

AS VIAGENS SIMULTÂNEAS DE BLAISE CENDRARS

Natalia Aparecida Bisio de ARAUJO*
Guacira Marcondes Machado LEITE**

RESUMO: A obra *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, de 1913, chamou muita atenção no cenário artístico europeu no início do século XX, certamente pela revolução que operou ao reunir poesia e pintura em uma única folha de papel com extensão de mais de dois metros. A obra foi apelidada de “*Le premier livre simultané*”, pois dentre suas características mais marcantes está o conceito de simultaneidade, discutido pelos movimentos de vanguarda do período do *avant-guerre*. Este trabalho tem como objetivo observar como o conjunto de recursos estilísticos e artísticos, empregados na obra, dialogam e produzem simultaneamente sentidos.

PALAVRAS-CHAVE: Vanguardas. Simultaneidade. *Le premier livre simultané*. Viagens simultâneas.

Introdução

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 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

* Mestranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade da Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-900 - natalia-bisio@hotmail.com

** UNESP - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-90 - guacira@fclar.unesp.br

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*” (CENDRARS; DELAUNAY-TERK, 1913)¹. 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.

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 quebra de fronteiras entre os gêneros literários, de modo que a experiência verbo-visual realizada por Cendrars e a 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, Cendrars e Sonia Delaunay-Terk não se declaravam participantes dos movimentos. Quando se iniciou a agitação em torno da publicação de *La Prose du Transibérien*, 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.

Apesar dessa 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. Dentre as estéticas de vanguarda, a simultaneidade foi a que mais marcou a obra, primeiramente pela união de poesia e pintura, de modo que a apreensão se dá pelos sentidos que são construídos concomitantemente por ambos os gêneros artísticos; e pelas “várias viagens” que coexistem no relato do poeta. Estudar as

¹ “Paris/Cidade da Torre única do grande Patíbulo e da Roda” (CENDRARS; DELAUNAY-TERK, 1913, tradução nossa).

maneiras pelas quais a obra expressou a simultaneidade vanguardista é, assim, a intenção principal deste trabalho.

As viagens simultâneas

“ [...] j'étais fort mauvais poète.
Je ne savais pas aller jusqu'au bout”
Cendrars (2006, p. 46)²

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 muitas línguas e profundo conhecedor de várias culturas, as quais aprendia em suas estadias pelo mundo. Com uma identidade nacional fragmentada, somada à predileção por viagens, Cendrars buscou na poesia uma maneira de encontrar a si mesmo e de conjugar seu ser permeado pela pluralidade cultural de sua formação. O poeta foi, desse modo, a grande personagem de sua obra, assim como suas viagens foram sua maior temática.

O poeta reuniu com maestria suas experiências pelo mundo e as inseriu em sua obra. Assim, não é estranho que o mesmo tema esteja presente em sua obra prima, *La Prose du Transibérien*. Nesse poema, Cendrars relata uma das maiores aventuras de sua adolescência: sua viagem pelas linhas transiberianas, partindo de Moscou rumo à Ásia, quando aí esteve em companhia do comerciante de joias, para quem trabalhava. À memória de infância, Cendrars acrescenta a figura da “*Petite Jehanne de France*”, a prostituta de Montmartre que, nesse poema, transforma-se na imagem moderna de Joana d'Arc. Apesar de a obra refletir um dado biográfico, o poeta o expõe de forma tão inovadora, utilizando os recursos das vanguardas, que *La Prose* transforma-se no relato de viagem mais revolucionário de todos os tempos.

A obra causou impacto antes mesmo de sua publicação, primeiramente pelo “Formulário de Inscrição” (conforme “Imagem 1”) que foi enviado tanto a amigos dos autores, quanto a periódicos da época sob a forma de cartão postal, em meados de abril de 1913. O documento, que possuía 14 x 9 cm, disponibilizava três formas de compra da mais nova obra: 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 francos; enquanto a

² “[...] eu era tão mau poeta/ Eu não sabia ir até o fim” (tradução nossa).

Natalia Aparecida Bisio de Araujo e Guacira Marcondes Machado Leite

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

Imagem 1 - *Bulletin de souscription 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 *Similit-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).

Além disso, houve uma grande campanha publicitária realizada por Cendrars em benefício de seu poema. Muitos panfletos foram distribuídos, divulgando o texto verbo-visual. O material, dobrado ao meio e pintado a guache, apresentava o título da obra, o nome de seus autores na dianteira (conforme a “Imagem 2”):

Imagem 2 – Prospecto de *La Prose du Transsibérien* (recto)



Fonte: Cendrars e Delaunay-Terk (2011, não paginado).

