

GUILLAUME APOLLINAIRE E O DEBATE SOBRE O SIMULTANEÍSMO

Conrado Augusto Barbosa FOGAGNOLI*

RESUMO: Neste artigo trato do simultaneísmo na pintura e na poesia francesas, situando o papel de Guillaume Apollinaire no interior deste debate. Apresento as distintas concepções sobre o simultaneísmo nas artes, apresentando a visão dos futuristas italianos e a de Robert Delaunay sobre a pintura simultânea. Na poesia, trato das concepções de Henri-Martin Barzun e Guillaume Apollinaire acerca do referido conceito.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia francesa. Pintura francesa. Simultaneísmo.

Em junho de 1914, Apollinaire publica na revista *Soirées de Paris* o artigo intitulado “*Simultanisme-Librettisme*”¹, por meio do qual o poeta discute as manifestações públicas de Henri-Martin Barzun² sobre a criação do conceito de simultaneísmo aplicado à poesia, que ele propugna como sendo sua.

O título dado ao artigo indica dois pontos que servem à discussão sobre esse controverso conceito. Em primeiro lugar, *simultanisme*, como o termo é grafado no título do artigo, pode ser oposto a outros termos, como *simultaneità*, *simultané*, *simultanéité* ou *simultanéïsme*, todos eles circulantes no período em que o artigo de Apollinaire é publicado. Em segundo, a aposição que a ele é feita do termo *librettisme*, serve a Apollinaire para circunscrever o uso que dele faz Henri Barzun e, deste mesmo modo, distingui-lo do uso que ele, Apollinaire, faz do termo variante: *simultanéité*.

* UNIMES VIRTUAL - Universidade Metropolitana de Santos. Santos - SP - Brasil. 11045001 - fogagnoliconrado@gmail.com

¹ Confira Apollinaire (1914, 1991a).

² Segundo Agnès Paulot (2008), a ideia de “simultanismo” é divulgada por Barzun em ao menos três textos publicados pelo autor: *Lère du Drame*, *Voix, rythmes et chants simultanés*, e o *Manifeste sur le simultaneïsme poétique*.

Além desta variação terminológica, a profusão de formas destas grafias indica uma variação de ordem conceitual que é importante reter para compreender a discussão. A circulação de tantos termos que, diga-se, nunca designam o mesmo conceito, motiva o surgimento de uma confusa disputa, entre os anos de 1912 e 1914, por parte daqueles que se envolvem na querela em torno dos “simultaneísmos” da época: poetas, como Blaise Cendrars, Filippo Tomaso Marinetti, Guillaume Apollinaire; pintores e escultores, como Umberto Boccioni, Gino Severini, Carlo Càrra, Robert e Sonia Delaunay; dramaturgos, como Henri-Martin Barzun; compositores, como Balilla-Pratella e Luigi Russolo e críticos de arte, como o mesmo Apollinaire que nesta época assina uma coluna diária sobre as artes no jornal *L'Intransigeant*.

Tal disputa pode ser vista em artigos publicados em periódicos parisienses da época, como a exemplo de dois deles, localizados no *Gil Blas*³, publicados em outubro de 1913. Em ambos, trata-se de comentar o então recém-divulgado livro de Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*⁴, composto em parceria com a pintora Sonia Delaunay. A obra é considerada pela crítica como o “*premier livre simultané*”, e sobre ela Cendrars faz questão de ressaltar que o “*simultanisme*” que nela se encontra nada deve ao então professado “*dramatisme*” de Henri-Martin Barzun, que se quer o propositor da teoria simultaneísta.

No início do ano seguinte, em março de 1914, Pierre Mille, crítico literário do jornal *Le Temps*, publica um artigo ironizando o debate. Como evidencia seu texto, a discussão em torno do “*simultanéisme*” confunde o leitor que, como o próprio articulista, fica à deriva em relação ao entendimento do que pretendem os querelantes:

Como vocês ignoram totalmente o que é o simultaneísmo - não se envergonhem: antes de ontem eu não sabia mais do que vocês, e pode ser que ainda hoje eu não tenha sobre esse tema, tão importante, mais do que pobres e imperfeitas ideias – eu me apresso em vos advertir que o simultaneísmo é uma nova escola literária. (MILLE, 1914, p.5, tradução nossa)⁵.

³ Confira “*Le premier livre simultané*” (1913) e “*Un Mot Encore*” (1913).

⁴ *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* trata-se de um poema publicado em 1913 por Blaise Cendrars, o qual dividia a página com a pintura feita por Sonia Delaunay. Confira Cendrars (1913).

⁵ No texto original: “*Comme vous ignorez totalement ce que c'est [le simultanéisme] - n'en rougissez point: avant-hier je n'étais pas plus savant que vous, et il se peut qu'aujourd'hui même je ne possède encore*”

Considerando o “*simultanéisme*” uma “nova escola literária”, Mille afirma sua utilidade aos jovens escritores que, isoladamente, não teriam qualquer chance de ver seus livros publicados. O propósito do autor do artigo é o de criticar a ideia de “escola” e, conseqüentemente, a própria ideia de “*simultanéisme*” como sendo uma delas, diminuindo assim a importância da discussão. Apesar da crítica, o artigo de Mille traz informações de alguma importância para a compreensão da discussão, a exemplo de afirmações que consideram que a “origem” do simultaneísmo está diretamente ligada ao encontro do trabalho de artistas e escritores, como no caso do livro de Cendrars e Sonia Delaunay, ou da parceria entre Apollinaire e Robert Delaunay, que no ano de 1913 expõem em Berlim texto e pinturas simultaneístas.

Outro ponto a destacar do artigo de Pierre Mille é a confusão, apontada por ele, que se faz entre a ideia de **simultaneidade** e a de **sucessividade**, que encontraremos exposta em textos de Umberto Boccioni, os quais serão comentados mais adiante. Como Mille bem observa, diferentemente da pintura, onde o observador pode ver “**simultaneamente**” a imagem composta, na literatura esta mesma simultaneidade não é possível, pois é por meio da **sucessividade** que as imagens se encadeiam no momento da leitura do texto. Ou seja, a possibilidade de existência de um “*simultanéisme*” literário, segundo Pierre Mille, é discutível.

A dificuldade de esclarecer o conceito em discussão é evidente em outro artigo publicado na mesma época. No texto intitulado “*La Vaine Querelle*”⁶, o articulista do periódico parisiense *La Renaissance Politique, Littéraire et Artistique* confronta dois dos principais protagonistas envolvidos no debate, Apollinaire e Henri Barzun, declarando a inutilidade da disputa promovida por eles. Para o autor do texto, ao invés de discutir sobre a invenção da “coisa” ou do “termo”, mais válido seria que um ou outro se ocupasse em demonstrar, em linguagem clara, “*ce que c’est le ‘simultanéisme’*”, tema que na visão do crítico e dos leitores resta indefinido.

