

Nos trilhos do trem: o diálogo entre Mário de Andrade e Blaise Cendrars

Natalia Aparecida Bisio de Araujo (UNESP)*

<https://orcid.org/0000-0002-2982-5917>

Resumo:

Este trabalho tem como objetivo analisar os diálogos entre a obra de Mário de Andrade e do vanguardista Blaise Cendrars. Sabe-se que a primeira fase do Modernismo brasileiro foi marcada pela articulação com as correntes das Vanguardas Europeias. Em tal contexto, avaliaremos a hipótese de que Blaise Cendrars tenha sido um dos elos de ligação entre as tendências estrangeiras e o projeto artístico modernista da fase heroica na obra de Mário. Para a análise comparada das relações estéticas entre o poeta brasileiro e o vanguardista, foram escolhidos o “Noturno de Belo Horizonte” (1924), poema de *Clã do Jabuti*, as “Crônicas de Malazarte VIII” (1924) e *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913), longo livro verbo-visual de Cendrars, pois é possível perceber um profundo diálogo entre os textos, pautados em experiências de viagem de trem. Como embasamento teórico, serão considerados os estudos sobre a estética vanguardista e modernista.

Palavras-chave: Mário de Andrade; Blaise Cendrars; Modernismo brasileiro; Vanguardas Europeias.

Résumé:

Sur les voies ferrées: le dialogue entre Mário de Andrade et Blaise Cendrars

Ce travail vise à analyser les dialogues entre l'œuvre de Mário de Andrade et de l'avant-gardiste Blaise Cendrars. On sait que la première phase du Modernisme brésilien a été marquée par l'articulation avec les courants des avant-gardes européennes. Dans ce contexte, on évaluera l'hypothèse selon laquelle Blaise Cendrars était l'un des liens entre les courants étrangers et le projet artistique moderniste de la phase heroica dans l'oeuvre de Mario. Pour l'analyse comparative des relations esthétiques entre le poète brésilien et l'avant-gardiste, le «Noturno de Belo Horizonte» (1924), poème de *Clã do Jabuti*, les «Chroniques de Malazarte VIII» (1924) et *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913), le long livre verbe-visuel de Cendrars, ont été choisis car il est possible de percevoir un dialogue profond

* Doutoranda em Estudos Literários – UNESP, Araraquara; Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista e Mestre em Estudos Literários pela mesma instituição. E-mail: natalia-bisio@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5072775615988181>.

entre les textes, basé sur des expériences de voyage en train. Comme référentiel théorique, des études sur l'esthétique avant-gardiste et moderniste seront considérées.

Mots-clés: Mário de Andrade; Blaise Cendrars; Modernisme brésilien; Avant-gardes européennes.

Toda a obra de Mário de Andrade foi de grande relevância para a literatura brasileira. Segundo Lafetá, “o caso de Mário de Andrade é especial, pois foi ele um dos líderes do movimento modernista [...] e não apenas seu maior representante, mas o seu grande teórico” (LAFETÁ, 2000, p. 11). Gilberto Mendonça Teles (1985), igualmente afirma que a obra poética do escritor é

[...] do ponto de vista teórico, a mais importante do modernismo brasileiro, tal como toda a sua obra de crítica, de romancista, de contista, de musicólogo e de antropólogo é uma das mais importantes de toda a cultura brasileira. Até um certo momento, a sua poesia foi uma poesia-tese: imposição de novas palavras, novos ritmos, novas formas e novos temas na poesia brasileira (TELES, 1985, p.86).

Essa “poesia-tese” proporcionou uma divulgação dos ideais modernistas da primeira fase, que em grande parte receberam o grande pontapé inicial das vanguardas europeias. Como força antagonista frente às regras pré-estabelecidas para a escrita literária, como as normas de versificação, esses movimentos estrangeiros assumiram uma estratégia radical, pregando a ruptura com a tradição a fim de promover um impacto capaz de estimular uma mudança de comportamento e preparar um espaço mais aberto para novas produções artísticas. Segundo Gilberto Mendonça Teles, os artistas promoveram uma “[...] pluralidade de investigações em todos os campos da arte, transformando os primeiros anos do século XX no laboratório das mais avançadas concepções de arte e de literatura” (TELES, 2009, p. 42). Apesar de

cada “ismo” – Futurismo, Cubismo, Expressionismo, Dadaísmo, Surrealismo – ter lançado seus manifestos e pregado seus próprios rumos literários, os movimentos dialogavam entre si e incorporavam ideais estéticos muito semelhantes, como, na poesia, a purificação do gênero e sua redução ao essencial, anulando as restrições impostas pelas antigas normas da linguagem poética. Com isso, surgem experimentos como as “palavras em liberdade”, que ganharam soberania e apareceram nos poemas soltas pela página e livre das leis gramaticais; a valorização do espaço da página e da tipografia; a inserção de elementos da realidade, como a colagem; a mistura do lírico com outros gêneros artísticos; o automatismo psíquico; o afastamento da mimese e dos temas poéticos; a simultaneidade; o primitivismo; dentre outros procedimentos.

Todos esses princípios e contestações saltaram as barreiras do velho continente e inspiraram a geração de 22:

O Modernismo brasileiro foi tomar das vanguardas europeias sua concepção de arte e as bases de sua linguagem: a deformação natural como fator construtivo, o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento acadêmico, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo de consciência como processo desmascarador da linguagem tradicional (LAFETÁ, 2000, p.22).

Desse modo, é possível observar muitos pontos de intersecção entre a poesia vanguardista e a modernista da primeira fase, que passa a ser produzida após a Semana de Arte Moderna. Mário de Andrade, como um dos grandes teóricos e divulgadores do movimento brasileiro, dialogou em alguns pon-

tos com as vanguardas. No “Prefácio interessantíssimo”, por exemplo, a teoria do verso harmônico e da polifonia poética guardavam grandes relações com as palavras em liberdade e com a simultaneidade vanguardistas¹. Ao mesmo tempo em que, nas vanguardas, a imaginação tomou o lugar das leis de versificação, Mário também reivindicou a libertação das formas, dando mais autonomia à inspiração e à criatividade, como a “substituição da ordem intelectual pela ordem do subconsciente” (ANDRADE, 1960, p.242). Em outros momentos, o poeta também se aproxima do tom vanguardista de sarcasmo e de piada, como na inserção do arlequim – tão recorrente na obra, que remete à ideia do burlesco e do lúdico –, ou ainda do espírito de rebelião das vanguardas contra a sociedade burguesa que se encontra nos versos agressivos de “Ode ao burguês”.

