

## LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE: A OBRA DE BLAISE CENDRARS COMO EXPERIMENTAÇÃO DAS VANGUARDAS EUROPEIAS

Natalia Aparecida Canteiro BISIO  
Guacira Marcondes Machado LEITE

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP  
naty\_bisio@hotmail.com  
guacira@fclar.unesp.br.

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo observar como o conjunto de recursos estilísticos e artísticos empregados em *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France* constituem-na como uma obra paradigma dos movimentos de vanguarda, tornando-se tão revolucionária entre as artes no início do século XX.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, a obra do poeta Blaise Cendrars, em colaboração com a pintora Sonia Delaunay-Terk, será analisada com embasamento em teorias e críticas da poesia em geral, na análise e na constituição da poesia moderna e na caracterização estética das vanguardas. Considerar-se-á também a ideia de cosmopolitismo estético na literatura moderna, que consistiu em um modelo de desenraizamento, de fragmentação e de primitivismo, 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. Posteriormente, é preciso analisar como o autor inseriu essa temática da vida e do mundo moderno em sua obra, incluindo vários exemplos de características estéticas ligadas às vanguardas, de modo que a experiência verbo-visual realizada por Cendrars e por Delaunay-Terk tornou-se particularmente inovadora para as artes da época.

**Palavras-chave:** Poesia moderna; vanguardas europeias; Blaise Cendrars; cosmopolitismo estético

### Introdução

Blaise Cendrars foi um dos homens mais cosmopolitas do início do século XX. Viajou por todo mundo, inclusive pelo Brasil, onde conheceu Paulo Prado, Oswald de Andrade e outros artistas, influenciando os primórdios do modernismo brasileiro. Não só em nosso país, mas também em outros cantos do mundo, o poeta foi uma figura de destaque no meio artístico de sua época. A vida e a obra de Cendrars foram representativas do espírito e da arte modernos, transmitindo a atmosfera ideológica e artística de seu tempo.

Por conta de seu cosmopolitismo, Cendrars rompe com a tradição poética e faz uma poesia moderna permeada de suas experiências e da pluralidade de temas colhidos em sua contemporaneidade, transpondo as fronteiras entre o mundo e o texto, ou seja, entre a realidade exterior e a elaboração artística que o representa.

Esse espírito do mundo moderno se reflete em *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, texto verbo-visual que resultou de uma colaboração entre o poeta

Cendrars e a pintora Sonia Delaunay-Terk. A obra é representativa das vanguardas europeias, movimentos literários e estéticos radicais e revolucionários, de ruptura com as artes da retaguarda e, ao mesmo tempo, de abertura às novas concepções artísticas. Observam-se as características desses movimentos principalmente quando a obra promove uma nova experimentação estética na literatura, como a mistura entre as artes plástica e poética ou o uso das palavras em liberdade, da colagem e do simultaneísmo, de modo que a experiência verbo-visual realizada por Cendrars e pela pintora Delaunay-Terk é particularmente revolucionária para as artes da época.

Apesar de o poema ter cumprido o papel de ponto central do círculo das vanguardas, sobretudo do futurismo, Cendrars e Sonia Delaunay-Terk não se declaravam participantes dos movimentos. Quando se começou 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, os autores se aproximam dos movimentos não como militantes, mas por participarem desse ideal 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 artista das novas experimentações artísticas. Estudar as maneiras pelas quais sua obra expressou as ideias ligadas às vanguardas é, assim, a intenção principal deste trabalho.

## 1. Um homem cosmopolita, uma obra moderna.

Considerado por Paulo Prado (1924 *apud* EULÁLIO, 2001, p.406)<sup>1</sup> como “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. A escolha desse poeta para o estudo da modernidade reflete o modo como sua vida e obra foram representativas do espírito do mundo e da arte modernos. Cendrars foi um dos homens mais cosmopolitas do início do século XX.

Nascido na Suíça em 1887, o poeta deixa logo cedo o berço de sua pátria para acompanhar o pai em suas viagens empresariais pelo Egito e pela Itália. Com apenas dezesseis anos, parte para a Rússia onde trabalha com um comerciante e prospector de joias, com quem atravessará pela primeira vez o mundo, de Novgorod a Bombaim, passando pela Armênia, pela Pérsia e pela China. Em 1911, o poeta vai a 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). Lá, Cendrars se misturou nos meios artístico e literário, onde conheceu várias personalidades, como pintores, escritores e artistas em geral. Após passar por Nova Iorque, o poeta alistou-se na Primeira Guerra Mundial e foi gravemente ferido, perdendo o braço direito. Cendrars também perambulou pelo solo brasileiro e se tornou um membro *antelitteram* do grupo Pau-Brasil, influenciando o movimento modernista dos brasileiros.

O poeta adquiriu uma pluralidade cultural advinda de experiências colhidas “*du monde entier*”, segundo suas várias estadias em diversos cantos do mundo. Ele buscava 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,

---

<sup>1</sup> Menção feita por Paulo Prado em “Cendrars”, texto publicado em *O Estado de São Paulo* no dia 12 de julho de 1924.

transpostos em sua obra, como afirma Baudelaire (1976)<sup>2</sup>. Ele buscava várias experimentações, tanto culturais, quanto artísticas. Falante de francês, russo, italiano, inglês, português e espanhol, o poeta reuniu, neste vasto repertório linguístico, vários fragmentos de “identidades culturais”. Inteligente, estudou medicina, filosofia, música, e as ciências. Profundo conhecedor das artes plásticas, como homem que conviveu com vários artistas da época, discutia com destreza a pintura. Apesar de negar sua participação nas vanguardas, escreveu uma obra representativa desses movimentos, participando, então, das tendências da arte moderna. Testemunha das novas tecnologias e da era da máquina, ele se seduz pelo Transiberiano, pelo telégrafo, pelo avião a jato. Acompanhando os problemas advindos com o surgimento das novas potências mundiais, o poeta perde um braço na Guerra. Sua existência é um misto de experiências, vivências e culturas. Cendrars viveu intensamente as transformações da sociedade de sua época.