No correr destes anos, outros artigos que evidenciam a confusão que confere ares teatrais a este debate circulam em periódicos, e em grande parte deles é possível entender que em torno do termo “*simultanéisme*” e de suas variações não existe um consenso sobre um conceito que o defina. Neste sentido, para que a sua significação seja entendida de maneira particular, parece fundamental circunscrever seu uso no campo daqueles que o empregam, antes de tratar da distinção proposta por Apollinaire entre o “*simultanisme*” de Barzun e a sua ideia de “*simultanéité*”.

sur ce sujet, si important, que de pauvres et imparfaites lueurs -, je m’empresse de vous avertir que le simultanéisme est une nouvelle école littéraire.” (MILLE, 1914, p.5).

⁶ Confira M. de Paris (1914).

A *Simultaneità* dos Futuristas

Em janeiro de 1914, os artistas ligados ao futurismo italiano ingressam no debate, por meio da publicação de um artigo na revista *Lacerba* intitulado “Simultaneità Futurista”. Nele, Umberto Boccioni⁷ tenta expor o sentido que o termo “*simultaneità*” tem para os artistas futuristas afirmando que o mesmo estaria na base das pesquisas estéticas do grupo.

Para garantir a precedência relativa ao emprego do termo *simultaneità* - que apesar de equivalente ao termo francês *simultanéité* não designa o mesmo conceito -, Boccioni o relaciona ao que ele e seus companheiros haviam exposto em outros textos, publicados todos anteriormente ao presente: o “Manifesto Técnico da Pintura Futurista”, de abril de 1910, o texto do catálogo da primeira Exposição Futurista de Paris, de fevereiro de 1912 e o texto da primeira Exposição de Escultura Futurista publicado em 1913.

No “Manifesto Técnico da Pintura Futurista”, ainda que no trecho destacado pelo pintor não se encontre ocorrência do termo “*simulaneità*”, uma ideia de simultaneidade, segundo os futuristas, pode dele ser depreendida:

As dezesseis pessoas que estão à sua volta num bonde em movimento são uma, dez, quatro, três: elas estão paradas e se movem. Vão e vêm, ressoam ao longo da rua, são devoradas num jato de luz solar, detêm-se de novo - símbolos persistentes da vibração universal. E às vezes na maçã do rosto da pessoa com quem conversamos na rua vemos um cavalo que passa distante. Nossos corpos penetram o divã em que nos sentamos e o divã penetra-nos os corpos, do mesmo modo que o bonde deslocando-se entre as casas precipita-se sobre elas que, por sua vez, caem em cima dele e a ele se fundem. (BOCCIONI, 1970, p.12, tradução nossa).

É possível que o leitor entenda que no trecho há passagens em que uma ideia de simultaneidade se insinue. No primeiro período, por exemplo, a variação desordenada do número de pessoas, “As dezesseis pessoas”, “são uma, dez, quatro, três”, sua imobilidade e seu movimento, apresentadas, aparentemente, de uma só vez, pode até sugerir uma ideia de ocorrência simultânea mas, mais do que isso, é a ideia de **rapidez**, que Boccioni (1975) considera o “novo absoluto” da arte, a que ressalta. Inclusive, nas passagens seguintes, a ideia que é mantida é

⁷ Confira Boccioni (1970).

sempre a de movimento, de velocidade. Neste sentido, parece plausível afirmar que a questão importante para Boccioni e seu grupo está relacionada ao tempo, mais do que ao espaço propriamente do quadro. Tentar transpor para a tela a ideia de movimento, este é, *grosso modo*, o projeto principal dos artistas ligados ao futurismo italiano. Sendo assim, exceto pela simultaneidade com que as duas ideias ocorrem no mesmo texto, o que por si só exclui a possibilidade de se fixar um conceito para a simultaneidade, o que parece ser realçado é mesmo a ideia de movimento.

Percebe-se algo semelhante no texto da exposição parisiense de 1912, onde o termo “*simultaneità*” é encontrado, mas neste caso a ideia de simultaneidade parece relacionar-se mais a certo modo de percepção, de apreensão da obra, do que a seu procedimento, como será o caso de Robert Delaunay, de quem se tratará mais adiante. O que reforça a ideia de percepção neste texto é que Boccioni fala de uma SIMULTANEIDADE “dos estados de alma na obra de arte” o que, segundo ele, seria “a meta inebriante” da arte futurista. Boccioni segue sua exposição dando outros exemplos que lhe servem para sugerir uma ideia de simultaneidade, mas nunca para fixar um conceito ou, ao menos, descrevê-la como um procedimento artístico que caracterize os trabalhos do grupo. Consequentemente, isso nos leva a considerar que esta simultaneidade está fora da tela, ou seja, na proposição de Boccioni, em seu discurso ou, no melhor dos casos, na interpretação dos espectadores. Além disso, o artista apenas cita o título de um de seus quadros expostos na referida mostra - *Visioni Simultanee* - que evoca uma ideia de simultaneísmo, a qual permanece vaga.

Insistindo na precedência do emprego do termo, Boccioni evoca o que ele e seus amigos proclamavam no prefácio do catálogo da Primeira Exposição de Escultura Futurista, argumentando que nele se anunciava a ideia de uma “*simultaneità*” escultórica:

Os escultores tradicionalistas fazem sua estátua girar em torno do espectador ou o espectador girar em torno de sua estátua. Cada ângulo visual do espectador abrange um lado da estátua ou do grupo e isto não faz mais do que aumentar a imobilidade da obra escultórica. A minha construção arquitetônica em espiral, ao contrário, cria diante do espectador uma continuidade que vem da forma real, uma nova linha fechada que determina o corpo em seu movimento material. (BOCCIONI, 1970, p.12, tradução nossa).

Como se lê na passagem, o que permanece é a ideia de movimento, ou seja, a “continuidade” que vem da forma e que “determina o corpo em seu movimento material”. Deste modo pode-se considerar que, ainda que o pintor tente cristalizar neste artigo a ideia de que a simultaneidade é uma criação dos artistas ligados ao futurismo italiano, a ideia que se fixa como sendo a mais importante é a de movimento. Apesar disso, Boccioni insiste em afirmar que os futuristas são os verdadeiros criadores da “*simultaneità*”, e que são eles plagiados por outros artistas, especialmente os franceses, como Robert Delaunay, artista que, segundo ele, “obcecado pela simultaneidade”, teria dela se apropriado como se se tratasse de uma descoberta sua.