Nas relações entre Modernismo e vanguardas, vale lembrar que, para os movimentos europeus, a grande inspiração para a inovação das artes estava no próprio estilo de vida mundo moderno – com as descobertas científicas, as revoluções tecnológicas e as transformações na esfera social –, enquanto, no Brasil, o grande desejo dos modernistas de 22 era o de contribuir para o tão almejado projeto de uma arte nacional e original. Com isso, ao mesmo tempo em que os modernistas buscaram a inspiração de movimentos que revolucionavam o contexto artístico internacional, queriam também inspirar-se na própria terra. Nesse caso, a

própria vanguarda contribuiu para a ampliação do olhar para a realidade nacional: as experiências europeias tinham valorizado os “países primitivos”, que guardavam ainda a “pureza”, o “exotismo” e a “originalidade” das paisagens e da cultura dos povos nativos, divergindo da “civilização europeia”. Se os artistas estrangeiros pesquisaram e valorizaram profundamente esses resquícios de “vida primitiva”, os brasileiros tiveram a percepção de que nosso país guardava muitas dessas características tão apreciadas. Afinal, como comenta Oswald de Andrade, “o primitivismo, que na França aparecia como exotismo, era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo” (ANDRADE, 1949 *apud* CAMPOS, 1971, p.35). Com isso, o primitivismo despertou pesquisas dos artistas sobre nossa identidade histórica e cultural, paralelamente ao desenvolvimento dos estudos etnográficos e antropológicos estrangeiros. Além disso, do mesmo modo que o primitivismo das vanguardas europeias também se caracterizou como um conceito crítico voltado ferozmente contra a tradição, no Modernismo também foi uma forma de contestar as visões, muitas vezes, míticas sobre o Brasil, abordadas sob formas artísticas descaracterizadas.

Nesse contexto de diálogo com as vanguardas e da consolidação da consciência nacional, é preciso destacar a presença de um poeta europeu: Blaise Cendrars, que chega ao Brasil em 1924. Figura de destaque no meio artístico de sua época, o escritor fez uma poesia cheia das suas experiências pelo mundo moderno, criando uma obra tão dinâmica, cosmopolita e moderna quanto a sua vida de viagens. A poesia de Cendrars transmitiu a atmosfera ideológica e artística de sua contemporaneidade, aplicando inúmeras experimentações ligadas aos movimentos de vanguarda.

1 O conceito de harmonia consistia na reunião de “[...] palavras sem ligação imediata entre si [...] pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõe umas às outras, para nossa sensação [...]” (ANDRADE, 1987a, p.68). A polifonia tratava-se da superposição de ideias e de imagens ou a união simultânea de duas ou mais melodias distintas. Ambos os princípios criavam efeitos semelhantes aos da simultaneidade e das palavras em liberdade.

O poeta era muito admirado por brasileiros como Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Brito Broca, Sergio Milliet, Rubens Borba de Moraes, Luís Aranha, Ribeiro Couto, dentre outros – conforme indica os diversos artigos publicados sobre o poeta no início do século XX (EULALIO, 2001). Mário de Andrade, por exemplo, comenta a ação que escritor estrangeiro poderia exercer na escrita nacional:

Na poesia, [...] si fôra servil, mesmo torpe imitarmos Cendrars, é certo que o exemplo dos seus poemas nos facilitará a criação da poesia livre, forte, vibrante, audaz e colorida que tem de ser a da nossa raça em formação. Porque si a nossa raça não for livre, nem vibrante, audaz e colorida será fatalmente melancolizada pela incompreensão da própria terra, esquartejada pela inadaptação, definitivamente vencida, morta (ANDRADE, 2001, p. 393).

O contato do escritor com os modernistas foi profícuo para nossa produção artística: Cendrars acaba se tornando um membro *antelitteram* do modernismo brasileiro pelo seu sodalício com artistas envolvidos.

Cendrars queria encontrar no Brasil aquele “exotismo” e “primitivismo” que havia se caído no gosto da cultura artística europeia. Para isso, os brasileiros – Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Paulo Prado, René Thiollier e Olívia Guedes – levam o poeta estrangeiro para fazer uma excursão tanto pelo interior do país, passando por ambientes rurais e pelas cidades históricas de Minas Gerais, quanto pelas grandes capitais, como São Paulo e Rio de Janeiro. Segundo Aracy Amaral, essa viagem “[...] é um marco, no sentido em que dá início à redescoberta do Brasil pelos modernistas. [...], segue-se a revisitação do Brasil, quase com os olhos estrangeiros amantes do exótico do europeu que os “guiava” [...] (AMARAL, 1997, p.16). A excursão desper-

tou nos modernistas – que já estavam motivados por uma renovação da arte nacional – um interesse por nossas tradições, por nossa história, sobretudo, pelos traços remanescentes coloniais. Segundo Oswald de Andrade, “o primitivismo nativo era o nosso único achado de 22, o que acoroçoava então em nós, Blaise Cendrars [...]” (ANDRADE, 1971, p. 96). Assim, a viagem feita com o poeta europeu “[...] foi um marco na redescoberta do passado brasileiro pelos modernistas, em termos de revisão de nosso acervo de tradições até então menosprezadas. A ânsia de europeização [...] ainda não se interrompera, e, pela primeira vez, um grupo [...] se interessava pela terra” (AMARAL, 2003, p. 149). Segundo Brito Broca,

Era assim o genuinamente brasileiro, e ao mesmo tempo, o exótico, que atraía o alegre grupo de excursionistas [...]. Essa excursão foi fecunda para o grupo modernista. Tarsila teria encontrado na pintura das igrejas e dos velhos casarões mineiros a inspiração de muitos dos seus painéis; Oswald de Andrade colheu o tema de várias poesias *pau-brasil*, e Mário de Andrade veio a escrever o seu admirável “Noturno de Belo Horizonte” (BROCA, 2001, p. 449).

Nessa busca de brasilidade e modernidade para a criação da poesia nacional, Mário confessa sua profunda admiração pela poesia de Cendrars pelo ímpeto de renovação que a obra do poeta franco-suíço lhe provocou, revelando-lhe não só a Europa, mas o próprio Brasil:

[...] amo sobretudo, da poesia viva da França, Blaise Cendrars, porque o mais rico de benefícios para mim. Ele me libertou da incompreensão do passado, pelo qual eu não vivia na terra do meu país e do meu tempo. Eu existia sem viver. Livrou-me do ritmo pessoal, dando-me, não o seu, mais o meu ritmo; tão diferentes estes! Descobriu para mim as puras nascentes do lirismo, muito mais que escritores de estetas e experiên-

cias de laboratórios. Porque sempre foi caminhar estrada mais certa, em vez de cartas geográficas, ter um prático sarado e sacudido por companheiro de viagem.

[...] Admiti o universo como teoria. [...] Foi Cendrars que me revelou o universo. Se do mundo aqueles [os unanimistas de Jules Romains e seus companheiros] me tinham dado uma *filosofia*, Cendrars deu-me o *conhecimento*. E, poeta francês, libertou-me da França (ANDRADE, 2001, p. 393; grifos do autor).

A inspiração vinda da poesia de Cendrars não fez de Mário um mero copiador do poeta franco-suíço, mas proporcionou a criação do seu próprio lirismo, como dito acima. De certo modo, respondendo às preocupações de Carlos Drummond de Andrade, Mário explica como as ditas “influências” são, na verdade, uma revelação de um estilo próprio:

Em última análise tudo é influência neste mundo. Cada indivíduo é fruto de alguma coisa. [...] Além do mais se tem que distinguir entre o que é influência e o que é revelação da gente própria. Muitas vezes um livro revela pra gente um lado nosso ainda desconhecido. Lado, tendência, processo de expressão, tudo. [...] Este mundo está cheio de Narcisos. Nós todos. Sobre influência ainda queria escrever páginas. [...] Fuja dos processos muito pessoais de exteriorização dos outros. Nunca fuja de influências espirituais (ANDRADE, 1988, p.44).

