto – dividindo-o ao meio –, e a última – “Monsieur le Professeur” – é a história de um professor de Botânica sueco, da Universidade de Upsala, que Cendrars conhece em Paris e que estivera no Brasil em tempos idos, quando então (entre outras aventuras) levava de volta consigo um espécimen único de uma deslumbrante flor brasileira, que muda várias vezes de cor no decorrer do dia.

Escritura de uma alteridade, evidentemente – o Outro concebido aqui como um grupo sociocultural concreto ao qual o “Eu” não pertence (3) –, e de uma alteridade exótica, pois que longínqua e diferente – exotismo utilizado aqui no sentido de “estética do inverso” (4) –, o que a caracteriza essencialmente? Que lugar ocupa ela no imaginário de Cendrars, esse imaginário povoado de toda sorte de alteridades? Que papel representa ela em relação à identidade pessoal e cultural do autor? Essas são as perguntas que visio a responder aqui, através da análise do exotismo do Outro brasileiro na escritura de Cendrars nessa coletânea.

## ALTERIDADE E EXOTISMO

Começaremos por definir *alteridade* (no sentido antropológico do termo) como sendo uma combinatória de diferenças que o Eu percebe no Outro (5). Sem esquecer a relatividade do conceito – que só pode se configurar a partir de um sujeito determinado – veremos fundar-se assim a relação entre alteridade e exotismo que os teóricos estabelecem, sejam eles literários, sociólogos ou etnólogos. Assim, Segalen na sua tentativa de redefinição do exotismo literário assimila diretamente as duas noções, uma vez que funda a definição do exotismo sobre o conceito de diferença – “*la notion de différent, la perception du divers, la connaissance de quelque chose qui n’est pas soi-même*” (6). Affergan, em seu ensaio de crítica etnológica – intitulado precisamente *Exotisme et Altérité* – afirma desde o início que o processo de apreensão da alteridade dá origem a uma nova dimensão da consciência, que denomina, no rastro de Segalen, *exotique* (7). E Todorov dedica toda uma parte de seu *Nous et les Autres* a “L’Exotique” (8), que considera uma forma de escritura do Outro – a forma literária propriamente dita.

Todavia, essa concepção da alteridade como diferença não basta, por si só, para definir o exotismo. Por um lado, há que se levar em conta a atração do *longínquo*, que é também uma das marcas constitutivas da escritura exótica (9). Aliás, a importância

do *longínquo* e de sua relação com a idealização do Outro na teoria do exotismo é incontestável. Todorov lembra que, no canto XIII da *Ilíada*, Homero – que o crítico tem como o primeiro “exotista” célebre – considera os Abioi, então a população mais longínqua das que conhecem os gregos, os mais justos dos homens; e no canto IV da *Odisséia* supõe ele que “*aux confins de la terre [...] la vie pour les mortels n’est que douceur*”. “*Ici – conclui Todorov – on chérit le lointain parce qu’il est lointain*” (10). Lévi-Strauss transporá o mesmo comentário a uma época recente, ao apontar aquela “*foule d’auditeurs pour qui des platitudes et des banalités sembleront miraculeusement transmutes en révélations pour la seule raison qu’au lieu de les démarquer sur place, leur auteur les aura sanctifiées par un parcours de 20 000 kilomètres*” (11). Com efeito, no devaneio exótico, é o espaço longínquo e geralmente inacessível que se idealiza e se coloca no centro do mundo sonhado (12).

Por outro lado, tampouco se pode esquecer a importância da noção de *estranheza* na constituição do conceito de exotismo: “*Une oeuvre d’art est exotique – precisa Mario Praz – non pas à cause de la seule présence d’éléments étrangers [...], mais lorsqu’elle est inspirée par les émotions provoquées par l’évocation de pays étrangers ou par leur contact [...]. La gamme de ces émotions va de la fascination pour des coutumes inusités et bizarres (aspects qui ont frappé les premiers la fantaisie des Européens), ou pour des passions exaspérées et même monstrueuses [...], à la jouissance d’une vie plus riche et libre de toute contrainte morale*” (13).