É impossível considerar que a vida desse nômade, cheio do espírito do mundo moderno, não tenha influenciado sua formação como poeta representante da modernidade. Como afirmou Sergio Milliet (1952, *apud* EULÁLIO, 2001, p.450)<sup>3</sup>, a obra do poeta em essência exprimiu “o espírito do mundo de hoje”, ou seja, do início do século XX. 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, 1947 *apud* EULÁLIO, 2001, p.442-443).

Assim, com uma poética de “janelas abertas aos bulevares”<sup>4</sup>, ou seja, aberta ao mundo, Cendrars toma como referência vários episódios de sua vida e de sua época como matéria-prima para 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). Suas obras acabam por transmitir a atmosfera ideológica e artística de sua época.

Por conta de seu cosmopolitismo, 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. Guacira Marcondes Machado (2010) comenta: “Grande aventureiro e um dos homens mais cosmopolitas do século XX, Cendrars é igualmente dinâmico em sua vida tumultuosa de viajante e em sua

---

<sup>2</sup> “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 relativos ; trata-se de uma espécie de pastagem que a imaginação deve digerir e transformar” (tradução nossa).

<sup>3</sup> Em “Entrevistas de Cendrars”, texto publicado em *O Estado de São Paulo*, 27 de maio de 1952.

<sup>4</sup> “Les fenêtres de ma poésie sont grand’ouvertes sur les boulevards” - CENDRARS, B. *Dix-neuf Poèmes Élastiques*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1986. p.35

poesia [...]” (MACHADO, 2010, p.2). 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 poesia constitui-se em desenraizamento, fragmentação, primitivismo e foi praticado por vários poetas. Uma das grandes características da modernidade artística 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.

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 *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*

## 2. As Vanguardas Europeias

Segundo Teles (2009), o vocábulo “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”. Na verdade, essa era a expectativa dos movimentos homônimos do início do século XX: aguardar algum acontecimento, precavendo-o. Posteriormente, no século XII, o termo liga-se a *avant*, formando, assim, *avant-garde*. Inicialmente, o termo designava uma parte da tropa militar que se adiantava ao terreno inimigo e preparava-se para recebê-lo. Em oposição a este termo, cria-se também *arrière-garde* – correspondente a nossa “retaguarda” –, que seria o corpo do exército que se localizava na parte detrás da movimentação.

Entretanto, foi a partir da Primeira Guerra Mundial que o vocábulo ganhou repercussão nas letras francesas. Como reflexo de um mundo em que o desenvolvimento científico e as ideias filosóficas e sociológicas causaram grande inquietação intelectual e espiritual nos artistas, o termo vanguarda caracterizou o período literário que se estendeu do final do século XIX ao começo do século XX.

Na literatura, algumas experiências poéticas, como as realizadas por Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, evidenciaram alguns pontos de ruptura estética e temática, que acabaram por motivar o aparecimento de vários movimentos vanguardistas. Desde Baudelaire, pode-se acompanhar certa evolução 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 da modernidade literária em geral e que contribuíram para o aparecimento de vários grupos de vanguarda.

Entre o século XIX e XX, os artistas estavam “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, o *avant-garde* englobava os movimentos literários e estéticos mais radicais e revolucionários, de ruptura com as artes contemporâneas ou da retaguarda e, ao mesmo tempo, de abertura às novas concepções artísticas.

Assim, mais do que simples tendência, a vanguarda representa a mudança de crenças experimentadas no pensamento e na arte do mundo ocidental, desde o início do século XX. Toda vanguarda sempre se caracteriza pela agressividade, manifestada no antilogismo, no culto a valores estranhos [...], os poderes mágicos, a beleza caótica da anarquia, o instantaneísmo, o dinamismo, a imaginação sem fio [...] (TELES, 2009, p.102-103).

É neste contexto que surgem os três grandes movimentos da vanguarda literária antes da 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).

Segundo Teles (2009), as correntes de vanguarda europeias podem ser organizadas em duas frentes que são ao mesmo tempo opostas e unidas por um princípio comum, o da desorganização do universo artístico e da renovação literária. O futurismo e o dadaísmo são próximos no sentido de que ambos “[...] queriam a destruição do passado e a negação do presente” (TELES, 2009, p.43). Já o expressionismo e o cubismo “[...] viam na destruição a possibilidade de construção de uma nova ordem superior” (TELES, 2009, p.43). Porém, mesmo em duas frentes opostas, todos os movimentos organizam uma nova estrutura estética e social. A destruição, do futurismo e do dadaísmo, e a construção, do expressionismo e do cubismo, são duas características diferentes para uma mesma realidade, ou seja, “[...] a expressão ordenada ou caótica do universo, seja ele o mundo exterior ou a dimensão patológica da vida interior” (TELES, 2009, p.44).

Para que seja possível alcançar tais objetivos na literatura, a linguagem acaba por ter um papel essencial na estética dos movimentos:

É sobre ela que atuam as primeiras forças destruidoras do futurismo e as tentativas de pulverização do dadaísmo [...]; é sobre ela ainda que atuam as forças mágicas da significação metafórica do expressionismo, a geometrização dos cubistas e, num plano realmente superior, o movimento que, através da ciência ou da magia, pôde mais rigorosamente sondar a sub-ou a super-realidade da alma humana: o surrealismo (TELES, 2009, p.44).

A seguir, os três grandes grupos da vanguarda europeia, o futurismo, o expressionismo e o cubismo, serão analisados com mais profundidade.