E fica assim explicada a admiração de Mário pela poesia de Cendrars, que o libertou da França, revelou-lhe seu lado desconhecido e representou uma “influência espiritual”. Nesse sentido, a grande simpatia do escritor brasileiro pela poesia do estrangeiro gerou alguns estudos da poesia de Cendrars, de modo que, exercendo seu importante papel de crítico, o poeta de *Pauliceia Desvairada* foi um dos grandes divulgadores e estudiosos da obra de Cendrars no Brasil, publicando em periódicos suas impressões

da poesia do escritor franco-suíço. Em artigo para a *Revista do Brasil*, em 1924, por exemplo, Mário identifica na poesia de Cendrars o “lirismo subconsciente” ou “lirismo puro”, em grande paralelo com as teorias descritas na *Escrava que não é Isaura* (1960) e no “Prefácio Interessantíssimo” (1987a):

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

De fato, os *Dix-neuf poèmes élastiques* de Cendrars têm muito do lirismo puro ou subconsciente, do qual fala Mário de Andrade. Apropriando-se dos ideais da vanguarda expressionista, os “poemas elásticos” adentram os intensos impulsos da vida interior do poeta. Em vários versos, Cendrars demonstra uma sensação pungente – “*Je suis inquiet*”² (CENDRARS, 2006, p.108); “*Je suis toujours en fièvre*”³ (CENDRARS, 2006, p.113); “*Je suis mûr*”⁴ (CENDRARS, 2006,

2 “Eu estou inquieto” (tradução nossa).

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

4 “Estou bêbado” (tradução nossa).

p.115). Essa angústia está diretamente ligada ao seu alto nível de sensibilidade. Aumentada a audição, o poeta afirma ter “[...] *de la musique sous les ongles*”⁵ (CENDRARS, 2006, p.111) e “[...] *l’ouïe déchirée*”⁶ (CENDRARS, 2006, p.113). Extremamente sensível ao que vê, para Cendrars “*tout est couleur mouvement explosion lumière*”⁷ (CENDRARS, 2006, p.115). Nada mais lhe é estático, tudo parece mover-se diante de seus olhos, por isso o poeta afirma: “*Le paysage ne m’intéresse plus/ Mais la danse du paysage/ La danse du paysage/ Danse-paysage*”⁸ (CENDRARS, 2006, p.100). Todas essas sensações transformam-se em sinestesia. O poeta ouve os gritos das cores que caem⁹, vê o acordeão do céu e vozes telescopadas¹⁰. Essa conturbação espiritual revelada pelo poeta se refletirá diretamente em sua expressão e ordenará alguns dos princípios formais assumidos pela obra. A confusão espiritual de Cendrars, em alguns momentos, extrapola as regras da língua francesa, causando rupturas sintáticas, criando neologismo, a linguagem fragmentada, o uso das palavras em liberdade, e a intensa justaposição de imagens que obscurecem os sentidos dos versos. Tudo é fruto da “elasticidade” ou distorção do próprio poeta, em seu caminho errante rumo ao encontro de sua identidade artística. Em resumo, pode-se dizer que a

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

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

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

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

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

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

elasticidade dessa obra, assim, está também na intensa busca de Cendrars pela poesia dentro de si mesmo, de modo que precisaria distender-se e deformar-se a fim de conseguir exercer sua atividade artística.

A busca de si, que está muito presente em toda a obra de Cendrars, também pode ser encontrada na obra de Mário, marcada pela investigação de sua identidade. Porém, enquanto essa pesquisa em Cendrars está desdobrada na procura do mundo moderno e de seu cosmopolitismo, em Mário, está na tentativa de demonstrar a multiplicidade da cultura brasileira. Lafetá (1986) comenta essa *Figuração da Intimidade* na poesia do escritor:

O fato é que, se a poesia de Mário de Andrade constitui uma exploração do seu “eu”, e com [...] a história “de um homem multiplicado que procura encontrar-se a si mesmo” (e isso explicaria a sua pluralidade de temas e de técnicas), ela constitui também uma tentativa de explorar a multiplicidade da cultura brasileira e de contar a história de um intelectual que procura encontrar a identidade de seu país (e isso explicaria melhor as determinações sociais de pluralidade). O movimento é simultâneo e solidário: a busca da identidade nacional [...] liga-se ao “problema mais íntimo da descoberta da *própria* identidade” (LAFETÁ, 1986, p. 8; grifos do autor).

É possível analisar essa duplicidade da busca de si e do Brasil em “Noturno de Belo Horizonte”. O longo poema toma simultaneamente, durante o descolamento do trem, a pluralidade revelada por Minas Gerais: as paisagens primitivas, a cidade moderna, a diversidade cultural dos brasileiros, o passado histórico, as tradições e as anedotas populares. Recolhendo todos esses aspectos múltiplos que envolvem não só o povo mineiro, mas também o Brasil como um todo, o poeta consegue colher nessa diversidade o sentimento de identidade nacional:

Nós somos na Terra o grande milagre do amor.

Que vergonha si representássemos apenas contingência de defesa

Ou mesmo ligação circunscrita de amor...

Porém as raças são verdades essenciais

E um elemento de riqueza humana.

As pátrias têm de ser uma expressão de Humanidade.

[...]

Nós somos na Terra o grande milagre do amor.

E embora tão diversa a nossa vida

Dançamos juntos no carnaval das gentes.

[...]

Juntos formamos este assombro de misérias e grandezas,

Brasil, nome de vegetal! (ANDRADE, 1987b, p.187-189).

O “milagre do amor”, ou o sentimento pátrio, é o que une os brasileiros. O poeta pede esse amor, que é uma forma de completar-se, de encontrar-se: “Não prego a guerra nem paz, eu peço amor!/ [...] E é por que Deus nos deu a vida.../ O amor não é uma paz, bem mais bonito que ela,/ Porque é um completamento” (ANDRADE, 1987b, p. 188). E o poeta que afirmava ser “trezentos, trezentos-e-cinquenta”¹¹, multiplicado em todos os fragmentos que compõem a identidade nacional, pode encontrar através da ideia de pátria, o “amor-completamento”, a sua identidade pessoal.

Esse duplo movimento de busca, de si e do Brasil, que avança junto com o trem e que encontra a pluralidade da essência nacional, desdobra-se na multiplicidade de técnicas usadas no poema, tal qual explicou Lafeté

(1986, p.8), citado anteriormente. Ora se encontram versos livres que independentes do metro, possuem um ritmo sem uniformidades, que emanam das potencialidades musicais da frase, aproximando-se da fala cotidiana; ora são usadas formas fixas populares, como a quadrinha – “Meu pangaré arreado,/ Minha garrucha laporte/ Encostado no meu bem/ Não tenho medo da morte” (ANDRADE, 1987b, p. 182) – e a redondilha maior nos 46 versos que descrevem o nome da “Serra do Rola Moça” (ANDRADE, 1987b, p. 184-186); ora o poema adquire um tom prosaico, com a narrativa da história do coronel “Antônio Oliveira Leitão”, que matou a filha¹² (ANDRADE, 1987b, p. 187). O poeta, como esteta, está multiplicado em várias faces como o próprio povo brasileiro. Essa característica plural do poema aproxima-se da ideia da polifonia poética, teoria desenvolvida por Mário, pela superposição das técnicas de escrita e das imagens criadas, como se fossem a associação de “melodias” diversas.