Enquanto no verso vinha escrito “*Le premier livre simultané*” (conforme a “Imagem 3”):

Imagem 3 – Prospecto de *La Prose du Transsibérien* (verso)



Fonte: Cendrars e Delaunay-Terk (2011, não paginado).

O prospecto foi enviado para várias redações de jornais e de revistas tanto na França quanto em outros países da Europa, acompanhado do folheto de inscrição (SIDOTI, 1987). O anúncio do “Primeiro Livro Simultâneo” causou dias de polêmica em meio aos periódicos franceses, sobretudo, uma grande discussão sobre o “apelido” dado à *Prose du Transsibérien*. Primeiramente, as controvérsias giraram em torno do grupo dos futuristas italianos, que pregavam a ideia da simultaneidade em seus manifestos. Apesar de chamar seu livro de “simultâneo”, Cendrars e Sonia Delaunay-Terk não se declaravam futuristas, ou militantes de qualquer outra vanguarda. Em uma carta a André Salmon em 12 de outubro de 1913, o poeta afirma: “[...] a inspiração desse poema veio-me de maneira natural e [...] não tem nada a ver com a agitação comercial de Marinetti.” (CENDRARS, 1913 apud PERLOFF, 1993, p.37). 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, 1986, p. 155). 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 conseguiu ser tão simultânea que o livro inovador acabou sendo considerado o paradigma das teorias da simultaneidade.

O que os autores não poderiam negar é que o próprio cognome dado à sua obra, “*Le premier livre simultané*”, liga-a inevitavelmente aos movimentos que pregavam o simultâneo. Em meio às várias características vanguardistas encontradas na obra, destaca-se a simultaneidade como a mais expressiva.

O desejo de compor o simultâneo nas artes foi um dos pontos em que vários movimentos de vanguarda mais se relacionaram. É complexa a definição da simultaneidade em um único princípio formal para a elaboração das obras, já que foi muito além de um método de elaboração artística e se transformou na máxima do mundo moderno do *avant-garde*.

O início do século XX conjugava tanto um sentimento nacional – como os grandes movimentos nacionalistas que iriam influir na I Guerra Mundial – como 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. É a partir desse conceito de internacionalismo que a simultaneidade aparece como a nova face do mundo moderno, em que se experimentava a sensação de estar em vários lugares ao mesmo tempo.

Além disso, os anos anteriores à Primeira Guerra foram marcados pelo surgimento de muitas inovações tecnológicas. Por volta de 1905, as linhas de ferro Transiberiana, Transafricana e Transandina foram completadas, unindo pontos distantes do mundo. 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 com mais facilidade.

Desse modo, 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 massa única graças à 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).

Além de ter se tornado uma temática das obras vanguardistas, a simultaneidade também foi um princípio formal e estrutural. Em linhas gerais, 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 constituindo um forte componente significativo; fundava-se também na representação de estágios sucessivos de movimento, de vários estados da mente, da realidade fracionada e expressa através de planos superpostos.

Segundo as teses futuristas, a simultaneidade compõe um variado conjunto de princípios formais. Dentre eles estão 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) – e o abandono da sintaxe tradicional, recursos que revelam o simultâneo pela libertação de imagens dispostas em série, a fim de serem captadas concomitantemente pelo apreciador. Conforme afirma Marinetti, “[...] 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”. Segundo Perloff (1993), em 1912, Boccioni define a simultaneidade como uma “síntese do que se recorda e do que se vê”, de modo que as imagens demonstrem concomitantemente os vários estados da mente e a representação de estágios sucessivos de movimento.

Junto das palavras em liberdade, passam a serem usadas diferentes tipologias, letras em caixa alta ou em negrito, listagem de números, símbolos matemáticos, como +, -, =, e os sinais musicais. A página também possui a reunião de *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 lugar 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.

Em 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.

Para o cubismo, a simultaneidade estava contida na concepção dos pintores em decompor a realidade em várias figuras geométricas, expressando-a por meio de “[...] planos superpostos e simultâneos” (TELES, 2009, p.148). Como técnica, a pintura cubista é a “[...] representação da realidade através de estruturas geométricas, desmontando os objetos para que, remontados pelo expectador, deixasse transparecer 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 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).

A partir do ideal de decomposição das formas na pintura, os poetas passam a desenvolver, na poesia, técnicas formais próximas ao sistema cubista. 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 (REVERDY, 1918, p.3)³.

³ “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.” (REVERDY, 1918, p.3, tradução nossa).