## 2.1. O Futurismo

Segundo Teles (2009), a história do futurismo se confunde muito com a de seu líder Marinetti (1876-1994). O italiano escreveu mais de trinta manifestos sobre inúmeros assuntos, como literatura, música, escultura, pintura, dentre outros. Porém, Marjorie Peloff (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” (PELOFF, 1993, p. 157). 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 Peloff (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 uma “um cutelo de guilhotina”, ouve-se “um ruído de maxilares estridentes” e o “narrador” sente o “ferro vermelho da alegria transpassar-lhe o coração” e a “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 ao público.

São por esses motivos que Marjorie Peloff (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 intrepidez” (MARINETTI, 1926 *apud* TELES, 2009, 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, 1926 *apud* TELES, 2009, 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 *apud* TELES, 2009, p.115). E, nos domínios da poesia, contesta-se como elementos essenciais “[...] coragem, audácia e revolta” (MARINETTI 1926 *apud* TELES, 2009, 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 com as categorias do passado. Posteriormente, em 1912, o *Manifesto técnico da literatura futurista* de Marinetti, escrito também em um tom de hostilidade, reivindica uma poesia que se rebelde 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 da *parole in libertà*: “[...] uma cadeia de substantivos e de frases substantivas (geralmente imagens concretas) em aposição, sem conectivos entre elas, assim como com artigos onomatopaicos” (PELOFF, 1993, p. 177).

Na literatura, passam a serem usadas, junto das palavras em liberdade, diferentes tipologias, letras em caixa alta ou em negrito, listagem de números, sinais matemáticos, como +, -, =, e os sinais 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, 1968 *apud* TELES, 2009, 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 Peloff (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.

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 que resulta o enxerto” (PELOFF, 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.

A simultaneidade aproxima-se de outra tese futurista: o culto da máquina e da velocidade. O futurismo exaltou o mundo moderno em vários sentidos, sobretudo pelas novas descobertas tecnológicas que mudaram a vida do homem, como a invenção do automóvel, do aeroplano e do telegrafo. 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. As distâncias do mundo encurtam-se, resultando um novo sentimento: estar em vários lugares simultaneamente. Assim, 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, 1926 *apud* TELES, 2009, p.115). O italiano anuncia: “Nós declaramos que 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 [...]... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha” (MARINETTI, 1926 *apud* TELES, 2009, p.115).

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.

Como 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, 1926 *apud* TELES, 2009, 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.

Assim, 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 total do passado pelo espírito de revolução dos princípios formais e estruturais das artes em geral.

## 2.2. 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 vem 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 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).

O ato de exprimir algo, a expressão em si, era destacado, de modo semelhante aos princípios das palavras em liberdade do futurismo e com o automatismo psíquico dos surrealistas e dadaístas. 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 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 se 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 ao futurismo italiano e ao 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 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 ao período pré-expressionista da pintura, que seguiu as linhas dos autorretratos de Van Gogh e do construtivismo de Cézanne, e, já início do século XX, às 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.

Já 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 *Hermann Bahr*

(Expressionismus). Neste período, o primeiro grupo de poetas foi o “Der Neue Club”, no 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).

### 2.3. O Cubismo

O cubismo é considerado por Gilberto Mendonça Telles (2009) como o modernismo ou a *avant garde* dos franceses. Paris era o centro da inquietação intelectual da “*Belle époque*”, onde circulava variadas correntes estéticas, e os artistas, muitas vezes, discutiam estéticas e redigiam manifestos todos juntos em momentos boêmios. Foi nesse contexto que as ideias e os conceitos cubistas se constroem.

Nesse ambiente, 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).

Apollinaire foi um dos grandes responsáveis pela reunião de pintura e poesia e a decomposição da realidade em figuras geométricas (TELES, 2009, p.148). “Houve até quem dissesse que Apollinaire revelou o cubismo aos cubistas” (TELES, 2009, p.148). Foi deste modo que, desde 1905, Picasso se encontrou com Apollinaire, pintores e poetas – dentre eles, está Blaise Cendrars e outros, como Max Jacob, André Salmon, Reverdy e Cocteau – e iniciaram uma frente única: o cubismo, vindo a ser conhecido em 1909 na pintura e em 1917, na literatura.

Os maiores representantes do cubismo na pintura foram Picasso, Delaunay – marido de Sonia Delaunay, artista plástica que ilustrou *La prose du Transsibérien* de Cendrars –, Braque, Picabia, Fernand Léger, Juan Gris e Mondrian. Como técnica, a pintura cubista é a “[...] representação da realidade através de estruturas geométricas, desmontando os objetos para que, remontados pelo espectador, deixasse transparecer uma estrutura superior, a forma plástica essencial e verdadeira beleza” (TELES, 2009, p.149). Segundo Carlos Cavalcanti,

No 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 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).

É também sob esse mesmo procedimento que Blaise Cendrars e outros poetas – Max Jacob, Salmon e Reverdy – 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).

### 3. O primeiro livro simultâneo

Em 1913, o periódico de pequena editora fundada por Blaise Cendrars e Emile Szytta, *Les Hommes Nouveaux*, publicou o texto verbo-visual *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*. Essa obra resultou de uma colaboração entre o poeta Cendrars e a pintora Sonia Delaunay-Terk e causou grande impacto no meio literário mundial na época. Foi um sucesso, um grande acontecimento e ganhou espaço em exposições de Paris, Berlim, Londres, Moscou e São Petersburgo.