Essa característica está presente em todo o *Clã do Jabuti*, livro do qual o “Noturno de Belo Horizonte” faz parte. Segundo Cristiane R. de Souza,

Poeta de múltiplas faces, [...] Mário de Andrade é a voz lírica plural que se revela, no *Clã do Jabuti*, sob a máscara do “poeta folclórico”. Em busca de um “Brasil inteiro”, o

11 Verso de *Remate de Males*: “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta” (ANDRADE, 1987b, p. 211).

12 “O coronel Antônio de Oliveira Leitão era casado com dona Branca Ribeiro do Alvarenga, ambos de orgulhosa nobreza vicentina. Porém nas tardes de Vila Rica a filha deles abanava o lenço no quintal.../ — ‘Deve ser a algum plebeu, que não há moços nobres na cidade...’ E o descendente de cavaleiros e de capitães-mores não quer saber de mésalliances/ O coronel Antônio de Oliveira Leitão esfaqueou a filha./ Levaram-no preso pra Baía onde foi decapitado./ Pois dona Branca Ribeiro do Alvarenga reuniu todos os cabedais. Mandou construir com eles uma igreja pra que Deus perdoasse as almas pecadoras do marido e da filha” (ANDRADE, 1987b, p.187).

poeta transforma [...] a oposição São Paulo e Europa, trabalhada em *Paulicéia desvairada*, numa oposição maior entre o Brasil e o velho continente, compreendendo que o primitivo, buscado pelas vanguardas europeias como remanescências afloradas em momentos de conflito no homem civilizado, estava, nas terras brasileiras, não apenas em camadas interiores do homem, mas exposto especialmente “nas cores do cotidiano, na imaginária, no conto, na música e no verso do povo” (SOUZA, 2006, p. 19-20).

Assim, é possível apreender o primitivismo que, apesar de advindo dos ideais europeus, foi um dos elementos formadores da estética nacional por ter se voltado para a nossa história e para as tradições populares. Assim como o emprego de algumas técnicas poéticas modernas, como a procura de uma nova linguagem, o ajuste da expressão à sensibilidade da época, a liberdade de pesquisa estética; os múltiplos olhares para o Brasil, promovidos pelo poema, contribuíram para a desvinculação da poesia brasileira da arte acadêmica e para a formação de uma escrita moderna e nacional. Toda a multiplicidade do “Noturno”, tanto nas “máscaras” estilísticas do poeta, quanto na pluralidade cultural brasileira, soma-se simultaneamente às várias impressões de viagem obtidas pelo deslocamento do trem. Segundo Cristiane R. Souza, “a sucessão, simultânea, de histórias e paisagens mineiras sugere a multiplicidade do olhar, marca da era moderna, decorrente da velocidade dos meios de transporte e de comunicação em que se tem a sensação de estar em toda a parte ao mesmo tempo [...]” (SOUZA, 2006, p.180). O poema, desse modo, associa-se aos ideais de vanguarda.

Além disso, essa simultaneidade do poema de Mário de Andrade é semelhante àquela de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913) ou “*Le premier livre simultanée*”, de Blaise Cendrars,

como demonstraremos adiante. Trata-se de uma obra que se tornou muito famosa na época e que, de certa forma, trazia uma característica muito comum na obra de Cendrars: o tema da viagem de trem. Manuel Bandeira, por exemplo, comentou que ele e outros colegas modernistas “sabiam de cor diversas passagens” do poema (BANDEIRA, apud EULALIO, 2001, p.460).

Assim como o “Noturno de Belo Horizonte”, a obra descreve uma viagem por uma linha férrea. O longo poema era feito de uma única folha de papel, que se desdobrava em vinte e dois painéis, com a extensão de mais de dois metros (CENDRARS; DELAUNAY-TERK, 1913)¹³. 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, de Sônia Delaunay-Terk, que revelam a técnica principal da pintura cubista: formas decompostas em vários planos geométricos e ângulos retos, que se sucedem e se interceptam. À direita, o texto era precedido pela colagem de um mapa da linha Transiberiana. 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 Delaunay-Terk. A obra, que foi divulgada com o subtítulo “*Le premier livre simultanée*”, associou-se ao cubismo e futurismo, sendo o grande paradigma do princípio da simultaneidade, muito pregado pelos movimentos de vanguarda na época.

Já na primeira leitura de *La Prose du Transsibérien*, é possível perceber como a obra reitera várias características do conceito de simultaneidade vanguardista. Todo

¹³ Conforme se pode observar no fac-símile da obra original, no link de acesso indicado nas referências.

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 constituição de sentidos. Já no plano temático, o ideal vanguardista se apresenta, no poema, pela presença da viagem e do culto à máquina representada pelo Transiberiano.

Além disso, a sensação de simultaneidade dada à viagem está no relato do poeta durante o deslocamento pelas linhas férreas. Há a busca da expressão total dos 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. 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.

Je croyais jouer aux brigands

Nous avions volé le trésor de Golconde

Et nous allions, grâce au transsibérien, le chercher 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*¹⁴

14 Eu acreditava estar brincando de ladrão/ Nós tínhamos roubado o tesouro de Golconda/ E nós

(CENDRARS, 2006, p.48).

Enquanto Cendrars relata que fazia a viagem a trabalho, transportando 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"*¹⁵ (CENDRARS, 2006, p.48) –, o poeta, em sua fantasia, transforma a viagem em uma verdadeira cena de um romance de aventuras. O carregamento converte-se no tesouro roubado de Golconda, que seria escondido no outro lado do mundo. O protege bravamente a mercadoria dos “ladrões que haviam atacado os saltimbancos de Júlio Verne”, dos boxers da China, dos mongóis de Dalai-Lama, de Ali Babá e dos quarenta ladrões. Ao mesmo tempo em que faz, em outros excertos do poema, várias referências geograficamente precisas, como a passagem do trem pelas cidades de Irkoutsk, posteriormente a Tchita e a parada na última estação, em Harbin; o poeta também menciona fatos de uma viagem pelo universo maravilhoso de sua imaginação.

Além as impressões simultâneas, o *Transsibérien* também se caracteriza pelas várias máscaras adotadas pelo poeta sob a multiplicidade de estilos e formas empregados nos versos, assim como acontece em “Noturno de Belo Horizonte”. Em alguns momentos, os versos adquirem certa narrativa como se o poeta narrasse um diário de viagens, definindo-nos, tal qual um narrador de romance, o espaço, o tempo e ou-

íamos, graças ao transiberiano, escondê-lo do outro lado do mundo/ Eu deveria defendê-lo contra os ladrões de Ural que tinham atacado os saltimbancos de Jules Verne/ Contra os khoungouzes, os boxeadores da China/ E os raivosos pequenos mongóis da Dalai Lama/ Alibaba e os quarenta ladrões (tradução nossa).