Chega-se assim, com Baudrillard e Guillaume, à noção de “alteridade radical”: “[...] *dans tout autre il y a autrui – ce qui n’est pas moi, ce qui est différent de moi, mais que je peux comprendre, voire assimiler – et il y a aussi une altérité radicale, inassimilable, incompréhensible, et même impensable*” (14). É nessa “*inquiétante altérité*” (15) que residiria o verdadeiro exotismo, bem distinto daquele “*éloge dans la méconnaissance*” que de-

- 1 A expressão, de Victor Hugo (*Légende des Siècles*, Seizième Siècle, “Le Satyre”), mostra um dos bons exemplos franceses do emprego do simbolismo da grande floresta devoradora. Utilizado com frequência na literatura hispano-americana inspirada pela floresta virgem, o tema será abundantemente utilizado por Cendrars, particularmente no texto de que trataremos aqui.
- 2 In *Oeuvres Complètes*, vol. 8, Paris, Denoel, 1964. As citações correspondem a essa edição e serão, como de resto todas as demais citações tiradas de textos franceses, traduzidas por mim.
- 3 Cf. Tzvetan Todorov, *Nous et les Autres*, Paris, Seuil, 1989, p. 11.
- 4 Cf. Victor Segalen, *Essai sur l’Exotisme*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 71: “*Est exotique, au sens propre, tout ce qui est extérieur au sujet observant*”. É também o sentido etnológico do termo, que associa alteridade e exotismo (cf. Francis Affergan, *Exotisme et Altérité*, Paris, PUF, 1987, p. 218). Seja como for, o importante é não reduzir o conceito ao sentido de “tropicalismo”, como se faz habitualmente.
- 5 Cf. F. Affergan, op. cit., p. 225.
- 6 V. Segalen, op. cit. p. 23. É a definição do que designa como “exotismo essencial” (p. 37).
- 7 F. Affergan, op. cit., p. 9.
- 8 T. Todorov, op. cit. pp. 297-386.
- 9 V. Segalen, op. cit., p. 104.
- 10 T. Todorov, op. cit., p. 298.
- 11 Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Union Générale d’Éditions, 10/18 [Plon, 1955], 1962, p. 6.
- 12 Cf. Jean-Marc Moura, *Lire l’Exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 5. O autor, no entanto, não insiste sobre a noção de idealização, que me parece essencial.
- 13 “Exotisme”, in *Encyclopaedia Universalis*, 1989, vol. 9, p. 163.
- 14 Jean Baudrillard et Henri Guillaume, *Figures de l’Altérité*, Paris, Descartes, 1992, p. 4.
- 15 Idem, *ibidem*, p. 7. A expressão bem como a noção aludida, evidentemente, à “inquiétante estranheza” freudiana (in *Essais de Psychanalyse Appliquée*, Paris, Gallimard [Idées], 1933).

nuncia Todorov.

Podemos pois estabelecer dois valores essenciais na apreensão da alteridade, que irão forjar os símbolos emblemáticos sob os quais o Outro será percebido e concebido como exótico: o *longínquo* e o *maravilhoso*, este último nos seus dois pólos fundamentais, *a bondade* e *a beleza paradisíaca* de um lado, e o *monstruoso*, ou pelo menos o *estranho*, do outro (16). Vejamos como esses elementos são utilizados por Cendrars nas novelas de *D'Oultremer à Indigo*.

## O LONGÍNQUO

Começaremos pelo próprio título, que, por uma simples associação de idéias, evoca de imediato terras longínquas, um além-mar distante e desconhecido. Com efeito, logo após as primeiras páginas, o leitor é transportado para além do Oceano Atlântico, ao Brasil, que, apesar das breves incursões na Itália, na Dinamarca, no Uruguai e na Suécia, será o espaço de eleição de Cendrars nessa coletânea. Diríamos, pois, à primeira vista, que, confirmando o título, o autor situa sua história num espaço longínquo, diferente e novo – portanto exótico. No entanto, um olhar mais atento mostrará que as coisas não são assim tão simples.