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. Apesar de não ter citado diretamente a ideia do simultâneo, é possível considerar que essa arquitetura de diferentes domínios do real, compondo um uno, aproxima-se da ideia da concomitância de imagens dispares que estruturam, simultaneamente, o plano de visão do artista. É também sob esse mesmo procedimento que outros escritores desenvolveram um “[...] sistema poético de subjetivação e de desintegração da realidade [...]” (TELES, 2009, p.149).

Assim, a simultaneidade compôs o cenário vanguardista, inspirando os artistas a incorporar em suas obras tanto outras artes, quanto vários recursos estéticos concomitantes, diversos planos da realidade e a arquitetura de imagens segundo planos de visão distintos, enriquecendo a produção artística e revolucionando a arte do início do século XX.

Já na primeira leitura de *La Prose du Transsibérien*, é possível perceber como a obra reitera vários aspectos do conceito estético da simultaneidade. Dentre os aspectos formais, primeiramente, já 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 (1982), 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).

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 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 PERLOFF, 1993, p.41).

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 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 (CENDRARS, 2006, p.51)⁴.

⁴ 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

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*”⁵ (CENDRARS, 2006, 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 mais uma vez a 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

(CENDRARS, 2006, p.56)⁶.

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 correrem 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 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 rodas/ O trem sempre recai sobre suas rodas” (CENDRARS, 2006, p.51, tradução nossa).

⁵ “Agora, eu fiz correr todos os trens atrás de mim”; “Agora, eu fiz correr todos os trens ao longo de toda a minha vida” (CENDRARS, 2006, p.51, tradução nossa).

⁶ “Joana Joaninha Nininha Nini Ninon nenê/ Mimi meu amor minha franguinha meu Peru/ Dodo,

Com a experiência das palavras em liberdade, os elementos que procuram expressar-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, a obra 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.

Imagem 4 – Excerto de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*



Fonte: Cendrars e Delaunay-Terk (1913, não paginado).

Por ser um fragmento da realidade, a figura acima 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.

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 pelo Transiberiano. A linha férrea Transiberiana, que ligava a Rússia Ocidental à costa do Pacífico, contribuiu para a união de pontos distantes do mundo e ocasionou deslocamentos mais rápidos. As distâncias do mundo encurtam-se, resultando em

dondon/ Extorque meu bombom/ Chuchu coraçãozinho/Cocote/ Querida cabritinha/ Meu pecadinho gentil/ Bobona/Cucos/ Ela dorme" (CENDRARS, 2006, p.56, tradução nossa).

um novo sentimento: estar em vários lugares ao mesmo tempo. 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* (CENDRARS, 2006, p.54)⁷.

Com a velocidade das máquinas, o “distante não é mais tão longe”, como descrito nos versos acima. 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 ao mesmo tempo: “*Moi, le mauvais poète qui ne voulais aller nulle part, je pouvais aller partout*” (CENDRARS, 2006, p.47)⁸.

A simultaneidade expressa pela viagem, nessa obra, ainda vai muito além. Enquanto o poeta relata o deslocamento pelas linhas férreas, ele igualmente busca a expressão da totalidade de elementos contemplados sob diversos planos de visão, que são captados concomitantemente. O escritor explora, assim, várias viagens que se dão simultaneamente.

O deslocamento contado pelo poeta ultrapassa as fronteiras entre a realidade documental e a ficção. Em 1904, o jovem Sauser, antes de se tornar o escritor Cendrars, partiu para a Rússia, onde trabalhava para um comerciante de joias antigas, vendedor de bugigangas e comerciante de pérolas e diamantes. 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 [...]*” (CENDRARS, 2006, p.45)⁹ – e viajava com um comerciante de joias rumo a Kharbine – “*Et je partis moi aussi pour*

⁷ O mundo moderno/ A velocidade não tem influências mas/O mundo moderno/ O distante não é tão longe” (CENDRARS, 2006, p.54, tradução nossa).

⁸ “Eu, o mau poeta que não queria ir a lugar algum, eu podia ir a todos os lugares” (CENDRARS, 2006, p.47, tradução nossa).

⁹ “Eu mal tinha dezesseis anos” (CENDRARS, 2006, p.45, tradução nossa).

accompagner le voyageur en bijouterie qui se rendait à Kharbine” (CENDRARS, 2006, p.48)¹⁰. Há também referências temporais ligadas à realidade, como o começo da guerra Russo-Japonesa – “*En Sibérie tonnait le canon c’était la guerre*” (CENDRARS, 2006, p.47)¹¹ – em 1904, data em que o jovem Sauser estava na companhia do vendedor de joias. A viagem no Transiberiano acaba por adentrar no espaço da memória, onde a experiência vivida pelo poeta 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, artística e ficcional.

