

PENSAMENTOS SOLTOS SOBRE AS *MEDITAÇÕES ESTÉTICAS* DE APOLLINAIRE, SEGUIDOS POR SUA TRADUÇÃO (TRECHO ESCOLHIDO)

Flávia NASCIMENTO FALLEIROS*

RESUMO: Este artigo faz uma rápida apresentação de um texto de Guillaume Apollinaire publicado em 1913, contendo algumas de suas teorizações sobre a arte moderna, em particular a então “nova” pintura, o cubismo. Em seguida, aponta para a preocupação central, na crítica de arte apollinariana, com o problema da representação da natureza na obra de arte (*mimesis*), já presente em antepassados importantes como Diderot e Baudelaire. A essas reflexões, feitas em forma de “pensamentos soltos”, segue-se a tradução parcial de *Meditações estéticas*, um texto inédito, no Brasil, de Apollinaire.

PALAVRAS-CHAVE: Apollinaire. Crítica de arte. Estética. *Mimesis*.

Os grandes poetas e os grandes artistas têm como função social renovar incessantemente a aparência que reveste a natureza aos olhos dos homens.

Meditações estéticas. Os pintores cubistas. Apollinaire (1991, p.12).

* UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas - Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários. São José do Rio Preto - SP - Brasil. 15054-000 - flavianafalleiros@gmail.com. É pesquisadora sênior junto às agências FAPESP, CNPq e CAPES e tem longa experiência acadêmica no Brasil e no exterior. É tradutora literária com uma quarentena de títulos traduzidos e recebeu dois prêmios de tradução: Prêmio Jabuti (2° lugar; 2009), pela tradução de *Topografia ideal para uma agressão caracterizada*, do romancista argelino Rachid Boudjedra, e Prêmio *Maison de France FNAC* (2004), pela tradução de *Alá e as crianças-soldados*, do marfinense Ahmadou Kourouma. Obteve, em 1997, o título de *Docteur ès Lettres en Littérature française*, na Universidade Paris X Nanterre. Posteriormente ao doutorado, realizou três estágios de pós-doutoramento, o mais recente deles na *École Normale Supérieure de Paris* (ENS) (2013-2014), com financiamento FAPESP; naquela ocasião, atuou como professora estrangeira convidada no *Département Littérature et Langues* (ENS). É coordenadora do GREIMO - **Grupo de Estudos Interdisciplinares sobre a Modernidade**, registrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq e certificado pela instituição a que está vinculada.

A obra de Guillaume Apollinaire (1880-1918) completa está publicada em quatro volumes na coleção “*Bibliothèque de la Pléiade*”, das *Éditions Gallimard*. Um deles é dedicado à reunião de toda a poesia, contida num único volume publicado em 1956; os outros reúnem, na íntegra, a prosa do autor em três tomos, publicados em 1977, 1991 e 1993. O tomo II¹, editado por Pierre Caizergues e Michel Décaudin, que também redigiram as notas e a apresentação, está dividido em três partes, assim intituladas: “*Écrits sur l’art*”, “*Critique littéraire*” e “*Échos sur les lettres et les arts*”. Um dos textos contidos nos “Escritos sobre arte”² é intitulado *Méditations estétiques. Os pintores cubistas*. Trata-se de um livro publicado em 1913, reunindo diversos textos que Apollinaire escrevera lentamente, entre 1905 e 1912³.

Como afirmam os organizadores no Prefácio a esse tomo, Apollinaire, como poeta, atraiu desde sempre a atenção dos críticos; tem suscitado também um interesse crescente como romancista e autor de contos; sua crítica de arte, contudo, sofre de certa falta de atenção. É importante lembrar o quanto o próprio autor prezava esses escritos, a partir dos quais, muitas vezes, ele desenvolveu uma técnica especial integrando-os, por colagem (algo de que tanto gostava de se servir), a alguns de seus textos mais importantes como *Le Poète assassiné*, *Les Diables amoureux* e *Le Flâneur des deux rives*⁴.

Parece oportuno dar a ler trechos da crítica de arte de Apollinaire no âmbito desse dossiê organizado em homenagem ao centenário de morte do poeta e destinado a leitores brasileiros, pois as suas *Méditations estétiques* jamais foram traduzidas no Brasil, embora tenham merecido a atenção de muitos leitores em diversos outros países, como lembram Cazeirgues e Décaudin:

No exterior, a atenção foi imediata e durável. Resenhas apareceram na Alemanha, na Itália e na Suécia; fragmentos foram traduzidos a partir de 1913 na Rússia e nos Estados Unidos, em 1917 na Espanha, em 1919 em Budapeste. Diferentemente do que ocorreu na França, onde a influência do

¹ Confira Apollinaire (1991).

² A partir de agora, quando parecer conveniente, será adotada a tradução dos títulos originais.