A obra causou impacto antes mesmo de sua publicação: houve uma grande campanha publicitária realizada por Cendrars em benefício de seu poema. Muitos panfletos foram distribuídos, divulgando “*Le premier livre simultané*”. Este anúncio causou controvérsias em meio ao grupo dos futuristas italianos, que pregavam a ideia da simultaneidade em seus manifestos. O poema acabou sendo considerado o paradigma do movimento. Apesar disso, Cendrars e Sonia Delaunay-Terk não se declaravam futuristas. Em uma carta a André Salmon em 12 de outubro de 1913, o poeta afirma: “a inspiração desse poema [*La Prose du Transsibérien*] veio-me de maneira natural e [...] não tem nada a ver com a agitação comercial de Marinetti” (CENDRARS, 1913 *apud* PELOFF, 1993, p.37). Porém, tal poema cumpriu o papel de ponto central do círculo futurista e se expandiu por toda a Europa no período do *avant-guerre*.

*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. Foram publicados 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 formas visuais semi abstratas, que revelam a técnica principal da pintura cubista: formas 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”<sup>5</sup>. 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.

Todo o conjunto do poema, esse misto entre as artes plástica e literária, envolve um trabalho que explora as possibilidades visuais e gráficas para a constituição de sentidos. Trata-se, assim, de uma visão global e simultânea do poema e da página que o integra, onde as diferentes fontes tipográficas, a disposição dos versos, as imagens e as cores são importantes componentes estéticos e significativos da obra, como propunham os futuristas. Como afirma Apollinaire, “Blaise Cendrars e Mme Delaunay-Terk produziram uma experiência única em simultaneidade, escrita em cores contrastantes a fim de levar o olho a ler de um só golpe de vista o conjunto do poema [...]” (APOLLINAIRE, 1914 *apud* PELOFF, 1993, p.41).

---

<sup>5</sup> “Paris/Cidade da Torre única do grande Patíbulo e da Roda” (tradução nossa).

Além das diversas tipologias e tamanhos de fonte, grafados de cores diferentes e que ainda se distinguem pelo uso de caixa alta, negrito e itálico, nota-se também a ausência de pontuação e os versos dispostos pela página. Trata-se de uma experiência que se aproxima do conceito das palavras em liberdade. O trecho abaixo pode exemplificar algumas destas características:

**J'ai passé mon enfance dans les jardins suspendus de Babylone**

Et l'école buissonnière, dans les gares devant les trains en partance  
Maintenant, j'ai fait courir tous les trains derrière moi

*Bâle-Tombouctou*

J'ai aussi joué aux courses à **Auteuil** et à  
**[Longchamp]**

*Paris-New York*

Maintenant, j'ai fait courir tous les trains tout  
[le long de ma vie

*Madrid-Stockholm*

Et j'ai perdu tous mes paris.

Il n'y a plus que la **Patagonie**, la **Patagonie**, qui convienne à mon immense tristesse, la **PATAGONIE**,  
[et un voyage dans

les mers du Sud

**JE SUIS EN ROUTE**

**J'AI TOUJOURS ÉTÉ EN ROUTE**

**JE SUIS EN ROUTE AVEC LA PETITE JEHANNE DE FRANCE**

**LE TRAIN FAIT UN SAUT PÉRILLEUX ET RETOMBE SUR TOUTES SES ROUES**

**LE TRAIN RETOMBE SUR SES ROUES**

**LE TRAIN RETOMBE TOUJOURS SUR SES ROUES<sup>6</sup>**

(CENDRARS, ANO, p.)

*La Prose du Transsibérien* é, em moldes gerais, um relato de viagem pela linha transiberiana. O poeta, nos versos acima, relatando sua condição de um eterno viajante, que está “sempre na estrada” e que já passou por vários lugares do mundo, destaca neste trecho nomes de diversos locais, de forma que as cidades citadas aparecem com ênfase. O fato dos versos estarem grafados em diferentes tipologias e dispostos pela página cria um efeito de sucessão de imagens, que parecem saltar às lembranças do poeta neste momento em que ele toma o controle e a direção da viagem: ele 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”<sup>7</sup> (CENDRARS, ANO, p.) – pois, na posição de autor, ele cria sua própria viagem, aquela ficcional, que vai do trabalho

<sup>6</sup> A reprodução tipográfica deste trecho do poema se aproxima da versão original.

“Eu passei minha infância nos jardins suspensos da Babilônia/ E gazeteando nas estações em frente aos trens que partiam/ 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 correrem todos os trens ao longo da minha vida/ Madri – Estocolmo/ E eu perdi todas as minhas apostas / Não há mais nada que a Patagônia, a Patagônia, que convém à minha imensa tristeza, a Patagônia e uma viagem nos/ mares do Sul/ Eu estou na estrada/ Eu sempre estive na estrada/ Eu estou na estrada com a Pequena Jehanne de France/ O trem dá um salto perigoso e recai sobre todas as suas rodas/ O trem recai sobre as suas todas/ O trem sempre recai sobre suas rodas” (tradução nossa).

<sup>7</sup> “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).

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, o poeta pratica mais uma experiência das palavras em liberdade. No trecho abaixo, os versos são constituídos por substantivos e onomatopeias, ligados por analogia, criando efeitos imagístico e sonoro particulares:

**Jehanne JEANNETTE** *Ninette nini ninon nichon*

**Mimi mamour ma poule mon Pérou**

**Dodo dondon**

**Carotte ma crotte**

**Chouchou p'tit-coeur**

Cocotte

Chérie p'tite-chèvre

Mon p'tit-péché mignon

Concon

**Coucou**

Elle dort<sup>8</sup>

(CENDRARS, ANO, p.)

