


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

Natalia Aparecida Bisio de Araujo

A OBRA POÉTICA DE BLAISE CENDRARS:
Uma Expressão das Vanguardas



ARARAQUARA – S.P.
2017

Natalia Aparecida Bisio de Araujo

A OBRA POÉTICA DE BLAISE CENDRARS: Uma Expressão das Vanguardas

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

Bolsa: CNPq

ARARAQUARA – S.P.
2017

Araujo, Natalia Aparecida Bisio de
A OBRA POÉTICA DE BLAISE CENDRARS: Uma Expressão
das Vanguardas / Natalia Aparecida Bisio de Araujo –
2017
192 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite

1. Cendrars, Blaise. 2. Poesia Moderna. 3.
Vanguardas Européias. 4. La Prose du Transsibérien
et de la Petite Jehanne de France. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

NATALIA APARECIDA BISIO DE ARAUJO

A OBRA POÉTICA DE BLAISE CENDRARS: Uma Expressão das Vanguardas

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

Bolsa: CNPq

Data da defesa: 28/04/2017

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP/Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Regina Maria Salgado Campos
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
USP – Universidade de São Paulo

Membro Titular: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP- Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por me guiar pelos caminhos da vida, pela proteção e infinito amor;

Aos pais, por me darem amor, abrigo, apoio, educação, paciência e dedicação;

A Higor, pelos nossos bons laços de fraternidade;

A Leandro, pelo amor, pela companhia, por fazer parte dos dias mais felizes de toda a minha vida, por ser o prolongamento de minha existência;

Aos amigos, pela companhia, pelos risos, pelo apoio, pela união, pelos caminhos percorridos de mãos dadas;

A Guacira, minha mentora intelectual, por me introduzir os primeiros sons do francês e os primeiros versos de sua maravilhosa literatura; pela orientação e pelo apoio;

À banca da qualificação, professores Adalberto Luis Vicente e Márcio Natalino Thamos, e de defesa, professores Adalberto L. Vicente e Regina Maria S. Campos, pelas observações e pelas inúmeras contribuições ao trabalho.

Aos professores da UNESP- Araraquara, pelo ensino e aprendizagem;

Ao CNPq, pelo apoio e financiamento;

À literatura, pelo ritmo, pelas imagens, pelo prazer, pelas experiências;

A Blaise Cendrars, pela viagem.

“Le rôle de la poésie nouvelle est de jeter des trésors par les fenêtres, parmi le peuple, dans la foule, dans la vie. Je jette l’argent par les fenêtres.

‘Le fenêtres de ma poésie sont grand’ouvertes sur les boulevards et dans ses vitrines

Brillent

Les pierreries de la lumière”

Blaise CENDRARS (1987c, p.107).

RESUMO

A observação dos meios pelos quais a obra de Blaise Cendrars se transformou na expressão dos movimentos de vanguarda foi a intenção principal do presente trabalho. A escolha do escritor para o estudo das vanguardas reflete o modo como sua vida e obra foram representativas do espírito do mundo e da arte modernos. O embasamento teórico deste trabalho deu-se a partir de teorias e críticas da poesia em geral, para verificar a constituição da modernidade e a caracterização estética das vanguardas. *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, corpus central desta pesquisa, é um dos textos que mais exemplifica a estética das vanguardas dentro da obra do poeta, pois o conjunto de recursos estilísticos e artísticos empregados pelos autores, Blaise Cendrars e Sonia Delaunay-Terk, constituíram-na como um paradigma dos movimentos vanguardistas, tornando-a revolucionária entre as artes no início do século XX. Não só *La Prose* foi representativa das vanguardas, mas também outros títulos de Cendrars consolidaram-se como manifestações desses movimentos. Em toda a obra do poeta evidenciou-se uma forte ligação com as vanguardas, tanto no plano temático, com a presença das inovações vivenciadas pela sociedade do início do século XX, o culto à máquina e à velocidade; quanto no estético, com a aplicação de algumas técnicas vanguardistas: as palavras em liberdade; a valorização da visualidade dos versos, por meio da expressividade da tipografia e da disposição das palavras pela página; a colagem; a quebra de fronteiras entre os gêneros – poesia, prosa, fala cotidiana, pintura e música; o uso inovador da pontuação, que não obedece às normas da gramática, mas os efeitos rítmicos almejados pelo poeta; as imagens arquitetadas em diversos planos de visão fragmentados, superpostos e simultâneos, segundo a técnica cubista; e os versos livres. Desse modo, concluiu-se que a obra poética de Cendrars é representativa da estética das vanguardas.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia moderna. Vanguardas europeias. Blaise Cendrars. *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*.

RÉSUMÉ

L'observation des moyens par lesquels le travail de Blaise Cendrars est devenu l'expression des mouvements d'avant-gardes a été le but principal de ce travail. Le choix de l'écrivain pour l'étude des avant-gardes reflète la façon dont sa vie et son œuvre étaient représentatives de l'esprit du monde et de l'art modernes. La base théorique de ce travail s'est constitué à partir des théories et des critiques de la poésie en général, pour vérifier la constitution de la modernité et des caractéristiques esthétiques des avant-gardes. L'œuvre La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France, corpus central de cette recherche, c'est l'une des plus illustratives de l'esthétique des avant-gardes et du travail du poète, car l'ensemble de recours stylistiques et artistiques utilisé par les auteurs, Blaise Cendrars et Sonia Delaunay-Terk, la constitue comme une œuvre paradigme des mouvements d'avant-garde et la fait révolutionnaire parmi les arts au début du XX^e siècle. Pas seulement La Prose a été représentative de l'avant-garde, mais aussi d'autres titres de Cendrars ont été consolidés comme des manifestations de ces mouvements. Toute l'œuvre du poète a révélé une forte connexion avec les avant-gardes, tant au plan thématique, comme la présence des innovations vécues par la société du début du XX^e siècle, le culte de la machine et de la vitesse; qu'au plan esthétique, comme l'application de certaines techniques des avant-gardes: les mots en liberté; l'appréciation visuelle des vers à travers l'expressivité de la typographie et de la disposition des mots sur la page; le collage; la rupture des frontières entre les genres – la poésie, la prose, le langage quotidien, la peinture et la musique; l'utilisation novatrice de la ponctuation qui ne suit pas les règles de la grammaire, mais les effets rythmiques souhaités par le poète; les images manipulées dans plusieurs points de vue fragmentés, superposés et simultanés, selon la technique cubiste; et les vers libres. Ainsi, on a conclu que l'œuvre poétique de Cendrars est représentative de l'esthétique des avant-gardes.

MOTS-CLÉS: *Poésie moderne. Les avant-gardes européennes. Blaise Cendrars. La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France.*

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1- EXCERTO DE "OPOETIC"	88
FIGURA 2- BONECO PARA CAPA DE <i>FEUILLES DE ROUTE</i>	96
FIGURA 3- CROQUIS DE TARSILA PARA <i>FEUILLES DE ROUTE</i>	98
FIGURA 4- FORMULÁRIO DE SUBSCRIÇÃO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN</i> ..	114
FIGURA 5- PROSPECTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN</i> (DIANTEIRA).....	115
FIGURA 6- PROSPECTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN</i> (VERSO)	115
FIGURA 7- PROJETO DO PROSPECTO PARA O “PRIMEIRO LIVRO SIMULTÂNEO”	116
FIGURA 8- PROJETO DE CARTAZ PUBLICITÁRIO PARA O “PRIMEIRO LIVRO SIMULTÂNEO”	117
FIGURA 9- EXCERTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	124
FIGURA 10- EXCERTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	125
FIGURA 11- EXCERTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	126
FIGURA 12- EXCERTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	128
FIGURA 13- EXCERTOS DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	130
FIGURA 14- EXCERTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	131
FIGURA 15- EXCERTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	134
FIGURA 16- EXCERTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	136
FIGURA 17- EXCERTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	137
FIGURA 18- EXCERTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	139
FIGURA 19- EXCERTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	140
FIGURA 20- EXCERTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	148
FIGURA 21- EXCERTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	149
FIGURA 22- EXCERTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	152

FIGURA 23- EXCERTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	154
FIGURA 24- EXCERTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	155
FIGURA 25- EXCERTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	156
FIGURA 26- EXCERTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	158
FIGURA 27- EXCERTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	160
FIGURA 28- EXCERTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	161
FIGURA 29- EXCERTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	163
FIGURA 30- EXCERTO DE <i>LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE</i>	173

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 AS VANGUARDAS EUROPEIAS	17
2.1 Do militarismo à semântica do “novo”: a história do termo “vanguarda”	18
2.2 O signo da negação	25
2.3 O signo do novo	37
2.4 Os movimentos de vanguarda	45
2.4.1 O Simbolismo	45
2.4.2 O Cubismo	49
2.4.3 O Cubismo Órfico	51
2.4.4 O Futurismo	54
2.4.5 O Expressionismo.....	58
2.4.6 O Dadaísmo	60
3 EM BUSCA DE SI, DO MUNDO E DA POESIA	63
3.1 Um homem cosmopolita, uma obra moderna	64
3.2 Do mundo inteiro ao coração do mundo	73
4 LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE	112
4.1 O Primeiro Livro Simultâneo	113
4.2 As viagens simultâneas	132
4.3 Fragmentação e simultaneidade: o diálogo entre poesia e pintura.....	142
4.4 Técnicas poéticas de <i>La Prose du Transsibérien</i>	162
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	176
REFERÊNCIAS	184
ANEXOS	190
Anexo A- Fac-símile de <i>La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France</i>	191

1 INTRODUÇÃO

“La poésie date d’aujourd’hui”¹
(CENDRARS, 2006b, p.85)

O início do século XX ficou marcado na história por fatos que influenciaram o advento da era moderna. As grandes descobertas científicas, as transformações na esfera social e as revoluções tecnológicas marcaram o novo estilo de vida da modernidade. O surgimento das máquinas, por exemplo, ocasionava uma nova percepção do mundo, que se tornava cada vez mais interligado: se antes as pessoas viviam confinadas nos arredores de suas casas, sem uma conexão simples com o resto do planeta, invenções como o telefone, o telégrafo, as linhas férreas e os trens velozes, o automóvel, o avião, dentre outras máquinas, mostravam a possibilidade de um mundo com distâncias mais curtas. Além disso, os rumores da Primeira Guerra Mundial também causavam agitação na sociedade, sobretudo, pela mistura de radicalismo e de exaltação nacional que mexiam com os ânimos da população.

Em tal contexto, o universo artístico absorvia tanto o espírito de modernidade, quanto os princípios de anarquia e de radicalismo da guerra, culminando em um desejo de romper com as técnicas estéticas do passado e de construir uma arte revolucionária, militante de novos rumos do objeto artístico e que, ao mesmo tempo, fosse a expressão de sua contemporaneidade repleta de inovações. Assim surgiam os movimentos vanguardistas.

Desse modo, por um lado, a vanguarda se tornou uma das forças antagonistas que surgiram no início do século XX, não somente frente à tradição literária, mas também em oposição ao domínio político e social. Com esse posicionamento, os movimentos vanguardistas assumiram uma estratégia radical, pregando a destruição e a ruptura com o passado, por meio de uma retórica agressiva e espalhafatosa, a fim de promover um impacto capaz de estimular uma mudança de comportamento e preparar um espaço mais aberto para novas produções artísticas.

Por outro lado, por trás de sua retórica destrutiva, existia outro objetivo da vanguarda: a restauração dos laços entre arte e vida, depois do longo período de isolamento dos artistas na “Torre de Marfim” e da arte autotélica que havia “virado as costas para o mundo”. Assim, junto com o ideal de inovação, para algumas tendências de vanguarda bastava que as obras fossem a expressão de sua contemporaneidade, já que a vida moderna havia criado naturalmente uma série de elementos completamente inéditos e revolucionários. O que os

¹ “A poesia data de hoje” (tradução nossa).

movimentos queriam eram obras que refletissem a nova realidade vivida pela sociedade, exaltá-la por sua modernidade e inovação, pois o mundo começava a viver o novo.

Assim, a máxima do universo artístico da época era “a arte data de hoje”, conforme o princípio citado pelo poeta Blaise Cendrars – “*La poésie date d’aujourd’hui*”² (CENDRARS, 2006b , p.85). O escritor, que nasceu na Suíça, foi uma das figuras de destaque no contexto vanguardista europeu, sobretudo, por sua vida e obra que tanto representaram o espírito e arte modernos, transmitindo a atmosfera ideológica e artística de seu tempo. Cendrars identificou-se com o pensamento vanguardista e acabou por se deixar influenciar por seu discurso de inovação. Apesar de nunca ter se apresentado como militante dos movimentos, o poeta simpatizava com a corrente de inovação e de modernidade vanguardista, além de também partilhar do mesmo entusiasmo frente às revoluções do mundo moderno. Assim, Cendrars acabou por imprimir em sua obra muitos dos ideais estéticos dos movimentos e elaborou uma poesia permeada pela pluralidade de temas colhidos em sua contemporaneidade.

No mesmo intuito vanguardista de unir “arte e vida” e de refletir nas obras o mundo moderno, o escritor acaba por colher em suas próprias experiências a matéria para seus poemas modernos. Como Cendrars vivenciou muitas das transformações de seu tempo, como o advento das máquinas, dos meios de transporte e a Guerra, além de ter feito muitas viagens e acompanhado o desenvolvimento da sociedade em diversos cantos do mundo, o poeta torna-se o protagonista de sua obra e revela, por meio de suas vivências – envolvendo dados biográficos e a atmosfera ficcional –, a matéria de sua modernidade poética. Sua obra, assim, estabelece uma forte relação entre a estética de vanguarda, a modernidade vivida no início do século XX e a concepção de homem moderno, representado pelas experiências do próprio Blaise Cendrars.

Dentre as obras poéticas do autor, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913), foi um dos trabalhos que mais exemplificou a estética das vanguardas e as temáticas da modernidade. O texto verbo-visual resultou de uma colaboração entre Cendrars e a pintora Sonia Delaunay-Terk, que contribuiu com seu painel chamado *Les Couleurs Simultanées*. Uma das grandes inovações vanguardistas da obra foi a experimentação estética de unir as artes plástica e a poética, quebrando as fronteiras entre os gêneros literários. O texto ainda apresenta exemplos de várias propostas da estética vanguardista, como a colagem; as palavras em liberdade; o uso de diversas tipologias e tamanhos de fonte; a grafia do texto em cores diferentes e que se distingue pelo uso de caixa alta, negrito e itálico; o uso diferenciado

² “A poesia data de hoje” (tradução nossa).

da pontuação e os versos dispostos pela página; o verso livre e o trabalho renovado do ritmo; a exaltação da velocidade; a experiência fragmentada do “eu”, que é vista de diferentes perspectivas e que se aproxima da estética cubista; e a apreensão do mundo interior do poeta, como suas memórias, sensações e fantasias, segundo os ideais expressionistas. Por suas características, *La Prose* chamou muita atenção no cenário artístico europeu e causou muitas discussões entre os vanguardistas.

Além disso, a modernidade da obra também se refletia em sua temática. *La Prose du Transsibérien* é um relato de viagem, em que o poeta conta as peripécias do deslocamento pela linha transiberiana, uma das grandes construções do final do século XIX e início do século XX, que possibilitou ao homem o percurso por uma Sibéria até então desconhecida. Essa viagem é dotada do espírito do mundo moderno, pois retrata o advento das máquinas, cultua a época da velocidade e revela o radicalismo da Primeira Guerra. Toda essa temática da modernidade é permeada, no poema, pela própria experiência do poeta, que relata uma viagem semelhante àquela que fez na vida real. No impasse entre realidade e ficção, *La Prose* é a expressão dos tempos modernos sob a ótica do próprio poeta, que vivenciou as inovações de sua contemporaneidade.

Diante de tais considerações, o presente trabalho visa explorar os caminhos pelos quais a poética de Cendrars rumou à expressão dos movimentos de vanguarda e da modernidade vivida no início do século XX. Primeiramente, buscaremos uma melhor compreensão das teorias estéticas vanguardistas, analisando como se caracterizou esse período literário que se estendeu do final do século XIX ao começo do século XX. Na seção “As vanguardas europeias”, serão descritos, em um primeiro momento, os caminhos percorridos por esse período literário, desde a etimologia do termo “vanguarda” e sua ligação ao meio artístico até à compreensão do espírito vanguardista de ruptura com a tradição e, ao mesmo tempo, de afirmação do mundo moderno, em busca de uma abertura às novas concepções artísticas. Em seguida, serão tratados especificamente os movimentos que mais influenciaram a obra de Blaise Cendrars, como o Simbolismo, o Cubismo, o Futurismo, o Expressionismo e o Dadaísmo. Também trataremos do Cubismo Órfico, tendência na pintura que regeu a obra de Sonia Delaunay-Terk, artista que ilustrou *La Prose*.

Posteriormente, a seção “Em busca de si, do mundo e da poesia”, deste trabalho, analisará a produção poética de Cendrars e a constituição do autor como poeta moderno, ligado às vanguardas. Primeiramente, exporemos alguns aspectos biográficos e sua contribuição para o estudo obra de Cendrars, de modo que a vida e a obra do poeta se

relacionaram tão intimamente, que a figura do escritor, sua poesia moderna e a representação do espírito vanguardista se misturam com os relatos de suas experiências pelo mundo. Posteriormente, trataremos de suas publicações poéticas e suas características ligadas tanto à modernidade quanto mais especificamente às vanguardas europeias.

Após a apresentação dos ideais estéticos vanguardistas e de uma contextualização da obra poética de Blaise Cendrars, a seção “*La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*”, homônima ao *corpus* central deste trabalho, analisará a obra que mais exemplifica a estética das vanguardas e as temáticas da modernidade dentro da obra do poeta, com o objetivo de observar como o conjunto de recursos estilísticos e artísticos empregados pelos autores, Blaise Cendrars e Sonia Delaunay-Terk, transformam *La Prose* em um dos paradigmas dos movimentos vanguardistas.

2 AS VANGUARDAS EUROPEIAS

“Nós estávamos sobre o promontório extremo dos séculos!... Para que olhar para trás, no momento em que é preciso arrombar as misteriosas portas do Impossível?” (MARINETTI, 2009a, p.115).

O termo “vanguarda” caracterizou o período literário que se estendeu do final do século XIX ao começo do século XX, agrupando um conjunto de tendências artísticas provindas de diferentes países europeus. Como reflexo de um mundo em que o desenvolvimento científico e as ideias filosóficas e sociológicas causaram grande inquietação intelectual e espiritual nos artistas, os movimentos vanguardistas buscaram a inovação das técnicas artísticas e a ruptura com a tradição.

Na literatura, algumas experiências poéticas, como as realizadas por Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, evidenciaram certa transformação das concepções poéticas e o rompimento estético e temático com a tradição, convergindo para o Simbolismo e o Decadentismo, que foram os grandes precursores dos movimentos vanguardistas.

Com as experiências literárias do final do século XIX, e a modernização vivida pela sociedade no início do século XX, os artistas ficaram “divididos entre as forças negativas do passado e as tendências ordenadoras do futuro” (TELES, 2009, p. 42), de modo que estas últimas acabaram por predominar, “[...] motivando uma pluralidade de investigações em todos os campos da arte e transformando os primeiros anos do século XX no laboratório das mais avançadas concepções de arte e de literatura” (TELES, 2009, p. 42).

Nesse momento, a vanguarda englobava os movimentos literários e estéticos mais radicais e revolucionários, de ruptura com as artes contemporâneas e, ao mesmo tempo, de abertura às novas concepções artísticas. É neste contexto que surgem os três grandes movimentos da vanguarda literária antes da Primeira Guerra Mundial, como o Futurismo (1909), o Expressionismo (1910), e o Cubismo (1913). Com o advento da guerra, essas três correntes estéticas contribuem para o aparecimento do Dadaísmo (1916) e do *Esprit Nouveau* (1918). Destes últimos dois movimentos, surge o Surrealismo (1924).

Nesta seção, abordaremos os caminhos percorridos por esse período literário, desde a etimologia do termo “vanguarda” e sua ligação ao meio artístico até à compreensão do espírito vanguardista de ruptura com a tradição e, ao mesmo tempo, de afirmação do mundo moderno, em busca de uma abertura às novas concepções artísticas.

Posteriormente, analisaremos as características dos movimentos que mais influenciaram a obra de Blaise Cendrars: primeiramente, abordaremos o Simbolismo, corrente estética em que se deu a formação do poeta de *La Prose du Transsibérien*; e as quatro vanguardas europeias, o Cubismo, o Futurismo, o Expressionismo e o Dadaísmo, que igualmente inspiraram a produção de Cendrars. Também trataremos do Cubismo Órfico, tendência na pintura que regeu a obra de Sonia Delaunay-Terk, artista que ilustrou *La Prose*.

2.1 Do militarismo à semântica do “novo”: a história do termo “vanguarda”

O estudo etimológico do vocábulo “vanguarda” revela uma história muito interessante do termo, que nasceu ligado à guerra. Gilberto Mendonça Teles (2009) aponta que “vanguarda” (*avant*, do latim; *garde*, do germânico) reflete suas origens mais antigas, as germânicas: *wardôn* ou *warten*, do alemão, que significam “esperar”, “aguardar” ou “cuidar”. Inicialmente, o termo designava uma parte da tropa militar que se adiantava no terreno inimigo e se preparava para recebê-lo. Em oposição a este termo, cria-se também *arrière-garde* – correspondente à nossa “retaguarda” –, que seria o corpo do exército que se localizava na parte detrás da movimentação.

Para designar os movimentos artísticos radicais do final do século XIX e início do século XX, a palavra “vanguarda” passou por transformações e adquiriu novos sentidos ao longo da história. Na língua francesa, Jean Weisgerber (1986a) afirma que o vocábulo – *avant-garde* – transferiu seu sentido militar ao figurado, a fim de se qualificar aquilo que exerce um papel precursor, audacioso, quando o termo começou a ser usado no domínio da política, da cultura e da literatura. Compagnon (2003) também acrescenta que houve uma evolução do termo de um valor espacial – da posição adiantada da tropa militar – para um valor temporal – daquele que está à frente de seu tempo. Segundo o estudioso,

A arte apega-se desesperadamente ao futuro, não tenta mais aderir ao presente, mas antecipá-lo, a fim de inscrever-se no futuro. Trata-se não somente de romper com o passado, mas com o próprio presente do qual é preciso fazer tábua rasa se não se quiser ser superado, antes mesmo de começar a produzir (COMPAGNON, 2003, p.42).

Combatente, destrutiva, agressiva, precursora e inovadora, é interessante observar como a “vanguarda”, termo militar, transformou-se em denominação de movimentos artísticos modernos e radicais. Recolhendo-se exemplos do emprego da palavra na história da

língua francesa, pode-se analisar como a vanguarda enriqueceu seu campo semântico e designou os movimentos europeus do início do século XX.

Segundo Weisgerber, um dos exemplos mais antigos conhecido do uso do termo encontra-se em *Les Recherches de la France*, de Étienne Pasquier, no século XVI, onde o poeta relacionou *avant-garde* metaforicamente ao domínio da literatura:

*Ce fut vne belle guerre que l'on entreprit lors contre l'ignorãce, dont l'attribue l'avantgarde à Seue, Beze, & Pelletier, ou si le voulez autrement, ce furent les avantcoureurs des autres Poëtes [...] (PASQUIER, 1596, p.233 apud WEISGERBER, 1986a, p.18; grifos nossos)*³.

Porém, é no seio da Revolução Francesa que o vocábulo “vanguarda” adquiriu novos significados, iniciando-se, assim, o seu uso metafórico no âmbito do pensamento político radical, de modo que o termo apontava para vários tipos de filosofias revolucionárias orientadas para o futuro (CALINESCU, 1999, p.96). Uma de suas primeiras aparições foi no periódico *L'avant-garde de l'armée des Pyrénées orientales*, de 1794, cuja significação de *avant-garde* do título tinha certo sentido político revolucionário. Outro caso considerável do uso do termo encontra-se em *L'artiste, le savant et l'industriel*⁴, de 1825, ensaio que reflete as ideias revolucionárias de Saint-Simon. O filósofo francês acreditava que o artista, o cientista e o industrial comporiam a elite governante de um Estado ideal. Nesse modelo de organização social, o artista seria a grande liderança – a vanguarda – rumo à prosperidade social, pois cabe a ele o papel de “homem de imaginação”, capaz de prever e criar o futuro, fazendo com que a sociedade persiga o despontar de sua nova prosperidade. Assim, o artista tinha o papel de vanguardista:

*C'est nous, artistes, qui vous servirons d'avant-garde; la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide. Nous avons des armes de toute espèce: quand nous voulons répandre des idées neuves parmi les hommes, nous les inscrivons sur le marbre ou sur la toile ; nous les popularisons par la poésie et le chant [...]. Nous nous adressons à l'imagination et aux sentiments de l'homme.*⁵ (SAINT-SIMON, 1885, p.210-21; grifos nossos).

³ “Foi uma grande guerra que se travou contra a ignorância, da qual se atribui a *vanguarda* a Seue, Beze & Pelletier, ou se você o quiser dito de outro modo, foram os prenúncios dos outros Poetas [...]” (tradução nossa).

⁴ Diálogo entre o artista, o cientista e o industrial, os representantes das “*grands capacités de la société*”, o texto *L'artiste, le savant et l'industriel* faz parte do ensaio *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* (1825). Apesar de a obra ter sido publicada sem a assinatura de um autor, sabe-se que foi o resultado do trabalho dos discípulos de Saint-Simon, Léon Halévy, Olinde Rodrigues, Duvergier e Bailly.

⁵ “Somos nós, os artistas, que serviremos como a vossa *vanguarda*; o poder das artes é de facto o mais imediato e mais rápido. Nós temos armas de todo o tipo: quando nós queremos difundir novas ideias entre o povo, nós esculpimo-las em mármore ou pintamo-las em telas; nós popularizamo-las por meio da poesia e da música [...]

Apesar da forte conotação militar no discurso de *L'artiste, le savant et l'industriel*, é importante observar uma derivação do termo “vanguarda” para o conceito daquele que é o precursor de novas ideias, estando à frente na luta para a transformação da sociedade, conforme observou Calinescu (1999). Além disso, a concepção da missão romântica do artista como o legislador do futuro é precursora do almejado papel do vanguardista dos movimentos radicais do porvir.

Também há registros, no século XIX, de artistas que usaram a metáfora militar, “vanguarda”, aplicada às artes, compartilhando a mesma ideia do artista como o visionário e proclamador do futuro. Os escritores Victor Hugo e Balzac, por exemplo, empregaram o termo. É interessante como o autor de *La comédie humaine* classicava a vanguarda como uma grande explosão ou força subversiva que exterminaria as estruturas sociais tradicionais e faria possível a criação de um novo mundo.

Um dos primeiros críticos literários a empregar a metáfora da vanguarda foi Sainte-Beuve, que também imprimiu ao *avant-garde* a ideia daquilo que está à frente de seu tempo. Em 1828, o crítico das letras francesas condena a poesia do século XVI, que teria sido “uma espécie de tumulto imprudente de vanguarda” – “*En un mot, la poésie du seizième siècle eut le sort d'une imprudente échauffourée d'avant-garde ; un instant on surprit la victoire, mais on la perdit presque aussitôt: ce fut un vrai désastre littéraire*”⁶. (SAINTE-BEUVE, 1828, p. 214 *apud* WEISGERBER, 1986a, p.19; grifos nossos). Em 1832, observa a “linha avançada” assumida pela *Revue encyclopédique*, o que Sainte-Beuve classifica como “um honroso posto de vanguarda” – “[...] *la Revue encyclopédique conserve cette ligne avancée, ce poste honorable d'avant-garde philosophique, qu'il est toujours bon d'avoir essayé de tenir [...]*”⁷ (SAINTE-BEUVE, 1832, p. 98 *apud* WEISGERBER, 1986a, p.19; grifos nossos). Em 1856, ao comentar a *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, o crítico fala do “zelo da vanguarda” de *abbé* De Pons, que era a favor dos “modernos” e contrário aos acadêmicos tradicionais. É evidente que quando Sainte-Beuve usa o termo, “vanguarda” ainda possuía as conotações militares e polêmicas de outrora. Conforme explica Calinescu,

Nós dirigimo-nos à imaginação e aos sentimentos das pessoas [...]” (Tradução apresentada em CALINESCU, 1999, p. 97).

⁶ “Em uma palavra, a poesia do século XVI foi uma espécie de tumulto imprudente de *vanguarda*; em um instante nos surpreendemos com a vitória, porém a perdemos quase que imediatamente: tratou-se de um verdadeiro desastre literário” (tradução nossa).

⁷ “[...] a *Revue encyclopédique* conserva essa linha avançada, esse honroso posto de *vanguarda* filosófica que sempre é bom tentar possuir [...]” (tradução nossa).

Usado frequentemente na linguagem política do radicalismo, o termo vanguarda, quando aplicado à literatura ou às artes, inclinava-se a apontar aquele tipo de empenhamento que se teria esperado de um artista que concebia o seu papel como consistindo principalmente em propaganda partidária (CALINESCU, 1999, p. 103).

Talvez tenha sido por esse motivo que Baudelaire tenha demonstrado sua desaprovação no uso do termo, por volta dos anos 1860. Apesar de apreciar as características caras ao conceito de vanguarda, o poeta rejeitava a “predileção dos franceses por metáforas militares”⁸.

Durante muito tempo, nessa mistura de militarismo e de radicalismo, o uso do vocábulo “vanguarda” parece ter conotações muito mais fortes no âmbito da linguagem política que no literário. Calinescu explica o fato de que “[...] todas as doutrinas sócio-políticas orientadas para o futuro conceberam-se a si próprias como estando situadas na vanguarda: saint-simonianos, fourieristas, anarquistas [...] marxistas [...] disputaram o termo e acomodaram-no ao seu próprio tipo de retórica” (CALINESCU, 1999, p.106).

Porém, apesar de a metáfora da “vanguarda” parecer ter nascido mais ligada ao campo político, conforme afirma Calinescu (1999), há estudiosos que acreditam que essa imagem nunca se limitou somente às políticas utópicas, mas que já nasceu relacionada essencialmente às posturas radicais, tanto culturais e políticas, quanto literárias. Nessa linha de pensamento, Weisgerber afirma que

*Il apparaît [...] [que] l'image acquiert droit de cité dans le vocabulaire français dès l'époque romantique, et qu'elle renvoie sémantiquement à un radicalisme et à un dynamisme de nature soit artistique ou culturelle, soit sociale, soit encore les deux à la fois. Remarquons que l'usage ne se limite aucunement au socialisme utopique et que rien [...] n'indique une priorité quelconque du politique sur le littéraire.*⁹ (WEISGERBER, 1986a, p. 20).

Nascido ou não juntamente com as ideias políticas radicais, o importante é pensar que o conceito da “vanguarda” surgiu ligado aos pensamentos extremistas, inovadores, utópicos e à frente de seu tempo. Porém, não se pode negar que no século XIX o termo pode ter se relacionado mais à política que às artes. Um exemplo disso é que o vocábulo foi fortemente

⁸ Conforme explica Calinescu (1999, p. 103), Baudelaire comenta sua rejeição ao uso do termo “vanguarda” em seu caderno de notas pessoais ou *Mon coeur mis à nu* – conforme o título com que a obra foi publicada postumamente .

⁹ “Parece [que] a imagem foi incorporada no vocabulário francês desde o período romântico, e que ela se refere semanticamente a um radicalismo e dinamismo de natureza seja artística ou cultural, seja social, ou mesmo ambas ao mesmo tempo. Notemos que o uso não se limita somente ao socialismo utópico e que nada [...] indica uma prioridade qualquer do político sobre o literário” (tradução nossa).

ligado ao marxismo, apesar de Marx e Engels não o terem aplicado em seu *Manifesto Comunista* de 1848. Mas é no final desse século que surgem alguns artistas que começaram a transpor o radicalismo ligado ao vocábulo para a literatura, sem relacioná-lo diretamente aos ideais políticos. Calinescu explica que

Na década de 1870, na França, o termo vanguarda [...] veio a designar um pequeno grupo de escritores e artistas avançados que transferiram o espírito da crítica radical das formas sociais para o domínio das *formas artísticas*. Esta transferência não envolvia a submissão dos artistas a uma tacanha filosofia política ou a sua transformação em meros propagandistas (CALINESCU, 1999, p.104; grifos do autor).

O termo “vanguarda”, nesse caso, aplicou-se à literatura de um modo diferente. Simbolizando ainda uma atitude radical, precursora e revolucionária, os artistas não precisavam mais relacionar-se com a movimentação política, pois descobriram que podiam efetuar a transformação do mundo com os seus próprios meios: uma renovação das artes. Conforme explica Compagnon, “ao invés de se colocar a serviço das políticas revolucionárias, os artistas de vanguarda apostaram no poder revolucionário da própria arte” (COMPAGNON, 2003, p. 40). Assim, surge uma nova vanguarda, que refletia o desejo de inovar radicalmente os princípios formais da arte.

Nesse momento, instaura-se um conflito entre a vanguarda da política e a da arte que fez com que ambas não mais estivessem completamente aliadas. Segundo Calinescu,

[...] aquilo que os artistas da nova vanguarda estavam interessados em fazer – independentemente do seu grau de simpatia pela política radical – era derrubar todas as obrigatórias tradições formais da arte e gozar a liberdade hilariante de explorar horizontes de criatividade completamente novos, previamente proibidos. Porque eles acreditavam que revolucionar a arte era o mesmo que revolucionar a vida. Assim, os representantes da vanguarda artística viraram-se conscientemente contra as expectativas estilísticas do público geral, que os revolucionários políticos andavam a tentar conquistar através da utilização da mais insípida propaganda revolucionária. Existiam aí as sementes de um conflito entre as duas vanguardas (CALINESCU, 1999, p.104).

Na verdade, esse momento de conflito entre as duas vanguardas tratou-se mais de uma “querela de palavras”, como explica Calinescu (1999, p.105), que de uma lacuna intransponível entre os movimentos político e artístico. Como dito acima, o vocábulo “vanguarda” teve uma forte ligação com as ideias marxistas. Segundo Calinescu, “[...] o termo desenvolveu para os aderentes a essa doutrina umas conotações tão elevadamente referenciais que o seu uso noutros contextos teria sido uma blasfêmia” (CALINESCU, 1999,

p.107). Além disso, desenvolveu-se nesse contexto a ideia de que a literatura estaria submetida a ser mera ferramenta dos movimentos políticos a fim de se atingir a revolução. Um dos exemplos empregados por Calinescu é o de Lenine em seu artigo “Organização do Partido e Literatura do Partido”, de 1905, que “[...] usa o argumento da vanguarda revolucionária para condenar drasticamente qualquer tipo de atividade literária que não funcione como uma pequena ‘roda dentada’ no ‘grande...mecanismo’ da social-democracia [...]” (CALINESCU, 1999, p.106). É neste ponto que encontramos a chave do conflito: a vanguarda da arte não queria ser apenas a “roda dentada” dos ideais políticos e revolucionários. Os artistas acreditavam que sua arte era capaz de promover a esperada revolução, independentemente do funcionamento dos movimentos políticos radicais.

Além disso, mesmo que a produção artística desse momento não estivesse diretamente ligada às filosofias políticas, sabe-se que tais artistas acreditavam que as vanguardas artísticas e políticas deveriam caminhar juntas. Lautréamont, por exemplo, no final do século XIX, via a necessidade de a poesia invadir a sociedade, de modo que “todos” participassem de sua criação. “*La poésie doit être faite par tous. Non par un. Pauvre Hugo! Pauvre Racine! Pauvre Coppée! Pauvre Corneille! Pauvre Boileau! Pauvre Scarron!*”¹⁰ (DUCASSE, 1870 p.10). Desse modo, ambas, poesia e sociedade, poderiam transformar-se juntas.

Após ter se ligado ao contexto cultural e artístico desde 1870, conforme descrito acima, o sentido do vocábulo “vanguarda” continua se desenvolvendo no cenário europeu, sobretudo na França, e também em alguns países neolatinos. Nos anos 1920, o termo tornou-se importante no domínio do criticismo literário, de modo que o significado da palavra já abrangia todos os movimentos extremistas, contrários à tradição.

[...] vanguarda, como um conceito artístico, tinha se tornado suficientemente abrangente para designar não uma ou outra, mas *todas as novas escolas* cujos programas estéticos fossem definidos, de um modo geral, pela rejeição do passado e pelo culto do novo. (CALINESCU, 1999, p. 109; grifos do autor).

E o motivo pelo qual todas essas “novas escolas” adotaram a denominação “vanguarda” é justamente pelo termo ter se ligado à semântica do novo e do moderno, além do sentido militar originário. Enquanto os movimentos começavam a distinguir-se e a especializar-se em toda a Europa, a designação “vanguarda” conseguiu abranger todas as manifestações artísticas que se enquadravam nessa estética inovadora. Segundo Weisgerber,

¹⁰ “A poesia deve ser feita por todos. Não por um. Pobre Hugo! Pobre Racine! Pobre Coppée! Pobre Corneille! Pobre Boileau! Pobre Scarron!” (tradução nossa).

*À remarquer d'ailleurs qu'au XX^e siècle, le mot n'est pas très répandu dans les cercles d'avant-garde. La raison est que ceux-ci sont soumis, à cette époque, à un processus de 'spécialisation', de fractionnement et d'éparpillement. Le vocable n'est qu'une détermination très générale, une notion-cadre qui doit être précisée alors que les ismes commencent à pulluler [...]*¹¹. (WEISGERBER, 1986a, p. 725; grifos do autor).

Porém, é preciso dizer que os movimentos de vanguarda também retomaram o sentido militar do vocábulo quando se viam à frente de seu tempo, a fim de se construírem novas estéticas, combatendo e destruindo o legado deixado pela tradição. Weisgerber afirma que quando a vanguarda tomou esse posicionamento de combate e de destruição é porque se religou inevitavelmente às origens de seu termo:

*[...] on peut affirmer que, si l'avant-garde redécouvre sa vocation militaire traditionnelle toutes les fois qu'elle doit engager le combat, nier, bouleverser, détruire, et que si elle se proclame comme telle chaque fois qu'elle pense se situer à l'extrême pointe du mouvement littéraire, c'est au fond la récurrence des situations qui amène inévitablement la répétition du terme [original]*¹². (WEISGERBER, 1986b, p. 725; grifos do autor).

Enfim, em meio à semântica do militarismo e do novo, a vanguarda tornou-se o “ímpeto inovador do século XX” que visou à ruptura com os costumes e com a tradição de sua época, a fim de avançar no tempo e de reconstruir novas formas estéticas.

En résumé, on peut la définir, en littérature, comme un aspect particulier – la pointe – de la modernité, cette dernière correspondant à l'élan novateur qu'on observe, au XX^e siècle [...]. On entendra par 'avant-gardes' une série de mouvements, c'est-à-dire d'actions, s'exprimant notamment par manifestes, programmes et revues, et se signalant par un antagonisme radical vis-à-vis de l'ordre établie dans le domaine littéraire (formes, thèmes, langage, etc.) comme – très généralement – sur le plan politique et social. Dans la plupart des cas, il s'agit d'une double révolte (souvent même d'une révolte globale, visant les mœurs et l'éthique), d'une rupture liée à la conscience de devancer l'époque, soit qu'elle se borne à une entreprise de pure destruction (nihilisme), soit qu'elle poursuive un idéal de reconstitution

¹¹ “Notemos que, no século XX, a palavra não é muito comum nos círculos de vanguarda. A razão é que esses movimentos estão sujeitos, nessa época, a um processo de ‘especialização’, fracionamento e dispersão. O termo é apenas uma definição muito geral, uma noção a ser especificada, enquanto os *ismos* começam a se multiplicar [...]” (tradução nossa).

¹² “[...] Pode-se afirmar que, se a vanguarda redescobre sua vocação militar tradicional sempre que ela precisa entrar em combate, negar, desorganizar, destruir, e que ela se proclama como tal cada vez que ela pensa se situar na ponta extrema do movimento literário, é no fundo a recorrência das situações que a levaram inevitavelmente à repetição do termo [original]”. (tradução nossa).

(*recherches formelles, action politique, utopisme, etc.*)¹³. (WEISGERBER, 1986a, p.71- 72; grifos do autor).

E assim se definia a vanguarda no início do século XX: “*la pointe de la modernité*”, um “aspecto particular da modernidade”, que agrupou diversos movimentos literários e estéticos de ideias radicais e revolucionárias, de ruptura com as artes contemporâneas ou da retaguarda e, ao mesmo tempo, de abertura às novas concepções artísticas. Segundo Telles (2009, p. 42), os artistas estavam “divididos entre as forças negativas do passado e as tendências ordenadoras do futuro”, de modo que estas últimas acabaram por predominar, “[...] motivando uma pluralidade de investigações em todos os campos da arte e transformando os primeiros anos do século XX no laboratório das mais avançadas concepções de arte e de literatura” (TELES, 2009, p. 42).

É neste contexto que surgem os três grandes movimentos da vanguarda literária antes da Primeira Guerra, como o Futurismo (1909), o Expressionismo (1910), e o Cubismo (1913). Com o advento da guerra, essas três correntes estéticas contribuem para o aparecimento do Dadaísmo (1916) e do *Esprit Nouveau* (1918). Destes últimos dois movimentos surge o Surrealismo (1924).

2.2 O signo da negação

Conforme dito anteriormente, a vanguarda se consolidou como uma das forças antagonistas que surgiram no início do século XX, não somente frente à tradição literária, mas também em oposição ao domínio político e social. Com esse papel assumido, os movimentos vanguardistas ficaram conhecidos por um espírito de negação, que se deu por meio de uma estratégia radical: impor-se por meio de uma retórica agressiva, de destruição e de ruptura. Os manifestos mais notórios da época, como os do Futurismo e do Dadaísmo, traziam afirmações e ideias extravagantes, a fim de dar uma “bofetada no gosto público”, como sugeriram os artistas russos. Conforme explica Weisgerber, a vanguarda “[...] *est toujours contre quelque*

¹³“Em resumo, podemos defini-la [a vanguarda], em literatura, como um aspecto particular – a extremidade – da modernidade, essa última correspondendo ao ímpeto inovador que observamos, no século XX [...]. Entendemos por ‘vanguarda’ uma série de movimentos, ou seja, de ações, que se exprimem especialmente por manifestos, programas e revistas, e que se assinalam tanto por um antagonismo radical frente à ordem estabelecida pelo domínio literário (formas, temas, linguagem, etc.) como – geralmente – no plano político e social. Na maior parte dos casos, trata-se de uma dupla revolta (frequentemente de uma revolta global, destinada aos costumes e à ética), de uma ruptura ligada à consciência de antecipar sua época, seja por limitar-se ao intento de pura destruição (nihilismo), seja por buscar um ideal de reconstrução (pesquisas formais, ação política, utopismo, etc.)” (tradução nossa).

chose: elle est anti par définition”¹⁴ (WEISGERBER, 1986b, p.695; grifos do autor). Na retórica vanguardista, a produção artística seria inovadora se negasse os princípios até então já estabelecidos, de modo que a originalidade deveria associar-se ao mais alto espírito de negação.

Na verdade, com suas declarações espalhafatosas, os movimentos queriam promover um impacto capaz de estimular uma mudança de comportamento e preparar um espaço mais aberto para novas produções artísticas. Conforme explica Peter Bürger (1993), o “choque” transformou-se, assim, em processo artístico:

[...] nos movimentos históricos de vanguarda, o choque dos receptores se transforma no princípio supremo da intenção artística. A estranheza efetiva transforma-se, desta maneira, no processo artístico dominante e pode ao mesmo tempo ser tomada como categoria geral (BÜRGER, 1993, p.47).

O ato de rejeição mais destacável da vanguarda é o rompimento com a tradição. Segundo Weisgerber, “*s’insurger contre les traditions littéraires équivaut à une ‘purification de l’ambiance littéraire’, laquelle constitue non seulement une nécessité fondamentale de la création, mais aussi une véritable libération de l’esprit*”¹⁵ (WEISGERBER, 1986b, p.640).

Em busca dessa “purificação literária”, a negação da tradição, por meio da retórica agressiva, é mais uma necessidade de se transgredirem os limites da arte como instituição, do que um ataque direto a qualquer escola literária anterior. Peter Bürger (1993) defende que os movimentos vanguardistas promovem em suas discussões estéticas uma crítica do próprio sistema de produção artístico, ditado pela tradição, que ataca a “instituição arte”, ou seja, “[...] tanto o aparelho de produção e distribuição da arte quanto às ideias dominantes em arte numa época dada e que determinam essencialmente a recepção das obras” (BÜRGER, 1993, p.52).

O rompimento com a tradição não foi uma atitude tomada somente pela vanguarda, mas, na literatura, algumas experiências poéticas como as realizadas por Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé evidenciaram alguns pontos de ruptura estética e temática com a tradição, que acabaram por motivar o aparecimento de vários movimentos vanguardistas.

Baudelaire, para a crítica literária, foi considerado o “pai da modernidade”. Segundo Rimbaud, o poeta foi “[...] *le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu*”¹⁶ (RIMBAUD, 1999, 348). O título de precursor da modernidade dado a Baudelaire deve-se à sua negação da

¹⁴ “[...] é sempre *contra* alguma coisa: ela é *anti* por definição” (tradução nossa).

¹⁵ “Rebelar-se contra as tradições literárias equivale a uma ‘purificação do ambiente literário’, a qual constitui não apenas uma necessidade fundamental da criação, mas também uma verdadeira libertação do espírito” (tradução nossa).

¹⁶ “O primeiro vidente, rei dos poetas, um verdadeiro Deus” (tradução nossa).

tradição, em sua experiência estética da despersonalização, do feio, das correspondências ou da “floresta de símbolos”. Em sua ruptura, o artista torna-se poeta maldito, um aristocrata, pária que negou, assim, o gosto do público. Segundo Friedrich, o poeta cria uma “dissonância entre a obra e o leitor”, pois

fala do ‘prazer aristocrático de desagradar’, chama *Les Fleurs du Mal* ‘gosto apaixonado de oposição’ e um ‘produto do ódio’, saúda o fato de que a poesia provoque um ‘produto do ódio’, vangloria-se de irritar o leitor e de que este não mais o compreendia (FRIEDRICH, 1978, p.45).

Desde Baudelaire, pode-se acompanhar certo desenvolvimento das principais concepções poéticas, “[...] cujos pontos relevantes são a convergência para o Simbolismo [...]” (TELES, 2009, p. 43) e o Decadentismo, que foram os grandes precursores literários de vários grupos de vanguarda.

Segundo Friedrich (1978), a poesia de Rimbaud pode ser compreendida como uma realização de “esboços teóricos de Baudelaire”, que porém apresenta inovações. “As tensões não resolvidas, mas ordenadas e expressas nas formas severas de *Les Fleurs du Mal*, tornam-se aqui dissonâncias absolutas” (FRIEDRICH, 1978, p.60), pois sua poesia torna-se desorientadora, obscura, desumanizada – “*Je est un autre*”¹⁷ (RIMBAUD, 1999, p.237); “ela não mais produz tessituras de sentido completo, mas, sim, fragmentos, linhas truncadas, imagens agudas, perceptíveis aos sentidos, mas irreais” (FRIEDRICH, 1978, p.60).

A grande revolução de Rimbaud foi, sobretudo, sua concepção de imagem poética. Segundo o artista, o poeta deve ser um “vidente”, de modo que o processo de criação se dá por um “desregramento de todos os sentidos” que atingiria o desconhecido, o novo e, por isso, encontramos uma constituição imagética tão intrincada e caótica: “[...] *je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant :[...] Il s’agit d’arriver à l’inconnu par le dérèglement de tous les sens*”¹⁸ (RIMBAUD, 1999, p.237; grifos do autor). Toda a experiência da vidência e do “desregramento dos sentidos” não cria somente imagens agudas como também uma linguagem inovadora. Assim, a experiência poética de Rimbaud é um prenúncio da revolta contra a tradição declarada pelas vanguardas europeias.

Enquanto Rimbaud propõe o caótico e o “desregramento dos sentidos”, Mallarmé busca a perfeição por meio de um trabalho racional. Era fascinado pela palavra e acreditava que a missão do poeta seria resguardar a linguagem do profano e do vulgar, devolvendo à

¹⁷ “Eu é um outro” (tradução nossa).

¹⁸ “Eu quero ser poeta, e eu trabalho para tornar-me vidente: [...] trata-se de atingir o desconhecido por meio de um desregramento de *todos os sentidos*”. (tradução nossa).

palavra seu poder sagrado, perdido pelo uso representativo dos vocábulos na comunicação. E, a fim de elevar a palavra à pureza, Mallarmé vê na linguagem poética um meio de exprimir o inexprimível. Renega o mundo concreto, desmaterializa a palavra e chega ao “néant”, o nada absoluto.

Em Mallarmé, a rarefação e o hermetismo se acentuam como recusa dos limites da inteligibilidade e busca do ser em si, equivalente ao nada, transcendência vazia do *Coup de Dés* (Lance de Dados). Platonismo e hegelianismo parecem inspirar essa tentação da ideia ou do silêncio (COMPAGNON, 2003, p. 46).

Além de sua busca pela palavra pura, outra grande concepção estética de Mallarmé é a significância da página como elemento constituinte da imagem poética. Falando de seu poema revolucionário para as artes de seu tempo, *Un coup de Dés*, o poeta explica a disposição dos versos pela página:

O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras [...]. A vantagem [...] literária dessa distância copiada que mentalmente separa grupos de palavras ou palavras entre si, afigura-se o acelerar por vezes e o delongar também do movimento, escandindo-o, intimando-o mesmo segundo uma visão simultânea da Página: esta agora servindo de unidade como alhures o Verso ou linha perfeita (MALLARMÉ, 1991, p. 151).

A concepção da página como um elemento constituinte para a criação de sentidos é uma das técnicas apreciada pelos vanguardistas posteriormente, sobretudo os futuristas e cubistas. Com suas experiências estéticas, Mallarmé desvincula-se da tradição e abre caminho para novas reflexões caras à sua modernidade posterior, que atingirão as vanguardas das artes.

Os três poetas franceses – Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé –, assim, colocam em xeque a questão da mimese, da imagem e da linguagem poética segundo a tradição, além de transformarem a concepção que se tinha sob o ato poético em si. Suas obras suscitaram muito mais que desconforto ao público da época, mas abriram o caminho para novas reflexões sobre a criação poética. Originaram certa ruptura com a tradição, que acabou por motivar o aparecimento de vários movimentos artísticos radicais: as vanguardas.

Assim, toda a retórica destrutiva vanguardista surgiu de uma negação à tradição: “[...] *le refus catégorique et global de l’art et de la littérature antérieur*”¹⁹ (WEISGERBER, 1986b, p.633). Em seu discurso exagerado, os artistas acabam por decretar a morte de seus

¹⁹ “[...] a recusa categórica e global da arte e da literatura anterior” (tradução nossa).

antecessores e desvincular-se de suas práticas poéticas. A negação no argumento vanguardista é tão absoluta que inclusive o próprio significado daquilo que é “tradição” visa a ser destruído. Conforme explica Weisgerber, para os artistas, “[...] *la tradition n’existe pas. Ou si elle existe, elle a un contenu diamétralement opposé au contenu ‘officiel’*”²⁰ (WEISGERBER, 1986b, p.634). A negação a tudo o que é relacionado à tradição leva à seguinte declaração dos futuristas italianos: “*Nous déclarons que la vraie tradition italienne est caractérisée par le fait même de ne jamais avoir eu une tradition*”²¹ (DUDREVILLE, FUNI, RUSSOLO, SIRONI, 1973, p. 219).

O radicalismo do discurso dos movimentos em relação à ruptura com a tradição chega ao ponto de os vanguardistas exigirem uma supressão da própria história, sem deixar dela nenhum rastro. A começar pela antiguidade clássica. Cansados da marcante presença dos modelos greco-romanos – conforme o verso de Apollinaire, “*Tu en as assez de vivre dans l’antiquité grecque et romaine*”²² (APOLINNAIRE, 1998, p. 39) –, os vanguardistas não anunciaram somente o rompimento com a estética clássica, como também propuseram a destruição dos museus e bibliotecas que preservam sua memória. Com essa retórica, a décima tese do *Manifesto Futurista* (1909) de Marinetti declara este desejo: “*Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques [...]*”²³ (MARINETTI, 1909 *apud* LISTA, 1973, p. 87). Nesse argumento espalhafatoso, os vanguardistas promoveram, inclusive, uma desconstrução do valor das obras clássicas mais célebres, como o fez Malévitch:

*La Vénus de Milo est un modèle concret de décadence, ce n’est pas une femme réelle, mais une parodie. David de Michel-Ange, quelle monstruosité: Sa tête et son torse semblent un collage de deux formes opposées. Une tête fantastique et un torse réel [...]*²⁴ (MALÉVITCH, 1974, p.53).

Macular a imagem das grandes obras do passado não significava, para a vanguarda, destruir o seu valor, mas era limpar a memória de toda a sua presença esmagadora e inibidora de uma renovação estética. Por esse motivo, conforme explica Weisgerber (1986b), nota-se

²⁰ “[...] a tradição não existe. Ou, se existe, ela tem um conteúdo diametralmente oposto ao conteúdo ‘oficial’” (tradução nossa).

²¹ A citação foi retirada do catálogo da exposição *Peintres Futuristes Italiens*, apresentada na Galerie Reinhardt em maio de 1921. Posteriormente, as declarações foram publicadas em forma de manifesto no periódico *DE STIJL*, n. 4, 1919-1920.

“Nós declaramos que a verdadeira tradição italiana é caracterizada pelo fato de nunca ter tido uma tradição” (tradução nossa).

²² “Você está cansado de viver na antiguidade grega e romana” (tradução nossa).

²³ “Nós queremos demolir os museus, as bibliotecas” (tradução nossa).

²⁴ “A Vênus de Milo é um modelo concreto de decadência; não é uma mulher real, mas uma paródia. Davi de Michelangelo, que monstruosidade: sua cabeça e seu torso parecem uma colagem de duas formas opostas. Uma cabeça fantástica e um torso real [...]

uma contestação dos princípios estéticos que regiam, por exemplo, a criação das obras primas na história da arte. Além disso, nesse discurso de renovação sem limites proposto pelas vanguardas, a perpétua presença das obras primas deveria acabar imediatamente. Escrevendo contra o passadismo na arte inglesa, Marinetti contesta a “mania de eternidade” presente nas obras: “*Le chef-d’œuvre doit disparaître avec son auteur. L’immortalité en art est une infamie*”²⁵ (MARINETTI, 1914 *apud* LISTA, 1973, p. 127).

Da mesma forma que são negados os princípios da arte clássica, vários aspectos oriundos da estética romântica também são rejeitados. “*Il s’agit, bien sûr, d’une opposition au romantisme conventionnel, pathétique, friand d’effets sensationnels, [...] qui vise en profondeur le lyrisme, la subjectivité, la littérature-confession et la littérature sentimentale*”²⁶ (WEISGERBER, 1986b, p. 645).

Como grande parte da vanguarda visou à despersonalização e à objetivação no processo criativo das obras, era necessário separar-se dos traços da literatura romântica fundados no lirismo, na inspiração, na subjetividade e na presença excessiva do “eu” nos poemas – “*Détruire le “Je” dans la littérature, c’est-à-dire toute la psychologie*”²⁷ (MARINETTI, 1912 *apud* LISTA, 1973, p. 135). Weisgerber (1986b) cita a preocupação de autores, como James Joyce, T.S. Eliot e Van Oostaijen, para a realização de uma literatura despersonalizada e livre de subjetividade. Do mesmo modo e com tons de deboche, o *Manifesto do Surrealismo* (1930), ridiculariza a “[...] *tradition imbécile du poète ‘dans les nuages’ [...]*”²⁸ (BRETON, 1930, p.129 *apud* WEISGERBER, 1986b, p. 645).

A negação não se restringe somente às estéticas clássica e romântica. Conforme explica Weisgerber (1986b), praticamente todas as correntes poéticas após o romantismo são igualmente criticadas pela vanguarda, como o Realismo, o Decadentismo, o Simbolismo e até mesmo o Modernismo. Tais movimentos “[...] *horripilent les avant-gardes par leurs grâces molles, mièvres, douceâtres, par leur cachet précieusement ‘littéraire’ et ‘poétique’*”²⁹ (WEISGERBER, 1986b, p. 646). Palavras de rejeição são dirigidas a vários desses movimentos. Marinetti, voz do futurismo, declara “*Nous renions nos Maîtres les Symbolistes,*

²⁵ “A obra prima deve desaparecer com seu autor. A imortalidade na arte é uma infâmia” (tradução nossa).

²⁶ “Trata-se, claramente, de uma oposição ao romantismo convencional, patético, apreciador de efeitos sensacionais, que visa em profundidade o lirismo, a subjetividade, a literatura-confissão e a literatura sentimental” (tradução nossa).

²⁷ “Destruir o “eu” na literatura, ou seja, toda a psicologia” (tradução nossa).

²⁸ “A tradição imbecil do ‘poeta nas nuvens’” (tradução nossa).

²⁹ “aterrorizam as vanguardas com suas graças frouxas, fracas, adocicadas, por seu estilo preciosamente ‘literário’ e ‘poético’” (tradução nossa).

*derniers amants de la lune*³⁰ (MARINETTI, 1911 *apud* LISTA, 1973, p. 77). Os dadaístas, por sua vez, proclamam: “*Dada n’est pas du tout moderne, c’est plutôt le retour à une religion d’indifférence quasi-bouddhique*”³¹ (TZARA, 1922 *apud* MESCHONNIC, 1997 p.296).

Em sua retórica de revolta sem limites, os vanguardistas renegam inclusive a seus precursores, como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, ou qualquer antecipação literária. Como os artistas pregavam uma ruptura com a história, os primeiros modernos também precisavam ser destruídos. Afinal, conforme afirmou Apollinaire, “*On ne peut pas transporter partout avec soi le cadavre de son père. On l’abandonne en compagnie des autres morts*”³² (APOLLINAIRE, 1965, p. 46). Tão mortos quanto os clássicos e românticos, os genitores dos princípios da vanguarda também deveriam jazer em esquecimento. Pedindo pela supressão da história na *Antitradition Futuriste* (1913), o formidável grito “*Mer...de...*” de Apollinaire alcançou inclusive Baudelaire. Segundo Weisgerber, o “extermínio em massa dos precursores” além de enquadrar-se na retórica vanguardista de puro niilismo, também tinha o intuito de evidenciar uma tomada de posição autônoma da novidade proposta pelos movimentos: “*Accepter une autorité, suivre un exemple, c’est cesser d’avoir une existence autonome, c’est n’être plus qu’une cire molle, modelée par autrui*”³³ (WEISGERBER, 1986b, p.641).

E é assim que a retórica destrutiva da vanguarda acaba por voltar-se contra ela mesma. Negação da negação, a ideia de ruptura atinge seus próprios movimentos. “*La négation se transforme en un processus ouvert, ininterrompu, conscient de soi, à l’intérieur duquel tous les ismes se trouvent dépassés l’un après autre. L’hypostase la plus pure de l’avant-garde n’est que sa dernière épiphanie*”³⁴ (WEISGERBER, 1986b, p.699). Dentre os artistas, encontramos vários exemplos desse discurso de ruptura com os próprios colegas da vanguarda. Os dadaístas, em seu tratado *Dada soulève tout* (1921), proclamam: “*Le futurisme est mort. De quoi? De dada*”³⁵ (PICABIA; SOUPAULT, 1921 *apud* WEISGERBER, 1986b, p.698). Cendrars, depois de sua experiência da simultaneidade cubofuturista em *La Prose du*

³⁰ “Nós renegamos nossos Mestres Simbolistas, os últimos amantes da lua” (tradução nossa).

³¹ “Absolutamente, o Dadá não é moderno, mas é antes de tudo o retorno a uma religião de indiferença quase budista” (tradução nossa).

³² “Não se pode transportar consigo o cadáver de seu pai por toda parte. Abandonamos o defunto na companhia dos outros mortos” (tradução nossa).

³³ “Aceitar uma autoridade, seguir um exemplo, é deixar de ter uma existência autônoma, é não ser mais que uma cera mole, modelada por outro” (tradução nossa).

³⁴ “A negação se transforma em um processo aberto, ininterrupto, consciente de si mesmo, dentro do qual todos os *ismos* são ultrapassados um após o outro. A hipóstase mais pura da vanguarda é somente a sua mais recente epifania” (tradução nossa).

³⁵ “O futurismo está morto. De que? De dadá” (tradução nossa).

Transsibérien, escreve “*Le simultanéisme est passéiste*”³⁶ (CENDRARS, 2006, p.117). De acordo com Weisgerber,

[...] *le coup de grâce est porté par la fatalité de l'autonégation, par l'impossibilité où se trouve l'avant-garde de survivre à sa propre “rupture”. Car elle ne saurait accepter le geste machinal, ni l'immobilisme – modelage de sa contestation. Elle se retourne donc contre elle-même, tel “un scorpion qui se mord la queue” (G. Ribemont-Dessaignes): démarche intrinsèque à sa structure théorique, qui implique l'autosacrifice, l'autodestruction et ce en vertu de sa propre logique négatrice. Son cri de victoire une fois poussé, il ne lui reste qu'à dissoudre par fidélité à soi-même, afin de ne pas transformer le mécanisme de la négation en forme vide et rituelle [...]*³⁷ (WEISGERBER, 1986b, p. 701, 702)

É por esse motivo que Antoine Compagnon (1996) considera a vanguarda como um dos paradoxos da modernidade, pois no jogo contraditório entre negação e afirmação, destruição e construção, niilismo e futurismo, a vanguarda “[...] faz de sua pretensão à autossuficiência e de sua autoafirmação uma autodestruição e uma autonegação necessárias” (COMPAGNON, 1996, p. 38). Para continuar libertando-se de qualquer herança estética, a vanguarda chegou a ponto de romper com a gênese de sua própria tradição.

Ao negar tudo, e inclusive a si-mesma, a retórica vanguardista revela uma recusa categórica de qualquer tipo de integração a um grupo ou estética literária. Nas palavras de Weisgerber, “*l'avant-garde consacre à la fois une ‘poétique de la rupture’ et une ‘rupture de toute poétique’*”³⁸ (WEISGERBER, 1986b, p.689). Quando a vanguarda se lança em um jogo retórico de permanente evolução literária, no qual o novo hoje se torna ultrapassado amanhã, abre-se uma sucessão eterna de rompimento e princípio. Segundo Weisgerber (1986), é a própria vanguarda que indica a linha de demarcação entre seu antes e depois e, além desse limite imposto, as artes não estão sujeitas a nenhuma outra lei de continuidade histórica, pois

³⁶ “O simultaneísmo é passadismo” (tradução nossa).

³⁷ “O golpe final é praticado pela fatalidade da autonegação, pela impossibilidade em que a vanguarda se encontra de seguir a sua própria ‘ruptura’. Pois ela não saberia aceitar o gesto maquinal, nem o imobilismo – modelagem de sua contestação. A vanguarda se volta contra ela mesma, como um ‘escorpião que morde a própria cauda’ (G. Ribemont-Dessaignes): método intrínseco à sua estrutura teórica, que implica autosacrifício, autodestruição e tudo isso como consequência de sua própria lógica de negação. Uma vez que seu grito de vitória é emitido, somente lhe resta diluir-se por lealdade a si mesmo a fim de não transformar o mecanismo da negação em forma vazia e ritual” (tradução nossa).

³⁸ “A vanguarda consagra ao mesmo tempo uma ‘poética da ruptura’ e uma ‘ruptura de toda poética’” (tradução nossa).

“[...] [l'avant-garde] fait toujours table rase pour recommencer à nouveau, coupant chaque fois le cordon ombilical [...]”³⁹ (WEISGERBER, 1986b, p.686).