Na verdade, o espaço exerce uma função essencial nessas novelas, que se estruturam inteiramente em torno de um eixo espacial deveras complexo. Por um lado, elas se organizam sobre um jogo espacial que se caracteriza por um vaivém incessante entre a Europa – sobretudo a França – e o Brasil; não apenas de uma novela para outra, mas principalmente dentro de cada uma delas. Assim, a história do “Coronel Bento” estrutura-se em ziguezague, entre Paris e Mato Grosso; a “caça” ao crocodilo começa com a chegada das personagens ao interior de São Paulo, vindas de Boulogne, e termina com a partida iminente do personagem-autor-narrador para a França; a história de “L’Amiral” desenrola-se quase inteiramente durante a travessia da costa brasileira para a França; e o

Senhor Professor fizera, à sua época (1887, ao mesmo tempo em que Cendrars vinha ao mundo (17)), uma ida e volta entre a Suécia e o Brasil.

Vê-se por aí que o texto de Cendrars instaura uma ligação permanente e fácil entre a Europa e o Brasil. As distâncias diminuem, o espaço que os separa é praticamente abolido, o longínquo se reduz ao próximo. Trata-se para Cendrars de vencer esse obstáculo primeiro que o separa de seu Outro brasileiro – a distância geográfica – para assim apropriar-se dele, integrá-lo ao seu próprio espaço. O contato com o Outro aniquila a consciência ordinária do espaço, para que se elabore uma outra, onde a separação não mais existe, ou, pelo menos, a distância não é mais percebida como um obstáculo para tal encontro. Nessa forma de manipulação do espaço geográfico que a ficção opera, pode-se ver uma tentativa de ultrapassar a concepção do Outro como tal, longínquo e inacessível – isto é, exótico.

Por outro lado, observa-se também que a coletânea em questão começa e termina em Paris: vê-se assim configurar-se uma espécie de círculo espacial, no centro do qual se encontra o Brasil, cercado porém pela França. Os dois países se tocam pois, favorecendo os intercâmbios, com, além do mais, uma inversão de valores: aqui, é o Brasil que está no centro.

Enão é só. Se compararmos os espaços parisienses inicial e final, veremos que a coletânea possui uma dinâmica espacial interna apontando para uma *evolução* do espaço original em direção ao espaço do Outro: se, na primeira novela, o espaço parisiense apresenta-se fechado sobre si mesmo, na última abre-se ele sobre o Brasil, pois o engloba (no restaurante parisiense, é do Brasil que se fala) e dele se apropria – *concretamente* agora: é o que simboliza aquela extraordinária flor que muda de cor, cujo único exemplar o Senhor Professor trouxe do Brasil para sua terra. Não somente as fronteiras se tocam, mas também o espaço do Outro invade o espaço do Mesmo, é integrado a ele. O sujeito reencontra pois seu espaço original identitário, modificado no entanto pelo

16 Cf. F. Affergan, op. cit., p. 27.

17 É uma constante na obra de Cendrars a utilização da data de seu nascimento para outros fins.

contato com o Outro, que doravante faz parte dele.

E é certamente para melhor marcar essa “invasão” que, nesse incessante vaivém entre a Europa e o Brasil, não é apenas o francês que se desloca, mas também o brasileiro –□ como Bento, ou Dona Veridiana e suas filhas. Com a abertura espacial para o Outro, a identidade se desdobra e o acolhe em si. Cendrars afasta-se assim radicalmente do exotismo segaliano, que entende *degustar a distância* (18): nele, o exotismo do Outro se dilui no cosmopolitismo do Eu, que se abre para o Outro, aceita suas influências, deixa-se penetrar por ele e o incorpora a si. Compreende-se, pois, que Cendrars insista, em quase todas essas novelas, em lembrar que o espaço geográfico brasileiro contém inúmeras Suíças (19): doravante, esse espaço outro fará parte integrante do espaço identitário literário do escritor. Muito mais do que *preservar a preciosa alteridade do Outro* (20), trata-se para Cendrars de integrar essa alteridade à sua própria identidade.

## A “BELEZA PARADISIACA”

Segundo elemento a caracterizá-lo, esse espaço outro é paradisíaco.