Com a experiência das palavras em liberdade, os elementos procuram expressarem-se por si mesmos, transformam-se em sucessões de imagens ou meros blocos sonoros: o signo linguístico é esfacelado, de modo que o significante é desprovido de significado. Nos versos “Entends les sonnailles de ce troupeau galeux<sup>9</sup>/ Tomsk Tchéliabinsk Kainsk Obi Taïchet Verkné Oudinsk Kourgane Samara Pensa-Touloune” (CENDRARS, ANO, p.), o poeta, já entediado com os questionamentos recorrentes de Jehanne durante toda a viagem, pede para que ela ouça os barulhos produzidos pelo “rebanho sarnento”. Trata-se de blocos sonoros, que chegam a lembrar a língua russa, porém são somente significantes desprovidos de significado, que poderiam misturar os ruídos exteriores ao trem e os sons das conversas entre os passageiros, no interior da locomotiva.

Além das palavras em liberdade, a obra também inclui um exemplo de colagem: o mapa da linha Transiberiana – trecho de Moscou ao mar do Japão – que precede o poema. 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.

Dentre as inovações da mistura entre as artes, das palavras em liberdade e da colagem é preciso também considerar que *La prose du Transsibérien* é escrita em versos livres. Independentes do metro, os poemas polirrítmicos são modelos particularmente renovados. Além de possuir um ritmo que, sem uniformidades, emana das potencialidades musicais da frase, o texto muitas vezes se aproxima da fala cotidiana. 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:

Un vieux moine me lisait la légende de Novgorode

J'avais soif

<sup>8</sup> A reprodução tipográfica deste trecho do poema se aproxima da versão original.

<sup>9</sup> “Escute os chocalhos deste rebanho sarnento” (tradução nossa).

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  
Du tout dernier voyage  
Et de la mer<sup>10</sup>. (CENDRARS, ANO, p.)

Há, assim, o prosaísmo na adoção de processos próximos à prosa: além dos versos livres e brancos, há ainda a presença de passagens de discurso direto. Um exemplo, que é particularmente marcante no discorrer do poema, é a voz da Jehanne de France, acompanhante da viagem do poeta no transiberiano, que se repete várias vezes: “Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre?”<sup>11</sup> (CENDRARS, ANO, p.). Esse questionamento, que ressoa várias vezes na obra, parece chamar a consciência do poeta de volta à viagem, como deslocamento espacial, já que várias vezes o poeta se perde em suas divagações e memórias.

Quanto à palavra “*prose*”, contida no título do poema, o próprio Cendrars afirma, em uma carta a Victor Smirnoff, que a usou 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. Para ele a palavra “poema” seria muito fechada e pretenciosa. Já “*prose*” seria mais aberta, mais popular. Assim, “[...] o quadro lírico é visto como algo a ser despedaçado” (PELOFF, 1993, p. 49). Mesmo que *La prose du Transsibérien* tenha sido escrita em versos, a referência ao vocábulo “*prose*” no título também chama a atenção para o gênero literário prosa. “O poema hesita, assim, na fronteira entre verso e prosa, entre Sibéria e Paris, entre “la petite Jehanne de France” – a pequena prostituta de Montmartre que era a equivalente moderna de Joana d’Arc – e o trem da Transiberiana” (PELOFF, 1993, p. 50). *La prose du Transsibérien* promove, assim, outra característica buscada pelas ideias futuristas: o desejo de romper com as tradições e os gêneros literários.

As fronteiras entre a realidade documental e a ficção também são quebradas. É interessante como a viagem descrita pelo poeta se assemelha àquela real, feita pelo jovem Sauser antes mesmo de se tornar o poeta Cendrars. Para tal efeito de realidade, há no texto referências precisas que se 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 [...]”<sup>12</sup> (CENDRARS, ANO, p.) – e viajava com um comerciante de joias rumo a Kharbine – “Et je partis moi aussi pour accompagner le voyageur en bijouterie qui se rendait à Kharbine”<sup>13</sup> (CENDRARS, ANO, p.). Há também referências temporais ligadas à realidade, como o começo da guerra Russo-Japonesa – “En Sibérie tonnait le canon c’était la guerre”<sup>14</sup>,

---

<sup>10</sup> “Um velho monge lia-me a lenda de Novgorod/ Eu tinha sede/ E eu decifrava os caracteres cuneiformes/ Depois, de repente, os pombos do Saint-Esprit voavam sobre a praça/ E minhas mãos voavam também, com os sussurros de albatroz/ E isto era as últimas reminiscências do último dia/ De toda a última viagem/ E do mar” (tradução nossa).

<sup>11</sup> “Blaise, diga, nos estamos muito longe de Montmartre” (tradução nossa).

<sup>12</sup> “Eu mal tinha dezesseis anos” (tradução nossa).

<sup>13</sup> “E eu parti para acompanhar o viajante de bijuterias que ia para Kharbine” (tradução nossa).

<sup>14</sup> “Na Sibéria troava o canhão era a guerra” (tradução nossa).

(CENDRARS, ANO, p.) – em 1904, data em que o jovem Sauser estava na presença do prospector de joias. A experiência vivida pelo poeta é recriada artisticamente, rompendo com as fronteiras entre o mundo e o texto, ou seja, entre a realidade exterior e a elaboração artística que o representa.

Aprofundando-se ainda mais, também não há fronteiras entre a viagem pelos espaços geográficos e pelo 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 ao inconsciente do poeta, perpassando pelo espaço do pensamento, das memórias e das fantasias. Semelhante aos ideais expressionistas, algumas vezes, as imagens desenvolvidas na obra são aquelas que provêm do fundo o ser, como uma manifestação de seu interior. O poeta faz várias referências geograficamente precisas, como a passagem do trem pelas cidades de Irkoutsk, posteriormente a Tchita e a parada na última estação, em Kharbine. Porém, durante a viagem, o jovem distrai-se com sua “Browning niquelada”, pensa em Júlio Verne e nas imagens das *Mil e Uma Noites*. “Enquanto o transiberiano ruma para o Oriente, as exóticas fantasias de façanhas violentas do poeta submergem cada vez mais com a realidade” (PELOFF, 1993, p.56).

