

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS: FRANCÊS E LITERATURAS DE LÍNGUA
FRANCESAS

ISABELA CAMPOS PEREIRA

**A VIDA LANÇADA NOS DADOS: VANGUARDA E GUERRA EM *LE CORNET À
DÉS***

Uberlândia

2024

ISABELA CAMPOS PEREIRA

A Vida Lançada nos Dados: Vanguarda e Guerra em *Le Cornet à Dés*

Trabalho de Conclusão de curso apresentado ao curso de Letras: Francês e Literaturas de Língua Francesa da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras: Francês e Literaturas de Língua Francesa.

Orientadora: Prof. Dra. Natália Aparecida Bisio de Araújo

Uberlândia

2024

ISABELA CAMPOS PEREIRA

A Vida Lançada nos Dados: Vanguarda e Guerra em *Le Cornet à Dés*

Trabalho de conclusão apresentado ao curso de Letras: Francês e Literaturas de Língua Francesa da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras: Francês e Literaturas de Língua Francesa.

Uberlândia, 19 de novembro de 2024

Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente
gov.br NATALIA APARECIDA BISIO DE ARAUJO
Data: 25/11/2024 14:41:01-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profª. Drª. Natalia Aparecida Bisio de Araujo (orientadora)
Universidade Federal de Uberlândia

Documento assinado digitalmente
gov.br CAMILA SOARES LOPEZ
Data: 25/11/2024 14:09:01-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profª. Drª. Camila Soares López (examinadora)
Universidade Federal de Uberlândia

Documento assinado digitalmente
gov.br LEONARDO FRANCISCO SOARES
Data: 23/11/2024 16:16:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares (examinador)
Universidade Federal de Uberlândia

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha família: à minha mãe, Luciana, meu maior modelo de resiliência e esforço, que, em meus momentos de extrema angústia e incerteza, me acolheu e acalentou, não me deixando desistir. Ao meu avô, Luiz, que nunca me deixou faltar nada, mesmo em momentos de dificuldade, construindo, assim, a base ideal para que eu pudesse seguir meus sonhos. À minha tia, Daniela, que, anos atrás, teve que dividir seu tempo entre o trabalho, a faculdade e os momentos de brincadeiras com a sobrinha. Ao meu irmão, Breno Henrique, que mesmo longe, ocupa um grande espaço no meu coração.

Agradeço também às minhas amigas, Ana Luiza, Maria e Sabrina que me acompanharam durante toda a graduação e dividiram comigo não só as ansiedades e dificuldades, mas também os momentos de risadas nos corredores e as longas conversas durante as pausas. Graças a vocês, tive a força necessária de finalizar essa etapa da minha vida.

Agradeço também ao meu amigo Lucas e à minha amiga Lorena, que compartilharam comigo tantos momentos de felicidade.

Agradeço especialmente à minha querida orientadora, Profª. Drª. Natalia Aparecida Bisio de Araujo. Obrigada pela orientação cuidadosa. Graças a sua dedicação e amor pelo ensino, descobri um amor inesperado pela poesia.

Agradeço também aos examinadores da banca, Profª. Drª. Camila Soares López e Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, que dedicaram seu tempo à leitura deste trabalho. Ambos possuem trajetórias na pesquisa em literatura que me inspiram profundamente.

Por fim, o maior agradecimento e a dedicação deste trabalho vão para minha avó, Yone, que me ensinou que o conhecimento é o maior bem que temos neste mundo. Ela me ensinou a amar a leitura e sempre me apoiou e incentivou a viver meu sonho. Se hoje concluo essa etapa da minha vida, é em razão de florescer tudo que ela cultivou.

“Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonnable dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épouse en lui tous les poisons, pour n’en garder que les quintessences.”

(Rimbaud, 2011, p. 38)

RESUMO

A obra *Le Cornet à dés* publicada em 1917 por Max Jacob, é reconhecida pela sua inovação poética, aqui representada por meio dos seus poemas em prosa. Publicada em meio à Primeira Guerra Mundial, a coletânea combina o horror do conflito com uma certa ironia inovadora e complexa, característica das vanguardas. Em seu livro, Jacob sugere, de maneira “profética”, que seus poemas anteciparam os horrores que a guerra traria. Dessa forma, esta pesquisa tem como propósito investigar como o autor aborda essa temática em sua obra, analisando igualmente a maneira como ele emprega elementos vanguardistas para sua composição. Tendo em vista que, no Brasil, o trabalho de Jacob ainda é pouco explorado no meio acadêmico, esta pesquisa visa contribuir para a divulgação e estudo de sua obra.

Palavras-chave: Vanguardas; Primeira Guerra Mundial; Poema em prosa; Max Jacob.

RESUMÉ

L'œuvre Le Cornet à dés, publiée en 1917 par Max Jacob, est reconnue par son innovation poétique, ici représentée à travers ses poèmes en prose. Publiée en pleine Première Guerre mondiale, cette collection combine l'horreur du conflit avec une certaine ironie innovante et complexe, caractéristique des avant-gardes. Dans son livre, Jacob suggère, de manière «prophétique», que ses poèmes anticipaient les horreurs que la guerre apporterait. Ainsi, cette recherche a pour objectif d'examiner comment l'auteur aborde ce thème dans son œuvre, en analysant également la manière dont il utilise les éléments avant-gardistes dans sa composition. Étant donné qu'au Brésil le travail de Jacob est encore peu exploré dans le milieu académique, cette recherche vise à contribuer à la diffusion et à l'étude de son œuvre.

Mots-clés : Avant-gardes, Première Guerre Mondiale, Poème en prose, Max Jacob.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. VANGUARDA E GUERRA	13
3. MAX JACOB	16
4. LE CORNET À DÉS E O ACASO.....	19
4.1 Prefáce de 1916	20
4.3 Première Partie : Avis	23
5. POESIA E GUERRA EM COLISÃO.....	24
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	31

1. INTRODUÇÃO

Enquanto a Europa se animava com os avanços tecnológicos e novas fomentações de ideias no campo artístico, as tensões sociais e políticas do início do século XX cresciam cada vez mais. Mais adiante, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, vemos uma mudança no espírito da sociedade que ansiava por boas mudanças. Nesse cenário efervescente, surgiram as vanguardas, movimentos que visavam romper com as convenções culturais do passado e projetavam novas visões de futuro. Nesse contexto, diversos artistas e pensadores publicaram, por meio de manifestos, suas novas visões artísticas e estéticas.

É nesse mesmo contexto que Max Jacob publica, em 1917, *Le Cornet à dés*, uma coletânea de poemas que carrega o espírito vanguardista e apresenta uma visão, considerada profética pelo autor, sobre os horrores do conflito de 1914. Com poemas em prosa fragmentada que mesclam cenas do cotidiano e imagens simbólicas, a obra reflete não apenas as transformações estéticas da literatura da época, mas também os acontecimentos de seu tempo. Este estudo tem como objetivo analisar, a partir de três poemas selecionados — “1914,” “*La Guerre*” e “*Poème Déclamatoire*” —, as formas como o autor retrata a temática da guerra, explorando também a forma como ele utiliza as características das vanguardas para construir seus poemas em prosa. Para fundamentar esta pesquisa, utilizamos os principais manifestos vanguardistas e as teorias de Peter Bürger sobre o papel das vanguardas, presentes no livro *Teoria da Vanguarda* (1993), e de Gilberto Mendonça Teles, que discute a respeito do conceito das vanguardas e suas transformações estéticas e linguísticas, publicadas em seu livro *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro* (2022). Ademais, buscamos informações no livro *World War I: the global revolution*, do autor Lawrence Soudhaus, para fundamentar o contexto histórico da Primeira Guerra mundial. Por fim, no que diz respeito aos conceitos de poesia em prosa, usamos como fundamentação *O concerto dissonante da modernidade* do autor Antônio Donizeti Pires.

Este trabalho também se justifica pela necessidade de explorar e divulgar a obra de Max Jacob em língua portuguesa, tendo em vista que ele ainda é pouco conhecido no Brasil. A pesquisa também visa proporcionar novas leituras que articulem as inovações artísticas da obra com as tensões históricas que marcaram o período.

2. VANGUARDA E GUERRA

À medida que as locomotivas fumegantes, frutos da primeira revolução industrial, desbravaram as ferrovias com seus motores a lenha e apitos estridentes, a sociedade artística e intelectual europeia movimentava-se em efervescência no mesmo ritmo. Nos cafés boêmios, como Montmartre, na França, intelectuais e artistas entusiasmados com as novas teorias filosóficas e científicas se reuniam, dando vida a debates que, em poucos anos, resultariam nos movimentos revolucionários que hoje conhecemos como vanguardas. Esse período é compreendido como a transição pré-vanguardista:

Arquitetavam novas teorias culturais, experimentavam timidamente outras fórmulas expressivas, fundavam revistas e redigiam manifestos em que as ideias expostas imatura ou apressadamente seriam logo retocadas e mesmo abandonadas nos manifestos seguintes (Teles, 2022, p. 126).