Aprofundando-se ainda mais, 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, como 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 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 Kharbine; 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:

¹⁰ “E eu parti para acompanhar o viajante de bijuterias que ia para Kharbine” (CENDRARS, 2006, p.48, tradução nossa).

¹¹ “Na Sibéria troava o canhão era a guerra” (CENDRARS, 2006, p.47, tradução nossa).

[...] *J'étais tout heureux de pouvoir jouer avec le browning nikelé [...]*

J'étais très heureux insouciant

Je croyais jouer aux brigands

Nous avions volé le trésor de Golconde

Et nous allions, grâce au transsibérien, le cacher de l'autre côté du monde

Je devais le défendre contre les voleurs de l'Oural qui avaient attaqué les saltimbanques de

[Jules Verne

Contre les khoungouzes, les boxers de la Chine

Et les enragés petits Mongols du Grand-Lama

Alibaba et les quarante voleurs

Et les fidèles du terrible Vieux de la montagne

Et surtout, contre les plus modernes

Les rats d'hôtel

Et les spécialistes des express internationaux.

(CENDRARS, 2006, p.48)¹².

Enquanto, na “realidade”, o poeta e seu chefe transportavam mercadorias para o oriente – “*Nous avions deux coupés dans l'express et 34 coffres de joaillerie de Pforzheim/ De la camelote allemande “Made in Germany.”*” (CENDRARS, 2006, p.48)¹³ –, Cendrars, 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 sua “Browning niquelada”, o poeta protege bravamente a mercadoria dos “ladrões que haviam atacado os saltimbancos de Júlio Verne”, dos boxers da China, dos mongóis do Grande-Lama, de Ali babá e dos quarenta ladrões e dos fiéis do temível Velho da Montanha¹⁴. “Enquanto o transiberiano

¹² “[...] Eu estava muito feliz por poder brincar com a *browning* niquelada [...]. Eu estava muito feliz e despreocupado/ Eu acreditava estar brincando de polícia e ladrão/ Nós tínhamos roubado o tesouro de Golconda/ E íamos, graças ao transiberiano, escondê-lo do outro lado do mundo/ Eu devia defendê-lo dos ladrões do Ural que haviam atacado os saltimbancos de Júlio Verne/ Dos tungues, dos boxers da China/ E dos raivosos pequenos Mongóis do Grande-Lama/ de 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” (CENDRARS, 2006, p.48, tradução nossa).

¹³ “Nós tínhamos dois cupês no expreso e 34 cofres de joias de Pforzheim/ Mercadoria alemã *“Made in Germany”*” (CENDRARS, 2006, p.48, tradução nossa).

¹⁴ “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 época. Disso, surgiu

ruma para o Oriente, as exóticas fantasias de façanhas violentas do poeta submergem cada vez mais na realidade.” (PERLOFF, 1993, p.56). A viagem, assim, é concomitantemente fato e devaneio.

Ao mesmo tempo em que a viagem é realidade, ficção e quimera, outros excertos demonstram que o texto também é feito de lembranças. 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

(CENDRARS, 2006, p.42)¹⁵.

Em outros momentos, como se vê no excerto abaixo, a rota do Transiberiano penetra no mundo interior do poeta e transmite suas sensações violentas:

Pourtant, j'étais fort mauvais poète.

Je ne savais pas aller jusqu'au bout.

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...

uma lenda de que ele era imortal e de que seus homens eram invencíveis.

¹⁵ “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” (CENDRARS, 2006, p.42, tradução nossa).

*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.* (CENDRARS, 2006, p.46)¹⁶.

A intensidade com que as emoções do poeta são expostas, conforme o ideal expressionista, associa-se também à agressividade futurista e dadaísta. 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 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”, 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: as imagens enumeradas em versos paralelísticos e o efeito iterativo do polissíndeto, com a conjunção aditiva “e”, conferem o ardor vivenciado 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 com sentimentos agressivos e inquietantes. Se considerarmos a estética vanguardista, essa viagem é ao mesmo tempo expressionista, futurista e dadaísta.