Com a mesma insistência com a qual tenta se projetar como criador da simultaneidade, Boccioni recorre a um artigo de Apollinaire, no qual este último escreve que o termo “*simultané*” teria sido emprestado por Delaunay dos futuristas com a finalidade de designar o seu próprio trabalho plástico. É correta a afirmação de Boccioni, mas ela se desvia absolutamente do sentido que a afirmação tem no texto pois, o que ele não refere é que Apollinaire afirma também que apenas o termo é objeto de empréstimo pois o conceito e a fatura da obra elaborados por Delaunay são outros. Além disso, destaque-se que essa afirmação, em relativo favor aos futuristas, deve ser considerada uma exceção nos artigos do crítico de arte Apollinaire, uma vez que em seus textos ele sempre se coloca em favor da pintura francesa, e acusa o grupo italiano de serem eles os plagiadores dos artistas franceses.

A este exemplo, vale lembrar o artigo publicado por Apollinaire no *L'Intransigeant*⁸ em fevereiro de 1912, no mesmo mês, aliás, da publicação do texto que apresenta a Primeira Exposição Futurista de Paris evocado por Boccioni em sua defesa. Apollinaire inicia este artigo justamente com um trecho extraído do texto do catálogo que apresenta esta exposição, trecho no qual se lê que a “simultaneidade dos estados de alma na obra de arte” é a meta da arte futurista. Considerando esta afirmação, Apollinaire escreve que ela caracteriza, ao mesmo tempo, a “originalidade” e o “defeito” da pintura futurista, já que ao desejo de pintar as “formas em movimento”, a “originalidade” dos artistas do grupo italiano, a “mania de pintar os estados de alma”, como Apollinaire escreve, retrocede à prática pictórica característica dos pintores franceses chamados “*pompier*”⁹.

⁸ Confira Apollinaire (1991b).

⁹ Em outra passagem deste mesmo texto, Apollinaire afirma que o único interesse apresentado pela pintura dos chamados *pompier* está nos temas de suas telas. Já que, para os pintores da *avant-garde*

Com isso, Apollinaire distingue e diminui a importância da pintura futurista italiana em relação à importância da pintura praticada pelos artistas da *avant-garde* francesa, para os quais o tema¹⁰, os “estados de alma”, no caso, já não interessa mais, o que para os futuristas ainda importa. Mais enfaticamente, Apollinaire afirma que os futuristas, que se declaram “absolutamente opostos” à pintura francesa, não são dela mais do que meros “imitadores”.

Exemplificando, Apollinaire comenta a obra de alguns dos artistas filiados ao grupo destacando que, na obra de Boccioni, o “mais dotado” entre os pintores futuristas, a influência de Picasso é inegável e que sua melhor tela é “diretamente inspirada nas últimas obras” do autor de *Demoiselles d'Avignon*. Carlo Carrà é, aos olhos de Apollinaire, um “Rouault mais vulgar” que o pintor francês e Gino Severini “muito influenciado pela técnica neo-impressionista e pelas formas de Van-Dongen” (pintor holandês que, como Picasso, adota Paris como centro de seu trabalho). Quanto aos títulos dados aos trabalhos destes artistas, Apollinaire afirma que parecem ter saído do vocabulário do “unanimismo”, movimento poético originariamente francês e, concluindo o artigo, diz ainda que os jovens pintores italianos podem até rivalizar com alguns pintores da vanguarda francesa, mas que não são mais do que “frágeis alunos de um Picasso ou de um Derain”.

As observações feitas por Apollinaire são pertinentes para se compreender o projeto plástico futurista e entender como ele se aproxima e como se afasta do que se pensava e do que se praticava em pintura na França da época. Especialmente se as consideramos paralelamente aos escritos do mesmo Boccioni que, no mesmo ano de 1914, os reúne em publicação intitulada *Dinamismo plástico - pintura e escultura futuristas*¹¹.

A leitura desses textos expõe o esforço do artista que, premido pela ideia de originalidade, tenta se afastar e afastar a obra de seus companheiros do espectro da pintura francesa que ronda seus espíritos criadores e suas obras. Qualquer leitor familiarizado com o debate artístico da época percebe o quanto esses textos ressoam as ideias sobre a pintura que são bem francesas, como as que são divulgadas pelos chamados impressionistas, neo-impressionistas, fauvistas e,

francesa defendidos por ele o tema não interessa, Apollinaire sugere, ironicamente, que nada, enfim, interessa na pintura *pompier*.

¹⁰ Apollinaire discute o assunto em outro texto publicado anos antes na revista *Les Soirées de Paris*, nº 1, février 1912. Em “*Du Sujet dans la Peinture Moderne*” o crítico Apollinaire destaca a desimportância que os temas representavam para os pintores franceses defendidos por ele naqueles anos. Confira Apollinaire (1912).

¹¹ Confira Boccioni (1975).

por vezes, até mesmo cubistas. Sempre negando influências, mas evidenciando, nas entrelinhas, as matrizes de suas ideias e proposições artísticas, os textos que compõem a obra de Boccioni merecem uma leitura atenta.

No que se refere à “*simultanéité*” propriamente dita, Boccioni dedica a ela um capítulo todo que se constitui, em verdade, da soma do que ele propõe no artigo publicado em *Lacerba* e de reflexões apresentadas nos capítulos que o antecedem no livro. Retomando sempre outros textos, Boccioni escreve neste capítulo que os futuristas proclamavam que a simultaneidade era “uma necessidade absoluta na obra de arte moderna” e que ela seria a “meta inebriante” da arte futurista, quase do mesmo modo como escrevia no artigo publicado em *Lacerba*.

Entre as primeiras tentativas de definição da “*simultanéité*”, o artista propõe que ela é a “exaltação lírica”, a “manifestação plástica de um novo absoluto”: a “rapidez” – reafirmando assim a já enfatizada importância do movimento para a arte futurista. Uma segunda tentativa de formulação do conceito, nós a encontramos na seguinte passagem:

A simultaneidade é a condição na qual aparecem os diferentes elementos constituintes do dinamismo. É, portanto, o efeito dessa grande causa que é o **dinamismo** universal. É o aspecto lírico da concepção moderna da vida, **baseado na rapidez**. (BOCCIONI, 1975, p.74, grifo nosso, tradução nossa).

Parece dispensável dizer que, novamente, é a ideia de movimento a que se sobressai nos escritos do pintor italiano. E é esta mesma ideia a que se sobrepõe à de “*simultanéité*” que, ao fim da leitura do livro, permanece vaga.