Entretanto, junto ao otimismo culminante da *belle époque* (1870-1914), cresciam tensões entre os países europeus, devido a uma combinação de rivalidades imperialistas, alianças militares e nacionalismos exacerbados. Além disso, difundia-se entre as potências europeias o do culto à ofensiva, doutrina militar, que acreditava que a vitória dependia de combates rápidos e agressivos. O resultado desse comportamento instável e radical foi a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914.

No livro *World War One: The Global Revolution*, o professor Lawrence Sondhaus, da Universidade de Indianopolis, examina esse contexto pré-guerra:

Ideologically, the overheated nationalism of the age, sharpened by Darwinism, established the context within which the general public in most countries, along with most political and intellectual leaders, would accept, if not welcome, the prospect of a general war. (Sondhaus, 2011, p. 35)¹.

Muitas das ideias que surgiram no período da época de ouro, não sobrevireram ao início do conflito, e desapareceram junto ao seu espírito otimista. Enquanto os precedentes da guerra gradualmente se intensificavam, cresce no meio artístico uma ânsia avalassadora por mudança, em resposta a uma realidade cada vez mais incerta. Essas ideias que aos poucos iam se dissimilando formam, mais adiante, os movimentos vanguardistas.

A imagem militar atrelada a vanguarda vai um pouco mais além das influências, podendo-se observar sua presença no próprio aspecto semântico da palavra escolhida para

¹ “Ideologicamente, o superaquecido nacionalismo do período, esculpido pelo darwinismo, estabeleceu o contexto no âmbito do qual, na maioria dos países, com a opinião pública em geral, assim como os líderes políticos e intelectuais, aceitaria, quando não acolhesse a perspectiva de uma guerra geral” (Tradução nossa).

nomear os movimentos: *avant-garde*. A palavra, de origem francesa e de origem militar, denota estar à frente ao corpo principal das tropas. Foi inicialmente adotada como termo político e posteriormente como estético, evidenciando, então, a ideia de estar à frente de seu tempo e romper com convenções passadas.

Esse momento de inquietação e transformação motivou a redação de diversos manifestos, cujo objetivo principal era apresentar novas visões de mundo de forma crítica, rompendo com os valores do passado. Teles observa que

Arquitetavam novas teorias culturais, experimentavam timidamente outras fórmulas expressivas, fundavam revistas e redigiam manifestos em que as ideias expostas imatura ou apressadamente seriam logo retocadas e mesmo abandonadas nos manifestos seguintes. Muitas dessas teorias e formas seriam enfatizadas nos manifestos da literatura de vanguarda, por nós aqui entendida como toda tentativa de ruptura estética, feita de maneira radical, a partir de 1909, data do primeiro manifesto futurista, publicado em Paris. (Teles, 2022, p. 126).

No livro *Teoria da Vanguarda*, Peter Bürger (1993, p. 51) argumenta que, nesse período, a arte alcança o estágio da autocritica. A crítica das vanguardas não se restringe às tendências artísticas anteriores, mas se volta também contra a própria instituição da arte, formada na sociedade burguesa, envolvendo a produção, a distribuição e as ideias dominantes que moldavam a recepção das obras. Assim, a conflitualidade e a tensão geradas pelo contexto político da Europa se reflete também nas discussões e reinterpretações da arte, especialmente na crítica ao seu status na sociedade burguesa.

O imaginário da guerra — permeado por pessimismo, destruição e revolta — encontra paralelos na manifestação artística vanguardista. Para Compagnon (2010, p. 12), a vanguarda, inicialmente concebida como um instrumento de progresso social, evolui para uma estética que se projeta à frente de seu tempo. O autor também ressalta que a vanguarda não é apenas uma modernidade mais radical e dogmática: enquanto a modernidade se vincula a uma paixão pelo presente, a vanguarda assume uma consciência histórica voltada para o futuro, com o desejo de estar sempre à frente, de revolucionar e destruir o passado. A tensão da vanguarda está em seus polos contraditórios: destruição e construção, negação e afirmação, nôilismo e futurismo.

Nesse contexto, os poetas e artistas utilizam a liberdade da arte como meio de romper com o passado e com as crenças impostas durante séculos, que já não correspondiam à realidade conflituosa em que viviam. Esses movimentos vanguardistas, que refletiam as tensões e desordens sociais e políticas da época, manifestavam-se de forma crítica nos manifestos, poemas e outras produções artísticas. Sendo assim, a vanguarda vai muito além de uma simples tendência estética: ela representa uma transformação nos pensamentos e na arte.

Com desenvolvimento na área da linguística com Saussure e da semiótica com Pierce, a linguagem deixa de ser utilizada somente como fonte de informação e passa a ser sua matéria-prima (Teles, 2022, p. 12). É através de uma renovação literária que os poetas e escritores irão desafiar as convenções estabelecidas pelas escolas literárias. Por meio da linguagem os poetas, armados de novas técnicas e ideias, irão finalmente explorar esse campo literário de forma autônoma e livre.

Em uma de suas cartas destinadas a Paul Demery, presente em *Lettre du Voyant*, publicada em 1871, Rimbaud (2011, p.42) já previa que “*la Poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant*”². Essa antecipação estética e temática dos poetas simbolistas, como Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, se manifesta nos versos livres e na poesia em prosa de Rimbaud, especialmente em sua obra *Une Saison en Enfer*, publicada em 1873.

Essas inovações tornaram-se legados para a vanguarda, quando alguns poetas exploraram o surgimento das palavras em liberdade, promovido pelo futurismo, além de desafiar a ideia da língua como mero instrumento de comunicação. Assim, eles derrubaram as barreiras que separavam prosa e poesia.

Antônio Donizeti Pires (2006, p. 36), em *O concerto dissonante da realidade*, destaca que o surgimento da narrativa poética e do poema em prosa romperam com a rigidez das artes poéticas tradicionais, especialmente do Neoclassicismo francês, o qual prescrevia normas imutáveis, como a métrica precisa, a separação entre prosa e poesia, a divisão clara entre gêneros literários e a adequação estrita de cada tema a uma forma específica, como o soneto, a elegia ou a ode.

A partir de todas essas inovações linguísticas e literárias promovidas pela vanguarda, como discutido no livro *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro* de Gilberto Mendonça Teles, e as discussões acerca do status da arte e sua produção na sociedade burguesa da época, presentes no livro *Teoria da Vanguarda* de Peter Bürger, emerge, em meio a um cenário de uma guerra devastadora que se iniciava, a publicação, em 1914, de uma coletânea de poemas que reflete essa contextualização. Com um prefácio, considerado um manifesto do poema em prosa, *Le Cornet à Dés* destaca-se como um exemplo do movimento vanguardista e das experiências da sociedade daquela época. Os poemas, apresentados de forma premonitória — escritos anos antes de sua publicação, segundo o autor — abordam os terrores da guerra que ainda estava por vir.

² “A Poesia não mais ritmará a ação; ela estará à frente dela” (Tradução nossa).

3. MAX JACOB

Max Jacob Alexandre nasceu dia 12 de julho de 1876 em Quimper, uma cidade de estética medieval na região da Bretanha, que é conhecida por suas casas e estradas de pedra. Descendente de uma família judia, frequentemente se sentia excluído em uma época onde o catolicismo era predominante. Em *Récit de ma conversion*, Jacob se descreve como uma criança judia ateia, fruto de uma família de espírito livre na qual não se expressava muito carinho (Hubert, 2003, p.188). A casa de sua infância situava-se entre o *Café de l'Épée*, frequentado pelos oficiais militares franceses, e a *Pâtisserie Lafaye*. Cresceu junto aos seus irmãos, entre objetos empoeirados e móveis antigos da loja de antiguidades da família, *La Belle Jardinière*. Durante seus anos de ensino médio se destacou entre os professores por ser um bom aluno, leitor voraz e amante da música e das artes.

Em outubro de 1894, Jacob deixa Quimper e parte para Paris, deixando para trás a vida calma do interior. Em seus primeiros anos se matriculou na *École coloniale* e na *Faculté De Droit*. Na novela “*L'homme de chair et L'homme reflet*”, publicada em 1927, o autor descreve um homem recém-chegado a Paris. Através da personagem principal, Maxine, descrito como um “jovem de antes da guerra”, podemos perceber reflexos da própria juventude do autor (Warren, 2020) e uma certa visão idealizada ou nostálgica de um passado que foi perdido ou transformado por conflitos e guerras.