J'ai vu  
J'ai vu les trains silencieux les trains noirs qui revenaient de  
[ l'Extrême-Orient et qui passaient en fantômes  
Et mon œil, comme le fanal d'arrière, court encore derrière ces trains  
A Talga 100.000 blessés agonisaient faute de soins

J'ai visité les hôpitaux de Krasnoïarsk  
Et à Khilok nous avons croisé un long convoi de soldats fous  
J'ai vu, dans les lazarets, des plaies béantes, des blessures qui  
[ saignaient à pleines orgues  
Et les membres amputés dansaient autour ou s'envolaient dans l'air  
[rauque

L'incendie était sur toutes les faces, dans tous les cœurs  
Des doigts idiots tambourinaient sur toutes les vitres  
Et sous la pression de la peur, les regards crevaient comme des abcès  
Dans toutes les gares on brûlait tous les wagons  
Et j'ai vu  
J'ai vu des trains de 60 locomotives qui s'enfuyaient à toute vapeur  
[purchassées par les horizons en rut et des bandes de corbeaux qui  
[ s'envolaient désespérément après

Disparaître  
Dans la direction de Port-Arthur.<sup>15</sup> (CENDRARS, ANO, p.)

---

<sup>15</sup> “Eu vi/ Eu vi os trens silenciosos os trens negros que voltavam do Extremo Oriente e que passavam como fantasmas/ E meu olho, como o farol traseiro, ainda corre atrás desses trens/ Em Talga 100.000 feridos agonizam em falta de cuidados/ Eu visitei os hospitais de Krasnoïarsk/ E em Khilok cruzamos com um comboio de soldados loucos/ Eu vi, nos lazarentos, chagas abertas, ferimentos que sangravam com toda a força/ E os membros amputados dançavam em torno ou voavam no ar rouco/ O incêndio estava sobre 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 queimava-se vagões/ E eu vi trens de 60 locomotivas que fugiam a todo o vapor perseguidos pelos horizontes em ardores e bandos de corvos que voavam desesperadamente atrás/ Desaparecer/ Na direção de Porto Artur” (tradução nossa).

Nos versos acima, o poeta projeta várias imagens chocantes, principalmente ligadas às barbáries da guerra. A anáfora de “eu vi” imprime certo peso a essas enumerações imagéticas. O poeta descreve aquilo que vê de forma ardente, como quando relata “o incêndio sobre todas as faces, em todos os corações”. Segundo Marjorie Peloff (1993), os versos acima misturam o documental, como a referência a Porto Artur, com o onírico, o alucinatório e o visionário, como os “[...] dedos não-identificados que tamborilam em vidraças, olhares que estouram como abscessos” (PELOFF, 1993, p.58).

Outras vezes, como se vê no excerto abaixo, penetram-se no mundo da fantasia certas 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 triturar ossos”, “arrancar todas as línguas”, “liquefazer todos os corpos estrangeiros e nus sob as roupas” e “mergulhar em uma fornalha de espadas” “todas as vitrines”, “todas as ruas”, “todas as casas” e “todas as vidas”. 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: imagens enumeradas em versos paralelísticos e o efeito iterativo do polissíndeto nos versos iniciados pela conjunção aditiva “e”, conferindo o ardor com que o poeta vivencia ao reunir todo o conjunto de imagens que vê pelas estações e os sentimentos que nutre ao visualizá-las:

J'avais faim  
Et tous les jours et toutes les femmes dans les cafés et tous les verres  
J'aurais voulu les boire et les casser  
Et toutes les vitrines et toutes les rues  
Et toutes les maisons et toutes les vies  
Et toutes les roues des fiacres qui tournaient en tourbillon sur les  
[ mauvais pavés  
J'aurais voulu les plonger dans une fournaise de glaives  
Et j'aurais voulu broyer tous les os  
Et arracher toutes les langues  
Et liquéfier tous ces grands corps étranges et nus sous les vêtements  
[ qui m'affolent...  
Je pressentais la venue du grand Christ rouge de la révolution russe...  
Et le soleil était une mauvaise plaie  
Qui s'ouvrait comme un brasier<sup>16</sup>. (CENDRARS, ANO, p.)

Há outros momentos em que as recordações invadem os pensamentos do poeta e aparecem nos versos, como a lembrança 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

---

<sup>16</sup> “Eu tinha fome/ E todos os dias e todas as mulheres nos cafés e todos os copos/ Eu gostaria de bebê-los e quebrá-los/ E todas as vitrines e todas as ruas/ e todas as casas e todas as vidas/ e todas as rodas das carruagens que viravam em turbilhão pelos paralelepípedos defeituosos/ Eu gostaria de mergulhar-nos em uma fornalha de espadas/ E eu gostaria de triturar todos os ossos/ E arrancar todas as línguas/ E liquefazer todos esses grandes corpos estrangeiros e nus sob as roupas que me apavoram/ Eu pressenti a chegada do grande Cristo vermelho da revolução russa.../ E o sol era uma chaga ruim/ Que se abria como um braseiro” (tradução nossa).

[ 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<sup>17</sup>  
(CENDRARS, ANO, p.)