A noção de “beleza paradisíaca”, que se associa em geral ao conceito de exotismo, tornou-se hoje um daqueles estereótipos que a Modernidade, na sua busca insaciável de novidade e de surpresa, não tem lá em muito alta estima. E, no entanto, há que se convir que “todos os discursos sobre o Outro pagam seu tributo a clichês muito enraizados” (21). Assim, quando se fala do Brasil na França (como aliás em toda a Europa), surge de imediato um certo número de estereótipos, que correspondem a representações mentais coletivas mais ou menos problemáticas. A começar precisamente pelo de “beleza paradisíaca”, que nutre o mito do Brasil exótico, e que está na origem da “miragem brasileira” na França: concebido já desde os primeiros viajantes, a partir sobretudo das diferenças do clima, da flora e da fauna, e consolidado nas Letras francesas no século XX por, inicial-

mente, Ferdinand Denis, o mito do “Universo encantado” brasileiro exerce ainda hoje um papel de destaque no imaginário francês (22) e europeu em geral. E Cendrars, obviamente, não foge à regra.

Recomeçamos pelo título da coletânea, que evoca não somente um além como dizíamos acima, mas sobretudo um *além colorido*, com um destaque para as diferentes tonalidades de azul. Ao que serão logo acrescentadas todas as outras cores vibrantes da natureza brasileira, essa “terra de fogo” (p. 114), com a vegetação luxuriante da floresta virgem, “a imortal paisagem da Guanabara”, o “sol ardente”, a “luz insustentável”, a baía “grandiosa” (p. 92), os numerosos pássaros, os eucaliptos, as palmeiras, as “noites feéricas” dessa “terra ardente” (p. 97) – em suma, tudo aquilo que constitui para Cendrars “uma das mais belas paisagens do mundo” (p. 114), e que nada mais é, no fundo, do que uma série de estereótipos que compõem a imagem consensual que os europeus fazem da “beleza paradisíaca” dos trópicos brasileiros.

É evidente que a natureza brasileira exerce sobre Cendrars um verdadeiro fascínio. Mas... sobre ele somente? Convinhamos, com Abel Bonnard, que há muito mais verdade do que se pensa nas idéias preconcebidas que um povo faz do Outro (23). Com efeito, se o estereótipo é freqüentemente caricatural, ele não é necessariamente arbitrário, na medida em que pode amalgamar traços que existem efetivamente no Outro (24). Resultante de uma certa maneira de apreender a realidade, seu caráter problemático reside precisamente na sua bivalência, já que é suscetível de ser considerado ora como um *conceito* – um paradigma cognitivo que permite a construção dos significados e dos saberes –, ora como uma *opinião* – uma representação ideológica que entrava essa construção e suscita reações de rejeição por parte dos receptores lúcidos. Entre essas duas interpretações, nada há que permita objetivamente escolher. Mas o fato é que são os estereótipos que constituem a competência cultural mais compartilhada, o menor denominador comum aos membros de uma

18 Segalen prossegue definindo o exotismo como uma “*réaction vive et curieuse au choc d’une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la différence*” (*Essai sur l’Exotisme*, p. 25).

19 A Suíça é a terra natal de Cendrars. A nacionalidade francesa lhe foi outorgada por decreto, pela sua participação voluntária na Primeira Guerra Mundial.

20 Uma das características do exotismo, segundo Todorov (op. cit., p. 362).

21 Mario Carelli et alii, *France-Brazil: Bilan pour une Relance*, Paris, Entente, 1987, p. 17.

22 A esse respeito, ler-se-á com proveito o trabalho de Pierre Rivas, *Encontro entre Literaturas* (São Paulo, Hucitec, 1995).

23 Cf. Abel Bonnard, *Océan et Brésil*, Paris, Flammarion, 1929, p. 64.

24 Cf. Mario Carelli et alii, op. cit., p. 20.

sociedade. Assim, embora se conheça o caráter duvidoso do valor literário do estereótipo, sabe-se hoje que toda avaliação, seja ela clássica ou moderna, repousa sobre um duplo processo: a celebração, pelo leitor, dos “clichês”, que formam sua competência – seu “*horizon d’attente*”, como dirá Jauss (25) –, e a celebração de elementos que se desviam dessa competência (26). Em outras palavras: a presença de estereótipos numa obra literária não prejudica necessariamente seu valor estético, uma vez que fornecem ao leitor parâmetros culturais identitários; espera-se, todavia, que eles sejam tratados de forma mais ou menos inédita e criativa.