Then, in the train, Maxime wept because he was a failure; he was just a little over eighteen years old. ... And I who write here! ... and you who write here ... remember your exalted youth, your dismal youth. O my youth! my dear and detested youth! O my past! my useless past! O the inexorable past which will not return, which will never return ... "Nevermore!" ... At least if you'd managed to describe a young man from before the war. (apud Warren, 2020).³

Max Jacob viveu em uma época conturbada para os judeus na França. Em outubro de 1894, o capitão Alfred Dreyfus, também de origem judia, foi sentenciado à prisão perpétua por traição e espionagem. Em 1899, seu julgamento causou um escândalo na sociedade francesa, que resultou na divisão da Terceira República Francesa entre aqueles que apoiam Dreyfus e aqueles que o condenavam. Hannah Arendt, em seu livro “*Sur l'antisémitisme*”⁴, examina a

³ “Então, no trem, Maxime chorou porque se considerava um fracasso; ele tinha pouco mais de dezoito anos... E eu que escrevo aqui! ... e você que escreve aqui... lembre-se da sua juventude exaltada, da sua juventude triste. Ó minha juventude! Minha cara e detestada juventude! Ó meu passado! Meu passado inútil! Ó o passado inexorável que não retornará, que nunca retornará... ‘nunca mais!’... ao menos se você tivesse conseguido descrever um jovem de antes da guerra.” (Tradução nossa).

⁴ Sobre o antisemitismo.

França no contexto do caso Dreyfus e como ele refletiu e exacerbou as tendências antissemítas na sociedade francesa.

Les aspects politiques de l'affaire Dreyfus n'ont survécu que parce que deux de leurs éléments ont de plus en plus d'importance au XXe siècle. Le premier est la haine des Juifs; le second est la méfiance à l'égard de la République elle-même, du parlement et de l'appareil d'État. Une très grande partie du public pouvait encore croire, à tort ou à raison, que Dreyfus subissait l'influence des Juifs et des banques. Jusqu'à nos jours, le terme antidreyfusard est resté synonyme d'antirépublicain, d'antidémocratique et d'antisémitisme. (Arendt, 1984, p. 203).⁵

Apesar da movimentação na história e na política francesa para os judeus nesse período, Max Jacob iniciava sua carreira como crítico de arte em Paris. Em 1898, foi instruído por seu amigo e pintor, Fernand Alkan-Lévy, a fazer parte da revista *Le Moniteur des Arts*. Para publicar suas críticas, decidiu utilizar o sobrenome de seu avô materno, Léon David. Consegiu ganhar destaque e, mais adiante, foi promovido a redator da nova versão da mesma revista, que agora se chamava *La Revue d'Art*. Em suas críticas, Max Jacob abordava a cena artística na França, incluindo as artes impressionistas, e proclamava o fim do classicismo, ideia que não agradava os leitores. No fim de outubro de 1899, cansado de sua função como crítico e decidido a seguir uma carreira literária, decide pedir demissão e retornar à Quimper. Na sua cidade natal tentou vários empregos, atuando como ajudante de carpinteiro e, mais tarde, como escriturário em um escritório de advocacia. Contudo, em 1901, decide retornar à Paris.

No mesmo ano em que retornou à capital francesa, foi inaugurada na galeria d'Ambroise Vollard uma exposição de dois pintores, Iturrino e Picasso. Max Jacob compareceu como crítico e nas paredes da galeria viu exibido um tipo de arte diferente de tudo o que havia visto. Sobre o evento, chegou a dizer que foi o melhor de sua vida (Warren, 2020, p. 29) e relata que ficou tão maravilhado com o lirismo, a intensidade e o brilho das cores que acabou deixando uma nota entusiasmada sobre uma mesa para o realizador das pinturas. Picasso, após ler a carta de Max Jacob, se surpreendeu da mesma forma pelas palavras do poeta. A partir desse encontro de uma mútua admiração entre os artistas, nasce uma intensa e duradoura amizade. Compartilhando um quarto no hotel Voltaire, os dois amigos enfrentaram a pobreza e a incerteza juntos.

⁵ “Os aspectos políticos do caso Dreyfus sobreviveram apenas porque dois de seus elementos se tornaram cada vez mais importantes no século XX. O primeiro é o ódio aos judeus; o segundo é a desconfiança em relação à própria República, ao parlamento e ao aparato estatal. Uma grande parte do público ainda podia acreditar, erroneamente ou não, que Dreyfus estava sob a influência dos judeus e dos bancos. Até os dias de hoje, o termo antidreyfusard permaneceu sinônimo de antirrepublicano, antidemocrático e antisemita” (Tradução nossa).

Na biografia presente na edição de *Le Cornet à Dés* publicada pela editora Gallimard, o curador Étienne-Alain Hubert discorre sobre a amizade de Max Jacob com Picasso, que o conectou às ideias de vanguarda e às novas direções da poesia:

Quand, en 1904, Picasso s'installe à Montmartre, au Bateau-Lavoir, Max Jacob quitte souvent son logement du boulevard Barbès pour lui rendre visite à l'atelier. C'est par l'intermédiaire de Picasso que l'année suivante il fait la connaissance du poète André Salmon et surtout celle d'Apollinaire qui, alors que s'achèvent les années de gloire de Jean Moréas et que le post-symbolisme donne ses derniers feux, ouvre les nouvelles routes de la poésie (Hubert, 2016, p.188).⁶

Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914, muitos escritores, poetas e pintores foram enviados ao front. Alguns retornaram gravemente feridos, como Guillaume Apollinaire, que sofreu uma lesão na cabeça da qual nunca se recuperou totalmente, ou Blaise Cendrars, que perdeu o braço direito em combate. Apesar de Max Jacob não ter participado da guerra como soldado, suas cartas expressam profundas preocupações com os amigos convocados, revelando sua solidão e o medo de desaparecer sem deixar vestígios. (HUBERT, 2003, p. 188).

Entre 1928 e 1936, muitos anos após o fim da Primeira Guerra, Max Jacob decide dedicar-se intensamente ao desenho e à pintura. Finalmente, em maio de 1936, ele retorna a Saint-Benoît, onde viveu seus últimos anos antes da Segunda Guerra Mundial com tranquilidade. No entanto, a iminente eclosão do conflito que rapidamente se alastrava desperta nele uma angústia profunda. Tinha medo de morrer sem ter assegurado que suas obras fossem preservadas na biblioteca de sua cidade natal.

Em 1º de setembro de 1939, a Alemanha invade a Polônia, dando início a Segunda Guerra Mundial, momento o qual marca o auge do antisemitismo na Europa com a ascensão do nazismo. Em menos de um ano depois, o exército nazista toma conta do território norte e o oeste da França. Durante esse período de ocupação, Max Jacob é forçado a usar a estrela amarela, símbolo imposto pelos nazistas para identificar os judeus. Proibido de publicar seus escritos, ele tenta sobreviver vendendo suas pinturas a guache.

Em 24 de fevereiro de 1944, Max Jacob é preso pelo exército nazista e transferido para um campo de concentração de Drancy, onde viveu a realidade angustiante de milhares de

⁶ “Quando, em 1904, Picasso se instala em Montmartre, no Bateau-Lavoir, Max Jacob frequentemente deixa sua residência no boulevard Barbès para visitá-lo no ateliê. É através de Picasso que, no ano seguinte, ele conhece o poeta André Salmon e, especialmente, Apollinaire, que, enquanto os anos de glória de Jean Moréas chegam ao fim e o pós-simbolismo dá seus últimos sinais, abre novos caminhos para a poesia” (Tradução nossa).

judeus. Fraco e debilitado, contraiu uma infecção pulmonar e no dia 5 de março, morreu na enfermaria do campo de Drancy.

Dois meses depois, seus amigos, entre eles Reverdy, Éluard, Cocteau, Fenosa, Derain e seu padrinho e amigo Picasso, se reúnem para uma missa em sua memória. Seu corpo só foi enterrado cinco anos mais tarde no cemitério de Saint-Benoît-sur-Loire.

4. LE CORNET À DÉS E O ACASO

Le Cornet à dés, publicado em novembro de 1917, é uma coletânea de poemas de Max Jacob, lançada em Paris em meio à Primeira Guerra Mundial. Contém poemas em prosa meditativa e aforismos, escritos entre 1904 e 1914, antes do início do conflito.

O título *Le Cornet à dés*, quando traduzido literalmente, refere-se a um objeto côncavo usado para lançar dados em um jogo. No entanto, ao explorar mais profundamente, percebemos que a escolha da palavra francesa *dés*, que significa dados e o imaginário em torno do jogo, é significativa na poesia. Um exemplo dessa utilização se dá no poema intitulado *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, do poeta Stéphane Mallarmé, que aborda temas como acaso, sorte e destino. A estrutura desse poema de Mallarmé é totalmente inovadora, pois ele utiliza do espaço da página e da tipografia para influenciar o sentido do texto, substituindo a forma tradicional do verso. O acaso se mostra na leitura do poema que, devido a sua construção, pode ocorrer de várias maneiras e permite diversas interpretações diferentes. Com a escolha de Max Jacob para o título para essa coletânea, percebemos que ele faz referência a essa obra inovadora, criando, assim, um diálogo intertextual.