Assim, cortado o “cordão umbilical”, um reinício se impõe, de modo que o produto necessita ser absolutamente *novo, inédito, ousado*. Para cumprir tal tarefa e ser revolucionária, a vanguarda precisa passar à ofensiva e acaba por revelar o extremismo de sua revolta e contestação, um estado absoluto de niilismo e anarquismo. E mais uma vez a vanguarda intensifica o seu ato de negação. Segundo Weisgerber,

*Être destructeur, iconoclaste, terroriste, nihiliste tend donc à se confondre avec l'essence même de l'avant-garde. On se trouve devant un mélange intime, et éphémère, de gratuité et d'exaspération, de nihilisme et de protestation effrénée, qui se déchaîne dans des massacres périodiques. Faire “table rase”, plonger à fond et à grand fracas dans le scandale, le vandalisme, le sacrilège, le sadisme, l'iconoclastie sera l'aboutissement inévitable de cette volonté indomptable de négation*⁴⁰ (WEISGERBER, 1986b, p.659).

Muitas vezes, na retórica vanguardista, essa atitude destrutiva torna-se violência pura e gratuita, de modo que a consciência dos movimentos se exprime essencialmente em termos de revolta, cuja justificação ou motivação são dispensáveis. Se, conforme afirmou Breton, “*la rébellion porte sa justification en elle-même*”⁴¹ (BRETON, 19--., *apud* WEIGERSBER, 1986, p.636), podemos dizer que o novo pode ser criado pelo simples processo de destruição. A experiência dadaísta é um grande exemplo dessa prática de “destruir por destruir”, da qual o resultado chega a ser o nada absoluto. Conforme dito anteriormente, a simples intenção de chocar seus expectadores transformou-se no principal objetivo artístico da vanguarda, segundo Bürger (1993, p. 47). Assim, a “rebelião com justificação em si mesma” na verdade indica esse propósito dos movimentos de causar um estranhamento no público e de impor suas discussões de renovação nas artes.

Além disso, quando se revela essa intenção de simplesmente destruir tudo, a vanguarda assume um espírito irracionalista que regeu muito de sua retórica. Os artistas, assim, destacaram a importância da intuição, do instinto e de outros princípios não racionais

³⁹ “[...] [a vanguarda] sempre faz tábula rasa para recomeçar novamente, em todos os casos, cortando o cordão umbilical [...]” (tradução nossa).

⁴⁰ “Ser destrutivo, iconoclasta, terrorista, niilista tende, assim, a confundir-se com a própria essência da vanguarda. Deparamo-nos com uma mistura íntima e efêmera de gratuidade e de exasperação, de niilismo e de protesto desenfreado, que se desencadeia em massacres periódicos. Fazer ‘tábula rasa’, mergulhar profundamente e ruidosamente no escândalo, no vandalismo, no sacrilégio, no sadismo, na iconoclastia será o resultado inevitável dessa vontade indomável de negação” (tradução nossa).

⁴¹ “a rebelião tem sua justificação em si mesma” (tradução nossa).

na criação poética. Os surrealistas e os dadaístas, por exemplo, aspiravam uma produção estética baseada, sobretudo, em princípios irracionais. Enquanto os primeiros privilegiavam as imagens advindas do universo onírico, propiciadas pela expressão do inconsciente e da imaginação, os segundos almejavam simplesmente abolir a razão, criando não somente imagens absurdas, mas também incentivando um método de criação artística ilógico. Repleto de ironia, Tzara explica passo-a-passo o processo de escrita de um poema dadá, que rompe com a ideia de que a obra literária advém de um trabalho intelectual:

Pegue um jornal
Pegue a tesoura.
Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.
Recorte o artigo. Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.
Agite suavemente.
Tire em seguida cada pedaço um após o outro.
Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.
O poema se parecerá com você. E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público.
(TZARA, 191-, *apud* Telles, 2009, p. 171).

Ao mesmo tempo em que a obra de arte não resulta mais de um trabalho apurado da razão, a ideia do homem das letras, do criador, do versificador, do autor e do manipulador de palavras, também é destruída. Segundo Weisgerber (1986b), a vanguarda negou a figura do escritor profissional, cuja glória do trabalho advinha de um profundo esforço intelectual. Tratou-se de uma tentativa de resgatar a poesia da empresa literária conservadora. Desse modo, quando Tzara afirma “*je n’écris pas par métier et je n’ai pas d’ambitions littéraires*”⁴² (TZARA, 1919 *apud* WEISGERBER, 1986b, p. 680), o dadaísta estava negando que seu trabalho seria fruto de uma atividade profissional, esvaziada de base artística, e desvinculando-se da literatura como instituição fundada com os critérios artísticos vindos da tradição. Antes de considerarem-se “escritores”, os vanguardistas viam-se como “artistas”.

Quando a vanguarda chegou ao niilismo, ao absurdo, ao estado de eterna renovação e de profunda revolta – contra a razão, a literatura e o *métier* do escritor – ela havia instaurado um processo irremediável de revolução, que não visava somente à transformação da literatura. A vanguarda sonhava em ir além. Queria também atingir os modelos da ordem social conservadora. É por esse motivo que o posicionamento agressivo e destrutivo das vanguardas não possui um fundamento exclusivamente literário, mas também apresenta uma recusa global à ordem estabelecida pela cultura como um todo: “[...] *c’est l’ordre établie de la*

⁴² “Não escrevo por profissão e não tenho ambições literárias” (tradução nossa).

*culture toute entière qui est visé dans ses assises. L'ennemie à abattre est le système dominant pris dans son ensemble, élevé au rang d'héritage culturel avec son appareil, sa discipline, sa hiérarchie*⁴³ (WEISGERBER, 1986b, p.634). Isso porque a vanguarda declarou detestar o convencional, as regras e todos os aspectos da vida espiritual, moral e social adquiridos até então pela cultura e civilização. Os movimentos acreditavam que a sua arte seria capaz de mudar completamente o mundo.

O mais interessante é que essa revolução da sociedade seria atingida por meio de um princípio estético: uma renovação da linguagem. Assim, afirma Breton que para transformar o mundo “[...] *il ne suffira pas de le rétablir sur les bases sociales plus justes, mais il fallait encore toucher à l'essence du Verbe*”⁴⁴ (BRETON, 1942 *apud* WEISGERBER, 1986b, p.651). Segundo Weisgerber (1986), os vanguardistas acreditavam que a linguagem seria uma das bases de sustentação do sistema dominante ou o reflexo da própria sociedade conservadora; ora, transformando-a seria possível garantir a revolução:

*En effet, c'est dans les milieux d'avant-garde où les rêves d'une révolution sociale, politique et littéraire se côtoient et parfois se confondent que l'aspiration vers la révolution du langage devient radicale. Pour saper le régime dominant, il faut s'attaquer simultanément au langage qui l'exprime et, en quelque sorte, le cautionne. Il est normal, par conséquent, que les avants-gardes les plus engagés politiquement, avant et après la Première Guerre Mondiale, en arrivent à réclamer – dans les grandes lignes – un même bouleversement dans le langage et dans la société*⁴⁵ (WEISGERBER, 1986b, p.651; grifos do autor).

A mudança que se buscava no âmbito da linguagem era basicamente torná-la mais pura e poética, diferenciando-a essencialmente daquela que busca somente a comunicação. “*Il ne s'agit plus de 'communiquer', mais de 'créer', d'opérer la transmutation du langage 'populaire', quotidien, en langage d'invention ouvert au merveilleux poétique*”⁴⁶ (WEISGERBER, 1986b, p.652). Desse modo, a revolta contra a linguagem poética

⁴³ “[...] é a ordem estabelecida por toda a cultura que é visada em seus fundamentos. O inimigo a abater é o sistema dominante tomado em seu conjunto, elevado à posição de herança cultural, com seu aparato, sua disciplina, sua hierarquia” (tradução nossa).

⁴⁴ “[...] não será suficiente restabelecê-lo sobre as bases sociais mais justas, mas seria ainda preciso atingir a essência do Verbo” (tradução nossa).

⁴⁵ “Efetivamente, é nos círculos de vanguarda, onde os sonhos de uma revolução social, política e literária coexistem e às vezes se confundem, que a aspiração pela revolução da linguagem se torna radical. Para destruir o regime dominante, é preciso atacar simultaneamente a linguagem que o exprime e que, de alguma forma, o garante. É normal, conseqüentemente, que as vanguardas mais engajadas politicamente, antes e depois da Primeira Guerra Mundial, chegam a exigir – amplamente – uma mesma transformação na linguagem e na sociedade” (tradução nossa).

⁴⁶ “Não se trata mais de ‘comunicar’, mas de ‘criar’, de operar a transmutação da linguagem ‘popular’, cotidiana, em linguagem de invenção aberta ao maravilhoso poético” (tradução nossa).

tradicional, compreendida como a representação da sociedade, apresenta um duplo sentido: “*contester les assises de l’ordre établie et, en même temps, revendiquer d’une manière formelle les droits légitimes du langage poétique*”⁴⁷ (WEISGERBER, 1986b, p.652).

Desse modo, para reestabelecer a pureza original da linguagem poética, a vanguarda lutou pela “liberdade”, ou seja, anular as restrições impostas pelas antigas normas da linguagem poética. O resultado dessa revolução foi a voz de Marinetti pregando as “palavras em liberdade” e a de Apollinaire pedindo pela supressão do adjetivo, da pontuação, da harmonia tipográfica e das sintaxes “[...] *déjà condamnées par l’usage dans toutes les langues*”⁴⁸ (APOLLINAIRE, 1913 *apud* LISTA, 1973, p.122). Os escritores clamavam pela liberdade da linguagem poética a fim de que a imaginação ocupasse o lugar das leis de versificação ou da própria sintaxe das línguas. Foi assim que as palavras ganharam soberania e apareceram nos poemas soltas pela página, carregadas de seus sentidos imanentes. E a lei da “antisintaxe” chegou até mesmo à “antilinguagem” de poemas como o *Zang Tumb Tumb*, em que há um retorno às origens do signo motivado: os sons em busca de um significado.

Além de intentar uma revolução da sociedade, é preciso dizer que as experiências estéticas da libertação da linguagem poética também visavam à desconstrução de um sistema estético de escritura fundado na tradição e na razão, que desmistificou a linguagem poética, que presou o convencional e o comum.

*Promouvoir l’absurde, c’est démystifier la raison, nier l’entreprise de la réalité, ou encore dénoncer ‘le caractère dérisoire d’un langage vidé de sa substance, stérile, fait de clichés et de slogans, d’une action théâtrale connue d’avance’. Casualité prévisible, significations données et acceptées, intelligibilité de l’univers (artistique ou non) se trouvent remises en question. Tout est possible parce qu’irrationnel. L’avant-garde ouvre ainsi la voie à un ‘art’ du paradoxe, du grotesque, de la contradiction, de l’humour noir*⁴⁹ (WEISGERBER, 1986b, p.672).

Da ruptura com a tradição à revolução da linguagem, assim, a grande semelhança entre os movimentos vanguardistas foi sua retórica de negação, de revolta, de ruptura e de renovação. Eis a verdadeira motivação da vanguarda: destruir a arte e a linguagem

⁴⁷ “Contestar os fundamentos da ordem estabelecida e, ao mesmo tempo, reivindicar de uma maneira formal os direitos legítimos da linguagem poética” (tradução nossa).

⁴⁸ “[...] já condenadas pelo uso em todas as línguas” (tradução nossa).

⁴⁹ “Promover o absurdo é desmistificar a razão, negar a empresa da realidade, ou ainda denunciar ‘o caráter derrisório de uma linguagem esvaziada de sua substância, estéril, feita de clichés e de slogans, de uma ação teatral conhecida com antecedência’. Casualidade previsível, significações dadas e aceitas, inteligibilidade do universo (artístico ou não) são questionados novamente. Tudo é possível porque é irracional. A vanguarda abre assim o caminho para uma ‘arte’ do paradoxo, do grotesco, da contradição, do humor negro” (tradução nossa).

estabelecidas pela sociedade a fim de se atingir o “novo”, de se chegar à essência do mundo e, por fim, purificá-los.

2.3 O signo do novo

Como movimento paradoxal que é, por trás de todo o ato de negação da vanguarda há uma atitude positiva, baseada na criação do “novo”, não excluindo assim a afirmação de uma nova consciência do mundo e das artes. Como dito anteriormente, a vanguarda concebe o ato criador como uma eterna inovação. *“Toute œuvre devient un événement irrépétable, une aventure strictement individuelle”*⁵⁰ (WEISGERBER, 1986b, p. 705). É por esse motivo que, segundo Weisgerber (1986b), os vanguardistas sempre tratavam suas obras no superlativo, pois sempre se referiam ao “mais novo”, ao “completamente novo”, ao “absolutamente novo” ou ao “ultramoderno”, dentre outras menções.

Apesar de todo discurso de ruptura com a tradição e até mesmo com a modernidade, a ideia da “novidade literária” não foi uma atitude inovadora da vanguarda. Afinal, os primeiros modernos já pregavam esse princípio. Por esse motivo,

*Identifier l'idée du nouveau à celle de la poésie et de l'art, c'est reconstruire, une fois de plus, le modèle de la modernité. Il est hors de doute, depuis longtemps, que la nouveauté et l'originalité sont deux conditions de l'art et l'avant-garde ne fait que renforcer cette idée*⁵¹ (WEISGERBER, 1986b, p. 707; grifos do autor).

Porém, o que a vanguarda acrescenta é o extremismo e o aspecto extraliterário à ideia do novo: o desejo de religar as artes à sua contemporaneidade. *“On aspire à ‘établir un ordre nouveau’, à recréer la réalité et l'univers [...]”*⁵² (WEISGERBER, 1986b, p. 708). Os movimentos pregavam o retorno da ligação entre “arte e vida” depois do isolamento na torre de marfim.

Em sua *Teoria da Vanguarda* (1993), Peter Bürger afirma que por trás de toda a retórica destrutiva vanguardista, havia o objetivo de se restaurar os laços entre arte e vida, de modo que os movimentos surgiram como reação ao esteticismo da arte burguesa, que em sua estética autotélica, desligaram-se da “práxis vital”:

⁵⁰ “Toda obra transforma-se em um evento irrepitível, uma aventura estritamente individual” (tradução nossa).

⁵¹ “Identificar a ideia do *novo* àquela da *poesia* e da *arte* é reconstruir novamente o modelo da modernidade. Sem dúvidas, durante muito tempo, a novidade e a originalidade são duas condições da arte e a vanguarda somente reforça essa ideia” (tradução nossa).

⁵² “Aspira-se ‘estabelecer uma nova ordem’, ‘recriar a realidade e o universo’ [...]” (tradução nossa).

Os vanguardistas veem como rasgo dominante da arte na sociedade burguesa a sua separação da práxis vital. Tal juízo foi proporcionado, entre outras coisas, pelo esteticismo, ao transformar este momento da instituição arte em conteúdo essencial da obra. A coincidência entre instituição e conteúdo da obra era o motivo logicamente emergente da possibilidade do questionar vanguardista da arte. Os vanguardistas tentaram, pois, uma superação da arte no sentido hegeliano do termo, porque a arte não deveria ser pura e simplesmente destruída, mas sim reconduzida à práxis vital, onde seria transformada e conservada. (BÜRGER, 1993, p.90,91).

Além disso, os poetas acreditavam que a vanguarda deveria ser a expressão de seu tempo, pois a vida moderna havia criado naturalmente uma série de elementos completamente novos. Conforme explica Malévitch, “*la vie nouvelle fait naître aussi un art nouveau*”⁵³ (MALÉVITCH, 1974, p. 85). A literatura como expressão da sociedade não quer dizer, nesse caso, uma retomada do realismo. A vanguarda inclusive recusa a empreitada realista por seu academicismo e apego à tradição. Como explica Weisgerber, “[...] *la conscience de l’artiste ne produit pas la réalité, mais se laisse ‘produire’ et conditionner par la réalité objective*”⁵⁴ (WEISGERBER, 1986b, p. 711). O que os movimentos queriam era uma literatura que refletisse a nova realidade vivida pela sociedade, exaltá-la por sua modernidade e inovação, pois o mundo começava a viver o “novo”.

A vanguarda concebeu a formação de uma “nova sensibilidade humana” ocasionada por fatos que revolucionaram o início do século XX, como a Primeira Guerra Mundial, as grandes descobertas científicas, as transformações na esfera social e as revoluções tecnológicas, que ofereceram à sociedade variadas máquinas que facilitariam a vida da população. Segundo os vanguardistas, o novo estilo de vida do mundo moderno ocasionava uma forte influência em seu espírito, ainda que inconscientemente. Um bom exemplo dessa mudança de sensibilidade é o advento das máquinas. Ora, se antes não havia um meio de conexão simples com o resto do mundo, invenções como o telefone, o telégrafo, as linhas férreas e os trens velozes, o automóvel, o avião, dentre outras máquinas mostravam a possibilidade de um mundo com distâncias mais curtas.

Marinetti explica em *Imagination sans fils et les mots en liberté* (1913) o que a nova sensibilidade humana, provocada pelo estilo da vida moderna, englobava efetivamente. Dentre suas 17 teses, o futurista identifica no homem do início do século XX um ritmo de vida mais acelerado; certa predileção pelo novo, pelo desconhecido e pelo perigo; um desenvolvimento das ambições humanas, acompanhadas pelo crescimento do valor do

⁵³ “A nova vida faz nascer também uma nova arte” (tradução nossa).

⁵⁴ “[...] a consciência do artista não produz a realidade, mas se deixa ‘produzir’ e condicionar pela realidade objetiva”. (tradução nossa).

indivíduo; o princípio da igualdade entre homens e mulheres; a modificação da concepção da guerra, compreendendo-a como uma necessidade para construir-se a força de um povo; a transformação no conceito de patriotismo; e é claro o “sentido mecânico” causado pela invenção das máquinas, que originou uma “[...] *fusion parfaite de l’instinct avec le rendement du moteur et avec les forces de la Nature amadouées*”⁵⁵ (MARINETTI, 1973, p. 143), dentre outros elementos.

Os artistas queriam captar essa “nova sensibilidade” a fim de promover sua disseminação na sociedade e de contribuir com a revolução. Novamente encontramos como exemplo a fala de Marinetti ao evidenciar que o futurismo “[...] *a pour principe le complet renouvellement de la société humaine sous l’action des grandes découvertes scientifiques*”⁵⁶ (MARINETTI, 1973, p.142). Para tal empreitada, os artistas passaram a exigir que sua arte estivesse encarnada na atualidade.

Surge, assim, uma nova concepção do belo artístico. Oposto ao conceito de beleza ligado à tradição, para as vanguardas, uma obra bela era sinônimo de inovações formais e de temática voltada para as novidades do mundo moderno. Marinetti, por exemplo, comenta esses critérios em seu manifesto de 1909, de modo que a beleza de uma obra estaria em sua reflexão do mundo moderno, como na velocidade das máquinas e na violência (reação à movimentação da Primeira Guerra):

[...] O esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre adornado de grossos tubos com serpentes de fôlego explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a *Vitória de Samotrácia*. (MARINETTI, 2009a, p.115).

Segundo Weisgerber, “*les nouvelles acceptions du beau forment le prolongement naturel de l’apologie de la nouveauté, fondée sur une esthétique de la surprise, du choc et de l’inédit*”⁵⁷ (WEISGERBER, 1986b, p. 726). Reflexo do espírito de novidade, os vanguardistas queriam que seus leitores tivessem a sensação de surpresa frente ao inédito de suas obras: praticamente o mesmo entusiasmo causado pela corrente de novidades que circulavam pelo mundo moderno.

⁵⁵ “[...] fusão perfeita do instinto com a produtividade do motor e com as forças da Natureza cativadas” (tradução nossa).

⁵⁶ “[...] tem por princípio a completa renovação da sociedade humana sob a ação das grandes descobertas científicas” (tradução nossa).

⁵⁷ “as novas acepções do belo formam um prolongamento natural da apologia da novidade, fundada sobre uma estética da surpresa, do choque e do inédito” (tradução nossa).

Refletir sua contemporaneidade significava para os movimentos captar inclusive cada instante de novidade que se passava na sociedade. Por esse motivo, Cendrars declara em seus versos: “*La poésie date d’aujourd’hui*”⁵⁸ (CENDRARS, 2006, p.85), já que o amanhã pode requerer novos métodos artísticos. Como a sociedade provava uma sucessão cada vez mais rápida de acontecimentos que transmitiam inovações, acelerou-se o ritmo de marcha do mundo. Assim, “[...] *la surprise vieillit vite*”⁵⁹ (WEISGERBER, 1986b, p. 720), o ímpeto do que se considerava “novo” se esvai e logo se instaura outra espécie de novidade. É por isso que Weisgerber explica que “[...] *l’avant-garde aspire à coller toujours au dernier de la série, à être l’expression immédiate de chaque ‘présent’ dans la suite ininterrompue de la succession [...]*”⁶⁰ (WEISGERBER, 1986b, p. 715). Se o mundo moderno provava uma “sequência ininterrupta de sucessão”, a vanguarda precisava acompanhá-lo em sua rapidez e instantaneidade.

Ao mesmo tempo em que ansiava expressar sua contemporaneidade, não se pode esquecer que a vanguarda também queria ser inovadora e estar à frente de seu tempo. Com esse paradoxo, a situação resolve-se se pensarmos que os movimentos condensaram a expressão do presente e do futuro em uma única execução: exprimiam o presente, mas estavam em marcha para o futuro, acompanhando inclusive a aceleração e sequência de acontecimentos que inovavam o mundo em progresso.

*Vivre l’après comme un présent en train de s’éterniser; foncer à toute allure vers demain et rester néanmoins dans le bel aujourd’hui; toujours en transit vers le futur, mais établi [...] dans l’actuel; figer l’accélération en une stagnation ouverte, [...] dépassé et sans cesse recommencée: les avant-gardes résolvent le problème en postulant un moment de synthétiser tous les points du trajet – passé, présent, avenir [...]*⁶¹ (WEISGERBER, 1986b, p. 720, 721; grifos do autor).

Assim, com o anseio de captar o presente, de marchar rumo ao futuro e de ser inovadora, a vanguarda precisava de novas formas nas artes. Ora, se a sociedade provava uma “nova sensibilidade”, passava por imensas transformações, inovações e acreditava no

⁵⁸ “A poesia data de hoje” (tradução nossa).

⁵⁹ “[...] a surpresa envelhece rápido” (tradução nossa).

⁶⁰ “[...] a vanguarda aspira colocar-se sempre no último da série, ser a expressão imediata de cada ‘presente’ na sequência ininterrupta da sucessão [...]” (tradução nossa).

⁶¹ “Viver o *depois* como um *presente* em processo de eternização; correr a toda velocidade em direção ao *amanhã* e permanecer, contudo, no belo *hoje*; sempre em trânsito para o futuro, mas estabelecido [...] no atual; congelar a aceleração em uma estagnação aberta [...], superada e constantemente recomeçada: as vanguardas resolvem o problema postulando um momento para sintetizar todos os pontos do trajeto – passado, presente, futuro [...]” (tradução nossa).

progresso, a vanguarda impulsiona-se em acompanhá-la, propondo grandes revoluções nas artes. Segundo Weisgerber,

[...] *l'époque nouvelle et son esprit déterminent la formation d'une idéologie qui engendre une nouvelle théorie esthétique (celle de l'avant-garde), laquelle préconise à son tour de nouvelles formes littéraires. [...] Voilà pourquoi la chaîne révolution sociale – révolution spirituelle et idéologique – révolution littéraire et formelle forme un tout cohérent, voire même un circuit fermé, tous les maillons menant les uns aux autres. Le bouleversement de l'idéologie entraîne un autre sur le plan culturel. Ce dernier détermine la 'révolution de la conscience', qui demande des méthodes et des procédés littéraires vraiment révolutionnaires.*⁶² (WEISGERBER, 1986b, p. 714; grifos do autor).

Considerando-se essa busca de inovação nos métodos de criação literária, pode-se dizer que os movimentos vanguardistas criaram certo apreço pela poesia, pois a viam como uma grande ferramenta de se atingir o novo, já que o gênero é capaz de se reinventar todo o tempo. De acordo com Weisgerber, a poesia era apreciada como “[...] *une possibilité permanente d'ouverture, une 'forme' (vide) d'esprit pouvant se remplir différemment à tout instant*”⁶³ (WEISGERBER, 1986b, p. 705). Outros críticos também afirmam o mesmo, como Compagnon (2003, p.44) que reconhece a poesia como a grande representação da modernidade em literatura, sendo o gênero que abandonou progressivamente as formas tradicionais.

Além de suas possibilidades de inovação, os vanguardistas também queriam recuperar a verdadeira essência da poesia e refletir, por meio dela, o espírito da novidade vivido pelo início do século XX. Segundo esses princípios, Weisgerber identifica duas linhas de força que impulsionaram a criação poética da vanguarda:

1) une implantation toujours plus directe, plus organique dans la nouveauté immédiate, sous toutes ses formes ('vie', 'temps', 'esprit nouveau', etc); 2) une orientation de plus en plus marquée vers l'antilittérature et l'antipoésie (au sens conventionnel du terme). Cette tendance s'explique par son objectif

⁶² “[...] a nova época e seu espírito determinam a formação de uma *ideologia* que engendra uma nova teoria estética (a da vanguarda), a qual preconiza por sua vez novas formas literárias. [...] Eis porque a cadeia revolução social – revolução espiritual e ideológica –, revolução literária e formal cria um todo coerente, até mesmo um circuito fechado, em que todos os seus elementos conduzem uns aos outros. A transformação da ideologia provoca uma modificação no plano cultural. Esta última determina a ‘revolução da consciência’, que demanda métodos e processos literários verdadeiramente revolucionários” (tradução nossa).

⁶³ “[...] uma possibilidade permanente de abertura, uma ‘forma’ (vazia) de espírito que pode se preencher de modos diferentes a todo instante” (tradução nossa).

*final, à savoir la récupération de la vraie poésie, submergée par la 'littérature' et ses clichés.*⁶⁴ (WEISGERBER, 1986b, p. 733).

De acordo com as duas linhas identificadas por Weisgerber (1986b), para revelar o “novo” vivido pelo mundo, os vanguardistas renovariam não somente aspectos estruturais da poesia – como os princípios formais do verso, da estrofe, da imagem, dentre outros – mas atingiria também a essência da lírica: buscava-se a purificação do gênero ou sua redução ao essencial. Desde os precursores da modernidade, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, a poesia entrava em crise com a velha mimese. A vanguarda, segundo Compagnon, efetuou “[...] um afastamento cada vez mais radical em relação à representação e à referência [...] a fim de reatar com uma base mais autêntica da arte” (COMPAGNON, 2003, p.45).

A purificação da poesia e a crise da representação chegaram a ponto de modificar mesmo a essência do gênero: se antes a poesia estava nos versos, estrofes e rimas, agora ela “[...] *reside virtuellement en toutes choses*”⁶⁵ (WEISGERBER, 1986b, p. 734), inclusive em outros gêneros artísticos, como na prosa e na pintura; é fantasia e imaginação; a poesia é, por fim, uma maneira de viver, uma atividade do espírito ou uma forma de ação mediante a vida, conforme afirma Cendrars: “*Toute vie n'est qu'un poème, un mouvement*”⁶⁶ (CENDRARS, 1987, p.99). Segundo Weisgerber, “*spontanéité inépuisable, anonyme, purement accidentelle, cette poésie naît 'de partout et de nulle part, et de chacun et de personne*”⁶⁷ (WEISGERBER, 1986b, p. 734).

Com essa tentativa de se purificar a poesia, a vanguarda uniu-a de forma indissociável às outras artes, como a música, a dança, o cinema que nascia e, sobretudo, a pintura. Segundo Weisgerber (1986b), a junção da poesia e dos outros gêneros demonstrava “[...] *leur volonté de sauter les barrières des langues et des genres [...]. Abattre les cloisons pour embrasser l'univers entier, pour se fondre dans le grand tout [...]*”⁶⁸ (WEISGERBER, 1986b, p. 942). Assim, artistas como Cendrars e Sonia Delaunay-Terk, autores de *La Prose du Transsibérien*, criaram tal obra em que é impossível dissociar-se poesia e pintura. O gênero poético estava, por fim, livre para unir-se às outras artes e renovar-se.

⁶⁴ “1) uma implantação sempre mais direta, mais orgânica na novidade imediata, sob todas suas formas (‘vida’, ‘tempo’, ‘espírito novo’, etc); 2) uma orientação cada vez mais acentuada para a antiliteratura e a antipoesia (no sentido convencional do termo). Essa tendência explica-se por seu objetivo final, a saber, a recuperação da verdadeira poesia, submergida pela literatura e seus clichés” (tradução nossa).

⁶⁵ “[...] reside virtualmente em todas as coisas” (tradução nossa).

⁶⁶ “Toda a vida é um poema, um movimento” (tradução nossa).

⁶⁷ “Espontaneidade inesgotável, anônima, puramente acidental, essa poesia nasce ‘de toda a parte e de nenhum lugar, de cada um e de ninguém’” (tradução nossa).

⁶⁸ “[...] sua vontade de pular as barreiras das línguas e dos gêneros [...]. Derrubar as paredes para abraçar o universo inteiro, para fundir-se no grande todo [...]” (tradução nossa).

Se a lírica possui um caráter espontâneo, segundo a vanguarda, o ato de criação poética revela-se autônomo, ou seja, cada obra desenvolve-se segundo suas próprias leis e suas próprias especificidades para a constituição dos meios de expressão (WEISGERBER, 1986b, p. 757). Conforme explica Tzara, esse processo autônomo significava “*donner à chaque élément son intégrité, son autonomie, condition nécessaire à la création de nouvelles constellations.*”⁶⁹ (TZARA, 1918 *apud* WEISGERBER, 1986b, p. 757). Ter liberdade e autonomia significa que cada poema possui uma vida independente: cria sua realidade e forma própria, única.

A espontaneidade no ato de criação da poesia revelou novos princípios formais muito interessantes como a valorização do espaço da página e da tipografia; a inserção de elementos da realidade, como a colagem; a mistura do lírico com outros gêneros artísticos, e uma série de outros elementos. Assim, cada poema tornava-se uma experiência única e inovadora. Exatamente por essa autonomia que os artistas tiveram na produção de suas obras é que a vanguarda ficou conhecida como o grande “laboratório de experimentação das artes”, onde se trabalhava em busca de novos modos de expressão.

Segundo Weisgerber (1986b), um dos elementos centrais para o nascimento de uma nova poesia foi a imagem. A autonomia na criação poética – que gerou novos modos de expressão, somada ao anseio de se produzir uma reação de surpresa no leitor que se vê diante do “novo” –, levou a um método arbitrário e ilógico na constituição das imagens, em que se tornou possível unir dois elementos de realidades ou categorias muito distintas. Pierre Reverdy (1918, p.3) foi um dos artistas que teorizou sobre o tema. Segundo ele, a criação de uma imagem não se daria a partir de uma observação direta do objeto, mas deveria misturar todos os pontos de vista captados pela visão do poeta, ainda que essa imagem reúna realidades muito distantes. Nessa arquitetura de diferentes domínios da realidade, a imagem resulta em uma crise em nosso espírito, conforme explica Weisgerber: “*l’image devient ainsi le produit d’une crise; ses associations imprévues s’accompagnent d’une rupture, d’un renversement, de discontinuité, jetant la plus grande confusion dans l’esprit [...]*”⁷⁰ (WEISGERBER, 1986b, p. 739, 740).

⁶⁹ “dar a cada elemento sua integridade, sua autonomia, condição necessária para a criação de novas constelações” (tradução nossa).

⁷⁰ “a imagem transforma-se assim no produto de uma crise; suas associações imprevistas acompanham-se de uma ruptura, uma transformação, uma descontinuidade, causando uma grande confusão na mente” (tradução nossa).

Esse novo conceito de imagem igualmente associa-se ao ideal de purificação do gênero, pois esse “produto de uma crise” afasta-se da imitação do mundo tal como é e possibilita a representação da essência da realidade. Outro aspecto da lírica que revela a busca por pureza é a linguagem. Como dito na seção anterior, “O signo da negação”, a vanguarda ansiou o reestabelecimento da pureza original da linguagem poética, por meio da anulação de restrições impostas pelas antigas normas da tradição.

A purificação da poesia também se associa a outro princípio de criação poética vanguardista: o primitivismo. A volta ao estado original da lírica prometia um contato com a essência do gênero, que ainda não havia sido corrompido pela evolução do processo de escrita no decorrer da história. Nesse caminho de retorno ao estado original, os artistas redescobrem a pureza e inocência que permeavam o ato lírico: a poesia, como antes era livre da opressão do formalismo, se dava com tamanha naturalidade que era possível maior contato com a realidade e com a vida. Eis o meio pelo qual a vanguarda poderia conectar-se com a novidade do mundo moderno, revelando-o espontaneamente. A modernidade da sociedade estaria, assim, presente de forma imanente na poesia vanguardista, diferentemente ao antigo processo da mimese.

Os mecanismos do espírito primitivo dos movimentos, segundo Weisgerber (1986b), foram basicamente o retorno à fonte da “vida espiritual e criativa”, que possibilitava a sensibilidade e a imaginação no processo artístico; o restabelecimento do contato original das artes com a realidade; a redescoberta da plenitude da linguagem primitiva; e a renovação das artes pela fuga a certo exotismo e retorno a um estado anterior, ainda não corrompido pela evolução social (WEISGERBER, 1986b, p. 763).

A este último aspecto, o exotismo, é preciso acrescentar a predileção dos artistas por povos e culturas primitivos. Há também um entusiasmo por modelos artísticos antigos, como as esculturas e pinturas da África e da Oceania. Vê-se, por exemplo, Cendrars apaixonado pela cultura negra, publicando seus *Poèmes Nègres* (1916) e sua *Anthologie nègre* (1921), que reuniram comentários sociológicos em relação à mentalidade do continente africano.

Parece paradoxal essa predileção da vanguarda ora pela modernidade vivida pelo século XX, ora pelo passado primitivo. Porém, por trás do interesse pelo tempo original, há um desejo de se estabelecerem relações mais “primitivas” com a realidade do mundo moderno, ou seja, resgatando os métodos afetivos, *naïfs*, espontâneos e bárbaros que permeavam a sensibilidade primitiva. Tzara, por exemplo, explica que “[...] *l’art était une des formes, commune à tous les hommes, de cette activité poétique dont la racine profonde se*

*confond avec la structure primitive de la vie affective*⁷¹ (TZARA, 1975, p.401). Não somente o Dadaísmo, mas também os outros movimentos buscavam a inserção dessa “estrutura primitiva da vida afetiva” na poesia, que se tratava de uma tradução imediata das emoções ou até mesmo de uma visão mais mística da vida. Desse modo, o primitivismo nas vanguardas é um dos componentes do “novo”. A revalorização de uma tradição primitiva para se renovarem as artes. Segundo Weisgerber, “*chaque retour en arrière constitue un autre point de départ, le commencement d’une nouvelle série: reculer pour mieux sauter*”⁷² (WEISGERBER, 1986b, p. 769; grifos do autor).

“Saltar”, lançar-se ao “novo”, ao promissor futuro: a história das vanguardas, assim, confunde-se com a obsessão de renovar as artes e de prover um amanhã mais promissor para a aventura do mundo moderno. “Saltar” e mergulhar em sua profunda contemporaneidade, a grande inspiração da vanguarda, o reflexo mais autêntico da própria inovação. “Recuar para melhor saltar”, viajar ao passado primitivo e escavar em busca da essência do lírico, a fim de restaurá-lo. A vanguarda foi, assim, uma movimentação radical rumo à inovação da poesia e de outros gêneros artísticos.

2.4 Os movimentos de vanguarda

2.4.1 O Simbolismo

Segundo Gilberto Mendonça Teles (2009, p.55), o final do século XIX se caracterizou como um período de transição pré-vanguardista, de modo que alguns de seus movimentos impulsionaram o surgimento dos *-ismos* e das concepções estéticas do início do século XX:

Esses movimentos foram, por um lado, decorrentes do culto à modernidade, resultando das transformações científicas por que passava a humanidade; e por outro lado, consequência da repetição e da automatização de técnicas e teorias estéticas que já não correspondiam à realidade do novo mundo que começava a desvendar-se (TELES, 2009, p.55).

Dentre esses movimentos, Teles (2009) destaca o Simbolismo como um dos mais importantes por suas tendências estéticas inovadoras que contribuíram para o surgimento das vanguardas. Porém, o Simbolismo ainda guardava certa ligação com movimentos anteriores,

⁷¹ “[...] a arte era uma das formas, comum a todos os homens, dessa atividade poética cuja raiz profunda se confunde com a estrutura primitiva da vida afetiva” (tradução nossa).

⁷² “Cada retorno ao passado constitui outro ponto de partida, o começo de uma nova série: *recuar para melhor saltar*” (tradução nossa).

como a tradição romântica, sobretudo por seu impulso ao transcendente. O movimento foi, inclusive, uma retomada de alguns preceitos românticos, sobretudo, empregados em oposição ao Naturalismo, corrente que também se desenvolvia pela Europa. Em meados do século XIX, algumas ideias mecanicistas ganharam lugar na sociedade e adquiriram mais força com a publicação de *The Origin of Species*, de Charles Darwin. Com a Teoria da Evolução, o homem de imagem heroica, exaltada pelos românticos, se reduziu a um animal indefeso, um ser “[...] minúsculo dentro do universo e à mercê das forças que o circundavam.” (WILSON, 1967, p.12). A humanidade era vista como um produto acidental do meio ambiente e da hereditariedade. Na Literatura, essa doutrina culminou nos ideais do Naturalismo.

No final do século XIX, há uma reação a essa visão mecânica e ao ponto de vista objetivo do Naturalismo, de modo que os preceitos do movimento passaram a ser vistos como inadequados para expressar toda a imaginação do poeta. Os artistas reencontraram no Romantismo força para sua reação contra essas ideias mecanicistas e científicas, sobretudo pela crença do movimento de que o universo é algo menos racional e muito mais misterioso. “Quando o poeta [romântico] olhava para sua própria alma, contemplava algo que não lhe parecia redutível a um conjunto de princípios da natureza humana, [...] via nela fantasia, conflito, confusão” (WILSON, 1967, p.11). Assim, o movimento artístico que surgia, o Simbolismo, colheu na tradição romântica sua inclinação ao transcendente, ao subjetivo, ao exotérico e sua libertação da imaginação poética. Segundo Wilson, “a Literatura desloca-se outra vez na baliza clássico-científica para a romântico-poética” (WILSON, 1967, p.15).

Apesar dessa herança romântica, o Simbolismo destacou-se como movimento precursor ou mesmo iniciador das vanguardas pela contestação e revolução das formas poéticas ligadas à tradição, que foi um dos principais pontos a serem tratados pelos vanguardistas:

O Movimento Simbolista violou [...] regras da métrica francesa que os românticos tinham deixado intactas, e logrou enfim atirar pela borda fora, completamente, a clareza e a lógica da tradição clássica francesa, que os românticos haviam ainda respeitado em grande parte (WILSON, 1967, p.19).

Além de transgredirem as normas ligadas ao gênero poético, o Simbolismo também foi revolucionário em sua concepção inovadora de linguagem poética. O movimento recuperou a ideia de que a linguagem, em sua constituição, é uma estrutura simbólica, e valeu-se desse preceito para representar a realidade psíquica ou a pura abstração, por meio de metáforas e de símbolos. Uma das principais concepções do Simbolismo, assim, é a arte

apropriando-se de símbolos, escolhidos arbitrariamente para expressar as ideias profundas do psiquismo do artista.

Jean Moréas (2009), em seu primeiro manifesto simbolista – publicado no número de 18 de setembro de 1886 do jornal *Le Figaro* –, atribui a Charles Baudelaire o papel de precursor do movimento, sobretudo, pelo caráter inovador de *Les Fleurs du Mal* (1857). Na obra, o emblemático soneto “Correspondances” foi aclamado pelos simbolistas ao comparar a natureza a um templo de signos, estabelecendo correspondências de imagens (acústicas, visuais e olfativas). Baudelaire

[...] desenvolve a teoria sinestésica e aceita a teoria da linguagem universal, em que as analogias *correspondem* a revelações metafísicas, identificando-se portanto com os *símbolos*, elementos concretos através dos quais as coisas materiais se ligam às espirituais que se dissolvem “numa tenebrosa e profunda unidade (TELES, 2009, p. 60, grifos do autor).

Desse modo, os simbolistas desenvolvem a teoria de Baudelaire, dando aos símbolos outras funções. Associando-se às pesquisas sobre o subconsciente, a arte da época acabou “[...] por incorporar o símbolo definitivamente como uma das forças expressivas da linguagem poética” (TELES, 2009, p.60).

Além de Baudelaire, Jean Moréas cita em seus manifestos outros escritores que teriam influenciado o movimento: “[...] o Senhor Stéfane Mallarmé, o empossado do sentido do mistério e do inefável; o Senhor Paul Verlaine [que] quebrou em seu benefício os cruéis entraves do verso [...]” (MOREÁS, 2009, p.80).

Embora esses poetas, considerados precursores do movimento, não tenham integrado a escola literária propriamente dita, estabeleceram, juntamente com Baudelaire, os preceitos a serem seguidos pela “geração de 1885”, da qual participaram Jules Laforgue, Gustave Kahn, Jean Moréas, Remy de Gourmont, Émile Verhaerem, Éphraïm Mikhaël, Henri de Régnier e Maurice Maeterlinck.

Após as inovações iniciadas por Baudelaire, surge a concepção simbolista de que o mundo não poderia se limitar a uma aparência concreta e redutível ao racional. Por estar envolvido em um mistério a ser decifrado, seria importante valer-se dos sentidos, envolvendo os sons, as cores, e as imagens para melhor representá-lo. Assim, era preciso buscar uma inovação em relação à arte existente até então. Os poetas simbolistas utilizavam uma imagética ligada ao sonho, ao mistério e ao inconsciente, que estava intimamente ligada ao

uso de versos livres, sem métrica, pois as formas fixas eram vistas como um obstáculo à imaginação profunda do poeta.

O uso aflorado da sonoridade, do impressionismo e dos símbolos – que eram escolhidos arbitrariamente pelo artista para representar suas ideias, insinuando os sentidos ao invés de declará-los imediatamente –, tornou sua poesia ainda mais subjetiva e, muitas vezes incompreensível. A tendência desta literatura era “fazer da poesia uma questão de sensações e emoções do indivíduo [...]: na verdade, o Simbolismo acabou, algumas vezes, fazendo da poesia assunto tão privativo do poeta que ela se tornou incomunicável ao leitor” (WILSON, 1967, p.21). Esse universo de signos ou símbolos aguarda uma decifração da parte de seus apreciadores, de modo que se apreendam todas as significações por trás desse jogo enigmático.

Houve muitas críticas em relação à denominação “Simbolismo”, dada a essas manifestações literárias, por se misturar ao sentido comum de símbolo, porém, “os símbolos da escola simbolista são [...] arbitrariamente escolhidos pelo poeta para representar suas ideias; são uma espécie de disfarce de tais ideias” (WILSON, 1967, p.21). Pode-se afirmar que, no Simbolismo, há uma tentativa de comunicar impressões únicas e pessoais: há um “eu” do poeta, interior e secreto, muito diferente do “eu” romântico – que era sentimentalista.

Em meio a esses símbolos, o movimento propunha a aproximação dos efeitos da poesia aos da música e armar uma confusão entre a percepção dos diferentes sentidos, entre o real e o imaginário. A música, assim, teve um papel importante no Simbolismo, pois teve uma ligação direta com um grande desejo dos poetas: por ser a mais subjetiva das artes e ter como traço marcante a indefinição, ela se insere nos ideais dos poetas, de modo que eles elevaram a poesia a traços musicais. Com isso, os simbolistas relacionaram a indefinição própria da música à sua obra. Segundo Wilson, “aproximar-se da indefinição da música haveria de ser um dos principais objetivos do Simbolismo” (WILSON, 1967, p.17).

Alguns estudiosos consideram que o Simbolismo foi um movimento alienado em relação ao contexto histórico e social. O fato de os poetas recriarem a realidade por meio de recursos que remetem ao mundo dos sonhos e da fantasia estaria por retirar da arte a realidade do cotidiano. Porém, o que não foi devidamente considerado é a presença de mitos e de personagens da literatura canônica, que fazem parte do imaginário coletivo e que mexem com a questão das inquietações humanas vindas de várias épocas, tornando a temática das obras universal.

Os estudiosos afirmam que poetas de pelo menos quatro décadas tenham utilizado os preceitos simbolistas de arte. Assim, o movimento pode partir para um novo conceito: além de designar uma escola literária, foi rumo a um ideal de arte dotado de uma delimitação mais complexa, exatamente por ter integrado diferentes gerações de artistas. Dessa forma, o Simbolismo atingiu formas distintas durante sua história.

Limitado principalmente a uma poesia de espécie “assaz esotérica”, o Simbolismo ficou em grande parte confinado à França. Porém, com o passar do tempo, se espalhou por diversas partes do mundo. É no século XX que a estética simbolista se disseminou pela Ásia e América.

2.4.2 O Cubismo

Os anos do *avant-guerre*, ou seja, anteriores à Primeira Guerra Mundial, foram de muita agitação no cenário artístico europeu. Afinal, a mistura de radicalismo e de exaltação nacional em meio aos rumores de guerra influenciou, no domínio das artes, o desejo de romper com as técnicas estéticas do passado e de construir uma arte revolucionária, militante de novos rumos do objeto artístico. Nesse período de espírito anárquico e revolucionário, artistas de várias nacionalidades dialogavam entre si e incorporavam ideais estéticos muito semelhantes. O local onde se deu esses encontros foi, inicialmente, Paris, o centro da inquietação intelectual da *Belle époque* e ponto de encontro de variadas correntes estéticas, onde os artistas discutiam e redigiam manifestos juntos em momentos boêmios. Segundo Gilberto Mendonça Telles (2009), foi nesse ambiente que

[...] poetas e pintores partilhavam um ideal comum de renovação artística: os poetas assimilando as técnicas pictóricas, os pintores se apoiando nas ideias filosóficas e poéticas. Isso concorreria para que o termo cubista, inicialmente aplicado à pintura, passasse também a designar um tipo de poesia em que a realidade era também fracionada e expressa através de planos superpostos e simultâneos (TELES, 2009, p.148).

O termo “Cubismo”, assim, havia surgido primeiramente na pintura, mais especificamente quando Matisse o aplica em seu comentário de um quadro de Braque, em 1908. A técnica cubista, na pintura, consistia na decomposição da realidade em várias figuras geométricas, que eram reorganizadas por meio de planos superpostos e simultâneos. A nova composição resultaria em “[...] uma estrutura superior, a forma plástica essencial e verdadeira beleza” (TELES, 2009, p.149). Segundo Carlos Cavalcanti, com

o desejo de transmitir a estrutura total do objeto, os cubistas começaram a decompor as formas em diferentes planos geométricos e ângulos retos, que se interceptam e se sucedem. Tentavam sugerir a representação do objeto sob todos os seus aspectos, de face e perfil, em suma, na sua totalidade, como se tivesse sido contemplado sob diferentes planos de visão ou tivéssemos dado uma volta em seu derredor (CALVALCANTI *apud* TELES, 2009, p.149).

Os maiores representantes do Cubismo na pintura foram Picasso, Robert Delaunay – marido de Sonia Delaunay, artista plástica que ilustrou *La Prose du Transsibérien* –, Braque, Picabia, Fernand Léger, Juan Gris e Mondrian.

Apollinaire foi um dos grandes responsáveis pela aplicação do termo à literatura, sobretudo por atribuir os princípios da pintura à poesia. “Houve até quem dissesse que Apollinaire revelou o Cubismo aos cubistas” (TELES, 2009, p.148). A partir do ideal de decomposição das formas na pintura, os poetas passam a desenvolver, na poesia, técnicas formais próximas ao sistema cubista. Conforme dito anteriormente, Pierre Reverdy, no número 13 da revista *Nord-Sud*, 1918, propõe sua teoria da imagem, que consiste na aproximação de realidades distintas, agrupadas segundo o espírito e o trabalho artístico do poeta:

*L'Image est une création pure de l'esprit.
Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux
réalités plus ou moins éloignées.
Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes,
plus l'image sera forte - plus elle aura de puissance émotive et de réalité
poétique*⁷³ (REVERDY, 1918, p.3).

Reverdy acreditava que a criação de uma imagem não deveria se dar pelo simples “meio de observação direto”, mas pela mescla de realidades distantes organizadas pela visão do poeta, todas expressas simultaneamente. É também sob esse mesmo procedimento que Blaise Cendrars, Apollinaire, Max Jacob, Salmon e outros escritores desenvolveram um

[...] sistema poético de subjetivação e de desintegração da realidade, criando por volta de 1917, paralelamente ao Dadaísmo, uma poesia cujas características são o ilogismo, o humor, o anti-intelectualismo, o instantaneísmo, a simultaneidade e uma linguagem predominantemente nominal e mais ou menos caótica (TELES, 2009, p.149).

⁷³ “A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais longínquas e justas forem as relações entre as duas realidades, mais a imagem será forte – mais ela terá força emotiva e realidade poética” (tradução nossa).

O Cubismo perdeu “[...] sua força centrípeta e a tendência ‘clássica’ e ordenadora da cultura francesa [...]” (TELLES, 2009, p.172), sobretudo, após a morte de Apollinaire em novembro de 1918. Porém, da estética cubista e das ideias de seu “chefe de escola” surgiria um novo movimento. Em homenagem ao poeta falecido, os pintores Le Corbusier e Amédée Ozenfant fundaram a revista *L’Esprit Nouveau*, em 1920, como um prolongamento das ideias de Apollinaire em sua conferência pronunciada em 1917, *O Espírito novo e os poetas*.

2.4.3 O Cubismo Órfico

Como já dito anteriormente, Guillaume Apollinaire foi um dos grandes críticos das obras cubistas no início do século XX. Em sua obra *Les peintres cubistes* (1965), publicada em 1913, o poeta francês observa o surgimento de um novo movimento no interior do Cubismo, em que algumas obras evidenciavam uma fragmentação maior por meio da cor do que aquela observada nos outros pintores ligados ao grupo. “Ao contrário das obras cubistas de Pablo Picasso ou de Georges Braque, as novas pinturas abstratas eram losangos luminosos e redemoinhos de cores saturadas, que se dissolviam uns nos outros” (DEMPSEY, 2010, p.99).

Apollinaire (1965), ao descrever tais “novos pintores”, observa que esses artistas desejam criar em seus expectadores sensações diferentes àquelas causadas pelo mundo natural. Trata-se da construção de um prazer ou de uma apreciação do estético, daquilo que é arquitetado pelo trabalho do artista, que não mais buscará a imitação do natural, mas criará seu objeto artístico. Comparando essa nova arte à música, Apollinaire afirma que

On s’achemine ainsi vers un art entièrement nouveau, qui sera à la peinture, telle qu’on avait envisagée jusqu’ici, ce que la musique est à la littérature. Ce sera de la peinture pure, de même que la musique est de la littérature pure.
L’amateur de musique éprouve, en entendant un concert, une joie d’un ordre différent de la joie qu’il éprouve en écoutant les bruits naturels comme le murmure d’un ruisseau, le fracas d’un torrent, le sifflement du vent dans une forêt, ou les harmonies du langage humain fondées sur la raison et non sur l’esthétique. Du même, les peintres nouveaux procureront à leurs admirateurs des sensations artistiques uniquement dues à l’harmonie des lumières impaires⁷⁴ (APOLLINAIRE, 1965, p. 50).

⁷⁴ “Caminhamos assim rumo a uma arte inteiramente nova, que será para a pintura, tal qual a tínhamos previsto até aqui, o que a música é para a literatura. Será uma pintura pura, assim como a música é literatura pura. O amador de música sente, assistindo um concerto, uma alegria de uma ordem diferente da alegria que sente ao escutar barulhos naturais como o murmúrio de um riacho, o estrondo de uma torrente, o assóvio do vento em uma floresta ou as harmonias da linguagem humana baseadas na razão e não na estética. Do mesmo modo, os

É com essa analogia entre música e pintura, que Apollinaire descreve o Cubismo Órfico ou o Orfismo, como o movimento também foi chamado. Tomando o mito do lirista Orfeu, cuja música possuía grandes poderes de encantamento, o poeta via que as obras desses novos pintores agiam sobre as sensibilidades de seus apreciadores. Trata-se de uma arte que dispensaria o objeto reconhecível, comunicando emoções por meio da forma e sobretudo da cor, tal como Orfeu o fez por meio das formas puras da música. Segundo Amy Dempsey (2003), Apollinaire observava nas obras dos orfistas “[...] abstrações de cor pura, líricas e sensuais, [que] agiam diretamente sobre as sensibilidades dos expectadores, a exemplo da música” (DEMPSEY, 2003, p. 99).

Tanto Apollinaire quanto os artistas chamados órficos foram muito influenciados pela obra de Kandinsky e seu texto *Do espiritual na arte* (1912). O grande mestre da abstração procura dar à pintura um desenvolvimento teórico, apesar da dificuldade de se trabalhar objetivamente nesse campo. Para tal empreitada, o pintor russo apropria-se da teoria musical para descrever teoricamente a pintura. Kandinsky acreditava que o objeto artístico trabalha diretamente sobre a nossa sensibilidade, de modo que cada significante é um apelo aos sentidos. Além disso, para o pintor, a obra de arte é uma interpretação do espírito humano, na qual o artista elabora uma experimentação sensível e expõe a realidade espiritual do homem.

Para o artista plástico, a arte abstrata, como a produzida pelos artistas órficos, era uma interpretação da realidade filtrada pelas formas e cores, de modo não figurativo ou ainda, puro. Kandinsky acreditava que as formas geométricas são seres, já que possuem uma existência real e produzem significados. Desse modo, elas agem sobre os nossos sentidos, provocando estímulos sentimentais. Em seu texto *Do espiritual na arte*, o pintor afirma que “a forma mesmo abstrata, geométrica, possui seu próprio som interior; ela é um ser espiritual [...]” (KANDINSKY, 2000, p. 75). Quando associada às cores, a forma sublima seu valor. Para exemplificar esse fato, Kandinsky usou vários exemplos, como o círculo azul, que transmitia uma ideia de profundidade; enquanto o triângulo amarelo causava uma “sensação aguda”. Formas e cores compõem uma “harmonia”, pois quando combinadas, em uma relação de pertinência, produzem sentidos.

Buscando agir sobre a sensibilidade de seus apreciadores, a exemplo da lição de Kandinsky, e mediante tamanha fragmentação por meio da cor, os artistas órficos chegaram ao que Apollinaire chamou de “pintura pura”, ou seja, uma pintura com sua própria estrutura

novos pintores proporcionarão aos seus admiradores sensações artísticas por meio da harmonia de luzes ímpares” (tradução nossa).

interna, independente de recursos estruturais naturalistas, em um dinamismo de formas, linhas e cor:

*Les jeunes artistes-peintres des écoles extrêmes ont pour but secret de faire de la peinture pure. C'est un art plastique entièrement nouveau.*⁷⁵
(APOLLINAIRE, 1965, p. 51).

*Le cubisme orphique est l'autre tendance de la peinture moderne. C'est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité. Les œuvres des artistes orphiques doivent présenter simultanément un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous les sens et une signification sublime, c'est-à-dire le sujet. C'est de l'art pur.*⁷⁶ (APOLLINAIRE, 1965, p. 57, grifos do autor).

O casal Robert e Sonia Delaunay, pintora que ilustrou *La Prose du Transsibérien*, foi considerado o principal expoente do Orfismo. Ambos os artistas exaltavam os contrastes entre as cores e formas predominantemente circulares, formando uma arte pura, conforme descreve Apollinaire. Segundo Cavalcanti (1966), tem-se nesses pintores uma evidente passagem da forma sólida, como se observa nos cubistas, à forma luminosa e praticamente imaterial. Para os artistas órficos, a cor tornou-se o principal meio de expressão artística, buscando elementos da abstração pura. Robert Delaunay reuniu seus estudos do Cubismo, do Impressionismo e do Neoimpressionismo – principalmente em sua forte relação entre cor, luz e movimento – e praticava a ruptura da forma por meio da luz, além do acréscimo de movimento às imagens. “[...] Delaunay buscava musicalizar as cores e através delas, mediante quase sempre formas circulares plenas de vibração, como se girassem rapidamente, despertar sensações de tempo e de espaço” (CAVALCANTI, 1966, p. 154). Assim, resultou sua obra *Contrastes simultanés: soleil et lune* (1913), em que se observam contrastes rítmicos entre as cores.

O próprio Delaunay denominou sua pintura de Simultaneísmo, na tentativa de explicar as relações entre as cores e os contrastes rítmicos que elas criam e a observação do todo simultaneamente:

Eu concebia um tipo de pintura que, no plano técnico, dependeria unicamente da cor e do contraste da cor, mas que se desenvolveria com o

⁷⁵ “Os jovens pintores de escolas extremas têm por objetivo secreto fazer uma pintura pura. Trata-se de uma arte plástica totalmente nova” (tradução nossa).

⁷⁶ “O cubismo órfico é outra tendência da pintura moderna. Trata-se da arte de pintar conjuntos novos com os elementos colhidos não da realidade visual, mas inteiramente criados pelo artista e preenchidos por ele de uma potente realidade. As obras dos orfistas devem apresentar simultaneamente um atrativo estético puro, uma constituição que recai sob os sentidos e sob uma significação sublime, ou seja, o tema. É uma arte pura” (tradução nossa).

tempo e se ofereceria a uma percepção simultânea [...]. Para descrever isso, recorri ao termo científico de Chevreul, contrastes simultâneos⁷⁷ (DELAUNAY, 191-, *apud* DEMPSEY, 2003, p. 100).

Enquanto o cenário vanguardista discutia e reivindicava a autoria das teorias da simultaneidade, conforme exporemos adiante, Apollinaire dá a paternidade da técnica a Robert Delaunay, que teria consolidado as bases da estética, sendo o primeiro a efetivamente refletir sobre a união e concomitância entre os elementos plásticos, literários e musicais (APOLLINAIRE, 1987, p.136).

Além de refletir a simultaneidade vanguardista com mais profundidade e técnica, Apollinaire também caracterizava o grande diferencial do Cubismo Órfico pela expressão de “movimento” criado pelo contraste entre as cores e pela expressão da luminosidade que as obras indicavam: “*La lumière dans la nature crée le mouvement des couleurs. Le mouvement est donné par les rapports des mesures impaires, des contrastes des couleurs entre elles qui constituent la réalité*”⁷⁸ (APOLLINAIRE, 1965, p. 101, grifos do autor).

Assim se configurou o Cubismo Órfico: uma tentativa de se “musicalizar” e de “dar movimento” às formas e às cores, de modo que o produto que resulta, a tela abstrata, é uma interpretação do espírito humano.

2.4.4 O Futurismo

Segundo Teles (2009), a história do futurismo se confunde muito com a de seu líder Marinetti. O italiano escreveu mais de trinta manifestos sobre inúmeros assuntos, como literatura, música, escultura, pintura, dentre outros. Porém, Marjorie Perloff (1993) afirma que Marinetti se tornou conhecido após a publicação de seu primeiro manifesto futurista, *Fondation et Manifeste du Futurisme*, no periódico *Le Figaro* em 20 de fevereiro de 1909. A autora de *O momento futurista* alega que chega a ser irônico como esse homem de teorias ousadas, diferentes daquelas das escolas anteriores e contemporâneas, ainda escrevia versões decadentes da lírica baudelairiana. “O manifesto de 1909 reflete assim a propaganda de Marinetti para o futuro mais do que sua própria prática poética” (PERLOFF, 1993, p. 157).

⁷⁷ Chevreul observou que as cores influenciavam-se e complementavam-se. Ele cria, assim, os contrastes simultâneos. “Justapondo duas faixas coloridas, Chevreul observou: 1- a nuance de cada uma das cores é modificada pela mistura com a cor complementar da outra; 2- se as cores justapostas são complementares, cada uma aparece mais viva e mais pura; 3- se justapormos uma cor ao branco ou ao negro, ela parece cercada de uma auréola de sua cor complementar e parece mais viva; 4- os mesmos efeitos, embora atenuados, quando as duas cores são colocadas a certa distância” (CAVALCANTI, 1966, p. 155).

⁷⁸ “A luz na natureza cria o movimento das cores. Esse movimento se dá pelas relações de *medidas ímpares*, de contrastes entre elas que constituem a *realidade*.” (tradução nossa).

Nas palavras da estudiosa, apesar de ser um poeta simbolista tardio, o líder do movimento futurista era um pensador de declarações extravagantes, um artista conceitual incomparável.

O que chama mais a atenção nos manifestos do artista italiano são suas argumentações encaixadas no modelo narrativo. O primeiro texto do movimento futurista (1909), por exemplo, começa com um longo trecho de narração, antes de introduzir as 11 teses do futurismo propriamente ditas. Além disso, segundo Marjorie Perloff (1993), a fórmula de ação de Marinetti é a “violência e a precisão”: essas narrativas contêm uma espécie de declamação e apresentação das ideias por meio de termos extremos, onde o volante do automóvel é “um cutelo de guilhotina”, de modo que se ouve “um ruído de maxilares estridentes” e o “narrador” sente o “ferro vermelho da alegria transpassar-lhe o coração”, com uma “embriaguez louca dos cães raivosos que mordem a cauda”. A linguagem do texto é simbolista e possui indagações, exortações, repetições, digressões, tropos e figuras retóricas para atrair o público.

É por esses motivos que Marjorie Perloff (1993) defende a ideia do “manifesto como forma de arte”, descrevendo o modelo de produção artístico desses textos de Marinetti. E também, como afirma Teles (2009), é preciso ressaltar que o Futurismo realmente foi um movimento estético mais de manifestos do que de obras.

Além de se destacar pela sua estética, o texto de 1909 caracteriza-se pelo culto à agressividade, que aparece praticamente nas 11 teses apresentadas por Marinetti. O autor expõe a pretensão de “[...] cantar o amor ao perigo, o hábito à energia e à temeridade” (MARINETTI, 2009a, p.115) no domínio das artes. Toda essa violência acabou encontrando um escoadouro na guerra. A nona tese do manifesto glorifica “[...] a guerra – única higiene do mundo –, o militarismo, o patriotismo, o gesto destrutor dos anarquistas, as belas ideias que matam [...]” (MARINETTI, 2009a, p.115).

Para a literatura, a intenção é romper com as tradições que exaltavam “[...] a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono [...] [e] exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo ginástico, o salto mortal, a bofetada e o soco” (MARINETTI, 2009a, p.115). E, nos domínios da poesia, contestam-se como elementos essenciais “[...] coragem, audácia e revolta” (MARINETTI, 2009a, p.115). Essa agressividade nos meios literários liga-se ao desejo de se rebelar contra as formas fixas, destruir os gêneros literários e romper com as categorias do passado. Posteriormente, em 1912, o *Manifesto técnico da literatura futurista* de Marinetti (2009b), escrito também em um tom de hostilidade, reivindica uma poesia que se rebele contra a sintaxe e a destrua. Assim, era preciso dispor os substantivos, abolindo o uso

dos adjetivos, das conjunções, dos advérbios e dos sinais da pontuação. Rompendo com a cadeia sintática, as palavras são agora ligadas por relações analógicas. Há, assim, a ideia das *parole in libertà*, as palavras em liberdade: “[...] uma cadeia de substantivos e de frases substantivas (geralmente imagens concretas) em aposição, sem conectivos entre elas, assim como com artigos onomatopaicos” (PERLOFF, 1993, p. 177).

Na literatura, passam a ser usadas, junto das palavras em liberdade, diferentes tipologias, letras em caixa alta ou em negrito, listagem de números, sinais matemáticos, como +, -, =, e os símbolos musicais. A página também possui *slogans* publicitários, a representação fonética de ruídos e a ausência de pontuação, substituída por espaços em branco, que indicam parada abrupta, mudança de cena ou de imagem, produzindo um efeito de fragmentação. A página acaba por se tornar uma unidade impressa básica, tomando o papel da estrofe ou do parágrafo. Com isso, há um conceito de “arte visual”, em que a literatura se aproxima das artes plásticas e ganha novas formas de representação.