15 “Tínhamos dois compartimentos no expresso e 34 cofres de joias de Pforzheim/ Pacotilha alemã ‘Made in Germany’” (tradução de Sérgio Wax. CENDRARS, 1995, p. 27).

tras características do enredo que envolve seu relato. O prosear, ou a conversa com a *Petite Jehanne de France*, prostituta de Paris, aproxima-se da fala cotidiana e ecoa no verso/refrão com a voz da acompanhante “*Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre?*”¹⁶ (CENDRARS, 2006, p.51). Em outros excertos, as palavras em liberdade e a superposição de imagens atingem o ápice da concisão expressiva própria da poesia. Por vezes, em cena de romance com a amante e companheira de viagem, o poema aproxima-se das formas fixas e do lirismo tradicional.

Enquanto os dois poemas, *La prose* e “Noturno de Belo Horizonte”, são marcados pela simultaneidade do campo de visão dos poetas e a multiplicidade de características formais dos versos, as duas obras também destacam o movimento do trem, por meio da expressividade dos estratos fônicos e semânticos. No poema europeu, a movimentação do Transiberiano é agressiva e se mostra pela reprodução de seus sons estridentes e pela superposição de imagens:

Toutes les gares lézardées obliques sur la route

Les fils télégraphiques auxquels elles pendent

Les poteaux grimaçants qui gesticulent et les étrangler

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

16 “Blaise, diz, estamos muito longe de Montmartre?” (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...*¹⁷

(CENDRARS, 2006, p.52-53).

Nos versos acima, há um destaque para o 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 visual 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 ex-

17 Procuramos reproduzir os versos tal qual eles são grafados no exemplar original de *La Prose*: os sete primeiros versos à esquerda e os seguintes com um recuo à direita. “Todas as estações trincadas inclinadas sobre a estrada/ Os fios telegráficos nos quais elas penduram/ os postes com caretas que gesticulam e as 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 para 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).

pressa 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”.

O deslocamento da locomotiva é revelado por todo o poema com a mesma agressividade advinda dos tempos do pré-Guerra e dos movimentos de vanguarda. Em alguns momentos, as emoções violentas do poeta remetem ao tom agressivo e irracional pregado pelos futuristas e dadaístas:

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...*¹⁸

(CENDRARS, 2006, p.46).

18 “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).

A violência e intensidade desses desejos também se mostram pela forma em que foram transpostos para o poema: as imagens enumeradas em versos paralelísticos, somadas ao efeito iterativo do polissíndeto, com a conjunção aditiva “e”, conferem a veemência vivenciada pelo poeta ao reunir todo o conjunto de imagens que vê pelas estações e o sentimento impetuoso que nutre ao visualizá-las.

De modo muito semelhante às imagens simultâneas do *Transsibérien*, no “Noturno de Belo Horizonte” há uma superposição de imagens distintas que, quando expressas concomitantemente, dão a impressão das várias cenas vistas pela janela do trem, que são rapidamente sucedidas pelo deslocamento veloz da máquina:

O mato invadiu o gradeado das ruas,

Bondes sopesados por troncos hercúleos,

Incêndio de Cafés,

Setas inflamadas,

Comboio de trânsfugas pro Rio de Janeiro

A ramaria crequenta cegando as janelas

Com a poeira dura das folhagens...

Aquele homem fugiu.

A imitação fugiu.

Clareiras do Brasil, praças agrestes!...

Paz. (ANDRADE, 1987b, p.178-179).

Saindo de Belo Horizonte, o trem abandona progressivamente a cidade, de modo que o “mato vai invadindo as ruas” periféricas e o caminho dos trilhos adentra uma vegetação mais abundante, de forma que as “ramagens cegam as janelas” com a poeira produzida pelas folhagens. O poeta ainda vê “bondes sopesados por troncos hercúleos”, “praças agrestes”, um “comboio de trânsfugas” e uma plantação de café incendiada. A rapidez do trem dá impressão de que as coi-

sas fogem: “Aquele homem fugiu./ A imitação fugiu”. E, mais longe da cidade, o “Noturno” percorre uma paisagem em “paz”: “Estrelas árvores estrelas/ E o silêncio fresco da noite deserta./ Belo Horizonte desapareceu/ Transfigurada nas recordações” (ANDRADE, 1987b, p.179). No ambiente de paz noturna, o poeta penetra nas lembranças do passado mineiro e nas histórias populares, levado pelo ritmo embalado do trem. As imagens vistas pela janela da locomotiva e as questões culturais brasileiras se dão concomitantemente durante a viagem.

O deslocamento do “Noturno” de Mário, em alguns momentos, assume o tom pávido e agressivo do *Transsibérien* de Cendrars: “O trem passava apavorado” (ANDRADE, 1987b, p. 180); “Apesar da perfeição das estradas-de-ferro/ E da inflexível providência dos horários,/ Encontros descarrilamentos mortes...” (ANDRADE, 1987b, p.181); “Estremeção brusco de medo./ Pavor” (ANDRADE, 1987b, p.184). Porém, predominantemente, o movimento da locomotiva é muito diferente da rigidez e estridência do *Transsibérien*, de modo que seu deslocamento se dá de forma mais suave e harmônica, em conformidade com o tom afetuoso dos pensamentos do poeta sobre o Brasil:

Calma do noturno de Belo Horizonte...

As estrelas acordadas enchem de Ahs!...
ecoantes o ar.

O silêncio fresco despenca das árvores.

Veio de longe, das planícies altas,

Dos cerrados onde o guache passa rápido...

Vvvvvvv...passou

Passou tal qual o fausto das paragens de outro velho... (ANDRADE, 1987b, p.182).

Pautado pela atmosfera noturna de todo o poema, que se faz presente pela grande quantidade de vocabulário desse campo

semântico (“noite”, “estrelas”, “planetas”, “constelações”, “prata da Via-Láctea”, “sombra”), o movimento do trem é envolvido pelo “silêncio que despenca das árvores” e a “calma” da noite. No excerto acima, é possível notar as aliterações das fricativas, sobretudo no sibilo dos [s] e do [v] da onomatopeia “Vvvvvvv”, representam esses sons produzidos pelo trem, tão agradáveis e “ecoantes pelo ar”, como os “Ahs” despertados pelos brilhos das estrelas. Esses pequenos ruídos são tão harmoniosos que se confundem com a ausência de som: o “silêncio vinha de longe” e passava rápido. O “vvvvvvv...passou” dá a impressão de que os barulhos se encerravam e se misturavam com a quietude da atmosfera noturna. O trem produz um som que é quase calado: é o “[...] silêncio...sio...sio...quiriri...” (ANDRADE, 1987b, p. 189).