No início da edição de *Le Cornet à dés*, publicada pela editora Gallimard, há uma breve introdução sobre o conceito e a criação do livro, escrita por Michel Leiris. Nessa introdução, Leiris oferece uma possível explicação para o título:

[...] livre au titre ambigu évoquant, sous la forme bien délimitée d'un objet de nature morte, le hasard sans limites, ce hasard dont le nom provient d'un terme arabe désignant un jeu de dés, de sorte que l'axiome mallarméen – auquel il n'est pas exclu que Max Jacob ait songé – pourrait se lire : *Un coup de dés jamais n'abolira le jeu de dés. Cornet, qui n'est pas sans ressembler au gobelet de l'escamoteur. Dés, qui pourraient figurer dans un tableau cubiste de la grande époque et font traditionnellement partie des accessoires de la Passion, puisque c'est aux dés que les soldats romains jouèrent entre eux la tunique du Christ* (Leiris, 2016, p. 3).⁸

⁸ “[...] livro de título ambíguo evocando, sob a forma bem delimitada de um objeto de natureza morta, o acaso sem limites, esse acaso cujo nome provém de um termo árabe designando um jogo de dados, de modo que o axioma mallarmeano – ao qual não se pode excluir que Max Jacob tenha pensado – poderia ser lido: ‘Um lance de dados jamais abolirá o jogo de dados.’ Cornet, que não é sem semelhança com o copo do ilusionista. Dados, que poderiam figurar em uma pintura cubista da grande época e que tradicionalmente fazem parte dos acessórios da Paixão, já que foi com os dados que os soldados romanos jogaram entre si pela túnica de Cristo” (Tradução

Leiris associa o “cornet” com o recipiente usado por ilusionistas e os “dés” (dados) a múltiplas interpretações possíveis, desde sua presença nas pinturas cubistas até seu simbolismo na Paixão de Cristo, quando soldados romanos jogaram dados pela túnica de Jesus. Além disso, Leiris sugere uma conexão a visão de Mallarmé sobre a relação entre criação artística e acaso, interpretando o título como uma metáfora para a imprevisibilidade.

4.1 Prefácio de 1916

“Tout ce qui existe est situé. Tout ce qui est au-dessus de la matière est situé ; la matière elle-même est située”.⁹ Com essa frase, Max Jacob inicia o prefácio de sua coletânea, texto reconhecido e estudado como manifesto das ideias vanguardistas e responsável por divulgar inovações em torno da poesia em prosa.

Por muito tempo na história, parte do conhecimento comum e da crítica literária acreditava que o verso era um elemento indispensável da poesia, como demonstrado em várias escolas literárias clássicas. Um exemplo disso é o Barroco, em que a métrica era estritamente controlada, com regras de rima e cadência. No entanto, desde a Grécia antiga com a poética de Aristóteles, encontram-se observações que distinguem a poesia de sua forma, como evidenciado no artigo de Antônio Donizeti Pires, no qual ele conceitua e investiga a narrativa poética juntamente a poesia em prosa.

Para o momento, o que convém reter da Poética aristotélica é que a poesia não está necessariamente no verso (metrificado ou livre), e esta constatação é de suma importância para os temas que ora nos ocupam: a narrativa poética e o poema em prosa. Porque tais subgêneros literários híbridos (o primeiro, narrativo; o segundo, lírico), sinais inequívocos de modernidade, rompe drasticamente com as artes poéticas inflexíveis (como as do Neoclassicismo francês), que estabeleciam cânones rígidos e imutáveis para a poesia: o verso rigorosamente metrificado; a distinção clara dos papéis da prosa e da poesia; a separação rigorosa entre os gêneros literários; a “forma” certa para este ou aquele tema (soneto, elegia, ode, sátira); o decro; o estilo etc (Pires, 2006, p. 36).

Dessa forma, a modernidade literária surge para romper os cânones e subverter radicalmente a divisão compartmentada dos gêneros e subgêneros literários (Pires, 2006, p. 41). Nesse contexto de renovação, a prosa poética foi amplamente utilizada para produções de meditações e confissões por artistas como Rousseau, Sénancour e Lamennais, e também na criação de poemas em prosa por escritores como Bertrand, Rimbaud e Baudelaire.

nossa).

⁹ “Tudo o que existe está situado. Tudo o que está acima da matéria está situado; a própria matéria está situada” (Tradução nossa).

Com o espírito desafiador das vanguardas em relação ao seu passado, vemos então a ação de artistas que buscavam inovar e experimentar, refletindo as mudanças sociais, políticas e tecnológicas de suas épocas. Através dos manifestos, os vanguardistas expressavam seu caráter revolucionário, divulgando suas ideias e provocando debates em torno da arte. Diante desse cenário, Max Jacob escreve seu prefácio de *Le Cornet à Dés*, onde expõe suas reflexões sobre a produção de poemas em prosa.

A utilização do adjetivo *située* (ou “situado”, em português) refere-se ao momento em que a obra foi produzida, ou seja, suas referências, inspirações e influências. Compreendemos, portanto, que toda produção é fruto de sua época e das referências que a moldam. Jacob exemplifica essa ideia ao mencionar que, antigamente, acreditava-se que artistas eram inspirados por anjos, e por isso possuíam o dom e o talento de produzir obras: essa era sua situação. Entretanto, a situação atual da arte é totalmente diferente. O surgimento das ideias vanguardistas trouxe uma mudança sobre arte e produção artística.

Sobre esse momento de novas produções artísticas, Bürger (1993) examina que, até certo ponto no desenvolvimento artístico, os estilos predominantes limitavam a aplicação e experimentação dos meios artísticos, permitindo somente processos reconhecidos como legítimos pela época – por exemplo, a poesia do classimismo que seguia os padrões herdados da antiguidade. No entanto, os movimentos de vanguarda histórica romperam com essa lógica ao não criar nenhum estilo ou regras estilísticas.

Na verdade, esses movimentos acabaram com a possibilidade de um estilo da época, ao converterem em princípio a disponibilidade dos meios artísticos das épocas passadas. Só a disponibilidade universal generaliza a categoria de meio artístico. (Bürger, 1993, p. 47).

Mais adiante no prefácio, Jacob traz a concepção de *émotion artistique*¹⁰. Ele acredita que essa emoção artística não é um ato sensorial como beleza ou um ato sentimental, porque se fosse, a natureza já bastaria para nos proporcionar. (Jacob, 2016, p. 7). Para ele, a ideia de que a arte existe porque ela é uma necessidade, uma distração. Max também menciona a concepção de Baudelaire sobre surpresa, a qual se configura como a essência da arte e a forma como ela deve impactar o público através do inesperado. Entretanto, ele acredita que transpor é a palavra mais adequada, sugerindo uma mudança ainda mais profunda na relação entre a arte e a realidade. Percebe-se, assim, o caráter extremamente vanguardista de seu manifesto. Quando Max Jacob afirma: “*Une œuvre d'art est une force qui attire, qui absorbe les forces disponibles*

¹⁰ “Emoção artística” (Tradução nossa).

de celui qui l'approche”¹¹ (Jacob, 2016, p. 7), ele rejeita a simples imitação realista da realidade, pois obra de arte deve recriar e reinventar o mundo ao seu redor, retirando o leitor e o apreciador da tradição.

Une œuvre d'art vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on en peut faire avec la réalité. On dit au cinématographe : « C'est bien ça ! » On dit devant un objet d'art : « Quelle harmonie ! quelle solidité ! quelle tenue ! quelle pureté ! » Les adorables définitions de Jules Renard tombent devant cette vérité. Ce sont des œuvres réalistes, sans existence réelle ; elles ont du style, mais ne sont pas situées ; le même charme qui les fait vivre, les tue. (Jacob, 2016, p. 7).¹²

Além disso, Jacob faz uma distinção de estilo, que é definida aqui como “*la volonté de s'extérioriser par des moyens choisis*”¹³, ou seja, a reunião de meios utilizados para a obra ser construída e o uso de materiais, e a situação da obra:

Distinguons le style d'une œuvre de sa situation. Le style ou volonté créée, c'est-à-dire séparée. La situation éloigne, c'est-à-dire excite à l'émotion artistique. On reconnaît qu'une œuvre a du style à ceci qu'elle donne la sensation du fermé ; on reconnaît qu'elle est située au petit choc qu'on en reçoit ou encore à la marge qui l'entoure, à l'atmosphère spéciale où elle se meut. Certaines œuvres de Flaubert ont du style ; aucune n'est située. Le théâtre de Musset est situé et n'a pas beaucoup de style. L'œuvre de Mallarmé est le type de l'œuvre située : si Mallarmé n'était pas guindé et obscur, ce serait un grand classique. Rimbaud n'a ni style, ni situation : il a la surprise baudelairienne ; c'est le triomphe du désordre romantique. (Jacob, 2016, p. 7).¹⁴

Para esclarecer essa ideia, ele utiliza os exemplos das obras de Musset e Rimbaud. Enquanto a obra de Musset é situada no teatro, Rimbaud é descrito como um artista que não possui “*ni style, ni situation: il a la surprise baudelairienne*”¹⁵ (Jacob, 2016, p. 7). Ou seja, sua obra é imprevisível e caótica, o que a torna surpreendente. No entanto, Max Jacob adverte que os escritores de poema em prosa não devem seguir o exemplo de Rimbaud, pois o poema em

¹¹ “Uma obra de arte é uma força que atrai, que absorve as forças disponíveis daquele que a ela se aproxima” (Tradução nossa).