Além das palavras em liberdade e do abandono da sintaxe tradicional, o manifesto de 1912 também revela a necessidade de libertar as imagens. “A poesia deve ser uma sequência ininterrupta de imagens novas [...]” (MARINETTI, 2009b, p.120), de forma que é preciso “orquestrá-las” e dispô-las “segundo um máximo de desordem”. Essa ideia das imagens dispostas em série acaba por lembrar também o princípio da simultaneidade dos futuristas. Segundo Perloff (1993), em 1912, Boccioni define a simultaneidade como uma “síntese do que se recorda e do que se vê”, de modo que a obra de arte mostre concomitantemente os vários estados da mente e a representação de estágios sucessivos de movimento.

A simultaneidade, segundo o Futurismo, relacionou-se intimamente com o conceito de internacionalismo que delineava a “nova face do mundo moderno”. Os anos do *avant-guerre* conjugavam a contradição de um sentimento nacional – como os grandes movimentos nacionalistas que iriam influir na I Guerra Mundial – e o internacionalismo ou o conceito do cidadão cosmopolita que está ligado a uma imensa rede de vivências e de variados espaços, possibilitados tanto pelas novas formas de circulação e de informações, quanto pelos avanços tecnológicos que encurtaram as distâncias do mundo.

O início do século XX foi um período de muitas inovações tecnológicas. Por volta de 1905, foram completadas as linhas de ferro Transiberiana, Transafricana e Transandina, que uniam pontos do mundo de grandes distâncias. Entre 1909 e 1914, ocorreram as primeiras expedições bem sucedidas para os Polos Norte e Sul. Nos anos de 1909 e 1910 realizaram-se os primeiros voos extensos de aeroplanos. Há também o crescente uso do telégrafo, dos

automóveis e a novidade do meridiano zero estabelecido na Torre Eiffel, que emitia sinais horários a cada centésimo de segundo. Com isso, havia uma sensação de se estar em vários lugares concomitantemente e a possibilidade de se chegar a pontos distantes como mais facilidade.

Assim, não é de se surpreender que a simultaneidade tenha sido um assunto tão explorado pelos artistas da época, sobretudo quando relacionado ao tema da viagem. Apesar de já ter aparecido nas narrativas ficcionais do século XIX, conforme explica Marjorie Perloff (1993), a viagem do *avant-guerre* era algo fragmentado e desconjuntado, pois todo o encantamento e a facilidade encontrada no deslocamento entre dois lugares vinham tingidos não só pelo tom da novidade como também de temor. Um exemplo disso é o medo de que o grande Império Russo e a China se tornassem uma massa única, com a estrada de ferro Transiberiana.

Ligada à sensação de se estar em diversos lugares concomitantemente e ao tema da viagem, a simultaneidade resultou no culto da máquina e da velocidade. O Futurismo exaltou o mundo moderno em vários sentidos, sobretudo por essas novas descobertas tecnológicas que mudaram a vida do homem. Marinetti declara em seu manifesto de 1909: “O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós vivemos já no absoluto, já que nós criamos a eterna velocidade onipresente” (MARINETTI, 2009a, p.115). O italiano anuncia: “Nós declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade” (MARINETTI, 2009a, p.115).

Em sua busca do princípio da simultaneidade, os artistas futuristas também utilizaram muito o método da colagem, considerado como a invenção artística central do período do *avant-guerre*. Tal prática consiste na inclusão de fragmentos da realidade – como figuras de revistas, páginas de jornal, selos, dentre outros materiais –, “[...] forçando desta maneira o leitor ou observador de arte a considerar a interação entre a mensagem ou material preexistente e a nova composição artística de que resulta o excerto” (PERLOFF, 1993, p. 21). Assim, o método dá à obra de arte a noção de impressões simultâneas. A colagem põe em questão a representatividade do signo, do mesmo modo que outros métodos futuristas também põem em questão a estabilidade do gênero e a barreira existente entre o artista e o público.

Desta forma, a simultaneidade no Futurismo foi tanto uma questão temática, quanto um princípio estrutural e formal. Como tema de muitas obras, estava presente na viagem como assunto dos textos, no sentimento de se estar em vários lugares ao mesmo tempo e no movimento veloz das novas máquinas. Como fundamento estrutural e formal, a

simultaneidade consistia no uso das palavras em liberdade, da colagem, das imagens dispostas em série, da mistura entre as artes – como a plástica e a literária –, que compunham o novo conceito da visão completa da página e de todos os seus elementos compondo um forte componente significativo; fundava-se também na representação de estágios sucessivos de movimento e de vários estados da mente.

Com todo esse novo conceito de arte e de consciência de um mundo modernizado, o passado precisaria ser destruído segundo a tese futurista. O primeiro manifesto do movimento questiona: “Você quer portanto estragar suas melhores forças numa admiração inútil do passado, do qual você sai forçosamente esgotado, diminuído, espezinhado?” (MARINETTI, 2009a, p.115). Assim, tudo precisaria passar por uma renovação total, de modo que era preciso demolir os museus e as bibliotecas; destruir a sintaxe e os meios tradicionais de produção artística; libertar a literatura das formas fixas e desgastadas do passado.

Portanto, o Futurismo foi um movimento que exaltou intensamente o mundo moderno pelo culto da máquina, da velocidade e da simultaneidade, pregando, ao mesmo tempo, a destruição do passado pelo espírito de revolução dos princípios formais e estruturais das artes em geral.

2.4.5 O Expressionismo

No sentido amplo, o Expressionismo se caracteriza como uma “[...] arte criada sob o impacto da expressão, mas da expressão da vida interior, das imagens que vêm do fundo do ser e se manifestam pateticamente” (TELES, 2009, p.137). Gilberto Mendonça Telles (2009) comenta que o termo “Expressionismo” chegou a ser muito confundido com o Impressionismo por guardar relações com este último do ponto de vista técnico. “Tomava-se a expressão como uma impressão interior que se manifesta sob o impulso de uma intuição superior e ordenadora dos elementos de forma e conteúdo” (TELES, 2009, p.137). Por esse motivo, para os expressionistas, o ato de exprimir algo ou a expressão em si associavam-se aos preceitos das palavras em liberdade dos futuristas e com o automatismo psíquico dos surrealistas e dadaístas, já que essa “intuição superior” ordenava os princípios formais e o conteúdo das obras. Nas artes expressionistas, os elementos expressam-se a si mesmos, pois a realidade se prende unicamente à expressão, de modo que não poderia se apegar a planos distintos, como o físico ou o psíquico. Por isso, o controle da expressão não está nas mãos do artista, mas sob o domínio dos próprios elementos. (TELES, 2009, p. 137).

Em oposição ao princípio de equilíbrio clássico, a arte expressionista procurava manter certo “equilíbrio” estrutural e abstrato – “[...] ou essa unidade original onde o espírito se confundiria com os sentidos” (TELES, 2009, p.137) –, que resulta do desequilíbrio de cada elemento da obra. “Se o mundo interior era obscuro e alógico, assim também devia ser a sua expressão” (TELES, 2009, p. 137). Esse estado de equilíbrio identifica-se “[...] com tudo o que há de primitivo nas artes, nos mitos e nos sonhos, em tudo que pudesse escapar ao controle lógico do homem” (TELES, 2009, p.137). O movimento foi considerado “o primado da personalidade humana”, em que a “superfície lógica” é destruída pelas “forças obscuras da alma” (TELES, 2009, p.140).

Contemporâneo do Futurismo italiano e do Cubismo francês, o Expressionismo foi um movimento de vanguarda particularmente alemão, por ter correspondido a um estado de espírito ligado culturalmente à Alemanha: “[...] a dimensão da problemática interior na busca das soluções metafísicas [...]” (TELES, 2009, p.138) e a presença de referências contra o positivismo e o naturalismo.

O homem alemão, tal como o europeu, de um modo geral, já não se contentava com a realidade objetiva e queria encontrar na vida interior os elementos de sua salvação. Daí por que o Expressionismo se faz sentir em todas as formas de relações: nas artes, na política, na filosofia e na religião (TELES, 2009, p.138).

Telles (2009) apresenta três fases históricas para o movimento expressionista. A primeira, no fim do século XIX, compreende o período pré-expressionista da pintura, que seguiu as linhas dos autorretratos de Van Gogh e do construtivismo de Cézanne, e, já no início do século XX, as ideias dos pintores do grupo “Die Brücke” – A ponte – criado por Dresden em 1905. É nesse período, em 1901, que o termo “Expressionismo” é usado pela primeira vez pelo pintor francês Julien-Auguste Hervé para caracterizar o estilo de vários dos seus quadros.

A segunda fase se iniciaria em 1910, com o surgimento da revista *Der Sturm* (A tempestade) e se estenderia até 1920. Tal fase compreende o Expressionismo propriamente dito e se motivou na Primeira Guerra Mundial, atingindo grande produtividade, de modo que suas obras ganharam imensa repercussão. O movimento também demonstrou certa preocupação política, visualizada na revista *Die Aktion*, iniciada em 1911 por Franz Pfemfert em Berlim. O termo “Expressionismo” se popularizou em 1914 quando relacionado ao estilo de Cézanne, Van Gogh, e Matisse, em um artigo de W. Werringer para a revista *Der Sturm*. Porém, a palavra ganhou maior repercussão a partir de 1916 com a obra de Hermann Bahr,

Expressionismus. Neste período, o primeiro grupo de poetas foi o “Der Neue Club”, ao qual se ligava Kurt Hiller, que publicou em 1912 a primeira antologia com poetas expressionistas.

Por fim, a terceira fase liga-se ao mesmo período da república de Weimar até a ascensão de Hitler ao poder, assinalando o fim do movimento em torno de 1933. O Expressionismo não se resumiu somente a um movimento artístico, mas também foi “[...] uma revolução cultural que superou em unidade e coerência as ruidosas manifestações futuristas e antecipou claramente alguns aspectos essenciais do surrealismo” (TELES, 2009, p. 138).

2.4.6 O Dadaísmo

Após os três movimentos revolucionários do *avant-guerre*, o Cubismo, o Futurismo e o Expressionismo, surge um novo grupo de artistas em Zurique – única cidade em que se podia viver tranquilamente durante a Primeira Guerra Mundial – que apresentava um grande estado de revolta contra a sociedade. Os alemães Hugo Ball e Richard Huelsenbeck, o alsaciano Hans Arp, os romenos Marcel Janco e Tristan Tzara, o francês Francis Picabia e o chileno Vicente Huidobro reuniram-se no Cabaret Voltaire, em 1916, para discutir questões da Guerra. Segundo Gilberto Mendonça Telles (2009), a “iminente” vitória dos alemães causava-lhes pavor e foi esse sentimento o grande responsável pela formação do Dadaísmo.

Frente à violência do conflito mundial, surgia o Dadá “[...] como forma de terrorismo cultural, lançando-se contra todos os valores culturais, pois tudo agora lhes parecia destituído de qualquer sentido lógico [...]” (TELLES, 2009, p. 168). Para reivindicar a sociedade de valores sem nexos, o grupo procurou denominar seu movimento com um título que refletisse tal falta de razão. Para Tristan Tzara, “Dadá não significa nada” (TZARA, 2009, p. 177). O artista romeno também explica que a preocupação foi a de “[...] criar uma palavra expressiva que, mediante sua magia, fechasse todas as portas à compreensão e não fosse um -ismo a mais” (TZARA, 191- *apud* TELLES, 2009, p. 169).

Com um significante breve e muito expressivo, a palavra “dadá” não era, de fato, totalmente desprovida de significado. Hugo Ball, em uma anotação de seu diário, afirma que o vocábulo, na língua romena, queria dizer “sim, sim”, e, na língua francesa, “cavalinho infantil” (TELLES, 2009, p. 168). Por fim, o próprio Ball define a palavra “dadaísta” como “[...] homem infantil, quixotesco, ocupado com jogos de palavras e com as figuras gramaticais” (BALL, 191- *apud* TELLES, 2009, p. 168).

Os dadaístas, esses sujeitos preocupados com jogos de palavras, se caracterizaram como os artistas mais radicais dentre as movimentações vanguardistas. Com um grupo que se iniciou com o objetivo de analisar a produções futuristas, cubistas e expressionistas, os discípulos de Rimbaud acabaram por superar os movimentos anteriores de vanguarda, sobretudo por sua intensa agressividade e pessimismo frente à sociedade. Foi com esse espírito que os dadás destruíram tudo. Segundo Telles,

O Futurismo lançou-se contra o passado e sonhou uma superliteratura no século da ‘velocidade’; o Expressionismo via a destruição do mundo, mas sabendo que do caos se organizaria uma estrutura superior, que era a verdadeira beleza. Para os dadaístas, entretanto, não havia passado, nem futuro: o que havia era a guerra, o nada; e a única coisa que restava ao artista era produzir uma antiarte, uma antiliteratura. (TELLES, 2009, p. 170).

Diante do “nada” que lhes restava diante dos olhos, os dadaístas destruíram todas as hierarquias intelectuais. A experiência dadaísta se caracteriza pela prática de “destruir por destruir”, da qual o resultado chega a ser o nada absoluto. O trecho a seguir do *Manifeste Cannibale Dada* (1920) demonstra essa vocação niilista do movimento:

*DADA lui ne sent rien, il n'est rien, rien, rien,
Il est comme vos espoirs: rien,
Comme vos paradis: rien,
Comme vos idoles: rien,
Comme vos hommes politiques: rien,
Comme vos héros: rien,
Comme vos artistes: rien,
Comme vos religions: rien*⁷⁹
(PICABIA, 1920 *apud* WEISGERBER, 1986b, p.661; grifos do autor).

Se para o Dadaísmo a única coisa que restava era o “nada”, os artistas destruíram todas as hierarquias intelectuais e produziram sua antiarte por meio do automatismo psíquico, mecanismo que seria posteriormente desenvolvido pelos surrealistas. Eles atingiram, assim, o mais puro irracionalismo. Segundo Telles, “[...] a obra dadaísta passa a caracterizar-se pela improvisação, pela desordem, pela dúvida, pelo predomínio da percepção, pelo agnosticismo e pela oposição a qualquer tipo de equilíbrio, tanto na forma quanto na homogeneidade de ideias e sentimentos” (TELLES, 2009, p.171).

⁷⁹ “DADÁ, ele não sente nada, ele não é nada, nada, nada/ Ele é como as suas esperanças: nada, /como os seus paraísos: nada,/ como os seus ídolos: nada,/ como os seus homens políticos: nada,/ como os seus heróis: nada,/ como os seus artistas: nada,/ como as suas religiões: nada” (tradução nossa).

Desse modo, o movimento destrói a linguagem ao ponto de as palavras empregadas não terem alguma significação, de modo que o significante por si só produz algum efeito expressivo. Esse método de criação artística, totalmente ilógico, é explicado por Tzara em “Para fazer um poema dadaísta”, conforme citado anteriormente, em que o artista simplesmente recorta palavras de um artigo de jornal e as reposiciona em uma ordem totalmente arbitrária, abolindo a razão⁸⁰.

O movimento atingiu seu auge no ano de 1920, enquanto o Cubismo perdia sua força, sobretudo, com o falecimento de Apollinaire. Com sua internacionalidade, o Dadaísmo atingiu vários cantos do mundo, como Zurique, Colônia, Mônaco, Berlim, Paris, Nova Iorque, Barcelona, Viena e Moscou. Porém, três dessas cidades instauram-se como os grandes centros do movimento: primeiramente Paris, onde André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault publicavam a revista *Littérature*; posteriormente, Berlim, com a presença de Franz Jung, Hausmann e Huelsebeck; e Nova Iorque com Marcel Duchamp, Picabia e Man Ray. O movimento se extinguiu em 1921, sobretudo por um desentendimento entre Tzara e Breton, artista que já seguia rumo ao Surrealismo.

⁸⁰ “Pegue um jornal/ Pegue a tesoura./ Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema./ Recorte o artigo. Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco./ Agite suavemente./ Tire em seguida cada pedaço um após o outro./ Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco./ O poema se parecerá com você./ E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público.” (TZARA, 191-, *apud* Telles, 2009, p. 171).

3 EM BUSCA DE SI, DO MUNDO E DA POESIA

*Toute vie n'est qu'un poème, un mouvement. Je ne suis qu'un mot, un verbe, une profondeur, dans le sens le plus sauvage, le plus mystique, le plus vivant.*⁸¹ (CENDRARS, 1987a, p.99).

Blaise Cendrars foi um dos homens mais cosmopolitas de seu tempo. Com sua família itinerante, o poeta foi afastado de sua terra natal e viajou por muitos países. Era falante de várias línguas e profundo conhecedor de outras culturas, as quais aprendia em suas estadias pelo mundo. De Frédéric-Louis Sauser ao pseudônimo Blaise Cendrars, o poeta cria, assim, a grande personagem de sua obra: com uma identidade nacional fragmentada, somada à predileção por viagens, o próprio poeta torna-se o protagonista de seus versos, afirmando buscar na poesia uma maneira de encontrar a si mesmo e de conjugar seu ser permeado pela pluralidade cultural de sua formação. Do mesmo modo, Cendrars define as viagens e suas peripécias pelo mundo como a principal temática de sua poesia.

Instaura-se, conseqüentemente, um impasse na obra do escritor: a relação inegável entre vida e obra, que estão tão intimamente ligadas de modo que se torna impossível dissociá-las. Porém, ao mesmo tempo em que Cendrars toma como referência vários episódios de sua vida como matéria-prima para seus versos, também faz o contrário: muitos dados que giram em torno da vida do poeta não encontram arquivos severos na realidade factual. Na verdade, muitos desses fatos biográficos que são citados tanto em suas obras quanto nos próprios relatos de Cendrars, são criados pelo escritor e estão envolvidos na atmosfera ficcional e artística de sua figura como poeta. Realidade ou ficção, é incontestável o desejo do artista em religar arte e vida, um objetivo que identifica uma das digitais da vanguarda na produção de Cendrars.

Além de seu cosmopolitismo e de suas viagens, é preciso também dizer que o escritor presenciou os fatos que mais revolucionaram o início do século XX, como a Primeira Guerra Mundial, as grandes descobertas científicas, as transformações na esfera social e as revoluções tecnológicas, que ofereceram à sociedade variadas máquinas que facilitariam a vida da população. O novo estilo de vida de sua contemporaneidade ocasionava uma forte influência em seu espírito. Se o poeta já havia crescido experimentando a novidade de se viver em outros países, as constantes transformações na sociedade de sua época lhe deram um gosto aflorado pelo novo, pelo moderno e pelo revolucionário. Assim, o escritor passou a vida

⁸¹“Toda vida é apenas um poema, um movimento. Eu sou apenas uma palavra, um verbo, uma profundidade, no sentido mais selvagem, mais místico, mais vivo” (tradução nossa).

inteira buscando na própria modernidade de seu tempo a matéria de sua poesia, revelando outro traço dos movimentos de vanguarda: o desejo de religar as artes à sua contemporaneidade, exaltando-a por sua modernidade e inovação.

De modo geral, o poeta muito se identificou com o pensamento vanguardista e acabou por se influenciar por seu discurso de inovação. Cendrars aproxima-se das vanguardas, porém, não como militante dos movimentos, mas por participar de forma indireta desse pensamento de ruptura e de revolução, do libertário e do “moderno” que constituiu o pensamento vanguardista. Portanto, Cendrars não é estritamente futurista, cubista, ou expressionista, mas sim um escritor das novas experimentações artísticas.

Por conta de seu cosmopolitismo e da modernidade que presenciou no mundo, Cendrars rompe com a tradição poética e faz, assim, uma poesia moderna permeada por suas experiências e por uma pluralidade de temas colhidos em sua contemporaneidade. A obra de Cendrars acaba por evidenciar, assim, a figura do poeta em busca de sua identidade, do mundo moderno, e de sua poesia; um “eu” que afirma encontrar dentro de si mesmo a modernidade.

Esta seção apresentará como a vida e a obra do escritor se relacionaram tão intimamente, de modo que a figura de Blaise Cendrars, sua poesia moderna e a representação do espírito vanguardista se misturam com os relatos do escritor de suas experiências pelo mundo. Primeiramente, exporemos alguns aspectos biográficos e sua contribuição para o estudo obra de Cendrars, posteriormente, trataremos de suas publicações poéticas e suas características ligadas tanto à modernidade quanto mais especificamente às vanguardas europeias.

3.1 Um homem cosmopolita, uma obra moderna

“Les fenêtres de ma poésie sont grand’ouvertes sur les boulevards [...]”⁸²
(CENDRARS, 2006b. p.94).

Blaise Cendrars nasceu no dia 1º de setembro de 1887 em Chaux-de-Fonds na Suíça e foi registrado com o nome de Frédéric-Louis Sauser. Membro de uma família tradicional burguesa e francófona, sua mãe possuía ascendência escocesa e seu pai, suíça.

A família Sauser viveu por um longo período fora de seu país natal, de modo que Frédéric, poucos anos após seu nascimento, já estaria deixando o berço de sua pátria. Ele

⁸² “As janelas de minha poesia estão bem abertas para os bulevares” (tradução nossa).

passou sua infância em vários lugares, como Alexandria, Nápoles, Brindisi e Neuchâtel, acompanhando seu pai, que se envolvia em sucessivas aventuras empresariais, todas malsucedidas. Apesar do fracasso profissional do pai, Cendrars orgulhava-se dele. O genitor do futuro poeta era praticamente um vanguardista. Seus inventos mirabolantes, como o dispositivo que permitia abrir portas com os pés⁸³, impressionavam o jovem Frédéric. Em entrevista, Cendrars qualifica o pai como um “precursor” e “realizador” de suas ideias fantásticas⁸⁴. Seguindo as influências do senhor Sauser, Frédéric também se tornará um homem de ideias inovadoras para o seu tempo.

Depois de a família viajar pelo mundo, Cendrars volta à Suíça e frequenta a Untere Realschule de Bâle e depois a Escola de Comércio de Neuchâtel, mas seu perfil mercantilista se revelou um grande desastre. Em 1904, ele parte para a Rússia, onde será testemunha dos principais episódios da Revolução em 1905. Sauser trabalhava para um comerciante de joias antigas, pérolas, diamantes e vendedor de bugigangas. Com esse curioso sujeito, durante três anos, Cendrars vai atravessar pela primeira vez o mundo, de Novgorod a Bombaim, passando pela Armênia, pela Pérsia e pela China. As peripécias dessa incrível viagem estão retratadas em *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, obra prima do poeta.

Em 1907, o futuro poeta retorna à Suíça e inicia o curso de medicina e, mais tarde, de filosofia na Université de Berne. Desses estudos inconclusos, Cendrars admirava mais a oportunidade de compreender o homem do que o exercício das futuras profissões de médico ou de filósofo: “*Cela pourrait durer toute la vie car on n’a jamais fini d’apprendre, d’étudier l’homme, cet inconnu*”⁸⁵ (CENDRARS, 2006a, p.7,8).

Durante sua estadia na universidade, Frédéric conhece a jovem universitária Féla Poznanka, que será sua primeira esposa. Nessa mesma época, Cendrars apaixona-se pelo escritor Remy de Gourmont e pelo filósofo Schopenhauer, anotando suas leituras e seus pensamentos. Na biblioteca imperial, um sujeito chamado Sozonoff encoraja o futuro poeta a escrever, porém, Sauser não se considerava um escritor. Nas palavras de Patrice Delbourg (2010), Cendrars estava na posição de pensador, um autodidata, e não um intelectual: “*Penser, seulement penser! Il ne sait pas. Il se comporte en autodidacte, pas en intellectuel. Il*

⁸³ “À la maison, chaque porte était munie d’un dispositif qui permettait de l’ouvrir avec les pieds et je me surprends encore aujourd’hui à vouloir ouvrir une porte avec les pieds” (CENDRARS, 2006a, p.4). “Em casa, cada porta era munida de um dispositivo que permitia abri-la com os pés e eu me surpreendo até hoje quando quero abrir uma porta com os pés” (tradução nossa).

⁸⁴ “*C’était un précurseur mais c’était aussi un réalisateur*” (CENDRARS, 2006a, p.4). “Ele era um precursor, mais também era um realizador” (tradução nossa).

⁸⁵ “Isso poderia durar toda a vida, pois nunca terminamos de aprender, de estudar o homem, esse desconhecido” (tradução nossa).

*répugne gravement à tout confort cérébral. Le Nouveau Monde et de nouvelles conquêtes déjà l'attendent au bout de la rue*⁸⁶ (DELBOURG, 2010, p.30).

Em 1911, Cendrars parte para Paris, o centro do cosmopolitismo, “[...] o lugar dos desenraizados em busca de inspiração e de aventuras, a capital da arte e da estética, da boêmia internacional” (BERARDINELLI, 2007, p.70), onde ele conhecerá vários artistas e escritores, como Apollinaire. No final deste mesmo ano, o poeta chega a Nova York e, em 1912, escreve *Les Pâques à New York*, consolidando seu prestígio no mundo literário. Porém, no ano seguinte, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* faz crescer definitivamente o reconhecimento de Cendrars como um grande escritor. O poema-pintura foi considerado o paradigma das experiências cubofuturistas realizadas na Europa. Enquanto ainda vivia em Nova York, o artista suíço passa a usar a assinatura Blaise Cendrart, que, posteriormente, se transforma em Blaise Cendrars. O próprio poeta explica posteriormente a um amigo que “Blaise” vem de “*braise*” (brasa) e “Cendrars”, de “*cendres*” (borralho, no sentido de cinzas).

Nesse período, Cendrars se misturou nos meios artístico e literário, onde conheceu várias personalidades, como Chagall, Modigliani, Fernand Léger. Com este último, Cendrars cultivou uma amizade fiel e durável. Ambos defendiam a causa da modernidade urbana e compartilhavam o mesmo gosto pelas cores puras e vibrantes, as luzes brilhantes dos estandartes e a distorção das formas. Além desses artistas, o escritor de *Pâques à New York* manteve relações muito estreitas com o casal de pintores Robert e Sonia Delaunay-Terk, artista que participou na publicação de *La Prose du Transsibérien* com a pintura de “cores simultâneas” que acompanha o texto. Além de seus trabalhos literários, nesse mesmo período, Cendrars também publicava textos para revistas e jornais. Ainda em 1913, o poeta elabora *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles* e começa a escrever seus *Dix-neuf poèmes élastiques*.

Quando o mundo declarou a Primeira Guerra, Cendrars se alistou na Legião Estrangeira Francesa e partiu como voluntário. O poeta considerava o conflito mundial como uma grande causa. Em uma carta endereçada a um amigo, Cendrars declara: A guerra é “[...] um parto doloroso necessário para dar nascimento à liberdade. Cai-me como uma luva. Reação ou Revolução – o homem pode tornar-se mais humano” (CENDRARS, [1914] *apud* PERLOFF, 1993, p.36). Em 29 de setembro de 1915, o poeta é gravemente ferido e amputa o

⁸⁶ “Pensar, somente pensar! Ele não sabe. Ele se comporta como um autodidata e não como um intelectual. Ele tinha repugnância por todo o conforto cerebral. O Novo Mundo e as novas conquistas já o esperam no final da rua” (tradução nossa).

braço direito. Após esse triste acontecimento, ele se instala na França em Méréville. Naturaliza-se francês em 1916. Um ano depois, ele publica *Profond Aujourd'hui* e trabalha na escrita das obras *L'Eubage* e *Moravagine*.

No período de 1921 a 1924, ele engaja-se nas produções cinematográficas com Abel Gance e participa da produção de *La Roue*. Durante esses anos, ele também escreveu *Anthologie nègre*, publicada em 1921, obra que reúne comentários de sociólogos da época em relação à mentalidade do continente africano. Segundo Delbourg (2010), “*Cendrars est certainement le poète du XX^e siècle qui aura le mieux aimé et compris les Noirs pour eux-mêmes*”⁸⁷ (DELBOURG, 2010, p.31).

Em 1924, o poeta faz sua primeira viagem ao Brasil e escreve *Feuilles de Route* com poemas inspirados em impressões e episódios de sua viagem ao país. As estadias do escritor em terras brasileiras são em número de três: depois da primeira em 1924, o poeta retorna em 1926 e em 1927-28, com permanências consideravelmente longas. Cendrars cita outras três passagens pelo país: em 1934 pela Amazônia, posteriormente, em 1935, como enviado especial da imprensa parisiense, e a última nos anos 50. Porém, tais viagens não podem ser comprovadas. Aliás, há outros dados que giram em torno da vida do poeta que não encontram arquivos severos da realidade factual. Como um verdadeiro artista, que chegou a elaborar um pseudônimo para assinar suas obras, Cendrars em alguns momentos cria dados biográficos que estão envolvidos na atmosfera ficcional e artística de sua figura como poeta. Sergio Milliet, no texto “Cendrars: fantasia e realidade”, publicado no *Diário Crítico* (1960), comenta a imaginação poderosa do poeta ao misturar dados ficcionais aos biográficos:

Assim era Cendrars, o mais admirável dos mentirosos, o mais divertido dos companheiros, pois tudo vira, tudo sabia, tudo vivera sem sair de Paris...No entanto, nunca Cendrars ficou em Paris, pois a vida efetiva que levava não era aquela dos cafés e dos ateliês mas a outra, a do mundo de sua imaginação, do mundo imenso, milionário, de aventuras mirabolantes, que existia para ele e por ele, no qual ele era herói nº 1. (MILLIET, 2001 p. 446).

No mesmo ano da primeira viagem ao Brasil, o autor de *Feuilles de Route* também publicou *Kodak*, em 1924. Posteriormente, Cendrars abandona a poesia e inicia suas publicações em prosa. O primeiro romance, *L'Or*, de 1925, foi um grande sucesso internacional. Em seguida, no ano de 1926, o escritor lança *Moravagine* e *L'Eubage*.

⁸⁷ “Cendrars é certamente o poeta do século XX que terá melhor amado e compreendido os Negros por si próprios” (tradução nossa).

As próximas obras datam de 1929: *Une Nuit dans la Forêt*, *Le plan de l'Aiguille* e *Les Confessions de Dan Yack*. Em 1930 e 1931, respectivamente, são publicadas as coletâneas em prosa *Comment les Blancs sont d'Anciens Noirs* (contos africanos) e *Aujourd'hui*. Posteriormente o escritor lança *Histoires Vraies* (1938) e *La Vie Dangereuse* (1939). De 1939 a 1940, Cendrars foi correspondente de guerra junto ao exército britânico.

Depois de ter viajado pelo mundo e conhecido grande sucesso de algumas de suas obras, o poeta passa por um longo período de “abstenção criativa”. É de 1940 a 1944, em Aix-en-Provence, que Blaise retomará o caminho para a escrita. Nesse período, o poeta inicia o trabalho de sua série autobiográfica. O primeiro livro a ser publicado é *L'Homme Foudroyé*, de 1945; posteriormente lança *La Main Coupée*, em 1946; *Bourlinguer*, em 1948; e finaliza com *Le Lotissement du Ciel* em 1949.

Nos últimos anos de sua vida, após ter viajado e possuído estadias em várias cidades do mundo, como São Paulo, Buenos Aires, Nova Iorque, Cannes, Chamonix, Hollywood, dentre outras, o poeta nômade terá, pela primeira vez, um endereço fixo, em Paris, onde vive em companhia da atriz Raymone Duchâteau, segunda esposa com quem se casou em 1949.

Após a publicação da obra, *Emmène-moi au bout du monde!...*, em 1956, o poeta sofre o primeiro derrame cerebral que lhe paralisa a perna e o braço esquerdo. Após tratamento e muito esforço, Cendrars retoma alguns movimentos e encontra forças para escrever *Trop c'est trop* (1957). O escritor sofre um segundo derrame em 1958, que o deixa imóvel. Blaise Cendrars faleceu no dia 21 de janeiro de 1961.

Os 70 anos de vida do escritor foram marcados tanto pela agitação de sua obra moderna quanto por suas viagens pelo mundo. O poeta que “tomou gosto pelo ar livre e pelas viagens”⁸⁸, nunca conseguiu reparar uma inquietação que vibrava em seu espírito: uma imensa “necessidade de partir”. Em *Feuilles de Route*, o escritor comenta essa carência:

*Quand tu aimes il faut partir
Quitte ta femme quitte ton enfant
Quitte ton ami quitte ton amie
Quitte ton amante quitte ton amant
Quand tu aimes il faut partir*⁸⁹
(CENDRARS, 2006b, p.194)

⁸⁸ Em entrevista radiofônica, o poeta declara: “*J’ai pris le goût du grand air, des voyages*” (CENDRARS, 2006a, p.12). “Eu tomei gosto pelo ar livre, pelas viagens” (tradução nossa).

⁸⁹ “Quando você ama é preciso partir/ Deixe sua mulher deixe seu filho/ Deixe seu amigo deixe sua amiga/ Deixe sua amante deixe seu amante/ Quando você ama é preciso partir” (tradução nossa).

Patrice Delbourg, em sua obra *L'Odysée Cendrars* (2010), comenta essa necessidade incessante do poeta pelas viagens:

*Le désir du Voyage est inséparable du sentiment de n'être nulle part chez soi, de cuver partout le pourquoi de sa présence au monde, de vivre comme un passager clandestin de l'existence. Un homme libre est toujours en partenance, entre deux villes, entre deux vies, entre deux livres. Rien de tel qu'une chambre d'hôtel pour que le corps et l'esprit demeurent en partenance*⁹⁰ (DELBOURG, 2010, p.28-29).

O desejo infindável de partir e de conhecer o mundo, fez com que as viagens fossem a maior temática das obras de Cendrars. O poeta admirava as grandes inovações tecnológicas que interligaram os quatro cantos do mundo, como os trens e os grandes navios de alta velocidade. A modernidade, assim, possibilitava que o poeta pudesse percorrer altas distâncias, buscando o novo pelos lugares aonde ia, como se o universo visível fosse uma “loja de imagens e de signos”, por onde o artista recolhe os fragmentos a serem transformados por sua imaginação e, por fim, transpostos em sua obra, como afirma Baudelaire (1976)⁹¹. Assim, conforme explica Guacira Marcondes Machado, o aventureiro Cendrars “[...] é igualmente dinâmico em sua vida tumultuosa de viajante e em sua poesia” (MACHADO, 2010, p.2).

A vida do poeta “nômade”, cheio do espírito do mundo moderno, influenciou diretamente sua formação como escritor da poesia moderna. Cendrars adquiriu uma pluralidade cultural vinda de experiências colhidas “*du monde entier*”, segundo suas várias estadias em diversos cantos do mundo. Falante de francês, russo, italiano, inglês, português, alemão e espanhol, o poeta reúne, neste vasto repertório linguístico, vários fragmentos de “identidades culturais”. Inteligente, estudou medicina, filosofia, música, e ciências. Profundo conhecedor das artes plásticas, como homem que conviveu com vários artistas da época, discutia com destreza a pintura. Participante das tendências da estética moderna, escreveu uma obra representativa das vanguardas e que abolia as tradições formais da arte. Testemunha das novas tecnologias da era da máquina, ele é seduzido pelo Transiberiano, pelo telégrafo,

⁹⁰ “O desejo de Viajar é inseparável do sentimento de não se sentir em casa, em nenhum lugar, de procurar em todos os lugares o porquê de sua presença no mundo, de viver como um passageiro clandestino da existência. Um homem livre está sempre de partida, entre duas cidades, entre duas vidas, entre dois livros. Nada como um quarto de hotel para que o corpo e o espírito permaneçam de partida” (tradução nossa).

⁹¹ “*Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer*” (BAUDELAIRE, 1976, p. 627) – “Todo o universo visível é uma loja de imagens e de signos aos quais a imaginação dará um lugar e um valor relativo; trata-se apenas de uma espécie de pastagem que a imaginação deve digerir e transformar” (tradução nossa).

pelo avião a jato. Acompanhando os problemas advindos com o surgimento das novas potências mundiais, o poeta perde um braço na Primeira Guerra Mundial. Sua existência é um misto de experiências, vivências e culturas. Cendrars viveu intensamente as transformações da sociedade de sua época e as transpôs para sua obra.

Patrícia Galvão, no texto “Blaise Cendrars: a aventura”, publicado no Diário de São Paulo em 6 de julho de 1947, relata:

‘O poeta é a consciência da sua época’, escreveu Cendrars nos seus ensaios estéticos, e realmente foi o que procurou ser, intensamente, em todos os seus livros. Não importa que o poema de circunstância domine a matéria poética de Cendrars. Ele apanhava onde a encontrava, a expressão mais flagrante, mais nítida e pronta [...]. É inegável sua participação de pioneiro na moderna literatura francesa (GALVÃO, 2001, p.442-443).

Pagu ainda afirma: “Outros aspectos da multiforme figura desse homem de letras [...] acham-se mesmo na sua obra poética, tão fragmentariamente valorizada. Sua lírica se coloca em plena era da máquina” (GALVÃO, 2001, p.444). Cendrars não só acompanhou as grandes transformações tecnológicas da época, como também as transpôs em seus poemas, como o ronco dos motores e a viagem pela linha Transiberiana. O tempo da velocidade, que transformou a vida do homem moderno, é marcante na obra do escritor de *La Prose du Transsibérien*. Cendrars realmente louvou o mundo moderno.

Segundo Guacira Marcondes Machado (2010), o poeta acreditava que as novas ideias da ciência poderiam eliminar a ignorância do homem e aproximá-lo mais do conhecimento. Com o poder das descobertas científicas, surgiu a crença de um sentimento de fraternidade, já que a ciência aproximaria o homem de si mesmo, o que poderia eliminar as guerras, as lutas de classes e os conflitos ideológicos. Cendrars, assim, tocado por essas ideias, imprime em sua obra um “[...] grande entusiasmo pela modernidade porque acredita que, ao transformar radicalmente o mundo, ela não pode deixar de transformar também o homem, impondo-lhe nova maneira de ser e de sentir” (MACHADO, 2010, p.3). Dessa forma, a sociedade moderna oferece-lhe vários recursos para renovar seu lirismo. “Diante desse mundo moderno que é o seu, a atitude do poeta é, portanto, de ordem ética e estética” (MACHADO, 2010, p.4), conforme também pregava o discurso vanguardista.

Por conta de seu cosmopolitismo e da modernidade que presenciava no mundo, Cendrars rompe com a tradição poética e faz, assim, uma poesia moderna permeada de suas experiências e de uma pluralidade de temas colhidos em sua contemporaneidade, rompendo com as fronteiras entre o mundo e o texto, ou seja, entre a realidade exterior e a elaboração

artística que o representa. Menotti Del Picchia, em “Blaise Cendrars. A Conferência de amanhã” – reportagem publicada no Correio Paulistano em 11 de junho de 1924 –, comenta a posição de Cendrars como o poeta “mais deslumbrante de sua geração”:

O poeta ‘Du monde Entier’ é um formidável artista. O que distingue a poesia moderna da antiga é que a moderna é feita toda de ação, de intensidade, de simultaneidades emocionais, de vida vivida, de verdades, de sinceridades. Não é verdade que seja feita de bizarras e bobices, deformações, exotismos. Os passadistas caçavam uma ideia e com elas faziam muitos versos. Os atualistas, com muitas ideias fazem um verso só. Invertem-se a ordem dos fatores e, contrariando o axioma matemático, o produto sai muito diferente. De um livro de Cendrars, um artista da velha guarda faria setenta livros. (DEL PICCHIA, 2001, p.404).

Assim, a obra de Cendrars imprime o cosmopolitismo estético. Como observa Berardinelli (2007), “[...] a poesia moderna quer ser universal, absolutamente atual e moderna, cosmopolita, abstrata, anti-histórica [...] e até antigeográfica [...]” (BERARDINELLI, 2007, p.61). Esse modelo de poesia constitui-se em desenraizamento, fragmentação, primitivismo e foi praticado por vários poetas. Uma das grandes características da modernidade artística no século XX é a figura do poeta ligada a uma imensa rede de vivências e de variados espaços, possibilitados tanto pelas novas formas de circulação e de informações, quanto pelos avanços tecnológicos que encurtaram as distâncias do mundo, ou ainda pelo estabelecimento de contatos mais próximos com outros artistas e com outras artes. Assim foi constituída a obra de Cendrars.

Além de arquitetar sua poética de “janelas abertas aos bulevares”⁹², ou seja, aberta ao mundo, cosmopolita, Cendrars toma como referência vários episódios de sua vida para compor seus poemas. “Em sua poesia, Cendrars expõe o mundo moderno tal como ele o conhece, isto é, ampliado [...] pelas suas viagens, por sua experiência pessoal [...]” (MACHADO, 2010, p.3). No ensaio “Cendrars: fantasia e realidade”, publicado no *Diário Crítico* (1960), Sergio Milliet discute que

Sem dúvida, a julgar pelos pormenores espantosos das viagens de Blaise Cendrars, [...] a obra do poeta lhe reflete a vida com uma fidelidade absoluta. Entretanto, a vida é menos tumultuosa e rica de aventuras do que parece. E com isso se amplia o valor da obra, fruto, principalmente, de uma imaginação poderosa. (MILLIET, 2001 p. 445).

⁹² “*Les fenêtres de ma poésie sont grand’ouvertes sur les boulevards [...]*” (CENDRARS, 2006b, p.94). “As janelas de minha poesia estão bem abertas para os bulevares” (tradução nossa).

Entre realidade e ficção de seus dados biográficos, Cendrars foi o grande personagem de sua própria obra. Ao mesmo tempo em que tinha o mundo moderno como fonte de inovação de seus poemas, o seu “eu” e a constante busca de si foram também a base de seus versos. O poeta igualmente acreditava que o retorno constante em si mesmo traria sempre o novo, a inspiração para sua obra moderna:

*L'écrivain qui fait de nombreux retours sur lui-même, comme moi, ne monte jamais par le même escalier, ne descend jamais dans la même cave, n'est jamais au sommet de la même tour, il découvre sans cesse et toujours du nouveau [...]*⁹³ (CENDRARS, 2006a, p.76).

Para o escritor, vida e arte são inseparáveis e a poesia é um instrumento para sua própria vivência e experiência no mundo. Em um artigo para a revista *Der Sturm*, em 1913, o poeta explica de que maneira o ato de escrever é tido como aperfeiçoamento de sua vida, uma extensão desta:

*Je ne suis pas poète. Je suis libertin. Je n'ai aucune méthode de travail. J'ai un sexe. Je suis par trop sensible. Je ne sais pas parler objectivement de moi-même. Tout être vivant est une physiologie. Et si j'écris, c'est peut-être par besoin, par hygiène, comme on mange, comme on respire, comme on chante. C'est peut-être par instinct: peut-être par spiritualité. Pange lingua. Les animaux ont tant des manies! C'est peut-être aussi pour m'entraîner, pour m'exister - pour m'exister à vivre, mieux, tant et plus! La littérature fait partie de la vie. Ce n'est pas quelque chose "à part". Je n'écris pas par métier. Vivre n'est pas un métier. Il n'y a donc pas d'artistes. Les organismes vivants ne travaillent pas. Je n'aime pas la sueur de mon front malgré les avis salutaires d'un livre par trop fameux. Il n'y a pas de spécialisations. Je ne suis pas hommes de lettres. Je dénonce les bûcheurs et les arrivistes. Il n'y a pas d'écoles. En Grèce ou dans les geôles de Sing-Sing, j'écrirais tout autrement. J'ai fait mes plus beaux poèmes dans les grandes villes parmi cinq millions d'hommes - ou à cinq mille lieues sous les mers en compagnie de Jules Verne, pour ne pas oublier les plus beaux jeux de mon enfance. Toute vie n'est qu'un poème, un mouvement. Je ne suis qu'un mot, un verbe, une profondeur, dans le sens le plus sauvage, le plus mystique, le plus vivant.*⁹⁴ (CENDRARS, 1987a, 1993, p.99).

⁹³ “O escritor que dá muitas voltas em si mesmo, como eu, nunca sobe pela mesma escada, nunca desce no mesmo porão, nunca está no topo da mesma torre, ele descobre constantemente e sempre o novo [...]” (tradução nossa).

⁹⁴ “Eu não sou poeta. Eu sou libertino. Não tenho nenhum método de trabalho. Eu tenho um sexo. Eu sou excessivamente sensível. Eu não sei falar objetivamente sobre mim mesmo. Todo ser vivo é uma fisiologia. E se eu escrevo, talvez seja por necessidade, por higiene, como se come, como se respira, como se canta. Talvez seja por instinto: talvez por espiritualidade. *Pange língua*. Os animais têm tantas manias! Também pode ser para treinar, para existir – para existir na vida, mais e mais! A literatura faz parte da vida. Não é algo ‘à parte’. Eu não escrevo por profissão. Viver não é uma profissão. Portanto, não há artistas. Os organismos vivos não trabalham. Eu não gosto do suor do meu rosto, apesar do conselho saudável de um livro famoso. Não há nenhuma especialização. Eu não sou um homem de letras. Eu denuncio os trabalhadores forçados e os arrivistas. Não existem escolas. Na Grécia ou nos cárceres de Sing-Sing eu escreveria de outro modo. Eu fiz os meus mais belos

Por ser “excessivamente sensível” e não conseguir organizar sua vida de modo objetivo, conforme afirma o poeta, escrever é para Cendrars atividade vital, indispensável, como comer ou respirar. Seja por instinto ou por espiritualidade, o poeta escreve para manter-se vivo. A atividade artística, longe de ser encarada como um trabalho, torna-se inseparável do poeta, a ponto de sua essência não mais se desprender da obra, o produto final de seu viver. Por isso, para o escritor, “toda vida é um poema” (CENDRARS, 1987a, p.99).

Considerado por Paulo Prado (2001, p.406)⁹⁵ “o maior poeta da França contemporânea”, isto é, da década de 1920, Blaise Cendrars foi uma figura de destaque no meio artístico de sua época. Sua obra foi tão dinâmica, cosmopolita e moderna como sua vida, e acabou por transmitir a atmosfera ideológica e artística de sua contemporaneidade.

3.2 Do mundo inteiro ao coração do mundo

“O mundo é minha representação”
(SCHOPENHAUER, 2005, p.43)

Como dito anteriormente, a obra poética de Blaise Cendrars refletiu a modernidade vivida tanto pelas artes quanto pela sociedade do início do século XX. “O mundo é minha representação”, frase de Schopenhauer (2005) tantas vezes repetidas pelo poeta, reflete como a figura de Cendrars e sua poesia utilizaram o mundo moderno como fonte de inspiração. Como vida e obra do escritor estão intimamente ligadas, sua leitura da modernidade foi permeada tanto por suas viagens quanto por um profundo mergulho em si mesmo e em suas experiências cosmopolitas. O título de suas poesias completas, *Du monde entier au cœur du monde*, revela a trajetória da obra do escritor: um movimento que parte “do mundo inteiro”, captando toda a sua modernidade, e atinge “o coração do mundo”, a interioridade desse homem tão cosmopolita. Nesse misto de si e do mundo, Cendrars compõe uma obra singular, símbolo dos movimentos vanguardistas europeus, o ponto alto da modernidade artística do século XX.

Em Nova Iorque, em 1912, nasce o primeiro poema do escritor, *Les Pâques à New York*, composto por dísticos rimados, em que cada conjunto de dois versos possui uma forte

poemas nas grandes cidades, em meio a cinco milhões de pessoas - ou cinco mil léguas debaixo dos mares na companhia de Jules Verne, para não esquecer os mais lindos jogos da minha infância. Toda vida é só um poema, um movimento. Eu sou apenas uma palavra, um verbo, uma profundidade, no sentido mais selvagem, mais místico, mais vivo” (tradução nossa).

⁹⁵ Menção feita por Paulo Prado em “Cendrars”, texto publicado no *O Estado de São Paulo* no dia 12 de julho de 1924.

unidade. No ambiente espiritual dos tempos da páscoa, em *Les Pâques*, o poeta sente a companhia de Cristo: “[...] *Vous marchez, Seigneur, ce soir à me côtés*”⁹⁶ (CENDRARS, 2006b, p.32). Junto da presença de Jesus, o poeta sai pelas ruas de Nova Iorque, clamando ao Senhor contra as grandes mazelas presentes na cidade moderna. Conforme via as cenas da miséria humana, a noite tornava-se mais sombria, e o poeta enchia-se de uma sensação de horror:

*Les rues se font désertes et deviennent plus noires
Je chancelle comme un homme ivre sur les trottoirs.*

*J'ai peur des grands pans d'ombre que les maisons projettent.
J'ai peur. Quelqu'un me suit. Je n'ose tourner la tête.*

*Un pas clopin-clopant saute de plus en plus près.
J'ai peur. J'ai le vertige. Et je m'arrête exprès.*⁹⁷
(CENDRARS, 2006b, p.37).

Se anteriormente o poeta afirma que Cristo caminhava ao seu lado – “[...] *Vous marchez, Seigneur, ce soir à me côtés*”⁹⁸ –, no excerto acima, pode-se inferir que é o próprio Jesus que o acompanhava. A cada momento, aflora um desconforto diante dessa presença divina, chegando a uma sensação de medo. Além disso, a figura de Cristo manifesta-se, em alguns momentos, de maneira incerta, sendo ao mesmo tempo realidade e fantasmagoria ou imaginação. Nos versos “*Dans la chambre à côté, un être triste et muet/ Attend derrière la porte, attend que je l'appelle! C'est Vous, c'est Dieu, c'est moi, - c'est l'Éternel*”⁹⁹ (CENDRARS, 2006b, p.32). Do mesmo modo que Jesus lhe responde, aparece uma voz do poeta, “*c'est moi*”¹⁰⁰, que poderia ser tanto sua resposta à divindade, quanto a ideia de que a voz do Eterno sairia de si mesmo ou de sua própria imaginação. Por outro lado, também se pode dizer que há uma analogia entre a figura de Cristo e a do poeta. Os intensos sentimentos de medo, de tristeza e de angústia experimentados pelo poeta são muito próximos aos que sentiu Jesus quando se aproximava sua captura pelos soldados romanos e também em sua crucifixão, conforme o relatado nos evangelhos bíblicos. No livro de Mateus, por exemplo, no momento em que Cristo se retira com alguns dos discípulos no Getsêmani, comprova-se a

⁹⁶ “[...] Você caminha, Senhor, nesta noite ao meu lado” (tradução nossa).

⁹⁷ “As ruas ficam desertas e tornam-se mais negras/ Cambaleio como um homem bêbado nas calçadas./ Tenho medo das sombras que as casas projetam./ Tenho medo. Alguém me segue. Não ousa olhar para trás. / Um passo coxeado pula cada vez mais perto./ Tenho medo. Tenho tontura. E paro rapidamente” (tradução nossa).

⁹⁸ “[...] Você caminha, Senhor, nesta noite ao meu lado” (tradução nossa).

⁹⁹ “No quarto ao lado, um ser triste e mudo/ Espera atrás da porta, espera que eu o chame! É Você, é Deus, sou eu – é o Eterno” (tradução nossa).

¹⁰⁰ “Sou eu” (tradução nossa).

grande angústia sentida pelo filho de Deus: “[...] [Jesus] começou a entristecer-se e a *angustiar-se*. Disse-lhes, então: ‘A minha alma está *triste até a morte*’” (BÍBLIA, Mateus, 26, 37-39; grifos nossos). Desse modo, quando o poeta exclama “[...] *c’est Dieu, c’est moi* [...]” (CENDRARS, 2006b, p.32) nota-se essa profunda ligação entre a voz lírica e a voz divina. O poeta-Cristo, com a atmosfera obscura da páscoa, sofre do mesmo sentimento de dor, de angústia e de tristeza da divindade crucificada.

Carregando sentimentos tão intensos, o poeta passa a ligar tudo o que vê às cenas da crucifixão. A figura de Cristo e os símbolos de seu sacrifício, como a cruz e o vermelho do sangue, misturam-se, por exemplo, com a noite sombria e interminável, aumentando a profunda sensação de pavor do poeta:

*L’aube tarde à venir, et dans le bouge étroit
Des ombres crucifiées agonisent aux parois.*

*C’est comme un Golgotha de nuit dans un miroir
Que l’on voit trembloter en rouge sur du noir.*

*La fumé, sous la lampe, est comme un linge déteint
Qui tourne, entortillé, tout autour des vos reins.*

*Par au-dessus, la lampe pâle est suspendue,
Comme votre Tête, triste et morte et exsangue.*

*Des reflets insolites palpitent sur les vitres...
J’ai peur, – et je suis triste, Seigneur, d’être si triste¹⁰¹.
(CENDRARS, 2006b, p.39).*

No excerto acima, as sombras refletidas nas paredes transformam-se na imagem de Cristo crucificado. A fumaça que se vê no ambiente torna-se o tecido que recobriu o corpo da divindade falecida. A lâmpada suspensa converte-se na fronte descaída de Jesus executado. A imagem produzida pelos símiles revela os ideais simbolistas, ou mesmo das correspondências baudelairianas, em que os elementos concretos, encontrados na realidade, ligam-se ao mundo espiritual, criando-se uma profunda unidade. Também todo o desenvolvimento da subjetividade do poeta, sobretudo pela presença de suas sensações, somada à atmosfera de mistério e de terror causada pela presença do divino, assemelha-se igualmente à estética e aos temas simbolistas.

¹⁰¹ “A aurora demora a surgir, e na habitação estreita/ Sombras crucificadas agonizam nas paredes/ É como um Gólgota à noite em um espelho/ Que vemos estremecer em vermelho sobre o preto./ A fumaça, sob a lâmpada, é como o tecido manchado/ Que circunda, retorcido, seus rins./ Por cima, a lâmpada pálida está suspensa,/ Como sua Cabeça, triste e morta e pálida. Reflexos insólitos palpitam sobre as vidraças.../ Tenho medo, – e estou triste, Senhor, por ser tão triste.” (tradução nossa).

Depois de uma noite plena de misticismo e de espiritualidade vivida pelo poeta, nasce o sol e profana a imagem de Jesus: “*Le soleil, c’est votre Face souillée par les crachats*”¹⁰² (CENDRARS, 2006b, p.40). Esse novo dia é embebido pelos sons do mundo moderno: barulhos de sirenes, de trens e dos metropolitanos a se mover pela cidade:

*Seigneur, l’aube a glissé froide comme un suaire
Et a mis tout à nu les gratte-ciel dans les airs.*

*Déjà un bruit immense retentit sur la ville.
Déjà les trains bondissent, grondent et défilent.*

*Les métropolitains roulent et tonnent sous terre
Les ponts sont secoués par les chemins de fer.*

*La cité tremble. Des cris, du feu et des fumées,
Des sirènes à vapeur rauquent comme des huées,*

*Une foule enfiévrée par les sueurs de l’or
Se bouscule et s’engouffre dans les longs corridors.*

*Trouble, dans le fouillis empanaché des toits,
Le soleil, c’est votre Face souillée par les crachats*¹⁰³
(CENDRARS, 2006b, p.40).

O novo dia extermina, por fim, a angustiante e simbólica noite. Os ruídos e o alvoroço da moderna Nova Iorque fazem com que desapareça a imagem de Cristo que deixou o poeta aflito por toda a madrugada. Depois de 102 dísticos rimados, o poeta encerra sua obra em um único verso: “*Je ne pense plus à Vous. Je ne pense plus à Vous*¹⁰⁴” (CENDRARS, 2006b, p.41). O amanhecer, nesta obra, é extremamente simbólico. Cendrars parece representar uma passagem dos tempos míticos e das trevas para o brilho e o estrondo da modernidade. Terminando o poema com um único verso, o poeta não pensa mais na figura divina que o atormentava e na tradição que lhe impunha regras a serem seguidas. Surgia o Cendrars dos versos livres e brancos, do prosaísmo, das estéticas de vanguarda; nascia o poeta que aclamará o mundo moderno.

Depois da experiência inicial de *Les Pâques*, sabe-se que o poeta elabora *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, paralelamente à *Prose du Transsibérien*, nos anos de 1913, porém, a obra só será publicada em 1918. Com várias características dos movimentos

¹⁰² “O sol é a sua Face maculada pelos cuspes” (tradução nossa).

¹⁰³ “Senhor, o amanhecer resvalou frio como um sudário/ E despiu os arranha-céus nos ares./ Já retine um enorme ruído sobre a cidade./ Já saltitam, estrondeiam e desfilam os trens./ Os metropolitanos rodam e troam sob a terra/ As pontes são sacudidas pelas estradas de ferro./ A cidade treme. Gritos, fogo e fumaças,/ Sirenes de vapor rugem como vaias./ Uma multidão febril pelos suores do ouro/ Empurra e enfia nos longos corredores./ Turvo, no amontoado emplumado dos telhados./ O sol é a sua Face maculada pelos cuspes” (tradução nossa).

¹⁰⁴ “Não penso mais no Senhor. Não penso mais no Senhor” (tradução nossa).

de vanguarda, como os versos livres e brancos, a colagem (de um panfleto descrevendo as vantagens de se morar em Denver), as palavras em liberdade, o prosaísmo e uma predileção pelo mundo moderno e suas máquinas, sobretudo pelos trens, a obra se aproxima da experiência vanguardista de *La Prose*, inclusive pelo fato de o poeta também estar viajando em uma locomotiva. A simultaneidade, ligada ao Cubismo e ao Futurismo, também está expressa na obra quando Cendrars relata lembranças de sua infância, ao mesmo tempo em que insere as cartas dos tios e descreve sua viagem pelas linhas férreas. Nesse aspecto, a obra se assemelha fortemente à *Prose du Transsibérien*. No entanto, o grande diferencial de *Panama* são os métodos empregados pelo autor na busca de si mesmo: se na aventura do Transiberiano Cendrars amplia o seu campo de visão entre realidade, ficção, fantasia e memória, pois era o “mau poeta que não sabia ir até o fim”¹⁰⁵ de sua viagem (pela linha férrea, por seus versos e em si mesmo) – conforme será abordado posteriormente por este trabalho –, em *Panama*, o poeta multiplica-se na figura de seus sete tios a fim de encontrar-se (como poeta e como homem moderno). Segundo Claude Leroy, “[...] *les sept frères de la mère se présentent comme autant de miroirs pour un jeune poète cherchant à se faire une vie*”¹⁰⁶ (LEROY, 2006 *apud* CENDRARS, 2006b, p.362).

No poema, Cendrars apresenta seus sete tios ou como grandes cosmopolitas, homens que tiveram uma vida totalmente fora do comum e que viveram em exílio. Um deles viveu no Alasca, outro, em Papeete. O quinto tio citado foi chefe gastronômico em várias cidades, como Chicago, “*Nice Londres Buda-Pest Bermudes Saint-Pétersbourg Tokio Memphis*” (CENDRARS, 2006b, p.78). Já o sexto tio, partiu com astrônomos para estudar o céu na costa ocidental da Patagônia; enquanto o sétimo, foi considerado o “*dernier français au Panama [...]*”¹⁰⁷ (CENDRARS, 2006b, p.84). Um deles morreu com um tiro de carabina na cabeça e outro, no ciclone de 1895, na Bélgica. O terceiro tio desapareceu durante doze anos sem nenhuma notícia dele, enquanto o quarto enlouqueceu e morreu em um hospício. Não é possível comprovar se tais parentes realmente existiram e se suas biografias correspondem ao que foi citado no poema. O que de fato é interessante é a forma que o poeta constrói a imagem dessa suposta família a fim de traçar as origens de seu próprio cosmopolitismo como um gene familiar.

¹⁰⁵ “*Et j’étais déjà si mauvais poète/ Que je ne savais pas aller jusqu’au bout*” (*La Prose du Transsibérien*; CENDRARS, 2006b, p.45). “E eu já era tão mau poeta/ Que não sabia ir até o fim” (tradução nossa).

¹⁰⁶ “[...] os sete irmãos da mãe se apresentam como espelhos para um jovem poeta que busca construir uma vida” (tradução nossa).

¹⁰⁷ “o último francês no Panama [...]” (tradução nossa).

O que era comum aos tios, Cendrars expressa no refrão: “*Et il y avait quelque chose/ La tristesse/ Et le mal du pays*”¹⁰⁸ (CENDRARS, 2006b, p. 72). É nesse ponto que encontramos a semelhança do poeta com os irmãos de sua mãe: “*Terre Terre Eaux Océans Ciels/ J’ai le mal du pays*”¹⁰⁹ (CENDRARS, 2006b, p.85). Cendrars sente nostalgia, uma profunda melancolia causada por seu afastamento da terra natal. “Terra Terra Água Oceanos Céus”: toda a vida de Cendrars foi de viagens, com os recursos do mundo moderno, como trens, carros, navios e aviões. Para o escritor, segundo a obra, é essa situação de viajante, de modernidade e de cosmopolitismo que o tornou um poeta. Nesse ponto, atingimos a parte do título da obra: *Le Panama*. Nos seguintes versos, Cendrars afirma que “[...] *le crach du Panama est d’une importance plus universelle/ Car il a bouleversé mon enfance*”¹¹⁰ (CENDRARS, 2006b, p. 68). Segundo o poema, essa grande transformação foi o fato de a família do poeta ter fugido de seu país, pois o pai de Cendrars envolveu-se no escândalo da construção do canal do Panamá em 1889¹¹¹:

*Mon père perdit les trois quarts de sa fortune
Comme nombre d’honnêtes gens qui perdirent leur argent dans le
[crach,*

*Mon père
Moins bête
Perdait celui des autres,
Coup de revolver,
Ma mère pleurait
[...] Puis au bout d’un nombre de jours bien longs...
Nous avons dû déménager*¹¹² (CENDRARS, 2006b, p.68, 69).

Com as emoções de sua família errante, o poeta declara: “*c’est le crach du Panama qui fit de moi un poète!*”¹¹³ (CENDRARS, 2006b, p.69), pois, de acordo com o poema, foi esse suposto acontecimento da infância de Cendrars que o fez, ainda criança, afastar-se de sua terra natal. Enfim, em sua *mise-en-scène*, Cendrars afirma que suas experiências pelo mundo,

¹⁰⁸ “E havia ainda alguma coisa/ A tristeza/ E a nostalgia” (tradução nossa).

¹⁰⁹ “Terra Terra Água Oceanos Céus/ Eu tenho nostalgia” (tradução nossa).

¹¹⁰ “[...] o fracasso do [canal do] Panamá é de uma importância mais universal/ Pois ele transformou minha infância” (tradução nossa).

¹¹¹ O Escândalo ligado à construção do Canal do Panamá foi considerado o maior caso de corrupção do século XIX, envolvendo altas personalidades, funcionários do governo e membros da imprensa francesa. A Companhia Universal do Canal Interoceânico do Panamá, fundada em 1879 pelo engenheiro francês Ferdinand de Lesseps, faliu e arruinou a numerosos acionistas. A companhia aliou-se ao governo e ambos adotaram um esquema de corrupção para manter silêncio sobre os problemas financeiros da empresa (LEROY, 2006 *apud* CENDRARS, 2006b, p.362-363).

¹¹² “Meu pai perdeu três quartos de sua fortuna/ Como muita gente honesta que perdeu seu dinheiro no fracasso [do canal]/ Meu pai/ Menos idiota/ Perdia o dinheiro dos outros,/ Tiros de revolver,/ Minha mãe chorava/ [...] Depois de um número de dias bem longos.../ Nós precisamos nos mudar” (tradução nossa).

¹¹³ “Foi o fracasso [do canal] do Panamá que fez de mim um poeta” (tradução nossa).

o espírito da modernidade, juntamente com o gene familiar itinerante – representado pela figura dos sete tios –, fizeram dele um poeta.

As três primeiras obras do escritor, *Les Pâques à New York*, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* e *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, comporão a primeira antologia de poemas de Cendrars, publicada em 1919 com o título *Du Monde Entier*. Não somente por serem respectivamente seus primeiros trabalhos, as três obras se aproximam pela figura do poeta em busca de si e de sua poesia; um eu permeado tanto pela modernidade quanto pelo “mundo inteiro”, como sugere o título da antologia. Além disso, os longos poemas caracterizam-se pela prática do prosaísmo e pela experimentação de uma nova estética poética, sem ultrapassar completamente as fronteiras do gênero. Conforme afirma Claude Leroy, “*dans les trois poèmes Du Monde Entier, le mouvement narratif se voyait violement contrebalancé par le jeu discontinu des images et les recherches prosodiques*”¹¹⁴ (LEROY, 2006 *apud* CENDRARS, 2006b, p.391).