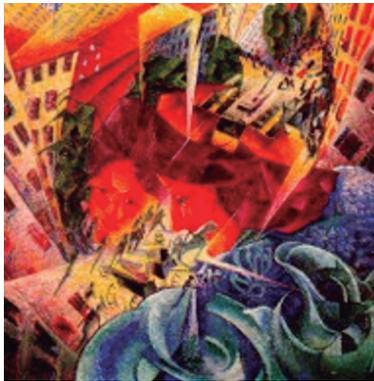
Por isso tudo parece razoável concordar com as afirmações de Apollinaire segundo as quais o trabalho com o **movimento** seria a originalidade da pintura produzida pelo grupo italiano. O próprio Boccioni, quando não se ocupa em afastar-se da arte francesa, nos mostra isso, indiretamente algumas vezes, diretamente, muitas, como na passagem em que escreve e esclarece o projeto plástico de seu grupo: “[...] **nos interessamos mais pelo movimento do objeto**, ou melhor, pela forma que é criada pela **sucessão**.” (BOCCIONI, 1975, p.74, tradução nossa, grifo nosso)¹².

Isso tudo se dá no plano do discurso. No plano das obras, o cotejo das pinturas de Boccioni e seus amigos, inclusive das que ele cita no artigo de *Lacerba*

¹² No texto original: “[...] nous nous intéresserons **plutôt au mouvement de l'objet**, ou mieux, à la forme qui est créée par la **succession**.” (BOCCIONI, 1975, p.74, grifo nosso).

e nos textos que compõem *Dynamisme Plastique*, evidencia a afinidade com a arte produzida na França. Não é possível imaginar quais telas Apollinaire tinha em mente, ou diante dos olhos, quando comparou Boccioni a Picasso, Carrà a Rouault e Severini a Van Dongen. Mas quando consideramos as obras citadas por Boccioni em seus textos – *Visions Simultanées*, de Boccioni mesmo, *Souvenirs de Voyage*, de Gino Severini e *Souvenirs d'une nuit*, de Luigi Russolo, todas datadas de 1911 – nota-se a afinidade com a fatura das obras dos pintores aos quais Apollinaire os relaciona.

Figura 1: *Visions Simultanées*



Fonte: Umberto Boccioni (1911).

Figura 2: *Souvenirs de Voyage*



Fonte: Gino Severini (1911).

Figura 3: *Souvenirs d'une Nuit*



Fonte: Luigi Russolo (1911).

A tela *Visions Simultanées* de Boccioni sugere alguns pontos de contato com a pintura francesa. Em primeiro lugar pela cor vibrante, que se destaca no quadro, a qual nos faz pensar no uso que dela faziam pintores como Matisse, Manguin, Marquet, Derain, ou Vlaminck. Em termos de composição, Boccioni parece, nesta tela, chegar a uma concepção própria, mas que não deixa de lembrar algumas das obras pertencentes às séries *Villes e Tours*, 1909-1911, de Delaunay. O que Boccioni figura em sua tela é, aliás, muito próximo de elementos de figuração que ocupam a atenção de Delaunay: torres, edifícios, aviões e outros signos referentes às transformações que as tecnologias operaram na passagem do século XIX para o século XX e as demais que lhes seguem.

Figura 4: *La Ville n° 2 "A la Main*



Fonte: Delaunay (1910a).

Figura 5: *Tour aux Arbres*



Fonte: Delaunay (1910b).

Considerando a tela *Souvenirs de voyage* de Gino Severini, parece difícil não dar razão a Apollinaire quando ele aponta a influência néo-impressionista na pintura deste artista, pois, ainda que o tema não seja semelhante aos que encontramos em telas de artistas ligados a este grupo, a pincelada característica da pintura divisionista, como a de um Seurat ou de um Signac, parece ser a mesma que anima a de Severini.

A tela que aqui representa a pintura de Russolo parece mais próxima de algumas obras produzidas pelos artistas ligados a *Bleue Reiter*. Mas não se deve esquecer que muitos deles, também conhecidos pela designação, *a posteriori*, *expressionistas*, mantêm diálogo com os franceses que expõem em Dresde, Munique e, principalmente, em Berlim, na Galeria do *Der Sturm* dirigida por Herwarth Walden.

Apollinaire e Delaunay frequentam Walden e os artistas que ele representa: Franz Marc, Auguste Macke, Kandinsky, Paul Klee. Inversamente, Walden e estes artistas, quando estão em Paris, são frequentadores do atelier de Delaunay no número 3 da rue Des Grands Augustins. Acrescente-se a isso que, como observa Lionel Richard¹³, a designação **expressionista**, que serve para referir o trabalho

¹³ Assim como escreve Richard (2008, p.16): “*Contrairement à ce qui a été souvent prétendu, l'expressionnisme n'a pas été inventé dans Der Sturm, pas plus que le mot que le mouvement protéiforme qui se répand en Allemagne de 1905 à 1920. Son directeur et ses collaborateurs reprennent un terme déjà en usage dans la critique allemande pour désigner, en opposition à l'impressionnisme, les nouvelles tendances internationales, et notamment les tendances françaises.*”

de tais artistas, é empregada, anteriormente às manifestações deste grupo, para designar uma pintura francesa que começava a ser divulgada sobretudo em Berlim.

Ao destacar esses textos e telas, pretende-se que se entenda que mesmo que em defesa de seu grupo Boccioni evoque o trecho, ínfimo diga-se, em que Apollinaire afirma que Delaunay empresta o termo “*simultané*” dos futuristas para designar o seu trabalho plástico, é ao lado dos pintores franceses, e principalmente de Delaunay, que Apollinaire se coloca em favor nestes anos. Como se lê em suas crônicas artísticas, o crítico de arte Apollinaire está empenhadíssimo na defesa do que ele chama de **jovem pintura francesa**, da qual Delaunay é um dos principais representantes. É da França que a nova pintura, segundo ele, emerge, é a França o modelo a ser seguido por pintores de outros países, pois que é na França onde se encontram os grandes pintores da época e, mesmo que muitos deles não sejam franceses, o argumento do poeta é que, produzindo na França, em Paris especificamente, trata-se bem ou mal de pintura francesa, como ele mesmo, italiano de nascença, considera-se e é considerado um poeta francês.

O *métier* “*simultané*” de Robert Delaunay

Em um artigo publicado em outubro de 1912 no jornal *Le Temps*, Apollinaire escreve que Delaunay inventa silenciosamente uma “arte da cor pura” que será em pintura aquilo que a música é em relação à literatura: uma **arte pura**. Neste texto o autor ainda não trata, nem sequer refere, o termo “*simultané*” ou “*simultanéité*”, mas o mesmo texto enseja a publicação de um outro, no qual a discussão sobre a “*simultanéité*” é iniciada por Apollinaire. Neste artigo, que é publicado na revista alemã *Der Sturm* e, traduzido ao francês, republicado na revista francesa *Les Soirées de Paris*, Apollinaire reproduz trechos de notas sobre a pintura redigidas por Robert Delaunay nestes anos.

