

**A simultaneidade em *La Prose du Transsibérien***

*SIMULTANEITY IN LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN*

**Natália Aparecida Bisio de Araújo**

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

**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 do dois metros. A obra foi apelidada de “*Le premier livre simultanée*”, 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; poesia e pintura.

**ABSTRACT:** *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, 1913, attracted the attention of European art scene in the early twentieth century, certainly by the revolution in bringing together poetry and painting on a single sheet of paper with length of more than two meters. The text was called “*Le premier livre simultanée*” 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 the set of stylistic and artistic resources, employed in the work, simultaneously produce meanings.

**KEYWORDS:** avant-garde; simultaneity; poetry and painting.

### **Considerações iniciais**

Em 1913, o periódico da 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, com seu painel intitulado *Couleurs simultanées*. A obra foi um sucesso, um grande acontecimento e ganhou espaço em exposições de Paris, Berlim, Londres, Moscou e São Petersburgo.

*La Prose* era feita de uma única folha de papel, que se desdobrava em vinte e dois painéis, com a extensão de mais de dois metros. Ao lado esquerdo, a publicação possuía uma pintura de cores primárias brilhantes e formas visuais abstratas. À direita, 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. Foram publicados 150 exemplares, que alinhados verticalmente atingiriam a altura da Torre Eiffel.

Devido à própria configuração de *La Prose*, pintura e poema estão intimamente ligados e a apreensão de ambos, concomitantemente, constrói os sentidos inerentes à obra. Além disso, as viagens, o grande motivo da obra, são simultâneas: enquanto o transiberiano ruma para o Oriente, o poeta nos descreve, ao mesmo tempo, tanto as imagens apreendidas no deslocamento pelas linhas férreas, quanto o que advém em seu pensamento, como sua memória e fantasia. Certamente por esse motivo, *La Prose* recebeu de seus próprios criadores o cognome de “*Le premier livre simultané*”, que ilustra a maior característica da obra: a apreensão dos diversos significados imanentes que se constroem simultaneamente.

## 1. As vanguardas europeias

Segundo Teles (2009), o vocábulo “vanguarda” (*avant*, do latim; *garde*, do germânico) reflete suas origens mais antigas, as germânicas: *ward n* 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. 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 *arri re-garde* – correspondente à nossa “retaguarda” –, que seria o corpo do exército que se localizava na parte det rs 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 est tica e temática, que acabaram por motivar o aparecimento de vários movimentos vanguardistas. Desde Baudelaire, pode-se acompanhar certa evolu o das principais concep es 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 das vanguardas 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 visavam negar o presente e destruir o passado. Já o expressionismo e o cubismo acreditavam que a destruição seria a possibilidade 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).

## 2. A simultaneidade

Os anos do *avant-guerre* foram de muita agitação no cenário artístico europeu. Afinal, a mistura de radicalismo e de exaltação nacional em meio aos rumores de guerra pode ter influenciado, no domínio das artes, o desejo de romper com as técnicas estéticas do passado e as ideias de construção de uma arte revolucionária, militante de novos rumos do objeto artístico. Não é preciso dizer que, nesse período de inquietação, as vanguardas surgiam do mesmo espírito anárquico e revolucionário. Além disso, é preciso enfatizar que os movimentos também dialogavam entre si e incorporavam ideais estéticos muito semelhantes. Paris, por exemplo, foi o centro da inquietação intelectual da “*Belle époque*” e ponto de encontro de variadas correntes estéticas, onde os artistas de várias nacionalidades discutiam e redigiam manifestos todos juntos em momentos boêmios.

Em 1913, analisando os pontos de intersecções entre as correntes vanguardistas, Guillaume Apollinaire escreve o “Manifesto-síntese” desse período em *A Antitradição Futurista*. O poeta e crítico de arte vê a destruição do passadismo como o motor de todas as tendências da época, desde o impressionismo aos movimentos de *avant-garde*. Rompendo com o verso e a estrofe, com a pontuação e a sintaxe, com a “harmonia tipográfica” e com o “sublime artístico”, dentre outros, Apollinaire esboça o extermínio da tradição poética. Em oposição ao ato de destruição, as vanguardas ensaiam a construção de “técnicas ou ritmos renovados sem cessar”, destacada pela “simultaneidade em oposição ao particularismo e à divisão” (APOLLINAIRE, 1913 *apud* TELES, 2009, p.155).

É interessante como Apollinaire sublinha a simultaneidade como um dos princípios de inovação vanguardista que incorporaram os movimentos artísticos do *avant-guerre*. O desejo de compor o simultâneo nas artes foi um dos pontos em que o

cubismo e futurismo mais se relacionaram, por exemplo. 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*.