Após a experiência dos poemas “Do mundo inteiro”, o ano de 1915 mudará completamente a vida e a obra do escritor. Após ser gravemente ferido na Primeira Guerra Mundial, Cendrars perde o braço direito, a fonte motora de sua escrita. Sua “*main coupée*”, tão comentada ao longo de suas obras, será o símbolo de seu renascimento como escritor. Segundo Claude Leroy, “*Cendrars va découvrir à Méréville [...] que la blessure lui donne la chance inouïe de ‘se refaçonner’ pour renaître en homme de la main gauche*”¹¹⁵ (LEROY, 2006 *apud* CENDRARS, 2006b, p.378). E é desse novo homem que nasce o poema *La Guerre au Luxembourg* (1916), primeiro texto publicado após a amputação do braço direito. A obra surgiu de uma colaboração entre Cendrars e outros dois combatentes da Guerra: Dan. Niestlé, editor, e Moïse Kisling, que acrescentou ao poema seis ilustrações. Dedicado a outros três colegas da Legião Estrangeira, “*MORTS POUR LA FRANCE*”¹¹⁶ (CENDRARS, 2006b, p. 126), M. Kohn, V. Chapman e X. de Carvalho, a obra se inicia sob a ótica dos danos da guerra. Publicada ainda durante o conflito mundial, o poema foi alvo da censura do *Bureau de la Presse du Ministère de la Guerre*.

Em uma cidade manchada pelo grande combate mundial, com “[...] *les fumées des usines de munitions/ Au-dessus des frondaisons d’or*”¹¹⁷ (CENDRARS, 2006b, p. 127),

¹¹⁴ “nos três poemas *Du Monde Entier*, o movimento narrativo se via violentamente contrabalançado pelo jogo descontínuo das imagens e pelas pesquisas prosódicas” (tradução nossa).

¹¹⁵ “Cendrars vai descobrir em Méréville [...] que a mutilação lhe dá a incrível chance de ‘reformular-se’ a fim de renascer em homem da mão esquerda” (tradução nossa).

¹¹⁶ “Mortos pela França” (tradução nossa).

¹¹⁷ “[...] a fumaça das fábricas de munição/ Por cima da folhagem de ouro” (tradução nossa).

dos próprios conterrâneos e às cicatrizes causadas nas vidas dos combatentes. Dentre os marcados pela guerra, nos versos citados, identificamos o próprio Cendrars, com o braço mutilado: “*Coupe le bras[...]*”. Assim, conforme afirma Claude Leroy, “*L’incomparable pouvoir d’émotion de ce poème naît du contraste entre ces scènes d’enfants inconscients et les données cruelles qui inspirent leurs jeux, la guerre qui continue pour de vraie et la blessure trop réelle de celui qui écrit*”¹²¹ (LEROY, 2006 *apud* CENDRARS, 2006b, p.378; grifos do autor).

Passada a Guerra, a próxima obra a ser publicada é *Dix-neuf poèmes élastiques*, em 1919. Dezesesseis dos dezenove poemas elásticos já haviam sido publicados anteriormente em periódicos europeus, como *Mercure de France*, *Vers et Prose*, *Les Soirées de Paris* e *Poème et Drame*. Sabe-se também que os quatro primeiros poemas do livro foram escritos antes da Primeira Guerra, enquanto os outros quinze foram escritos durante o combate mundial. Inclusive o último poema foi uma composição da mão esquerda, depois do acidente em que Cendrars perdeu seu braço direito.

Alguns críticos afirmam que *Dix-neuf poèmes élastiques* é uma das obras mais vanguardistas do poeta, juntamente com *La Prose du Transsibérien* e os *Sonnets Dénaturés*, dos quais falaremos adiante. É possível encontrar nos “Dezenove poemas elásticos” inúmeras características da poesia ligada aos movimentos de vanguarda, como as palavras em liberdade; a predileção pelo mundo moderno e o culto à máquina e à velocidade; a linguagem fragmentada, sobretudo pelas rupturas sintáticas; os exemplos de colagem, como o caso do poema “*Dernière heure*”, em que um artigo do jornal *Paris-Midi* está transposto em versos; além dos versos livres e sem rimas. Porém, percebe-se, nessa obra, uma maior inclinação estética para algumas das vanguardas, como por exemplo, o Cubismo. Em “*Atelier*” é possível notar as características inerentes ao movimento:

La Ruche
Escaliers, portes, escaliers
Et sa porte s'ouvre comme un journal
Couverte de cartes de visite
Puis elle se ferme.
Désordre, on est en plein désordre
Des photographies de Léger, des photographies de Tobeen, qu'on ne
[voit pas

Et au dos
Au dos

¹²¹ “O incomparável poder de emoção desse poema nasce do contraste entre essas cenas de crianças inconscientes e os dados cruéis que inspiram seus jogos, a guerra que continua de verdade e o ferimento real daquele que escreve” (tradução nossa).

Des œuvres frénétiques
Esquisses, dessins, des œuvres frénétiques
Et des tableaux...
Bouteilles vides
« Nous garantissons la pureté absolue de notre sauce tomate »
Dit une étiquette
La fenêtre est un almanach
Quand les grues gigantesques des éclairs vident les péniches du ciel à
[grand fracas et déversent des bannes de tonnerre
Il en tombe

Pêle-mêle

Des cosaques le Christ un soleil en décomposition
Des toits
Des somnambules des chèvres
Un lycanthrope
Pétras Borel
La folie l'hiver
Un génie fendu comme une pêche
Lautréamont
Chagall
Pauvre gosse auprès de ma femme
Délectation morose
Les souliers sont éculés
Une vieille marmite pleine de chocolat
Une lampe qui se dédouble
Et mon ivresse quand je lui rends visite
Des bouteilles vides
Des bouteilles
Zina
(Nous avons beaucoup parlé d'elle)
Chagall
Chagall
*Dans les échelles de la lumière*¹²² (CENDRARS, 2006b, 97, 98).

La Ruche é a *cité des artistes*, imóvel que até os dias de hoje abriga os jovens talentos que anseiam instalar-se em Paris para desenvolver seus trabalhos. O local hospedou Léger, Chagall, Modigliani, Archipenko, Soutine, dentre outros artistas. No poema acima, Cendrars relata uma de suas visitas a esse lugar em que a arte, naquela época, era essencialmente

¹²² La Ruche/ Escadas, portas, escadas/ E sua porta abre-se como um jornal/ Coberta de cartões de visita/ Depois ela se fecha./ Desordem, estamos em plena desordem/ Fotografias de Léger, fotografias de Tobeen, que não se veem// E às costas/ Às costas/ Obras frenéticas/ Esboços, desenhos, obras frenéticas/ E quadros.../ Garrafas vazias/ 'Nós garantimos a pureza absoluta de nosso molho de tomate'/ Diz um rótulo/ A janela é um almanaque/ Quando as gruas gigantes dos relâmpagos esvaziam as barcas do céu com intensos ruídos e derramam toldos de trovões/ Ele cai de lá// Desordem// Cossacos o Cristo um sol em decomposição/ Telhados/ Sonâmbulos cabras/ Um licantropo/ Pétras Borel/ A loucura o inverno/ Um gênio partido como um pêssego/ Lautréamont/ Chagall/ Pobre criança perto de minha mulher/ Deleite lúgubre/ Os sapatos estão gastos/ Uma velha panela cheia de chocolate/ Uma lâmpada que se desdobra/ E minha embriaguez quando eu lhe faço visita/ Garrafas vazias/ Garrafas/ Zina/ (Nós falamos muito dela)/ Chagall/ Chagall/ Nas escalas de luz (tradução nossa).

vanguardista. Todos os ambientes de *La Ruche* refletiam o mesmo frenesi dos movimentos de vanguarda, sobretudo pela desordem, conturbação e desarmonia de tudo o que o poeta vê, de modo que a observação do local causa-lhe embriaguez – “[...] *mon ivresse quand je lui rends visite*”¹²³. O êxtase de Cendrars faz com que ele descreva tudo o que se passa em sua visita em planos fragmentados, superpostos e simultâneos, aproximando-se da estética poética cubista. Portas, paredes, garrafas, rótulos, fotografias, obras frenéticas, sapatos, lâmpada, panela, janela, a presença de artistas e de assuntos discutidos compõem o relato desordenado de Cendrars e apresentam uma realidade desintegrada pela subjetividade do poeta.

Aliás, esses procedimentos de subjetivação e de fragmentação percorrem todos os dezenove poemas. Em artigo para a *Revista do Brasil*, em 1924, Mário de Andrade identifica essas características da obra, analisando-as sob a denominação de “lirismo subconsciente” ou “lirismo puro”, que significava para o poeta brasileiro um sistema lírico em que a ordem intelectual é substituída pela ordem subconsciente, de modo que o poeta se deixa levar pelo seu “eu profundo”:

[...] Cendrars aproxima-se do lirismo puro mais do que nenhum outro poeta moderno. Nunca a subconsciência foi posta a nu com tanta exatidão e sinceridade como nos *Dix-neuf Poèmes Élastiques* (escritos em 1913 e 14). Si ainda na *Pâques à New York* (1912) uma certa organização intelectual e consciente (geminação de versículos rimados, certa lógica na concatenação de ideias) se percebe [...]; si nas obras-primas do poeta, *Prose du Transsibérien* e *Le Panama*, a própria designação do assunto obriga a um esforço de atenção diligente que intelectualiza tanto esses poemas; [...] nos *Dix-neuf Poèmes Élastiques* o lirismo subconsciente é expresso quase de modo integral. Só um espírito despido de qualquer vaidade literária e de retórica pode atingir essa exatidão por assim dizer completa do lirismo puro. As próprias metáforas perdem aquele encanto de transposição e de fantasia com que, em geral, a inteligência as reveste; as imagens correlatas aparecem, despidas de todo o embelezamento intelectual, em toda a sua eficácia e cristalina pureza. (ANDRADE, 2001, p. 387).

O lirismo puro ou subconsciente, do qual fala Mário de Andrade, faz uma aparição no primeiro poema da obra, com nome muito sugestivo, “*Journal*”¹²⁴. Adentrando profundamente em sua subjetividade, Cendrars se mostra em crise consigo mesmo e com seu *métier* de artista. Ele nos afirma: “*J’ai même voulu devenir peintre*”¹²⁵ (CENDRARS, 2006b, p.89). Essa afirmação nos remete às 28 pinturas feitas pelo poeta enquanto esteve hospitalizado, em 1913, para se recuperar de uma fratura na perna. Segundo Cendrars, esses

¹²³ “[...] minha embriaguez quando eu lhe faço visita” (tradução nossa).

¹²⁴ “Diário” (tradução nossa).

¹²⁵ “Eu até queria tornar-me pintor” (tradução nossa).

quadros lhe abrem uma nova visão de si mesmo – “*Ils m’ouvrent d’étranges vues sur moi-même [...]*”¹²⁶ (CENDRARS, 2006b, p.89). Ao comparar-se com “um aeroplano em queda”¹²⁷, o poeta afirma: “*Je suis l’autre/ Trop sensible*”¹²⁸ (CENDRARS, 2006b, p.90). Cendrars apropria-se da famosa sentença de Gérard de Nerval, “*Je suis l’autre*”, que exemplificava a vacilante identidade poética de Nerval. Do mesmo modo, Cendrars apresenta, nessa obra, a mesma instabilidade de seu gênio artístico. O escritor de *Dix-neuf poèmes élastiques* sempre será o “mau poeta que não sabia ir até o fim”¹²⁹.

Apropriando-se dos ideais da vanguarda expressionista, os “poemas elásticos” adentrarão os intensos impulsos da vida interior do poeta. Em vários versos, Cendrars demonstra uma sensação pungente – “*Je suis inquiet*”¹³⁰ (CENDRARS, 2006b, p.108); “*Je suis toujours en fièvre*”¹³¹ (CENDRARS, 2006b, p.113); “*Je suis mûr*”¹³² (CENDRARS, 2006b, p.115). Essa angústia está diretamente ligada ao seu alto nível de sensibilidade. Aumentada a audição, o poeta afirma ter “[...] *de la musique sous les ongles*”¹³³ (CENDRARS, 2006b, p.111) e “[...] *l’ouïe déchirée*”¹³⁴ (CENDRARS, 2006b, p.113). Extremamente sensível ao que vê, para Cendrars “*Tout est couleur mouvement explosion lumière*”¹³⁵ (CENDRARS, 2006b, p.115). Nada mais lhe é estático, tudo parece mover-se diante de seus olhos, por isso o poeta afirma: “*Le paysage ne m’intéresse plus/ Mais la danse du paysage/ La danse du paysage/ Danse-paysage*”¹³⁶ (CENDRARS, 2006b, p.100). Todas essas sensações transformam-se em sinestesia. O poeta ouve os gritos das cores que caem¹³⁷, vê o acordeão do céu e vozes telescopadas¹³⁸.

Essa conturbação espiritual revelada pelo poeta se refletirá diretamente em sua expressão e ordenará alguns dos princípios formais assumidos pela obra, aproximando-se novamente da estética expressionista. A confusão espiritual de Cendrars, em alguns

¹²⁶ “Eles me abrem visões estranhas de mim mesmo [...]” (tradução nossa).

¹²⁷ “*On dirait un aéroplane qui tombe./ C’est moi*” (CENDRARS, 2006b, p.101). “Diríamos um aeroplano que cai./ Sou eu” (tradução nossa).

¹²⁸ “Eu sou o outro/ Muito sensível” (tradução nossa).

¹²⁹ Verso de *La Prose du Transsibérien*: “*Et j’étais déjà si mauvais poète/ Que je ne savais pas aller jusqu’au bout*” (CENDRARS, 2006b, p. 45). “Eu já era tão mau poeta/ Que não sabia ir até o fim” (tradução nossa).

¹³⁰ “Eu estou inquieto” (tradução nossa).

¹³¹ “Eu estou sempre com febre” (tradução nossa).

¹³² “Estou bêbado” (tradução nossa).

¹³³ “[...] música sob as unhas” (tradução nossa).

¹³⁴ “[...] a audição atormentada” (tradução nossa).

¹³⁵ “Tudo é cor movimento explosão luz” (tradução nossa).

¹³⁶ “A paisagem não me interessa mais/ Mas a dança da paisagem/ A dança da paisagem/ Dança-paisagem” (tradução nossa).

¹³⁷ “*Les cris perpendiculaires des couleurs tombent sur les cuisses*” (CENDRARS, 2006b, p.101). “Os gritos perpendiculares das cores caem sobre as coxas” (tradução nossa).

¹³⁸ “*À travers l’accordéon du ciel et des voix télescopées*” (CENDRARS, 2006b, p.119). “Através do acordeão do céu e das vozes telescopadas” (tradução nossa).

momentos, extrapola as regras da língua francesa, causando rupturas sintáticas ou uma linguagem fragmentada de modo geral, o uso das palavras em liberdade, e a intensa justaposição de imagens que obscurecem os sentidos dos versos. Além disso, a presença de muitos neologismos, por vezes compreensíveis – como *arcencielesque* partido de *arc-en-ciel*¹³⁹ –, mas, em outros momentos, indecifráveis – como *fango-fango*, *bolotoo* e *papalangi* – também contribuem para a conturbada constituição de sentidos. Desse modo, é possível compreender a característica “elástica” desta obra: conforme os versos de “*Ma Danse*”, “*Va-et-vient continuel/ Vagabondage spécial*”¹⁴⁰ (CENDRARS, 2006b, p.99), o “vai e vem” ou a “elasticidade da linguagem” dessa obra – ou seja, a fragmentação da linguagem, as rupturas sintáticas e os neologismos – são frutos da “elasticidade” ou distorção do próprio poeta, em seu caminho errante rumo ao encontro de sua identidade artística.

Além disso, o escritor de “poemas elásticos” cita em vários momentos um “*dépouillement*”, ou seja, um despojamento que atinge desde a subjetividade do poeta até os temas tratados pela poesia e também sua estética. Nesse sentido, Cendrars assume o discurso vanguardista em sua inclinação negativa que clamava ruptura e destruição da tradição poética a fim de se construir uma arte inovadora. O poeta, ao falar de “despojamento”, parece querer “despir” a poesia das regras impostas pela tradição, como as normas das formas fixas ligadas ao verso, rimas, metro e ritmo, ou ainda as exigências para a elaboração de imagens. Assim, Cendrars chega ao ponto de afirmar que seus “poemas elásticos” são tão despojados que foram feitos de “*Rimes et mesures dépourvues*”¹⁴¹ (CENDRARS, 2006b, p.120) e anuncia seu “*Premier poème sans métaphores/ Sans images*”¹⁴² (CENDRARS, 2006b, p.119), apesar do exagero da última declaração, pois se observa na obra um evidente trabalho imagético.

Além de refletir sobre as leis de versificação, o poeta almejava que sua obra pudesse simplesmente transmitir o mundo do qual faz parte e se desvencilhasse dos antigos temas caros à poesia, assim como também aspirava a vanguarda. Por ter as “janelas abertas aos bulevares”¹⁴³, a poesia de Cendrars recolhe da vida real elementos publicitários, como as diferentes tipografias, cores e ilustrações; cola textos de jornais; fala das viagens de trens e do cotidiano das grandes cidades. Para o poeta, “*La Poésie est dans la rue*”¹⁴⁴ (CENDRARS, 2006a, p.42).

¹³⁹ “arco-íris”.

¹⁴⁰ “Vai e vem contínuo/ Vagabundagem especial” (tradução nossa).

¹⁴¹ “Rimas e medidas livres” (tradução nossa).

¹⁴² “Primeiro poema sem metáforas/ Sem imagens” (tradução nossa).

¹⁴³ “*Les fenêtres de ma poésie sont grand’ouvertes sur les boulevards et dans les vitrines*” (CENDRARS, 2006b, p.94). “As janelas da minha poesia estão bem abertas para os bulevares e para as vitrines” (tradução nossa).

¹⁴⁴ “A poesia está na rua” (tradução nossa).

Dessa preocupação com uma “poesia despojada”, surge o anseio de se elaborar uma linguagem poética inovadora. É assim que também se manifesta a “elasticidade do poeta” nessa obra. Em entrevista radiofônica, Cendrars afirma:

*Le langage est une chose qui m'a séduit. Le langage est une chose qui m'a perverti. Le langage est une chose qui m'a formé. Le langage est une chose qui m'a déformé. Voilà pourquoi je suis poète, probablement parce que je suis très sensible au langage [...]*¹⁴⁵ (CENDRARS, 2006a, p.17).

Segundo o poeta, no excerto acima, os “poderes” da linguagem tanto o seduziram que inevitavelmente o aproximaram da poesia. Ao dizer que a linguagem foi para ele um instrumento de perversão e deformação, Cendrars aproxima sua fala metaforicamente da “elasticidade” dos *Dix-neuf poèmes élastiques*, de modo que a alta sensibilidade do escritor à linguagem o teria “desfigurado”, “distendido”, tornando-o “elástico”. Para superar esse elevado nível de percepção às “propriedades” das palavras e escrever, o poeta precisaria, assim, examinar-se minuciosamente e até mesmo dilacerar-se a fim de produzir sua arte – *“L’homme qui se coupa lui-même la jambe réussissait dans le genre simple et gai”*¹⁴⁶ (CENDRARS, 2006b, p.120). Em resumo, pode-se dizer que a elasticidade dessa obra, assim, está também na intensa busca de Cendrars pela poesia dentro de si mesmo, de modo que precisaria distender-se e deformar-se a fim de conseguir exercer sua atividade artística.

A reflexão sobre o trabalho do poeta e a contestação da estrutura tradicional da linguagem poética de *Dix-neuf poèmes élastiques* tornam-se mais incisivas em *Sonnets Dénaturés*. Os três poemas que compõem a obra foram escritos em novembro de 1916, porém, só serão publicados em 1923 no número 14 da revista *Œuf dur*. Ao contrário da clássica composição de dois quartetos e dois tercetos, os “sonetos desnaturados”, em versos livres, brancos e sem pontuação, realmente alteram a natureza de qualquer forma fixa. Além disso, a obra rompe com a tradição na própria grafia dos versos: Cendrars usa diferentes tipografias e sinais gráficos, de diversos tamanhos, para constituir sentidos. A enunciação poética extrapola o quadro linguístico e torna-se também linguagem visual. Os poemas, assim, assemelham-se muito às experiências das obras verbo-visuais de Apollinaire, de Marinetti e das correntes de vanguarda em geral, como o Futurismo, o Cubismo, o Dadaísmo

¹⁴⁵ “A linguagem é uma coisa que me seduziu. A linguagem é uma coisa que me perverteu. A linguagem é uma coisa que me formou. A linguagem é uma coisa que me deformou. É por isso que sou poeta, provavelmente é porque sou muito sensível à linguagem [...]

¹⁴⁶ “O homem que cortou a própria perna era bem sucedido no gênero simples e alegre” (tradução nossa).

e o Espírito Novo. Em *Les Sonnets Dénaturés* os artifícios tipográficos criam um verdadeiro “lirismo visual”.

A contestação dos moldes tradicionais da poesia não se dá somente na estrutura formal dos versos, mas também é o tema dos textos. Em “*OpOetic*”, por exemplo, Cendrars critica o rígido sistema de escrita de poemas, sobretudo pela procura incessante dos poetas por rimas: “*Tu rOtes des rOnds de chapeau pOur trOUver une rime en ée-aiguë cOmme des dents qui grignOteraient tes vers*”¹⁴⁷ (CENDRARS, 2006b, p. 133). Ironicamente, Cendrars começa a dar dicas aos poetas de rimas em “ée”, grafando-as em itálico e por vezes transgredindo as regras da ortografia francesa, com palavras como “*tramwée*” e “*françée*”¹⁴⁸. É assim que, negligenciando os princípios da escrita, Cendrars também grafa as letras “o” em maiúscula. Esse “O” poético, como nos sugere o título, seria um estado ora de agonia, ora de estupefação dos escritores em busca da rima perfeita. Observam-se, nos versos seguintes, as exclamações dos poetas com relação a seu árduo trabalho: “*Oh POÉ sie/ Ah! Oh!*”¹⁴⁹ (CENDRARS, 2006b, p. 133). Por toda essa consternação, Cendrars os chama de “*bOuche en rOnd*”¹⁵⁰ ou “*bOuche bée*”¹⁵¹, simbolizando o arredondamento dos lábios quando os poetas pronunciam seus lamentos. A grafia da letra “o”, inclusive, sugere o formato da boca ao pronunciarem-se esses sons. O mais interessante é que a maioria dos versos também possuem fonemas [o] ou outras vogais que necessitam do arredondamento da boca para a articulação dos sons, como se pode identificar no seguinte exemplo: “*ROnds de saucissOn ses beaux yeux et fumées*”¹⁵² (CENDRARS, 2006b, p. 133). Assim, Cendrars faz um apelo final ao término dos O(s) (h) poéticos, ou seja, a todas as restrições impostas pela tradição poética:

¹⁴⁷ “Você trabalha arduamente para encontrar uma rima em ée agudo como dentes que roeriam seus versos” (tradução nossa).

¹⁴⁸ “*Puisque tu prends le tram pourquoi n’écris-tu pas tramwée/ VOis la grimace écrite de ce mOt bien françée*” (CENDRARS, 2006b, P.133). “Já que você pega o trem porque você não escreve *tramwée* (bonde) / Veja a careta escrita dessa palavra tão *françée* (francesa)” (tradução nossa). – as palavras “*tramwée*” e “*françée*” são grafadas respectivamente “*tramway*” e “*français*” em língua francesa.

¹⁴⁹ “Oh POE sia/ Ah! Oh!” (tradução nossa).

¹⁵⁰ “Boca redonda” (tradução nossa).

¹⁵¹ “Boquiaberto” (tradução nossa).

¹⁵² “Rodelas de salsichão seus belos olhos e fumaças” (tradução nossa).

Figura 1- Excerto de "OpOetic"



Fonte: CENDRARS (2006b, p.133).¹⁵³

Em “*O z enfant*”, Cendrars faz um jogo com o nome do pintor cubista Amédée Ozenfant. O artista executou várias pesquisas tipográficas e criou a “tipometria” e a “psicotipia”, que eram técnicas que buscavam a representação dos ritmos da poesia por meio da forma das letras. Neste poema, Cendrars também valoriza a tipografia a fim de criar sentidos por meio de novas técnicas, pois os poetas precisavam “flexibilizar” a poesia, mudá-la de rumo e possibilitar mudanças formais. Assim, com um enorme “o”, o poeta finda seu poema clamando pelo fim da estética do “OpOético”.

Em *Sonnets dénaturés* a poesia é um espetáculo artístico. Por toda a obra, o poeta cita atrações próprias de circo, como o malabarismo, o trapézio, a dança, a música e os palhaços. O que Cendrars sugere é que a poesia se transforme no mesmo espaço animado e extravagante circense, no qual os escritores criam uma nova concepção de poesia, segundo sua sensibilidade e seu tempo moderno. No poema “*Académie Médrano*”, que leva o nome do famoso circo do *boulevard* de Rochechouart, Cendrars exclama: “*Danse avec ta langue, Poète, fais un entrechat*”¹⁵⁴ (CENDRARS, 2006b, p.134). O que os poetas precisam é libertar-se dos moldes tradicionais da poesia, e trabalhar, na verdade, com as potencialidades de sua língua – seus sons, sua ortografia, a pluralidade de significados contidos em uma mesma palavra, dentre outros.

Posteriormente à experiência vanguardista dos “Sonetos Desnaturados”, a obra *Kodak* será publicada em *Stock*, na coleção “*Poésies du temps*”, em 1924. A famosa empresa de produtos fotográficos homônima ao livro de Cendrars se opôs ao emprego do título e exigiu que ele fosse mudado nas próximas edições. Por conta desse contratempo, o poeta decide renomear a obra com o subtítulo da primeira impressão: *Documentaires*. Em carta aos editores de *Stock*, Cendrars comenta o ocorrido:

¹⁵³ “É preciso flexibilizar os O s/ z enfant/ h / Poesia” (tradução nossa).

¹⁵⁴ “Dance com a sua língua, Poeta, faça um *entrechat*” (tradução nossa). O “*entrechat*” é um passo do ballet no qual o dançarino salta e, no ar, cruza rapidamente as pernas atrás uma da outra.

*Pauvres poètes, travaillons. Qu'importe un titre. La poésie n'est pas dans un titre mais dans un fait, et comme en fait ces poèmes, que j'ai conçus comme des photographies verbales, forment un documentaire, je les intitulerai dorénavant DOCUMENTAIRES. Leur ancien sous-titre. C'est peut-être aujourd'hui un genre nouveau*¹⁵⁵ (CENDRARS, 2006b, p. 384; grifos do autor).

O termo “fotografias verbais”, citado pelo autor, possui diversos sentidos. Além de explicar o primeiro título da obra – o nome da empresa fotográfica Kodak –, os poemas de *Documentaires* apresentam, em seu estilo prosaico, descrições minuciosas das paisagens e dos personagens suscitados pelos versos. Observa-se, assim, que as “fotografias verbais” seriam um tipo de reprodução fiel de imagens por meio da linguagem. Em entrevista, Cendrars afirma: “[...] [*les photographies verbales viennent*] de ce que j'avais sous les yeux, de ce que je pensais, de ce que je devinais, du verbe”¹⁵⁶ (CENDRARS, 2006a, p.19). Desse modo, o poeta faz um verdadeiro documentário da América do Norte, mais especificamente dos Estados Unidos e do Canadá, descrevendo as características de suas paisagens, de sua cultura e de seu povo.

Ao documentar essas informações, o poeta aponta com entusiasmo a modernidade vivida por seu tempo, sobretudo aquela apresentada na figura das máquinas, tão apreciadas pelos futuristas. Se o Novo Mundo ainda continha aquele exotismo identificado pelos viajantes europeus dos séculos XVI ao XIX, principalmente por suas paisagens paradisíacas e pela riqueza e diversidade de sua fauna, o continente também demonstrava grande modernização e não deixava de provar do mesmo progresso que a Europa já experimentava. Cendrars demonstrará, assim, as duas faces da América do Norte: o mundo natural e o mundo modernizado. Em “*Campagne*”, por exemplo, o poeta descreve a “magnífica paisagem” do Canadá, com suas imensas florestas e áreas praticamente desertas:

*Paysage magnifique
Verdoyantes forêts de sapins de hêtres de châtaigniers coupées de
[florissantes cultures de blé d'avoine de sarrasin de chanvre
Tout respire l'abondance
Le pays d'ailleurs est absolument désert
À peine rencontre-t-on par-ci par-là un paysan conduisant une
[charrette de fourrage*

¹⁵⁵ “Pobres poetas, trabalhemos. Pouco importa um título. A poesia não está em um título, mas em um fato, e como na realidade esses poemas, que eu concebi como fotografias verbais, formam um documentário, eu as intitulei doravante DOCUMENTÁRIOS. Seu antigo subtítulo. Hoje talvez um gênero novo” (tradução nossa).

¹⁵⁶ “[...] [as fotografias verbais advêm] daquilo que eu tinha sob os olhos, daquilo que eu pensava, daquilo que eu adivinhava, do verbo” (tradução nossa).

*Dans le lointain les bouleaux sont comme des colonnes d'argent*¹⁵⁷
(CENDRARS, 2006b, p.169, 170).

Porém, ao mesmo tempo em que o poeta fala de regiões ainda pouco habitadas e dominadas pela natureza exuberante, Cendrars também apresenta vários aspectos de modernidade e urbanização vividos pelo Novo Mundo. No poema “*Office*”, o poeta enumera todo o maquinário, altamente moderno, presente em um escritório:

*Radiateurs et ventilateurs à air liquide
Douze téléphones et cinq postes de T.S.F.
D'admirables classeurs électriques contiennent les myriades de
[dossiers industriels et scientifiques sur les affaires les plus variées [...]
Les larges verrières donnent sur le parc et la ville
Le soir les lampes à vapeur de mercure y répandent une douce lueur
[azurée]*¹⁵⁸
(CENDRARS, 2006b, p.149).

Dentre modernidade e exotismo, assim, o poeta faz seu documentário sobre a América do Norte. Conforme dito anteriormente, Cendrars buscava sua poesia em suas vivências pelo mundo e procurava libertá-la das convenções que lhe eram impostas. Nos dois excertos acima, tanto a descrição da paisagem natural quanto a do escritório evidenciam esses dois princípios poéticos encontrados na obra do poeta: o desejo de recolher os assuntos de seus versos nas coisas corriqueiras do mundo que o rodeava e eliminar as regras para a elaboração de sua poesia, como almejavam os movimentos vanguardistas. Ora, ao fazer simplesmente um inventário dos pertences modernos de um escritório e dispô-los em versos livres, sem rimas, enfim, de forma prosaica, as “fotografias verbais” de Cendrars contestam os moldes tradicionais da poesia. Em *Kodak*, Cendrars aproximava-se cada vez mais da prosa e trilhava um caminho sem volta rumo a esse gênero, chegando a abandonar, futuramente, a poesia.

Muitos anos depois da publicação de *Documentaires*, descobriram-se fatos surpreendentes sobre os poemas e constatou-se que a obra promovia outros recursos para a

¹⁵⁷ “Paisagem magnífica/ Verdejantes florestas de abetos de faias de castanheiros entrecortadas por florescentes culturas de trigo de aveia de trigo-sarraceno de cânhamo/ Tudo respira a abundância/ O país aliás é absolutamente deserto/ Quando muito encontramos por aqui por ali um camponês conduzindo uma charrete de forragem/ Ao longe as bétulas são como colunas de prata” (tradução nossa).

¹⁵⁸ “Radiadores e climatizadores/ doze telefones e cinco aparelhos receptores T.S.F./ Admiráveis arquivos elétricos que contêm miríades de dossiês industriais e científicos sobre os assuntos mais variados [...]/ Os amplos vitrais dão para o parque e para a cidade/ À noite as lâmpadas de vapor de mercúrio propagam no local uma suave luz azulada” (tradução nossa).

modernização do gênero poético. Depois de falar de Gustave Le Rouge, um escritor de romances fora do cânone francês, Cendrars revela, em *Homme Froudroyé*, que muitos de seus poemas foram “*taillés à coup de ciseaux*”¹⁵⁹ de um livro de um escritor amigo seu. Posteriormente a essa declaração, descobre-se que 50 dos 63 poemas de *Kodak* eram praticamente iguais a trechos de *Le Mystérieux Docteur Cornélius*, romance de Le Rouge (LEROY, 2006 *apud* CEDRARS, 2006b, p. 384). Os excertos abaixo confirmam a semelhança do texto de Cendrars com a obra do romancista francês:

*Vers la fin de l'année 190..., un groupe de capitalistes yankees avait décidé la fondation d'une ville, en plein Far West, au pied même des montagnes Rocheuses. Un mois ne s'était pas écoulé que la nouvelle cité, encore sans maisons, était déjà reliée par trois lignes au réseau ferré de l'Union*¹⁶⁰ (LE ROUGE, 1992, p.7).

*Vers la fin de l'année 1911 un groupe de financiers yankees décide la fondation d'une ville en plein Far West au pied des Montagnes Rocheuses/ Un mois ne s'est pas écoulé que la nouvelle cité encore sans aucune maison est déjà reliée par trois lignes au réseau ferré de l'Union*¹⁶¹ (CENDRARS, 2006, p. 155).

Ao constatar que a obra de Cendrars apropriou-se do livro de Le Rouge, aprimora-se o significado da expressão “fotografia do verbo”, que qualificava o método de elaboração dos poemas. O que o escritor de *Documentaires* faz de fato é uma verdadeira recriação do romance, quando “fotografa verbalmente” a obra e reposiciona as imagens de acordo com sua criatividade, sem seguir a linearidade estabelecida por Le Rouge. O excerto acima, da obra de Le Rouge, por exemplo, está exatamente no início de *Le Mystérieux Docteur Cornélius*; enquanto o trecho de Cendrars aparece no 14º poema de *Documentaires*.

Além das modificações na ordem dos excertos “fotografados”, outra alteração que se pode notar é a conjugação dos verbos do texto de Cendrars, que aparecem no presente do indicativo, contrariamente à conjugação de Le Rouge, em que se encontram outros tempos verbais. Já que *Documentaires* não se trata mais de um romance que desenvolve um enredo ficcional, mas de um documentário que descreve didaticamente um continente com a sua cultura, o seu povo e as suas paisagens, a conjugação no presente faz uma atualização dos

¹⁵⁹ “talhados a tesouradas” (tradução nossa).

¹⁶⁰ “Por volta do fim do ano 190..., um grupo de capitalistas *yankees* havia decidido fundar uma cidade, em pleno *Far West*, ao pé de montanhas Rochosas. Um mês ainda não havia passado quando a nova cidade, ainda sem casas, já estava ligada por três linhas à rede ferroviária da União” (tradução nossa).

¹⁶¹ “Por volta do fim do ano 1911 um grupo de financistas *yankees* decidem fundar uma cidade em pleno *Far West* ao pé de Montanhas Rochosas/ Um mês ainda não passou e a nova cidade ainda sem nenhuma casa já está ligada por três linhas à rede ferroviária da União” (tradução nossa).

fatos e aproxima o leitor ao momento da enunciação. Além disso, pode-se notar outra mudança muito significativa: a contextualização temporal da narrativa do romancista – “*Vers la fin de l’année 190...[...]*” (LE ROUGE, 1992, p.7) – é transposta para os poemas com uma data mais específica, 1911 – “*Vers la fin de l’année 1911 [...]*” (CENDRARS, 2006, p. 155). Enquanto Le Rouge situa temporalmente sua obra no século XX, sem mencionar o ano dos acontecimentos narrados, Cendrars, em sua atualização da obra, contextualiza-a exatamente no ano em que estava em viagem nos Estados Unidos. Dado que o poeta se insere como personagem da obra, essa data pode inferir que todas as descrições apresentadas em *Documentaires* são também relatos das viagens do escritor pelo continente Norte-Americano. Efetivamente, o leitor que desconhece o romance de Le Rouge e, por sua vez, é conhecedor da obra de Cendrars, não tem dúvidas ao relacionar os poemas ao tema de viagens, tão presente nos textos do poeta. Assim, *Documentaires* seria simultaneamente “fotografias” do romance de Le Rouge e “fotografias” das viagens de Cendrars, além de ser ao mesmo tempo prosa e poesia.

Outra característica da adaptação feita por Cendrars do texto de Le Rouge é a retirada da pontuação. O poeta aplica à obra todo o seu projeto estético que, muito próximo à ideia das palavras em liberdade e de todo projeto vanguardista, almejava a destruição das regras impostas à escrita poética, neste caso, o sistema ortográfico.

Como Cendrars anunciava em carta aos seus editores, *Documentaires* iniciava um novo “gênero na literatura”¹⁶². Com todas as características da obra citadas acima, provavelmente, o poeta falava da montagem. Apesar de o termo ter surgido com o cinema – e reforçado com os estudos de Sergei Eisenstein –, pode-se dizer que a montagem possui fortes relações com a colagem, prática que marcou as vanguardas, como o Futurismo e Cubismo. Apesar de muitas vezes os dois termos serem considerados sinônimos, é preciso dizer que a colagem acabou sendo caracterizada como “[...] uma inserção de materiais heterogêneos no texto literário, numa íntima relação com a *colagem* plástica realizada pelo Cubismo, Dadaísmo e pelo próprio Surrealismo” (DAMIÃO, 2007, p.190; grifos do autor); enquanto a montagem, em literatura, distinguiu-se pelo “[...] movimento que caracteriza uma ‘sucessão de episódios individuais paralelos e isolados’, como se fosse a sucessão de episódios de fotogramas cinematográficos” (DAMIÃO, 2007, p.191).

O trabalho de Cendrars nesta obra, assim, pode ser considerado uma montagem do romance de Le Rouge. Como se estivesse fazendo uma produção cinematográfica, o poeta faz

¹⁶² “[...] [*Documentaires*] est peut-être aujourd’hui un genre nouveau” (CENDRARS, 2006b, p. 384; grifos do autor). “[...] [*Documentaires*] é talvez hoje um gênero novo” (tradução nossa).

várias fotografias do texto pré-existente, lhes dá nova ordem e novos significados, para por fim, projetá-las sobre seu novo texto. Segundo Henri Béhar, “[...] *il ne fait pas de doute que Kodak est un film composé, et pas seulement un assemblage hétéroclite*”¹⁶³ (BÉHAR, 1988, p.175). Além disso, a adaptação de Cendrars, também transforma o gênero da obra inicial: de romance para um documentário poético. Eis, nessa obra, os vestígios da aproximação do poeta ao cinema. No período de 1921 a 1924, ele havia se engajado em produções cinematográficas com Abel Gance e participou da produção de *La Roue* e *J'accuse*. Posteriormente, trabalhou na Itália para a empresa de produção cinematográfica *Rinascimento* e produziu *La Venera Nera*, que foi depreciada pela crítica. Além disso, o poeta participou da produção de documentários, descreveu cenários, fez adaptações e escreveu diálogos, sinopses, dentre outros trabalhos para o cinema. Apesar de seu insucesso no ramo, conforme descreve Henri Béhar, toda experiência de Cendrars no cinema teria influenciado os recursos da montagem empregada em *Documentaires*:

*Au témoignage d'Abel Gance, Cendrars se montrait désespéré par la technique cinématographique, il en avait du moins retenu les grandes lois du montage, comme le prouverait l'étude d'un scénario exactement contemporain de Kodak [...] où sont utilisés les variations scalaires d'objectif (du plan panoramique au très gros plan), les diaphragmes et les caches, avec en particulier la fermeture à l'iris, les mouvements de caméra (plongée, contre-plongée, travelling), les variations de vitesse (ralenti, accéléré, retour en arrière) et les techniques d'enchaînement (fondu, réimpression); où enfin passe, en deuxième plan, Le Rouge jouant le rôle d'un détective.*¹⁶⁴ (BÉHAR, 1988, p. 175).

Cendrars não poderia ter deixado de participar da história da nova arte que se instaurava, o cinema, e tampouco não teria deixado de colher das fontes cinematográficas inovações para seu trabalho como poeta, já que toda a obra de Cendrars foi um retrato do mundo moderno e de suas inovações.

Após a técnica “fotográfica” de *Documentaires* e com a frustração de sua curta carreira como cineasta, Cendrars buscará novas experiências artística no Brasil e publicará *Feuilles de*

¹⁶³ “[...] não há dúvidas de que *Kodak* é um filme elaborado, e não somente uma colcha de retalhos” (tradução nossa).

¹⁶⁴ “Segundo o testemunho de Abel Gance, se Cendrars se mostrava desconcertado com a técnica cinematográfica, ele ao menos reteve as grandes leis da montagem, como provaria o estudo de um argumento exatamente contemporâneo de *Kodak* [...] onde são utilizadas as variações escalares de objetivo (do plano panorâmico ao plano detalhe), os diafragmas e os *mattes*, em particular o ajustamento da íris da lente e os movimentos da câmera (*plongée* ou câmera alta, *contra-plongée* ou câmera baixa, *travelling*), variações de velocidade (câmera lenta, câmera rápida, *flashback*) e as técnicas de corte (fusão, sobreposição); onde, enfim, passa, em segundo plano, *Le Rouge* encenando o papel de um detetive” (tradução nossa).

Route, poemas sobre sua viagem ao país. Após ter conhecido, em Paris, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, em 1923, Cendrars é convidado pelo casal modernista para uma longa estadia em nosso país. No dia 12 de janeiro de 1924, o poeta embarca no navio chamado *Formose*, saindo do Havre em direção a Santos. Desembarca em solo brasileiro no dia 6 de fevereiro do mesmo ano e retornará para a França no dia 19 de agosto de 1924.

O poeta conheceu tanto a atmosfera urbana do Brasil, com suas grandes cidades, como também desfrutou de ambientes rurais, visitando fazendas e florestas. A presença do viajante vanguardista em nosso país causou profundas influências na produção artística brasileira. Cendrars convida seus amigos modernistas a percorrerem consigo o país e faz com que os artistas redescubram os encantos de sua terra natal. Entusiasmados pelas técnicas primitivistas, do movimento ligado à modernidade e às vanguardas europeias, os brasileiros encontram dentro da própria nação fontes mais puras e vitalizadas para inovar sua obra, enquanto o poeta estrangeiro procura no “Novo Mundo” e em seu exotismo inspiração para sua poesia vanguardista.

Foi a presença do poeta franco-suíço que fez despertar o sentimento de identidade nacional que impulsionou o movimento Pau-brasil e a Antropofagia, por exemplo. Além disso, Cendrars foi responsável pela articulação entre os movimentos europeus de vanguarda e o projeto artístico essencialmente nacional, ligado ao Modernismo brasileiro. Segundo Aracy do Amaral,

A importância maior de Cendrars reside não no fato de o Brasil representar para ele [...] uma parte considerável de inspiração para suas obras, e, conseqüentemente, pelo muito que divulgou, ou passou a divulgar do nosso país, mas sobretudo por seu trabalho de mediador, entre os modernistas impregnados de um nativismo ainda um tanto indefinido em 1922, e seu anseio legítimo de atualização com a vanguarda francesa nos setores das artes plásticas, literatura e poesia. Sua vinda ao Brasil em 1924 é um marco, no sentido em que dá início à redescoberta do Brasil pelos modernistas. À visão já orientada de Tarsila e Oswald em Paris em 1923, lúcidos em relação à importância de nossa tradição no sentido de brasilidade nela contida [...], segue-se a re-visitação do Brasil, quase com os olhos estrangeiros amantes do exótico do europeu que os “guiava” [...] (AMARAL, 1997, p.16).

Com isso, Cendrars acaba se tornando um membro *antelitteram* do modernismo brasileiro pelo seu sodalício com Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e com outros artistas envolvidos. Blaise Cendrars influenciou o movimento artístico dos brasileiros e o Brasil influenciou a escrita do poeta naturalizado francês. Se o escritor franco-suíço instigou o espírito de nacionalidade do nosso Movimento Modernista, os artistas

brasileiros inspiraram a poesia de *Feuilles de Route*. Essa troca de influências se vê muito presente entre Cendrars e Oswald de Andrade. Ao mesmo tempo em que o escritor naturalizado francês incita o projeto da poesia nacional modernista, além de ter sido o elo entre os movimentos de vanguarda e a arte brasileira, Oswald teria inspirado Cendrars com sua poesia concisa, substantiva, reduzida aos signos essenciais.

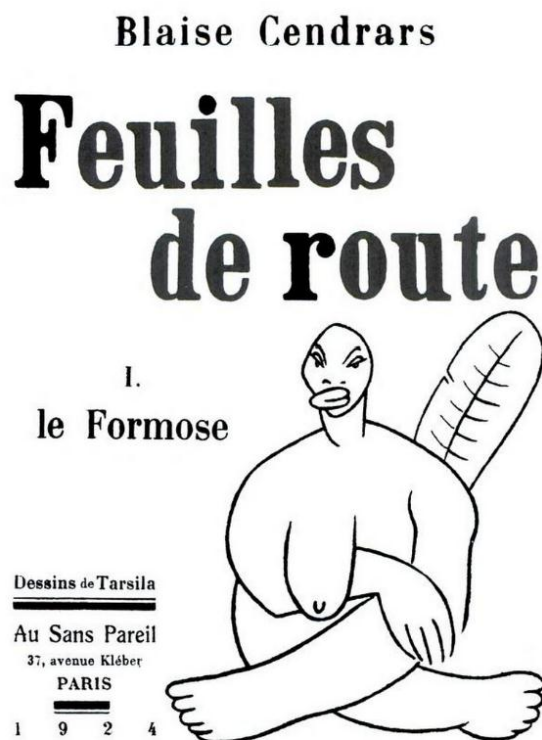
Haroldo de Campos (2003) foi um dos críticos a alegar que houve uma permutação de influências entre Oswald e Cendrars. Segundo o autor de *Galáxias*, o poeta franco-suíço inspirou-se nos versos de *Pau Brasil* (1925) do escritor brasileiro, obra que foi produzida praticamente ao mesmo tempo que “São Paulo” (1926), o segundo volume de *Feuilles de Route*. Em um depoimento, Tarsila do Amaral comenta que Cendrars teria acompanhado a produção da obra *Pau Brasil* de Oswald, tendo se impressionado com os versos do brasileiro: “Ele ficou chocado, fortemente impressionado, quando Oswald os leu [poemas de *Pau Brasil*] em minha casa, numa reunião” (AMARAL, T., 19-- *apud* AMARAL, A., 1997, p.98). O livro de Oswald, ainda inédito, teria causado tão forte impressão no poeta viajante a ponto de “pau-brasileirá-lo”. “Se é inegável que Cendrars exerceu ponderável influência sobre Oswald [...] não parece menos certo, quanto à introdução do espírito e da temática ‘pau-brasil’ em poemas de *Feuilles de Route*” (CAMPOS, 2003, p.42-43).

A experiência de Cendrars no Brasil foi de grande relevância em sua carreira como escritor, de modo que sua estadia no país marcou sua obra. Segundo Claude Leroy, a viagem do poeta no país foi para ele um verdadeiro momento de “renascimento como homem e como poeta”, de modo que “[...] *le Brésil va devenir la ‘deuxième patrie spirituelle’ de Cendrars et son ‘Utopialand’*”¹⁶⁵ (LEROY, 2006 *apud* CENDRARS, 2006b, p.390).

Com essa experiência de viagem pela “Utopialândia”, Cendrars lança as *Feuilles de Route*, um projeto que pretendia conter sete volumes com poemas sobre o Brasil. “*Le Formose*”, com o mesmo título do navio com o qual o poeta chega a Santos, foi o primeiro livro a ser publicado em 1924 pela editora *Sans Pareil* e ilustrado com croquis de Tarsila do Amaral. Na capa do livro vinha estampada *A Negra*, obra da pintora modernista, segundo Figura 2, abaixo. A mulata de seios nus, desenhada com um grafismo simples, suscitava a temática primitivista e indicava a leitura exótica feita por Cendrars do país tropical, que tem em seu gene uma mistura de cultura europeia, africana e indígena.

¹⁶⁵ “[...] o Brasil se tornará a ‘segunda pátria espiritual’ de Cendrars e sua ‘Utopialândia’” (tradução nossa).

Figura 2- Boneco para capa de *Feuilles de Route*



Fonte: EULALIO (2001, p.111).

O segundo volume, intitulado “São Paulo”, foi composto inicialmente por seis poemas que acompanharam o catálogo de Tarsila para sua exposição em Paris, na galeria Percier, em junho de 1926. Nesse ano, o poeta estava pela segunda vez em território brasileiro e, por isso, não pôde estar presente na mostra da artista. Porém, estava assessorando-a à distância. A fim de encorajar a pintora, o poeta escreveu-lhe um bilhete assegurando que irá “[...] *engueuler tout le monde si tout Paris n’a pas dit que Tarsila a du génie, qu’elle est la plus belle et la plus grande peintre d’aujourd’hui*”¹⁶⁶ (CENDRARS, 1926 *apud* AMARAL, 1997, p.98). Os poemas “*Debout*”, “*La ville se réveille*”, “*Klaxons électriques*”, “*Menu fretin*”, “*Paysage*”, “*Saint-Paul*”, que compuseram o catálogo, revelavam ao mesmo tempo traços de exotismo e de modernidade apresentados nos quadros de Tarsila.

Os demais volumes de *Feuilles de Route* foram iniciados, porém nunca terminados. Em seu projeto, Cendrars ainda previa: III. “*Le carnaval à Rio/ Les vieilles églises de Minas*”; IV. “*À la Fazenda*”; V. “*Des hommes sont venus*”; VI. “*Sud-Américaines*”; VII. “*Le Gelria*”. Alguns dos poemas que comporiam os volumes inacabados foram publicados na

¹⁶⁶ “Eu xingarei todo mundo se toda Paris não disser que Tarsila tem talento, que ela é a mais bela e maior pintora dos dias de hoje” (tradução nossa).

revista *Montparnasse* entre 1927 e 1928. Cendrars nunca explicou o porquê de ter abandonado seu projeto de *Feuilles de Route*. Claude Leroy comenta que provavelmente o poeta sofreu um estado de esgotamento, “[...] *la lassitude qui prend Cendrars quand une formule d’écriture risque de tourner à la recette*”¹⁶⁷ (LEROY, 2006 *apud* CENDRARS, 2006b, p.390). Como artista vanguardista, o poeta rejeitava seguir qualquer regra que o impedisse de inovar. Em entrevista radiofônica, o escritor afirma que não possui métodos de trabalho – “*Je n’ai pas de méthode de travail*”¹⁶⁸ (CENDRARS, 2006a, p.6) – e foi provavelmente a agonia de seguir um projeto literário que teria causado o desânimo do poeta para terminar sua obra.

Se, por um lado, Cendrars não tinha apreço por fórmulas literárias, por outro, era fascinado por seus relatos de viagem. Inspirado por sua estadia no Brasil, o poeta inicia seus trabalhos de *Feuilles de Route*. Ao mesmo tempo em que conhecia o país, o artista “fotografava verbalmente” – tal qual em *Documentaires* – suas experiências de viagem, constituindo, assim, sua obra. *Feuilles de Route* significa, em francês, anotações que militares ou viajantes tomam durante o seu percurso. Como um verdadeiro diário de viagens, encontram-se na obra os lugares por onde o poeta se deslocou, desde seu embarque até a chegada a Santos, e seus passeios pelo país. Além disso, o escritor revela vários detalhes de sua viagem, como suas atividades no navio, as conversas com os colegas a bordo e a descrição de imagens que via pelo oceano, como as ilhas, o pôr do sol ou as noites estreladas. Novamente está presente, nessa obra, um dos grandes temas da poesia de Cendrars: suas viagens pelo mundo.

Em entrevista radiofônica, Cendrars chama suas *Feuilles de Route* de “cartões postais enviados a amigos” ou mesmo “historinhas simples e sem pretensão”: “*Ce sont des cartes postales que j’envoyais à mes amis [...] c’est pourquoi il y a beaucoup de petites histoires sans prétension mais très intimes [...]*”¹⁶⁹ (CENDRARS, 2006a, p. 19). Tal como a escrita de “cartões postais”, esses textos “sem pretensão” são, em sua maioria, breves e curtos, informando rapidamente algum dado da viagem. No poema “*Dimanche*”, de apenas três versos, pode-se identificar essa característica:

¹⁶⁷ “[...] a lassidão que toma Cendrars quando uma fórmula de escrita arrisca transformar-se em uma receita” (tradução nossa).

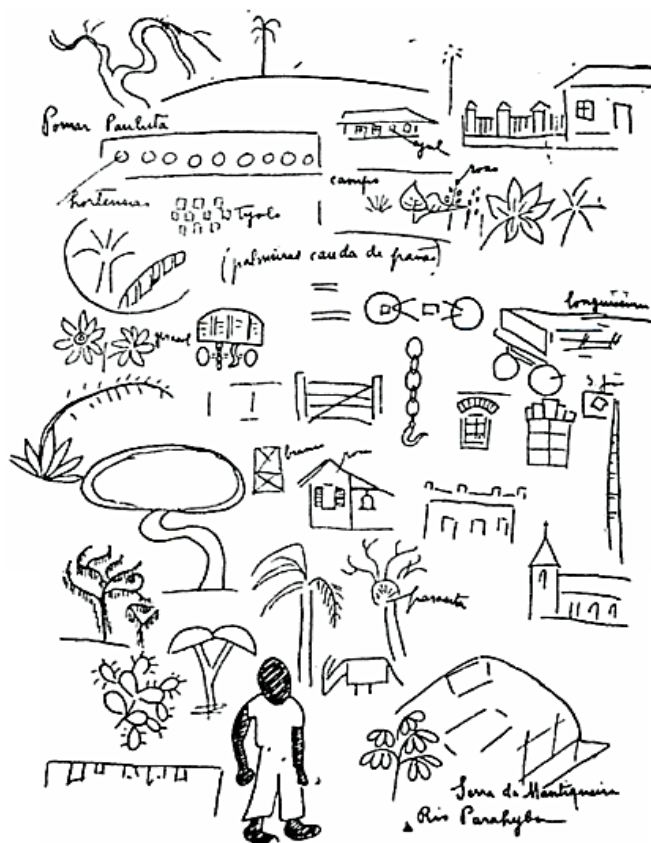
¹⁶⁸ “Eu não tenho um método de trabalho” (tradução nossa).

¹⁶⁹ “São cartões postais que enviava a meus amigos [...] eis porque há muitas historinhas sem pretensão, mas muito íntimas [...]” (tradução nossa).

*Il fait dimanche sur l'eau
Il fait chaud
Je suis dans ma cabine enfermé comme dans du beurre fondant*¹⁷⁰
(CENDRARS, 2006b, p. 217).

Com a mesma brevidade e agilidade dos poemas, as ilustrações de Tarsila que acompanham a obra assemelham-se às rápidas anotações que se fazem em um caderno de notas, croquis que registram brevemente uma experiência ou a observação de uma paisagem. Segundo Alexandre Eulálio, os desenhos da artista brasileira eram “[...] ao mesmo tempo anotações, projetos para telas futuras; traços rapidíssimos, que trazem a cor dos modelos apostilada, escrita bem visivelmente à margem: rosa, verde alface, azul pavão” (EULÁLIO, 2001, p.31). Tal como o poeta viajante, Tarsila também compõe suas *Feuilles de Route*, registrando as impressões de sua redescoberta do Brasil – recolhidas em sua viagem com Cendrars pelo país – e ilustrando as riquezas naturais, culturais e modernas de nosso país.

Figura 3- Croquis de Tarsila para *Feuilles de Route*



Fonte: EULALIO (2001, p.32).

¹⁷⁰ “É domingo sobre as águas/ Está calor/ Estou em minha cabine fechado como manteiga derretida” (tradução nossa).

Os desenhos da pintora representam os antigos casarões, coqueiros e plantas, barcos, torres e postes, trens, montanhas, igrejas e animais que revelam de modo espontâneo e *naïf* a identidade do Brasil, conforme se observa acima na Figura 3. Tarsila, influenciada pelas técnicas primitivistas, faz um retrato do Brasil parecido ao feito por Blaise Cendrars em seus poemas.

A descrição do país feita pelo poeta é permeada pelo imaginário europeu, que via o “Novo Mundo” como a terra dos sonhos, ou a “Utopialândia” conforme afirmava o escritor. Com a simplicidade da expressão linguística e formal de seus versos, somada ao exotismo das terras brasileiras, em *Feuilles de Route* há traços do primitivismo, movimento ligado às vanguardas e que se associou à tentativa de purificação e inovação do gênero lírico. O poeta, que era fascinado por suas viagens e que procurava o novo pelo “*monde entier*”, encontra no Brasil, país singular, uma fonte ímpar de renovação para seu projeto estético moderno. Desde sua apreensão do cenário brasileiro, que era para o autor uma mistura de mata selvagem com o dinamismo das áreas urbanas caóticas e cosmopolitas, até o seu contato com os modernistas, contribuíram na elaboração de *Feuilles de Route*.

As características do primitivismo se encontram nas descrições de paisagens naturais, sobretudo por seu aspecto rudimentar, selvagem, exótico e primitivo, que eram muito distintas dos jardins simétricos dos castelos e praças europeus. No poema abaixo, “*Paysage*”, encontram-se tais características quando o poeta descreve uma paisagem brasileira:

*La terre est rouge
Le ciel est bleu
La végétation est d'un vert foncé
Ce paysage est cruel dur triste malgré la variété infinie des formes
[végétatives
Malgré la grâce penchée des palmiers et les bouquets éclatants des
[grands arbres en fleurs fleurs de carême¹⁷¹*
(CENDRARS, 2006b, p.232).

Em versos essencialmente descritivos, sem pontuação e sem rimas, o “poeta-pintor” registra uma paisagem. O paralelismo sintático dos primeiros versos – elemento natural (terra; céu; vegetação) + verbo de ligação *être/ser* + cor –, revelam um período simples de orações sem subordinação, expressando a imagem rudimentar da paisagem representada. A palavra “*malgré*” (“apesar de”) acrescenta detalhes a essa imagem, ornamentos que não modificam

¹⁷¹ “A terra é vermelha/ O céu é azul/ A vegetação é de um verde escuro/ Essa paisagem é cruel dura triste apesar da infinita variedade das formas vegetativas/ Apesar do charme inclinado das palmeiras e dos buquês brilhantes das grandes árvores em flores flores de quaresmeira” (tradução nossa).

sua característica “cruel, dura e triste”. O poeta esboça uma figura sem detalhes muito apurados já que a paisagem que descreve se apresenta praticamente austera.

As mesmas cores atribuídas à terra, ao céu e à vegetação repetem-se em outros poemas. Sem mais detalhes de coloração, a palheta do “poeta-pintor” é reduzida às cores essenciais. Em “*Menu Fretin*”, o escritor comenta a tonalidade de outros elementos:

*Le ciel est d'un bleu cru
Le mur d'en face est d'un blanc cru
Le soleil cru me tape sur la tête*¹⁷²
(CENDRARS, 2006b, p.240).

A pureza das cores “cruas” do céu, da parede e do sol, somada à simplicidade linguística e formal dos versos acima, assemelham-se ao primitivismo das pinturas de Tarsila, que traçava seus desenhos em contornos simples, com predominância de cores primárias. Cendrars faz um retrato primitivo do Brasil, assim como a pintora modernista, revelando a plenitude da linguagem simples e seu encanto pelas paisagens silvestres brasileiras. Assim, além da técnica primitivista, Cendrars acrescenta outra característica vanguardista à sua obra: a união entre poesia e pintura, a fim de se buscar em outros gêneros, no caso o pictórico, novas técnicas para a renovação de seus versos.

Ao mesmo tempo em que *Feuilles de Route* retrata os ambientes naturais do Brasil, há também a exposição da modernidade de seus espaços urbanos. Em alguns poemas, o escritor relata o barulho das grandes cidades produzido por suas máquinas e pela movimentação nas ruas. Exatamente com o mesmo título do poema acima, há um segundo poema chamado “*Paysage*”, em que Cendrars descreve outra paisagem brasileira, dessa vez, uma cena urbana:

*Le mur ripoliné de la PENSION MILANESE s'encadre dans ma
[fenêtre
Je vois une tranche de l'avenue São João
Trams autos trams
Trams-trams trams trams
Des mulets jaunes attelés par trois tirent de toutes petites charrettes
[vides
Au-dessus des poivriers de l'avenue se détache l'enseigne géante de la
[CASA TOKIO
Le soleil verse du vernis*¹⁷³ (CENDRARS, 2006b, p. 240, 241).

¹⁷² “O céu é de um azul cru/ A parede à frente é de um branco cru/ O sol cru bate em minha cabeça” (tradução nossa).

¹⁷³ “A parede pintada da PENSION MILANESE se enquadra em minha janela/ Vejo uma fatia da avenida São João/ Bondes carros bondes/ Bondes-Bondes bondes/ Mulas amarelas atreladas a três puxam carrocinhas vazias/ Acima das pimenteirias da avenida sobressai o anúncio gigante da CASA TOKIO/ O sol despeja verniz” (tradução nossa).

Nos versos acima, a presença das cores novamente liga o poema à esfera da pintura: o “sol que despeja verniz”, a tinta da parede da Pensione Milanese e as mulas amarelas assemelham-se à vivacidade das cores das obras modernistas, sobretudo das pinturas de Tarsila. O poeta “fotografa” uma imagem que vê de uma janela. Porém, diferente de uma pintura estática, a locomoção veloz dos bondes e dos carros pelas ruas dá a impressão de movimento à imagem, uma sensação que os futuristas buscavam atribuir à pintura. Os versos “*Trams autos trams/ Trams-trams trams trams*”¹⁷⁴ conferem a velocidade e os ruídos desses meios de transporte, sobretudo pela repetição do fonema vibrante uvular [R] de “*trams*” [tram].

Porém, apesar da modernidade dos bondes e dos carros que transitam pela rua, a metrópole brasileira também apresenta resquícios de primitivismo: o zumbido das máquinas contrasta com a imagem de “mulas que puxam carrocinhas vazias”. Ao mesmo tempo, o anúncio da Casa Tokio – grafado em caixa alta, assim como “Pension Milanese”, para dar a impressão de um grande letreiro – também confere um ar de exotismo à imagem, pois evoca o mundo oriental inserido na esfera do ocidente tropical. Assim era o Brasil, segundo a visão do poeta viajante: uma mistura de modernidade e de exotismo, coloridos com as cores vivas de suas paisagens.

Como ocorre em toda a sua obra, Cendrars mostra uma grande predileção pelo progresso das grandes cidades. No Brasil, demonstrará um grande apreço por São Paulo. No poema “*Saint-Paul*”, o poeta aclama o cosmopolitismo e a modernidade da metrópole:

*J'adore cette ville
Saint-Paul est selon mon cœur
Ici nulle tradition
Aucun préjugé
Ni ancien ni moderne
Seuls comptent cet appétit furieux cette confiance absolue cet
[optimisme cette audace ce travail ce labeur cette spéculation qui
[font construire dix maisons par heure de tous styles ridicules
[grotesques beaux grands petits nord sud égyptien yankee cubiste
Sans autre préoccupation que de suivre les statistiques prévoir
[l'avenir le confort l'utilité la plus value et d'attirer une grosse
[immigration*

*Tous les pays
Tous les peuples
J'aime ça
Les deux trois vieilles maisons portugaises qui restent sont des*

¹⁷⁴ “Bondes carros bondes/ Bondes-Bondes bondes” (tradução nossa).

*[faïences bleues*¹⁷⁵
(CENDRARS, 2006b, p.241).

São Paulo é a cidade que, segundo o poeta, não se prende à tradição e a nenhum preconceito, “nem antigo”, “nem moderno”: a mesma liberdade que deveria guiar a poesia vanguardista. Cosmopolita, é terra de “todos os povos”. Deixando para trás as influências dos colonizadores – restando somente “as duas casas velhas portuguesas e suas faianças azuis” –, São Paulo, com seu “apetite furioso”, é um lugar de frenesi, aberto ao futuro e às inovações. No sexto verso do poema, pode-se comprovar essa ambição pelo novo: com uma imensa enumeração, sem o uso de pontuação, o poeta revela o desenvolvimento caótico da cidade. Com uma prática próxima à estética futurista, o dinamismo desse verso consegue expressar a energia da sociedade moderna. São Paulo, preocupada com a “mais-valia”, cresce freneticamente, de modo que “dez casas são construídas por hora”, abrangendo todos os estilos possíveis desde o mais belo ao mais extravagante e ridículo. A metrópole, assim, revela o mesmo exotismo das paisagens naturais, em seu aspecto praticamente “selvagem”.