Assim, esses estereótipos que impregnam de exotismo as descrições “brasileiras” de Cendrars são, na verdade, marcas obrigatórias de uma cor local tangível, que correspondem àquilo que o europeu concebe no seu imaginário como denotador de “brasilidade” – seu *horizon d’attente*; num primeiro momento, produzem o efeito de colocar em evidência a diferença radical desse espaço outro, para assim restituir a alteridade na sua irreduzível distância – objetivo primeiro, segundo Segalen, do “exoto”. Contudo, ao mesmo tempo em que marcam a distância em relação à terra de origem, esses estereótipos designam a saída do sujeito de seu espaço habitual e, portanto, o abandono de seus parâmetros identitários – em suma, seu *desenraizamento*. Seguir-se-á uma tentativa de conhecer a alteridade, de apreendê-la, e até mesmo de conquistá-la: assim, frente àquele fascinante lírio brasileiro, que “passa do branco ao rosa, do rosa ao vermelho vivo, do vermelho ao laranja, do laranja ao violeta e do violeta intenso ao azul, ao azul luminoso” (p. 133), o Senhor Professor, sueco, decide não apenas defini-lo e classificá-lo, mas ainda dar-lhe seu próprio nome – ou seja, apoderar-se dele. Ora, o conhecimento, lembra Todorov, é incompatível com o exotismo (27). De resto, não se trata somente de conhecer, trata-se também de compreender. É assim que o personagem-autor-narrador não hesitará em se aventurar na amedrontadora selva amazô-

nica e a se expor a todos os seus perigos: para ele, é necessário conhecer o Outro no seu interior, apreendê-lo nas suas profundezas.

Mas compreender, para repetir Sartre, é transformar-se. Ir além de si mesmo (28). A apreensão da alteridade acompanhar-se-á de um desejo de incorporar o Outro a si, de se deixar mudar por ele. É assim que a velha Universidade de Upsala abrigará doravante o único exemplar desse extraordinário lírio brasileiro: a “beleza paradisíaca” da alteridade brasileira será assim incorporada ao sujeito; penetrada pelo Outro colorido, a terra de origem tornar-se-á ela também colorida.

## O ESTRANHO

Contudo, por fascinante que seja, a “beleza paradisíaca” do Outro não deixa de ser perigosa. É o lobisomem do “Coronel Bento”, são os incontáveis animais – invisíveis mas ameaçadores – de “Mes Chasses”, é a louca vidente da caça ao crocodilo, é o insólito sapateiro (Andrea-del Sarto), e o fantástico homem-peixe (que Cendrars chama de Clemenceau), de “L’Amiral”..., em suma, uma série de elementos narrativos que criam, em torno do Outro brasileiro, uma atmosfera de “inquietante estranheza” (29). Ora, como bem lembra Affergan, a estranheza produz a própria essência da alteridade exótica (30).

No entanto, essa estranheza do Outro não será, ela tampouco, exterior ao Mesmo. Assim, a seus dois estranhos amigos de Pernambuco, Cendrars atribuirá nomes de personagens históricos europeus – como a estabelecer uma ponte entre eles e si mesmo. Assim também, o olhar sobrenatural da vidente da fazenda de Dona Veridiana alcança “o outro lado dos mares”, e, mais especificamente – não por acaso, sem dúvida – a França e a Suíça! E sobretudo, essas “histórias brasileiras”, extraídas (como nos revela o próprio Cendrars) quer da literatura de cordel brasileira, quer dos relatos por ele colhidos da boca de negros brasileiros (31) – e que, por isso mesmo,

25 *Pour une Esthétique de la Réception*, Paris, Gallimard, 1978.

26 Cf. Jean-Louis Dufays, “Stéréotypes, Lecture Littéraire, et Postmodernisme”, in Christian Plantin (org.), *Lieux Communs, Topoi, Stéréotypes, Clichés*, Paris, Kimé, 1993, pp. 80-91.

27 T. Todorov, op. cit., p. 298.

28 *Questions de Méthode*, Paris, Gallimard [Tel], 1960, p. 21.

29 “[...] *l’inquiétante étrangeté sera cette sorte de l’effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps et de tout temps familières*” (Freud, op. cit., p. 165).