³ Ver a «*Notice*» do tomo citado das obras completas, p. 1503-1508, em que está relatado todo o percurso feito por Apollinaire até a concepção final desse livro que, em sua primeira edição, tinha esse mesmo título, porém com os termos invertidos: *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*. Décaudin e Caizergues explicam que restabeleceram a ordem dos termos do título dado por Apollinaire pois, segundo eles, foi modificado pelo editor por oportunismo comercial; ao inverter os termos do díptico escolhido por Apollinaire, o editor chamava a atenção para o cubismo, uma novidade que era, então, alvo de intensos debates.

⁴ Confira Caizergues e Décaudin em Apollinaire (1991, p.IX-X).

livro foi, no final das contas, restrita, as *Meditações estéticas* permaneceram, durante mais de vinte de anos, como uma referência para as vanguardas americanas e europeias. (APOLLINAIRE, 1991, p.1508).

O título *Meditações estéticas. Os pintores cubistas*, em forma de díptico, aponta para uma organização interna em que se sucedem dois gestos: o primeiro, isto é, as “meditações”, remete a uma espécie de teorização sobre a arte moderna, feita a partir de uma reflexão sobre questões estéticas; essa parte é denominada, no interior do pequeno livro, “Sobre a pintura”, e nela estão reunidas sete reflexões em textos pouco extensos numerados em algarismos romanos; os parágrafos são na maioria das vezes também muito curtos e contêm torneios por vezes desconcertantes, não só por trazerem proposições assertivas, muito ao tom dos textos de vanguarda, destinados a guiar as práticas artísticas, mas também pelo fato de serem fruto da pluma de um poeta que recorre constantemente à linguagem figurada e, amiúde, a imagens surpreendentes para expressar seu pensamento sobre arte. Apollinaire trata, nas *Meditações*, da “pintura nova” e dos “jovens ou novos pintores-artistas”; em dado momento do texto, ficará claro que essa nova pintura é o cubismo, pois serão então nomeados esse movimento e alguns de seus pintores mais importantes; alguns fatos históricos também serão lembrados, como o surgimento da palavra “cubismo” e as primeiras exposições e seu impacto.

O segundo gesto das *Meditações* remete ao ofício propriamente dito do crítico, isto é, à avaliação e julgamento de obras e artistas; essa parte, denominada “Pintores novos”, contém dez textos, igualmente curtos, com nove subtítulos que correspondem aos nomes dos pintores de que trata Apollinaire: Picasso, Georges Braque, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Marie Laurencin, Juan Gris, Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp; o décimo trecho, introduzido como um “apêndice”, é intitulado “Duchamp-Villon” e seguido de uma “Nota”. A tradução que se lerá mais adiante limita-se à primeira parte do texto, isto é, àquela em que o poeta-crítico-apreciador de arte apresenta suas concepções sobre a pintura e, mais amplamente, sobre a arte moderna.

A escolha do vocábulo “meditações” para o título é digna de nota. Em sua acepção religiosa, essa palavra é compreendida, na tradição ocidental, como um preliminar à oração baseado no aprofundamento de uma fórmula bíblica, ou de um signo, por exemplo como aqueles conhecidos como *Vanitas* (representações alegóricas da morte). De modo mais largo, designa um estado de concentração interior a que se chega por meio de textos ou pela fixação em um objeto ou

tema. Nessa acepção religiosa é um procedimento monástico assimilado à busca da verdade, que utiliza a memória do texto sagrado e sua interpretação, com o objetivo de fazer coincidir o intemporal com as circunstâncias vividas daquele que medita. No século XV, torna-se um gênero escrito da literatura piedosa, aparentado às paráfrases bíblicas. Aos poucos, o gênero se laiciza e se torna poético (FRAGONARD, 2010). Assim, fora do campo religioso, a meditação remete a textos fundamentais de reflexão, como as *Meditações filosóficas* de Descartes (1641) e as *Meditações poéticas* de Lamartine (1820). Esses dois títulos célebres forçosamente ecoam no de Apollinaire. Se alinhadas nesse *continuum* temporal que vai de meados do século XVII ao início do XIX, as *Meditações* de Descartes e de Lamartine condensam um longo e complexo processo que se inicia com a emergência do racionalismo clássico e a fundação da filosofia moderna (com o *cogito* cartesiano) e vai até o destronamento da filosofia – e portanto da racionalidade – como fala autorizada a pensar o mundo. Essa racionalidade será decididamente rechaçada pelos românticos; eles restringem o campo de competência discursiva poética à expressão das emoções íntimas e, paradoxalmente, outorgam à poesia uma amplitude muito maior. O poético é elevado então à categoria de gênero que tudo pode englobar, não apenas porque o eu pode nele se exprimir mas, sobretudo, pelo fato de ele se revestir da importância de uma fala metafísica. Se o título de Descartes aponta para o lugar da filosofia nos séculos clássicos, o de Lamartine indica que, depois do romantismo, cabe à poesia o que outrora coubera à filosofia e, ao poeta, o papel de “pensador”, de “filósofo espiritualista” “habitado por uma espécie de religião da humanidade (BERTRAND; DURAND, 2006, p.9-13). Quanto ao título de Apollinaire, evoca a emergência e a afirmação, no século XVIII, de uma nova disciplina no campo da filosofia, a estética, que permite o julgamento crítico e a apreciação do valor das obras de arte autonomamente, isto é, independentemente de valores éticos. De certo modo, o título *Meditações estéticas* condensa um longo trajeto que parte da racionalidade clássica e leva à emergência do pensamento sobre arte e, principalmente, **da** arte, só tornado possível com as premissas da falência da racionalidade. Seu formato em díptico espelha a organização interna em que os dois exercícios (já evocados) – a teorização sobre a arte e o julgamento do valor das obras – complementam-se.