O poeta busca a expressão da totalidade de elementos contemplados sob diversos planos de visão, que são captados simultaneamente: o que se vê no mundo exterior ao poeta, como o plano de câmara, dentro do trem, e as imagens enxergadas pela janela, do lado de fora da locomotiva; e o que se apreende no mundo interior do poeta, como suas memórias, sensações e fantasias. Próximo dos ideais expressionistas, 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. Há também uma experimentação da técnica cubista, que consiste em um sistema poético de desintegração e subjetivação da realidade, centrada na experiência fragmentada do “eu”, que é vista de diferentes perspectivas, do mesmo modo que se contempla a pintura de Sonia Delaunay-Terk, que acompanha o poema, em suas formas decompostas em vários planos geométricos, em linhas que se interceptam, e que sugerem, em sua totalidade, essa mistura de diferentes planos de visão. Enquanto o trem vai rumo a seu destino, a viagem também se 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 princípio da simultaneidade, assim, se desenvolve no poema de várias formas: pela apreensão do texto – e a forma como foi grafado, com várias cores, tipologias e espaços diversos pela página – e das imagens dando-se concomitantemente; por ter características de poesia e de prosa ao mesmo tempo; pela coexistência de uma viagem firmada na realidade documental e na fantasia criada pelo poeta; pela simultaneidade das distorções espaciais e temporais que caracterizam o poema. Nesse caso, é preciso considerar até mesmo a forma como *La prose du Transsibérien* foi publicada: em uma só folha que se desdobrava em várias partes. Tal obra jamais poderia ter sido publicada em várias páginas, no modelo “livro”, pois se quebraria a impressão causada pelo conteúdo visto em sua totalidade.

Em meio ao princípio da simultaneidade, como a coexistência de um realismo praticamente documental e de um mundo fantástico, o poema também se caracteriza como “uma espécie de conto de fadas de ficção científica que alude às grandes descobertas do *avant-guerre*” (PELOFF, 1993, p. 53). Segundo Marjorie Peloff (1993), o ambiente do trem reflete o microcosmo da tecnologia internacional de 1910, como o relato das mercadorias que estão sendo transportadas:

L'un emportait cent caisses de réveils et de coucous de la Forêt-Noire  
Un autre, des boîtes à chapeaux, des cylindres et un assortiment de tire  
[bouchons de Sheffield  
Un autre, des cercueils de Malmoë remplis de boîtes de conserve et de  
[sardines à l'huile<sup>18</sup>  
(CENDRARS, ANO, p.)

<sup>17</sup> “E eis meu berço/ Meu berço/ Estava sempre próximo ao piano quando minha mãe como Madame Bovary tocava as sonatas de Beethoven/ Eu passei minha infância nos jardins suspensos da Babilônia/ E gazeteando, nas estações em frente aos trens que partiam” (tradução nossa).

<sup>18</sup> “Um levava cem caixas de despertadores e relógios da Floresta-Negra/ Um outro, caixões de Malmö cheios de caixas de conserva e de sardinhas em óleo” (tradução nossa).

Nous avons deux coupés dans l'express et 34 coffres de joaillerie de  
[Pforzheim  
De la camelote allemande "*Made in Germany*"<sup>19</sup>

(CENDRARS, ANO, p.)

O trem e a viagem propriamente ditos são um reflexo da tecnologia moderna. Como dito anteriormente, a Transiberiana, que ligava a Rússia Ocidental à costa do Pacífico, contribuiu para a união de pontos distantes do mundo e ocasionou deslocamentos mais rápidos. O poeta canta esse mundo moderno, onde as distâncias de encurtaram:

Le monde moderne  
La vitesse n'y peut mais  
Le monde moderne  
Les lointains sont pas trop loin<sup>20</sup> (CENDRARS, ANO, p.)

Com a velocidade das máquinas, o "distante não é mais tão longe", como descrito nos versos acima. Com as tecnologias e as descobertas desse 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: "Moi, le mauvais poète qui ne voulais aller nulle part, je pouvais aller partout"<sup>21</sup> (CENDRARS, ANO, p.).

E nada melhor como um percurso pela Transiberiana, estrada de ferro tão inovadora, para compor o poema de viagens do "primeiro livro simultâneo". A presença do Transiberiano é fortemente associada ao culto à máquina e à velocidade, duas teses particularmente futuristas. Enfatizando não só a tecnologia promovida pelo trem, muitas vezes seu deslocamento é marcado, no poema, por sua sonoridade:

Toutes les gares lézardées obliques sur la route  
Les fils télégraphiques auxquels elles pendent  
Les poteaux grimaçants qui gesticulent et les étranglent  
Le monde s'étire s'allonge et se retire comme un accordéon qu'une main sadique tourmente  
Dans les déchirures du ciel, les locomotives en furie  
S'enfuient  
Et dans les trous  
  
Les roues vertigineuses les bouches les voix  
Et les chiens du malheur qui aboient à nos trousses  
Les démons sont déchaînés  
Ferrailles

---

<sup>19</sup> "Nós tínhamos dois cupês no expresso e 34 cofres de joias de Pforzheim/ Mercadoria alemãs '*Made in Germany*'" (tradução nossa).

<sup>20</sup> O mundo moderno/ A velocidade tem influências mas/O mundo moderno/ O distante não é tão longe" (tradução nossa).

<sup>21</sup> "Eu, o mau poeta que não queria ir a lugar algum, eu podia ir a todos os lugares" (tradução nossa).

Tout est un faux accord  
Le *broun-roun-roun* des roues  
Chocs  
Rebondissements  
Nous sommes un orage sous le crâne d'un sourd...<sup>22</sup>  
(CENDRARS, ANO, p.)

Nos versos acima, há um destaque no movimento veloz feito pelo trem. O poeta relata a passagem rápida pelas paisagens, quando enumera as “estações rachadas oblíquas sobre a estrada”, “os fios telegráficos sobre os quais elas pendem” e os “postes que fazem caretas e gesticulam”. A velocidade é expressa até mesmo 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. Algumas vezes, esse ritmo veloz é quebrado 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 “ressaltos”. A locomoção veloz do Transiberiano é expressa sonoramente, tanto pela aliteração de consonantes 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. Enfim, o conjunto sonoro causado pelo movimento do trem causa um “falso acorde” e uma “tempestade no crânio de um surdo”.