Além dos versos concisos e do primitivismo, é preciso dizer que em *Feuilles de Route* também se encontra outra configuração de poemas: versos mais longos nos quais transparece certa narratividade. Em “*À bord du Formose*”, é possível observar tais características. Depois de quatro versos introdutórios, descrevendo a negra noite que caía sobre a embarcação, o poeta insere nove estrofes compostas por um único e extenso verso, que descrevem vários acontecimentos no navio, conforme se observa no excerto abaixo, que exemplifica uma dessas estrofes:

*Au fumoir on joue aux dominos un jeune médecin qui ressemble à
[Jules Romains et qui se rend dans le haut Soudan un armurier
[belge qui descendra à Pernambuco un Hollandais le front
[coupé en deux hémisphères par une cicatrice profonde il est
[directeur du Mont-de-Piété de Santiago del Chili et une jeune
[théâtreuse de Ménilmontat peuple gavrocharde qui s'occupe
[d'un tas de combines dans les autos elle m'offre même une mine de
[plomb au Brésil et un puits de pétrole à Bankou*¹⁷⁶ [...]
(CENDRARS, 2009b, p. 203).

¹⁷⁵ “Adoro essa cidade/ São Paulo do meu coração/ Aqui nenhuma tradição/ Nenhum preconceito/ Nem antigo nem moderno/ Só contam esse apetite furioso essa confiança absoluta esse otimismo essa audácia esse trabalho esse labor essa especulação que fazem construir dez casas por hora de todos os estilos ridículos grotescos belos grandes pequenos norte sul egípcio ianque cubista/ Sem outra preocupação que a de seguir as estatísticas prever o futuro o conforto a utilidade a mais-valia e atrair uma grande imigração/ Todos os países/ Todos os povos/ Gosto disso/ As duas ou três velhas casas portuguesas que sobram são faianças azuis” (tradução nossa).

¹⁷⁶ “Na sala para fumantes jogam dominó um jovem médico que se assemelha a Jules Romains e que se dirige para o alto Sudão um armeiro belga que descera em Pernambuco um holandês a testa fendida em dois hemisférios por uma cicatriz profunda ele é diretor do Montepio de Santiago do Chile e uma atriz de teatro de Ménilmontant gente malandra que trata de vários trambiques nos carros ela até me oferece uma mina de chumbo no Brasil e um poço de petróleo em Baku” (tradução nossa).

Nos versos acima, é possível perceber a narratividade com que Cendrars nos descreve uma cena que observava tal qual um narrador onisciente, que tudo sabe de suas personagens. Cendrars aproxima-se da prosa, quebrando as barreiras entre os gêneros e amplia as possibilidades para a renovação da poesia, como propunham as vanguardas. Nesse sentido, conforme dito anteriormente, essa aproximação entre poesia e prosa se evidencia desde o título da obra, *Feuilles de Route*, que remete a um gênero essencialmente narrativo: o relato de viagem. Apesar dos versos longos e dessa narratividade, é preciso dizer que Cendrars conserva o ritmo próprio do verso poético, sobretudo pela concatenação de imagens, ligadas sem o uso de pontuação, que dão uma fluidez à leitura, muito distinta da mesma na prosa. As características das personagens dispostas em série aproximam-se da técnica futurista e cubista da simultaneidade, em que o poeta procura expor a experiência do que observou na sala do navio tal qual ela se deu para ele: a imagem dos personagens jogando dominó, a aparência que eles tinham e o que o sabia e pensava deles; tudo com a “mesma” unidade e concomitância com que o poeta captou a imagem, de modo que o uso da pontuação interferiria na simultaneidade da percepção de tal cena.

A quebra de fronteiras entre os gêneros, tão presente em toda a obra do escritor, e outros tratamentos experimentais praticados pelo autor, serão, em *Feuilles de Route*, a marca final do autor nas produções poéticas. Cendrars, que já havia se aventurado na pintura e no cinema, partiria rumo à prosa. O livro sobre a viagem para o Brasil seria a última obra em verso a ser produzida pelo escritor. Segundo Alexandre Eulalio, *Feuilles de Route*

[...] opera uma transformação radical no verso cendrarsiano. [...] Ao buscar extrema simplicidade formal e linguística, *Feuilles de Route* despoja o discurso de todos os tratamentos experimentais até então praticados pelo seu autor. Desse ponto de vista, o *Formose* é o livro que conclui duplamente o ciclo iniciado com *Les Pâques à New York*, num período de absolutismo anafórico e imprecatório; assinala além do mais o abandono do verso como processo criador de Cendrars. (EULALIO, 2001, p. 31).

Na trajetória dos textos poéticos de Cendrars, muito antes de seu abandono do verso, o poeta ainda guardava consigo uma obra, que permaneceu inacabada. Em 1917, o escritor encerra em uma caixa os fragmentos dos manuscritos de *Au cœur du monde*, obra que ficou esquecida durante 15 anos. Em entrevista radiofônica, Cendrars comenta o fato:

[...] en 1917 je venais d'écrire un poème [Au cœur du monde] qui m'a stupéfié moi-même par son amplitude, par sa modernité, par tout ce que j'y mettais. Il était tellement antipoétique! J'en étais ravi. Et à ce moment-là,

*j'ai décidé de ne pas le publier et de laisser toute la poésie moderne patauger et se débrouiller sans moi pour voir ce qu'il en adviendrait.*¹⁷⁷
(CENDRARS, 2006a, p.18, 19).

O poeta afirma que *Au cœur du monde* atingiu certo nível de “amplitude e de modernidade” que o deixou encantado, conforme seu depoimento acima. O escritor chegou também a afirmar que a obra era ao mesmo tempo poesia e prosa, uma “tapeçaria onde tudo se encaixa e se segue” (LEROY, 2006 *apud* CENDRARS, 2006b, p. 404). Tais características são facilmente observadas desde o primeiro contato com a obra, em que se veem estrofes e versos mais curtos, demarcando a estrutura de um poema, que se distinguem de trechos mais longos que se assemelham à prosa. Há também versos de um profundo lirismo em contraponto aos “períodos” prosaicos. Cendrars viu em sua tapeçaria feita de retalhos algo inovador.

Com seu poema “admiravelmente moderno”, Cendrars prefere não terminá-lo, conservá-lo desconhecido e longe da agitação surrealista, movimento que critica por não haver inovado no campo das artes. Ao confirmar uma “experiência singular de modernidade” e sentindo-se muito à frente da nova vanguarda, Cendrars abandona Paris, berço dos movimentos modernos. Em entrevista a Michel Manoll, o poeta comenta esse episódio:

*En 1917, j'ai quitté Paris sans esprit de retour, après avoir cloué dans une caisse le manuscrit d'Au cœur du monde. [...] J'avais pris congé de la Poésie. J'étais heureux. J'étais sorti vivant de la guerre et je voulais vivre. Je vous parle de la poésie. Du malentendu de la poésie moderne. Des surréalistes. Il n'y a pas un seul de ces jeunes gens ou fils de papa qui ait produit quelque chose de nouveau. C'est le marché aux pouces. [...] Personnellement, j'ai vainement attendu quelque chose d'eux, quelque chose d'inédit, quelque chose de nouveau. [...] Les surréalistes devaient faire table rase. Ils l'ont annoncé cent fois. [...] Il n'en a rien été.*¹⁷⁸ (CENDRARS, 2006a, p. 33).

Insatisfeito com o surrealismo, Cendrars afirma, por fim, afastar-se das novas movimentações vanguardistas e enterra consigo seu poema moderno e inacabado, conforme

¹⁷⁷ “[...] em 1917 eu tinha acabado de escrever um poema [*Au cœur du monde*] que me surpreendeu por sua amplitude, por sua modernidade, por tudo o que eu inseri nele. A obra era completamente antipoética! Eu estava encantado com o resultado. E, nesse momento, eu decidi não publicá-la e deixar toda a poesia moderna se atrapalhar e se virar sem mim para ver o que aconteceria” (tradução nossa).

¹⁷⁸ “Em 1917, eu deixei Paris sem o espírito de regresso, depois de ter fechado em uma caixa o manuscrito de *Au cœur du monde*. [...] Tirei férias da poesia. Eu estava feliz. Tinha saído vivo da guerra e queria viver. Eu estou te falando da poesia. Do mal entendido da poesia moderna. Dos surrealistas. Não houve um sequer dentre esses jovens ou filhos de papai que tenha produzido alguma coisa nova. É o mercado de pulgas. [...] Pessoalmente, eu esperei em vão alguma coisa deles, alguma coisa nova. [...] Os surrealistas deveriam fazer tábula rasa. Eles anunciaram isso mil vezes. [...] Isso não aconteceu” (tradução nossa).

explica Claude Leroy: “*Clouer le poème c’est ici le crucifier et avec lui le poète qui n’a pas su l’écrire jusqu’au bout*”¹⁷⁹ (LEROY, 2006 *apud* CENDRARS, 2006b, p.22; grifos do autor). O que não se pode negar, com todas essas afirmações do poeta, é que tal “encantamento” com *Au cœur du monde*, assim como a dita “perfeição” e modernidade que o livro atingiria assim que terminado, fazem parte a *mise-en-scène* da personagem Cendrars e as histórias mirabolantes que envolviam sua figura como artista.

Apesar de, em 1917, já ter se decidido por não concluir e publicar a obra, Cendrars continuava falando de *Au cœur du monde* tanto em entrevistas quanto em sua própria obra. Em *Feuilles de Route*, por exemplo, o poeta comenta que levava consigo para o Brasil o manuscrito dos poemas em sua bagagem, junto com outros trabalhos que escrevia: “*Voici ce que ma malle contient/ [...] Le manuscrit du Cœur du Monde [...]*”¹⁸⁰ (CENDRARS, 2006b, p.213). Além disso, Cendrars acaba por enviar trechos da obra para revistas de literatura. Em 1919, publica um fragmento do poema “*Hôtel Notre-Dame*” no periódico *Littératures* e, em 1922, aparece “*Le ventre de la mère*” na revista *Montparnasse*.

Passados muitos anos, em 1943, Cendrars resolve compor uma segunda antologia de poemas e se decide por inserir os fragmentos de *Au cœur du monde*. A obra é situada no final das poesias completas, apesar de não ter sido cronologicamente o último trabalho do escritor. O poeta seduziu-se com a ideia de traçar o trajeto simbólico de sua obra, que partia dos textos de *Du monde entier*, primeira compilação dos poemas que marcaram o nascimento de Cendrars como poeta moderno, e que culminava em *Au cœur du monde*, momento em que o escritor teria atingido o ápice de cosmopolitismo e de modernidade, conforme afirma o próprio poeta. Valendo-se dessa trajetória simbólica da obra de Cendrars, o segundo exemplar das poesias completas se chamará *Du monde entier au cœur du monde*.

Esse itinerário metafórico, que enlaça início e “fim” da obra do poeta, estabelece um íntimo paralelo entre *Les Pâques à New York*, primeiro poema, e *Au cœur du monde*, último livro da antologia. Se em Nova Iorque iniciava-se a seção de poemas “do mundo inteiro”, em que o escritor tratava de suas viagens pelo mundo, a capital francesa se tornará o “coração do mundo”, já que Paris era o centro do cosmopolitismo e das inovações artísticas. Assim como o poeta-Cristo que percorria a noite sombria de Nova Iorque, embebido pelo misticismo da páscoa, Cendrars caminha dessa vez pelas ruas escuras de Paris: “*Je prends mon chapeau et descends à mon tour dans les rues noires*”¹⁸¹ (CENDRARS, 2006b, p. 307). A capital

¹⁷⁹ “Cravar o poema é aqui crucificá-lo e com ele, o poeta que não soube escrevê-lo até o fim” (tradução nossa).

¹⁸⁰ “Eis o que minha mala contém/ [...] O manuscrito do *Cœur du Monde* [...]” (tradução nossa).

¹⁸¹ “Pego meu chapéu e desço às ruas negras” (tradução nossa).

francesa, que ainda vivia a Primeira Guerra, reflete nesse poema a inquietação vivida pelo poeta, assemelhando-se às sensações experimentadas em Nova Iorque, em *Les Pâques*. Nos versos abaixo, podem-se notar as características contrastantes da cidade reveladas pelo artista:

*Ce ciel de Paris est plus pur qu'un ciel d'hiver lucide de froid
Jamais je ne vis de nuits plus sidérales et plus touffues que ce
[printemps*

[...]
*Dans cette lumière froide et crue, tremblotante, plus qu'irréelle,
Paris est comme l'image refroidie d'une plante
Qui réapparaît dans sa cendre. Triste simulacre.*

[...]
*Babylone et la Thébaidé ne sont plus mortes, cette nuit, que la ville de
[Paris*

[...]
*Pas un bruit. Pas un passant. C'est le lourd silence de guerre.
Mon œil va des pissotières à l'œil violet des réverbères.
C'est le seul espace éclairé où traîner mon inquiétude.¹⁸²
(CENDRARS, 2006b, p.303, 304).*

*Soudain les sirènes mugissent [...]
Déjà le canon tonne du côté d'Aubervilliers.
Le ciel s'étoile d'avions boches, d'obus, de croix, de fusées.
De cris, de sifflets, de mélisme qui fusent et gémissent sous les ponts.
[...]
Les sirènes miaulent et se taisent. Le chahut bat son plein. Là-haut,
[C'est fou.
Abois. Craquements et lourds silence. Puis chute aiguë et sourde
[véhémence des tourpilles.
Dégringolabe de millions de tonnes. Éclairs. Feu. Fumée. Flamme.
Accordéon des 75. Quintes. Cris. Chute. Stridences. Trous. Et
[tassement des effondrements.
Le ciel est tout mouvementé de clignements d'yeux imperceptibles
Prunelles, feux multicolores, que coupent, que divisent, que raniment
[les hélices mélodieuses.¹⁸³
(CENDRARS, 2006b, p. 306, 307).*

¹⁸² “O céu de Paris é mais puro que um céu de inverno lícido de frio/ Nunca vi noites mais siderais e mais espessas que nesta primavera/ [...] Com essa luz fria e crua, trêmula, irreal./ Paris é como a imagem resfriada de uma planta/ Que reaparece em suas cinzas. Triste simulacro./ [...] Babilônia e a Tebaida não estão mais mortas, esta noite, que a cidade de Paris/ [...] Nenhum barulho. Nenhum transeunte. É o pesado silêncio da guerra./ Meu olho vai dos banheiros públicos ao olho roxo dos postes. É o único espaço iluminado onde suportar minha inquietação” (tradução nossa).

¹⁸³ “De repente as sirenes rugem [...]/ O canhão já troa ao lado de Aubervilliers./ O céu se estrela de aviões alemães, de obus, de cruzeiros, de foguetes./ De gritos, de assovios, de melisma que fundem e gemem sob as pontes./ [...] As sirenes miam e se calam. O grande barulho está a todo vapor. Lá encima. Que loucura./ Latidos. Rangidos e silêncio intenso. Depois queda acentuada e surda veemência de torpedos./ Degringolada de milhões de toneladas. Clarões. Fogo. Fumaça. Chama./ Acordeão. Quintas. Gritos. Queda. Estridências. Buracos. E atenuação dos desabamentos./ O céu está completamente movimentado de piscadas imperceptíveis/ Abrunhos, fogos multicolores, que cortam, que divisam, que revigoram as hélices melodiosas” (tradução nossa).

O escuro da noite, a “luz crua” do céu sideral, o silêncio, a solidão e o frio de uma Paris “morta” se contrastam fortemente com o furor da guerra, o fogo, o sangue e os barulhos estridentes da mesma cidade que agora “estrela-se de aviões” de combate. Essa Paris ora inerte e escura, ora turbulenta e em guerra, representa os ânimos inquietos do poeta, que também oscila em sentimentos de solidão e de tormento. No segundo excerto, que relata a cidade em guerra, os “clarões, fogo, fumaça, chama, acordeão, quintas, gritos, quedas, estridências e buracos” evidenciam a enumeração de substantivos que expressam tanto o impacto do combate, quanto a intensidade do que sente o poeta. De modo muito distinto, os períodos mais longos do primeiro trecho, que relata a cidade calma e escura, demonstram a inércia do escritor frente a sua solidão.

Além disso, o segundo excerto citado acima revela o emprego de princípios relacionados a vários movimentos de vanguarda, como o culto à máquina do futurismo, com a presença dos equipamentos de guerra, como os aviões e os foguetes; a enumeração de várias imagens que são reunidas simultaneamente, conforme a técnica cubista; e toda a violência dessa cena de guerra que se relaciona tanto ao Futurismo quanto ao Dadaísmo.

O estado de inquietação do artista, porém, não se dá somente por assistir Paris ora sem vida, ora em guerra. Cendrars, nessa obra, revela uma grande crise existencial. Se em *Les Pâques à New York* nascia o poeta e homem moderno, em *Au cœur du monde* já se encontra essa transfiguração realizada.

O poeta que falava de sua família e de suas origens, como em *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, agora afirma ser um homem sem passado e sem ascendência familiar: “*Je suis l’homme qui n’a plus de passé [...]*”¹⁸⁴ (CENDRARS, 2006b, p. 304); “*Je ne suis pas le fils de mon père [...] Je me suis fait un nom nouveau*”¹⁸⁵ (CENDRARS, 2006b, p. 305). O escritor afirma ter abandonado todos os laços familiares, inclusive seu nome e sobrenome: deixa de ser Frédéric-Louis Sauser para ser Blaise Cendrars – uma personalidade artística e, ao mesmo tempo, uma personagem ficcional. Além disso, o poeta deseja destruir completamente tudo o que restou de seu passado, como se constata no excerto abaixo:

*C’est pourquoi je ne regrette rien
Et j’appelle les démolisseurs
Foutez mon enfance par terre
Ma famille et mes habitudes
Mettez une gare à la place
Ou laissez un terrain vague*

¹⁸⁴ “Sou o homem que não mais tem passado” (tradução nossa).

¹⁸⁵ “Não sou o filho de meu pai [...] Eu fiz para mim um nome novo” (tradução nossa).

*Qui dégage mon origine*¹⁸⁶
(CENDRARS, 2006b, p.305).

“Demolir” a infância, a família e os hábitos do passado e deixar no lugar um “terreno vazio”, ou construir uma estação, espaço de partidas, despedidas e chegadas: Cendrars, no percurso de sua vida, teria abandonado suas origens e renascido como artista moderno e homem cosmopolita. Na obra, o poeta chega a indagar-se qual seria a sua nacionalidade, tamanho seu sentimento de cidadão universal:

Suis-je pélagien comme ma nounou égyptienne ou suisse comme mon
[père
Ou italien, français, écossais, flamand comme mon grand-père ou je
[ne sais pas plus quel grand aïeul constructeur d’orgues en
[Rhénanie et en Bourgogne, ou cet autre
Le meilleur biographe de Rubens ?
[...]
Pourtant je suis le premier de mon nom puisque c’est moi qui l’ai
*[inventé de toutes pièces.*¹⁸⁷
(CENDRARS, 2006b, p. 311).

O poeta de nacionalidade dúbia, que criou uma identidade – artística e ficcional –, é assim o primeiro de sua nova linhagem, a genealogia do mundo moderno, a geração cosmopolita. Esse renascimento simbólico do escritor se manifesta em *Au cœur du monde* por meio de duas metáforas: o ventre materno e a casa onde foi escrito o clássico *Le Roman de la Rose*.

Em sua caminhada noturna por Paris, Cendrars adentra a Rua *Saint-Jacques* e menciona ter pedido fogo a um padeiro para acender seu cigarro. Uma tatuagem desse sujeito lhe dá uma sensação única:

Il a un beau tatouage, un nom, une rose et un cœur poignardé.
Ce nom je le connais bien: c’est celui de ma mère.
Je sors dans la rue en courant. Me voici devant la maison.
Cœur poignardé – premier point de chute –
Et plus beau que ton torse nu, beau boulanger –
*La maison où je suis né.*¹⁸⁸(CENDRARS, 2006b, p. 307).

¹⁸⁶ “É por isso que eu não tenho arrependimentos/ E chamo os demolidores/ Jogue por terra minha infância/ Minha família e meus costumes/ Coloque uma estação no lugar/ Ou deixe um terreno baldio/ Que libera minha infância” (tradução nossa).

¹⁸⁷ “Sou pelágico como minha babá egípcia ou suiço como meu pai/ Ou italiano, francês, escocês, flamengo como meu avô ou sei lá qual antepassado construtor de órgãos em Renânia e em Borgonha, ou aqueloutro/ O melhor biógrafo de Rubens?/ [...] No entanto eu sou o primeiro do meu sobrenome já que fui eu que o inventei do nada” (tradução nossa).

O poeta que queria “demolir” suas origens e construir uma nova história é surpreendido com uma tatuagem que lembra o nome de sua mãe. A estranha sensação que lhe dá esse ocorrido faz com que o escritor saia correndo pela rua, fuga que o leva à referida casa, onde o poeta teria nascido. É na fachada do prédio que o artista afirma ter sido o “*premier point de chute*”¹⁸⁹, uma alusão às três quedas de Jesus em seu percurso pela Via Crúcis, novamente relacionando-se com o trajeto do poeta-Cristo em *Les Pâques à New York*.

Sabe-se que Cendrars não nasceu em Paris, mas em Chaux-de-Fonds na Suíça. O estranhamento aumenta quando o poeta afirma que no mesmo local onde ele teria vindo ao mundo é também onde Jehan de Meung havia escrito *Le Roman de la Rose* – “*Je suis debout sur le trottoir d’en face et contemple longuement la maison/ C’est la maison où fut écrit Le Roman de la Rose*”¹⁹⁰ (CENDRARS, 2006b, p. 311). Fica evidente que Cendrars falava de um nascimento simbólico, que configura um novo dado biográfico para a identidade ficcional que criava para si. Paris, o “coração do mundo”, centro do cosmopolitismo e das inovações artísticas da época, será também o local onde o poeta “renasceu” como artista moderno.

Le Roman de la Rose, grande clássico da literatura francesa, é um longo poema em versos octossílabos, escrito no século XIII. A obra é constituída em duas partes, que foram produzidas por dois escritores distintos. A primeira, composta por Guillaume de Lorris, retrata a história de um cortesão que busca conquistar sua amada, representada por uma rosa. O longo poema continuará a ser escrito, 40 anos depois, por Jean de Meung. Esse novo fragmento é totalmente destoante do primeiro, de modo que o puro amor cortês de Lorris contrasta com a zombaria de Meung diante das relações conjugais ironizadas e seu discurso satírico contra as mulheres.

Renascer exatamente aonde a segunda parte do *Roman de la Rose* veio ao mundo faz de Cendrars um desdobramento da obra. Do mesmo modo que o poema medieval se renovava, pelas mãos de outro autor e com um prosseguimento completamente diferente do primeiro, o poeta de *Au cœur du monde* também renascia: como homem cosmopolita, como artista moderno, com outro nome, como escritor de mão esquerda.

Além disso, diferente de suas origens que poderiam ser “demolidas”, a antiga casa onde renascia Cendrars e o *Roman de la Rose* jamais seria destruída, nem mesmo pela Guerra.

¹⁸⁸ “Ele tem uma bela tatuagem, um nome, uma rosa e um coração apunhalado./ Esse nome eu conheço bem: é o da minha mãe./ Saio pela rua correndo. Eis que chego diante da casa./ Coração apunhalado – primeiro momento de queda –/ E mais belo que seu torso nu, belo padeiro –/ É a casa onde eu nasci” (tradução nossa).

¹⁸⁹ “O primeiro ponto de queda” (tradução nossa).

¹⁹⁰ “Estou parado na calçada defronte e contemplo demoradamente a casa/ É a casa onde foi escrito *Le Roman de la Rose*” (tradução nossa).

Eis o modo como um homem comum, Frédéric-Louis Sauser, poderia perpetuar-se na história – assim como o clássico medieval francês de Lorris e Meung – sob o nome do artista Blaise Cendrars:

*Jamais une bombe allemande
Ne te fera dégringoler
Vieille maison de Paris
Où fut écrit
Le Roman de la Rose*¹⁹¹
(CENDRARS, 2006b, p.308).

Juntamente à casa da Rua Saint-Jacques, o poeta aponta outra morada simbólica de seu renascimento, o ventre materno: “*Le ventre de ma mère /C’est mon premier domicile*”¹⁹² (CENDRARS, 2006b, p. 309). O parto é descrito pelo poeta como um momento extremamente doloroso para ele, o que demonstra que esse renascimento não foi algo simples. Em diálogo com a mãe, o escritor relata o instante de sua “nova vinda ao mundo”:

*Mon crâne à ton orifice
Je jouis de ta santé
De la chaleur de ton sang
Des étreintes de papa
[...]*

*Le grand muscle de ton vagin
Se resserrait alors durement
Je me laissais douloureusement faire
Et tu m’inondais de ton sang
[...]*

*Si j’avais pu ouvrir la bouche
Je t’aurais mordu
Si j’avais pu déjà parler
J’aurais dit :*

*Merde, je ne veux pas vivre!*¹⁹³
(CENDRARS, 2006b, p. 310).

¹⁹¹ “Nunca uma bomba alemã/ te fará cair/ Velha casa de Paris/ Onde foi escrito/ *Le Roman de la Rose*” (tradução nossa).

¹⁹² “O ventre de minha mãe/ Foi meu primeiro domicílio” (tradução nossa).

¹⁹³ “Meu crânio em seu orifício/ Eu gozei de sua saúde/ Do calor de seu sangue/ Das investidas de papai// [...] O grande músculo de sua vagina/ Se apertava duramente/ Eu me deixava dolorosamente apertar/ E você me inundava com o seu sangue// [...] Se eu pudesse abrir a boca/ Eu teria te mordido/ Se eu já pudesse falar/ Eu teria dito:// Droga, eu não quero viver!” (tradução nossa).

O ventre materno e o momento do parto estão diretamente relacionados com a casa da rua Saint-Jacques. No final do mesmo poema, “*Le ventre de ma mère*”, depois de descrever seu nascimento, o poeta acaba novamente diante do prédio onde foi escrito *Le Roman de la Rose*: “*Je suis sur le trottoir d’en face et je regarde l’étroite et haute maison d’en face/ Qui se mire au fond de moi-même comme dans du sang*”¹⁹⁴ (CENDRARS, 2006b, p.312). O sangue da mãe que o inundava, agora, está presente nessa “mirada” da casa, que vê a fundo o poeta. E o grito de terror ao nascer – “*Merde, je ne veux pas vivre!*”¹⁹⁵ – associa-se com a fachada da velha residência que também o aterroriza – “[...] *cette maison m’épouvante [...]*”¹⁹⁶ (CENDRARS, 2006b, p.312). A ligação entre o parto e a casa passa a ser tão íntima que os arredores de Saint-Jacques são associados com a genitália feminina e sua profunda “fenda”: “*Ô rue Saint-Jacques! Vieille fente de ce Paris qui a la forme d’un vagin [...]/ Notre-Dame,/ Vieille fente en profondeur, long cheminement*”¹⁹⁷ (CENDRARS, 2006b, p. 312; grifos nossos).

Assim, é nessa “Paris em forma de vagina” ou “coração do mundo” em que renasce o poeta, homem despregado de suas origens, poeta moderno e cosmopolita que tomou lugar de destaque nas movimentações vanguardistas. “Do mundo inteiro ao coração do mundo”: eis o percurso da obra de Blaise Cendrars, que passou por vários países e expôs as grandes inovações vividas pela sociedade, a vanguarda e os movimentos artísticos modernos, sem deixar de retratar o poeta como a grande personagem, o centro de toda sua experiência moderna. Partindo da observação do mundo, Cendrars consegue atingir o mais profundo de si, o “coração” de sua existência.

¹⁹⁴ “Estou na calçada defronte e observo a estreita e alta casa da frente/ Que se reflete no fundo de mim mesmo como sangue” (tradução nossa).

¹⁹⁵ “Droga, eu não quero viver!” (tradução nossa).

¹⁹⁶ “[...] Essa casa me assusta [...]” (tradução nossa).

¹⁹⁷ “Oh rua Saint-Jacques! Velha fenda dessa Paris que tem a forma de uma vagina [...]/ Notre-Dame,/ Velha fenda profunda, logo caminho” (tradução nossa).

4 LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE

*Je me rapelle toujours l'aspect du poème de Cendrars, le Transsibérien, quand je le vis pour la première fois, avec tous les rythmes de couleurs sauvages et vivantes. Ce livre vertical me vient à l'esprit en pensant que maintenant la poésie peut être projetée non dans un sens, mais dans tous les sens et que les poètes pourront communiquer aux foules [...] des signes nouveaux*¹⁹⁸ (DELAUNAY, 19-- , apud SIDOTI, 1987, p.123).

La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France, que resultou de uma colaboração entre o poeta Blaise Cendrars e a pintora Sonia Delaunay-Terk, com seu painel intitulado *Couleurs simultanées*, foi publicada em 1913 no periódico da pequena editora fundada por Cendrars e Emile Szytta, *Les Hommes nouveaux*.

La Prose du Transsibérien chamava a atenção em diversos aspectos. A obra era feita de uma única folha de papel, que se desdobrava como um acordeão em vinte e dois painéis, com a extensão de mais de dois metros. Os autores anunciaram a publicação de 150 exemplares, que alinhados verticalmente atingiriam a altura da Torre Eiffel. Ao lado esquerdo, a publicação possuía um longo painel de cores primárias brilhantes e de formas visuais semi abstratas, decompostas em vários planos geométricos e ângulos retos, que se sucedem e se interceptam. A pintura era finalizada com uma representação da Torre Eiffel em vermelho, penetrada por um círculo verde, contornado em laranja. A imagem representa os últimos versos do poema: “*Paris/ Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue*”¹⁹⁹. À direita, o texto era precedido por um mapa da linha Transiberiana com o trecho de Moscou ao mar do Japão. Abaixo desta figura, o poema segue composto de vários blocos tipográficos, grafados de diferentes cores, com o fundo da página também colorido, acompanhando os tons da pintura de Sônia Delaunay-Terk, conforme se observa o fac-símile do texto, inserido nos Anexos, p.191.

A obra causou grande impacto no meio literário mundial da época. Foi um sucesso, um grande acontecimento e ganhou espaço em exposições de Paris, Berlim, Londres, Moscou e São Petersburgo. Sua repercussão associou-se diretamente aos movimentos de vanguarda europeus, principalmente ao Cubismo e Futurismo, sobretudo por promover uma nova experimentação estética na literatura, como a mistura entre as artes plástica e poética ou a

¹⁹⁸ “Sempre me lembro do aspecto do poema de Cendrars, o *Transsibérien*, quando o vi pela primeira vez com todos os ritmos de cores selvagens e vivas. Esse livro vertical me vem ao espírito quando penso que a poesia agora pode ser projetada não somente em um sentido, mas em todos os sentidos, e que os poetas poderão comunicar às multidões [...] signos novos” (tradução nossa).

¹⁹⁹ “Paris/Cidade da Torre única do grande Patíbulo e da Roda” (tradução nossa).

quebra de fronteiras entre os gêneros literários, de modo que a experiência verbo-visual realizada por Cendrars e a pintora Delaunay-Terk é particularmente inovadora.

Apesar de o poema ter cumprido um papel central do círculo das vanguardas na época, Cendrars e Sonia Delaunay-Terk não se declaravam participantes dos movimentos. Quando se iniciou a agitação em torno da publicação de *La Prose du Transsibérien*, seus autores declararam que a inspiração da obra não estabelecia relações diretas com as vanguardas. Na verdade, Cendrars nunca gostou de ser associado como militante de qualquer movimento artístico. Preferia, sobretudo, ser participante de algo maior: do ideal de ruptura e de revolução, do libertário e do moderno que esteve presente nas artes do final do século XIX e do início do século XX.

Mesmo com essa preferência dos autores – de que *La Prose* não se relacionasse aos movimentos vanguardistas –, é inevitável não associá-la às estéticas dos movimentos radicais que agitavam a Europa nos anos anteriores à Primeira Guerra. Estudar as maneiras pelas quais a obra expressou as ideias ligadas às vanguardas é, assim, a intenção principal desta seção.

4.1 O Primeiro Livro Simultâneo

[...] *Blaise Cendrars et Mme Delaunay-Terk ont fait une PREMIÈRE TENTATIVE DE SIMULTANÉITÉ ÉCRITE [...]*²⁰⁰ (APOLLINAIRE, 1987, p.135; grifos do autor).

No início do século XX, a retórica da inovação fazia mais do que nunca parte do universo literário. Em tal cenário, uma obra nascia envolvida em muitas polêmicas, sendo anunciada como a “última invenção de todos os tempos” (SIDOTI, 1987, p.10). Eis o contexto no qual surge *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*.

O texto verbo-visual causou impacto antes mesmo de sua publicação, sobretudo pelo grande esquema publicitário que os autores planejaram para anunciar sua mais nova criação. Primeiramente, os artistas enviaram um cartão, chamado “Formulário de Subscrição” (conforme a Figura 4), tanto a amigos, quanto a periódicos da época, em meados de abril de 1913. O documento, que possuía 14 x 9 cm, disponibilizava três formas de compra de *La Prose*: a primeira, com o preço de 500 francos, seria produzida em pergaminho, com a capa em couro feita à mão; a segunda opção, no papel japonês Washi, era de preço inferior: 100

²⁰⁰ “[...] Blaise Cendrars e a senhora Delaunay-Terk fizeram uma PRIMEIRA TENTATIVA DE SIMULTANEIDADE ESCRITA [...]” (tradução nossa).

francos; enquanto que a terceira composição do poema, vendida por 50 francos, era constituída por papel semi Washi e a capa em pergaminho.

Figura 4- Formulário de Subscrição de *La Prose du Transsibérien*

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

BLAISE CENDRARS

La Prose du Transsibérien
et de la Petite Jehanne de France

Couleurs Simultanées
de M^{me} DELAUNAY-TERCK

Je, soussigné, déclare souscrire à :

_____ exemplaire sur *Parchemin*, couverture chevreau noir à la main. Prix net, frs 500. —

_____ exemplaire sur *Japon Impérial*, couverture chevreau noir à la main. Prix net, frs 100. —

_____ exemplaire sur *Simili-Japon*, couverture parchemin à la main. Prix net, frs 50. —

Tous les exemplaires sont signés par les auteurs et numérotés à la presse.

SIGNATURE :

Adresse _____

Fonte: PERLOFF (1993, p. 38).²⁰¹

Além disso, houve uma grande campanha publicitária realizada por Cendrars e Delaunay em benefício da obra. Muitos panfletos foram distribuídos, divulgando o texto verbo-visual. O material, dobrado ao meio e pintado a guache, apresentava o título da obra e o nome de seus autores na dianteira (conforme a figura 5), enquanto que no verso vinha escrito “*Le Premier Livre Simultané*” (como se vê na figura 6).

²⁰¹ “Formulário de Subscrição/ Blaise Cendrars/ *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*/ Cores simultâneas de Sra. Delaunay-Terk/ Eu, abaixo assinado, declaro subscrever a: _____ exemplar em pergaminho, capa em couro feita à mão, preço 500 francos/ _____ exemplar em papel japonês Washi, capa em couro feita à mão, preço 100 francos/ _____ exemplar em papel japonês semi Washi, capa em pergaminho feita à mão, preço 50 francos/ Todos os exemplares são assinados pelos autores e numerados na impressão./ Assinatura:/ Endereço” (tradução nossa).

Figura 5- Prospecto de *La Prose du Transsibérien* (dianteira)



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (2011, não paginado).²⁰²

Figura 6- Prospecto de *La Prose du Transsibérien* (verso)



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (2011, não paginado)²⁰³.

O prospecto foi enviado para várias redações de jornais e de revistas tanto na França quanto em outros países da Europa, acompanhado do Formulário de Subscrição (SIDOTI, 1897, p. 33). Pela primeira vez, antes da publicação, o texto verbo-visual é divulgado com seu cognome “Primeiro Livro Simultâneo”. Com esse “apelido”, o prospecto indicava que a obra praticaria as técnicas da simultaneidade, que era a última inovação no meio vanguardista da época. Sônia Delaunay-Terk, com a elaboração desse folheto de propaganda, já apresenta a novidade que traria a obra, de modo que o material seria um prenúncio das experimentações formais que constituem *La Prose*: as inovações tipográficas e as cores contrastantes que compõem a experiência simultânea da obra, conforme exporemos adiante. Por isso, o prospecto não se tratava de mera propaganda; ele era em si uma obra de arte. A própria pintora confirmou a relevância do folheto: “[...] [*le prospectus*] *faisait un contraste, et c’était choquant et amusant à la fois*[...] *Non, ce n’était vraiment pas une question de publicité*”²⁰⁴ (DELAUNAY-TERK, 1971 *apud* SIDOTI, 1987, p. 33, 34). Nesse sentido, o que mais chama atenção é o local onde o projeto para o prospecto do Primeiro Livro Simultâneo (conforme a

²⁰² “*Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France* [sic]/ *Représentation synchrone* [sic]/ *Peinture simultanée texte* [sic]/ *Mme. Delaunay-Terk Blaise Cendrars*”.

“*Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France*/ *Representação sincrônima*/ *Pintura simultânea*/ *Senhora Delaunay-Terk Blaise Cendrars*” (tradução nossa).

²⁰³ “Primeiro Livro Simultâneo” (tradução nossa).

²⁰⁴ “[O prospecto] proporcionava um contraste, era por vezes chocante e divertido [...]. Não, verdadeiramente não se trata de uma questão de publicidade” (tradução nossa).

Figura 7) ocupa no Musée National d'Art Moderne, Centro Pompidou, em Paris: a tela está ao lado de uma das obras primas de Delaunay-Terk, *Prismes Électriques* (1914), revelando a relação entre ambos os quadros, sobretudo pela técnica órfica, e a relevância dos dois trabalhos em toda a produção da pintora. O prospecto foi exposto em galerias e mostras de arte, como o Salon des Indépendants, em 1914.

Figura 7- Projeto do Prospecto para o “Primeiro Livro Simultâneo”



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913c, não paginado).

Uma terceira investida publicitária foi um cartaz de propaganda, que acompanharia o lançamento de *La Prose du Transsibérien*. Antoine Sidoti (1987, p.35) afirma que Sonia Delaunay fez vários projetos para tal cartaz, porém alguns chamaram mais atenção, como o exemplar que se encontra no acervo do Musée National d'Art Moderne, no Centro Pompidou (conforme Figura 8), que chegou a ser exposto em mostras de arte, como no Erster Deutscher Herbstsalon de Berlim, em outubro de 1913. O projeto possuía 25,3 x 19,8 cm e era feito em papel e pintado com lápis de cor:

Figura 8- Projeto de Cartaz Publicitário para o “Primeiro Livro Simultâneo”



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913b, não paginado)²⁰⁵.

O cartaz evidencia uma forte relação com o prospecto, sobretudo pela grafia colorida do texto e as imagens geométricas que compõem o fundo da página, também em várias cores. Como dito anteriormente, tanto o folheto de propaganda quanto o cartaz rememoram a técnica usada em *La Prose*, sobretudo pela tipografia e pelos contrastes coloridos que compõem a experiência simultânea da obra, conforme será analisado adiante.

A campanha publicitária realizada pelos idealizadores do “*Premier Livre Simultané*”, sobretudo com o prospecto e o cartaz, foi muito significativa. Grandes inovações surgiam no gênero da propaganda e se avançavam na sociedade do início do século XX, juntamente com as revoluções tecnológicas, muitas vezes, anunciando os produtos mirabolantes da era da máquina. A publicidade era, para Blaise Cendrars, um desabrochar de modernidade. O poeta, em seu artigo “*Publicité = Poésie*”, comenta com entusiasmo os avanços do domínio publicitário:

La publicité est la fleur de la vie contemporaine [...]. C'est la plus chaleureuse manifestation de la vitalité des hommes d'aujourd'hui, de leur puissance, de leur puérilité, de leur don d'invention et d'imagination, et la

²⁰⁵ “*Premier livre simultané/ Présentation Synchrone/ Texte Peinture Simultané/ Mme Delaunay-Terk/ Prose du Transsibérien/ et de la Petite Jehanne de France*”.

“Primeiro livro simultâneo/ Apresentação sincrônica/ Texto Pintura Simultâneo/ Sra. Delaunay-Terk/ *Prose du Transsibérien/ et de la Petite Jehanne de France*” (tradução nossa).

*plus belle réussite de leur volonté de moderniser le monde dans tous ses aspects et dans tous les domaines. [...] la publicité est la plus belle expression de notre époque, la plus grande nouveauté du jour, un Art*²⁰⁶ (CENDRARS, 1917, não paginado).

Cendrars associa a publicidade a uma necessidade de se modernizar o mundo, de modo que o gênero tornou-se a expressão de sua época. Por esse motivo, o poeta a considera uma das “sete maravilhas do mundo moderno” (CENDRARS, 1917, não paginado). Tão vanguardista quanto as artes que se desenvolviam no início do século XX, Cendrars relaciona a publicidade à poesia:

*Ce qui caractérise l'ensemble de la publicité mondiale est son lyrisme. Et ici, la publicité touche à la poésie. Le lyrisme est une façon d'être et de sentir, le langage est le reflet de la conscience humaine, la poésie fait connaître (tout comme la publicité) un produit, l'image de l'esprit qui la conçoit. Or, dans l'ensemble de la vie contemporaine, seul, le poète d'aujourd'hui a pris conscience de son époque, est la conscience de cette époque. [...] Amis, la publicité est votre domaine. Elle parle votre langue. Elle réalise votre poétique*²⁰⁷ (CENDRARS, 1917, não paginado).

Conforme citado acima, para Cendrars, a publicidade em todo o seu lirismo “realiza uma poética” contemporânea, por ser a “consciência de sua época”. Assim, os autores de *La Prose* anunciam sua obra com panfletos e cartazes que são obras de arte e que conseguem ilustrar a poesia do poema verbo-visual. Na verdade, não se tratava de mera propaganda: o “Primeiro Livro Simultâneo” iniciava-se na leitura e apreciação de seus panfletos publicitários. Além disso, é preciso reconhecer o projeto vanguardista e inovador dessa campanha realizada pelos idealizadores da obra: se *La Prose* se inicia nos panfletos e cartazes, fica nítido o ideal dos movimentos em destruir as barreiras entre os gêneros para renovar as artes. Se os vanguardistas se utilizaram dos potenciais da pintura, da música e da dança para comporem sua literatura, Cendrars e Sonia Delaunay buscam também na publicidade – um gênero que se inovava e que refletia sua contemporaneidade – inspiração para criar uma obra

²⁰⁶ “A publicidade é a flor da vida contemporânea [...]. É a mais calorosa manifestação de vitalidade dos homens de hoje, de seu poder, de sua puerilidade, de seu dom de invenção e de imaginação, e o mais belo êxito de sua vontade de modernizar o mundo em todos seus aspectos e em todos os domínios. [...] a publicidade é a mais bela expressão de nossa época, a maior novidade do dia, uma Arte” (tradução nossa).

²⁰⁷ “O que caracteriza o conjunto da publicidade mundial é o seu lirismo./ E aqui, a publicidade atinge à poesia./ O lirismo é uma forma de ser e de sentir, a linguagem é o reflexo da consciência humana, a poesia nos faz conhecer (como a publicidade) um produto, a imagem do espírito que a concebe./ Ora, no domínio da vida contemporânea, sozinho, o poeta de hoje teve consciência de sua época, é a consciência desta época./ [...] Amigos, a publicidade é o seu domínio./ Ela fala a sua língua./ Ela realiza a sua poética” (tradução nossa).

inovadora. Assim, “*Le Premier Livre Simultané*” era concomitantemente poema, pintura e propaganda das revoluções artísticas do início do século XX.

Ainda é preciso dizer que há outras características vanguardistas na propaganda de *La Prose*. Os movimentos sempre tiveram o interesse de noticiar seus ideais artísticos mirabolantes em artigos e manifestos, que na maioria das vezes causavam muitas polêmicas. Na verdade, o intuito era exatamente de criar controvérsias e discussões. Assim como as manifestações vanguardistas, o anúncio do “Primeiro Livro Simultâneo” causou dias de polêmica em meio aos periódicos franceses.

Um dos primeiros artigos em resposta à campanha publicitária de *La Prose* surge na “*Gazette des Lettres*” do *Paris-Midi* (1913), apresentando a obra como um objeto estranho, em um tom de zombaria:

*Nous avons reçu un étrange prospectus. [...] Au verso sont imprimés en six-couleurs différents ces mots : Premier Livre Simultané. L’aspect du recto est autrement compliqué. [...] Nous ne savons rien de plus sinon que le moindre exemplaire du livre annoncé par le prospectus [...] ne coûtera pas moins de cinq cents francs et mesurera deux mètres de haut. Bonnes affaires pour les relieurs.*²⁰⁸ (BILLY, 1987, p.50).

O formato da obra, que foi igualmente anunciado pelos autores, também causou muitas discussões. Como no excerto do artigo de André Billy, citado acima, o fato do “*Premier Livre Simultané*” medir dois metros causou muitas indagações ao público, afinal, como um livro poderia ter essa medida? O periódico *La Liberté*, em 16 de outubro de 1913, questiona o formato da obra de forma irônica:

*Nous verrons bientôt le plus grand livre connu [...] Ce livre ne pourra entrer dans aucune bibliothèque. Il aura deux mètres de haut. Évidemment, ce volume vraiment volumineux ne sera pas d’une lecture facile... Impossible de l’emporter en voyage, à moins de le faire loger dans le fourgon aux bagages*²⁰⁹ (ANTIN, 1987, p. 69).

A crítica ainda não imaginava que *La Prose du Transsibérien* conseguiria muito bem transitar entre os formatos de quadro e de livro: se a grande folha de papel aberta poderia ser

²⁰⁸ “Nós recebemos um estranho prospecto. [...] No verso estão impressas em seis cores diferentes essas palavras: Primeiro Livro Simultâneo. O aspecto do lado frontal é mais complicado. [...] Nós não sabemos nada mais do assunto a não ser que o menor exemplar do livro anunciado pelo prospecto [...] não custará menos de quinhentos francos e medirá dois metros de altura. Bom trabalho para os encadernadores” (tradução nossa).

²⁰⁹ “Veremos, em breve, o maior livro já conhecido [...] Este livro não poderá entrar em nenhuma biblioteca. Ele terá dois metros de altura. Obviamente, esse volume muito volumoso não será de uma leitura fácil... Será impossível levá-lo para viajar, pelo menos, fazê-lo caber no furgão de bagagens” (tradução nossa).

exposta ao lado de pinturas em uma galeria, também poderia, dobrada, caber na estante de uma biblioteca. O que mais chama a atenção no comentário do redator de *La Liberté* é o estranhamento que a obra verbo-visual causou. *La Prose* era simultaneamente poesia e pintura, não criando somente um gênero inovador, mas também um novo espaço e formato para as obras de arte. “*Le Premier Livre Simultané*” era uma das criações inusitadas da época.

O periódico *L’Intransigeant*, em 25 de fevereiro de 1914, portanto após a publicação da obra, relata a impressão causada pelo longo livro na primeira leitura de seus versos, na exposição no sótão de “Montjoie!”:

Il est exact que le poème de M. Blaise Cendrars, que Mme Delaunay a orné des couleurs éclatantes et simultanées, mesure plus de deux mètres de haut. Il était hier accroché au mur, à “Montjoie!”.
La première chose à faire fut donc de demander une chaise pour Mme Lucy Wilhelm qui avait accepté de le lire près du plafond; peu à peu elle se baissa: aux dernières strophes elle était assise et penchée. Les artistes présents aimèrent la fougue et la pitié de cette étrange “Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France”²¹⁰ (LES TREIZE, 1987, p.125).

O relato dessa primeira leitura pública da obra traz um detalhe interessante: a necessidade de uma cadeira para se alcançar os primeiros versos, e, depois, sentar-se sobre ela para se enxergar as últimas linhas do “estranho” texto. O formato de *La Prose* transformava o conceito de leitura de um poema. Vale lembrar que Cendrars e Sonia Delaunay-Terk almejavam ainda mais inovações com essa configuração da obra: os 150 exemplares impressos atingiriam a altura da Torre Eiffel.

Com essas dimensões, o “Livro Simultâneo” atraía a atenção de artistas e críticos antes e depois de seu lançamento. Porém, não foi somente o formato do texto verbo-visual que causou mais controvérsias no cenário artístico europeu, mas o seu cognome. Assim que os autores lançaram a campanha publicitária da obra, sobretudo com os panfletos e cartazes, muitos grupos ficaram insatisfeitos com o anúncio de um “Primeiro Livro Simultâneo”. Afinal, com as teses da simultaneidade que circulavam pelas discussões artísticas, dois artistas ousaram afirmar que lançariam a primeira experimentação concreta da teoria. Algumas das controvérsias giraram em torno do grupo dos futuristas italianos, que pregavam a ideia da

²¹⁰ “É exato que o poema do senhor Blaise Cendrars, que a senhora Delaunay ornamentou de cores vivas e simultâneas, mede mais de dois metros de altura. Ele estava pendurado ontem na parede, no ‘Montjoie!’/ A primeira coisa a fazer foi então pedir uma cadeira para a senhora Lucy Wilhelm que tinha aceitado lê-lo perto da parede; pouco a pouco ela abaixou-se: nas últimas estrofes ela estava sentada e inclinada. Os artistas presentes amaram a impetuosidade e a piedade dessa estranha ‘Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France’” (tradução nossa).

simultaneidade em seus manifestos. Antes mesmo de o movimento reivindicar a autoria da técnica simultânea, os próprios periódicos começaram a questionar quais seriam os fundamentos da obra dita “*simultanée*” e a relacioná-la ao futurismo. Os redatores da revista *La Route*, no dia 15 de outubro de 1913, expressaram sua curiosidade: “*Voilà qui est bien fait pour piquer la curiosité, n’est pas? S’agit-il d’une nouvelle école, dérivée du futurisme?*”²¹¹ (LES SEPT, 1987, p.66).

Apesar de chamarem seu livro de “simultâneo”, Cendrars e Sonia Delaunay-Terk não se declaravam futuristas. Em uma carta a André Salmon em 12 de outubro de 1913, os autores afirmam: “*L’inspiration de ce poème m’est venue naturellement, et, comme vous le pensez, loin des trépidations commerciales de M. Marinetti*”²¹² (CENDRARS; DELAUNAY-TERK, 1987, p.59).

Além de ser relacionada ao futurismo, a obra foi acusada de plágio pelo poeta Henri-Martin Barzun que, em 1912, havia lançado suas teorias sobre o movimento que chamou de “Dramatismo ou Simultaneísmo” (WEISGERBER, 1986a, p. 155). Para o poeta e ensaísta francês, a nova poesia precisava ser mais do que lida, mas também “sentida”. Nessa perspectiva, Barzun defende um lirismo “plástico”, relacionando poesia à pintura. No artigo “*L’art poétique d’un idéal nouveau*” (1913) para o *Paris-Journal*, o crítico defende que

*Sur le papier, notre papier donnera comme le tableau, une impression plastique visuelle, alors que dans l’esprit, à la vue ou à l’audition, une impression sonore en résultera. En termes plus clairs, [...] nous voulons [...] restituer par la vue, l’ouïe et la sensation, les impressions mêmes de la vie et de l’univers*²¹³ (BARZUN, 1987, p.56; grifos do autor).

Barzun afirmava que havia iniciado o trabalho com suas teorias anos antes de Marinetti lançar os manifestos futuristas. No excerto acima, pode-se notar como sua definição de simultaneidade muito se aproxima das experimentações formais de *La Prose*. Porém, outros artistas e críticos literários contestavam as afirmações de Barzun que se dizia autor da teoria da simultaneidade, assim como poeta que praticou tal princípio formal. Apollinaire, em artigo para *Les Soirées de Paris* (1914), declara que Barzun tem a “mania de haver tudo inventado” (APOLLINAIRE, 1987, p.134) e dá a paternidade da simultaneidade a Robert

²¹¹ “Eis um bom motivo para despertar a curiosidade, não é mesmo? Trata-se de uma nova escola, derivada do futurismo?” (tradução nossa).

²¹² “A inspiração desse poema veio-me de maneira natural e, ao contrário do que vocês pensam, está longe da agitação comercial de Marinetti” (tradução nossa).

²¹³ “Sobre o papel, nosso papel dará como o quadro, uma impressão plástica visual, enquanto que no espírito, na visão ou na audição, resultará uma impressão sonora. Em termos mais claros, [...] nós queremos restituir pela visão, pela audição e pela sensação, as mesmas impressões da vida e do universo” (tradução nossa).

Delaunay, que teria consolidado as bases da estética, sendo o primeiro a efetivamente refletir sobre a união entre os elementos plásticos, literários e musicais (APOLLINAIRE, 1987, p.136). Escrevendo para o *Paris-Journal*, o escritor de *Alcools* também insinua que Bazun não teria sequer aplicado a palavra “*simultané*” antes de haver tido contato com Robert Delaunay:

*Je fais appel à la bonne foi de M. Barzun, pour lui demander s'il avait employé le mot simultanisme ou appliqué l'adjectif simultané à l'œuvre d'art même avant d'avoir rencontré Delaunay qui faisait cela depuis sept ou huit mois avant sa rencontre avec Barzun*²¹⁴ (APOLLINAIRE, 1914 apud SIDOTI, 1987, p.152).

Além disso, Apollinaire atribuiu a Cendrars e a Sonia Delaunay a “primeira tentativa de simultaneidade por escrito” (APOLLINAIRE, 1987, p.135), contrariando em letras colossais a acusação de plágio que Barzun lançou contra os autores de *La Prose*.

Cendrars se defendeu das declarações do poeta tanto em cartas abertas ao público quanto em mensagens que endereçou diretamente a seu acusador. Em “*Lettre ouverte à Barzun*” (1914), o poeta do transiberiano chama o crítico de “falso profeta” (SIDOTI, 1987, p. 143). Em carta a André Salmon, os autores de *La Prose* declaram que sua obra definitivamente não se relacionaria com os estudos “dogmáticos” de Bazun: “[...] *ce premier Livre Simultané est [...] loin des théories scolaires du pion Henri Martin Barzun [...]*”²¹⁵ (CENDRARS; DELAUNAY-TERK, 1987, p.59).

A polêmica em torno de *La Prose du Transsibérien* ainda se estenderia com a aparição de uma carta, enviada a vários periódicos parisienses, que igualmente acusava o Primeiro Livro Simultâneo de plágio. O grupo denominado *Les Antagonistes*, do qual não se sabe quem são os membros, intitulam o texto “*La Poésie Simultanée: honorée d'un plagiat métèque*”²¹⁶. Após anunciar a “o ideal inovador” do Simultaneísmo de Barzun, a carta afirma que vários “imitadores” surgiram plagiando as teorias do poeta francês. Nesse grupo, Cendrars e Delaunay-Terk estão presentes: “*Non moins plagiaire, non moins métèque, se présente une prose exotique dont nous recevons le bulletin d'annonce. Nous ne doutons pas que la*

²¹⁴ “Apelo à boa-fé de M. Bazun, para lhe perguntar se ele teria empregado a palavra *simultaneísmo* ou aplicado o adjetivo *simultâneo* à obra de arte mesmo antes de ter encontrado Delaunay, que o fazia há sete ou oito meses antes de seu encontro com Barzun” (tradução nossa).

²¹⁵ “[...] esse primeiro Livro Simultâneo está [...] longe das teorias escolares do bedel Henri Martin Bazun [...]

(tradução nossa).
²¹⁶ “A Poesia Simultânea: homenageada com um plágio exótico” (tradução nossa).

*conscience artistique ne s'émeuve de si scandaleux procédés*²¹⁷ (LES ANTAGONISTES, 1987, p. 90, 91). A carta foi muito criticada por vários redatores e críticos de periódicos e, pelos elogios à Barzun, foi inevitavelmente ligada ao poeta. A polêmica em torno de *La Prose du Transsibérien* se estendeu até que os rumores da Primeira Guerra se tornassem o centro das atenções em toda a Europa.

Anunciar o “Primeiro Livro Simultâneo” foi de fato uma grande provocação aos artistas da época que teorizavam sobre a simultaneidade. O que mais surpreendeu os vanguardistas é que a obra de Cendrars e de Sonia Delaunay-Terk conseguia aplicar tantos dos princípios de tal estética que o livro acabou sendo considerado o paradigma das teorias da simultaneidade. Dentre várias características vanguardistas encontradas na obra, destaca-se a simultaneidade como a mais expressiva. Já na primeira leitura de *La Prose du Transsibérien*, é possível perceber como a obra reitera vários aspectos desse conceito estético.

Dentre as questões formais, primeiramente, se identifica o simultâneo pelo conjunto da obra que envolve pintura e poema. Os elementos pictóricos e literários, vistos em sua concomitância, proporcionam a exploração das possibilidades visuais e gráficas para a constituição de sentidos. Ao invés do tradicional uso de estrofes, o poema é dividido por faixas coloridas que delimitam pequenos blocos de versos, diferenciados uns dos outros também pela tipografia e pela cor da grafia. Esses conjuntos estão dispostos pela página, ora alinhados à esquerda, ora à direita, ora no centro. O poema, assim, forma também um desenho na página, como a pintura de Sonia Delaunay.

Octavio Paz, em *O Arco e a Lira*, ao comentar as práticas da poesia moderna, descreve exatamente essa união entre os versos, a página e a grafia que se dá em *La Prose du Transsibérien*:

A página, que não é senão a representação do espaço real onde se estende a palavra, converte-se numa extensão animada, em perpétua comunicação com o ritmo do poema. Mais do que conter a escritura dir-se-ia que ela mesma tende a ser escritura. Por sua vez, a tipografia aspira a uma espécie de ordem musical, não no sentido da música escrita, mas de correspondência visual com o movimento do poema e as uniões e separações da imagem. Ao mesmo tempo, a página evoca a tela do quadro ou a folha do álbum de desenhos; e a escritura se apresenta como uma figura que alude ao ritmo do poema e que de certo modo convoca o objeto que o texto designa. (PAZ, 1982, p. 342, 342).

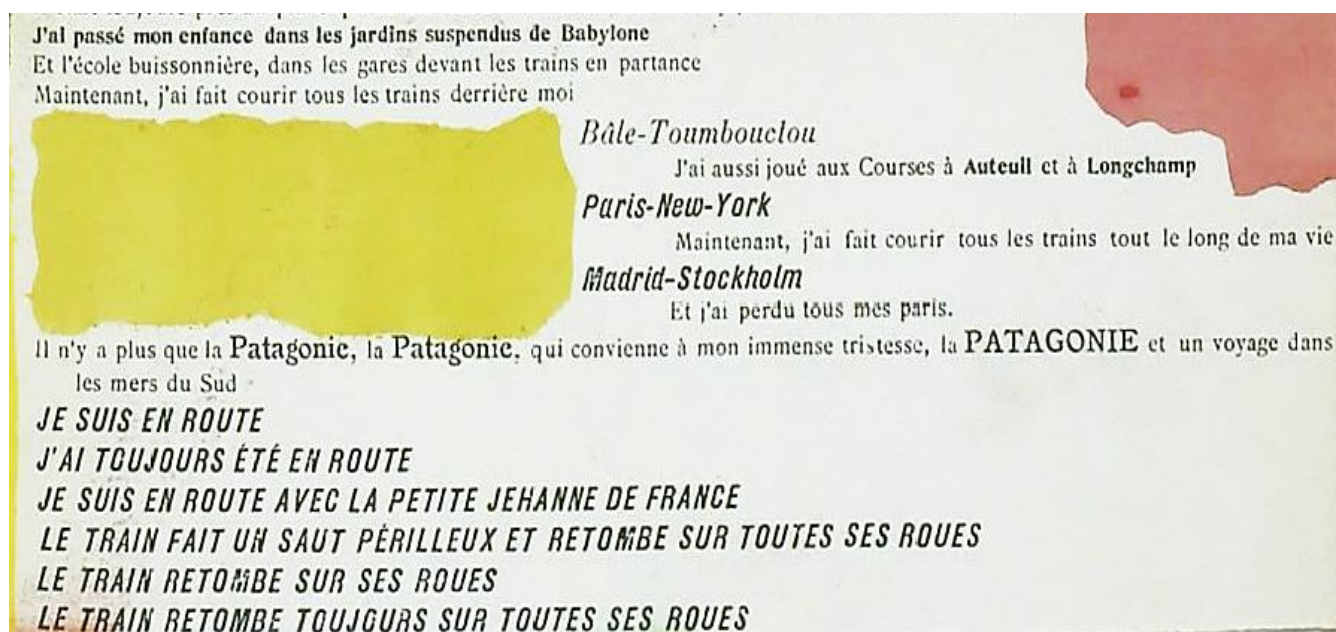
²¹⁷ “Não menos plagiária, não menos exótica, apresenta-se uma prosa excêntrica, da qual recebemos o boletim de anúncio. Não duvidamos que a consciência artística se impressionará com métodos tão escandalosos” (tradução nossa).

Enquanto se lê o relato de viagem, a pintura, a mistura de cores e de formas, as diferentes fontes tipográficas e a disposição dos versos pela página transformam-se em importantes componentes estéticos e significativos da obra, como propunham os futuristas. Trata-se, assim, de uma visão global e simultânea do poema e da página que o integra. Como afirma Apollinaire,

[...] *Blaise Cendrars et Mme Delaunay-Terk ont fait une PREMIÈRE TENTATIVE DE SIMULTANÉITÉ ÉCRITE où des contrastes de couleurs habitaient l'œil à lire d'UN SEUL REGARD l'ensemble d'un poème [...] comme on voit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche*²¹⁸ (APOLLINAIRE, 1987, p.135; grifos do autor).

Além das diversas tipologias e tamanhos de fonte, grafados de cores diferentes, assim como o uso de caixa alta, negrito e itálico, nota-se também a ausência de pontuação e versos livres. Trata-se de uma experiência que se aproxima do conceito das palavras em liberdade. O trecho abaixo pode exemplificar algumas dessas características da técnica futurista:

Figura 9- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913a, não paginado).²¹⁹

²¹⁸ “Blaise Cendrars e a senhora Delaunay-Terk produziram uma PRIMEIRA TENTATIVA DE SIMULTANEIDADE ESCRITA na qual contrastes de cores levam o olho a ler em SÓ UMA OLHADA o conjunto do poema [...] como se vê em um só golpe de vista os elementos plásticos e impressos de um cartaz” (tradução nossa).

²¹⁹ “Eu passei minha infância nos jardins suspensos da Babilônia/ E gazeteando nas estações em frente aos trens de partida/ Agora, eu fiz todos os trens correrem atrás de mim/ Basileia – Tombuctu/ Eu também apostei em corridas em Auteuil e em Longchamps/ Paris – Nova Iorque/ Agora, eu fiz correr todos os trens ao longo da minha vida/ Madri – Estocolmo/ E eu perdi todas as minhas apostas / Não há mais nada além da Patagônia, a Patagônia, que convém à minha imensa tristeza, a Patagônia e uma viagem nos mares do Sul/ Eu estou na

O poeta, nos versos acima, relata sua condição de eterno viajante, que está “sempre na estrada” e que já passou por vários lugares do mundo. O escritor destaca no excerto nomes de diversos locais, de forma que as cidades citadas aparecem com ênfase. O fato de os versos estarem grafados em diferentes tipologias e dispostos pela página cria um efeito de sucessão de imagens, que parecem saltar simultaneamente às lembranças do poeta. Nesse momento, ele toma o controle e a direção da viagem, de modo que “todos os trens correm atrás dele” e “ao longo de toda sua vida” – “*Maintenant, j’ai fait courir tous les trains derrière moi*”; “*Maintenant, j’ai fait courir tous les trains tout le long de ma vie*”²²⁰ (CENDRARS, 2006b, p.51) – já que, na posição de autor, ele cria sua própria viagem, um relato ficcional, que vai do trabalho com a linguagem, com os gêneros literários, à manipulação das memórias, do real e do fictício, da maneira que lhe convém.