Em sua “teorização”, Apollinaire não dá mostras de um “espírito de sistema” pois, como afirmam Caizergues e Décaudin⁵, pouco apreciava teorias; contudo,

⁵ Confira Caizergues e Décaudin em Apollinaire (1991, p.XI).

reconhecem que o poeta era dotado, “[...] em matéria de estética, [de] algumas ideais sólidas e constantes: necessidade de uma **beleza moderna** cuja novidade se inscreva na tradição, primazia da criação sobre a imitação da natureza, direitos de invenção e liberdade sem limites da imaginação.”

É impossível ler as *Meditações estéticas* de Apollinaire sem se recordar também de dois críticos ilustres que o antecederam na reflexão sobre pintura e pintores: o filósofo Diderot e o poeta Baudelaire. Apesar de separados por séculos e por diferenças consideráveis quanto às concepções de arte de cada um – marcadas, é claro, por suas próprias épocas –, os dois homens, que produziram um conteúdo variado de reflexões, apresentam alguns surpreendentes traços comuns, entre os quais se destacam, por um lado: a importância atribuída à religião como discurso privilegiado para expressar a capacidade humana de fabulação – isto é, a religião como *muthos*; e, por outro, as preocupações com a historicização dos conteúdos das produções artísticas. Tais preocupações, também presentes em Apollinaire, podem ser consideradas modernas, no sentido em que rompem, de um modo ou de outro, com as concepções clássicas da arte: a primeira, pelo elogio à capacidade imaginativa humana, e a segunda, por se fundamentar na ideia de arte como produção humana sujeita, como quaisquer outras produções, às transformações impostas pelo tempo. Se fosse possível, contudo, limitar a uma única palavra a preocupação central que permeia os escritos sobre arte dos dois primeiros críticos, tanto quanto do terceiro, talvez fosse desejável recorrer a um dos mais antigos conceitos presentes na reflexão sobre arte produzida pelo Ocidente: a *mimesis*. A obsessão com o problema da *mimesis*, ou representação, ou cópia, aparece sob a constante utilização da palavra “natureza”.

Em Diderot, nos *Ensaio sobre a pintura*, de 1765:

Nossos passos se detêm involuntariamente; nosso olhar passeia pela tela mágica e exclamamos: que quadro! Oh, como ele é belo! Consideramos a natureza como o resultado da arte. E reciprocamente, caso ocorra ao pintor repetir o mesmo encanto na tela, parece que vemos o efeito da arte como o da natureza. (DIDEROT, 1984, p. 27).

Em Baudelaire, n’*O Pintor da vida moderna*, de 1863:

A maioria dos erros relativos ao belo nascem da falsa concepção que o século XVIII tinha da moral. A natureza foi tomada, naqueles tempos, como base, fonte e tipo de todo bem e de todo belo possíveis. Se, no entanto,

consentirmos em nos referir simplesmente ao fato visível, à experiência de todas as eras e à *Gazeta dos Tribunais*, veremos que a natureza não ensina nada, ou quase nada, isto é, que ela *obriga* o homem a dormir, a beber, a comer e a se proteger, bem ou mal, das hostilidades da atmosfera. (BAUDELAIRE, 1976, p. 715).

Os exemplos acima não serão objeto de análise no âmbito dessas notas e destinavam-se apenas a ilustrar, por um lado, a obsessão comum e, por outro, as divergências significativas de duas concepções de arte quanto ao problema da *mimesis*. Se, no século XVIII, Diderot dava mostras de apego à observação da natureza, aconselhando o artista a estudar *in locu* as cenas do mundo (paisagens, florestas, montanhas, etc.) e proscurendo a pintura acadêmica (isto é, a cópia dos modelos estáticos), Baudelaire, por sua vez, já se insurgia de modo veemente contra a ideia de beleza clássica que assimila o belo ao bom e considera que a natureza só faz reduzir o homem a suas necessidades fisiológicas (que ele enumera e entre as quais se insinua sutilmente até mesmo a excreção). No caso das *Meditações estéticas. Os pintores cubistas*, a obsessão com a *mimesis* se coloca também constantemente, e isso desde o *incipit*, no qual Apollinaire formula sua ideia de “aniquilação” da natureza por meio de algumas “virtudes plásticas” que remetem, talvez paradoxalmente, a um certo neoclassicismo: pureza, unidade, variedade.

Que o leitor avalie, agora, as concepções de arte propostas por Apollinaire nessas suas *Meditações* profanas.