A movimentação do Transiberiano é agressiva, tanto pela reprodução de seus sons estridentes, quanto pela sua visualização por imagens hostis, como a de “cães do infortúnio que latem” e de “demônios desencadeados”. Juntamente do culto à máquina e à velocidade, há também a exaltação à agressividade, outra característica que lembra a estética futurista.

*La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* foi considerada uma versão particular da modernidade e um emblema do futurismo, além de obter uma relação estreita com outros movimentos de vanguarda, como o cubismo e o expressionismo. O poema é revolucionário para a época. Além da intertextualidade e da metalinguagem, a obra é inovadora sobretudo pela ideia da simultaneidade, que se desenvolve em diversos sentidos: pelo o que o leitor apreende ou quer apreender do texto e das imagens simultâneos, juntos; por ter características de poesia e de prosa concomitantemente; pela coexistência de uma viagem firmada na realidade documental e na fantasia criada pelo poeta; pela simultaneidade das distorções espaciais e temporais que caracterizam o poema, “[...] que faz ruir o presente e o passado, as cidades e estepes da Rússia Oriental e a Cidade da Torre, do Patíbulo e da Roda, que é Paris” (PELOFF, 1993, p.41).

---

<sup>22</sup> “Todas as estações trincadas inclinadas sobre a estrada/ Os fios telegráficos nos quais elas penduram/ os postes com caretas que gesticulam e os estrangulam/ O mundo espreguiça-se alonga-se e retira-se como um acordeão que uma mão sádica atormenta/ Nos rasgos do céu, as locomotivas em fúria/ Fogem/ E nos buracos/ As rodas vertiginosas as bocas as vozes/ E os cachorros infelizes que latem em nossas malas/ Os demônios estão desencadeados/ Ferro-velho/ Tudo é um falso acorde/ O brum-rum-rum das rodas/ Choques/ Rressaltos/ Nós somos uma tempestade no crânio de um surdo” (tradução nossa).

## Considerações finais

Blaise Cendrars, como dito anteriormente, foi um dos homens mais cosmopolitas do início do século XX. Viajou por diversos lugares do mundo, falava várias línguas, presenciou algumas das mais importantes transformações na sociedade da época e as inovações tecnológicas da era da máquina, como as linhas férreas do Transiberiano, o telégrafo e o avião a jato. Acompanhando os problemas advindos com o surgimento das novas potências mundiais, o poeta perde um braço na Primeira Guerra Mundial. Participou das tendências da estética moderna, das inovações no meio artístico e escreveu uma obra representativa das vanguardas, que abolia as tradições formais da arte. Cendrars viveu intensamente as transformações da sociedade de sua época. O poeta tomou como referência vários episódios de sua vida e de sua época como matéria-prima para seus poemas, expondo o mundo moderno que conheceu. Sua obra foi tão dinâmica, cosmopolita e moderna como sua vida, e acabou por transmitir a atmosfera ideológica e artística de sua contemporaneidade.

A obra de Cendrars, deste modo, apresenta o cosmopolitismo estético. Tal modelo já se liga à figura do poeta, que experimentou uma imensa rede de vivências, passou por variados espaços e estabeleceu contatos mais próximos com outros artistas e com outras artes. Quando o poeta imprime essas experiências em sua obra, acaba por fixar o modelo cosmopolita. *La Prose du Transsibérien*, assim, foi um dos modelos dessa estética ao possuir a temática da viagem na inovadora linha transiberiana, no tempo em que as distâncias encurtaram-se e que o poeta desloca-se por vários espaços, presenciando, ao mesmo tempo, as cenas da guerra e o transporte de mercadorias para diversos lugares. O transiberiano de Cendrars reflete o microcosmo da tecnologia internacional de 1910.

Além disso, *La Prose du Transsibérien* também se liga aos tempos modernos por ter sido uma das obras mais revolucionárias do início do século XX, uma versão particular da modernidade estética na arte. No texto verbo-visual, encontra-se uma relação estreita com os movimentos de vanguarda, principalmente com o futurismo, o cubismo e o expressionismo. O texto apresenta exemplos de várias características propostas por esses movimentos, 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; a ausência de pontuação e os versos dispostos pela página; a mistura entre as artes plásticas e literárias; a libertação das tradições literárias, 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, de modo que sua experiência vivida durante a viagem procura ser transcrita de modo que reproduza a forma como se deu ou a maneira em que o poeta a apreendeu, segundo as ideias expressionistas.

Dentre todas as características ligadas aos movimentos vanguardistas, a obra é inovadora sobretudo pela presença da simultaneidade, que se percebe tanto no momento da leitura do texto – pelo o que o leitor apreende ou quer apreender do texto e das imagens simultâneas – quanto nas características gerais do texto, como a coexistência de uma viagem firmada na realidade documental e na fantasia criada pelo poeta ou, ainda, na simultaneidade das distorções espaciais e temporais que caracterizam o poema, que mistura o presente, o passado e o futuro entre os espaços físicos do plano de câmara, das cidades pelas quais o trem passa, rumo ao Oriente, e de Paris.

## Referências

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes II*. Paris: Éditions Gallimard, 1976.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à Prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. Org. e prefácio de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CENDRARS, B. *Dix-neuf Poèmes Élastiques*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1986. p.35

DELBOURG, Patrice. *L'Odysée Cendrars*. Paris: Écriture. 2010

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

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

PELOFF, 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.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade de representação*. Tradução, apresentação, notas e índice de Jair Barbosa. São Paulo: Editora Unesp. 2005

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis: Vozes, 2009.

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