¹² “Uma obra de arte vale por si mesma e não pelas comparações que se pode fazer com a realidade. Diz-se ao cinematógrafo: 'É exatamente isso!' Diz-se diante de um objeto de arte: 'Que harmonia! Que solidez! Que elegância! Que pureza!' As adoráveis definições de Jules Renard caem diante dessa verdade. São obras realistas, sem existência real; elas têm estilo, mas não estão situadas; o mesmo encanto que as faz viver, as mata” (Tradução nossa).

¹³ “A vontade de se exteriorizar pelas maneiras escolhidas” (Tradução nossa).

¹⁴ “Distinguimos o estilo de uma obra de sua situação. O estilo ou vontade cria, ou seja, separa. A situação afasta, ou seja, estimula a emoção artística. Reconhece-se que uma obra tem estilo pelo fato de ela dar a sensação de estar fechada; reconhece-se que ela está situada pelo pequeno choque que se recebe ou ainda pela margem que a envolve, pela atmosfera especial na qual ela se move. Algumas obras de Flaubert têm estilo; nenhuma está situada. O teatro de Musset está situado e não tem muito estilo. A obra de Mallarmé é o tipo de obra situada: se Mallarmé não fosse tão afetado e obscuro, ele seria um grande clássico. Rimbaud não tem nem estilo, nem situação: ele tem a surpresa baudelairiana; é o triunfo da desordem romântica” (Tradução nossa).

¹⁵ “Nem estilo, nem situação: ele tem a surpresa baudelairiana.” (Tradução nossa).

prosa só pode existir ao se submeter a todas as leis da arte: o estilo e a situação (JACOB, 2016, p. 7). Sobre a produção e concepção do poema em prosa, Max Jacob afirma:

Le poème en prose doit aussi éviter les paraboles baudelairiennes et mallarméennes, s'il veut se distinguer de la fable. On comprendra que je ne regarde pas comme poèmes en prose les cahiers d'impressions plus ou moins curieuses que publient de temps en temps les confrères qui ont de l'excédent. Une page en prose n'est pas un poème en prose, quand bien même elle encadrerait deux ou trois trouvailles. Je considérais comme tels les dites trouvailles présentées avec la marge spirituelle nécessaire. (Jacob, 2016, p.7).¹⁶

Enfim, o autor faz uma advertência: “*Le poème est un objet construit et non la devanture d'un bijoutier. Rimbaud, c'est la devanture du bijoutier, ce n'est pas le bijou : le poème en prose est un bijou.*”¹⁷ (JACOB, 2016, p. 7). Ele defende que a arte deve ser mais que um reflexo da realidade ou mais que mera exibição de técnicas estilísticas. Deve ser uma criação coesa e bem pensada, sem adornos superficiais.

4.3 Première Partie : Avis

Ainda antes de iniciar a coletânea de poemas, o autor faz uma breve advertência sobre seu conteúdo:

Les poèmes qui font allusion à la guerre ont été écrits vers 1909 et peuvent être dits prophétiques. Ils n'ont pas l'accent que nos douleurs et la décence exigent des poèmes de la guerre : ils datent d'une époque qui ignorait la souffrance collective. J'ai prévu des faits ; je n'en ai pas pressenti l'horreur. (Jacob, 2016, p. 9).¹⁸

Uma afirmação com um claro caráter vanguardista, reforçada pelo tom profético. Embora não seja possível afirmar com certeza se os poemas foram escritos antes ou durante a Primeira Guerra Mundial, o que sabemos é que, nesses poemas que aludem à guerra, percebemos uma grande semelhança com a realidade da época.

Tendo em vista que a coletânea foi publicada durante a Primeira Guerra Mundial, a presente pesquisa busca analisar três poemas específicos sob um olhar vanguardista, sendo eles:

¹⁶ “O poema em prosa também deve evitar as parábolas baudelairianas e mallarmeanas, se quiser se distinguir da fábula. Entenderão que eu não considero como poemas em prosa os cadernos de impressões mais ou menos curiosas que publicam de tempos em tempos os confrades que têm excesso. Uma página em prosa não é um poema em prosa, ainda que ela contenha duas ou três descobertas. Eu consideraria como tais as ditas descobertas apresentadas com a margem espiritual necessária” (Tradução nossa).

¹⁷ “O poema é um objeto construído e não a vitrine de um joalheiro. Rimbaud é a vitrine do joalheiro, não é a joia: o poema em prosa é uma joia” (Tradução nossa).

¹⁸ “Os poemas que fazem alusão à guerra foram escritos por volta de 1909 e podem ser chamados de proféticos. Eles não têm o tom que nossas dores e a decência exigem dos poemas de guerra: eles datam de uma época que ignorava o sofrimento coletivo. Eu previ os fatos; eu não pressenti o horror.” (Tradução nossa).

“1914”, “*La guerre*” e “*Poème déclamatoire*”, destacando o aspecto premonitório dos elementos que fazem referência à guerra.

5. POESIA E GUERRA EM COLISÃO

O ano de 1914 foi marcado por acontecimentos relevantes para a história da Europa. Em 28 de junho desse mesmo ano, o arquiduque Francisco Ferdinando, herdeiro do Império Austro-Húngaro, foi assassinado em Sarajevo por um nacionalista sérvio, desencadeando uma série de alianças militares que precipitaram a Primeira Guerra Mundial. Também em 3 de agosto de 1914, a Alemanha declarou guerra à França. Como parte do Plano Schlieffen, a Alemanha tentou contornar rapidamente as defesas francesas invadindo a Bélgica. No entanto, o plano falhou, e a resistência francesa levou à estagnação do conflito, dando início à brutal guerra de trincheiras, na qual inúmeros soldados morreram como vítimas tanto dos combates quanto das condições desumanas e insalubres em que viviam. O avanço da Alemanha em 1914 foi marcado por atos de violência cometidos pelo exército imperial na Bélgica, especialmente na Valônia, e em regiões da França, como Meuse, Ardenas e Meurthe-et-Moselle.

O título do primeiro poema da coletânea de *Le Cornet à Dés* carrega o nome do ano em que se deu início da guerra: 1914.

Son ventre proéminent porte un corset d'éloignement. Son chapeau à plumes est plat; son visage est une effrayante tête de mort, mais brune et si féroce qu'on croirait voir quelque corne de rhinocéros ou dent supplémentaire à son terrible maxillaire. Ô vision sinistre de la mort allemande. (Jacob, 2016, p.10).¹⁹

Nesse poema, observamos uma exemplificação do *Avis* de Max Jacob, mencionado no prefácio do livro, onde o poeta destaca que os textos foram escritos antes do início da guerra. A frase “*Ô vision sinistre de la mort allemande*” revela, assim, um caráter profético, como se o autor anteviesse a devastação. Essa ideia é reforçada pela construção do poema que descreve as características dessa de forma não-sequencial, imprimindo um caráter de visão ou revelação.

A imagem construída é descrita como tendo um *ventre proéminent*. Segundo o *Dictionnaire de français Larousse* (2024), “*proéminent*” é definida como algo “*qui est nettement en relief par rapport à ce qui l'environne, qui forme une avancée ; saillant*”.²⁰ Quando retornamos ao contexto histórico em que o poema foi escrito e o título que o acompanha, a

¹⁹ “Seu ventre proeminente carrega um espartilho de afastamento. Seu chapéu de penas é plano; seu rosto é uma assustadora cabeça de morte, mas morena e tão feroz que se poderia acreditar ver alguma corneta de rinoceronte ou um dente extra em sua terrível maxila. Ô visão sinistra da morte alemã.” (Tradução nossa).