Pela leitura dos trechos já é possível entender não só a importância que a “*simultanéité*” tem para o trabalho do pintor, mas também a genealogia do conceito que serve de base à sua pintura. Nos trechos destacados se encontram os nomes de Delacroix, “*notre révolutionnaire Delacroix*”, de Seurat, “*le premier théoricien de la lumière*”, e de Chevreul, indiretamente referido em diversas passagens do texto, como aquela na qual Delaunay faz referência à “*mélange optique de couleurs*”, conceito que é extraído diretamente do tratado de Michel-Eugène Chevreul¹⁴ sobre a aplicação “simultânea” das cores.

¹⁴ Confira Chevreul (1839).

A importância do conceito de “*contraste simultané*” é expressa por Delaunay em duas passagens transcritas por Apollinaire. Em outros textos publicados posteriormente a este, Apollinaire propõe um outro termo com o qual designa o trabalho de Robert Delaunay: *orphisme*¹⁵; termo que ele retomará em *Les Peintres Cubistes* para designar o *cubisme orphique*, cubismo órfico, do qual a pintura de Delaunay seria um dos melhores exemplos. Apollinaire emprega o termo “*orphisme*” entendendo-o como equivalente ao termo *simultanéité*, ambos vinculados a ideia de **pintura pura** expressa no artigo citado e em outros, como no texto que inaugura a sua coluna de artes na revista *Les Soirées de Paris*: “*Le Sujet dans la Peinture Moderne*”¹⁶.

Em outros artigos, deixando um pouco de lado a designação *orphisme*, Apollinaire passa também a empregar o termo “*simultanéité*” para referir a pintura de Delaunay. É o que se lê, por exemplo, no texto sobre o *Salon des Indépendants* do ano de 1913. Neste texto, ao comentar os envios de Delaunay, Apollinaire destaca *L'Équipe de Cardiff, troisième représentation*, sobre a qual escreve: “A tela mais moderna do Salão. **Nada de sucessivo** nesta pintura onde vibram não apenas os contrastes complementares descobertos por Seurat, mas na qual cada tom chama e deixa se iluminar por todas as outras cores do prisma. **É a simultaneidade.**” (APOLLINAIRE, 1960a, p.380, tradução nossa)¹⁷.

Além dos trechos que são reproduzidos por Apollinaire no artigo publicado na *Der Sturm*, há outras notas do pintor que foram publicadas postumamente e nas quais o emprego dos termos “*simultané*” e “*simultanéité*” são recorrentes. Nessas notas, observa-se que Delaunay recorre em diversas passagens ao termo “*simultané*” para designar o seu procedimento pictórico. Nas que se referem ao ano de 1912, às vésperas de sua exposição berlinense na galeria *Der Sturm*, Delaunay escreve a propósito do título de uma de suas telas, *Les Fenêtres*, que é ele “somente evocador”, que os “contrastos de cores simultâneas” são relações de “cores móveis”, e que a “cor é uma função da forma”¹⁸.

¹⁵ Confira Apollinaire (1960b).

¹⁶ Confira Apollinaire (1912).

¹⁷ No texto original: “*La toile la plus moderne du Salon. Rien de **successif dans cette** peinture où ne vibre plus seulement le **contraste des complémentaires** découvert par Seurat, mais où chaque ton appelle et laisse s'enluminer toutes les autres couleurs du prisme. **C'est la simultanéité.**” (APOLLINAIRE, 1960a, p.380).*

¹⁸ No texto original: “[...] **seulement évocateur, surréaliste, c'est une technique complètement nouvelle; les contrastes de couleur simultanées** sont des rapports de couleurs mobiles. C'est-à-dire que **la couleur est fonction de la forme** et la forme n'est pas descriptive, **elle porte elle-même en elle-même ses lois.**” (DELAUNAY, 1957, p.97).

Nas notas em que ele indica o ano de redação como sendo o de 1913, Delaunay esboça o percurso que o leva até o seu simultaneísmo plástico. De acordo com ele, o simultaneísmo foi descoberto em 1912 no momento em que ele pintava a tela *les Fenêtres simultanées sur la ville*, mas a ideia já se desenhava em obras anteriores, como em *Les Villes*, de 1909, nas *Tours*, de 1910 e em *La Ville de Paris*, de 1911. A pesquisa plástica iniciada com *Les Villes*, de 1909, conduz o pintor a realizar outras obras movido pelo mesmo interesse pelo “*contraste simultané*” de cores: *Disque simultané*, 1912-1913, ou *Formes circulaires: Le Soleil et la Lune*, datadas da mesma época.

Figura 6: *Les Fenêtres simultanées dur la ville*



Fonte: Delaunay (1912).

Figura 7: *Disque simultané*



Fonte: Delaunay (1912-1913a).

Figura 8: *Formes circulaires: Le Soleil et la Lune*



Fonte: Delaunay (1912-1913b).

Delaunay faz questão de enfatizar que o seu “*simultané*” é um termo de *métier*, uma técnica, e esclarece que essa técnica não se limita a uma pura e simples visão simultânea do quadro, “que sempre existiu”, como ele insiste, mas trata-se de uma nova concepção, de uma nova forma de realização plástica. Para exemplificar, Delaunay recorre ao que escrevem outros autores sobre o seu trabalho plástico, como o poeta Blaise Cendrars, que destaca a **técnica simultaneísta** empregada pelo pintor e, é claro, Apollinaire, de quem cita passagem extraída de *Méditations esthétiques*: “As obras dos artistas órficos devem apresentar simultaneamente um arranjo estético puro, uma construção que recaí sobre o sentido e uma significação sublime. É uma arte pura.”¹⁹

Assim, concebendo o simultaneísmo como uma técnica pictórica, Delaunay serve-se desta particularidade para diferenciar o seu *métier* “*simultané*” dos demais simultaneísmos que circulam nas artes da época, como na arte dos futuristas italianos, por exemplo, sobre a qual escreve o pintor que a “[...] visão simultânea dos futuristas tem um sentido totalmente diferente.” (DELAUNAY, 1957, p.110, tradução nossa). Além do fato de concebe-lo como uma técnica, Delaunay não especifica o que distingue o seu simultaneísmo do dos futuristas, mas comparando-se a sua concepção com a que é exposta por Boccioni, entende-se que, ao contrário deste e dos artistas que integram seu grupo, os quais se preocupam com os **efeitos** provocados por suas obras - especialmente com o de criar para o espectador a ilusão do movimento - Delaunay se preocupa com o modo de **execução** de seu trabalho, ou seja, com o seu procedimento, cuja gênese remonta a pesquisas plásticas empreendidas na França desde meados do século XIX.