Nessa contraposição entre ruído e silêncio, o escuro se opõe ao brilho constante do céu noturno. “Maravilha de milhares de brilhos vidrilhos” (ANDRADE, 1987b, p.178); “As estrelas baralham-se num estardalhaço de luzes” (ANDRADE, 1987b, p.179). As aliterações desses versos, sobretudo, das consoantes laterais, das sibilantes e das vibrantes, fazem a intensidade do brilho das estrelas ultrapassem o visual e atingirem o auditivo: “estardalhaço de luzes”. A luz das estrelas cintilantes confunde-se com o som do movimento do trem, que também é “noturno”. No final do poema, na noite de Belo Horizonte, a cidade dorme em tamanho silêncio que as ruidosas estrelas deixam de barulhar: “Não se escuta sequer o ruído das estrelas caminhando...” (ANDRADE, 1987b, p.189).

Além disso, é importante observar que o deslocamento do “Noturno de Belo Horizonte” é também evidenciado pela expressividade da escolha do léxico que simboliza um movimento de cima para baixo. Em todo

o poema, as coisas estão em queda: o mato-
virgem “*pendurando* a tapeçaria das rama-
gens”; a “esmola” do Nosso Senhor da Boa-
Viagem que “*caía*” ou “*tombava*”; o “Ninho
de teneném que *cai* pesado”; a “[...] *cascata*
lá”; os rios que “*desgarram* serra *abaixo*”; a
barcaça que “*desce* ritmada pelos golpes dos
remeiros”; “o silêncio fresco que *despenca*
das árvores” ou que “*desce* as ruas paradas”,
o vento “*descendo* as montanhas”, “a serra
do *Rola-Moça*” onde “o noivo se *despenhou*”
junto da amada; “a cidade *oblíqua*” e “o *aclive*
vagarento das *ladeiras*” (ANDRADE, 1987b,
p.178-189; grifos nossos). Em alguns mo-
mentos, Mário se vale do desenho da grafia
dos versos na página, como Cendrars: a que-
da se mostra no arranjo visual dos versos,
que vão se deslocando da margem esquerda
para a direita da página. No exemplo abaixo,
a visualidade dos versos mostra o “mergu-
lhar” das águas:

As águas se assustaram [...]

De supetão fosso.

Mergulho.

Uivam tombando.

(ANDRADE, 1987b, p.181).

Enquanto *La Prose* se funda pelas “via-
gens simultâneas” do poeta pelo seu inte-
rior e pela via férrea, o poema do “Noturno”
busca, no emprego do campo semântico da
queda, a expressividade do deslocamento
do trem, que vai adentrando a ferrovia e os
pensamentos do poeta, transitando entre
os elementos da identidade nacional susci-
tados por Minas Gerais. O exemplo abaixo,
que também se apropria da visualidade dos
versos na página, expressam o movimento
do poeta para o “fundo” de si, dessa vez, cau-
sado pelo efeito da bebida alcoólica:

Basta o meu desvairismo!

E os pileques

quase pileques

salamaleques

da caninha de manga!

(ANDRADE, 1987b, p.181).

O “Noturno de Belo Horizonte” vai, as-
sim, pelas “estradas-de-ferro” que “serpen-
teiam teosoficamente fecundando o deser-
to” (ANDRADE, 1987b, p.183): de modo si-
nuoso, adentra a paisagem deserta, os pen-
samentos do poeta e a diversidade cultural
brasileira.

Além do destaque expressivo na movi-
mentação do trem, por espaços geográficos
e planos subjetivos, os poemas de Mário e de
Cendrars também se assemelham por terem
sido inspirados por viagens reais realizadas
pelos poetas. *La prose* relata a primeira gran-
de aventura da mocidade de Cendrars pelo
longo roteiro da Europa até a China, quando
trabalhava para um comerciante. Há no tex-
to referências precisas que coincidem com
essa realidade, como a idade de 16 anos que
o poeta tinha ao realizar a viagem – “*J'avais*
à peine seize ans [...]”¹⁹ (CENDRARS, 2006,
p.45) – e a presença do patrão – “*Et je partis*
moi aussi pour accompagner le voyageur en
bijouterie qui se rendait à Kharbine”²⁰ (CEN-
DRARS, 2006, p.48). O “Noturno de Belo Ho-
rizonte” teve inspiração em uma viagem real
de Mário de Andrade pelo interior do Brasil,
suscitada justamente pela presença de Blai-
se Cendrars no país: a famosa excursão do
grupo modernista com o poeta franco-suíço,
que foi um grande marco para o Modernis-
mo e para a “re-descoberta” do país.

Em entrevista para o *Diário da Tarde*,
jornal de Belo Horizonte, em 1939, Mário de
Andrade fala das impressões recolhidas na
viagem:

19 “Eu mal tinha dezesseis anos” (tradução nossa).

20 “E eu parti para acompanhar o viajante de bijute-
rias que ia para Kharbine” (tradução nossa).

Na minha segunda visita [à capital mineira], em 1924, foi quando conheci o meio intelectual de Belo Horizonte [...] Saí daqui cheio de emoções novas, e Belo Horizonte, com sua mocidade e sua alegria e seu contraste com a velha Minas tradicional, despertou em mim intensa sensação poética. Ao chegar em São Paulo tive logo que registrar a poesia que Belo Horizonte criara em mim (ANDRADE, 1983, p.66-67).

O registro da poesia suscitada pela capital de Minas foi justamente o “Noturno de Belo Horizonte”. A presença de Cendrars nessa viagem demonstra mais uma vez as fortes relações que existiram entre os dois escritores. Conforme já citado, Mário (2001, p. 393) confessa que o poeta europeu lhe deu o conhecimento libertário da França, tanto por suas práticas poéticas que lhe fizeram desvendar seu estilo próprio, quanto pela companhia de Cendrars na viagem pelo Brasil²¹.

A importância desse evento não se limitou ao poema do trem mineiro, mas também se desdobrou na “Crônica de Malazarte VIII” de Mário, que dialogou diretamente com a viagem pelo país propriamente dita, com o “Noturno de Belo Horizonte” e com *La Prose du Transsibérien*.

Na narrativa, Mário narra o mesmo noturno admirado em uma viagem de trem. O mais interessante é que, na narração, o escritor procura a todo tempo acertar as palavras e as expressões a serem usadas, o que dá a ideia de que estava compondo um texto, pensando nas imagens que criaria. Esse texto parece contar o próprio contexto de produção do “Noturno de Belo Horizonte”:

O cetim negro da noite rasgava-se, isso: rasgava-se tombando aos pedaços pelos morros, além. A imagem não está má. Minas de Ouro Velho. Fazia frio, naturalmente. Quando não fará frio nas madrugadas de Barra do Piraí? Mas continuemos a imagem: Por detrás daqueles farrapos de cetim supra-citados, uns tons róseos, isto é, esverdiróseos – os dedos da alva! – apareciam. Não; surgiam ou apareciam... Apareciam que é mais simples. Muito mais pobre, como convém à paisagem [...] (ANDRADE, 1993, p.156).

No poema, tanto a exploração da atmosfera noturna, já analisada acima, quanto o frio são também várias vezes citados: “Na jovialidade infantil do friozinho” (ANDRADE, 1987b, p.178); “O dia é frio sem nuvens [...]” (ANDRADE, 1987b, p. 189).