²⁰ “Que se destaca claramente em relação ao que o cerca, que forma uma projeção; saliente” (Tradução nossa).

palavra proeminente adquire um significado mais relevante. Embora, à primeira vista, a visão do poeta pareça se limitar a descrição de partes de uma figura humana — *ventre, visage e tête* —, mais especificamente um soldado, tendo em vista suas vestes — *son chapeau à plumes est plat* —, a proeminência representada nessa visão também pode simbolizar o avanço da Alemanha e o crescimento dessa grande ameaça militar.

Para personificar essa ameaça, Jacob também recorre a imagens violentas e animalescas, como na passagem "*son visage est une effrayante tête de mort, mais brune et si féroce qu'on croirait voir quelque corne de rhinocéros ou dent supplémentaire à son terrible maxillaire*". A Alemanha é descrita como uma criatura bestial, quase monstruosa, associada à morte, medo e violência. Essa representação não se limita somente a uma metáfora poética, mas também reflete a realidade que se concretizou com o Plano Schlieffen e a eclosão da guerra das trincheiras, fase que foi marcada pela extrema brutalidade e terror vivenciado pelos soldados envolvidos.

Ademais, a ênfase em elementos como o “*ventre proeminente*”, “*quelque corne de rhinocéros*” e “*dent supplémentaire*”, sugere uma obsessão com figuras de avanço e pontiagudos. Essa ideia de coisas terríveis que despontam, nesse caso sendo uma metáfora para a guerra, será retomada nos outros dois poemas selecionados da coletânea, reforçando a escolha estética e simbólica desses elementos.

Jacob utiliza diversos recursos para ritmar esse poema em prosa. As anáforas, que são as repetições de estruturas similares, representadas aqui em: *son ventre, son chapeau e son visage*, conferem uma cadência que evoca a sensação de um corpo em movimento, um corpo que avança. O uso de consoantes fricativas e nasais também contribuem para esse mesmo efeito expressivo: “Son ventre”, “Son chapeau”, “Son visage” e “Ô vision sinistre”. Nota-se o uso de aliterações de /p/: “*proéminent port*”, “*plumes est plat*”. Por fim, vemos paralelismo, que se caracteriza em repetições para dar ritmo, em “*supplémentaire*” e “*maxillaire*”, e “*prominent*” e “*eloignement*”.

Todos esses recursos contribuem para a construção do caráter poético da obra, mesmo fora da métrica tradicional. Sua expressividade sonora, que geralmente é associada a poemas metrificados, é o que torna esse poema inovador e, consequentemente, vanguardista. A fusão entre linguagem poética e estrutura narrativa é uma característica marcante da vanguarda literária que Max Jacob representa.

Em “*La Guerre*”, em português “A guerra”, o título sugere diretamente o tema que será abordado. Neste poema, encontramos mais uma exemplificação da ideia de *vision* mencionada anteriormente pelo poeta.

Les boulevards extérieurs, la nuit, sont pleins de neige ; les bandits sont des soldats ; on m'attaque avec des rires et des sabres, on me dépouille : je me sauve pour retomber dans un autre carré. Est-ce une cour de caserne, ou celle d'une auberge ? Que de sabres ! Que de lanciers ! Il neige ! On me pique avec une seringue : c'est un poison pour me tuer ; une tête de squelette voilée de crêpe me mord le doigt. De vagues réverbères jettent sur la neige la lumière de ma mort. (Jacob, 2016, p. 12).²¹

Ao considerarmos o contexto da época, percebemos que a guerra superou todas as expectativas negativas. A juventude europeia, antes otimista com os avanços tecnológicos e esperançosa por tempos de mudança, se viu mergulhada em uma destruição sem precedentes. A Primeira Guerra Mundial representou uma ruptura brutal com essa expectativa, transformando as esperanças em um pesadelo inimaginável.

O ano de 1914 não foi doloroso apenas pelos terrores da guerra, mas também pelas transformações no campo das artes. A vanguarda, que surge no início do século XX com entusiasmo e um desejo fervoroso de renovação, representava um ponto de partida para novas formas de expressão. No entanto, com as devastações da guerra e os milhares de mortes, todo o entusiasmo se esvai, afetando a própria vanguarda e transformando suas visões sobre a arte e o mundo. Conforme discutido no capítulo *Vanguarda e Guerra*,

Em “*La Guerre*”, é possível notar todo esse sentimento de negatividade. Os acontecimentos são narrados de forma fragmentada, através de frases curtas com separação de termos por vírgulas, sem elementos tradicionais de ligação causal ou cronológica. Essa ação é conhecida como “período em leque”, que é caracterizada por orações curtas e independentes, sem conectivos explícitos, acumulando intensamente as circunstâncias vividas, o que confere ao poema uma qualidade onírica e alucinatória, sugerindo, nesse caso, um pesadelo.

Nota-se, novamente, o uso de anáforas em “*on m'attaque avec des rires et des sabres, on me dépouille*” e “*que des sabres ! que des lanciers !*”. Como o texto se trata de um poema em prosa que carece dos conectivos narrativos, o uso desse recurso pode ser utilizado como forma de trazer uma sensação de ligação entre as situações. Além disso, nota-se a musicalidade e ritmo por meio das aliterações em /l/ na frase: “*Les boulevards extérieurs, la nuit, sont pleins de neige*” e em /p/, em: “*on me pique avec um seringue : c'est un poison pour me tuer*”. Embora o texto apresente uma estrutura narrativa típica da prosa, ele é considerado um poema por incorporar esses recursos próprios da poesia que, mesmo na ausência da métrica em verso

²¹ “Os boulevards externos, à noite, estão cheios de neve; os bandidos são soldados; me atacam com risos e sabres, me despem: fui para cair em outro quadrado. É um pátio de quartel ou o de uma hospedaria? Quantos sabres! Quantos lanceiros! Neve! Me espalam com uma seringa: é um veneno para me matar; uma cabeça de esqueleto velada de crepe me morde o dedo. Vagas ondas dos postes jogam sobre a neve a luz da minha morte” (Tradução nossa).

tradicional, conferem ritmo ao texto. A fusão entre prosa e poesia é um exemplo marcante das ideias vanguardistas.

O poeta retoma o uso de elementos que remetem a ideia de um pesadelo ou de uma revelação macabra, como “uma cabeça de esqueleto velada de crepe me morde o dedo”, além de outros elementos pontiagudos, tais como “*des rires, des sabres, des lanciers e une seringue*” que acrescentam a sensação de tortura vivida na cena. Tais elementos, somados à estrutura do período em leque e a narração de cenas fragmentadas, revelam traços expressionistas ao enfatizar emoções intensas e estados psicológicos para transmitir uma visão subjetiva da guerra. Segundo Teles (2015, p.215), o expressionismo se caracteriza como a arte criada sob o impacto da expressão da vida interior. Para concretizar as imagens que surgem do fundo de um ser, os poetas se valem de tudo que pode escapar do controle lógico do homem, como, por exemplo, os sonhos. Tendo em vista o sentimento nebuloso que os conflitos causavam, os sonhos agora adornavam um aspecto tenebroso e macabro. E justamente por causa da Grande guerra, esse movimento atingiu uma grande intensidade produtiva, fazendo com que as obras alcançassem uma grande repercussão. (Teles, 2015, p.216).

Além disso, nota-se influências cubistas perceptíveis na estrutura fragmentada e na justaposição de imagens aparentemente desconexas. Frases curtas e a separação de termos por vírgulas criam um ritmo que ecoa o verso tradicional, mas sem recorrer a formas poéticas convencionais. Segundo Teles (2015, p. 225) o termo cubista, o qual primeiramente foi aplicado a pintura, designa “um tipo de poesia em que a realidade era também fracionada e expressa pelos planos superpostos e simultâneos”.

Essa combinação de elementos cubistas e expressionistas, além da utilização de recursos poéticos para escrever um texto em prosa, revela o espírito vanguardista marcado em *Le Cornet à Dés*.