Sobre a pintura

I

Virtudes plásticas: a pureza, a unidade e a variedade mantêm sob seus pés a natureza aniquilada.

Em vão, estica-se o arco-íris, as estações do ano palpitam, as multidões precipitam-se rumo à morte, a ciência desfaz e refaz o que existe, os mundos se distanciam para sempre de nossa concepção, nossas imagens móveis se repetem ou ressuscitam sua inconsciência e as cores, os odores, os ruídos que ouvimos nos surpreendem, depois desaparecem da natureza.

*

Esse monstro da beleza não é eterno.

Sabemos que nosso sopro não teve começo e não cessará, mas concebemos antes de tudo a criação e o fim do mundo.

Entretanto, muitos artistas-pintores ainda adoram as plantas, as pedras, a onda ou os homens.

Acostumamo-nos depressa à escravidão do mistério. E a servidão acaba por criar doces lazeres.

Deixamos os operários dominarem o universo e os jardineiros têm menos respeito pela natureza do que os artistas.

É tempo de ser mestre. A boa vontade de modo algum garante a vitória.

Aquém da eternidade dançam as mortais formas do amor e o nome da natureza resume sua maldita disciplina.

A chama é o símbolo da pintura e as três virtudes plásticas queimam resplandecendo.

A chama tem a pureza que não sofre nada de estranho e transforma cruelmente em si mesma aquilo que ela atinge.

Ela tem uma unidade mágica e, se dividida, cada pequena labareda é semelhante à chama única.

Ela tem enfim a verdade sublime de sua luz que ninguém pode negar.

*

Os artistas-pintores virtuosos dessa época ocidental consideram sua pureza a despeito das forças naturais.

Ela é o esquecimento depois do estudo. E para que um artista puro morresse, seria preciso que todos aqueles dos séculos passados não tivessem existido.

A pintura se purifica, no Ocidente, com essa lógica ideal que os pintores antigos transmitiram aos novos como se lhes dessem a vida.

E isso é tudo.

Um vive nas delícias, outro na dor, uns comem sua herança, outros tornam-se ricos e outros, ainda, têm apenas a vida.

E isso é tudo.

Não se pode transportar consigo, por toda parte, o cadáver do próprio pai. Ele é abandonado em companhia de outros mortos. E lembramos dele, lamentamos por ele, falamos dele com admiração. E se nos tornamos pais, não devemos esperar que um de nossos filhos queira se duplicar para a vida de nosso cadáver.

Mas nossos pés só se separam em vão do solo que abriga os mortos.

*

Considerar a pureza é batizar o instinto, é humanizar a arte e divinizar a personalidade.

A raiz, a haste e a flor do lírio mostram a progressão da pureza até sua floração simbólica.

*

Todos os corpos são iguais diante da luz e suas modificações resultam desse poder luminoso que constrói a seu bel-prazer.

Não conhecemos todas as cores e cada homem inventa novas.

Mas o pintor deve antes de tudo dar-se ao espetáculo de sua própria divindade e os quadros que ele oferece à admiração dos homens lhe outorgarão a glória de exercer também e momentaneamente sua própria divindade.

A tela deve apresentar essa unidade essencial que é a única a provocar o êxtase.

Então, nada de fugaz acarretará o acaso. Não voltaremos bruscamente para trás. Espectadores livres, não abandonaremos nossa vida por causa de nossa curiosidade. Os contrabandistas do sal das aparências não fraudarão nossas estátuas de sal diante da alfândega da razão.

Não erraremos no futuro desconhecido que, separado da eternidade, não passa de uma palavra destinada a tentar o homem.

Não nos estafaremos em apreender o presente por demais fugaz e que não pode ser, para o artista, nada além da máscara da morte: a moda.

*

O quadro existirá inelutavelmente. A visão será inteira, completa e seu infinito, em vez de marcar uma imperfeição, somente porá em destaque a relação de uma nova criatura a um novo criador, e nada mais. Sem isso, não haverá unidade e as relações que terão os diversos pontos da tela com diferentes gênios, com diferentes objetos, com diferentes luzes, mostrarão apenas uma multiplicidade de disparates sem harmonia.

Pois se pode haver um número infinito de criaturas comprovando, cada qual, seu criador, sem que nenhuma criação sobrecarregue a extensão daquelas que coexistem, é impossível concebê-las ao mesmo tempo e a morte provém de sua justaposição, de sua mescla, de seu amor.

Cada divindade cria à sua imagem; assim os pintores. E apenas os fotógrafos fabricam a reprodução da natureza.

*

A pureza e a unidade não contam sem a verdade que não se pode comparar à realidade pois ela é a mesma, fora todas as naturezas que se esforçam para nos manter na ordem fatal em que não passamos de animais.

*

Antes de tudo, os artistas são homens que querem se tornar inumanos. Eles buscam penosamente os vestígios da inumanidade, vestígios que não se encontram em parte alguma da natureza. Eles são a verdade e fora deles não conhecemos nenhuma realidade.

*

Mas jamais descobriremos a realidade uma vez por todas. A verdade sempre será nova.