30 F. Affergan, op. cit., p. 71.

31 Cf. Blaise Cendrars *Vous Parle*, OC, VIII, pp. 566 e 569.

refletem perfeitamente o imaginário coletivo de nosso povo –, são dadas no texto como aventuras pessoais, efetivamente vividas pelo autor: Cendrars se identifica, fazendo-se chamar pelo próprio nome, e as autenticas são “histórias verdadeiras”, diz ele ao Almirante. Por meio dessa apropriação cultural, o autor associa à questão do Outro sua própria individualidade; não se trata de olhar o Outro e de descrevê-lo do exterior, mas de fazê-lo viver em si. Personagem de sua autoficção, o autor se torna seu próprio Outro, nutrido, além do mais, pela alteridade brasileira, cujos valores ele assimila.

Com essa forma de implicação, a “inquietante estranheza” do Outro acabará por perturbar o Eu, colocando em questão sua própria identidade. Assim, naquela luxuriante floresta virgem – símbolo psicanalítico do inconsciente (32) – Cendrars vai à caça de um sem-número de animais selvagens, todos temíveis e ameaçadores – as revelações de seu inconsciente, talvez? Atraído por aquela “misteriosa presença” que o fascina, ele mergulhará “nas trevas como se cai no fundo de si mesmo” (p. 45). Com o sonho de um Além paradisíaco, coexiste o temor fascinado de um mundo inquietante e feroz, projeção no Outro do mundo interior do Eu.

Ao questionamento do próprio Eu, seguir-se-á sua transgressão, através da irrupção do Outro em si. É assim que o deslumbre da natureza tropical brasileira acabará por marcar dolorosa e indelevelmente o *rosto* – índice primeiro de identificação – de Felicia, transtornando então não apenas sua vida, mas sobretudo sua personalidade – seu Eu: ela chegará até a mudar radicalmente de identidade (nome, nacionalidade e sexo!) durante longo tempo. E o simbolismo de sua ao mesmo tempo horrível e fascinante cicatriz aparecemos agora claro e poderoso: doravante, a inglesa, com o rosto *dividido em dois* deverá integrar em si sua alteridade. Para Cendrars, o contato com o Outro implica necessariamente uma incorporação do Outro em si, que deverá conduzir a uma reestruturação interior, a uma mudança profunda de si mesmo.

Além disso, essa abertura ao Outro permitir-lhe-á também operar uma reversibilidade de papéis, e lançar um olhar sobre si mesmo através do olhar do Outro: tão exótica quanto o Mato Grosso para um francês, será Paris para o Coronel Bento, obcecado pelo fantasma das *demi-mondaines* francesas sofisticadas, que vinham vender seus encantos nos trópicos no início do século – fantasma que, aliás, paira ainda hoje na memória coletiva brasileira. Tão exótico quanto o brasileiro que come laranjas nu, sentado no parapeito da janela de um hotel de luxo em Paris, é o francês que embarca consigo, num transatlântico também de luxo, um... bode! No mais, se a inglesa fica marcada indelevelmente, no corpo e na alma, pelo exotismo da natureza brasileira, o brasileiro, por sua vez, ficará marcado tão indelevelmente quanto por uma tradição exótica européia, a do lobisomem (a quem deve sua própria cicatriz).

Instaura-se assim nas novelas um verdadeiro jogo de imagens recíprocas, cujas marcas imprimir-se-ão afinal na própria escritura: das tradições francesas contidas no título em francês antigo, às cicatrizes deixadas pelo Outro que as numerosas palavras brasileiras incorporadas ao texto representam – a tal ponto que Cendrars se dá o direito de mudar até mesmo a grafia original –, o desejo de fusão com o Outro acha-se indelevelmente gravado na própria corporalidade do texto. Como se vê, à “arte de mostrar homens e paisagens diferentes”, que constitui o exotismo, Cendrars prefere a “arte de captar essa diferença para fazer dela o princípio de uma nova estética” (33), que caracteriza o cosmopolitismo.

Dessa forma, o exotismo do objeto ver-se-á diluído no cosmopolitismo do sujeito: ao olhar exterior, que permanece arraigado na própria cultura – único lugar de onde se pode perceber o Outro como exótico –, Cendrars substitui o olhar interior, que penetra na cultura do Outro, apreende-a e se deixa penetrar por ela, a ponto de integrá-la em si, ou pelo menos à sua estética. Passa ele, assim, da simples busca de uma novidade geográfica ao mergulho profundo no espírito de uma outra cultura.

32 Cf J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, LaFont/Jupiter, 1982, p. 455.

33 Moura, op. cit., p. 6.