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 do poeta, como o plano de câmara, o interior da locomotiva e as imagens enxergadas pela janela, do lado de fora do tem; 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

¹⁶ “No entanto, eu era tão mau poeta/ Eu não sabia ir até o fim/ Eu tinha fome/ E todos os dias e todas as mulheres nos cafés e todos os copos/ Eu gostaria de tê-los bebido e quebrado/ 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 sobre os paralelepípedos defeituosos/ Eu gostaria de tê-los mergulhado em uma fornalha de espadas/ E eu gostaria de ter triturado todos os ossos/ E arrancado todas as línguas/ E liquefeito todos esses grandes corpos estranhos e nus sob as roupas que me apavoram/ Eu pressentia a chegada do grande Cristo vermelho da revolução russa.../ E o sol era uma chaga ruim/ Que se abria como um brasero” (CENDRARS, 2006, p.46, tradução nossa).

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”¹⁷, de fato, não consegue limitar as inúmeras viagens que lhe advém ao pensamento.

Diante das viagens simultâneas arquitetadas pelo escritor, não se pode desconsiderar o longo painel de *Couleurs Simultanées*, que Delaunay ilustrou ao lado do poema. A pintora conseguiu dar o tom desse deslocamento simultâneo de Cendrars pelas linhas sinuosas de seu painel colorido. 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, à 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.

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 seu desenho buscava a interpretação das viagens simultâneas do texto, ou seja, a expressão da interioridade do poeta. Por isso, negava que sua pintura fosse chamada de abstrata: “*Je n’ai fait [...] de l’abstraction, car j’ai voulu exprimer des sentiments, des sensations.*” (DELAUNAY-TERK, 1971 apud SIDOTI, 1987, p.28)¹⁸. Junto do poema, a

¹⁷ “[...] j’étais fort mauvais poète ./ Je ne savais pas aller jusqu’au bout” (CENDRARS, 2006b, p.46). “[...] eu era tão mau poeta/ Eu não sabia ir até o fim (CENDRARS, 2006, p.48, tradução nossa).

¹⁸ “Eu não fiz [...] uma abstração, pois eu quis exprimir sentimentos, sensações” (CENDRARS, 2006,

pintura apelava aos sentidos do leitor/ apreciador, representando a simultaneidade da viagem relatada por Cendrars. Assim, a artista afirma que fez “[...] *la représentation du voyage dans un style de pures formes* [...]. *Non pas des images, des objets au sens traditionnel, mais des lignes, des sensations, des sentiments.* De l’inspiration pure” (DELAUNAY-TERK, 1971 apud SIDOTI, 1987, p. 27, grifo do autor)¹⁹.

O princípio da simultaneidade, assim, desenvolve-se 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 da pintura dando-se concomitantemente; e pela coexistência de uma viagem firmada na realidade documental e na fantasia criada pelo poeta. 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.

O que os autores de *La Prose du Transsibérien* não poderiam negar é que o próprio cognome dado à sua obra liga-a às discussões vanguardistas: “*Le premier livre simultané*” é realmente o paradigma do conceito de simultaneidade pregado pelos movimentos revolucionários do início do século XX.

Blaise Cendrars' simultaneous trips

ABSTRACT: *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913) attracted the attention of the European art scene in the early twentieth century certainly because of the revolution in bringing together poetry and painting on a single sheet of paper over two meters long. The text was called “*Le premier livre simultané*” because among its most striking features is the concept of simultaneity discussed by avant-garde movements of the avant-guerre period. This study aims to observe how its set of stylistic and artistic resources produces meanings simultaneously.

KEYWORDS: *Avant-garde. Simultaneity. Le premier livre simultané. Simultaneous trips.*

REFERÊNCIAS

CENDRARS, B. **Du monde entier au coeur du monde:** poésies complètes. Paris: Gallimard, 2006.

p.28, tradução nossa).

¹⁹ “[...] a representação da viagem em um estilo de formas puras [...]. Não por meio de *imagens*, objetos no sentido tradicional, mas de *linhas, sensações, sentimentos. Inspiração pura*” (CENDRARS, 2006, p.27, tradução nossa).

Natalia Aparecida Bisio de Araujo e Guacira Marcondes Machado Leite

CENDRARS, B; DELAUNAY-TERK, S. **La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France**. Paris: PUF, 2011. (Collection Sources, Fondation Martin Bodmer).

_____. **La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France**. Paris: Éditions des Hommes Nouveaux, 1913. 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.

MARINETTI, F. T. Manifesto do futurismo. In: TELES, G. M. **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.

_____. Manifesto técnico da literatura futurista. In: TELES, G. M. **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.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PELOFF, M. **O momento futurista**: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EdUSP, 1993.

REVERDY, P. L'Image. **Nord-Sud**, Paris, v.2, n.13, p. 3-4, mars 1918.

SIDOTI, A. **Genèse et dossier d'une polémique**: La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay. Paris: Lettres Modernes, 1987.

TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

WEISGERBER, J. (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. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986.