Os anos do *avant-guerre* conjugavam a contradição de um sentimento nacional – como os grandes movimentos nacionalistas que iriam influir na I Guerra Mundial – e o internacionalismo ou o conceito do cidadão cosmopolita que está ligado a uma imensa rede de vivências e de variados espaços, possibilitados tanto pelas novas formas de circulação e de informações, quanto pelos avanços tecnológicos que encurtaram as distâncias do mundo. É a partir desse conceito de internacionalismo que a simultaneidade aparece como a nova face do mundo moderno, em que se experimenta a sensação de estar em vários lugares ao mesmo tempo.

O início do século XX foi um período de muitas inovações tecnológicas. Por volta de 1905, foram completadas as linhas de ferro Transiberiana, Transafricana e Transandina, que uniam pontos do mundo de grandes distâncias. Entre 1909 e 1914, ocorreram as primeiras expedições bem sucedidas para os Polos Norte e Sul. Nos anos de 1909 e 1910 realizaram-se os primeiros voos extensos de aeroplanos. Há também o crescente uso do telégrafo, dos automóveis e a novidade do meridiano zero estabelecido na Torre Eiffel, que emitia sinais horários a cada centésimo de segundo. Com isso, havia uma sensação de se estar em vários lugares concomitantemente e a possibilidade de se chegar a pontos distantes como mais facilidade.

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

Ligada à sensação de se estar em diversos lugares concomitantemente e ao tema da viagem, a simultaneidade resultou no culto da máquina e da velocidade. O futurismo exaltou o mundo moderno em vários sentidos, sobretudo por essas novas descobertas tecnológicas que mudaram a vida do homem. Marinetti declara em seu manifesto de

1909: “O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós vivemos já no absoluto, já que nós criamos a eterna velocidade onipresente” (MARINETTI, 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” (MARINETTI, 1926 *apud* TELES, 2009, p.115).

Além de ter se tornado uma temática das obras vanguardistas do *avant-guerre*, 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, 1968 *apud* TELES, 2009, 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.

Passam a serem usadas, junto das palavras em liberdade, 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 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.

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

Para o cubismo, grosso modo, 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). 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 expectador, deixasse transparecer uma estrutura superior, a forma plástica essencial e verdadeira beleza” (TELES, 2009, p.149). Segundo Carlos Cavalcanti,

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<sup>1</sup> (REVERDY, 1918, p.3)

Reverdy acreditava que a criação de uma imagem não deveria se dar pelo simples “meio de observação direto”, mas pela mescla de realidades distantes organizadas pela visão do poeta. 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 Blaise Cendrars, Apollinaire 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).

Assim, a simultaneidade compôs o cenário vanguardista do período *avant-guerre*, inspirando os artistas a incorporarem em suas obras outras artes, 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.

### **3. As viagens simultâneas**

*La prose du transsibérien* causou impacto antes mesmo de sua publicação: houve uma grande campanha publicitária realizada por Cendrars em benefício de seu poema.

---

<sup>1</sup> “A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais longínquas e justas forem as relações entre as duas realidades, mais a imagem será forte – mais ela terá força emotiva e realidade poética” (tradução nossa).



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 inspira o desse poema veio-me de maneira natural e [...] não tem nada a ver com a agita o comercial de Marinetti” (CENDRARS, 1913 *apud* PERLOFF, 1993, p.37).

O que os autores não poderiam negar   que o próprio cognome dado   sua obra, “*Le premier livre simultané*”, liga-a inevitavelmente aos movimentos de vanguarda. Em meio às várias características vanguardistas encontradas na obra, destaca-se a simultaneidade como a mais expressiva. Já na primeira leitura de *La prose du Transsibérien*,   possível perceber como a obra reitera várias características do conceito de simultaneidade. Todo o conjunto da obra, pintura e poema, com os seus elementos vistos em sua concomitância, envolve um trabalho que explora as possibilidades visuais e gráficas para a constitui o de sentidos. Já no plano temático, o ideal futurista se apresenta, no poema, pela presença da viagem e do culto   máquina representada pelo Transiberiano. Com a linha férrea Transiberiana, que ligava a Rússia Ocidental   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 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”<sup>2</sup> (CENDRARS, 2006, p.54)

A sensa o de simultaneidade dada à viagem nessa obra ainda vai muito além. Quando o poeta relata o deslocamento pelas linhas férreas, busca a expressão da totalidade de elementos contemplados sob diversos planos de visão, que são captados concomitantemente. Tem-se, assim, o explorar de várias viagens, que se d o simultaneamente.