Além dessa distinção relativa ao “simultaneísmo” dos futuristas, Delaunay sugere uma outra, relativa ao trabalho de Henri-Martin Barzun, que é a quem o artigo de Apollinaire se dirige. De acordo com Delaunay, Barzun havia declarado na época que a sua publicação “*Voix, chant et rythme simultanée*” [sic], tratar-se-ia de um livro “*simultané*”, do que discorda o pintor, afirmando que ele não era “de forma alguma simultâneo”, explicando que o dramata Barzun “[...] registrava e explorava um termo que ele não havia compreendido e do qual desenvolvia apenas o caráter etimológico” (DELAUNAY, 1957, p.112, tradução nossa).²⁰ Delaunay acrescenta que, sendo o simultaneísmo de Barzun expresso

¹⁹ No texto original: “*Les œuvres des artistes orphiques doivent présenter simultanément un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous le sens et une signification sublime, c’est-à-dire le sujet. C’est l’art pur.*” (DELAUNAY, 1957, p.110).

²⁰ No texto original: “[...] *enregistrait et exploitait un mot qu’il n’avait pas compris et dont il développait seulement le côté étymologique.*” (DELAUNAY, 1957, p.112).

por meio de vozes, não se trataria ele de uma nova concepção artística, já que, deste modo, estaria inscrito no domínio de uma arte já bem conhecida: a ópera. Ainda de acordo com Delaunay, a concepção de Barzun é absolutamente oposta a uma concepção de simultaneísmo literário, a qual deveria ser expressa como na pintura: se nesta o simultaneísmo é obtido pelo emprego do contraste de cores, na poesia ele deveria ser efetuado pelo emprego do contraste de imagens ou de palavras - como faz Apollinaire, por exemplo, em um de seus poemas: *Zone*. Nisso, Delaunay se coloca ao lado de Apollinaire e ao que o poeta expõe no artigo publicado nas *Soirées de Paris*, no qual ele se contrapõe à posição de Henri-Martin Barzun.

A “simultanéité” segundo Apollinaire

A afinidade de concepção estética existente entre Apollinaire e Delaunay é indiciada não só pelo particular interesse que o poeta evidencia ter pelo trabalho do pintor mas também por autores que se ocuparam do estudo de seus escritos. André Parinaud (1994), por exemplo, considera que o poema *Les Fenêtres*, publicado como prefácio do catálogo da exposição realizada por Delaunay em Berlim em janeiro de 1913, é na poesia o que o que “[...] simultaneísmo é na pintura a partir dos quadros criados por Robert Delaunay.” (PARINAUD, 1994, p.309). Anna Boschetti (2001, p.159) reitera a mesma ideia ao afirmar que a poesia do autor está associada “[...] às primeiras tentativas de pintura não figurativa de Delaunay.” Jeanine Warnod (1986, p.135), defende que os “*poèmes-conversations*”, de Apollinaire são compostos inspirados nos “procedimentos simultaneístas” de Delaunay.

É preciso lembrar aqui que para a apresentação da exposição que Delaunay realiza em Berlim, na galeria da *Der Sturm* em 1913, o pintor indica a Herwarth Walden Apollinaire para ser o redator do catálogo. Ocasão em que o poeta compõe *Les Fenêtres*, poema utilizado como texto de apresentação da exposição. Não se sabe ao certo qual é a gênese do poema, mas sabe-se de sua importância para a poética do autor, importância que é evidenciada em inúmeras ocasiões, como nas cartas que ele envia para Madeleine Pagès²¹.

²¹ “J'aime beaucoup, beaucoup, *Les Fenêtres*, qui a paru à part en tête d'un catalogue du peintre Delaunay. Ils ressortissent à une esthétique toute neuve dont je n'ai plus depuis retrouvé les ressorts.” Ou ainda: “J'ai oublié de le dire que je t'ai envoyé avant-hier [...] deux paquets. L'un contient deux catalogues de l'Exposition Delaunay en 1913 ou 1914, l'un est à moi, tu me garderas. L'autre porte mon **ex-dono** pour toi. Tu y liras un de mes poèmes que j'aime le plus: **LES FENÊTRES**. C'est au demeurant un de mes livres **les plus rares** que cette belle édition des **FENÊTRES**.” (APOLLINAIRE, 1952, p.70-71).

Ainda que não se conheça muito sobre a gênese deste importante poema, há alguns índices que servem à especulação. André Billy, companheiro de Apollinaire na revista *Les Soirées de Paris*, conta a seguinte anedota sobre a composição do poema:

Gostaria de citar um exemplo de seu método de trabalho. Ele (Apollinaire), Dupuy e eu estávamos sentados no café Crucifix, na rua Daunou, diante de 3 copos de vermouth. De repente, Guillaume dá uma gargalhada: ela havia se esquecido completamente de escrever o texto para o catálogo de Robert Delaunay, o prefácio que ele havia se comprometido a remeter por correio, de última hora, naquele mesmo dia. Rápido, garçon, papel, um porta-pluma e tinta! Em três, demos início a tarefa. (BILLY, 1923, p.54-55, tradução nossa).

No mesmo texto Billy afirma não se lembrar exatamente do resultado desta “estranha colaboração”, mas assegura que uma parte do poema-prefácio *Les Fenêtres* foi composta nestas condições, versão que é contestada pelo pintor Robert Delaunay, a quem Michel Décaudin (1991), que comenta a controvérsia sobre a origem deste poema, atribui maior crédito.

Delaunay afirma que a versão de Billy sobre a gênese do poema *Les Fenêtres* não passa de uma “brincadeira grosseira”, e desafia aqueles que sustentam esta versão de dizerem “de que cor estava escrito verdadeiramente este poema” - do qual ele alega ser o possuidor do manuscrito. Como escreve Delaunay, nesta época ele e Sonia eram muitos ligados a Apollinaire, tanto que o convidaram, após sua liberação da prisão de *La Santé*, em 1912, a morar com eles no número 3 da Rue des Grands Augustins onde mantinham seus ateliers de trabalho. É nesta ocasião que, segundo o pintor, ele e Apollinaire discutem a “nova pintura” e, segundo sugere o artista, é em parte destas discussões que o poema se origina. Como refere Michel Décaudin, transcrevendo Delaunay: “Para mim era já a época construtiva de ‘fenêtres’, ‘Équipe de Cardiff’, ‘soleil’, etc. Para Guillaume, eram as *Fenêtres* – poema do qual tenho o manuscrito feito em meu *atelier*, onde ele dormia, um par de sapatos amarelos diante da janela.”²²

Disputas à parte, estas versões sobre a origem do poema *Les Fenêtres* bastariam para demonstrar que a concepção de “*simultanéité*” de Apollinaire está vinculada, de um modo ou de outro, mais diretamente à pesquisa e à produção plástica de Robert Delaunay, do que a outros artistas. Mas voltemos ao artigo publicado por

²² Confira Apollinaire (1952, p.70-71, tradução nossa).