As visões da guerra continuam em “*Poème declamatoire*”:

Ce n'est ni l'horreur du crépuscule blanc, ni l'aube blafarde que la lune refuse d'éclairer, c'est la lumière triste des rêves où vous flottez, coiffées de paillettes, Républiques, Défaites, Gloires ! Quelles sont ces Parques ? quelles sont ces Furies ? est-ce la France en bonnet Phrygien ? est-ce toi, Angleterre ? est-ce l'Europe ? est-ce la Terre sur le Taureau-muage de Minos ? Il y a un grand calme dans l'air et Napoléon écoute la musique du silence sur le plateau de Waterloo. Ô Lune, que tes cornes le protègent ! il y a une larme sur ses joues pâles ! si intéressant est le défilé des fantômes. « Salut à toi ! salut ! nos chevaux ont les crinières mouillées de rosée, nous sommes les cuirassiers ! nos casques brillent comme des étoiles et, dans l'ombre, nos bataillons poudreux sont comme la main divine du destin. Napoléon ! Napoléon ! nous sommes nés et nous sommes morts. — Chargez ! chargez ! fantômes ! j'ordonne qu'on charge ! » La lumière ricane : les cuirassiers saluent de l'épée et ricanent ; ils n'ont plus ni os, ni chair. Alors, Napoléon écoute la musique du silence et se repent, car où sont les forces que Dieu lui avait données ? Mais voici un tambour ! C'est un

enfant qui joue du tambour : sur son haut bonnet à poils, il y a un drap rouge et cet enfant-là est bien vivant : c'est la France ! Ce n'est ici maintenant autour du plateau de Waterloo, dans la lumière triste des rêves où vous flottez, coiffées de paillettes, Républiques, Défaites, Gloires, ni l'horreur du Crépuscule blanc, ni l'aube blafarde que la lune refuse d'éclairer (Jacob 2016, p.20).²²

Segundo o *Dictionnaire de français* (Larousse, [s.d.], online), *déclamation* significa:

1. Art de réciter devant un public un texte de manière expressive : Ce sont des textes qui se prêtent peu à la déclamation. 2. Emphase, affectation, enflure dans l'expression orale ou écrite ; discours pompeux ; emphatique : Tomber dans la déclamation. 3. Art de la diction expressive pour l'interprétation d'un texte chanté. (Il repose à la fois sur les accents des paroles et les valeurs mélodiques et rythmiques de la musique.).²³

Nesse contexto, percebemos a declamação intensa de uma experiência transcendente, de natureza espiritual, ou, como o próprio autor define, uma visão profética. Para alcançar esse efeito, o autor emprega diversos recursos poéticos para intensificar essa sensação.

Jacob inicia o poema com a seguinte passagem: "*Ce n'est ni l'horreur du crépuscule blanc, ni l'aube blafarde que la lune refuse d'éclairer, c'est la lumière triste des rêves où vous flottez coiffées de paillettes, Républiques, Défaites, Gloires !*". Quando o poeta se dirige aos sonhos, aqui adornados de lantejoulas — pequenos objetos que refletem luz —, Repúblicas, Derrotas e Glórias, podemos notar uma metáfora em relação à visão que os governantes possuíam da guerra: as repúblicas enxergam a guerra como uma grande conquista, resplandecente de vitórias, glórias e poder, caracterizada no poema pelas falsas luzes das lantejoulas. No entanto, por trás desse brilho ilusório, a guerra revela-se uma coisa sombria e terrível. A imagem que Jacob traz para a obra subverte a noção de glória, mostrando que, apesar da aparente magnificência, a guerra é essencialmente algo devastador e obscuro.

²² "Não é o horror do crepúsculo branco, nem a alvorada pálida que a lua se recusa a iluminar, é a luz triste dos sonhos onde vocês flutuam adornados com lantejoulas, Repúblicas, Derrotas, Glórias! O que são essas Parcas? O que são essas Fúrias? É a França com o gorro frígio? É você, Inglaterra? É a Europa? É a Terra sob o Touro-nuvem de Minos? Há uma grande calma no ar e Napoleão ouve a música do silêncio no planalto de Waterloo. Ó Lua, que seus chifres o protejam! Há uma lágrima em suas faces pálidas! Desfilam as sombras dos fantasmas. "Salve a ti! Salve!" Nossas crinas úmidas de orvalho, nossos couraçados! Nossos capacetes brilham como estrelas, e na sombra, nossos batalhões empoeirados são como a mão divina do destino. Napoleão! Napoleão! Nasceremos e morremos. — Avancem! Avancem! Fantasmas! Ordeño que avancem!" A luz avança: os couraçados levantam suas espadas e entram; eles não têm mais nem ossos, nem carne. Então, Napoleão ouve a música do silêncio e se arrepende, pois onde estão as forças que Deus lhe havia dado? Mas eis aqui um tambor! É uma criança que toca o tambor: em sua mão, um gorro com pelos, e há uma bandeira vermelha e essa criança está bem viva: é a França! Não é mais agora em torno do planalto de Waterloo, na luz triste dos sonhos onde vocês flutuam, adornados com lantejoulas, Repúblicas, Derrotas, Glórias, nem o horror do Crepúsculo branco, nem a alvorada pálida que a lua se recusa a iluminar." (Tradução nossa).

²³ "1. Arte de recitar um texto de maneira expressiva diante de um público: São textos que se prestam pouco à declamação. 2. Emphase, afetação, exagero na expressão oral ou escrita; discurso pomposo; enfático: Cair na declamação. 3. Arte da dicção expressiva para a interpretação de um texto cantado. (Ela se baseia tanto nos acentos das palavras quanto nos valores melódicos e rítmicos da música.)" (Tradução nossa).

Para reforçar o aspecto de uma revelação, o poeta menciona, mais adiante no texto, duas divindades da mitologia grega: Parcas e Fúrias. Segundo Pierre Grimal (2005), em seu livro *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, as Fúrias são deusas parte da mitologia romana. Elas representam a vingança e punição daqueles que infringem as normas morais e sociais. Enquanto as Parcas são divindades que controlam o destino humano e são simbolizadas como fandeiras que tecem o fio da vida, refletindo a inevitabilidade do destino e das consequências humanas.

Nesse contexto, o trecho: “*Quelles sont ces Parques ? quelles sont ces Furies ? Est la France en bonnet phrygien ? est-ce toi, Anglaterre ? Est-ce l’Europe ? est-ce la terre sur le taureau-nuage de minos ?*” ganha um novo significado. Por meio das anáforas, — “*quelles*” e “*est-ce*” — o poeta formula essas perguntas de forma expressiva, melancólica. Quem, então, seriam os verdadeiros detentores da justiça e aqueles que tecem o fio da vida dos homens? Seriam as Repúblicas? Seria a Europa? Essa questão retórica ganha um tom de crítica aos conflitos do século XX que colocam a vida dos homens em risco através de batalhas devastadoras, resultando em milhares de mortes.

A seguir, no trecho “*Il y a un grand calme dans l’air et Napoléon écoute la musique du silence sur le plateau de Waterloo*” o autor faz mais uma referência histórica. A batalha de Waterloo, ocorrida em 18 de junho de 1815, marcou a derrota de Napoleão Bonaparte. Depois de escapar do exílio na Ilha de Elba, Napoleão reassumiu o trono da França e tentou restaurar seu grande império. Entretanto, seu retorno foi breve. Para combater Napoleão, a Grã-Bretanha, Prússia, Rússia e Áustria se uniram em uma aliança contra ele. Napoleão tentou derrotar esse exército antes que eles pudessem agir, atacando as forças britânicas, entretanto, com a chegada do exército prussiano, ele foi forçado a recuar. Sua derrota em Waterloo foi um desastre e marcou o fim definitivo das Guerras Napoleônicas, levando o imperador a abdicar da sua posição.

No poema, a utilização do paradoxismo — recurso em que se combinam palavras de sentidos opostos para reforçar a expressão desejada — no trecho “*musique*” e “*silence*” intensifica a ideia de um silêncio desesperançoso. Nesse caso, é o silêncio da derrota, que representa o fim de tudo.

Então, o poema retoma sua prece à Lua com a interjeição e o ponto de exclamação. Esse recurso é utilizado na poesia para expressar emoções fortes, sendo muito comum nas poesias líricas e épicas. Nesse caso, Jacob inova ao utilizá-lo em um poema em prosa, ao invés de uma métrica como é frequentemente empregado. A Lua, nesse poema, assume o lugar de um deus ou entidade divina, o que é mais um recurso comum da poesia lírica.

A Lua é um elemento que traz luz, mas não é o único. Em vários momentos vemos a ideia de luz, com expressões como “*crépuscule blanc*”, “*l'aube blafarde*”, “*paillettes*” e outros tipos. Esses flashes de luz, contracenando com as sombras, reforçam a visão que o poeta menciona. Vemos também alguns elementos, como “*Ô Lune, que tes cornes le protègent !*” e “*le défilé des fantômes*”, que intensificam a ideia de sonho. Nesse trecho, o autor descreve a cena visualizada em sua revelação de forma semelhante a períodos em leque que, retomando ao que discutimos anteriormente, potencializa a situação experienciada pelo eu lírico.

Ele cita elementos bélicos, como “*nos casques brillent comme des étoiles*” e “*nos bataillons poudreux*” junto com a anáfora de *nos*. Também traz o aspecto do divino com “*la main divine du destin*”. Enfim, o poeta menciona Napoleão novamente: “*Napoléon ! Napoléon ! nous sommes nés et nous sommes morts*”, novamente com na anáfora do nome *Napoléon* e “*nous sommes*”. O uso repetitivo de exclamações retomam o tom declamatório e sugere que o eu lírico está tomado por uma emoção muito forte. O recurso das anáforas traz musicalidade e ritmo ao poema. Esse trecho, devido ao seu período em leque e às interjeições, cria a ideia de ápice ou clímax, onde a tensão e a força expressiva atingem seu auge.