Em outro momento, referindo-se carinhosamente a sua acompanhante de viagens, *La Petite Jehanne de France*, o poeta pratica desta vez a experiência das palavras em liberdade de modo mais próximo ao ideal futurista, em que os versos são constituídos por substantivos e onomatopeias, ligados por analogia, criando efeitos imagístico e sonoro particulares:

Figura 10- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913a, não paginado)²²¹

estrada/ Eu sempre estive na estrada/ Eu estou na estrada com a Joanhinha da França/ O trem dá um salto perigoso e recai sobre todas as suas rodas/ O trem recai sobre as suas rodas/ O trem sempre recai sobre suas rodas” (tradução nossa).

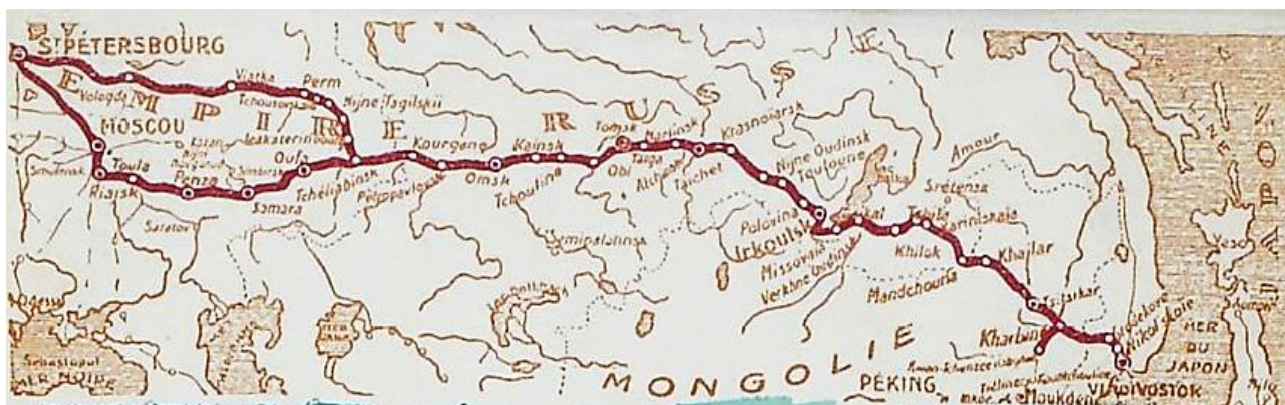
²²⁰ “Agora, eu fiz correr todos os trens atrás de mim”; “Agora, eu fiz correr todos os trens ao longo de toda a minha vida” (tradução nossa).

²²¹ “Joana Joanhinha Nininha Nini Ninon nenê/ Mimi meu amor minha franguinha meu Peru/ Dodo, dondon/ Extorque meu bombom/ Chuchu coraçãozinho/Cocote/ Querida cabritinha/ Meu pecadinho gentil/ Bobona/Cucos/ Ela dorme” (tradução nossa).

Com a experiência das palavras em liberdade, os elementos que procuram expressarem-se por si mesmos, transformam-se em uma sequência de imagens ou meros blocos sonoros. Ao apreciar sua acompanhante de viagem, advém ao espírito do poeta uma sucessão tão imensa de sensações que ele busca expressá-las tal qual as captou: simultaneamente.

Além das palavras em liberdade, *La Prose* também inclui um exemplo de colagem, que contribui para a elaboração do princípio da simultaneidade. Logo no início da obra, há um mapa da linha Transiberiana – trecho de Moscou ao mar do Japão. Por ser um fragmento da realidade, essa figura parece comprovar as enumerações geográficas descritas pelo poeta durante o percurso, ou ainda poderia ilustrar o relato da viagem do poeta, assim como a pintura de Sonia Delaunay-Terk ilustra o poema. Há uma relação entre o mapa e o texto, de modo que o leitor deve considerar a interação entre o material preexistente e a nova composição artística de que resulta a obra.

Figura 11- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913a, não paginado).

Acompanhando os aspectos formais, no plano temático, o ideal da simultaneidade também se apresenta pela presença da viagem e do culto à máquina e à velocidade – igualmente advindos do futurismo – representados, no poema, pelo Transiberiano, que ligava a Rússia Ocidental à costa do Pacífico. A linha transiberiana, dentre outras que se destacaram, viria a ser a maior linha ferroviária de todos os tempos, com 10 mil quilômetros de trajeto, que abriu ao mundo uma Sibéria até então desconhecida. Assim, ao tratar-se de uma viagem no Transiberiano, a obra demonstra a mais pura intenção de se inserir nas discussões vanguardistas sobre a modernidade e as inovações vividas pela sociedade da época. Sonia Delaunay-Terk revela que ela e Cendrars estavam movidos por um profundo espírito de

pesquisa e chegaram ao tema da viagem pela transiberiana porque a linha férrea ilustrava os temas da modernidade e da velocidade: “*Nous étions en pleine modernité, la vitesse, qui était la naissance de tout [la naissance de La Prose du Transsibérien]*”²²² (DELAUNAY-TERK apud SIDOTI, 1987, p.18).

Conforme dito anteriormente, segundo Marinetti (1973), os avanços tecnológicos ocasionavam uma “nova sensibilidade humana”, devido às transformações que traziam na vida cotidiana da população. Dentre essas novas criações, o advento das linhas férreas proporcionavam a diminuição das grandes distâncias, ocasionando deslocamentos mais rápidos como cita o futurista: “*Le train offre à tout provincial la possibilité de quitter à l’aube sa petite ville morte aux places désertes [...] et de se promener le soir dans une capitale hérissée de gestes, des lumières et de cris*”²²³ (MARINETTI, 1973, p.142). As distâncias do mundo encurtam-se, resultando em um novo sentimento: estar em vários lugares praticamente ao mesmo tempo.

Em *La Prose du Transsibérien*, com as tecnologias e as descobertas do mundo moderno, o poeta poderia ir até onde quisesse, pois se torna livre tanto para se deslocar no espaço, quanto pela autonomia para romper com a tradição e criar um novo conceito de arte. Ele, como homem moderno, não está mais preso nem aos espaços, nem às tradições, podendo transitar por todas as partes simultaneamente: “*Moi, le mauvais poète qui ne voulais aller nulle part, je pouvais aller partout*”²²⁴ (CENDRARS, 2006b, p.47).

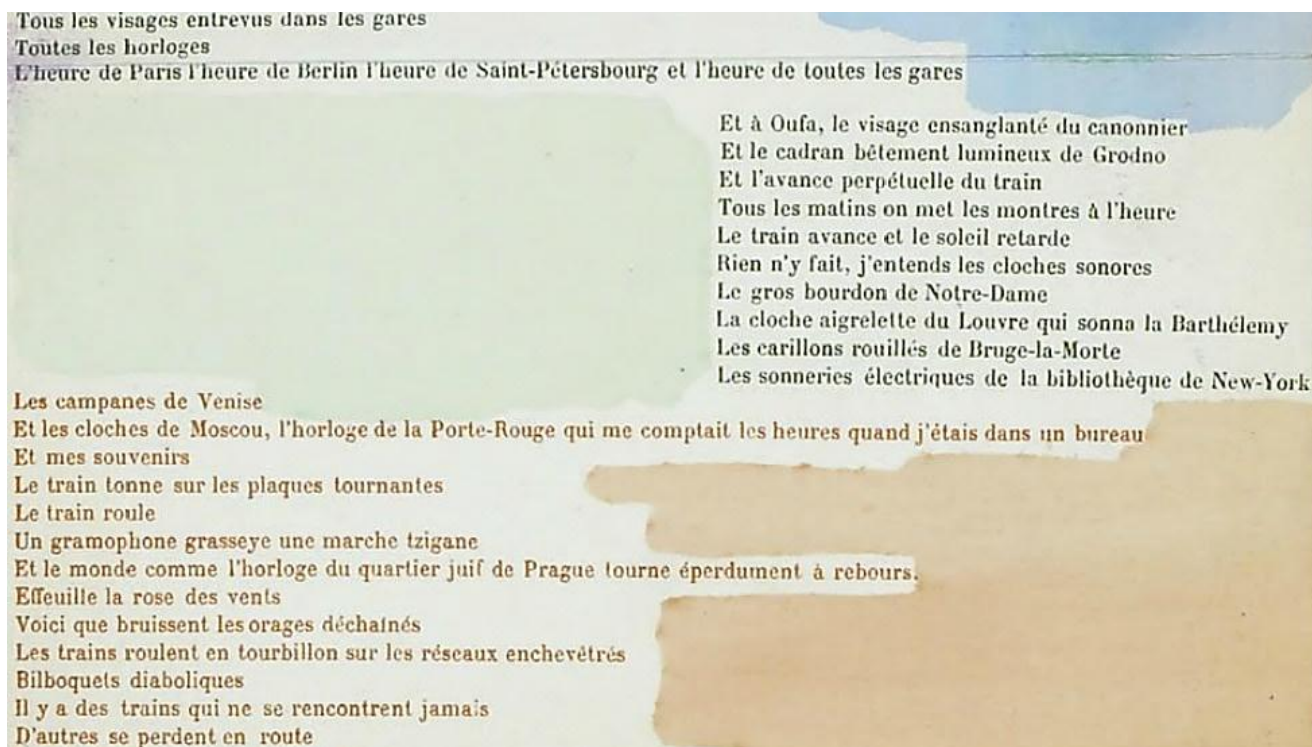
Com a velocidade atingida pelo Transiberiano e com a sensação de estar concomitantemente em vários lugares, o poeta tem a impressão de ter vencido até mesmo o tempo, conforme se observa no excerto abaixo:

²²² “Estávamos em plena modernidade, a velocidade, que era o nascimento de tudo [o nascimento de *La Prose du Transsibérien*]” (tradução nossa).

²²³ “O trem oferece a todo interiorano a possibilidade de deixar, no amanhecer, sua pequena cidade morta com praças desertas [...] e de visitar, a noite, uma capital repleta de gestos, de luzes e de gritos” (tradução nossa).

²²⁴ “Eu, o mau poeta que não queria ir a lugar algum, podia ir para qualquer lugar” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 27).

Figura 12- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913a, não paginado)²²⁵.

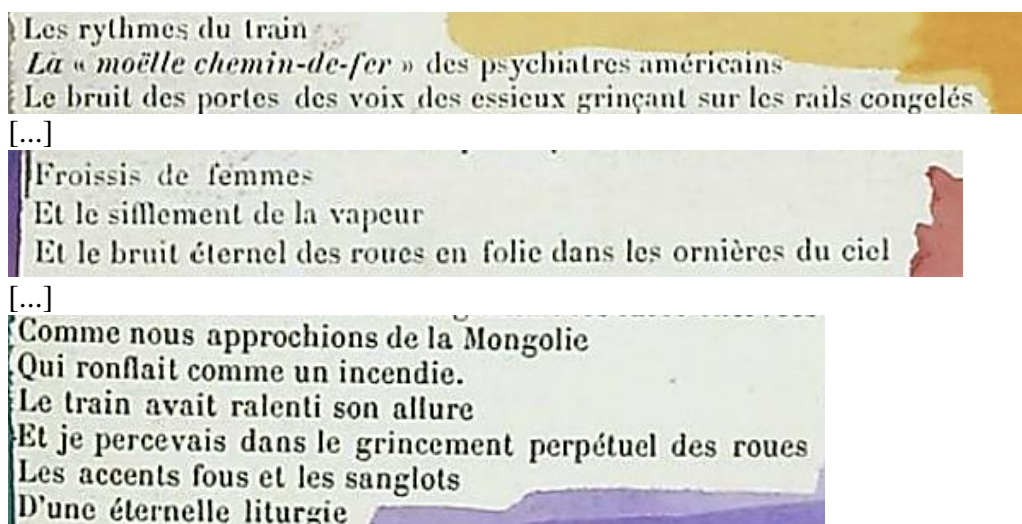
O trem, com seu “avanço perpétuo”, parece quebrar os limites da categoria espaço-tempo. O poeta afirma que todas as manhãs era preciso “acertar os relógios”, pois com a rapidez com que circulava pelas linhas férreas, provavelmente, a locomotiva adentrava em outras regiões do mundo que tinham horários diferentes. Porém, nos versos, o poeta afirma que ouve o som de “todos os relógios” e dos sinos de várias cidades: “A hora de Paris a hora de Berlim a hora de São Petersburgo [...]”, “O grande sino de Notre-Dame/ O sino um pouco estrídulo do Louvre [...]/ Os carrilhões enferrujados de Bruges-a-Morta/ As campainhas elétricas da biblioteca de Nova Iorque/ As campanas de Veneza/ Os sinos de Moscou, o relógio da Porta-Vermelha [...]”. Com essas imagens dispostas em série, como se estivessem sendo apreendidas concomitantemente, o poeta dá a ideia de que está presente em todos esses

²²⁵ “Todos os rostos entrevistados nas estações/ Todos os relógios/ A hora de Paris a hora de Berlim a hora de São Petersburgo e a hora de todas as estações// E, em Ufa, o rosto ensanguentado do artilheiro/ E o adiamento perpétuo do trem/ Todas as manhãs acertamos os relógios/ O trem avança e sol atrasa/ De nada adianta, ouço os sinos sonoros/ O grande sino de Notre-Dame/ O sino um pouco estrídulo do Louvre que deu o sinal da noite de São Bartolomeu/ Os carrilhões enferrujados de Bruges-a-Morta/ As campainhas elétricas da biblioteca de Nova Iorque// As campanas de Veneza/ E os sinos de Moscou, o relógio da Porta-Vermelha que me contava as horas quando estava num escritório/ E minhas lembranças/ O trem troveja sobre as placas rotantes/ O trem roda/ Uma vitrola gargareja uma marcha cigana/ E o mundo, como o relógio do bairro judeu de Praga, roda perdidamente ao contrário/ Desfolha a rosa-dos-ventos/ Eis que ressoam as tempestades desenfreadas/ Os trens rodam em turbilhão sobre o emaranhado dos trilhos/ Bilboquês diabólicos/ Há trens que não se encontram nunca/ Outros perdem-se no caminho” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 43).

lugares ao mesmo tempo. O trem, com sua velocidade, fez ruir o tempo e o espaço. Pode-se observar a ideia da “velocidade onipresente” da qual falava Marinetti no Manifesto do Futurismo de 1909: “O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós vivemos já no absoluto, já que nós criamos a eterna velocidade onipresente” (MARINETTI, 2009a, p. 115). Desse modo, o transiberiano de Cendrars é capaz de “desfolhar a rosa-dos-ventos”, destruir a concepção que se tinha do deslocamento pelo espaço, pois ele está dotado da onipresença futurista. “Bilboquê do diabo”, o “trem tropeja pelas placas rotantes” – estruturas que mudavam a direção das locomotivas – “[...] rodam em turbilhão sobre o emaranhado dos trilhos”, quebrando a concepção do espaço-tempo. Ao mesmo tempo em que ouvia o som dos relógios espalhados pelo mundo, advém à visão do poeta suas recordações – “E minhas lembranças”: como o transiberiano fez ruir a ideia de tempo e de espaço, o poeta pôde simultaneamente ir em direção à Ásia e ao tempo remoto, onde estão suas memórias.

A presença do transiberiano no poema, dotado de toda a sua modernidade, não se apresenta somente pela estética da simultaneidade e pela temática da viagem. Para se constituir o culto à máquina e à velocidade, o trem também é caracterizado em *La Prose du Transsibérien* por sua sonoridade, que, segundo alguns estudiosos, era uma das marcas da modernização do mundo com o advento das máquinas. De acordo com Schafer (2001), em *Afinação do Mundo*, no início do século XX, “[...] o ruído da máquina começou a intoxicar o homem em toda a parte com suas incessantes vibrações” (SCHAFER, 2001, p.111), transformando profundamente a “paisagem sonora” tanto do campo quanto da cidade. Em meio aos barulhos da modernidade, os sons dos trens se tornaram tão marcantes, que adquiriram certo valor sentimental: “de todos os sons da Revolução Industrial, os dos trens, com o passar do tempo, parecem ter assumido as mais aprazíveis associações sentimentais” (SCHAFER, 2001, p.120), já que o barulho da locomotiva adentrando as cidades, com seus apitos, lembrava a existência de viajantes e de pontos longínquos do mundo; serviu de relógio para algumas comunidades e atraía o povo para as estações, sobretudo as crianças, para saudar a máquina que chegava (SCHAFER, 2001, p.121). Com a ideia de modernidade que trazia os sons do trem, somada às conotações afetivas que esses ruídos assumiram para a sociedade da época, Cendrars em muitos momentos apresenta os barulhos da locomotiva:

Figura 13- Excertos de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913a, não paginado)²²⁶.

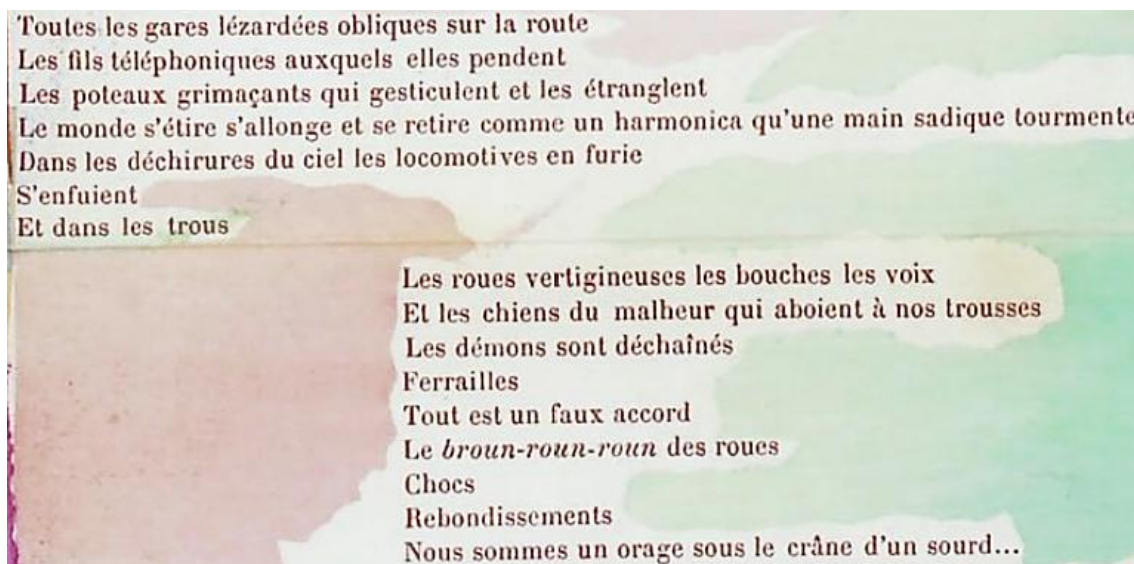
Em todo o poema, os ruídos produzidos pelo trem sempre são associados à ideia de estrondo e frenesi. Enquanto as rodas “loucas” produzem sons estridentes e rangem sobre os trilhos ou a chaminé da locomotiva lança o vapor com assobios, outros ruídos se somam a essa “imagem sonora” criada pelo poeta: o “frufu de mulheres”, o “roncar da Mongólia”, os “acentos loucos e os soluços” contribuem com a ideia do estrondoso trem. As imagens em série de alguns versos – como o excerto sem vírgulas “*Le bruit des portes des voix des essieux grinçant sur les rails congelés*”²²⁷ –, pela enumeração de palavras e o ritmo acelerado causado na leitura, contribuem para a ideia da “violência” desses sons. Por fim, “os ritmos do trem” criam uma “eterna liturgia”: são um rito instituído pelo mundo moderno e seus novos equipamentos. É desse modo que a sonoridade produzida pelo transiberiano é fortemente associada ao culto à máquina e à velocidade, conforme também se pode ver nos versos abaixo:

²²⁶ “Os ritmos do trem/ A ‘medula-ferroviária’ dos psiquiatras americanos/ O ruído das portas vozes eixos rangendo sobre os trilhos congelados/ [...] Frufu de mulheres/ E os assobios do vapor/ E o eterno barulho das rodas loucas nos trilhos do céu [...] Ao nos aproximarmos da Mongólia/ Que roncava como um incêndio./ O trem tinha reduzido sua velocidade/ Eu percebia o estridor perpétuo das rodas/ Os acentos loucos e os soluços/ De uma eterna liturgia” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.29, 31, 47).

“moëlle chemin-de-fer”, aqui traduzida como “medula-ferroviária”: Segundo Sérgio Wax (1995), Cendrars explicou na carta ao tradutor John dos Passos que a expressão “moëlle chemin-de-fer” era um termo técnico usado pelos psiquiatras americanos para descrever “um amolecimento da medula espinhal devido às trepidações da vida moderna ou idiotice parecida” (CENDRARS, 1995, p.29).

²²⁷ “O ruído das portas vozes eixos rangendo sobre os trilhos congelados” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.29, 31, 47).

Figura 14- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913, não paginado)²²⁸.

Nos versos acima, há um destaque para o movimento veloz feito pelo trem, aproximando-se do culto à máquina e à velocidade do futurismo. O poeta relata a passagem rápida pelas paisagens, quando enumera as “estações rachadas oblíquas pelo caminho”, “os cabos telegráficos dos quais elas pendem” e os “postes que gesticulam”. A velocidade é também expressa no ritmo: os versos sem pontuação; algumas frases longas constituídas por muitos substantivos e adjetivos, acompanhados de poucos verbos, constituem um ritmo rápido e um discurso acelerado. Em dado momento, essa velocidade é quebrada por *enjambements*, versos constituídos por uma só palavra e até mesmo pelo espaço que há entre eles, justamente depois da palavra “*trous*” (buracos), que causa uma parada abrupta. Assim, a movimentação do trem não é linear e uniforme, mas constituída de “choques” e “ricochetes”. A locomoção veloz do Transiberiano é expressa sonoramente, tanto pela aliteração de consoantes oclusivas, que poderiam representar os sons estridentes do trem passando pelos trilhos, quanto pela onomatopeia “*broun-roun-roun*”, que interpreta o barulho das rodas. Há “bocas”, “vozes”, cães que latem. Segundo o poeta, “*Tout est un faux accord*²²⁹” e o trem em seus trilhos é “[...]”

²²⁸ “Todas as estações rachadas oblíquas no caminho/ Os cabos telegráficos dos quais elas pendem/ Os postes trejeitos que gesticulam e as estrangulam/ O mundo estica-se alonga-se e encolhe-se como um acordeão atormentado pela mão de um sádico/ Nos rasgos do céu, as locomotivas enfurecidas/ Somem/ E nos buracos// As rodas vertiginosas as bocas as vozes/ E os cães da infelicidade que latem no nosso encaço/ Os demônios estão desenfreados/ Ferragens/ Tudo é um falso acorde/ O *brum-rum-rum* das rodas/ Choques/ Ricochetes/ Somos uma tempestade no crânio de um surdo...” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 35, 37).

²²⁹ “Tudo é um falso acorde” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 37).

*un orage sous le crâne d'un sourd...*²³⁰. A diafonia desses “acordes falsos” revela a dissonância entre os diversos sons estridentes produzidos pelo trem.

O transiberiano de Cendrars é, assim, a própria expressão da modernidade. Primeiramente, o trem ilustra a disseminação das linhas férreas, que foram capazes de ligar lugares distantes com eficácia e rapidez. A locomotiva também acompanha o tema da viagem, da velocidade e do culto à máquina, que foi associado às ideias futuristas, que pregavam com entusiasmo a modernidade da era moderna. Com uma sonoridade estridente e uma forte presença em todo o poema, o Transiberiano de Cendrars é igualmente uma das expressões da simultaneidade pregada pelas vanguardas, sobretudo, porque é o instrumento que possibilita a quebra das noções de tempo e espaço e promove a sensação de “estar em vários lugares ao mesmo tempo”.

É desse modo que os dois títulos dados à obra se relacionam e se complementam: a *Prosa do Transiberiano* é também a história do nomeado *Primeiro Livro Simultâneo*. O poema se constitui por muitas “simultaneidades”, que vão desde o tema da viagem, do culto à máquina e à velocidade até os fundamentos estruturais e formais, como o uso das palavras em liberdade, da colagem e das imagens dispostas em série. Ou ainda pela apreensão simultânea do texto e a forma como foi grafado, com várias cores, tipologias e espaços diversos pela página.

Mesmo com as polêmicas e divergências em torno da propaganda e publicação de *La Prose*, não se pode negar que Blaise Cendrars e Sonia Delaunay-Terk promoveram, com a agitação e o tumulto próprios da vanguarda, uma experimentação da simultaneidade – tendo ou não criado, de fato, o “Primeiro Livro Simultâneo”.

4.2 As viagens simultâneas

“*Je m'abandonne/ Aux sursauts de ma mémoire...*”²³¹

(CENDRARS, 2006b, p. 59).

Blaise Cendrars ficou conhecido no meio artístico como um viajante fascinado pelo mundo, que passou a vida buscando visitá-lo canto a canto. Com isso, conforme dito anteriormente, o poeta define as viagens e suas peripécias pelo mundo como a principal

²³⁰ “[...] uma tempestade no crânio de um surdo...” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 37).

²³¹ “Abandono-me/ Aos sobressaltos da minha memória” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 45).

temática de sua poesia. Essa predileção pelas experiências de viagem é, assim, um dos assuntos principais da obra prima do escritor, *La Prose du Transsibérien*.

No poema, Cendrars relata o que foi, provavelmente, sua maior aventura da adolescência: a longa viagem pelas linhas transiberianas. À memória de infância, Cendrars acrescenta a figura da “*Petite Jehanne de France*”, a prostituta de Montmartre que, nessa obra, transforma-se na imagem moderna de Joana d’Arc.

Apesar de o poema refletir um dado biográfico, observa-se que o relato do deslocamento contado pelo poeta acrescenta aspectos ficcionais, de modo que a viagem hesita entre “realidade” e a ficção. Em 1904, o jovem Sauser, antes de se tornar o escritor Cendrars, partiu para a Rússia, onde trabalhava para um comerciante tanto de joias antigas, de pérolas e de diamantes quanto das mais variadas bugigangas. Com esse curioso sujeito, durante três anos, Cendrars vai atravessar pela primeira vez o mundo, de Novgorod a Bombaim, passando pela Armênia, pela Pérsia e pela China. É interessante como a viagem descrita pelos versos se assemelha àquela real, feita pelo jovem Sauser. Para tal efeito de realidade, há no texto referências precisas que coincidem com a viagem realizada por Cendrars no Transiberiano. Na vida real e no relato da ficção, o jovem adolescente possuía 16 anos – “*J’avais à peine seize ans [...]*”²³² (CENDRARS, 2006b, p.45) – e viajava com um comerciante de joias rumo a Harbin– “*Et je partis moi aussi pour accompagner le voyageur en bijouterie qui se rendait à Kharbine*”²³³ (CENDRARS, 2006b, p.48). Há também referências temporais ligadas à realidade, como o começo da guerra Russo-Japonesa – “*En Sibérie tonnait le canon c’était la guerre*”²³⁴ (CENDRARS, 2006b, p.47) – em 1904, data em que o jovem Sauser estava na presença do vendedor de joias. A viagem no Transiberiano é recriada artisticamente, rompendo as fronteiras entre o mundo e o texto, ou seja, entre a realidade exterior e a elaboração artística que o representa. É simultaneamente real e ficcional, de modo que revela o desejo vanguardista de reatar a ligação entre “arte e vida”.

A viagem também perpassa pelos espaços do mundo da fantasia, de modo que se explora o psiquismo do poeta. *La Prose du Transsibérien* caracteriza-se como um poema de viagens, mas não só enfatiza um movimento único, aquele do percurso espacial, mas também outro, que adentra o inconsciente do poeta, perpassando pelo espaço do pensamento, das memórias e das fantasias. Semelhante aos ideais expressionistas, as imagens desenvolvidas na

²³² “Tinha apenas dezesseis anos [...]” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 23).

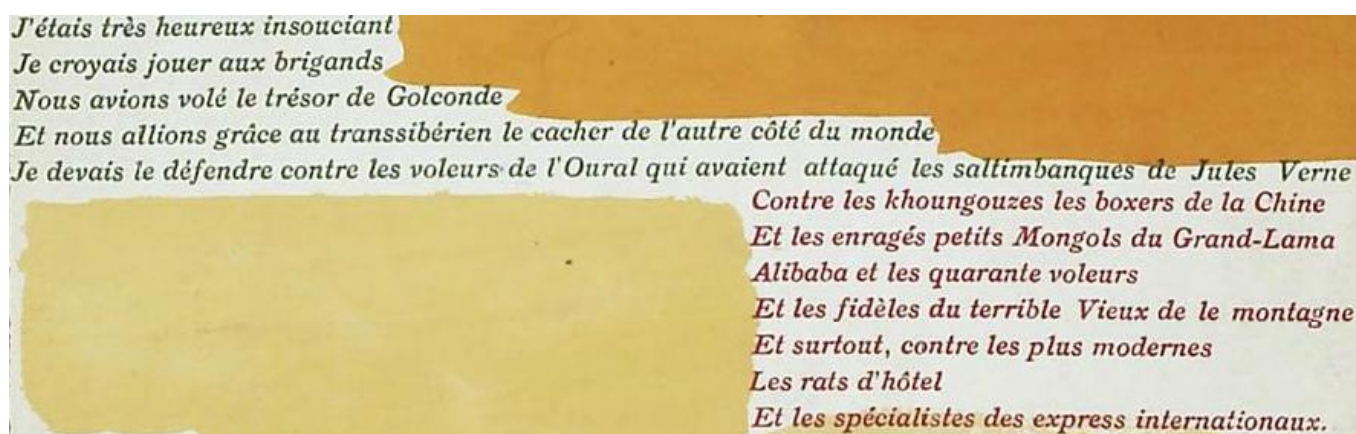
²³³ “E eu também parti para acompanhar o viajante de bijuterias que ia a Harbin” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 27).

²³⁴ “Na Sibéria troava o canhão, era a guerra” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 27).

obra são aquelas que provêm do fundo do ser, como uma manifestação de seu interior. A viagem de Cendrars é, assim, deformada pela intensidade expressiva das emoções do poeta.

Ao mesmo tempo em que faz várias referências geograficamente precisas, como a passagem do trem pelas cidades de Irkoutsk, posteriormente a Tchita e a parada na última estação, em Harbin; ou ainda descreve as imagens vistas pela janela da locomotiva e os acontecimentos dentro de sua cabine; o poeta também menciona fatos de uma viagem pelo universo maravilhoso de sua imaginação:

Figura 15- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913, não paginado).²³⁵

Enquanto que, na “realidade”, Cendrars e seu chefe transportavam mercadorias para o oriente – “*Nous avons deux coupés dans l’express et 34 coffres de joaillerie de Pforzheim/ De la camelote allemande “Made in Germany”*”²³⁶ (CENDRARS, 2006b, p.48) –, o poeta, em sua fantasia, transforma a viagem em uma verdadeira cena de um romance de aventuras. O carregamento converte-se no tesouro roubado de Golconda, que seria escondido pelo poeta e por seu parceiro no outro lado do mundo. Com seu “Browning niquelado”²³⁷ – “[...] *j’étais tout heureux de pouvoir jouer avec le browning nickelé [...]*”²³⁸, o poeta protege bravamente a mercadoria dos “ladrões que haviam atacado os saltimbancos de Júlio Verne”, dos boxers da

²³⁵ “[...] Estava muito feliz despreocupado/ Pensava brincar de bandidos / Haviámos roubado o tesouro de Golconda/ E íamos escondê-lo, graças ao transiberiano, do outro lado do mundo/ Eu devia defendê-lo dos ladrões do Ural que tinham atacado os saltimbancos de Júlio Verne// Dos Khunkhuz, os boxers da China/ E dos enraivados pequenos Mongóis do Dalai-Lama/ Ali Babá e os quarenta ladrões/ E dos fiéis do terrível Velho da Montanha/ E, sobretudo, dos mais modernos/ Os ratos de hotel/ E dos especialistas dos expressos internacionais” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 29).

²³⁶ “Tínhamos dois compartimentos no expresso e 34 cofres de joias de Pforzheim/ Pacotilha alemã ‘*Made in Germany*’” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 27).

²³⁷ Browning é uma marca de revólver e de armas de fogo.

²³⁸ “[...] estava muito feliz de poder brincar com o browning niquelado [...]” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 29).

China, dos mongóis de Dalai-Lama, de Ali Babá e dos quarenta ladrões e dos fieis do temível Velho da Montanha²³⁹. “Enquanto o transiberiano ruma para o Oriente, as exóticas fantasias de façanhas violentas do poeta submergem cada vez mais com a realidade” (PERLOFF, 1993, p.56). A viagem, assim, oscila entre o relato real de um viajante e a história fictícia de um devaneio.

Ao mesmo tempo em que o percurso pela transiberiana é realidade, ficção e quimera, outros excertos demonstram que o texto também era feito de lembranças. Os versos apontam que, na viagem, o poeta se deixava levar pelos “sobressaltos de sua memória” – “*Je m’abandonne/ Aux sursauts de ma mémoire...*”²⁴⁰ (CENDRARS, 2006b, p. 59). O trem não andava somente sobre os trilhos, viajando rumo à Ásia, mas também fazia um percurso pelas recordações do poeta: como o “maquinista” da locomotiva, Cendrars faz com que “todos os trens corram atrás dele” e “ao longo de toda sua vida” – “*Maintenant, j’ai fait courir tous les trains derrière moi [...]/ Maintenant, j’ai fait courir tous les trains tout le long de ma vie*”²⁴¹ (CENDRARS, 2006b, p.51). As recordações do poeta invadem os versos, como a imagem de seu berço, localizado perto do piano onde sua mãe, em seu bovarismo, tocava as sonatas de Beethoven:

*Et voici mon berceau
Mon berceau
Il était toujours près du piano quand ma mère comme Madame
[Bovary jouait les sonates de Beethoven
J’ai passé mon enfance dans les jardins suspendus de Babylone
Et l’école buissonnière, dans les gares devant les trains en partance*²⁴²
(CENDRARS, 2006b, p.51).

A viagem de Cendrars, que se constitui sob o impacto da expressão de sua interioridade, com as imagens que vêm do fundo do ser, conforme os preceitos expressionistas, sai do âmbito das doces lembranças da infância e do universo fantástico de sua imaginação para também expressar sensações violentas:

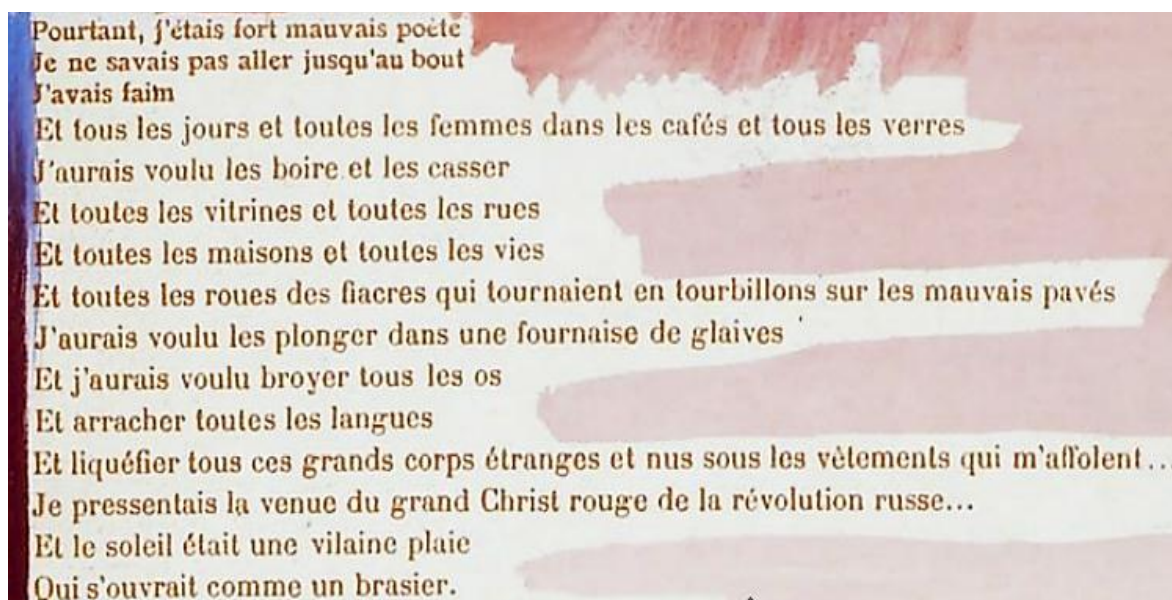
²³⁹ “Velho da Montanha” é a designação dada ao nizarita Hassan ibn al-Sabbah (1034 – 1124), mestre da “Ordem dos Assassinos”, uma ramificação do ismaelismo no Irã. Em seu forte no alto na montanha Alamut, ele ficou por muitos anos inacessível, onde seus Assassinos conseguiam exterminar a maioria de seus opositores. O grupo era totalmente fiel a seu senhor. Hassan ganhou o apelido por ter vivido aproximadamente 90 anos, uma idade extremamente avançada para a época. Disso, surgiu uma lenda de que ele era imortal e de que seus homens eram invencíveis.

²⁴⁰ “Abandono-me/ Aos sobressaltos da minha memória” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 45).

²⁴¹ “Agora, fiz correr todos os trens atrás de mim [...]/ Agora, fiz correr todos os trens durante toda minha vida” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 33).

²⁴² “E eis aqui o meu berço/ Meu berço/ Ficava sempre perto do piano quando minha mãe como Madame Bovary tocava as sonatas de Beethoven/ Passei minha infância nos jardins suspensos da Babilônia/ E matando aula nas estações defronte aos trens que partiam” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 33).

Figura 16- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913, não paginado).²⁴³

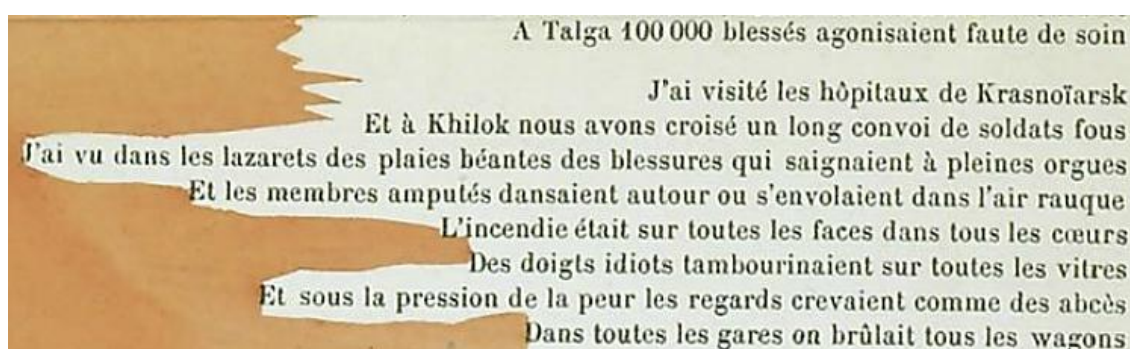
No excerto acima, as emoções violentas do poeta, como sua fome e a sua vontade de “quebrar e beber todos os dias e todas as mulheres nos cafés e todos os copos”, o “desejo de moer ossos”, “arrancar todas as línguas”, “liquefazer todos os corpos estranhos e nus por baixo das roupas” e “mergulhar em uma fornalha de gládios” “todas as vitrines”, “todas as ruas”, “todas as casas” e “todas as vidas”, remetem ao tom agressivo e irracional pregado pelos futuristas e dadaístas. Esses sentimentos são tão intensos, que o poeta diz pressentir a “a chegada do grande Cristo vermelho da revolução russa”. A violência e intensidade desses desejos também se mostram pela forma em que foram transpostos para o poema: versos grafados em vermelho, aproveitando-se da vivacidade da cor para expressar o ardor das sensações do poeta; e as imagens enumeradas em versos paralelísticos, somadas ao efeito iterativo do polissíndeto, com a conjunção aditiva “e”, conferem a veemência vivenciada pelo poeta ao reunir todo o conjunto de imagens que vê pelas estações e o sentimento impetuoso que nutre ao visualizá-las. Em sua constituição, a viagem do poeta revela concomitantemente a sensação agradável de fantasias fascinantes, junto às lembranças da infância, contrastada

²⁴³ “E todavia, eu era muito mau poeta/ Não sabia ir até o fim/ Estava com fome/ E todos os dias e todas as mulheres nos cafés e todos os copos/ Teria querido tomá-los e quebrá-los/ E todas as vitrines e todas as ruas/ E todas as casas e todas as vidas/ E todas as rodas dos fiacres que rodavam em redemoinho sobre as pavimentações mal feitas/ Teria querido mergulhá-las numa fornalha de gládios/ E moer todos os ossos/ E arrancar todas as línguas/ E liquefazer todos estes grandes corpos estranhos e nus por baixo das roupas que me enlouquecem/ Eu pressentia a chegada do grande Cristo vermelho da revolução russa.../ E o sol era uma chaga apodrecida/ Que se abria como um braseiro” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 25).

com sentimentos agressivos e inquietantes. Se considerarmos a estética vanguardista, essa viagem é ao mesmo tempo expressionista, futurista e dadaísta.

As expressões violentas do poeta refletem muito do radicalismo e da agressividade que culminariam futuramente na Primeira Guerra Mundial, que muito inspirou os artistas ligados aos círculos dos movimentos vanguardistas. Em *La Prose*, Cendrars não deixa de fazer uma de suas “viagens simultâneas” por uma cena de destruição e de hostilidade de guerra, mais precisamente a Guerra Russo-Japonesa:

Figura 17- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913, não paginado)²⁴⁴.

Nos versos acima, o poeta descreve a situação dos muitos feridos pela guerra, que “agonizavam por falta de cuidados”. O relato da calamidade do conflito atinge um nível de delírio e de expressões exageradas, próprias da hipérbole. O poeta vê um “comboio de soldados loucos”, “membros amputados que dançavam e que voavam” em torno dos feridos e um “incêndio sobre as faces e nos corações”, de modo que os olhares dos personagens “estouravam como abscessos”. A imagem de horror se constrói musicalmente, com o som de “dedos idiotas tamborilando sobre todas as vidraças” ou no “ar rouco” em que partes dos feridos mutilados voavam. O tom de exagero, de destruição e de agressividade também se produz com a repetição do vocábulo “tout(e)(s)” – “todo(a)(s)” – pelos versos, que revela o estado de total calamidade visto pelo poeta. A desventura e a derrota estão em “todas as faces” e em “todos os corações”; o estrondo da guerra está em sons inquietantes produzidos por “todas as vidraças”; a devastação do conflito parece incendiar “todas as estações” e “todos

²⁴⁴ “Em Talga 100.000 feridos agonizavam por falta de cuidados// Visitei hospitais de Krasnoyarsk/ E em Khilok cruzamos com um longo comboio de soldados loucos/ Vi nos lazarentos chagas escancaradas feridas que sangravam a toda força/ E os membros amputados dançavam em volta ou levantavam voo no ar rouco/ O incêndio estava em todas as faces em todos os corações/ Dedos idiotas tamborilavam em todas as vidraças/ E sob a pressão do medo os olhares estouravam como abscessos/ Em todas as estações queimavam-se todos os vagões” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 47).

os vagões”. Afinal, nada escapa ao horror da guerra. Pelos trilhos do Transiberiano, a viagem do poeta também se constrói com imagens agressivas e delirantes que vêm de sua subjetividade.

Enquanto que o deslocamento segue as vias da imaginação, das sensações violentas e da memória, a figura da acompanhante de viagem, *la petite Jehanne de France*, em alguns momentos, transporta o poeta para essas experiências de viagem pelo seu espírito. A presença da personagem é muito marcante no relato de viagem, já que o poema se trata de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*. Nos versos finais da obra, o poeta dedica seu poema à prostituta: “*Ce soir un grand amour me tourmente/ Et malgré moi je pense à la Petite Jehanne de France./ C’est par un soir de tristesse que j’ai écrit ce poème en son honneur/ Jeanne/ La petite prostituée*”²⁴⁵ (CENDRARS, 2006b, p. 62).

O nome da acompanhante de viagem a aproxima, inevitavelmente, de Joana D’Arc, que também é “Jeanne de France”, por ser a santa padroeira do país. A personagem da Idade Média, conhecida como a “Donzela de Orléans”, transformou-se em mártir e símbolo da nação francesa após ter liderado tropas e tido muitas conquistas na Guerra dos Cem Anos. Segundo os relatos históricos, que se misturaram com o furor patriótico e uma versão romantizada da moça de dezoito anos, Joana D’Arc era a própria imagem da pureza, da santidade e da força francesa, que, porém, acabou queimada na fogueira. Essa versão da história se encontra na obra do historiador do século XIX, Jules Michelet:

Uma criança de 12 anos [Joana D’Arc] [...], confundindo a voz do seu coração com a voz do céu, concebe a ideia estranha, improvável, absurda [...]: salvar seu país. [...] Espera completar 18 anos e então, imutável, executa-o, malgrado sua família, malgrado todos. Ela atravessa a França devastada e deserta, a estrada infestada de bandidos; impõe-se na corte de Carlos VII, lança-se à guerra; [...] lança-se intrépida em meio às espadas; sempre ferida, nunca desencorajada, tranquiliza os velhos soldados, arrasta o povo, que se torna soldado com ela, e ninguém ousa mais ter medo do que quer que seja. Tudo está salvo! A pobre moça, com a carne pura e santa, com esse corpo delicado e terno, embotou o ferro, quebrou a espada inimiga, cobriu com seu seio o seio da França.

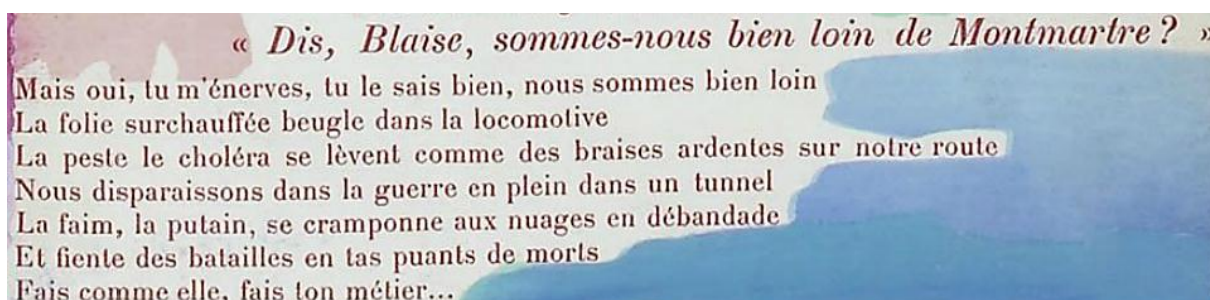
A recompensa é a seguinte. Entregue por meio de traição, ultrajada pelos bárbaros, tentada pelos fariseus [...], abandonada por seu rei e pelo povo, salvos por ela, retorna ao seio de Deus pelo cruel caminho das chamas (MICHELET, 2007, p.27,28).

²⁴⁵ “Esta noite um grande amor atormenta-me/ E mesmo sem querer penso na pequena Jehanne de França/ É numa noite de tristeza que escrevi este poema em sua honra/ Jeanne/ A pequena prostituta” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.50).

A heroína santa, segundo a visão romântica de Michelet (2007), ouve o chamado de Deus enquanto ainda era criança. No poema de Cendrars, Jehanne de France possui alguns dos atributos da mártir: “*Elle n’est qu’une enfant, que je trouvai ainsi/ Pâle, immaculé, au fond d’un bordel*”²⁴⁶ (CENDRARS, 2006b, p.50). Assim como Joana d’Arc era uma criança pura e santa, a *petite* Jehanne do Transiberiano era também criança e imaculada, segundo o poeta. Porém, ao contrário da virgindade da *Pucelle d’Orléans*²⁴⁷, a personagem do poema é uma prostituta que o poeta encontrou “no fundo de um bordel”. Assim, a acompanhante de Cendrars é uma versão moderna da Joana d’Arc. Ao invés de atravessar a França cheia de perigos rumo à guerra (MICHELET, 2007, p.28), conforme a heroína do passado, Jehanne atravessa a Rússia no Transiberiano rumo à descoberta do novo.

Nessa jornada pela linha férrea, *la petite* Jehanne tem o interesse de saber se já se está muito longe de Paris: “*Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre?*”²⁴⁸ (CENDRARS, 2006b, p.51). A pergunta, que aparece seis vezes pelo poema, vem sempre destacada com um tamanho de fonte distinto dos outros versos e parece demarcar os assuntos distintos de cada excerto que a sucede. Toda vez que uma questão de Jehanne é relançada no texto, uma sensação diferente do poeta se destaca. Em alguns momentos, a pergunta causa-lhe raiva e desconforto:

Figura 18- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913, não paginado)²⁴⁹.

²⁴⁶ “Ela é só uma criança, a quem assim achei/ Pálida, imaculada, no fundo dum bordel” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 31).

²⁴⁷ “Donzela de Orléans”, atributo dado à Joana d’Arc.

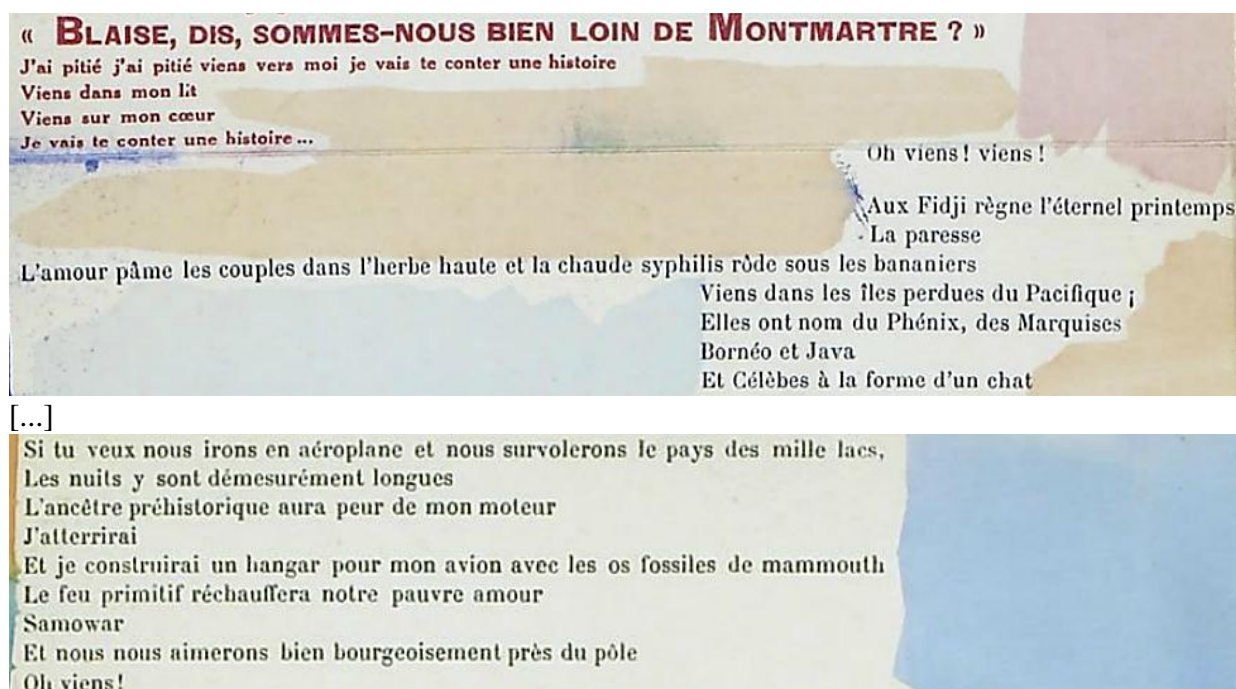
²⁴⁸ “Blaise, diz, estamos muito longe de Montmartre?” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 39).

²⁴⁹ “Diz, Blaise, estamos muito longe de Montmartre?/ Mas claro, tu me enervas, tu sabes muito bem, estamos muito longe/ A loucura superaquecida berra na locomotiva/ A peste a cólera levantam-se como brasas ardentes no nosso caminho/ Desaparecemos no cheio da guerra num túnel/ A fome, a puta, agarra-se às nuvens em debanda/ E excreta batalhas em montes fétidos de mortos/ Faz como ela, faz teu trabalho” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 37).

Em outro momento, quando Jehanne repete a mesma pergunta, o poeta lhe responde: “Non mais...fiche-moi la paix...laisse-moi tranquille”²⁵⁰ (CENDRARS, 2006b, p.54). Assim, o questionamento da prostituta causa-lhe muito desconforto e faz com que o poeta mais uma vez adentre em suas sensações violentas. No excerto citado acima, o escritor ilustra imagens intensas, como uma “loucura superauecida” que “berra na locomotiva”; a peste e a cólera, que parecem levantar-se na poeira dos trilhos, são “brasas ardentes”; e na cena da guerra, o poeta vê batalhas e mortos fétidos empilhados aos montes. A grafia dos versos, com a intensidade da cor vermelha, destaca esse sentimento ardente do poeta. A pergunta de Jehanne, assim, parece conduzir-lhe para mais uma viagem em suas sensações agressivas.

Outras vezes, a voz da acompanhante de viagem suscita pena e ascende as fantasias do poeta:

Figura 19- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913, não paginado)²⁵¹.

²⁵⁰ “Não, mas...deixa-me em paz...deixa-me tranquilo” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 39).

²⁵¹ “Blaise, diz, estamos muito longe de Montmartre?! Tenho dó tenho dó vem cá vou te contar uma história/ Vem na minha cama/ Vem sobre o meu coração/ Vou te contar uma história...// Oh vem! Vem!!! Nas ilhas Fiji reina a eterna primavera/ A preguiça/ O amor encanta os casais na grama alta e a sífilis quente roda debaixo das bananeiras/ Vem nas ilhas perdidas do Pacífico!/ Elas se chamam Phoenix, Marquesas/ Bornéu e Java/ E Célebres da forma de um gato [...]/ Se tu queres iremos de aeroplano e sobrevoaremos o país dos mil lagos/ Lá as noites são desmesuradamente compridas/ O antepassado pré-histórico terá medo do meu motor/ Pousarei/ E construirei um hangar para meu avião com ossos fósseis de Mamute/ O fogo primitivo aquecerá nosso pobre amor/ Samovar/ E nós nos amaremos bem burguesamente perto do polo/ Oh vem!” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 39; 41).

Nesse momento, conforme o excerto acima, a pergunta de Jehanne causa no poeta, primeiramente, um forte sentimento de piedade, que, no texto, aparece grafado em vermelho, revelando tal intensidade por meio da cor. Essa sensação leva o poeta ao mundo da fantasia; a fonte muda para a cor habitual, preta, e a coloração da página em volta assume tons claros e pasteis, associando-se ao “doce” devaneio do poeta. Ele convida sua acompanhante a fazer outras viagens. Primeiramente, pelas ilhas perdidas do Pacífico para desfrutar de sua “eterna primavera”, para amarem-se debaixo das bananeiras, onde os casais transmitem-se sífilis. Depois, sugere que voem de aeroplano sobre o país dos mil lagos, ou seja, a Finlândia; porém, numa Finlândia pré-histórica, onde os antepassados terão “medo do motor” de sua máquina e Cendrars fará um hangar para seu avião com ossos de fósseis de Mamute.

Assim, a “fascinante presença de Jeanne” – *“L’épatante présence de Jeanne”* (CENDRARS, 2006b, p.49) – é um dos fatores que leva o poeta a ampliar os rumos de sua viagem, que não se resume somente ao percurso pela linha transiberiana, mas que também adentra o profundo de sua subjetividade, fazendo-o, ao mesmo tempo, percorrer os trilhos do trem e os de seu espírito. Desse modo, o poeta segue suas viagens simultâneas na companhia de Jehanne de France: *“Je suis en route avec la petite Jehanne de France”*²⁵² (CENDRARS, 2006b, p. 51).

No poema, percebe-se, assim, que o escritor busca a expressão da totalidade de elementos contemplados sob diversos planos de visão, que são captados simultaneamente: o que se vê no mundo exterior do poeta, como o plano de câmara, o interior da locomotiva e as imagens enxergadas pela janela, do lado de fora do trem; e o que se apreende no mundo interior do poeta, como suas memórias, sensações e fantasias. A experiência vivida durante a viagem procura ser transcrita como se quisesse reproduzir a forma como ela se deu ou como o poeta a apreendeu. Assim, observa-se também uma experimentação da técnica cubista, que consiste em um sistema poético de desintegração e de subjetivação da realidade, centrada na experiência fragmentada do “eu”, que é vista de diferentes perspectivas. Enquanto o trem vai rumo a seu destino, a viagem também consiste no percurso pelo inconsciente do poeta, de modo que coexiste uma simultaneidade entre duas viagens: aquela realizada no espaço geográfico, percorrida pelo transiberiano, e a outra, pelos domínios do pensamento e da fantasia. O “mau poeta que não sabia ir até o fim”²⁵³, de fato, não consegue limitar as inúmeras viagens que lhe advém ao pensamento.

²⁵² “Eu estou na estrada com a Joanhinha da França” (Tradução nossa).

²⁵³ “*Et j’étais déjà si mauvais poète/ Que je ne savais pas aller jusqu’au bout*” (CENDRARS, 2006b, p.45). “E eu já era tão mau poeta/ Que não sabia ir até o fim (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 23).

Com isso, percebe-se que o princípio da simultaneidade na obra vai além da união entre artes plásticas e literária, das palavras em liberdade, da colagem ou do tema da velocidade, analisados na seção anterior “O Primeiro Livro Simultâneo”. Blaise Cendrars ampliou a ideia da simultaneidade contida no assunto da viagem e, somada à arquitetura das imagens simultâneas, dispostas em série, o poema ilustra uma experimentação de várias viagens que se dão concomitantemente.

4.3 Fragmentação e simultaneidade: o diálogo entre poesia e pintura

*Mme. Delaunay a fait un si beau livre de couleurs, que mon poème est plus trempé de lumière que ma vie*²⁵⁴(CENDRARS, 1913 apud SIDOTI, 1987, p.7).

Nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, como dito anteriormente, o conceito da simultaneidade transformou-se em um dos tópicos mais frequentes das discussões no campo das artes plásticas, da literatura e da música. Nesse contexto, o casal de artistas Robert Delaunay e Sonia Delaunay-Terk destacou-se por suas teorias sobre o assunto e as obras que desenvolveram sob a ótica do “simultaneísmo”. Suas pinturas fundadas no conceito dos “contrastes simultâneos” – em que as formas e as cores, segundo os artistas, reproduziam a ideia de sons, de movimentos e de sensações humanas – inauguraram o Orfismo, termo criado por Apollinaire para designar tais novas experimentações no seio dos movimentos de vanguarda, conforme apresentado na subseção “Cubismo Órfico”.

Sonia Delaunay-Terk, nascida na Ucrânia, foi além da pintura e transferiu suas técnicas da simultaneidade e dos contrastes simultâneos para outros domínios, destacando-se no campo da moda, onde criou estampas de tecidos e acessórios, além dos figurinos e cenários que produziu para o teatro, dança e cinema. Sua confecção das fantasias para o espetáculo *Cléopâtre* (1918), da companhia *Ballets Russes*, sob a direção de Serguei Diaghilev, foi um grande sucesso. As cores de Sonia Delaunay incorporaram-se aos elementos dramáticos da peça, de modo que o Orfismo atingiu seu grau máximo de execução: os desenhos do figurino, em seus contrastes de cores simultâneas, integraram-se aos movimentos dos bailarinos, criando uma tela dançante. Assim era o atelier simultâneo de Sonia Delaunay-Terk: quadros, cenários, tecidos, roupas, acessórios e figurinos para o teatro, dança e cinema, de modo que sua arte assimilava os vários domínios da vida moderna.

²⁵⁴ “A senhora Delaunay fez um livro colorido tão bonito, que meu poema é mais banhado de luz do que minha vida” (tradução nossa).

O painel intitulado *Couleurs Simultanées*, que acompanha o poema de Cendrars, foi um dos maiores projetos artísticos da carreira da pintora nos anos anteriores à Primeira Guerra. A ideia de uma colaboração entre o poeta e a pintora surgiu, na verdade, das relações entre Cendrars e Robert Delaunay que muito conversaram sobre a ideia de se criar o “Primeiro Livro Simultâneo”, conforme explica Sonia Delaunay-Terk: “[...] *le Transsibérien est né à la suite des grandes parlieries entre Blaise Cendrars et Robert*”²⁵⁵ (DELAUNAY-TERK *apud* SIDOTI, 1987, p.18). Porém, segundo a pintora, seu marido não se sentia muito inspirado, enquanto que ela já podia imaginar a obra:

*Pendant qu'ils discutaient, moi, j'écoutais. J'enregistrais. Je voyais. Je créais, en pensant au poème. [...] Robert discutait, mais il n'étais pas très inspiré. Il était plutôt un inspirateur. Puis Robert et Cendrars voyaient en moi, je crois, le côté russe. Aussi, ma collaboration avec Cendrars s'est imposé naturellement, car elle était née dans le foyer du simultanésisme et de nos affinités*²⁵⁶ (DELAUNAY-TERK *apud* SIDOTI, 1987, p.17,18).

Com essa colaboração entre Cendrars e Sonia Delaunay-Terk, em que ambos estavam firmados nas teorias da simultaneidade, surgiu *La Prose du Transsibérien*. Conforme dito anteriormente, a pintura que integrava a obra estava ligada ao Cubismo Órfico. Como se pode observar, o painel de Delaunay-Terk promovia uma maior fragmentação por meio da cor do que aquela observada nos outros pintores cubistas da época, como por exemplo, Picasso e Braque. Em *La Prose*, as formas sólidas e bem definidas das pinturas cubistas são substituídas por faixas sinuosas de cores intensas, atingindo a pura abstração, com a exceção de um único elemento figurativo: a Torre Eiffel interceptada pela roda gigante.

Como já comentado na seção acima, “As Vanguardas Europeias”, para o Cubismo Órfico a cor era de fato o principal meio de expressão artístico. Os pintores ligados a esse movimento, como Sonia Delaunay-Terk, acreditavam que a arte era uma interpretação do espírito humano, ao mesmo tempo que suas abstrações por meio das cores agiriam sobre a sensibilidade humana. A pintora de *La Prose*, junto de seu marido Robert Delaunay, acrescenta ao Orfismo a ideia dos “contrastes simultâneos” entre as cores, que imporiam certo ritmo à composição, tanto “musical”, quanto da impressão de um “movimento” das linhas pela tela.

²⁵⁵ “[...] o Transiberiano nasceu após as longas conversações entre Blaise Cendrars e Robert” (tradução nossa).

²⁵⁶ “Enquanto eles discutiam, eu os escutava. Eu registrava. Eu via. Eu criava, pensando no poema. [...] Robert discutia, mas não estava muito inspirado. Ele mais era um inspirador. Além disso, Robert e Cendrars viam em mim, eu acredito, o lado russo. Ademais, minha colaboração com Cendrars se deu naturalmente, pois ela nasceu no âmbito da simultaneidade e de nossas afinidades” (tradução nossa).

É exatamente pela concepção dos “contrastes simultâneos” que os autores de *La Prose* defenderam que sua obra praticava uma inovação no campo das teorias da simultaneidade:

*Il ne s'agit plus de vision simultanée en art, ce qui a toujours existé. Il s'agit du nouveau métier représentatif en peinture, sculpture, ameublement, architecture, livre, poésie, affiche, robes, etc. Notre sensibilité réagit immédiatement à une œuvre d'art; comme dans la nature, elle donne le sens de la profondeur. Nos yeux vont jusqu'au soleil. Il y a mouvement. Tout est couleur en mouvement, profondeur. Nous trouvons le métier qui doit servir à un esthétisme nouveau, représentatif. Contrastes simultanés, complémentaires, et dissonances synchrones. La couleur constructive est le métier dans toutes les représentations de l'art nouveau*²⁵⁷ (CENDRARS; DELAUNAY-TERK, 1987, p.59).