Primeiramente, é preciso dizer que a viagem contada pelo poeta ultrapassa as fronteiras entre a realidade documental e a fic o. Em 1904, o jovem Sauser, antes de se tornar o escritor Cendrars, partiu para a Rússia, onde trabalhava para um

---

<sup>2</sup> “O mundo moderno/ A velocidade tem influências mas/O mundo moderno/ O distante não   tão longe” (tradu o nossa).

comerciante prospector 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 [...]”<sup>3</sup> (CENDRARS, 2006, p.45) – 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>4</sup> (CENDRARS, 2006, p.48). Há também referências temporais ligadas à realidade, como o começo da guerra Russo-Japonesa – “En Sibérie tonnait le canon c’était la guerre”<sup>5</sup> (CENDRARS, 2006, p.47) – em 1904, data em que o jovem Sauser estava na presença do prospector 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, mas também outro, que adentra o 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 do 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*.

---

<sup>3</sup> “Eu mal tinha dezesseis anos” (tradução nossa).

<sup>4</sup> “E eu parti para acompanhar o viajante de bijuterias que ia para Kharbine” (tradução nossa).

<sup>5</sup> “Na Sibéria troava o canhão era a guerra” (tradução nossa).

“Enquanto o transiberiano ruma para o Oriente, as exóticas fantasias de façanhas violentas do poeta submergem cada vez mais com a realidade” (PERLOFF, 1993, p.56).

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>6</sup> (CENDRARS, 1987, p.50-51)

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 em todas as faces, em todos os corações”. Segundo Marjorie Perloff (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 tamborilavam em vidraças, olhares que estouravam como abscessos” (PERLOFF, 1993, p.58).

---

<sup>6</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 agonizavam por falta de cuidados/ Eu visitei os hospitais de Krasnoïarsk/ E em Khilok cruzamos com um comboio de soldados loucos/ Eu vi, nos lazarets, chagas abertas, ferimentos que sangravam com toda a força/ E os membros amputados dançavam em torno ou voavam no ar rouco/ O incêndio estava em todas as faces, em todos os corações/ Dedos idiotas tamborilavam em todas as vidraças/ E sob a pressão do medo, os olhares estouravam como abscessos/ Em todas as estações queimavam-se todos os vagões/ E eu vi/ Eu vi trens de 60 locomotivas que fugiam a todo vapor perseguidos pelos horizontes no cio e bandos de corvos que voavam desesperadamente atrás/ Desaparecer/ Na direção de Porto Artur” (tradução nossa).

Outras vezes, como se vê no excerto abaixo, penetram 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'ouvrirait comme un brasier<sup>7</sup>. (CENDRARS, 1987, p.38)

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:

---

<sup>7</sup> “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 braseiro” (tradução nossa).

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<sup>8</sup>  
(CENDRARS, 1987, p.42)

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. 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 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. 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 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 das imagens dando-se 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. 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.

## Considerações Finais

---

<sup>8</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).

Apesar de Blaise Cendrars e de Sonia Delaunay-Terk negarem a ligação de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* à discussão movida pelos manifestos de vanguarda do *avant-guerre*, seria inverossímil separarmos a obra dos movimentos que agitaram o início do século XX. Especialmente se levarmos em consideração o apelido dado à obra - “*Le premier livre simultané*” - o que liga, inevitavelmente, *La prose* ao conceito de simultaneidade discutido, sobretudo, pelo futurismo e pelo cubismo. O simultâneo revela-se como a maior característica da obra e é trabalhado de variadas formas. Com isso, certamente, justifica-se o cognome dado à obra de Cendrars e Delaunay-Terk.

Primeiramente, já se pode encontrar o conceito de simultaneidade no âmbito temático de *La Prose*. A viagem pela linha transiberiana, explorando a modernidade da linha férrea que ligou pontos distantes do mundo e a velocidade das novas máquinas, reflete a sensação de se estar em vários lugares ao mesmo tempo e de se locomover rapidamente.

Além do tema, a simultaneidade também se dá na própria composição visual da obra. 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.

O princípio da simultaneidade empregado na obra é, assim, uma das características que mais ligam o texto verbo-visual às vanguardas. O que o seus autores 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 pregada pelos movimentos revolucionários do *avant-guerre*.

## Referências

APOLLINAIRE, Guillaume. *Les peintres cubistes*. Paris: Hermann, 1965.

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

CALINESCU, Matei. *As Cinco Faces da Modernidade*. Trad. Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.

CAMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990.

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

CENDRARS, Blaise ; DELAUNAY-TERK, Sonia. *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*. 1913. Disponível em : <http://www.bl.uk/onlinegallery/features/breakingtherules/btrtranssiberienz.html>. Acessado em: 30 de junho de 2015.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*; Trad. Vera da Costa e Silva. 11. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

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

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

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

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte: e na pintura em particular*. 2a ed. Trad. Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano: contribuição à análise dos elementos da pintura*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PELOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

REVERDY, Pierre. "L'Image". *Nord-Sud*, Paris, v.2, n.13, p. 3-4, março de 1918.

RICHARDS, I. A. *Princípios de crítica literária*. 2a ed. Trad. Rosaura Eichenberg, Flávio Oliveira e Paulo Roberto do Carmo. Porto Alegre: Globo, 1971.

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.