No meio da história de sua composição, nas “Crônicas de Malazarte”, algo desconcentra o poeta: Oswald chamando por Cendrars – “Cendrars’ É a voz de Oswald de Andrade lá de dentro do vagão [...]” (ANDRADE, 1993, p.156-157). Eis a confirmação de que Mário está falando da viagem que o grupo modernista fez a Minas na presença do poeta franco-suíço, que teria inspirado a escrita de “Noturno”. A crônica faz outras referências ao poema, como um comentário sobre o Coronel Oliveira Leitão (ANDRADE, 1987b, p.187) que matou a própria filha: “Há em Minas toda uma série de primitivos adoráveis [...]. Amostra: aquele coronel Antônio de Oliveira Leitão, truculento e inativo, orgulhoso e emperrado” (ANDRADE, 1993, p.157).

A narração demonstra um grande fluxo de consciência de Mário sobre diversos assuntos. Tal qual em “Noturno de Belo Horizonte”, o poeta também tece vários comentários sobre Minas Gerais: “Existe esplendor nascente das novas Minas Gerais. Gente ardida, que já não crê mais no ouro fácil, e paciente à frutificação anual das lavouras” (ANDRADE, 1993, p. 158). Fala de cenas que se pas-

21 Conforme já citado: “Porque sempre foi caminhar estrada mais certa, em vez de cartas geográficas, ter um prático sarado e sacudido por companheiro de viagem” (ANDRADE, 2001, p. 393).

sam no trem, como uma discussão sobre as poltronas ocupadas: “- Este lugar está ocupado! –Não senhor, faz favor! Já virei essa cadeira!... o prodígio de tomar sete lugares” (ANDRADE, 1993, p.158). Assim como em “Noturno de Belo Horizonte”, o narrador refere-se várias vezes ao movimento do trem: “O trem andava ainda” (ANDRADE, 1993, p. 158); “Esta máquina faz tal barulho aos meus ouvidos...Irra! máquina dos quintos! Vai pro inferno com todas as Goticidades Arquitetônicas que não enumerei na minha ‘Pauliceia” (ANDRADE, 1993, p.159). Mário volta constantemente a refletir sobre a paisagem rudimentar, primitiva e simples que via pela janela, várias vezes descritas no “Noturno”, como o seguinte exemplo de uma cena do interior de Minas gerais: “A casinha a beira-rio./ Canoa abicada na margem,/ A bruma das monções,/ Mais nada” (ANDRADE, 1987b, p.180).

Na crônica, essas imagens rústicas lembram-lhe Tarsila do Amaral, que era, para Mário, “[...] a simplicidade nativa [...] e encantadora do Brasil. [...] Que maravilha caída do céu a nossa Tarsila” (ANDRADE, 1993, p. 157). Uma voz fala a sua cabeça, questionando se toda a inspiração de Tarsila era vinda de Paris ou do Cubismo. A resposta da pintora é explicitada, dirigida a um companheiro de viagem inusitado, o próprio Malazarte: “- Não Malazarte. Voltei a Paris, mas para me aperfeiçoar ainda mais nos processos de restauração de pinturas. Depois venho para Minas. É que preciso conservar tantos tesouros” (ANDRADE, 1993, p. 157). Essa resposta de Tarsila é um resumo muito conciso do que foram as obras do movimento Pau-Brasil e Antropofágico: devoração das técnicas vanguardistas e surgimento de uma estética própria, que revelava o Brasil, a sua história, sua cultura, que estava sendo revisitada na viagem pelo interior do país.

Nesse sentido, Mário também faz um comentário da redescoberta e da valorização que Oswald deu ao Brasil: “Oswaldo jura que mais tivera a intenção de abandonar Paris para vir encontrar o Senna em S. João d’el Rei” (ANDRADE, 1993, p. 158), cidade citada em “Noturno de Belo Horizonte” – “E o nome lindo de São João d’El Rei [...]” (ANDRADE, 1987b, p.182).

De repente, o poeta vanguardista interrompe o fluxo de consciência do Mário:

Cendrars vem ter comigo espantado. – Imagine, Mário!” paramos só para entregar uma carta! ‘Quelle merveille”. Este “quelle merveille” do Cendrars já caceteia. Parece até o refrão da *Petite Jeane de France...* “Diz, Blaise, Sommes-nous loin de Montmartre?” (ANDRADE, 1993, p.157-158).

Nesse momento, Mário liga as suas “narrativas do trem” ao longo poema de Blaise Cendrars. Dessa maneira, torna-se inegável a relação entre as obras do poeta europeu e do brasileiro. Assim como o refrão de *La prose du Transsibérien*, o “*quelle merveille*” de Cendrars transforma-se em refrão do texto, representando a própria sensação provada pelo grupo de viajantes que se encantavam com o Brasil repleto de diversidade: “O trem engasga. Dá um arranco. Todos sobem. Vai. Que negros mais diversos! Cabindas, monjolos, minas...Da Beleza à hediondez. Espero o ‘Quelle merveille!’ Onde estará Cendrars?” (ANDRADE, 1993, p.158). Do mesmo modo, no “Noturno de Belo Horizonte”, Mário canta a diversidade dos “[...] brasileiros lindamente misturados” (ANDRADE, 1987b, p.187).

Todos esses assuntos tratados nas “Crônicas de Malazarte VIII”, que revelam o fluxo de consciência de Mário durante a viagem, passam a irritar o escritor, que não consegue ter o controle da sua crônica: “Estou irritado. Verifico esta raiva e paro. E paro... Crônica difícil essa... começo os assuntos:

não os continuo... Mas para que continuar? Tudo está na ventura do começo. Já me caceiteia esta viagem” (ANDRADE, 1993, p. 159). Mais à frente, o poeta comenta seu fluxo de consciência desenfreado: “Há uma ordem misteriosa que dirige pensamentos e mundos!” (ANDRADE, 1993, p. 160).

Essa viagem de Mário, que “caceteia” e da qual surgem tantas ideias que tornam difícil a escrita do texto, faz uma referência direta à *La Prose du Transsibérien* de Cendrars. No poema há uma frase-refrão que ecoa por toda a obra: “[...] *j'étais déjà si mauvais poète/ Que je ne savais pas aller jusqu'au bout*”²² (CENDRARS, 2006, p. 45). Assim como a ordem “misteriosa que dirige os pensamentos e mundos”, segundo Mário de Andrade, o “mau poeta” do Transiberiano não consegue limitar e combinar as inúmeras imagens que a viagem lhe desperta. O mesmo estado de tédio e de ansiedade relatado por Mário, da viagem que “caceteia”, é também sentido por Cendrars que afirma: “*Ce voyage est terrible*”²³ (CENDRARS, 2006, p.46). O Transiberiano, enfim, deixava todos os passageiros delirantes – “[...] *je crois bien que nous étions tous un peu fous/ Et qu'un délire immense ensanglantait les faces de mes compagnons de voyage*”²⁴ (CENDRARS, 2006, p.59). E nesse ambiente que suscita a loucura, o universo excedia-se na imaginação do poeta que não era capaz de desenvolver em seus versos todas as “imagens-associação” que eram produzidas pela viagem:

Autant d'images-associations que je ne peux pas développer dans mes vers

Car je suis encore fort mauvais poète

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

23 “Esta viagem é terrível” (tradução nossa).