Apollinaire na *Soirées de Paris*, a fim de explicitar qual é a do autor para se afastar do “*simultanisme*” de Henri-Martin Barzun.

Como foi dito, com o artigo “*Simultanisme-Librettisme*” Apollinaire objetiva discutir as manifestações públicas de Henri-Martin Barzun acerca da criação do conceito de simultaneísmo aplicado à poesia. No início desse texto, publicado em 1914 na revista *Soirées de Paris*, Apollinaire enfatiza a ideia de um surto de novas escolas poéticas na França das quais, segundo ele mesmo escreve, sempre fez questão de se afastar, por entender que a ideia de uma escola, seja ela qual for, é um fator limitante para a criação artística. Ao introduzir o texto com essa questão, o poeta critica a ideia de escola e, em consequência disso, Barzun, pois, segundo Apollinaire, o desejo do autor do *Manifeste du simultanisme poétique*, nada mais é do que este: fundar uma escola.

Após fazer esta crítica, Apollinaire tenta explicitar o sentido do simultaneísmo poético de Barzun, diferenciando-o dos demais simultaneísmos circulantes na época. Segundo o poeta, o simultaneísmo de Barzun, expresso por meio de “vozes combinadas”, estaria mais para o teatro que para a poesia propriamente dita, pois para um leitor estas vozes proferidas simultaneamente seriam apreendidas de maneira sucessiva. Deste modo, ao contrário do teatro, em que essas vozes poderiam ser proferidas ao mesmo tempo, por um coro, por exemplo, no poema não se poderia efetuar a simultaneidade pretendida. Dito isso, Apollinaire afirma que se Barzun desejasse uma poesia “*effectivement simultanée*”, seria necessário, antes de mais nada, que o poema fosse oralizado e, ainda assim, que ele recorresse a muitos recitantes ou a um fonógrafo. Caso contrário, limitada ao meio impresso, a sua poesia permaneceria sucessiva.

Para desmontar a imagem que Barzun tenta compor de si, como a de ser ele o inventor do simultaneísmo poético, Apollinaire lembra de outras tentativas no sentido de se construir imagens simultâneas no texto poético. Sobre a ideia “polifonia” poética, uma característica do simultaneísmo proposto por Barzun, Apollinaire afirma que Jules Romains havia feito experiências semelhantes, e que Villiers de L’Isle-Adam havia já publicado uma peça na qual um grande número de vozes falavam ao mesmo tempo. Segundo o poeta, Barzun não teria publicado nada no gênero antes do final de 1913, e os exemplos encontrados a partir desta data eram sempre de uma simultaneidade realizável apenas por meio da encenação ou do fonógrafo, e de nenhuma outra maneira.

Sobre a possibilidade de realização de uma “simultaneidade lírica”, ou seja, criada no interior do próprio poema, Apollinaire defende que ele mesmo já havia feito algumas tentativas, nas quais era impossível, segundo ele, ler o poema

“*sans concevoir la simultanéité*” nele expressa. Ele cita exemplos, como os de seus poemas “*poèmes-conversations*” – *Fenêtres, Lundi rue Christine, Zone* –, nos quais o poeta “no centro da vida capta e registra de algum modo o lirismo ambiente”. Outro exemplo dado por Apollinaire sobre a possibilidade de aplicação do simultaneísmo à poesia é o poema de Blaise Cendrars, composto para dividir a página com a pintura de Sonia Delaunay. Apollinaire considera que esta obra – *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* – foi uma primeira tentativa de simultaneidade escrita, uma vez que a articulação do texto de Cendrars com a pintura de Sonia fazia com que o espectador apreendesse a obra de uma única vez, do mesmo modo como um maestro lê e executa uma partitura ou da mesma maneira como vemos “de um só golpe os elementos plásticos impressos em um cartaz”.

No que concerne aos artistas plásticos, Apollinaire afirma que a preocupação com o simultaneísmo já se insinuava desde o ano de 1907, como a exemplo das obras produzidas nesta época por Pablo Picasso e Georges Braque. Segundo o autor, desde este ano os dois pintores, apresentados um ao outro por ele, se empenhavam em representar uma imagem plasticamente “sob muitas faces de uma só vez” – o que marca o início de um percurso de experimentações pictóricas que levarão ao cubismo, e que conduzirão outros pintores a seguir o caminho aberto por estes dois artistas, muitos deles, próximos ao que faziam Picasso e Braque, e outros nem tanto, como Delaunay, que faria do simultaneísmo um “*terme de métier*”. Neste sentido, Apollinaire considera Delaunay um dos principais difusores da ideia, chegando a sugerir que Barzun teria dele tirado o termo na tentativa de fazê-lo seu.

O que o poeta objetiva com seu artigo é demonstrar que o simultaneísmo, enquanto ideia, já circulava bem antes de Barzun manifestar-se publicamente como sendo o seu inventor. Para isso, Apollinaire recolhe e recorre a diversos exemplos, tirados de diversos domínios das artes – poesia, pintura, música – com a finalidade de evidenciar o equívoco de Barzun. Não tenta, como seria previsível, proclamar-se o divulgador da ideia, que sabe não ser sua. Ao contrário, procura demonstrar que esta ideia “*était dans l'air*”²³ – como ele escreve em outro texto – e que era inútil tentar fazer dela um domínio privado.

Apollinaire retorna à mesma questão em três outros artigos publicados nesta mesma época. Em “*À propos de la poésie nouvelle*”²⁴, ele enfatiza a inutilidade

²³ Confira Apollinaire (1991c, p.979).