Para os artistas, as cores eram, por si só, elementos que constituíam uma representação, pois, em contraste entre si, davam uma sensação de movimento e causavam uma “profundidade da visão” do apreciador da tela. Segundo Cendrars, se no mundo tudo se define por contrastes – “un bleu n'est bleu qu'en contraste avec un rouge [...]. C'est [par le contraste][...] que les hommes [...] se différencient le plus. C'est par contraste que les astres et les cœurs gravitent”²⁵⁸ (CENDRARS, 1987b, p.121) –, o contraste entre as cores pode trazer para a tela, simultaneamente, uma multiplicidade de coisas que exprimem o mundo:

*Le simultané est l'art de la profondeur. Il s'exprime techniquement dans la matière première, matière universelle, le monde. Sons, couleurs, voix, drames, passions, pierre, minéral, végétal, animal, textiles, boucherie, chimie, physique, civilisation, fils, père, mère, tableaux, robes, livres, poème, lampe, sifflet, sont un métier. Le monde est le métier. Le contraste simultané est le perfectionnement technique de ce métier. Le contraste simultané est de la profondeur vue*²⁵⁹ (CENDRARS, 1987b, p.121).

²⁵⁷ “Não se trata mais de uma visão simultânea em arte, o que sempre existiu. Trata-se de uma nova técnica representativa na pintura, escultura, decoração, arquitetura, livro, poesia, publicidade, vestidos, etc. Nossa sensibilidade reage imediatamente a uma obra de arte; como na natureza, ela dá o sentido de profundidade. Nossos olhos vão até o sol. Há movimento.

Tudo é cor em movimento, profundidade. Nós encontramos a técnica que deve servir a um esteticismo novo, representativo. Contrastes simultâneos, complementares, e dissonâncias sincrônicas.

A cor construtiva é a técnica de nossas representações da nova arte” (tradução nossa).

²⁵⁸ “Um azul só é azul em contraste com um vermelho [...]. É [pelo contraste] [...] que os homens [...] mais se diferenciam. É pelo contraste que os astros e os corações gravitam” (tradução nossa).

²⁵⁹ “O simultâneo é a arte da profundidade. Ele se exprime tecnicamente pela matéria-prima, matéria universal, o mundo. Sons, cores, vozes, dramas, paixões, pedra, minério, vegetal, animal, têxtis, açougue, química, física, civilização, filho, pai, mãe, quadros, vestidos, livros, poema, lâmpada, apito, são uma técnica. O mundo é a técnica. O contraste simultâneo é a aperfeiçoamento dessa técnica. O contraste simultâneo é a profundidade vista” (tradução nossa).

Assim, o contraste entre as cores promovia uma “profundidade vista”, pois não se restringia ao simples contato de duas colorações distintas, mas levava a uma percepção mais profunda, que indicava sons, movimentos, sensações, coisas, enfim, uma revelação do mundo.

Nessa técnica do “contraste simultâneo” e de outras características da pintura órfica, com suas cores brilhantes, musicais e espirituais, se insere o painel de Sonia Delaunay-Terk para *La Prose du Transsibérien*. Assim como as cores podiam revelar todo um mundo de significados, a pintura da artista parece refletir os sentidos expostos pelo poema de Cendrars. Enquanto o escritor relata suas viagens simultâneas, a pintora consegue dar o tom desse deslocamento pelas linhas sinuosas de seu painel colorido, que exprime o espírito do poeta.

Do mesmo modo que a visão do poeta é fragmentada em diferentes ângulos, contempla-se a pintura de Sonia Delaunay-Terk em suas formas compostas em vários planos geométricos, em linhas que se interceptam, e que remetem, em sua totalidade, a arquitetura de imagens justapostas do poema. No longo painel, há linhas semi-circulares que aparecem predominantemente na vertical, o que sugere um movimento do sentido superior da página ao inferior. Essas linhas são interrompidas por outras formas circulares na horizontal, ou por excertos de formas retangulares e triangulares, que interrompem o percurso das linhas no sentido vertical, conforme o fac-símile da obra, inserido nos anexos, p.191.

Com essa configuração, a obra de Delaunay-Terk remete à visão do poeta que observa várias imagens simultaneamente. Enquanto as linhas sinuosas, que parecem escorrer na vertical, acompanham o desenvolvimento dos versos e o deslocamento do trem durante a viagem, os planos que perpassam essa sequência simbolizam as imagens da subjetividade do poeta – tanto da memória quanto de sua imaginação – que entrecortam o relato da viagem espacial. Tudo se vê concomitantemente e com tamanha velocidade que as “Cores Simultâneas” de Sonia Delaunay-Terk expressam bem essa imagem de um todo fragmentado e de inúmeras imagens que saltam aos olhos do poeta.

A própria artista, em entrevista, confirma que sua pintura buscava a interpretação das viagens simultâneas do texto, ou seja, a expressão da interioridade do poeta. Por isso, negava que seu painel fosse chamado de abstrato: “*Je n’ai fait [...] de l’abstraction, car j’ai voulu exprimer des sentiments, des sensations*”²⁶⁰ (DELAUNAY-TERK, 1971 *apud* SIDOTI, 1987, p. 28). Junto do poema, a pintura apelava aos sentidos do leitor ou do apreciador, representando a simultaneidade das viagens relatadas por Cendrars. Assim, a artista afirma que fez

²⁶⁰ “Eu não fiz [...] uma abstração, pois eu quis exprimir sentimentos, sensações” (tradução nossa).

[...] *la représentation du voyage dans un style de pures formes, entre la vision initiale de Moscou et celle finale de Paris (rappel de la 'Roue' et de la 'Tour')*. Non pas des images, des objets au sens traditionnel, mais des lignes, des sensations, des sentiments. De l'inspiration pure²⁶¹ (DELAUNAY-TERK, 1971 *apud* SIDOTI, 1987, p. 27; grifos do autor).

O texto e a pintura buscavam tamanha sinergia, que Cendrars afirma que sua viagem era também uma espécie de contraste simultâneo: “*Le voyage est pour moi ce que vous appelez couleurs simultanées*”²⁶² (CENDRARS, 1987b, p.122). Enquanto as cores simultâneas de Delaunay contrapunham-se, a viagem de Cendrars era igualmente cheia de contrastes entre suas muitas sensações que perpassavam o deslocamento pela linha transiberiana.

Na arquitetura de cores, de linhas, para se expressar as imagens simultâneas que advinham da interioridade do poeta, o título do painel, *Couleurs Simultanées*, remete ao contraste entre cores quentes e frias, tons claros e escuros, aplicados concomitantemente pela pintura. Segundo Richards (1971), as cores, incluindo sua natureza, como saturação, luminosidade e brilho, “[...] excitam reações de emoção com características marcadamente individuais” (RICHARDS, 1971, p. 129). Se duas cores são combinadas, produzem-se relações de harmonia quando há certa compatibilidade recíproca entre ambas, cuja combinação contribui para suscitar certo estímulo. Porém, por outro lado, “[...] as relações de incompatibilidade entre as cores podem também ser percebidas de tal forma que a combinação delas não produz relação ordenada, mas apenas um entrechoque e uma confusão de reações” (RICHARDS, 1971, p. 129). Como na pintura de Delaunay-Terk observa-se o emprego de contrários cromáticos, a “incompatibilidade”, ou contraste entre as cores de naturezas distintas, revela justamente o que Richards (1971) evidencia: um entrechoque de reações que reflete o encontro desordenado, no poema, entre a descrição da viagem – do plano de câmara, das imagens vistas pela janela, e da sequência de estações pelas quais o trem passa – e a revelação da interioridade do poeta – de suas memórias, sentimentos e fantasias. Assim como ambos os planos são descritos simultaneamente no poema, a pintura capta igualmente o confronto entre essa multiplicidade de imagens concomitantes, apropriando-se das possibilidades do Cubismo Órfico, em que as cores conseguem captar as imagens díspares apresentadas pelo escritor.

²⁶¹ “[...] a representação da viagem em um estilo de formas puras, entre a visão inicial de Moscou e a final de Paris (evocação da ‘Roda’ e da ‘Torre’). Não por meio de *imagens*, objetos no sentido tradicional, mas de *linhas*, *sensações*, *sentimentos*. *Inspiração pura*” (tradução nossa).

²⁶² “A viagem é para mim o que vocês chamam de cores simultâneas” (tradução nossa).

A visualidade da obra revela a visão fragmentada e simultânea do poeta não somente pelas formas e cores da pintura, mas também pela disposição dos versos na página e por sua grafia. Sonia Delaunay-Terk afirma que ela e Cendrars estavam guiados por um “verdadeiro espírito de pesquisa” – “[...] *nous étions guidés par un véritable esprit de recherche*”²⁶³ (DELAUNAY-TERK *apud* SIDOTI, 1987, p.18) –, de modo que refletiram sobre a tipografia e a coloração da grafia dos versos: “*nous avons commencé avec une recherche sur les lettres, la typographie, dont j’ai eu l’idée de proposer le caractère coloré*”²⁶⁴ (DELAUNAY-TERK *apud* SIDOTI, 1987, p.18). Além disso, Delaunay-Terk também afirma que a tipografia e a coloração em que os versos foram grafados visavam uma interpretação “[...] *par les couleurs et leurs nuances les thèmes et les sentiments exprimés par le texte poétique*”²⁶⁵ (DELAUNAY-TERK, 1971 *apud* SIDOTI, 1987, p. 28).

O poema é dividido por faixas coloridas que delimitam estrofes ou pequenos blocos de versos, que se diferenciam uns dos outros pela tipografia e pela cor da grafia. Essa divisão do texto em blocos contribui para a criação do efeito de sucessão de imagens díspares, dos planos exterior e interior vistos pelo poeta, que se dão simultaneamente. Desse modo, evidencia-se como os artistas se apropriam tanto da técnica cubista, em que vários ângulos de visão são captados e expostos concomitantemente, quanto do ideal futurista da simultaneidade, empregando-os, porém, com uma técnica inovadora, que apela ao visual.

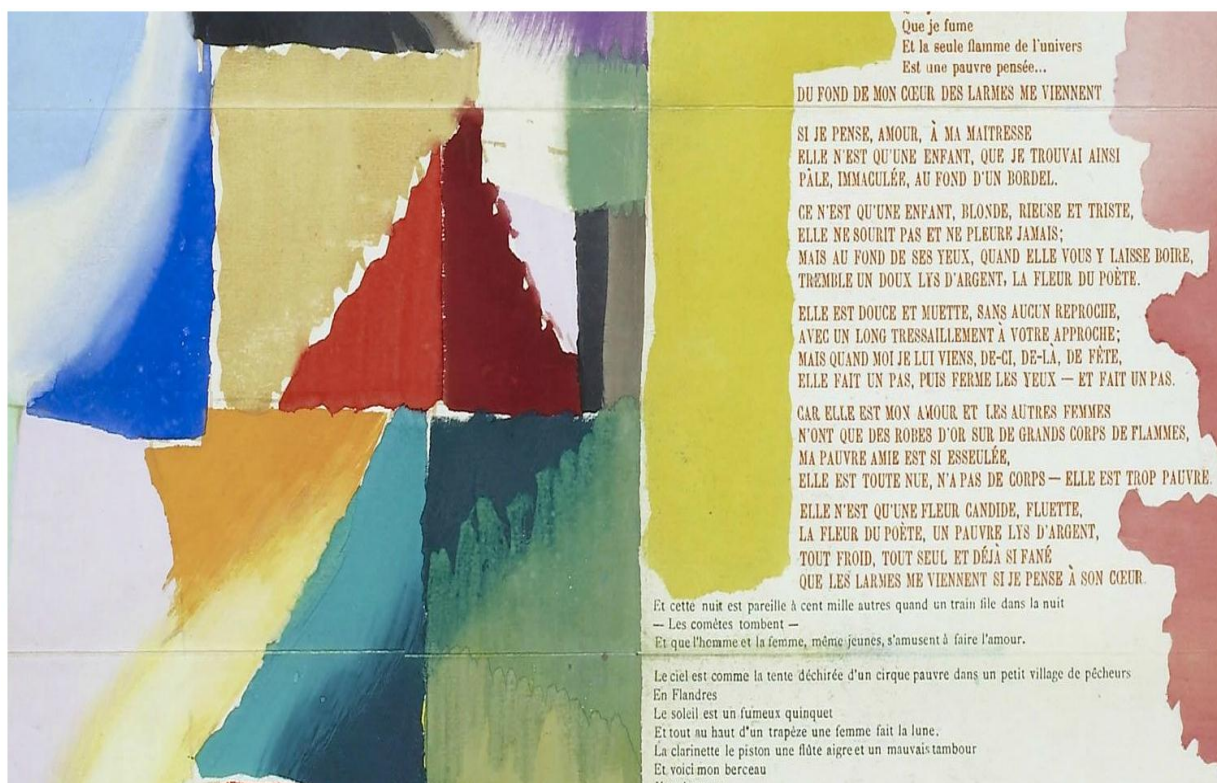
A união entre as artes plásticas e literária se torna ainda mais íntima quando a pintura revigora a divisão dos blocos de versos do poema e lhes dá mais expressão. Um exemplo disso é o primeiro momento em que as linhas circulares no sentido vertical são interrompidas por formas triangulares, relacionando-se diretamente com a temática de um bloco de versos, conforme se observa na Figura 20:

²⁶³ “[...] estávamos guiados por um verdadeiro espírito de pesquisa” (tradução nossa).

²⁶⁴ “começamos com uma pesquisa sobre as letras, a tipografia, na qual tive a ideia de propor o caractere colorido” (tradução nossa).

²⁶⁵ “[...] por meio das cores e de suas nuances, os temas e os sentimentos expressos pelo texto poético” (tradução nossa).

Figura 20- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*

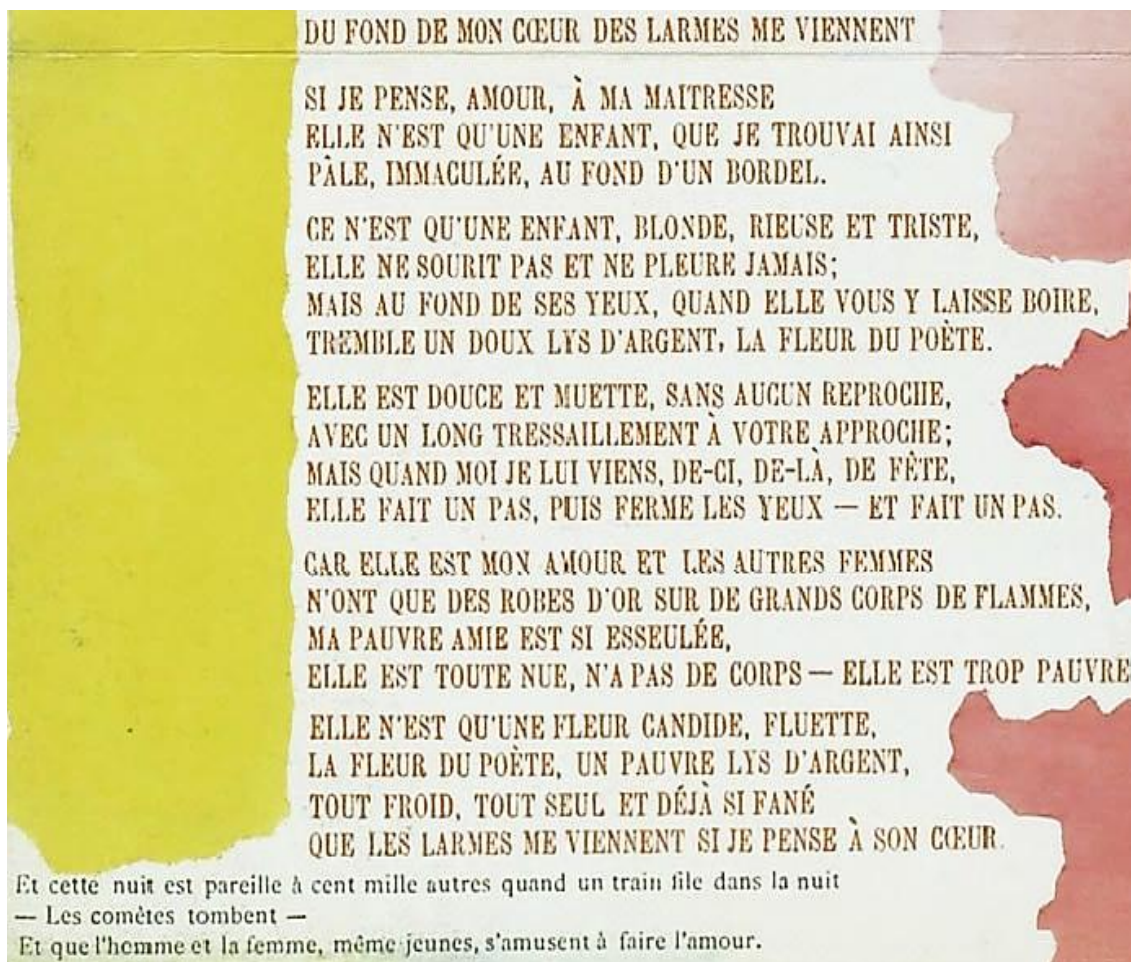


Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913, não paginado).

O poeta narrava os “ritmos do trem”, uma mistura de sons estrepitosos, de imagens de passageiros – como o “*L’homme aux lunettes bleues qui se promenait nerveusement dans le couloir et qui me regardait en passant*”²⁶⁶ (CENDRARS, 2006b, p. 49) – e o que se observava pela janela da locomotiva, como as planícies siberianas. De repente, a viagem adentra no domínio afetivo do poeta e ele fala de sua acompanhante de viagem, a Jehanne de France, com profundo lirismo, conforme o excerto abaixo:

²⁶⁶ “O homem de óculos azul que andava nervosamente no corredor e que me olhava ao passar”. (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 31).

Figura 21- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913, não paginado).²⁶⁷

O poeta descreve Jehanne de France como uma flor cândida, murcha e delgada. É o “*lys d'argent du poète*”: o lírio de prata era uma moeda do governo de Louis XIV, hoje já sem valor monetário, a não ser pela estima de colecionadores. Assim, Jehanne é um “pobre lírio de prata” – prostituta, pobre e abandonada – mas em quem o poeta pode encontrar algum valor, o sentimental. Por isso, ela se torna “a flor do poeta”.

²⁶⁷ “Do fundo de minha alma lágrimas me despontam// Se eu pensar, Amor, em minha amante;/ Ela é só uma criança, a quem assim achei/ Pálida, imaculada, no fundo dum bordel.// Ela é só uma criança, loira, risonha e triste;/ Ela não dá sorrisos e jamais chora;/ Mas no fundo dos seus olhos, quando ela lá vos deixa beber;/ Treme um doce lírio de prata, a flor do poeta.// Ela é doce e muda, imaculada,/ Tem um longo tremor ao ser aproximada;/ Mas quando eu festivo, daqui, de lá, m'achego./ Ela dá um passo, depois fecha os olhos - dá um passo./ Pois ela é meu amor e as outras mulheres/ Só têm roupa de ouro sobre os grandes corpos em chamas,/ Minha pobre namorada é tão abandonada,/ É toda nua, não tem corpo – é pobre demais.// Ela é apenas uma flor cândida, delgada/ A flor do poeta, um pobre lírio de prata./ Todo frio, solitário, e já tão murcho/ Que as lágrimas me despontam, se eu pensar no seu coração.// E esta noite é igual a cem mil outras quando um trem corre na noite / – Caem cometas –/ E o homem e a mulher, mesmo jovens, divertem-se em fazer amor” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.31, 33).

Como se pode notar, esse excerto destaca-se por ser muito diferente do resto do poema. Ao contrário da predominância de versos livres, sem pontuação e prosaicos, de leitura ágil, assemelhando-se com o ritmo acelerado da viagem pelo transiberiano, no excerto acima, evidencia-se um tom de lirismo, com uma forma que quase é fixa: são quartetos que variam entre onze e treze sílabas poéticas, em que se encontram um grande número de hemistíquios na sexta sílaba métrica. Assim, esse bloco se aproxima à forma clássica alexandrina, que muitas vezes foi usada na poesia francesa para cantar o amor a uma mulher. Como dito anteriormente, o texto é constituído de “viagens simultâneas”, em que há uma sucessão de imagens vistas pelo poeta, que advém tanto de seu plano exterior, como o relato do deslocamento pela linha transiberiana, quanto do seu interior, como suas sensações, memórias e fantasias. No excerto acima, é possível evidenciar uma viagem de Cendrars em seu domínio afetivo, que se diferencia dos outros excertos não só pela temática romântica, mas também pelo lirismo e pelas técnicas próximas à tradição. Entre a fragmentação e a simultaneidade de suas sensações pelo Transiberiano, Cendrars faz uma “tapeçaria de retalhos” de imagens díspares e diferentes técnicas poéticas, ora de palavras em liberdade, ora de um lirismo tradicional.

Além disso, o trecho igualmente se destaca visualmente, já que o texto aparece grafado em caixa alta e em vermelho, a cor do amor (conforme Figura 21), conferindo o ardor dos sentimentos do poeta por sua *Petite Jehanne de France*. Ao lado, na pintura, destacam-se dois triângulos também em tons vermelhos (como se observa na Figura 20). A agudez dos ângulos dessas figuras geométricas, entrecortando as formas circulares, assemelha-se com esse momento em que os sentimentos do poeta perpassam a narrativa do trem – “*Du fond de mon cœur des larmes me viennent/ Si je pense, Amour, à ma maîtresse*”²⁶⁸ (CENDRARS, 2006b, p. 50). Essa agudez também revela a intensidade de seus sentimentos.

Posterior a esse bloco, versos seguem sugerindo que o casal de viajantes “divertem-se fazendo amor” – “*Et cette nuit est pareille à cent mille autres quand un train file dans la nuit/Les comètes tombent/ Et que l’homme et la femme, même jeunes, s’amusent à faire l’amour*”²⁶⁹ (CENDRARS, 2006b, p. 50). A imagem do triângulo equilátero, dividido em dois triângulos retângulos, destaca-se dentre as outras formas geométricas. Esse triângulo, fracionado em dois, sugere a união íntima entre homem e mulher. O poeta e sua Jehanne fundem-se em um. Não é por acaso que os dois triângulos retângulos são de tonalidades

²⁶⁸ “Do fundo da minha alma lágrima me despontam/ Se eu pensar, Amor, em minha amante” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.31).

²⁶⁹ “E esta noite é igual a cem mil outras quando um trem corre na noite / – Caem cometas –/ E o homem e a mulher, mesmo jovens, divertem-se fazendo amor” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.33).

diferentes: claro e escuro. Segundo Chevalier, em seu *Dicionário de símbolos*, “o vermelho-claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico [...]. O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto” (CHEVALIER, 1997, p. 944). Assim, o triângulo vermelho-claro representa o macho, o poeta, assim como o vermelho-escuro representa a fêmea, Jehanne. É preciso também enfatizar que Chevalier (1997) ainda define o vermelho tanto como a sugestão das pulsões sexuais, da libido e dos instintos passionais, como também a cor consagrada ao amor e à paixão. A coloração dos triângulos na pintura, assim como o vermelho na grafia dos versos, simboliza claramente a união sexual e afetiva, entre o poeta e sua acompanhante de viagem, sobre a qual se lê nos versos. Mais uma vez, percebe-se como os vários significantes – a palavra, a cor e a imagem – unem-se simultaneamente para a construção do significado. Quando o escritor volta a falar do percurso pela linha transiberiana, retornam as formas semicirculares na vertical e o texto também aparece grafado em preto, sem grande destaque. Assim, o excerto distingue-se dos demais e comprova a inserção da interioridade do poeta ao relato da viagem.

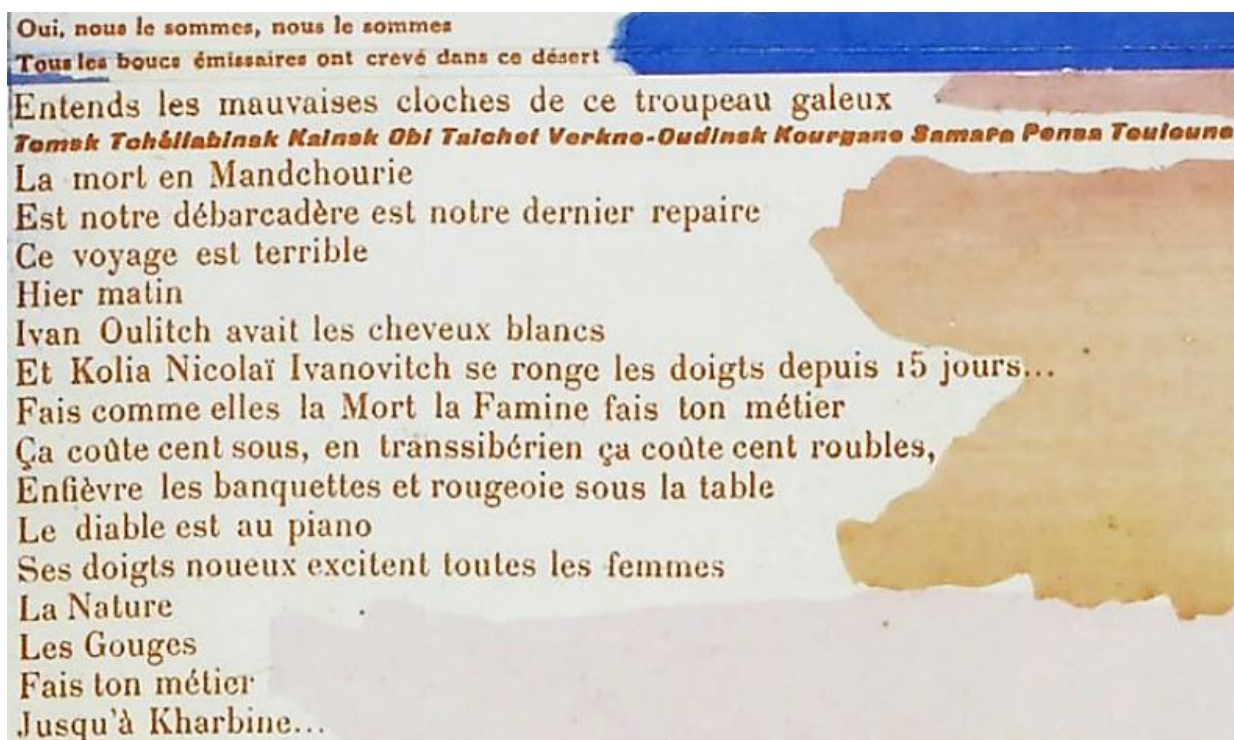
Além disso, outro elemento muito interessante nessa união entre pintura e poema é a relação que se estabelece entre ambos para a expressão de certa sonoridade. Enquanto que, no poema, procura-se expressar os sons agressivos do trem – como já analisado anteriormente –, a pintura procura também expressar o barulho produzido pela viagem de Cendrars apropriando-se dos métodos órficos em que as formas e as cores são “musicalizadas”. Pela importância da sonoridade na obra, o escritor inclusive a dedica aos músicos: nas publicações posteriores do poema em *Du monde entier au cœur du monde* aparece a epígrafe “*Dédiée aux musiciens*”²⁷⁰ (CENDRARS, 2006b, p. 43).

Na obra, em alguns momentos, pode-se depreender a questão sonora que se constrói entre a pintura e o poema. Como já analisado, no texto, em um estado de ansiedade, Jehanne repete várias vezes a mesma questão, que forma um refrão pelo poema – “*Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre?*”²⁷¹ (CENDRARS, 2006b, p. 53). Em resposta a uma dessas indagações, o poeta responde:

²⁷⁰ “Dedicada aos músicos” (tradução nossa).

²⁷¹ “Diga, Blaise, nós estamos bem longe de Montmartre?” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.35).

Figura 22- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913, não paginado).²⁷²

Já entediado com os questionamentos recorrentes de Jehanne durante toda a viagem, pede para que ela ouça os barulhos produzidos pelo “rebanho sarnento”: “*Entends les sonnailles de ce troupeau galeux*²⁷³/*Tomsk Tchéliabinsk Kainsk Obi Taïchet Verkné Oudinsk Kourgane Samara Pensa-Touloune*” (CENDRARS, 2006b, p. 53). Trata-se de blocos sonoros, que chegam a lembrar a língua russa, porém são sons desprovidos de sentido, que poderiam misturar os ruídos estridentes do trem e o barulho das conversas entre os passageiros, no interior da locomotiva. Nesse verso, conforme os preceitos dadaístas, o som por si só produz algum efeito expressivo. Esse momento de tédio e cansaço não produz somente esses ruídos estridentes, mas também uma sonoridade produzida pelo diabo, que está no piano a tocar com seus dedos retorcidos – “*Le diable est au piano/ Ses doigts noueux*

²⁷² “Sim, estamos, estamos/ Todos os bodes expiatórios arrebentaram-se neste deserto/ Escuta os chocalhos desta manada sarnenta/ *Tomsk Tchéliabinsk Kainsk Obi Taïchet Verkné Oudinsk Kourgane Samara Pensa-Touloune* /A morte na Manchúria/ É nosso desembarcadouro é nosso último covil/ Esta viagem é terrível/ Ontem de manhã/ Ivan Oulitch tinha os cabelos brancos/ E Kolia Nicolaï Ivanovitch rói os dedos há quinze dias.../ Faça como elas a Morte a Fome faça seu trabalho/ Custa cem tostões, no transiberiano, custa cem rublos/ Inflama os bancos e avermelha-te debaixo da mesa/ O diabo está no piano/ Seus dedos nodosos excitam todas as mulheres/ A Natureza/ As Ganças/ Faça seu trabalho/ Até Harbin...” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.37, 39).

²⁷³ “Escuta os chocalhos desta manada sarnenta” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.37)

excitent toutes les femmes”²⁷⁴ (CENDRARS, 2006b, p.53). Sua música excita as mulheres, o que faz com que Jehanne fique ansiosa e repita várias vezes a mesma questão.

A desarmonia desses sons reflete-se na pintura, que insere uma forma retangular que se difere da sequência dada pela pintura, interrompendo a continuidade das formas semicirculares que seguiam na vertical e opondo-se à sequência harmônica anterior (conforme a Figura 23). Conforme os ideais órficos, em que a pintura se relaciona com a música, quando um elemento quebra o equilíbrio ou a combinação entre os outros componentes da tela, instaura-se, assim, uma desarmonia ou uma dissonância no quadro. Como afirmava Kandinsky (2005), a arte atual se fazia dessas dissonâncias, contrárias à geometria e à lógica: “Creio que nossa atual harmonia não pode ser encontrada pela via ‘geométrica’, mas pela via que é diretamente contrária ao geométrico, ao lógico. E essa via é a das ‘dissonâncias na arte’, ou seja, tanto na pintura como na música” (KANDINSKY, 2005, p.122; grifos do autor). Confere-se um exemplo de tal desarmonia no painel de Delaunay-Terk no excerto abaixo:

²⁷⁴ “O diabo está no piano/ Seus dedos nodosos excitam todas as mulheres” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.37).

Figura 23- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913, não paginado).

Essa desarmonia de formas na pintura, com a inserção de uma figura retangular, reflete diretamente o estado de tédio e de ansiedade sentido pelo poeta nesse momento em que a viagem tornou-se “terrível” – “*Ce voyage est terrible*²⁷⁵”. A sensação de impaciência se mostra em um dos passageiros, que passou os quinze dias de viagem roendo os dedos: “*Et Kolia Nicolai Ivanovitch se ronge les doigts depuis quinze jours...*”²⁷⁶. E o desembarcadouro

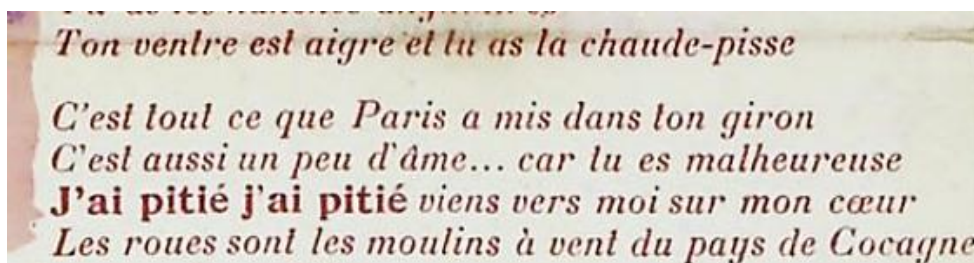
²⁷⁵ “Esta viagem é terrível” (tradução nossa).

²⁷⁶ “E Kolia Nicolai Ivanovitch roí os dedos há quinze dias...” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.37).

dessa viagem é a morte na Manchúria, o último covil para o poeta e a prostitua que o acompanha – “*La mort en Mandchourie/ Est notre débarcadère est notre dernier repaire*”²⁷⁷. O próprio poeta relaciona o estado de angústia e de delírio dos passageiros às cores intensas do painel de Delaunay, sugerindo que, se fosse pintor, poria muito vermelho e amarelo no final da viagem, pois todos estavam loucos: “*Si j’étais peintre je déverserais beaucoup de rouge, beaucoup de jaune sur la fin de ce voyage/ car je crois bien que nous étions tous un peu fous/ Et qu’un délire immense ensanglantait les faces de mes compagnons de voyage*”²⁷⁸ (CENDRARS, 2006b, p.59).

Os sons desarmônicos e essas imagens de inquietação presenciadas pelo poeta despertam-lhe o apetite sexual. Pede que Jehanne, a prostituta, faça seu trabalho – “*Fais comme elles la Mort la Famine fais ton métier*”²⁷⁹. De repente, Jehanne incita um sentimento de piedade no poeta, por sua condição de prostituição, de tristeza e por suas doenças sexualmente transmissíveis:

Figura 24- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913, não paginado).²⁸⁰

O texto grafado em vermelho, com a frase “*j’ai pitié*” destacada, expressa a intensidade do sentimento de pena que o poeta tem por sua acompanhante de viagens. É nesse momento de piedade que o poeta passará da ansiedade e do tédio para um delírio amoroso-sexual, mudando completamente o tom de seus versos. A passagem abrupta de um sentimento a outro também se reflete em um tipo de desarmonia, à qual a pintura adere. O deslocamento espacial se interrompe e adentra as fantasias sexuais do poeta, que imagina locais onde o amor

²⁷⁷ “A morte na Manchúria/ É nosso desembarcadouro é nosso último covil” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.37).

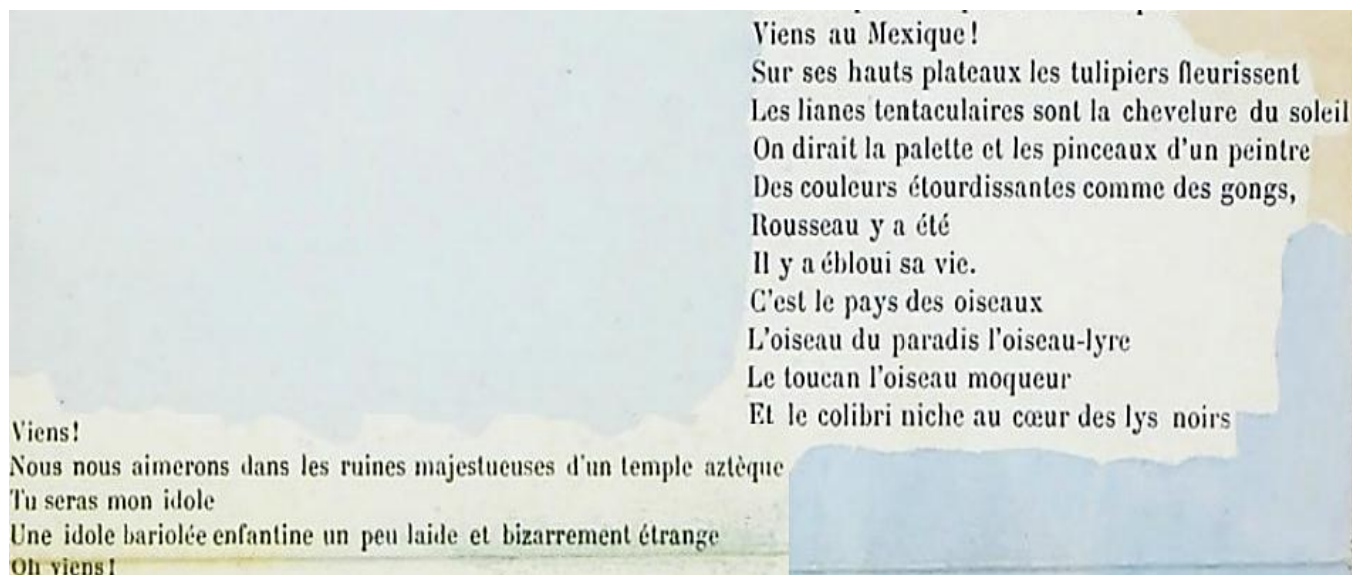
²⁷⁸ “Se fosse pintor, derramaria muito amarelo e muito vermelho sobre o fim desta viagem/ Pois eu acho mesmo que nós éramos todos um pouco loucos/ E que um imenso delírio ensanguentava os rostos nervosos de meus companheiros de viagem” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.45).

²⁷⁹ “Faça como elas a Morte a Fome faça seu trabalho” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.37).

²⁸⁰ “Teu ventre está azedo e estás com gonorreia// Isso é tudo o que Paris colocou em regaço/ É também um pouco de alma... pois estás infeliz/ Tenho pena tenho pena vem pra cá sobre o meu coração/ As rodas são os cataventos do país de Cocanha” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.39).

seria pleno e ardente. As rodas do Transiberiano transformam-se em moinhos do país imaginário de Cocanha²⁸¹ – “*Les roues sont les moulins à vent du pays de Cocagne*”²⁸² (CENDRARS, 2006b, p.54). O poeta também sugere outras viagens imaginárias por diversos espaços paradisíacos, como o México:

Figura 25- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913, não paginado).²⁸³

Nessa viagem sugerida pelo poeta, projeta-se uma paisagem alegre, com flores e pássaros. O fundo azul claro da página, no excerto, parece associar-se à ideia desse local tranquilo e paradisíaco onde o casal pode amar-se: o céu do “*pays des oiseaux*”, onde voam o pássaro-lira, o tucano, o sabiá e o colibri. O poeta parece também se apropriar da ideia do Cubismo Órfico e produz um texto em que a coloração aparece “musicalizada” e repleta de contrastes, como a pintura de Sonia Delaunay-Terk. Há uma expressão da variedade de cores vislumbradas por essa imagem do paraíso, de modo que o poeta a descreve como a “palheta e os pinceis de um pintor”, com “cores estrondosas”. Além disso, nesse país, Jehanne seria um “ídolo sarapintado, infantil, feio, bizarro e estranho”. Essa paisagem ainda ressoa “estridente”

²⁸¹ *Le pays de Cocagne* eram terras imaginárias que foram cantadas pela tradição oral desde meados do século XIII na França, trata-se de uma nação utópica em que reinariam a abundância, o ócio, a liberdade e os diversos prazeres.

²⁸² “As rodas são os cataventos do país de Cocanha” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.39).

²⁸³ “Venha para o México!/ Sobre os altos planaltos as tulipeiras florescem/ As trepadeiras tentaculares são a cabeleira do sol/ Diríamos a paleta e os pincéis de um pintor/ Cores estrondosas como gongos,/ Rousseau já esteve aqui/ Aqui ele encantou sua vida/ Esse é o país dos pássaros/ O pássaro do paraíso, o pássaro-líra/ O tucano, o sabiá/ E o colibri constrói seu ninho no coração do lírio negro// Venha!/ Nós nos amaremos nas majestosas ruínas de um templo asteca / Você será meu ídolo/ Um ídolo sarapintado infantil um pouco feio e bizarramente estranho/ Oh venha” (tradução nossa).

não só pelos contrastes coloridos, ou pela bizarrearia de Jehanne, mais pela sugestão de sons desarmônicos que o poeta lhe imprime, como as “cores gongos” e o “passarinho-líra”, instrumentos muito diferentes, de modo que o som do primeiro, o gongo, é vibrante, intenso e grave, enquanto o segundo, a líra, é suave e agudo.

Se ambos, pintura e poema, forem comparados em sua totalidade, veremos que os contrastes entre as sensações agressivas e afetuosas, de tédio e de entusiasmo são representadas pelos contrastes entre as cores claras e escuras, quentes e frias que acabam por expressar tais sensações contrapostas. O apreciador pode experimentar as emoções do poeta por meio da cor.

Além disso, é preciso dizer que todo esse conjunto visual e sonoro, das viagens imaginárias e sexuais do poeta, é também trabalhado pela pintura. Primeiramente, é preciso destacar, no painel de Delaunay-Terk, traços ovais que lembram o desenho de um arco-íris, que representaria o céu colorido desse país paradisíaco, conforme se vê na Figura 23, no inferior da imagem. Posteriormente, pode-se confirmar que esse excerto do poema, que expõe as aventuras sexuais e imaginárias do poeta, é acompanhado no painel de Delaunay-Terk por uma imagem retangular que interrompe a sequência de linhas que escorriam na vertical, conforme se observa na Figura 23. Do mesmo modo que o escritor suspende o relato da viagem pela linha transiberiana para adentrar suas fantasias, a pintora insere esse fragmento da expressão interior do poeta, descontinuando a movimentação da viagem pelas linhas na vertical. Quando o poema dá prosseguimento à descrição do deslocamento espacial, retornam as linhas circulares na pintura. O painel de Sonia-Delaunay-Terk, mais uma vez, mostra-se conectado ao texto de Cendrars.

No poema, há outros versos que refletem os sons estridentes e desarmônicos dessa viagem, como “*La clarinette le piston une flûte aigre et un mauvais tambour*²⁸⁴”, “*Il y a des cris de sirène qui me déchirent l’âme*²⁸⁵”, “*Et les chiens du malheur qui aboient à nos trousses*²⁸⁶”. Como dito anteriormente, o deslocamento pela linha transiberiana é marcado, no poema, por uma sonoridade completamente dissonante: segundo o poeta, “*Tout est un faux accord*²⁸⁷” e o trem em seus trilhos é “[...] *un orage sous le crâne d’un sourd...*²⁸⁸”. A diafonia desses “acordes falsos” revela a dissonância entre os diversos sons estridentes produzidos pelo trem.

²⁸⁴ “O clarinete o pistão uma flauta azeda e um tambor ruim” (tradução nossa).

²⁸⁵ “Há gritos de sirene que me rasgam a alma” (tradução nossa).

²⁸⁶ “E os cachorros da desgraça que latem para nossas maletas” (tradução nossa).

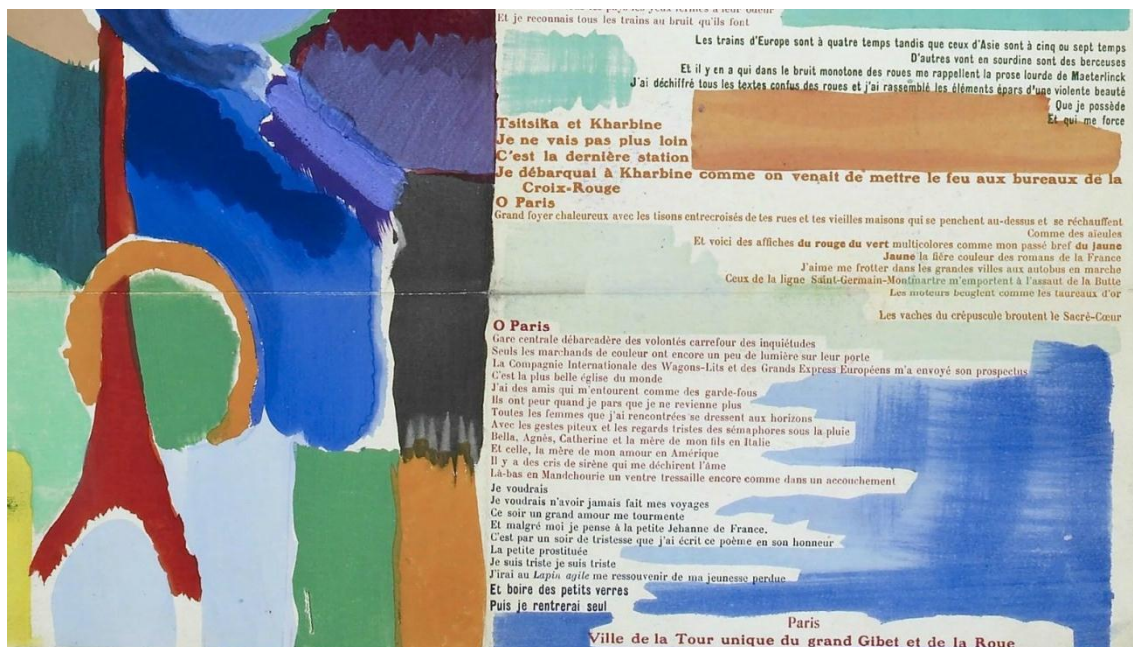
²⁸⁷ “Tudo é um falso acorde” (tradução nossa).

²⁸⁸ “[...] uma tempestade no crânio de um surdo” (tradução nossa).

Essa sensação de sons agressivos mostrada pelo poeta é também interpretada na pintura. O verso “*Des couleurs étourdissantes comme des gongs*”²⁸⁹, transmite a ideia das “cores estrondosas como gongos”, ou seja, cores que são também “estridentes”. As imagens, pela abstração de suas formas, nos revelam certo estranhamento em um primeiro momento. As dissonâncias entre as cores, conforme evidenciado anteriormente, revela uma desarmonia, por não possuir uma relação ordenada e evidenciar “falsos acordes”, ou seja, contrastes fortes entre claro e escuro, cores frias e quentes. Assim, os planos que se entrecortam tanto na vertical quanto na horizontal revelam essa dissonância do quadro e, mais uma vez, ligam à obra à estética órfica.

Em meio às formas abstratas que se interceptam, expondo a dissonância dos sons do trem e as várias viagens simultâneas do poeta (pela linha transiberiana, pela memória e pela fantasia), aparece no vigésimo segundo painel, finalizando a obra, a Torre Eiffel vermelha, interceptada pela roda gigante verde e contornada de laranja.

Figura 26- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913, não paginado).

A *Grande Roue* foi construída para a Exposição Universal de 1900 e foi um dos grandes símbolos da imponência da modernidade e da era das máquinas, assim como a Torre Eiffel, levantada para o mesmo evento, em 1889. A presença dos dois monumentos em *La*

²⁸⁹ “Cores estrondosas como gongos” (tradução nossa).

Prose, tanto da torre, quanto da roda, representam o ideal vanguardista de exaltação às máquinas. O último verso do poema ilustra a nova face de Paris, com os símbolos da modernidade: “*Paris/ Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue*”²⁹⁰ (CENDRARS, 2006, p.63). A Torre Eiffel foi outras vezes cantada por Cendrars e ganhou espaço entre os *Dix-neuf poèmes élastiques*:

*Tu est tout
Tour
Dieu antique
Bête moderne
Spectre de mon poème
Tout
Tour du monde
Tour en mouvement*²⁹¹
(CENDRARS, 2006b, p.93).

A Torre também foi um dos motivos preferidos de Robert Delaunay em suas experimentações dos “contrastos simultâneos”, sobretudo em suas telas entre 1909 e 1912. Para o pintor, o monumento era também um símbolo da modernidade. Cendrars relata a obsessão de Delaunay pela Torre e a “luta” que travou com ela, em busca de uma representação “perfeita” de sua grandiosidade, o que fez com que o pintor passasse horas observando-a: “[...] Robert [...] rondava, de macacão, em volta da torre Eiffel. [...] pude assistir a um drama inesquecível: a luta entre um artista e um tema tão novo que ele não sabia como domá-lo” (CENDRARS, 2001, p.143). O poeta também comenta a fascinação que ele e seu amigo, Delaunay, nutriam pelo monumento tão moderno e a forma como o estudaram, a fim de representá-lo em suas obras:

Nenhuma fórmula de arte conhecida até então podia ter a pretensão de resolver plasticamente o caso da torre Eiffel. [...] Quando nós nos afastávamos, ela dominava Paris, rígida e perpendicular; quando nós nos aproximávamos, ela se inclinava e se debruçava sobre nós. Vista da primeira plataforma, ela se retorcia e, vista do topo, ela se agachava, as pernas separadas, o pescoço recolhido. Era preciso igualmente captar Paris em torno dela, situá-la. Tentamos todos os pontos de vista, nós a observamos de todos os ângulos, de todas suas faces [...]. E esses milhões de toneladas de ferro, esses 35 milhões de rebites, esses trezentos metros de altura de vigas entrecruzadas, esses quatro arcos de cem metros de envergadura, toda essa massa vertiginosa fazia o maior charme para nós. Em certos dias de

²⁹⁰ “Paris/Cidade da Torre única do grande Patíbulo e da Roda” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.51).

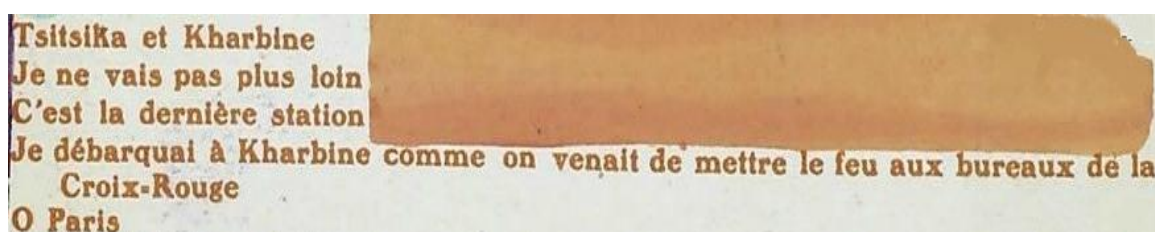
²⁹¹ “Tu és tudo/ Torre/ Deus antigo/ Besta moderna/ Espectro do meu poema/ Tudo/ Tour do mundo/ Torre em movimento” (tradução nossa).

primavera, ela se mostrava compreensiva e risonha [...]. Em certos dias de mau tempo, ela embirrava conosco, arrepiada e desagradável, parecia sentir frio. À meia noite, já não existíamos para ela; toda sua flama se voltava para Nova York com quem flertava já naquela época; e ao meio-dia, ela dava a hora certa aos navios em alto-mar. Foi ela quem me ensinou o código Morse, o que me permite hoje compreender os sinais dos telégrafos. E como se rodássemos em torno dela, descobrimos que ela exercia uma atração particular sobre muita gente [...]; os primeiros aviões giravam em torno dela dizendo-lhe bom dia, Santos Dumont já a tinha eleito alvo quando de seu memorável voo de dirigível, assim como os boches deveriam tomá-la como alvo durante a guerra, alvo simbólico e não estratégico, e lhes garanto que não a teriam atingido pois toda a França se deixaria matar por ela [...]. (CENDRARS, 2001, p.145, 146).

O ícone da modernidade, que emitia a “hora certa aos navios”, que ensinava “o código Morse” e que foi o ponto dos primeiros voos de aviões, também faz presença em *La Prose du Transsibérien*. A Torre que tanto intrigava seu marido e foi alvo de seus estudos, é um dos únicos traços figurativos do painel de Sônia Delaunay-Terk. A imagem torna-se muito sugestiva se comparada aos versos que a acompanham.

No texto, o poeta começa seu relato saindo de Moscou rumo ao Oriente. Durante sua viagem, apresenta as estações pelas quais passa, de modo que o leitor pode acompanhar o deslocamento realizado pelo mapa da linha transiberiana que precede o poema. Finalmente, chega à última estação, em Harbin, na região da Manchúria. O bloco de versos a seguir, que aparece em laranja, relata o momento do desembarque:

Figura 27- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



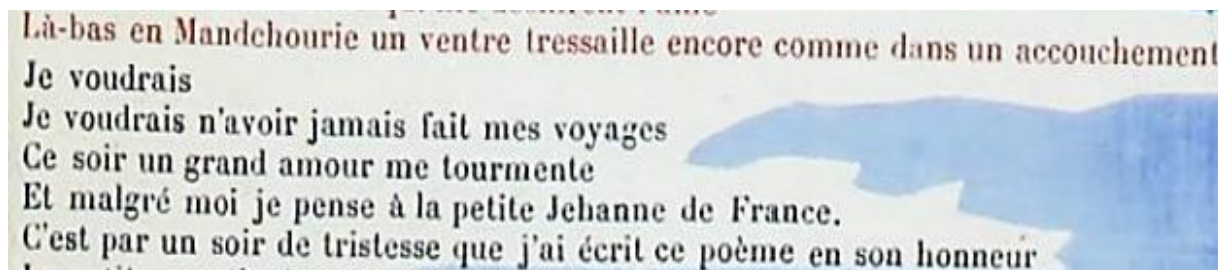
Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913, não paginado).²⁹²

Enquanto falava de seu desembarque, na Manchúria, uma inexplicável Paris aparece, destruindo todas as referências geográficas até então estabelecidas. Depois de destacar dados precisos da realidade, nos citar estação por estação por onde passou, e nos relatar sua viagem com ênfase no tempo presente, o poeta nos transporta novamente para Paris, provavelmente o local de onde não saiu e do qual estaria relembrando suas reminiscências. A Manchúria, ponto

²⁹² “Tsitsihar e Harbin/ Eu não vou mais longe/ É a última estação/ Desci em Harbin como quando acabavam de atear fogo no escritório da Cruz-Vermelha/ Oh Paris” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.49).

do desembarque, transforma-se em espaço da memória, que ainda estremece como “um ventre em um parto”; assim como todo o relato do poema reflete as lembranças de uma viagem:

Figura 28- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913, não paginado).²⁹³

O fato do único traço figurativo da pintura ser a Torre Eiffel interceptada pela roda gigante revela a referência espacial do único lugar concreto onde o poeta esteve. É o tempo-espaço da realidade. Os espaços relatados anteriormente são os vários excertos da memória e do pensamento do poeta, dados simultaneamente e, por isso, tão distorcidos e fragmentados na pintura. Assim, toda a interioridade do poeta foi representada por formas abstratas, enquanto que a “realidade” foi retratada com um desenho figurativo.

Na obra, as imagens criadas pelo texto de Cendrars são ilustradas pela pintura de Sonia Delaunay-Terk: *Les Couleurs Simultanées*, em suas formas decompostas em vários planos geométricos e em linhas que se entrecortam, propõe a arquitetura de imagens justapostas do poema, que descreve a sobreposição entre a realidade documental, a memória e a fantasia durante a viagem pela linha transiberiana.

Poesia e pintura sobressaem ao domínio imagético e atingem a audição pela reprodução de sons que refletem os ruídos do transiberiano em seu deslocamento: no poema, pela expressividade do estrato fônico, e, na pintura, pela capacidade musical da justaposição de formas e de contrários cromáticos, criando uma espécie de ritmo vibrante.

Em *La Prose du Transsibérien*, assim, palavra e imagem dialogam e produzem simultaneamente sentidos, em que a apreciação de ambos constrói uma significação singular. Poema e pintura tornam-se inseparáveis de modo que não se pode distinguir aqui as artes plásticas e literária, já que predomina o conceito de obra visual vanguardista, com as novas formas de representação que se utilizam dos recursos estilísticos de ambas as artes.

²⁹³ “Lá longe na Manchúria um ventre estremece ainda como num parto// Eu queria/ Eu queria nunca ter feito minhas viagens/ Esta noite um grande amor atormenta-me/ E sem querer eu penso na pequena Jehanne de França/ É numa noite de tristeza que escrevi este poema em sua honra” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.51).

4.4 Técnicas poéticas de *La Prose du Transsibérien*

“*Et j’étais déjà si mauvais poète
Que je ne savais pas aller jusqu’au bout*”²⁹⁴
(CENDRARS, 2006b, p. 45).

Com um texto repleto da simultaneidade das visões do poeta – com a descrição da viagem e as imagens da memória, do pensamento e da fantasia –, *La Prose du Transsibérien* procura unir o assunto das viagens simultâneas aos aspectos formais da obra. Conforme já analisado, a enumeração de imagens díspares, expostas concomitantemente, se reflete no painel de Sônia Delaunay-Terk e na disposição dos versos pela página – ora centralizados na página, ora alinhados à esquerda, ou à direita–, grafados em diferentes cores e tamanhos de fonte, simbolizando a união de imagens díspares da subjetividade do poeta.

Além da alta expressividade do aspecto visual da obra, em que a visão de todos os elementos na página contribui para a criação dos sentidos do texto, *La Prose* ainda assume outras características de simultaneidade quando integra técnicas poéticas distintas. Como analisado anteriormente, o texto reúne desde as palavras em liberdade até excertos que se aproximam das formas tradicionais.

Segundo o ideal vanguardista de que era preciso reestabelecer a pureza original da linguagem poética e libertar a poesia das leis da versificação ligadas à tradição, no poema de Cendrars, em alguns momentos, as palavras ganham soberania e, com sua diferente grafia, aparecem livres das estruturas da sintaxe ou de outras regras da língua, porém, carregadas de seus sentidos imanentes. Assim, é possível encontrar na obra, versos constituídos por substantivos e onomatopeias, como “*Jehanne Jeannette Ninette nini ninon nichon/ Mimi mamour ma poule mon Pérou/ [...] Concon/Coucou*”²⁹⁵ (CENDRARS, 2006b, p.56); ou meros sons desprovidos de significado, como “*Tomsk Tchéliabinsk Kainsk Obi Taïchet Verkné Oudinsk Kourgane Samara Pensa-Touloune*” (CENDRAS, 2006b, p.53).

Além do uso das palavras em liberdade, em *La Prose* também se evidencia o uso do verso livre. No anseio de libertar a linguagem poética das normas e do “preciosismo” da tradição, a vanguarda presou pelo convencional e pelo comum, num desejo de religar as artes à sua contemporaneidade ou de simplesmente restaurar os laços entre arte e vida. Nesse sentido, além de uma temática voltada às experiências do mundo moderno, como a viagem de Cendrars pela transiberiana, o uso do verso livre não só destruía as formas fixas do metro,

²⁹⁴ “E eu já era tão mau poeta/ Que não sabia ir até o fim” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.23).

²⁹⁵ “Joana Joanhina Nininha Nini Ninon nenê/ Mimi meu amor minha franguinha meu Peru/ [...] Bobona/Cucos” (tradução nossa).

como também religava a poesia à fala, que tampouco obedece a simetrias. Por possuir um ritmo que, sem uniformidades, emana das potencialidades musicais da frase, o verso livre fazia da poesia algo “menos racional” e mais sensorial, ligado à fala, ao comum.

Em muitos momentos, em *La Prose du Transsibérien*, há uma simulação dos ritmos da fala. No excerto abaixo, o poeta, que se insere como protagonista de seus versos, parece dialogar com o leitor, contando-lhe suas experiências de viagem:

Figura 29- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913, não paginado)²⁹⁶.

Além dos versos livres e a semelhança ao ritmo da fala, os versos acima parecem ainda reproduzir o entusiasmo do poeta ao relatar sua viagem no Transiberiano. A empolgação de que havia, enfim, “chegado a sua vez” de conhecer o mundo, a incrível missão de se transportar “34 cofres de joalheria”, a felicidade de “brincar com o browning niquelado” e a lembrança da roupa nova, se refletem na grafia do texto que, com o destaque da caixa alta, revela essa sensação de deslumbramento do poeta. A recordação de ter perdido um botão da roupa nova parece também demonstrar seu entusiasmo ao dizer “Lembro-me, lembro-me, pensei muito nisso depois”, frase que tem um tom de exclamação.

Os versos livres e a simulação dos ritmos da fala, como no excerto acima, são somados à presença de passagens de discurso direto. Um exemplo, que é particularmente marcante no discorrer do poema, é a voz da Jehanne de France, que se repete várias vezes: “*Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre?*”²⁹⁷ (CENDRARS, 2006b, p.51). Em muitos momentos, o poeta também se dirige a sua acompanhante de viagem e mantém com ela uma espécie de diálogo, ao responder-lhe suas perguntas: “*Nous sommes loin, Jehanne, tu*

²⁹⁶ “Então, uma sexta feira de manhã chegou finalmente a minha vez/ Estávamos em dezembro/ E eu também parti para acompanhar o viajante bijuteria que ia a Harbin/ Tínhamos dois compartimentos no expresso e 34 cofres de joalheria de Pforzheim/ Pacotilha alemã ‘Mande in Germany’// Ele tinha-me vestido de roupas novas e subindo no trem eu havia perdido um botão/ – Lembro-me, lembro-me, pensei muito nisso depois –/ Eu dormia sobre os cofres e estava muito feliz de poder brincar com o browning niquelado que ele me havia dado também” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.27, 29).

²⁹⁷ “Blaise, diga, nós estamos muito longe de Montmartre?” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.35).

roules depuis sept jours”²⁹⁸ (CENDRARS, 2006b, p.52); “*Mais oui, tu m’énerves, tu le sais bien, nous sommes bien loin*”²⁹⁹ (CENDRARS, 2006b, p.53); “*Oui, nous le sommes, nous les sommes*”³⁰⁰ (CENDRARS, 2006b, p.53); “*Non mais...fiche-moi la paix...laisse-moi tranquille*”³⁰¹ (CENDRARS, 2006b, p.54). Além da resposta às questões repetitivas de Jehanne, há outros momentos em que o poeta também lhe dirige a voz.

Com essa característica de proximidade com a fala, o título da obra, *La Prose*, já chama a atenção para um dos sentidos da palavra, que significa “prosa”, “conversa”, “diálogo”. O próprio Cendrars afirma, em uma carta a Victor Smirnoff, que usou o vocábulo com o sentido de prosa, *dictu*, do latim vulgar, o que já justificaria a execução de simulações dos ritmos reais da fala humana em alguns versos: “*Pour le mot Prose: je l’ai employé dans le Transsibérien dans un sens bas-latin de ‘prosa’, ‘dictu’. Poème me semblait trop prétentieux, trop fermé. Prose est plus ouvert, populaire*”³⁰² (CENDRARS, 1987c, p. 108). Ao dizer que a palavra “poema” seria muito fechada e pretenciosa, o poeta também insinua que não pretendia que seu texto se prendesse ao gênero e que pudesse transitar em outros, como a própria “prosa”, contida no título. Verifica-se, assim, a adoção de processos próximos ao gênero.

No trecho a seguir, como se o poeta escrevesse em um diário ou contasse sua história de viagens a um interlocutor, os versos adquirem certo tom de narrativa, principalmente pelo descritivismo:

*En ce temps-là j’étais en mon adolescence
J’avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus de mon
[enfance
J’étais à 16.000 lieues du lieu de ma naissance
J’étais à Moscou, dans la ville des mille et trois clochers et des sept
[gares
[...]
Le Kremlin était comme un immense gâteau tartare
Crostillé d’or,
Avec les grandes amandes des cathédrales toutes blanches
Et l’or mieleux des cloches...
Un vieux moine me lisait la légende de Novgorode
J’avais soif
Et je déchiffrais des caractères cunéiformes
Puis, tout à coup, les pigeons du Saint-Esprit s’envolaient sur la place
Et mes mains s’envolaient aussi, avec des bruissements d’albatros
Et ceci, c’était les dernières réminiscences du dernier jour*

²⁹⁸ “Estamos longe, Jeanne, você está viajando há sete dias” (tradução nossa).

²⁹⁹ “Mas claro, você me irrita, você sabe muito bem, estamos muito longe” (tradução nossa).

³⁰⁰ “Sim, estamos, estamos” (tradução nossa).

³⁰¹ “Não, mas...me deixa em paz...me deixa tranquilo” (tradução nossa).

³⁰² “Sobre a palavra Prosa: empreguei-a no Transiberiano com um sentido baixo latim de ‘prosa’, ‘dicto’. Poema me parecia muito pretencioso, muito fechado. Prosa é mais aberta, popular” (tradução nossa).

*Du tout dernier voyage
Et de la mer*³⁰³
(CENDRARS, 2006b, p.45, 46).

Apesar do lirismo em que as imagens são construídas, sob a subjetividade do poeta – como a lembranças de suas mãos que levantavam voo junto dos pombos, o ramalhar dos albatrozes ou a descrição pueril do Kremlin associado a um bolo tártaro –, o excerto acima evidencia certa narratividade com que o poeta conta os detalhes de sua viagem, definindo-nos, tal qual um narrador de romance, o espaço, o tempo e outras características do enredo que envolve seu relato.