Dito de outro modo, ela não passa de um sistema mais miserável que a natureza.

Nesse caso, a deplorável verdade, mais longínqua, menos distinta, menos real a cada dia reduzirá a pintura ao estado de escritura plástica simplesmente destinada a facilitar as relações entre gente da mesma raça.

Em nossos dias, encontraríamos rapidamente uma máquina sem inteligência para reproduzir tais signos.

II

Muitos pintores novos pintam apenas quadros em que não há um verdadeiro assunto. E as denominações que encontram nos catálogos desempenham então o papel de nomes que designam homens sem caracterizá-los.

Do mesmo modo que existem Legros que são magros demais e Leblond⁶ que são muito morenos, vi telas chamadas: *Solidão*, em que havia muitos personagens.

Em casos assim, por vezes consentimos em usar palavras vagamente explicativas como “retrato”, “paisagem”, “natureza morta”; mas muitos jovens artistas-pintores empregam o vocábulo geral *pintura*.

Esses pintores, se observam ainda a natureza, não a imitam mais e evitam cuidadosamente a representação de cenas naturais observadas e reconstituídas pelo estudo.

⁶ Trocadilho com dois sobrenomes franceses: Legros, cujo significado literal é « gordo », e Leblond, « loiro » [N.T.]

A verossimilhança não tem mais nenhuma importância, pois tudo é sacrificado pelo artista às verdades, às necessidades de uma natureza superior que ele supõe, sem descobri-la. O assunto não conta mais e, quando conta, é quase nada.

A arte moderna recusa, geralmente, a maioria dos meios para agradar empregados pelos grandes artistas dos tempos passados.

Se o objetivo da pintura continua sendo, como foi outrora, o prazer dos olhos, pede-se de agora em diante ao apreciador que encontre prazer diferente daquele que pode muito bem lhe proporcionar o espetáculo das coisas naturais.

*

Caminha-se assim rumo a uma arte inteiramente nova, que será para a pintura, tal como encarada até aqui, o que a música é para literatura.

Será a pintura pura, do mesmo modo que a música é literatura pura.

O apreciador de música experimenta, ao ouvir um concerto, uma alegria de ordem diferente da alegria que sente ao ouvir os ruídos naturais como o murmúrio de um pássaro, o estrondo de uma borrasca, o assobio do vento na floresta, ou as harmonias da linguagem humana alicerçadas na razão, e não na estética.

Do mesmo modo, os pintores novos proporcionarão a seus admiradores sensações artísticas unicamente devidas à harmonia de luzes ímpares.

*

É conhecida a anedota de Apeles e de Protógenes, registrada por Plínio.

Ela dá muito bem a ver que o prazer estético só pode resultar dessa construção ímpar de que falei.

Apeles desembarca, um dia, na ilha de Rodes, para ver as obras de Protógenes, que ali morava. Este tinha se ausentado de seu ateliê quando Apeles foi até lá. Uma velha estava no local e tomava conta de um grande quadro vazio, prestes a ser pintado. Apeles, em vez de deixar seu nome, traçou no quadro um traço tão sutil que nada se podia ver de mais bem vindo.

De volta, Protógenes, ao ver o delineamento, percebeu a mão de Apeles e traçou sobre o traço outro traço, de uma outra cor e ainda mais sutil e, dessa maneira, parecia que havia três traços.

Apeles voltou no dia seguinte sem encontrar aquele que procurava e a sutileza do traço que traçou naquele dia desesperou Protógenes. Esse quadrou provocou por muito tempo a admiração dos apreciadores de pintura que o

olhavam com tanto prazer como se, em vez de representar traços quase invisíveis, nele figurassem deuses e deusas.

*

Os jovens artistas-pintores das escolas extremas têm como objetivo secreto fazer pintura pura. É uma arte plástica inteiramente nova. Ela está apenas no começo e ainda não é tão abstrata quando quereria ser. Os novos pintores, em sua maioria, são bons em matemática sem saber que são e sem saber matemática, mas ainda não abandonaram a natureza, que interrogam pacientemente com a finalidade de que ela lhes ensine o caminho da vida.

Um Picasso estuda um objeto como um cirurgião disseca um cadáver.

Essa arte da pintura pura, caso chegue a se desvencilhar inteiramente da antiga pintura, não causará, necessariamente, sua desapareção, do mesmo modo que o desenvolvimento da música não causou a desapareção dos diferentes gêneros literários, nem o azedume do tabaco o sabor dos alimentos.

*

Reprovaram vivamente os artistas-pintores novos por suas preocupações geométricas. No entanto, as figuras geométricas são o essencial do desenho. A geometria, ciência que tem por objeto a extensão, suas medida e suas relações, foi por muito tempo a própria regra da pintura.

Até o presente, as três dimensões da geometria euclidiana bastavam para as inquietudes que o sentimento do infinito provoca na alma dos grandes artistas.