24 “[...] eu acho mesmo que nós éramos todos um pouco loucos/ E que um imenso delírio ensanguentava os rostos nervosos de meus companheiros de viagem” (tradução nossa).

Car l'univers me déborde [...]

Car je ne sais pas aller jusqu'au bout

Et j'ai peur.

J'ai peur

*Je ne sais pas aller jusqu'au bout*²⁵ (CENDRARS, 2006, p. 58).

Assim, a sensação de ser um “mau-poeta que não sabe ir até o fim” é descrita por Mário de Andrade que afirma não conseguir dar vazão à escrita de sua crônica (ANDRADE, 1993, p. 159). Porém, ironicamente, os dois autores escrevem suas inúmeras “imagens-associação” reproduzindo a “ordem misteriosa dos pensamentos”, que resultam em textos repletos de simultaneidade, de imagens múltiplas, de sensações diversas, mas de sentido ímpar: a viagem de Cendrars é o louvor do mundo moderno e cosmopolita, enquanto a de Mário de Andrade é a descoberta e o culto de um Brasil plural e fecundo. Na busca do mundo ou do próprio país, os dois poetas trilham também os caminhos de suas obras, que desdobraram a compreensão desse “macro contexto” em aprofundamento íntimo, a procura da própria identidade.

Considerações Finais

Os primórdios da poesia modernista brasileira foram impulsionados pelas experimentações, técnicas e estéticas das vanguardas Europeias, tomando dos movimentos o ímpeto de inovação, de rompimento com a tradição, sobretudo parnasiana, para a constituição de novos caminhos para as artes do início do século XX, que já era marcado pelo

25 “Tantas imagens-associações que eu não posso desenvolver nos meus versos/ Pois eu sou ainda muito mau poeta/ Pois o universo me excede/ Pois negligenciei de me assegurar contra os acidentes ferroviários/ Pois eu não consigo ir até o fim/ E tenho medo// Tenho medo/ Não sei ir até o fim” (tradução nossa).

novo estilo de vida da modernidade em todos os aspectos: pelas descobertas científicas, pelas novas tecnologias ou pelas distâncias entre os cantos da terra que se encurtavam. Porém, enquanto a produção europeia voltava-se estética e tematicamente para a sua própria realidade, a arte modernista converge todo seu ímpeto de renovação para o Brasil, de modo que os artistas encontraram na própria nação as fontes mais puras e autênticas para a criação do almejado projeto de uma arte original e inovadora, que estivesse, ao mesmo tempo, em sintonia com as tendências modernas mundiais.

Nesse contexto de assimilação das vanguardas e formação da poesia modernista particularmente brasileira, a participação do poeta franco-suíço Blaise Cendrars transformou-se no grande ícone desse processo. O escritor vanguardista, que era lido e admirado pelos brasileiros, foi a presença-viva das estéticas modernas inseridas no Modernismo. O europeu, pelas viagens pelo país, por seu olhar deslumbrado pelo “Brasil-ímpar”, por seu profundo diálogo com os escritores brasileiros, ou pela força de sua obra, contribui para o despertar dos artistas locais para a reelaboração do projeto modernista em busca de sua feição nacional, original e moderna.

Essa relação entre Cendrars e os brasileiros, que pode ser encontrada na figura de artistas como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Manuel Bandeira, é também evidenciada pela interação que se estabeleceu entre o europeu e Mário de Andrade, um dos escritores mais importantes do Modernismo brasileiro. A análise comparada das obras *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913), “Noturno de Belo Horizonte” (1924) e das “Crônicas de Malazarte VIII” – estas últimas analisadas como desdobramento da

própria experiência descrita no poema de *Clã do Jaboti* – demonstrou uma intersecção de técnicas muito semelhantes, como a simultaneidade do campo de visão dos poetas, percorrendo a linha férrea e o espaço do pensamento; a expressividade, por meio de diversos aspectos semânticos (som, imagem e visualidade dos versos na página), do movimento do trem; e a inspiração em experiências de viagens realizadas pelos poetas na vida real. Por meio desses diálogos identificados entre os poemas, é possível perceber como a obra de Blaise Cendrars, e a estética vanguardista nela empregada, é absorvida por Mário e desdobrada em uma poesia que, apesar das intersecções, foi tão autêntica e propriamente brasileira. Vale citar novamente a confissão de Mário a respeito da relação de aprendizado que ele travou com a obra de Cendrars: a libertação [...] “da incompreensão do passado, pelo qual eu não vivia na terra do meu país e do meu tempo. Eu existia sem viver. [Cendrars] livrou-me do ritmo impessoal, dando-me, não o seu, mais o meu ritmo; tão diferentes estes!” (ANDRADE, 2001, p. 393). E foi assim que, nas palavras de Mário, “o poeta francês libertou-o da França” (ANDRADE, 2001, p. 393).

Referências

AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas**. São Paulo: Editora 34/Fapesp, 1997.

AMARAL, Aracy Abreu. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. São Paulo: Editora 34, 2003.

ANDRADE, Mário de. “Prefácio Interessantíssimo”. In: ____ **Poesias Completas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987a, p. 59-77.

ANDRADE, Mário de. **A lição do amigo: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

- ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987b.
- ANDRADE, Mário. “A escrava que não é Isaura”. In: ____ **Obra imatura**. São Paulo: Martins Editora, 1960, p. 201-275.
- ANDRADE, Mário. “Blaise Cendrars” (1924). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. Ed. Ver. E ampl./ por Carlos Augusto Calil. São Paulo: edusp, 2001, p. 384-394.
- ANDRADE, Mário. “Crônicas de Malazarte VIII”. **Aletria**: Revista de estudos de literatura: 100 anos de Mário de Andrade. Belo Horizonte, v.1, n.1, p.156-160. 1993. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/issue/view/84/showToc>. Acesso em: 31 ag. 2018.
- ANDRADE, Mário. **Entrevistas e depoimentos**. Org. de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- ANDRADE, Oswald. **Obras completas V**: Ponta de Lança. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- BROCA, Brito. “Blaise Cendrars no Brasil, em 1924” (1952). In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. Ed. Ver. E ampl./ por Carlos Augusto Calil. São Paulo: edusp, 2001, p. 449.
- CAMPOS, Haroldo. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, Oswald. **Obras completas**: Poesias reunidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, 7 v., p. 9-64.
- CENDRARS, Blaise. **Du monde entier au cœur du monde**: *Poésies complètes*. Paris: Gallimard. 2006.
- CENDRARS, Blaise; DELAUNAY-TERK; Sonia. **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: <https://www.moma.org/collection/works/273447>. Acesso em: 09 set. 2021.
- 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.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LAFETÁ, João Luiz. **Figuração da intimidade**: imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- SOUZA, Cristiane Rodrigues de. **Clã do Jabuti**: uma partitura de palavras. São Paulo: Annablume, 2006.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Estudos de poesia brasileira**. Coimbra: Livraria Almeida, 1985.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

Recebido em: 12/04/21

Aprovado em: 07/08/21



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.