O poeta, então, retorna a um elemento utilizado anteriormente: Napoleão ouve a música do silêncio e se arrepende, perguntando onde estão as forças que Deus lhe havia dado. Novamente, sente-se um tom desesperançoso, triste, sem volta. Essa repetição, também utilizada como recurso em poemas em versos, cria um ritmo, uma musicalidade, mesmo neste poema em prosa. O que antes era silencioso, devido à música do silêncio de Napoleão, é quebrado por outro som no poema: o som de um tambor tocado por uma criança, representando a França.

O autor utiliza uma espécie de quiasmo que cruza a abertura e o encerramento do poema. O quiasmo é uma figura de linguagem que consiste na repetição de elementos de uma estrutura sintática, mas com a ordem invertida. Nesse caso, é representada no início por “*Ce n'est ni l'horreur du crépuscule blanc, ni l'aube blafarde que la lune refuse d'éclairer, c'est la lumière triste des rêves où vous flottez, coiffées de paillettes, Républiques, Défaites, Gloires !*”, e ao final, com “*Ce n'est ici maintenant autour du plateau de Waterloo, dans la lumière triste des rêves où vous flottez, coiffées de paillettes, Républiques, Défaites, Gloires, ni l'horreur du Crépuscule blanc, ni l'aube blafarde que la lune refuse d'éclairer*”. Esse quiasmo traz um tom contrastante para o poema.

Dessa forma, essa visão fantasmagórica, macabra e desesperançosa e triste toma uma virada a partir do final, com a imagem de uma criança que quebra o silêncio triste que Napoleão escuta. A figura da criança é frequentemente utilizada para transmitir a ideia de algo “novo”,

neste caso, uma nova França. Com o quiasmo que repete a prece, vemos um espírito de esperança de renovação, superação das derrotas, tristezas e destruições passadas, e um renascimento, aqui representado pelo ressurgimento da França.

Em 11 de novembro de 1918, após três horas de discussão, os alemães e os aliados assinaram o Armistício de Compiègne, pondo um fim definitivo à Primeira Guerra Mundial a partir das 11h do mesmo dia. Esse armistício impôs certas condições à Alemanha, incluindo o desarmamento de seu exército. Entretanto, mesmo após o término do conflito e da restrição de ameaças, a sociedade ainda teve que lidar com o pós-guerra, um momento marcado pelas cicatrizes deixadas pela guerra, que afetaram a vida de todos os envolvidos, direta e indiretamente. O fim da Primeira Guerra Mundial marcou a queda de grandes impérios, como o alemão, o austro-húngaro, o russo e o turco. Assim como retratado em “*Poème déclamatoire*”, esses impérios derrotados se sentaram junto a Napoleão, com a música do silêncio.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nas reflexões elaboradas ao longo desta pesquisa, vemos nos poemas selecionados uma grande presença vanguardista. Uma delas sendo a inovação literária do poema em prosa, que se vale de recursos próprios da tradição poética como aliterações e repetições sonoras que contribuem para a criação de ritmo e musicalidade.

Ademais, nota-se, nos três poemas, a forte presença de períodos em leque que, diferente da prosa onde os acontecimentos são narrados de forma sequencial, usam orações curtas e independentes para intensificar as situações vividas pelo eu-lírico. Esse foco nas experiências e sentimentos é muito próprio do expressionismo, que também faz parte do movimento vanguardista. A escolha desse recurso poético intensifica o contexto apresentado por Max Jacob logo no início da coletânea, no capítulo *Avis*, em que ele revela que os poemas foram escritos antes da guerra, com um caráter premonitório. Não se pode comprovar que os poemas realmente foram escritos antes da Guerra. A ironia vanguardista contida nessa ideia de premonição parece rever o conceito de poeta inspirado pelas musas: agora, o escritor é vanguardista e está naturalmente a frente de seu tempo. Assim, percebemos como os recursos adotados reforçam a ideia central que orienta a obra desde o princípio.

O aspecto premonitório dos poemas é provado de diferentes formas. De acordo com a nossa análise, identificamos alguns exemplos. A premonição se manifesta por meio do uso de símbolos que evocam visões, sonhos ou revelações. Um deles é a imagem presente de uma luz

que, geralmente, é atrelada a uma ideia de clareza. No terceiro e último poema, essa presença luminosa aparece novamente, com referências à luz da lua e aos sonhos adornados com lantejoulas, que também refletem a luz.

Além disso, encontramos imagens fantásticas ou macabras, como o dente de rinoceronte no primeiro poema e a “*tête de mort*” no segundo. Essas figuras evocam uma atmosfera apocalíptica, remetendo ao Livro do Apocalipse, onde João narra visões do fim dos tempos. Essa ideia, dialoga diretamente com o contexto histórico, o qual foi marcado pela iminência de uma guerra que despertava ansiedade e temor na população, antecipando, de certa forma, os horrores que ainda estavam por vir.

Ademais, nota-se igualmente uma denuncia dos horrores que a guerra causaria. Max Jacob antecipa o crescimento alarmante da Alemanha que em pouco tempo, se tornaria uma potência ameaçadora. Além disso, encontramos o resultado de guerras que buscam pelo poder, representada no ultimo poema pela imagem de Napoleão – uma figura que representa a glória e os custos de uma guerra. Contudo, apesar do tom sombrio que acompanham os poemas até o final, surge um sinal de esperança. No final de “*Poème declamatoire*” vemos o surgimento de uma criança que aqui simboliza a França, indicando que, apesar da destruição e das dificuldades, o país se reergueria e superaria esse momento de crise.

Por fim, é perceptível como a guerra deixou cicatrizes profundas na vida de Max Jacob, presente desde cedo sua trajetória. Sua juventude em Paris foi marcada pelo crescimento do nacionalismo e do antisemitismo, especialmente com o caso Dreyfus. Mais tarde, com o início da Primeira Guerra mundial, o medo de perder seus amigos artistas enviados ao front, despertou em Jacob uma angústia constante. Em sua obra, ele traz esses traumas e explora o horror e a violência da guerra, traduzindo em poesia essas ameaças constantes e dores presentes que enfrentou. E infelizmente, mesmo após o fim da Primeira Guerra, o ressurgimento de um ódio adormecido com a ascensão do nazismo continuaria a afetar profundamente sua vida, culminando em sua morte no campo de concentração de Drancy.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. *Sur l'antisémitisme*. Paris: Éd. du Seuil, 1984.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Portugal: Vega, 1993.

COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ESTADÃO. *100 Anos da Primeira Guerra Mundial*. Disponível em: <https://archive.is/1Zhd9>. Acesso em: 17 out. 2024. Cópia arquivada em 31 de outubro de 2018.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. 616 p.

HUBERT, Étienne-Alain. Vie de Max Jacob (1876-1944). In: JACOB, Max. *Le cornet à dés*. 1. ed. Paris: Gallimard, 2003. p. 188.

JACOB, Max. *Le cornet à dés*. 1. ed. Paris: Gallimard, 2003.

JACOB, Max. Préface de 1916. In: JACOB, Max. *Le cornet à dés*. 1. ed. Paris: Gallimard, 2016. p. 7.

JACOB, Max. Première partie. In: JACOB, Max. *Le cornet à dés*. 1. ed. Paris: Gallimard, 2016. p. 9.

LAROUSSE. Déclamation. In: *Dictionnaire de français Larousse*. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/déclamation/22217>. Acesso em: 17 out. 2024.

LEIRIS, Michel. Préface. In: JACOB, Max. *Le cornet à dés*. 1. ed. Paris: Gallimard, 2016. p. 3.

PIRES, Antônio Donizeti. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. *Itinerários*, Araraquara, n. 24, p. 35-73, 2006.

RIMBAUD, Arthur. *Lettre du voyant*. Série Nos Classiques. Éditeur numérique: publie.net, 19 set. 2011. EPUB. Disponível em: <https://publie.net>. Acesso em: 19 out. 2024.

SONDHAUS, Lawrence. *World War I: the global revolution, 1914–1919*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Brasil: José Olympio, 2022.

WARREN, Rosanna. *Max Jacob: A Life in Arts and Letters*. New York: W. W. Norton, 2020.



ANEXO 2

DECLARAÇÃO DE AUTENTICIDADE

“Eu, Isabela Campos Pereira, declaro para todos os efeitos que o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado A Vida Lançada nos Dados: Vanguarda e Guerra em Le Cornet à Dés foi integralmente por mim redigido, e que assinalei devidamente todas as referências a textos, ideias e interpretações de outros autores.

Declaro ainda que o trabalho nunca foi apresentado a outro Curso e/ou Universidade para fins de obtenção de grau acadêmico.”

Uberlândia, 22 de novembro de 2024

Assinatura do(a) aluno(a) *Isabela Campos*