Os novos pintores, não mais do que os antigos, não se propuseram a ser geômetras. Mas se pode dizer que a geometria está para as artes plásticas como a gramática está para a arte do escritor. Ora, hoje, os cientistas não se limitam mais às três dimensões da geometria euclidiana. Os pintores foram levados, muito naturalmente e, por assim dizer, por intuição, a preocupar-se com novas medidas possíveis da extensão que na linguagem dos ateliês modernos eram designadas, todas juntas, e brevemente, pelo termo *quarta dimensão*.

*

Tal como ela se oferece ao espírito, do ponto de vista plástico, a quarta dimensão seria engendrada pelas três medidas conhecidas: ela figura a imensidão do espaço se eternizando em todas as direções num momento determinado. Ela é o próprio espaço, a dimensão do infinito; é ela que dota de plasticidade os objetos. Ela lhes dá as proporções que eles merecem na obra, enquanto que na

arte grega, por exemplo, um ritmo de certa forma mecânico destrói sem cessar as proporções.

A arte grega tinha da beleza uma concepção puramente humana. Ela tomava o homem como medida da perfeição. A arte dos pintores novos toma o universo infinito como ideal e é a esse ideal que se deve uma nova medida da perfeição que permite ao artista-pintor dar ao objeto proporções conformes ao grau de plasticidade a que ele deseja levá-lo.

Nietzsche já havia adivinhado a possibilidade de uma arte assim:

“Ó Dionísio divino, por que me dás puxões de orelha? – pergunta Ariadne a seu filosófico amante num dos célebres diálogos sobre a *Ilha de Naxos*. – Acho alguma coisa agradável, prazenteiro, em suas orelhas. Ariadne: por que elas não são ainda mais compridas?”

Nietzsche, ao contar essa anedota, faz, pela boca de Dionísio, o processo da arte grega.

Acrescentemos que essa imaginação, *a quarta dimensão*, não passou de uma manifestação das aspirações, das inquietudes de um grande número de artistas jovens olhando para as esculturas egípcias, negras e da Oceania, meditando sobre as obras da ciência, esperando uma arte sublime; hoje, não se atribui mais a esta expressão utópica, que seria preciso anotar e explicar, nada além de um interesse de certo modo histórico.

III

Querendo atingir as proporções do ideal, não se limitando à humanidade, os jovens pintores nos oferecem obras mais cerebrais que sensuais. Eles se distanciam cada vez mais da arte antiga feita de ilusões de ótica e das proporções locais, para que possam expressar a grandeza das formas metafísicas. É por isso que a arte atual, se não é a emanção direta de crenças religiosas determinadas, apresenta, contudo, diversas características da grande arte, isto é, da Arte religiosa.

IV

Os grandes poetas e os grandes artistas têm como função social renovar incessantemente a aparência que reveste a natureza aos olhos dos homens.

Sem os poetas, sem os artistas, os homens se entediariam rapidamente com a monotonia natural. A ideia sublime que têm do universo cairia por terra com

uma velocidade vertiginosa. A ordem que aparece na natureza e que não passa de um efeito da arte se esmaeceria imediatamente. Tudo se desfaria no caos. Nada mais de estações do ano, nada de civilização, nada de pensamento, nada de humanidade, nada, sequer, da própria vida – a impotente obscuridade reinaria para sempre.

Os poetas e os artistas determinam em conjunto as feições de sua época e o futuro docilmente se alinha à sua opinião.

A estrutura geral de uma múmia egípcia é conforme às figuras traçadas pelos artistas egípcios e, no entanto, os antigos egípcios eram muito diferentes uns dos outros. Ele se amoldaram à arte de sua época.

É próprio da arte, de seu papel social, criar esta ilusão: o tipo. Deus sabe o quanto zombaram dos quadros de Manet, de Renoir! Pois muito bem! Basta dar uma olhada nas fotografias da época para perceber a conformidade das pessoas e das coisas de então com os quadros pintados por esses grandes pintores.

Essa ilusão me parece muito natural, sendo as obras de arte o que uma época produz de mais enérgico do ponto de vista plástico. Essa energia se impõe aos homens e é para eles a medida plástica de uma época. Assim, os que zombam dos novos pintores zombam de sua própria aparência, pois a humanidade do futuro representará a humanidade de hoje de acordo com as representações que os artistas da arte mais viva, isto é, a de tipo novo, terão deixado. Não me digam que hoje existem outros pintores que pintam de tal modo que a humanidade possa se reconhecer pintada à sua imagem. Todas as obras de arte de uma época acabam por assemelhar-se às obras da arte mais enérgica, mais expressiva, mais típica. As bonecas resultam de uma arte popular; elas parecem sempre inspiradas pelas obras da grande arte da mesma época. Eis uma verdade fácil de verificar. No entanto, quem ousaria dizer que as bonecas vendidas nos bazares, por volta de 1880, foram fabricadas com um sentimento análogo àquele de Renoir quando ele pintava retratos? Ninguém, naquele momento, percebia isso. Isso significa, contudo, que a arte de Renoir era o bastante enérgica, o bastante viva para se impor a nossos sentidos, ao passo que, para o grande público da época em que ele começava, suas concepções pareciam um absurdo, loucuras.