Se de um lado há essa apropriação de algumas características da prosa, como os excertos descritivos e dotados de certa narratividade, ou ainda a adoção de processos próximos à fala, não se pode dizer que *La Prose* desconstruiu todos os artifícios próprios do gênero poético. O trabalho diferenciado do ritmo, que se transforma em um elemento muito significante para a constituição dos sentidos da obra, é um dos exemplos de que o texto de Cendrars acabou por não destruir o gênero lírico, como propuseram alguns dos movimentos de vanguarda, mas renovou os princípios de seus elementos textuais, que se fixavam nas normas da tradição.

Conforme analisado anteriormente, apesar de apresentar um ritmo sem uniformidades, em *La Prose du Transsibérien* há uma exploração das potencialidades musicais da frase a fim de se representar o movimento veloz do trem e sua sonoridade estridente pelos trilhos. Em muitos momentos, observam-se no poema imagens dispostas em série com a enumeração de palavras, versos curtos e paralelísticos, que promovem um ritmo acelerado na leitura, associando-se ao movimento veloz do trem:

*Les rythmes du train [...]
Le bruit des portes des voix des essieux grinçant sur les rails congelés
Le ferlin d'or de mon avenir
Mon browning le piano et les jurons de joueurs de cartes dans le
[compatiment d'à côté
L'épatante présence de Jeanne
L'homme aux lunettes bleues qui se promenait nerveusement dans le
[couloir et qui me regardait en passant*

³⁰³ “Naquele tempo estava na minha adolescência/ Tinha apenas dezesseis anos e já não me lembrava mais da minha infância/ Estava a 16.000 léguas do lugar do meu nascimento/ Estava em Moscou, na cidade dos mil e três campanários e das sete estações/ E não me bastavam as sete estações e as mil e três torres [...]/ O Kremlin era como um imenso bolo tártaro/ Incrustado de ouro./ Com as grandes amêndoas das catedrais todas brancas/ E a cor de mel do ouro dos sinos.../ Um velho monge lia-me a lenda de Novgorod/ Eu estava com sede/ E decifrava caracteres cuneiformes/ Depois, de repente, na praça, os pombos do Espírito-Santo levantavam voo/ E minhas mãos levantavam voo também, num ramalhar de albatrozes/ E estas eram as últimas reminiscências do último dia/ Da derradeira viagem/ E do mar” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.23, 25).

Froissis de femmes
Et le sifflement de la vapeur
Et le bruit éternel des roues en folie dans les ornières du ciel
Les vitres sont givrées
*Pas de nature!*³⁰⁴
(CENDRARS, 2006b, p. 48,49).

Como se pode confirmar no excerto acima, “os ritmos do trem” são constituídos pela enumeração de imagens que o poeta vê, simultaneamente, enquanto observa as cenas no interior dos vagões, as paisagens fora da locomotiva, e ouve todos os barulhos produzidos pela viagem: “frufu de mulheres”, assovios do vapor, os “palavrões dos jogadores de cartas”, barulho de portas e das “rodas loucas”.

As repetições acentuadas de fonemas e de vocábulos, as aliterações – como as fricativas do excerto acima “*jurons de joueurs*” [ʒyʁõ də ʒuœʁ]; “*Froissis de femmes*” [fʁwasi də fãme] –, e os polissíndetos – “*Et toutes les vitrines et toutes les rues/ Et toutes les maisons et toutes les vues*” –, que muito se repetem em todo o texto, são outros recursos que poderiam representar, respectivamente, os sons do trem passando pelos trilhos e o ritmo acelerado da locomotiva pela enumeração de imagens. O poeta ainda se utiliza de onomatopeias – como “*broun-roun-roun*” –, para interpretar o barulho das rodas.

Além desses recursos, se verifica igualmente a contribuição da pontuação para a elaboração do ritmo veloz do trem. Nesse caso, contrariando os princípios das palavras em liberdade – que previam a abolição dos sinais ortográficos –, Cendrars aplica um uso não gramatical da pontuação, que obedece os efeitos rítmicos almejados pelo poeta: “*La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France est [...] munie de points et virgules. On ne les enlèvera point. [...] Ma ponctuation n’est pas de syntaxe, mais rythmique*”³⁰⁵ (CENDRARS; DELAUNAY-TERK, 1987, p.58). Desse modo, alguns versos demonstram enumeração de palavras e de imagens, que, sem nenhum sinal ortográfico, também influiriam para uma leitura acelerada, simulando o deslocamento veloz do trem pelos trilhos – como o verso “*Le bruit des portes des voix des essieux grinçant sur les rails congelés*”³⁰⁶.

³⁰⁴ “Os ritmos do trem [...] O ruído das portas vozes eixos rangendo sobre os trilhos congelados/ O ferlin de ouro do meu futuro/ Meu browning o piano os palavrões dos jogadores de cartas no compartimento ao lado/ A deslumbrante presença de Jeanne/ O homem de óculos azuis que andava nervosamente pelo corredor e que me olhava ao passar/ Frufu de mulheres/ E os assovios do vapor/ E o eterno barulho das rodas loucas nos trilhos do céu/ As vidraças estão incrustadas de gelo/ Não por natureza!” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.29, 31).

³⁰⁵ “*La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* [...] possui pontos e vírgulas. Não os retiraremos. [...] Minha pontuação não é sintática, mas rítmica” (tradução nossa).

³⁰⁶ “O ruído das portas vozes eixos rangendo sobre os trilhos congelados” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.29, 31, 47).

Enquanto que, em sua retórica radical, alguns movimentos de vanguarda propunham a destruição de todos os moldes do gênero poético, no verso de Cendrars, é possível observar o contrário, um caminho oposto a tais preceitos. Em *La Prose du Transsibérien*, não se encontra a receita do poema dadá de Tzara³⁰⁷, em que as palavras são jogadas na página aleatoriamente, sem o desejo de se compor um sentido. Negando tal princípio, e falando da simultaneidade, o poeta diz: “*En mettant tous les mots du dictionnaire dans un poème je n’obtiens pas de simultané. [...] Dans le dictionnaire, les mots ne sont pas sensibles. Ils sont classés, indifférents*”³⁰⁸ (CENDRARS, 1987c, p.107). Se, por um lado, houve uma linha da vanguarda que se focou na destruição do gênero poético e de sua tradição – como descrito na seção “O signo da negação” –, por outro, existiu uma tendência que mais valorizou a renovação das potencialidades da poesia e de sua linguagem – como já analisado em “O signo do novo”. Cendrars, por assim dizer, se identifica mais com a segunda tendência.

Para o poeta, as inovações e as experimentações de suas técnicas ultrapassam o uso irracional das palavras ou a simples necessidade de destruir os moldes da poesia, a fim de reivindicar por uma nova postura dos artistas e do público frente à força implacável da tradição. Cendrars demonstra mais o desejo de enriquecer a poesia, de libertá-la rumo à imaginação, de religá-la à vida; enfim, de desconstruir de um sistema estético de escritura fundado na tradição e na razão, que desmistificaram o gênero poético. Nesse processo, o reestabelecimento dos antigos poderes da linguagem poética ganha, em *La Prose*, o foco. Comentando o processo de escrita da obra, Cendrars afirma: “*Chaque mot est variable, multiple, coloré. Et suivant l’inspiration, il obtient une profondeur, sensualité, qui le rend inédit, qui l’enrichit. Il faut être riche*”³⁰⁹ (CENDRARS, 1987c, p.107).

Desse modo, era preciso “enriquecer a linguagem poética”, preservar todos os sentidos possíveis contidos nos vocábulos: suas variações de sentido, suas “cores”, ou todas as suas multiplicidades. Foi assim que Cendrars, em sua concepção de simultâneo, une palavra e imagem, sentido e cor, movimento e som, verso e prosa, literatura e fala cotidiana, lirismo e fatos corriqueiros do dia-a-dia. *La Prose* trata-se de uma tentativa de enriquecer, com recursos de outros gêneros, a poesia.

³⁰⁷ Pegue um jornal/ Pegue a tesoura./Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema. / Recorte o artigo. Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco./Agite suavemente./ Tire em seguida cada pedaço um após o outro./ Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco./ O poema se parecerá com você. E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público. (TZARA, 191-, *apud* Telles, 2009, p. 171).

³⁰⁸ “Ao colocar todas as palavras do dicionário em um poema, não obtenho o simultâneo. [...] No dicionário, as palavras não são sensíveis. Elas são classificadas, indiferentes” (tradução nossa).

³⁰⁹ “Cada palavra é variável, múltipla, colorida. E, seguindo a inspiração, ela obtém uma profundidade, sensualidade, que lhe torna inédita, que a enriquece. É preciso ser rico” (tradução nossa).

Também foi com a ideia de se compor uma obra simultânea que alguns excertos do texto parecem distanciar-se dos ideais dos movimentos de vanguarda e refletirem técnicas próximas à poética tradicional. Conforme citado anteriormente, segundo a Figura 21, novamente reproduzida abaixo, quando o poeta descreve Jehanne de France com um tom de lirismo, o excerto se diferencia completamente do restante do poema, em que se predominavam os versos livres, de ritmo e de leitura ágil. O texto assume uma forma praticamente fixa, que lembra os versos alexandrinos – pela estrutura dos quartetos entre onze e treze sílabas poéticas, com alguns hemistíquios na sexta sílaba métrica:

Figura 21- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913, não paginado).³¹⁰

³¹⁰ “Do fundo de minha alma lágrimas me despontam// Se eu pensar, Amor, em minha amante;/ Ela é só uma criança, a quem assim achei/ Pálida, imaculada, no fundo dum bordel.// Ela é só uma criança, loira, risonha e triste,/ Ela não dá sorrisos e jamais chora;/ Mas no fundo dos seus olhos, quando ela lá vos deixa beber,/ Treme um doce lírio de prata, a flor do poeta.// Ela é doce e muda, imaculada,/ Tem um longo tremor ao ser aproximada;/ Mas quando eu festivo, daqui, de lá, m’achego,/ Ela dá um passo, depois fecha os olhos - dá um passo.// Pois ela é meu amor e as outras mulheres/ Só têm roupa de ouro sobre os grandes corpos em chamas,/ Minha pobre namorada é tão abandonada,/ É toda nua, não tem corpo – é pobre demais.// Ela é apenas uma flor cândida, delgada/ A flor do poeta, um pobre lírio de prata,/ Todo frio, solitário, e já tão murcho/ Que as lágrimas

Como as experimentações de Cendrars, a fim de se renovar da poesia, permitiam o uso das potencialidades de outros gêneros, o poeta aplica a mesma liberdade para se apropriar das técnicas da tradição e fazer uma versão renovada do verso alexandrino, que aqui aparece com uma menor rigidez da forma – por nem sempre obedecer a métrica e tampouco por não conter rimas. Na simultaneidade de seu texto, juntamente com o conjunto de imagens díspares de suas múltiplas viagens, o poeta aplica concomitantemente várias técnicas poéticas: ora a desconstrução das palavras em liberdade, ora a apropriação de características de outros gêneros, ora alguns traços do lirismo tradicional.

Nesse texto de muitos aspectos simultâneos, a composição do “*Premier Livre Simultané*” não se restringe às muitas viagens e aos variados princípios formais. Na “colcha de retalhos”, que une poesia e artes plásticas ou outros gêneros literários, relatos do percurso pela transiberiana e fragmentos de memória e fantasia, o poeta também acrescenta práticas intertextuais e metalinguísticas. Com o advento moderno da concepção artística e as experimentações no campo das artes, que se davam pelo princípio da “liberdade de criação”, o texto tornava-se livre para atingir amplitude temática, podendo até mesmo questionar seu próprio processo de criação e se abrir a outros textos.

É interessante como a modernidade literária, no início do século XX, utilizou o intertexto em suas obras, prática que não era em si exclusivamente vanguardista ou moderna. A intertextualidade foi, ao contrário, usada desde os primórdios da história literária. Era, inclusive, para os clássicos, uma forma de aprimorar as obras, de modo que o reconhecimento de outros textos e de autores consagrados demonstrava erudição e agregavam certo valor artístico à obra. Para as novas concepções artísticas do século XX, o intertexto não deixava de ser uma forma de colagem, em que se inseriam nas obras, por exemplo, citações de outros artistas ou referências às estéticas do novo, a fim de ligá-las às outras produções de sua contemporaneidade, com quem se compartilhavam ideais artísticos: citá-los é dizer que seu texto dialogava com as experimentações que os outros artistas também praticavam.

Quanto à metalinguagem, fica claro o seu uso no contexto da modernidade literária do século XX, já que nesse período muito se refletiu o fazer artístico, dessacralizando o mito de sua produção e desnudando, para o leitor ou apreciador, o processo de criação das obras. Com isso, o artista seria livre para questionar e comentar abertamente a constituição de sua arte. Além disso, como a vanguarda estava preocupada em reivindicar os novos rumos para a

me despontam, se eu pensar no seu coração.// E esta noite é igual a cem mil outras quando um trem corre na noite / – Caem cometas –/ E o homem e a mulher, mesmo jovens, divertem-se em fazer amor” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.31, 33).

produção artística e procurou impor-se de modo ostensivo, a metalinguagem era uma forma escancarada de revelar os princípios dos novos ideais para a constituição de obras modernas.

Na arquitetura de “viagens simultâneas” que submergem ao relato do deslocamento pela linha transiberiana, destacam-se muitos dos exemplos de intertextualidade da obra quando o poeta adentra o mundo da fantasia e de suas memórias. A primeira passagem intertextual no poema, por exemplo, encontra-se na figura de um monge que lia para o viajante *La Légende de Novgorode* – “*Un vieux moine me lisait la légende de Novgorode*”³¹¹ (CENDRARS, 2006b, p.45), verso citado duas vezes. Tal livro seria o primeiro poema de Cendrars, publicado em língua russa na cidade de Moscou em 1907. Por muito tempo, o texto foi considerado perdido ou mesmo ter sido fruto da imaginação fértil de seu suposto autor. Em 1995, surge um exemplar do livro, porém sua autenticidade continua sendo questionada por muitos estudiosos. A própria leitura dessa obra obscura, sem a comprovação de sua existência, parece revelar o percurso do poeta pelo mundo de sua imaginação, onde de fato o livro misterioso existe.

Posteriormente, há vários ecos intertextuais por meio da referência a personagens de outras obras, a outros artistas e a outros textos. Novamente quando o mundo onírico submerge, como quando o poeta “brinca de ladrão”, ele envolve em sua narrativa outras histórias fantásticas e personagens muito conhecidos, como os saltimbancos de Jules Verne; “Alibabá e os quarenta ladrões”, das *Mil e uma noites*; e o terrível “Velho da montanha”, homem que, segundo as lendas, era imortal³¹². Ao contrário dos preceitos intertextuais na arte clássica, em que citar textos e autores consagrados demonstrava erudição e agregava valor artístico à obra, quando Cendrars faz referências a personagens e narrativas que marcaram o imaginário popular, não só desconstrói o conceito clássico, como também aproxima seu texto ao comum, ao patrimônio cultural popular, contrário ao cânone literário pré-estabelecido pela tradição.

Em outros momentos, a intertextualidade relaciona-se também com as “imagens sonoras” que poeta procura compor. Em viagem às suas recordações, o escritor cita a mãe, tocando as sonatas do famoso compositor alemão Beethoven, como uma Madame Bovary,

³¹¹ “Um velho monge me lia a lenda de Novgorode” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.25).

³¹² “*Je croyais jouer aux brigands/ Nous avions volé le trésor de Golconde/ [...] Je devais le défendre contre les voleurs de l’Oural qui avaient attaqué les saltimbanques de Jules Verne/ [...] Alibaba et les quarante voleurs/ Et les fidèles du terrible Vieux de la montagne*” (CENDRARS, 2006b, p.48).

“Pensava brincar de bandidos / Havíamos roubado o tesouro de Golconda/ [...] Eu devia defendê-lo dos ladrões do Ural que tinham atacado os saltimbancos de Júlio Verne/ Dos Khunkhuz, os boxers da China/ E dos enraivados pequenos Mongóis do Dalai-Lama/ Ali Babá e os quarenta ladrões/ E dos fiéis do terrível Velho da Montanha” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 29).

protagonista do livro homônimo de Flaubert. Para descrever a visão noturna do céu, vista da janela do Transiberiano, o poeta também insere sons à imagem:

*Le ciel est comme la tente déchirée d'un cirque pauvre dans un petit
[village de pêcheurs
En Flandres
[...]
Et tout au haut d'un trapèze une femme fait la lune.
La clarinette le piston un flûte aigre et un mauvais tambour
Et voici mon berceau
Mon berceau
Il était toujours près du piano quand ma mère comme Madame Bovary
[jouait les sonates de Beethoven]³¹³*
(CENDRARS, 2006b, p. 50, 51).

Na descrição acima, o poeta relaciona o céu a uma tenda rasgada de um circo pobre, onde a lua é uma mulher no trapézio. Ao ambiente circense, Cendrars acrescenta instrumentos estridentes como um clarinete, um pistão, uma flauta e um “tambor ruim”. De repente, com a simultaneidade com que observa a paisagem e recorda do passado, aparece a imagem seu berço, perto do piano da mãe. O contraste entre os instrumentos musicais vibrantes e agudos do circo e a música clássica de Beethoven constitui uma das dissonâncias produzidas pelo transiberiano em sua viagem ou a desarmonia que existe entre as imagens díspares que o poeta relata simultaneamente. Além disso, anteriormente, a figura da mãe, comparada à Madame Bovary, tocando obras do músico clássico também destoa da presença do diabo, que durante a viagem tocava no piano com “seus dedos retorcidos” – “*Le diable est au piano/ Ses doigts nouveaux excitent toutes les femmes*”³¹⁴ (CENDRARS, 2006b, p.54). A referência a Beethoven novamente contribui para a constituição dos sons dissonantes produzidos pelo trem.

Ainda em relação aos barulhos do Transiberiano, Cendrars faz referências aos carrilhões de *Bruges-la-Morte*³¹⁵, obra simbolista de Georges Rodenbach – “*Les carillons*

³¹³ “O céu é como a tenda rasgada de um circo pobre numa pequena vila de pescadores/ Nos Flandres [...] E lá no alto do trapézio uma mulher faz a lua./ O clarinete o pistão uma flauta estridente e um tambor ruim/ E eis aqui o meu berço/ Meu berço/ Ficava sempre perto do piano quando minha mãe como Madame Bovary tocava as sonatas de Beethoven” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 29).

³¹⁴ “O diabo está no piano/ Seus dedos nodosos excitam todas as mulheres” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.37).

³¹⁵ *Bruges-la-Morte*, de Georges Rodenbach, foi considerada uma das obras primas do Simbolismo. Primeiramente publicada em folhetins no jornal *Figaro* em 1892, o romance conta a trágica história de Hugues Viane, homem que sofre pela falta da esposa desaparecida. Quando se muda para Bruges em busca de uma vida mais tranquila, o protagonista conhece uma jovem atriz que se parece com sua esposa, envolve-se com a moça e a mata estrangulada.

*rouillés de Bruges-la-Morte*³¹⁶ (CENDRARS, 2006b, p.57) – ; ao triste Hino dos Tzars – “*Et nous avons quitté la gare aux accents tristes de l’hymne au Tzar*”^{317,318} (CENDRARS, 2006b, p.59) – ; e à prosa de Maeterlinck³¹⁹ que, segundo o poeta, lembra o barulho monótono das rodas – “*Et il y en a qui dans le bruit monotone des roues me rappellent la prose lourde de Maeterlinck*”³²⁰ (CENDRARS, 2006b, p.61). Todos esses intertextos contribuem para a ideia de sons simultâneos e dissonantes produzidos pela locomotiva. Além disso, a alusão Rodenbach e Maeterlinck, dois expoentes do Simbolismo, movimento que muito se preocupou com as potencialidades sonoras do texto literário, também contribui com a constituição musical que Cendrars procurou dar a seu poema do Transiberiano. Assim, os sons do trem estavam presentes por meio de muitos recursos, como no trabalho com o ritmo dos versos e a sonoridade das palavras, na referência a cantos, instrumentos musicais e artistas do ramo ou mesmo nas alusões a escritores ligados ao Simbolismo, que prezaram pela sonoridade do texto literário.

Em dado momento no poema, em que Cendrars comentava as características de sua viagem pela linha transiberiana, com as imagens simultâneas dos vários planos de visão, misturadas aos sons dissonantes produzidos pela locomotiva, a intertextualidade associa-se à metalinguagem:

³¹⁶ “Os sinos enferrujados de Bruges-la-Morte” (tradução nossa).

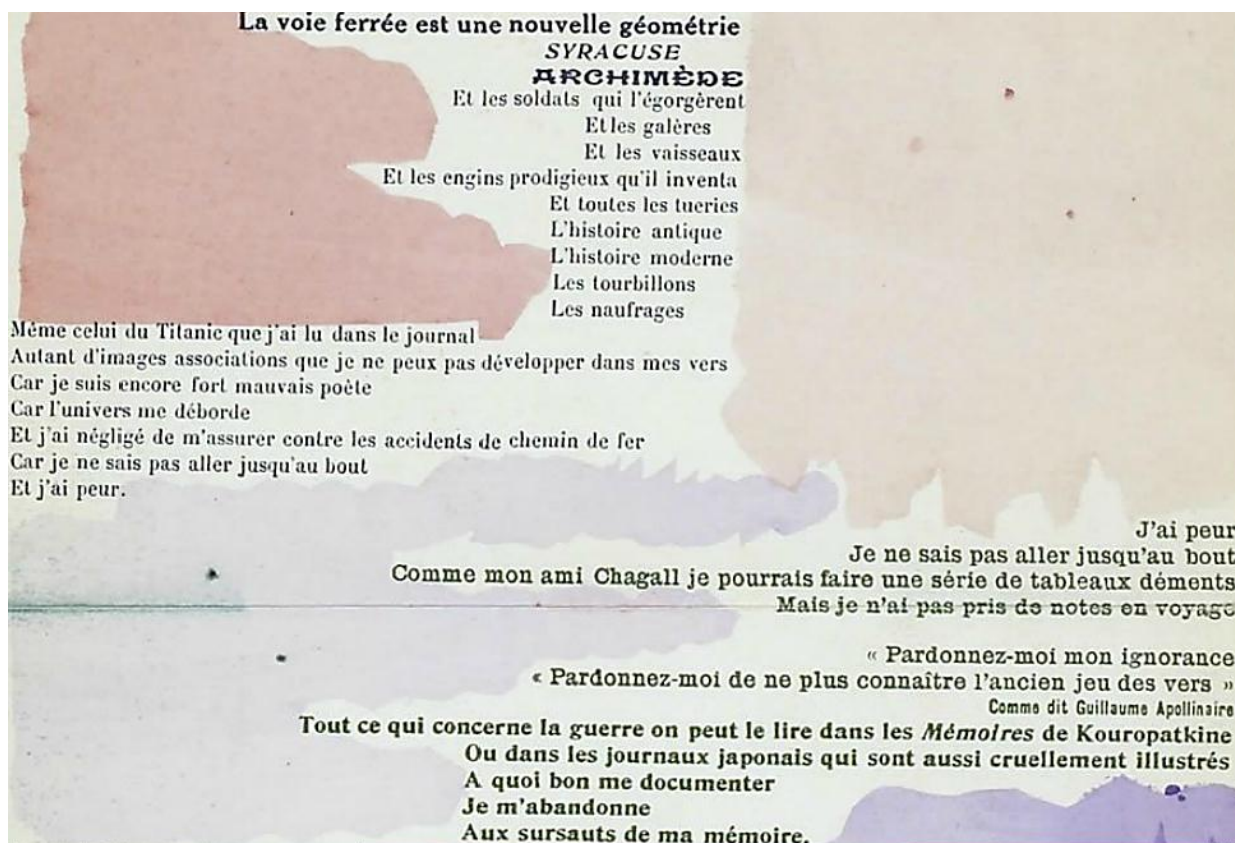
³¹⁷ O “hino dos Tzar” – “L’hymne des Tsar” em francês – ou *Deus, salve o Tsar* foi hino nacional do Império Russo de 1833 à 1917.

³¹⁸ “E nós deixamos a estação nos acentos tristes do hino dos Tzars” (tradução nossa).

³¹⁹ Maurice Maeterlinck, um dos expoentes do Simbolismo, foi dramaturgo, poeta e ensaísta belga de língua francesa. Ganhou o Prêmio Nobel de literatura em 1911.

³²⁰ “E há o barulho monótono das rodas que me lembra a prosa pesada de Maeterlinck” (tradução nossa).

Figura 30- Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: CENDRARS; DELAUNAY-TERK (1913a, não paginado)³²¹.

O verso “*La voie ferrée est une nouvelle géométrie*”, grafados em negrito e com um tamanho de fonte maior que os demais, parece chamar a atenção para o modelo do processo de criação de imagens assumido pelos versos: a nova geometria da poética moderna. Com a estética da simultaneidade, a linha férrea, onde o poema se desenrola, é uma “geometria” inovadora, onde se pode unir a história antiga – as imagens de Siracusa e as matanças do passado; Arquimedes e suas invenções prodigiosas – e a história moderna – como o naufrágio do Titanic –, além de outras “imagens-associação” que advêm concomitantemente ao espírito do poeta, mas que não podem ser colocadas em seus versos, já que ele “não sabe ir até o fim”. Para dar o efeito de simultaneidade “ao universo que lhe transbordava”, ou seja, da

³²¹ “A via férrea é uma geometria nova/ Siracusa/ Arquimedes/ E os soldados que o degolaram/ E as galeras/ E as naus/ E as máquinas prodigiosas que ele inventou/ E todas as matanças/ A história antiga/ A história moderna/ Os naufrágios// Mesmo o do Titanic que eu li no jornal/ Tantas imagens-associações que eu não posso desenvolver nos meus versos/ Pois eu sou ainda muito mau poeta/ Pois o universo me excede/ Pois negligenciei de me assegurar contra os acidentes ferroviários/ Pois eu não consigo ir até o fim/ E tenho medo// Tenho medo/ Não sei ir até o fim/ Como meu amigo Chagall eu poderia fazer uma série de quadros dementes/ Mas não tomei notas na viagem/ ‘Desculpem minha ignorância/ Desculpem-me por não conhecer mais o antigo jogo dos versos’/ Como disse Guillaume Apollinaire/ Tudo o que diz respeito à guerra pode ser lido em ‘Memórias’ de Kouropatkine/ Ou nos jornais japoneses que são também cruelmente ilustrados/ Para que documentar-me/ Abandonar-me/ Aos sobressaltos de minha memória” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 43, 45).

enumeração das imagens simultâneas, o poeta faz uso do polissíndeto, com a interação das conjunções “*et*” (“e”) e “*car*” (pois) e do paralelismo sintático dos versos; elementos que conferem a rapidez com que as imagens são expostas uma pós outra, com se tivessem sido apreendidas todas ao mesmo tempo.

O excerto acima ainda chama a atenção pelo intertexto com os versos de Apollinaire, do livro *Álcools*: “*Pardonnez-moi mon ignorance/ Pardonnez-moi de ne plus connaître l’ancien jeu des vers’/ Comme dit Guillaume Apollinaire*”³²² (CENDRARS, 2006b, p.58). Nesse momento metalinguístico, o poeta se desculpa, assim como Apollinaire, por não ter seguido a tradição, o “velho jogo de versos” conhecido pelo leitor, já que sua obra expressa um trabalho poético fundado em processos artísticos inovadores, como a simultaneidade, o diálogo entre poesia e pintura e outros ideais vanguardistas. O poeta também se explica por não poder ter registrado todas as “imagens-associações”, que lhe vêm à mente durante a viagem, como eventos da história antiga e moderna, suas viagens simultâneas pela linha férrea e por suas memórias e fantasias. Além de Apollinaire, Cendrars cita outro colega vanguardista, Chagall: como os “quadros dementes” do pintor, cheios de cores e de figuras fantásticas e oníricas, o poeta também elabora sua obra de imagens fantásticas e simultâneas. Desse modo, o poeta acaba por relatar o processo de criação de seu poema: a arquitetura de imagens díspares, que não segue o “antigo jogo de versos” da tradição, mas as experimentações estéticas ligadas à modernidade artística do início do século XX, tal qual faziam Apollinaire e Chagall.

Como citado anteriormente, há também uma afirmação que é constante no decorrer do texto: “[...] *j’étais déjà si mauvais poète/ Que je ne savais pas aller jusqu’au bout*”³²³ (CENDRARS, 2006b, p. 58). Além de não seguir as técnicas consagradas pela tradição, o “mau poeta” “tinha medo”, “não havia tomado nota de suas viagens”, “não havia se assegurado contra os acidentes ferroviários”, “não podia ir até o fim” e não conseguia desenvolver em seus versos “as imagens-associação” do “universo que lhe excedia”. Porém, apesar de afirmar sua condição de “mau poeta”, uma reflexão parece contrapor suas lamentações: “*À quoi bon me documenter/ Je m’abandonne/ Aux sursauts de ma memoire...*”³²⁴ (CENDRARS, 2006b, p.59). Afinal, para que tomar notas, se o poema era feito

³²² “Desculpem minha ignorância/ Desculpem-me por não conhecer mais o antigo jogo dos versos’/ Como disse Guillaume Apollinaire” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 45).

³²³ “[...] eu já era tão mau poeta/ Que eu não sabia ir até o fim” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.23).

³²⁴ “Pra que documentar-me/ Abandono-me/ Aos sobressaltos da minha memória...” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 45).

de “sobressaltos de memória”? Enquanto o trem rumava para o Oriente, o poeta não conseguia por um “fim” a seu relato de distorções espaciais e temporais, com uma vazão ao imaginário e ao fantástico.

Assim, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* foi constituída com muitos recursos estéticos, que procuravam unir-se ao assunto das viagens simultâneas. Ao mesmo tempo em que o texto apresentava artifícios formais inovadores e ligados às vanguardas, como os versos livres, a quebra de fronteira entre os gêneros – poesia, prosa, fala cotidiana, pintura e música –, as palavras em liberdade, a colagem, o uso inovador da pontuação, a expressividade da tipografia e da disposição dos versos pela página, a obra ainda empregou técnicas próximas à poética tradicional. Além de todos esses princípios, o poema ainda apresenta a intertextualidade e a metalinguagem que contribuíram para a constituição dos sentidos simultâneos do texto. Com esses muitos aspectos formais, que dão o tom dos relatos do percurso pela transiberiana e dos fragmentos de memória e fantasia, Cendrars apresenta sua proposta de enriquecimento da poesia. Longe de querer destruir o gênero poético, como propunham alguns dos vanguardistas, o poeta buscou em vários recursos tanto a almejada simultaneidade para o “*Premier Livre Simultané*”, quanto uma renovação da linguagem poética.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Blaise Cendrars foi um artista de prestígio no universo literário vanguardista europeu, no início do século XX. O poeta participou ativamente das movimentações artísticas deste período, relacionando-se com outros ícones da época – como Chagall, Modigliani, Fernand Léger, Apollinaire, Robert Delaunay –, com quem discutia as novas tendências artísticas que circulavam pela Europa. Algumas das obras do poeta se destacaram no contexto vanguardista, como *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913) que, conforme já dito, transformou-se no paradigma da simultaneidade, ligado às vanguardas, e causou muitas controvérsias no universo literário no início do século XX. Mesmo com toda essa repercussão, o poeta sempre negou sua participação direta nos movimentos. Diante dessa recusa e da evidente ligação de seus trabalhos às estéticas das vanguardas, o principal objetivo deste trabalho foi analisar o modo como o conjunto de recursos estilísticos e artísticos empregados por Blaise Cendrars em sua poesia se associaram às vanguardas europeias, apesar de o poeta negar essa relação.

Primeiramente, mostrou-se necessário um estudo aprofundado das características das teorias estéticas vanguardistas a fim de melhor compreender como se caracterizou esse período literário que se estendeu do final do século XIX ao começo do século XX e analisar as relações que as obras de Cendrars mantinham com os movimentos.

Conforme analisado anteriormente, tal momento histórico foi marcado por muitas transformações na esfera social, que se refletiram no universo artístico. O desenvolvimento científico e tecnológico, somados às ideias filosóficas e sociológicas, causou grande inquietação intelectual e espiritual nos artistas. Nesse contexto, surgem as vanguardas, que buscaram a inovação das técnicas artísticas e a ruptura com a tradição.

Os movimentos, que publicavam constantemente seus manifestos, dispersaram ideias de destruição das estruturas artísticas do passado, propondo uma ruptura com a tradição e buscando impor-se por meio de uma retórica agressiva. Segundo o argumento vanguardista, a produção artística seria inovadora se negasse todos os princípios até então já estabelecidos, de modo que a originalidade deveria associar-se ao mais alto espírito de negação. Conforme dito anteriormente, os movimentos queriam promover um impacto capaz de estimular uma mudança de comportamento e preparar um espaço mais aberto para novas produções artísticas. Nesse contexto, algumas obras vanguardistas se fixaram nesse intuito de pregar pela

liberdade e de anular qualquer lei imposta à produção artística, visando estimular uma mudança de atitude no universo das artes.

Outras obras, porém, não se focaram somente na retórica de destruição e de negação da tradição, mas promoveram uma busca por inovações do objeto artístico. Além disso, a vanguarda também possuía um aspecto extraliterário: religar as artes a sua contemporaneidade, que já vivia a modernidade. Como dito anteriormente, o advento da era moderna foi singular no início do século XX, sobretudo pelas descobertas científicas, pelas transformações na esfera social e pelas revoluções tecnológicas que transformaram o estilo de vida da população. Alguns vanguardistas, como Marinetti (1973), acreditavam em uma “nova sensibilidade humana”, ocasionada pelo estilo de vida do mundo moderno. Um dos exemplos disso é a disseminação das máquinas, que transformavam a vida da população e que mostravam a possibilidade de um mundo com distâncias mais curtas. Os meios de transporte que efetuavam deslocamentos mais rápidos ou a velocidade com que os produtos poderiam ser produzidos, com a industrialização dos serviços que antes eram manufaturados, são exemplos dessas transformações da sociedade modernizada. Se a humanidade já vivia um processo de inovação e de revoluções, as artes poderiam absorver o novo e refletir o mundo moderno.

Com esse anseio de captar o presente, a vanguarda precisava de formas inovadoras nas artes. Ora, se a sociedade provava uma “nova sensibilidade”, passava por imensas transformações e acreditava no progresso, a vanguarda impulsiona-se em acompanhá-la com as revoluções nas artes. Na poesia, os artistas incorporaram aos versos livres, um processo já modernizado, muitas experimentações de novas técnicas ligadas à linguagem poética, como a libertação das leis gramaticais da linguagem; a recuperação da expressividade visual do texto escrito, por meio da tipografia, de diferentes tamanhos e cores das fontes; a incorporação de elementos reais ao texto, como a colagem; a mistura do lírico com outros gêneros artísticos, como a prosa, a música, as artes plásticas, o cinema e a dança; dentre outras técnicas. Por conta dessa busca de novos procedimentos estéticos, a vanguarda ficou conhecida como o grande “laboratório de experimentação das artes”, onde se trabalhava em busca de novos modos de expressão.

Diante dessas características da estética vanguardista, como verificamos neste trabalho, é possível observar na obra poética de Cendrars muitos dos ideais relacionados à vanguarda. Primeiramente, uma forte ligação já se estabelece na temática que permeia a maioria dos trabalhos do autor: as inovações vivenciadas pela sociedade do início do século

XX, aproximando-se do ideal vanguardista de religar as artes a sua contemporaneidade e evidenciar sua modernidade.

Cendrars foi um homem cosmopolita, que desde o berço pouco permaneceu em sua terra natal e adquiriu gosto pelas viagens. O poeta sempre falou de sua identidade nacional fragmentada, composta por suas várias experiências pelo mundo desde a infância. Viveu sempre em busca de aventuras, de conhecer lugares novos e de aprender mais sobre outras culturas, as quais estudava com afinco – um exemplo disso, foram os longos estudos dos povos africanos que o escritor promoveu, recolhendo seus mitos, lendas e contos populares. O advento das novas tecnologias acabou por associar-se com as predileções do poeta: a época da máquina, que começava a interligar os quatro cantos do mundo, possibilitava que o poeta percorresse altas distâncias, como a viagem que fez em sua adolescência no Transiberiano ou suas viagens ao Brasil. Cendrars também vivenciou intensamente outras transformações e acontecimentos de sua época. Esse novo estilo de vida da sociedade ocasionava uma forte influência em sua obra. O mais interessante é que toda a expressão do mundo moderno em sua poesia é permeada por suas próprias experiências, de modo que o escritor é o protagonista de seus versos. Cendrars faz, assim, uma poesia moderna de acordo com suas experiências e com uma pluralidade de temas colhidos em sua contemporaneidade. Sua obra acaba por evidenciar a figura do poeta em busca de sua identidade, do mundo moderno, e de sua poesia; um “eu” que afirma encontrar dentro de si mesmo a modernidade.

Praticamente toda a obra poética do autor exalta as inovações vivenciadas pela sociedade do início do século XX, evidenciando o ideal vanguardista de religar as artes a sua contemporaneidade. Em *Les Pâques à New York*, por exemplo, depois da noite plena de misticismo, o amanhecer expõe a modernidade da metrópole americana, com os barulhos estridentes dos trens, dos metropolitanos e as sirenes dos meios de transporte. Os *Dix-neuf poèmes élastiques*, dentre outros elementos, exalta a Torre Eiffel, símbolo da modernidade e da era da máquina. *La Prose du Transsibérien* e *Le Panama* evidenciam o tema da viagem e a predileção pelos trens e por seus rápidos deslocamentos. Em *Documentaires*, o poeta também aponta com entusiasmo a modernidade e o progresso vividos pelo Novo Mundo. Em suas *Feuilles de Route*, o escritor aclama o cosmopolitismo e os aspectos modernizados vividos por São Paulo. Além de louvar as inovações do mundo moderno, Cendrars também trata de outras questões de sua contemporaneidade como a Primeira Guerra Mundial, em *La Guerre au Luxembourg* e *Au cœur du monde*; a situação de cosmopolitismo vivida pelas grandes cidades ou pela sociedade em geral, resultado tanto das novas formas de circulação das

pessoas e das informações, quanto dos avanços tecnológicos que encurtaram as distâncias do mundo entre o final do século XIX e o início do século XX.

Toda essa modernidade vivida pela sociedade, que Cendrars inseriu em seus versos, é captada por meio de suas próprias vivências e experiências ou ainda por suas viagens ao redor mundo. Como protagonista de seus versos, instaura-se um grande impasse na análise da obra poética do autor, por conta da relação inegável entre sua vida e obra. Cendrars apresenta um mundo moderno que é o seu, e relata sua própria condição de homem cosmopolita e de viajante aficionado. Em *La Prose du Transsibérien*, o poeta relaciona a viagem do poema àquela que fez na vida real, quando teria colhido sua experiência de deslocamento pela inovadora linha transiberiana. Em outras obras, como *Les Pâques*, *Le Panama*, *Documentaires* e *Feuilles de Route*, também são descritas experiências de viagem pelo mundo moderno que muito se assemelham às jornadas reais de Cendrars. Apesar de tomar como referência vários episódios de sua vida como matéria-prima para seus versos, o poeta também cria muitos dados que giram em torno de sua vida, envolvendo-os na atmosfera ficcional e artística de sua figura como poeta. Afinal, Blaise Cendrars era um pseudônimo, uma personagem criada por Frédéric-Louis Sauser, ou mesmo um papel que ele mesmo encenava no universo artístico.

Além de evidenciar uma busca de conhecimento do mundo e de sua modernidade, as obras do autor também combinam uma necessidade do poeta de encontrar a si mesmo e de conjugar seu ser fragmentado pela pluralidade cultural de sua formação. Poemas como *Le Panama* e *Au cœur du monde* apresentam a busca do poeta por sua identidade e relatam, metaforicamente, as origens de seu cosmopolitismo: na primeira obra, por meio de seu gene familiar itinerante, enquanto que na segunda, através da descrição simbólica de seu renascimento como homem e escritor cosmopolita. Em seu *mise-en-scène*, o poeta chega a afirmar que foi sua condição de viajante e de homem cosmopolita que fizeram dele um poeta, um “relator” do mundo moderno e de suas inovações. Em outras obras, Cendrars também fala de sua formação e de seu papel como escritor: em *La prose*, ele cita sua condição de “mau poeta que não sabia ir até o fim”³²⁵; em *Dix neuf-poèmes élastiques*, o escritor comenta seu suposto “despojamento”³²⁶ da tradição e de outras regras ligadas à criação poética. Enfim,

³²⁵ Verso de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*: “Et j’étais déjà si mauvais poète/ Que je ne savais pas aller jusqu’au bout” (CENDRARS, 2006b, p. 45). “E eu já era tão mau poeta/ Que não sabia ir até o fim” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.23).

³²⁶ Vários versos de *Dix-neuf poèmes élastiques* citam esse “despojamento”: “Je me dépouille” (CENDRARS, 2006b, p.116). “Despojo-me” (tradução nossa); “Le bon d’être/ Dépouillé” (CENDRARS, 2006b, p.119). “O direito de ser/ Despojado” (tradução nossa); “Rimes et mesures dépourvues” (CENDRARS, 2006b, p.120). “Rima e medidas despojadas” (tradução nossa); dentre outras ocorrências.

além de ser o grande personagem de sua obra, Cendrars nos chama a atenção todo o tempo tanto para as inovações do mundo moderno, quanto para a sua figura de poeta praticante das novas estéticas.

Esse “mau poeta que não sabia ir até o fim”, que se dizia “despojado”, ou que não mais sabia o “antigo jogo dos versos”³²⁷, faz uma poesia que, em muitos aspectos, desvinculou-se da tradição e ligou-se à estética das vanguardas. No verso de Cendrars, é possível perceber a presença de algumas técnicas vanguardistas, como as palavras em liberdade e o culto à máquina e à velocidade; a valorização da visualidade dos versos, por meio da expressividade da tipografia e da disposição das palavras pela página; a colagem; a quebra de fronteiras entre os gêneros – poesia, prosa, fala cotidiana, propaganda, fotografia, pintura, música e cinema–; o uso inovador da pontuação, que não obedece às normas da gramática, mas aos efeitos rítmicos almejados pelo poeta; as imagens arquitetadas em diversos planos de visão fragmentados, superpostos e simultâneos, segundo a técnica cubista; e os versos livres.

Com o uso dessas técnicas, que são muito comuns em toda a sua poesia, cada obra possui uma singularidade no uso de tais recursos vanguardistas. Nos *Dix-neuf poèmes élastiques*, por exemplo, o poeta aplica o princípio da elasticidade para “deformar”, “distorcer” ou “esticar” os limites do gênero poético e das normas da tradição, a fim de aplicar inovações estruturais nos versos, como as rupturas sintáticas ou a linguagem fragmentada; para usar as palavras em liberdade; criar neologismos; e construir uma intensa justaposição de imagens que obscurecem os sentidos dos versos. Cendrars emprega essa “distorção” a si mesmo e em sua posição como escritor: segundo os ideais expressionistas, o poeta adentra nos impulsos de sua vida interior, o que lhe causa uma intensa conturbação espiritual³²⁸, que se reflete formalmente nos versos “elásticos”. Por meio de recursos metalinguísticos, o escritor discute seus métodos de criação da obra e sua concepção de poesia.

A contestação da estrutura tradicional da linguagem poética de *Dix-neuf poèmes élastiques* tornam-se mais incisivas em *Sonnets Dénaturés*. Ao contrário da clássica composição de dois quartetos e dois tercetos, os “sonetos desnaturados”, em versos livres,

³²⁷ Verso de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*: “Pardonnez-moi mon ignorance/ Pardonnez-moi de ne plus connaître l’ancien jeu de vers” (CENDRARS, 2006b, p.58). “Desculpem minha ignorância/ Desculpem-me por não conhecer mais o antigo jogo dos versos” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p.45).

³²⁸ Conforme analisado anteriormente, nos *Dix-neuf poèmes élastiques*, o poeta demonstra uma sensação pungente – “*Je suis inquiet*” (CENDRARS, 2006b, p.108), “Eu estou inquieto” (tradução nossa); “*Je suis toujours en fièvre*” (CENDRARS, 2006b, p.113), “Eu estou sempre com febre” (tradução nossa); “*Je suis mûr*” (CENDRARS, 2006b, p.115), “Estou bêbado” (tradução nossa).

brancos e sem pontuação, destroem a forma fixa e rompem com a tradição na própria grafia dos versos: Cendrars usa diferentes tipografias e sinais gráficos, de diversos tamanhos, para constituir sentidos. A enunciação poética extrapola o quadro linguístico e torna-se linguagem visual. Os poemas assemelham-se muito às experiências das obras verbo-visuais de Apollinaire, de Marinetti e das correntes de vanguarda em geral, como o Futurismo, o Cubismo, o Dadaísmo e o Espírito Novo. Em *Les Sonnets Dénaturés* os artifícios tipográficos criam um verdadeiro “lirismo visual”.

Já em *Feuilles de Route*, os exemplos de inovação na linguagem poética se dão pela aproximação da pintura: os poemas se relacionam aos croquis de Tarsila do Amaral que acompanham a obra. Os versos possuem a mesma brevidade e agilidade dos traços dos desenhos da pintora brasileira, e assemelham-se às rápidas anotações que se faz em um caderno de notas. Os poemas são “croquis”, que registram brevemente uma experiência ou a observação de uma paisagem. Além de se aproximar dos esboços de Tarsila, Cendrars ainda afirma que seus poemas eram “fotografias verbais” ou cartões-postais, breves e curtos, que informavam rapidamente algum dado da viagem. Esses “poemas-fotografia” ainda ilustravam os princípios do primitivismo, movimento ligado às vanguardas, sobretudo pelo aspecto rudimentar, selvagem, exótico com que as terras brasileiras são “descritas” pelo poeta.

Em *Documentaire*, as “fotos verbais” estão mais relacionadas à arte da fotografia, sobretudo pelo primeiro título dado à obra, *Kodak*, nome da empresa de equipamentos fotográficos. Com um estilo prosaico, descrições minuciosas das paisagens e dos personagens suscitados pelos versos, as “fotografias verbais” da obra seriam um tipo de reprodução fiel de imagens por meio da linguagem. Além disso, a obra ainda se apropria de outro gênero artístico, o cinema, relacionando-se, dessa vez, com o segundo título dado à obra, *Documentaires*. Cendrars faz uma montagem do romance *Le mystérieux docteur Cornélius*, de Gustave Le Rouge, transformando-o em poesia e, ao mesmo tempo, em um documentário sobre a América do Norte, descrevendo as características de suas paisagens, de sua cultura e de seu povo.

La Prose du Transsibérien, corpus principal deste trabalho, mostra-se como a obra que mais exemplifica a estética de Cendrars por ter agrupado praticamente todas as características do verso cendrarsiano, tanto por sua estética próxima às vanguardas, quanto pela temáticas que costumavam aparecer nos outros poemas do autor. Primeiramente, o poema causou grande agitação no contexto artístico da época antes mesmo de sua publicação, sobretudo, pelo grande esquema publicitário que os autores planejaram para anunciar sua mais

nova criação. As controvérsias causadas por esse anúncio e as polêmicas quanto ao cognome “*Le Premier Livre Simultané*” dado à obra já inseriram *La Prose* no contexto vanguardista de debate, de escândalo e de agitação.

Quando publicado, o texto-verbo visual também chamou a atenção pelo seu formato: a obra era feita de uma única folha de papel, que se desdobrava em vinte e dois painéis, com a extensão de mais de dois metros, misturando poesia e pintura. Os autores anunciaram a publicação de 150 exemplares, que alinhados verticalmente atingiriam a altura da Torre Eiffel. *La Prose* não só inovava com a relação entre literatura e artes plásticas, mas também quebrava o suporte de leitura de poemas: não se tratava mais do objeto livro, em seu formato tradicional, mas de um poema-quadro. Eis a configuração vanguardista do “*Premier livre simultané*”.

Como se observa no cognome dado à obra, *La Prose* faz uma experimentação da simultaneidade vanguardista, aplicando-a de várias formas distintas. O simultâneo estava presente nos aspectos formais do texto, como no fato de ser um texto literário e visual ao mesmo tempo – na relação estabelecida entre a pintura, a colagem e o assunto dos versos, somados ao uso de diversas tipologias, com a grafia do texto em diferentes cores e tamanhos de fonte, que se distinguem pelo uso de caixa alta, negrito e itálico, e ainda pela disposição dos versos pela página. Além da visualidade da obra, *La Prose* ainda possui reúne concomitantemente características formais múltiplas, como as palavras em liberdade ou a linguagem fragmentada, e, ao mesmo tempo, uma linguagem poética próxima à tradição; profundo lirismo e trechos dotados de certa narratividade; trabalho elaborado do ritmo de alguns versos, que se assemelham aos barulhos do trem, contrastando-se com fragmentos que reproduzem os ritmos naturais da fala; o “movimento e som” da pintura órfica, somados à sonoridade dos versos, faz o poema ser pintura e música.

Além dos aspectos formais da obra, *La Prose* ainda traz a simultaneidade no seu plano temático. O tema da viagem e a exaltação da velocidade do transiberiano na obra promove o culto à máquina e à velocidade, segundo a tese futurista. Como os avanços tecnológicos possibilitavam novas formas de circulação de informações e encurtavam as distâncias do mundo, surgiu uma sensação de se estar em vários lugares concomitantemente. Ao tratar desses temas, *La Prose* não deixa de aplicar também a tese da simultaneidade. Além disso, o simultâneo na obra extrapola o tema da viagem e da velocidade pelos deslocamentos múltiplos que se constroem concomitantemente. Enquanto o trem ruma ao Oriente, a viagem também se dá pelo espaço da memória, das sensações violentas e das fantasias do poeta,

aproximando-se das técnicas expressionistas. Além disso, segundo o ideal cubista, tudo é exposto em diferentes perspectivas, de modo que a experiência vivida durante a viagem procura ser transcrita da forma como se deu ou da maneira em que o poeta a apreendeu. Ademais, assim como em outras obras, é preciso enfatizar que o próprio poeta apresenta-se em *La Prose* como o personagem central, de modo que a exaltação do mundo moderno e a sensação de simultaneidade se dão segundo próprias experiências. Apesar de todos os dados ficcionais acrescentados à obra, não se pode negar que Cendrars mostra a inovação do transiberiano apropriando-se de uma experiência que ele mesmo viveu.

Por meio da simultaneidade, assim, *La Prose* se relacionava a várias vanguardas, como o Futurismo, o Cubismo, o Dadaísmo, o Expressionismo e o Orfismo, na pintura de Sonia Delaunay-Terk, e empregava muitas das técnicas desses movimentos, também praticados em suas outras obras. Foi assim que Cendrars, em sua concepção de simultâneo, une palavra e imagem, sentido e cor, movimento e som, verso e prosa, literatura e fala cotidiana, lirismo e fatos corriqueiros do dia-a-dia. *La Prose* exemplifica as tentativas e as experiências para se enriquecer, com vários recursos, a poesia.

Apesar de Cendrars nunca ter se associado explicitamente aos movimentos vanguardistas, não se pode negar que o poeta participou do pensamento de ruptura e de revolução, do libertário e do “moderno”, que constituiu as estéticas vanguardistas. Ainda que não tenha se declarado cubista, futurista, dadaísta ou expressionista, Blaise Cendrars foi um artista das novas experimentações artísticas e as praticou em sua obra poética.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas**. São Paulo: Editora 34/Fapesp, 1997.

ANDRADE, Mário. “Blaise Cendrars”. *Revista do Brasil*. São Paulo, março de 1924, pp.214-213. In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. Ed. Ver. E ampl./ por Carlos Augusto Calil. São Paulo: edusp. 2001. p. 384-394.

ANTIN, D. “Notes Parisiennes” (1913). In: SIDOTI, Antoine. **Genèse et dossier d'une polémique: La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France**, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, novembre-décembre 1912-juin 1914. Paris: Lettres Modernes, 1987, p.69.

APOLLINAIRE, Guillaume. **Œuvres poétiques**. Paris : Gallimard. 1998.

APOLLINAIRE, Guillaume. “Simultaneísmo-Libretismo” (1914). In: SIDOTI, Antoine. **Genèse et dossier d'une polémique: La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France**, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, novembre-décembre 1912-juin 1914. Paris: Lettres Modernes, 1987, p.134-137.

APOLLINAIRE, Guillaume. **Les peintres cubistes**. Paris: Hermann, 1965.

BARZUN, Henri-Martin. “L’art poétique d’un idéal nouveau” (1913). In: SIDOTI, Antoine. **Genèse et dossier d'une polémique: La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France**, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, novembre-décembre 1912-juin 1914. Paris: Lettres Modernes, 1987, p.56- 57.

BAUDELAIRE, Charles. “Salon de 1859”. In: _____ **Œuvres Complètes II**. Paris: Éditions Gallimard, 1976.

BÉHAR, Henri. “Débris, collage et invention poétique”. In: _____ **Littéruptures**. Lausanne : L’Âge d’homme. 1988. p.169-181.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. Org. e prefácio de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BÍBLIA. N. T. Mateus. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**: contendo o antigo e o novo testamento. Org. de Paulo Bazaglia. São Paulo: Paulus, 2013. p.1752.

BILLY, André. “Le Premier Livre Simultané” (1913). In: SIDOTI, Antoine. **Genèse et dossier d'une polémique: La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France**, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, novembre-décembre 1912-juin 1914. Paris: Lettres Modernes, 1987, p.50.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega. 1993.

CALINESCU, Matei. **As Cinco Faces da Modernidade**. Tradução de Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Globo, 2003. p. 7-72.

CAVALCANTI, Carlos. **Como entender a pintura moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

CENDRARS, Blaise. “*La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*” (artigo de *Der Sturm*). In: SIDOTI, Antoine. **Genèse et dossier d'une polémique: *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France***, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, novembre-décembre 1912-juin 1914. Paris: Lettres Modernes, 1987a, p.99- 100.

CENDRARS, Blaise. “Lettre de Cendrars à des amis”. In: SIDOTI, Antoine. **Genèse et dossier d'une polémique: *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France***, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, novembre-décembre 1912-juin 1914. Paris: Lettres Modernes, 1987b, p. 121- 123.

CENDRARS, Blaise. “Lettre de Cendrars à Smirnoff” (1913). In: SIDOTI, Antoine. **Genèse et dossier d'une polémique: *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France***, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, novembre-décembre 1912-juin 1914. Paris: Lettres Modernes, 1987c, p. 107- 108.

CENDRARS, Blaise. “Tendências Gerais da Estética Contemporânea”. Tradução de C. A. Calil. In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções**. 2. Ed. Ver. E ampl./ por Carlos Augusto Calil. São Paulo: edusp. 2001. p.135- 156.

CENDRARS, Blaise. **Blaise Cendrars vous parle...: suivi de *Qui êtes vous?, Le paysage dans l'oeuvre de Léger* et de *J'ai vu mourrir Fernand Léger***. Org. Claude Leroy. Paris: Denöel. 2006a.

CENDRARS, Blaise. **Du monde entier au cœur du monde: *Poésies complètes***. Paris : Gallimard. 2006b.

CENDRARS, Blaise. **Páscoa em Nova-Yorque, Prosa do Transiberiano e outros poemas**. Tradução de Sérgio Wax. Belém: Ed. Universitária UFPA. 1995.

CENDRARS, Blaise. **Publicité = Poésie**. 1917. Disponível em : <https://geebeecomm.wordpress.com/2013/08/15/publicite-poesie-blaise-cendrars/>. Acesso em: 20 set. 2016.

CENDRARS, Blaise; DELAUNAY-TERK, Sonia. “Lettre à André Salmon”. In: SIDOTI, Antoine. **Genèse et dossier d'une polémique: *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France***, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, novembre-décembre 1912-juin 1914. Paris: Lettres Modernes, 1987, p.58- 59.

CENDRARS, Blaise; DELAUNAY-TERK, Sonia. **La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France**. Paris: PUF – Presses Universitaire de France, 2011. Não paginado. (Collection Sources, Fondation Martin Bodmer).

CENDRARS, Blaise; DELAUNAY-TERK; Sonia. **La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France**. Paris: Éditions des Hommes Nouveaux, 1913a. Não paginado. 1 original de arte. 2 x 0,36m. Disponível em: <http://www.bl.uk/onlinegallery/features/breakingtherules/btrtranssiberienz.html>>. Acesso em: 20 set. 2016.

CENDRARS, Blaise; DELAUNAY-TERK; Sonia. **Projet d'affiche pour le livre simultané**. 1913b. Não paginado. 1 original de arte, aquarela e lápis de cor sobre o papel. 25,3 x 19,8 cm. Acervo Musée national d'art moderne. Centre Pompidou.

CENDRARS, Blaise; DELAUNAY-TERK; Sonia. **Projet de prospectus pour La Prose du Transsibérien**. 1913c. Não paginado. 1 original de arte, aquarela e estêncil sobre papel. 9,6 x 34,2 cm. Acervo Musée national d'art moderne. Centre Pompidou.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números); Tradução de Vera da Costa e Silva. 11. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2003.

DAMIÃO, Carla Milani. “Sobre o significado de épico na interpretação Benjaminiana de Brecht”: “Montagem e Avantgarde”. In: _____ **Leituras de Walter Benjamin**. 2ª edição. Márcio Seligmann-Silva (org.). São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007. p.189-191.

DEL PICCHIA, Menotti. “Blaise Cendrars. A Conferência de Amanhã” In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. Ed. Ver. E ampl./ por Carlos Augusto Calil. São Paulo: edusp. 2001. p. 403, 404.

DELBOURG, Patrice. **L’Odysée Cendrars**. Paris: Écriture. 2010.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

DUDREVILLE, Leonardo; FUNI, Achille; RUSSOLO, Luigi; SIRONI, Mario. “*Le Futurisme*”. In: LISTA, Giovanni. **Futurisme**: Manifestes, Documents-Proclamations. Lausanne: L’Âge d’Homme, 1973, p. 217-220.

EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. Ed. Ver. E ampl./ por Carlos Augusto Calil. São Paulo: edusp. 2001.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALVÃO, Patrícia. “Blaise Cendrars: a aventura”. In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. Ed. Ver. E ampl./ por Carlos Augusto Calil. São Paulo: edusp. 2001. p.442-44.

KANDINSKY, Wassily. “Carta a Arnold Schoenberg” (1911). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura**: Vol.7 O paralelo entre as artes. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 120- 123.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**: e na pintura em particular. 2a ed. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano**: contribuição à análise dos elementos da pintura. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LE ROUGE, Gustave. **Le Mystérieux Docteur Cornélius**. Tomme 1. Paris: Robert Laffont. 1992.

LES ANTAGONISTES. “La Poésie Simultanée: honorée d’un plagiat métèque”. In: SIDOTI, Antoine. **Genèse et dossier d’une polémique**: *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France*, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, novembre-décembre 1912-juin 1914. Paris: Lettres Modernes, 1987, p.90-91.

LES SEPT, “Premier Livre Simultané” (1913). In: SIDOTI, Antoine. **Genèse et dossier d’une polémique**: *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France*, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, novembre-décembre 1912-juin 1914. Paris: Lettres Modernes, 1987, p.66.

LES TREIZE, “Simultanéisme” (1914). In: SIDOTI, Antoine. **Genèse et dossier d’une polémique**: *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France*, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, novembre-décembre 1912-juin 1914. Paris: Lettres Modernes, 1987, p.125.

LISTA, Giovanni. **Futurisme**: Manifestes, Documents-Proclamations. Lausanne: L’Âge d’Homme, 1973.

MACHADO, Guacira Marcondes. “Blaise Cendrars e as Vanguardas”. In: _____ **VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada/X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas**. 2010, Minho Revista InfoCEHUM. Minho: FCT, 2010. v. 01. p. 1-12.

MALÉVITCH, K. **De Cézanne au Suprématisme**: Tous les traits parus de 1915 à 1922. Tradução de Jean-Claude Marcadé ; Valentine Marcadé. Lausanne : L’Âge d’Homme, 1974.

MALLARMÉ, S. “Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso”. Tradução de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MARCADÉ, Jean-Claude. “Peinture et poésie futuristes” In : WEISGERBER, Jean. (ed.) **Les avant-gardes littéraires au XX^e.siècle**: Théorie; publié par le Centre d’Étude des Avant-gardes Littéraires de l’Université de Bruxelles.. Budapeste: Akadémiai Kiadó. 1986. 2 v. p. 963- 979.

MARINETTI, Filippo Tommaso. “Imagination sans fils et les mots en liberté” (1913). In: LISTA, Giovanni. **Futurisme**: Manifestes, Documents-Proclamations. Lausanne: L’Âge d’Homme, 1973, p. 142-146.

MARINETTI, Filippo Tommaso. “Manifesto do futurismo” (1909). In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 2009a. p. 115-118.

MARINETTI, Filippo Tommaso. “Manifesto técnico da literatura futurista” (1912). In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 2009b. p. 119-125.

MESCHONNIC, Henri. “Tzara, la nécessité de l’absurde, et Breton en signe ascendant, tous deux au bord de l’avenir”. In : _____ **Mélusine**: Chassé-croisé Tzara-Breton ; n. XVII. Org. Henri Béhar. Lausanne : L’Age d’Homme. 1997. p. 293-308.

MICHELET, Jules. **Joana D’Arc**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Hedra, 2007.

MILLIET, Sergio. “Cendrars: fantasia e realidade”. In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. Ed. Ver. e ampl./ por Carlos Augusto Calil. São Paulo: edusp. 2001. p.445-48.

MORÉAS, Jean. “O Simbolismo”. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 79-83.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista**: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

PRADO, Paulo. “Cendrars” (1924). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. Ed. Ver. E ampl./ por Carlos Augusto Calil. São Paulo: edusp. 2001, p.146.

REVERDY, Pierre. “L’Image”. **Nord-Sud**, Paris, v.2, n.13, p. 3-4, março de 1918.

RICHARDS, I. A. **Princípios de crítica literária**. 2a ed. Tradução de Rosaura Eichenberg, Flávio Oliveira e Paulo Roberto do Carmo. Porto Alegre: Globo, 1971.

RIMBAUD, Arthur. **Œuvres complètes**. Paris: Librairie Générale Française. 1999.

SAINT-SIMON. **Œuvres de Saint-Simon et Infantin**. Org: membres du conseil Infantin. Paris : Librairie de la Société des Gens de Lettres. 1875. v. 39.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo:** uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade de representação.** Tradução, apresentação, notas e índice de Jair Barbosa. São Paulo: Editora Unesp. 2005

SIDOTI, Antoine. **Genèse et dossier d'une polémique: *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France*,** Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, novembre-décembre 1912-juin 1914. Paris: Lettres Modernes, 1987.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro:** apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

TZARA, Tristan. “Manifesto Dadá”. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro:** apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 176-187.

TZARA, Tristan. **Œuvres complètes.** Org. Henri Béhar. Paris: Flammarion. 1975, v.1, p.401.

WEISGERBER, Jean. (ed.) **Les avant-gardes littéraires au XX^e.siècle:** Histoire; publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes Littéraires de l'Université de Bruxelles. Budapeste: Akadémiai Kiadó. 1986a. 1v.

WEISGERBER, Jean. (ed.) **Les avant-gardes littéraires au XX^e.siècle:** Théorie; publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes Littéraires de l'Université de Bruxelles. Budapeste: Akadémiai Kiadó. 1986b. 2 v.

WILSON, E. “O Simbolismo”, In: _____ **O castelo de axel:** estudo acerca da literatura imaginativa de 1870-1930. São Paulo: Editora Cultrix. 1967. p. 9-24.

ANEXOS

ANEXO A

Fac-símile de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*. Texto publicado por Cendrars; iluminação pochoir de Sonia Delaunay. Paris, Éditions des Hommes Nouveaux, 1913. Guache pochoir 81 $\frac{3}{4}$ x 13 $\frac{3}{4}$. Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo. Foto de Rômulo Fialdini.