V

Por vezes, e em especial a propósito dos artistas-pintores mais recentes, falou-se da possibilidade de uma mistificação ou de um erro coletivos.

Ora, não se conhece, em toda a história da arte, uma única mistificação coletiva, nem tampouco um erro artístico coletivo. Há casos isolados, de mistificação e de erro, mas os elementos convencionais de que se compõem em grande parte as obras de arte nos garantem que nesses casos não seriam possíveis erros coletivos.

Se a nova escola de pintura nos apresentasse um desses casos, seria um acontecimento tão extraordinário que poderíamos chamá-lo de milagre. Conceber um caso dessa espécie seria conceber que, bruscamente, numa nação, todas as crianças nasceriam sem cabeça, ou sem uma perna ou um braço, concepção evidentemente absurda. Não há erros nem mistificações coletivas em arte, há apenas diversas épocas e diversas escolas da arte. Se o objetivo perseguido por cada uma delas não é igualmente elevado, igualmente puro, nem por isso todas deixam de ser igualmente respeitáveis e, de acordo com as ideias que nos fazemos da beleza, cada escola artística é sucessivamente admirada, desprezada e, de novo, admirada.

VI

A nova escola de pintura tem o nome de cubismo; ele lhe foi dado por derrisão no outono de 1908, por Henri Matisse, que acabava de ver um quadro representando casas, cuja aparência cúbica o surpreendeu fortemente.

Essa estética nova se elaborou primeiramente no espírito de André Derain, mas as obras mais importantes e mais audaciosas que produziu imediatamente foram as de um grande artista que deve ser considerado um fundador: Pablo Picasso, cujas invenções, corroboradas pelo bom senso de Georges Braque que expôs, a partir de 1908, um quadro cubista no Salão dos Independentes, encontraram-se formuladas nos estudos de Jean Metzinger, que expôs o primeiro retrato cubista (era o meu), no Salão dos Independentes em 1910 e fez com que o júri do Salão de outono admitisse também, no mesmo ano, obras cubistas. Foi em 1910 igualmente que apareceram, nos Independentes, os quadros de Robert Delaunay, de Marie Laurencin, de Le Fauconnier, que se destacavam na mesma escola.

A primeira exposição de conjunto do cubismo, cujos adeptos se tornavam cada vez mais numerosos, ocorreu em 1911 nos Independentes, em que a Sala 41, reservada aos cubistas, causou uma profunda impressão. Viam-se ali obras eruditas e sedutoras de Jean Metzinger; paisagens – *Homme nu* e *Femme aux phlox*, de Albert Gleizes; *Portrait de Mme Fernande X* e *Jeunes Filles*, da Senhorita

Pensamentos soltos sobre as Meditações estéticas de Apollinaire, seguidos por sua tradução ...

Marie Laurencin; *Tour*, de Robert Delaunay; *Abondance*, de Le Fauconnier; *Nus dans un paysage*, de Fernand Léger.

A primeira manifestação dos cubistas no exterior ocorreu em Bruxelas, no mesmo ano e, no prefácio ao catálogo dessa exposição, aceitei, em nome dos expositores, as denominações “cubismo” e “cubistas”.

No final de 1911, a exposição dos cubistas no Salão de outono fez uma considerável balbúrdia; as zombarias não pouparam nem Gleizes (*La Chasse, Portrait de Jacques Nayral*), nem Metzinger (*La Femme à la cuiller*), nem Fernand Léger. A esses artistas havia se juntado um novo pintor, Marcel Duchamp, e um escultor-arquiteto, Duchamp-Villon.

Outras exposições coletivas ocorreram em novembro de 1911, na Galeria de Arte Contemporânea, situada na *Rue Tronchet*, em Paris; em 1912, no Salão dos Independentes, marcado pela adesão de Juan Gris; no mês de maio, na Espanha, onde Barcelona acolheu com entusiasmo jovens franceses; enfim, no mês de junho, em Ruão, exposição organizada pela Sociedade dos Artistas Normandos, marcada pela adesão de Francis Picabia à nova escola (*Nota escrita em setembro de 1912*).

*

O que diferencia o cubismo da antiga pintura é que ele não é uma arte de imitação, mas sim uma arte de concepção que tende a se elevar à criação.

Representando a realidade-concebida ou a realidade-criada, o pintor pode dar uma aparência de três dimensões, pode de certo modo *cubicar*. Ele não poderia fazê-lo se simplesmente reproduzisse a realidade-vista, a menos que fizesse um *trompe-l'œil* abreviado ou em perspectiva, o que deformaria a qualidade da forma concebida ou criada.

Quatro tendências manifestam-se atualmente no cubismo, tal como eu o vejo; duas delas, paralelas e puras.

O “cubismo científico” é uma dessas tendências puras. É a arte de pintar conjuntos novos com elementos tomados de empréstimo, não à realidade da visão, mas à realidade da conhecimento.

Todo homem tem o sentimento dessa realidade interior. Não é preciso ser um homem culto para conceber, por exemplo, uma forma redonda.

O aspecto geométrico que surpreendeu tão vividamente os que viram as primeiras telas científicas vinha do fato de a realidade essencial ser nelas reproduzida com uma grande pureza, e também por ter sido delas eliminado o acidente visual e anedótico.

Os pintores que se destacaram nessa arte são: Picasso, cuja arte luminosa pertence ainda à outra tendência do cubismo, Georges Braque, Metzinger, Albert Gleizes, a Senhorita Laurencin e Juan Gris.

O “cubismo físico” é a arte de pintar conjuntos novos com elementos tomados de empréstimo, em sua maioria, à realidade da visão. Essa arte participa do cubismo pela disciplina construtiva. Ela tem um grande futuro como pintura de história. Seu papel social é muito marcado, mas não é uma arte pura. Nela se confunde o tema com as imagens.

O pintor físico que criou essa tendência é Le Fauconnier.

O “cubismo órfico” é a outra grande tendência da pintura moderna. É a arte de pintar conjuntos novos com elementos tomados de empréstimo não à realidade visual, mas sim inteiramente criados pelo artista e dotados por ele de uma poderosa realidade. As obras dos artistas órficos devem apresentar simultaneamente uma graça estética pura, uma construção clara e uma significação sublime, isto é, o assunto. Trata-se de arte pura. A luz das obras de Picasso contém essa arte que inventa, por sua vez, Robert Delaunay e na qual se esforçam também Fernand Léger, Francis Picabia e Marcel Duchamp.

O “cubismo instintivo”, arte de pintar conjuntos novos tomados não de empréstimo à realidade visual, mas sim àquela sugerida ao artista pelo instinto e pela intuição, tende, há muito tempo, ao orfismo. Faltam aos artistas instintivos a lucidez e uma crença artística; o cubismo instintivo compreende um número muito grande de artistas. Derivado do impressionismo francês, esse movimento se estende atualmente por toda a Europa.

*

Os últimos quadros de Cézanne e suas aquarelas inserem-se no cubismo, mas Courbet é o pai dos novos pintores e André Derain, sobre o qual voltarei a falar um dia, foi o primogênito de seus filhos bem-amados, pois ele está na origem do movimento dos *Fauves*, que foi uma espécie de preâmbulo ao cubismo e, ainda, na origem desse grande movimento subjetivo, mas seria muito difícil, hoje, escrever com propriedade sobre um homem que voluntariamente se manteve apartado de tudo e de todos.

*

A escola moderna de pintura me parece a mais audaciosa que já existiu. Ela colocou a questão do belo em si.

Ela quer se figurar o belo liberado do deleite que o homem causa ao homem e, desde o começo dos tempos históricos, nenhum artista europeu havia ousado isso. É preciso, aos novos artistas, uma beleza ideal que não seja mais somente a expressão orgulhosa da espécie, mas sim a expressão do universo, na medida em que ele se humanizou na luz.

*

A arte de hoje reveste suas criações de uma aparência grandiosa, monumental, que supera quanto a isso tudo o que havia sido concebido pelos artistas de nossa era. Ardente na busca pela beleza, ela é nobre, enérgica e essa realidade que ela nos traz é maravilhosamente clara.

Gosto da arte de hoje porque gosto antes de mais nada da luz e todos os homens gostam antes de mais nada da luz, eles inventaram o fogo.

***LOOSE THOUGHTS ABOUT APOLLINAIRE'S
AESTHETIC MEDITATIONS, FOLLOWED BY ITS
TRANSLATION (SELECTED FRAGMENT)***

ABSTRACT: *This article gives a brief presentation of a 1913 text by Guillaume Apollinaire, containing some of his theorizations about modern art, in particular the "new" painting, cubism. It points to the central question in Apollinairean art criticism: the problem of the representation of nature in the artwork (mimesis), already manifest in important ancestors such as Diderot and Baudelaire. These reflections, in the form of "loose thoughts," are followed by the translation of a fragment of Apollinaire's Méditations Esthétiques, an unpublished text in Brazil.*

KEYWORDS: *Apollinaire. Art critic. Aesthetics. Mimesis.*

REFERÊNCIAS

APOLLINAIRE, G. Méditations esthétiques. In: _____. **Œuvres en prose complètes.** Édition de Pierre Caizergues et Michel Décaudint. 2. Paris: NRF/Gallimard, 1991. p.3-52.

BAUDELAIRE, C. Le Peintre de la vie moderne. In: _____. **Œuvres complètes.** Édition de Claude Pichois. t.2. Paris: NRF/Gallimard, 1976. p. 683-724.

BERTRAND, J.-P. ; DURAND, P. **La Modernité romantique** : De Lamartine à Nerval. Paris-Bruxelas: Les Impressions nouvelles, 2006.

DIDEROT, D. **Essais sur la peinture.** Textes établis par Jacques Chouillet. Paris: Hermann, 1984.

Flávia Nascimento Falleiros

FRAGONARD, M.-M. Verbete Méditations. In: ARON, P. et al. **Le Dictionnaire du littéraire**. Paris: PUF, 2010.