²⁴ Confira Apollinaire (1991c).

das afirmações de Barzun, segundo as quais seria ele o criador da ideia de simultaneísmo. Reconhece a “originalidade” do autor, ao levar a ideia para o teatro ou para o fonógrafo, mas discute a eficácia de sua pretensa aplicação no domínio da escrita poética. Em trecho no qual esclarece a discussão, Apollinaire escreve e destaca novamente a importância de Delaunay no debate:

Faço um apelo à boa-fé de Barzun, para lhe perguntar se ele havia empregado o termo “**simultanisme**” ou aplicado o adjetivo “**simultané**” à obra de arte antes de ter encontrado **Delaunay**, que o havia feito sete ou oito anos antes de seu encontro com Barzun. O termo “simultané” se encontra no dicionário, a ideia, do ponto de vista artístico, estava no ar, como se via na passagem do citado catálogo dos futuristas, **mas o que Delaunay fez de novo foi aplicar esses termos para designar um novo métier**, é comente com relação ao métier que me interrogo sobre a irritação de M. Barzun. (APOLLINAIRE, 1991c, p.981, grifo nosso, tradução nossa).

Na passagem fica claro que o simultaneísmo era uma ideia que circulava na época, mas também que foram poucos aqueles que dele souberam fazer algo aplicável à prática artística, como a exemplo do pintor Robert Delaunay. Mas não apenas ele. Apollinaire aproveita a ocasião para sugerir que algumas de suas obras anteriores foram compostas motivadas por este mesmo “espírito” simultaneísta. O autor lembra, por exemplo, que o seu *L'Enchanteur pourrisant*, obra publicada originalmente em capítulos na revista *Festin d'Ésope*, por ele dirigida, no ano de 1904, já trazia em um de seus capítulos uma “**description simultanée d'une nuit**”. Além desta obra, Apollinaire sustenta sua tese referindo outras publicações nas quais o simultaneísmo já se manifestava, como a já referida *Prose du Transibérien et de la petite Jeannette de France*, poema/pintura composto simultaneamente por texto de Blaise Cendrars e pintura de Sonia Delaunay, e arremata ao artigo concedendo a Barzun uma posição histórica na história das artes do século XX, conferindo a ele o título de inventor de um novo métier: o do “**poète phonographiste**”. Mas ressalva que, no domínio do livro, Barzun permanece “*successif*”.

GUILLAUME APOLLINAIRE ON SIMULTANEISM

ABSTRACT: In this article I explain simultaneism in French painting and poetry, situating the role of Guillaume Apollinaire within this debate. I present different conceptions of simultaneism in the arts, showing the vision of Italian futurists as well as

Robert Delaunay's take on simultaneous painting. In poetry, I deal with the conceptions of Henri-Martin Barzun and Guillaume Apollinaire.

KEYWORDS: *French poetry. French painting. Simultaneism.*

REFERÊNCIAS

APOLLINAIRE, G. **Œuvres en prose complètes**. t. II. Édition de Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991a. (Pléiade, 382).

_____. Les peintres futuristes italiens. L'Intransigeant, 7 février 1912. In: _____ **Œuvres complètes en prose**. t II. Édition de Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991b. p. 406-407.

_____. A propos de la poésie nouvelle. Paris-Journal, 29 juin 1914. In: _____ **Œuvres complètes en prose**. t II. Édition de Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991c. p.979-982.

_____. A travers le Salon des Indépendants. Montjoie! 18 mars 1913. In: _____ **Chroniques d'Art**. Paris: Gallimard, 1960a. p.373-383.

_____. La Peinture Moderne. Der Sturm, fév. 1913. In: _____ **Chroniques d'Art**. Paris: Gallimard, 1960b. p.351-357.

_____. **Tendre comme le souvenir**. Paris: Gallimard, 1952.

_____. Simultanisme/Librettisme. **Les Soirées de Paris**, Paris, n.25, p. 322-325, juin 1914.

_____. Du Sujet dans la Peinture Moderne. **Les Soirées de Paris**, n.1, p.1-4, fév. 1912.

BILLY, A. **Apollinaire Vivant**. Paris: Éditions de la Sirène, 1923.

BOSCHETTI, A. **La poésie partout**: Apollinaire, homme-époque (1898-1918). Paris: Seuil, 2001.

BOCCIONI, U. Mouvement Absolu et Mouvement Relatif. In: _____ **Dynamisme Plastique**: peinture et sculpture futuristes. Lausanne: L'Âge de L'Homme, 1975. p.69-72.

_____. Simultaneità Futurista. **Lacerba**. Firenze, anno II, n.1. 1 gen. 1914. Riproduzione anastatica conforme all'originale. In: ARCHIVI D'ARTE DEL XX SECOLO. Roma, Milano: Gabriele Mazzota Editore, 1970. p.12.

_____. **Visioni simultané**e. 1911. Óleo sobre tela, 60,5 × 60,5 cm.

CENDRARS, B. **La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France**. Couleurs simultanées de Mme Delaunay-Terk [Sonia Delaunay]. Paris: Éditions des Hommes nouveaux, 1913.

Conrado Augusto Barbosa Fogagnoli

CHEVREUL, M.-E. **De la loi du contraste simultané de couleurs et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles...** Paris: Pitois-Levrault et Cie, 1839.

DÉCAUDIN, M. Une controverse sur Les Fenêtres, **Que Vlo-ve?** Paris, série 3, n° 3, p.72-78, juil.-sept. 1991.

DELAUNAY, R. **Du Cubisme à l'Art Abstrait.** Documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'œuvre de R. Delaunay par Guy Habasque. Paris: S.E.V.P.E.N. Bibliothèque Générale de l'école Pratique des Hautes-Études, 1957.

_____. **Disque simultané.** 1912-1913a. 134 × 134 cm.

_____. **Formes circulaires:** Le Soleil et la Lune. 1912-1913b. 100 x 68,5 cm.

_____. **Les Fenêtres simultanées dur la ville.** 1912. Óleo sobre tela, 40 x 46 cm.

_____. **La Ville n.2 "A la Main.** 1910a. Óleo sobre tela, 146 × 114 cm.

_____. **Tour aux Arbres.** 1910b. Óleo sobre tela, 126,4 x 92,8 cm.

LE PREMIER Livre Simultané. **Gil Blas**, Paris, 16 oct. 1913. p.4.

M. DE PARIS. La Vaine Querelle. **La Renaissance Politique, Littéraire et Artistique**, Paris, p.16, 04 juillet 1914.

MILLE, p. Simultanéistes. **Le Temps**, 18 mars 1914. p.5.

PARINAUD, A. **Apollinaire, 1880-1918:** Biographie et relecture. Paris: J.-C. Lattès, 1994.

PAULOT, A. Apollinaire simultané? In: COMMUNICATIONS LA POÉSIE AU CARREFOUR DES ARTS, oct. 2008. Disponível em: <<http://www.poesie-arts.com/Apollinaire-simultane.html>>. Acesso em: jan. 2020.

RICHARD, L. **Direction Berlin. Herwarth Walden et la revue Der Sturm.** Avec des lettres de Guillaume Apollinaire, Alexandre Archipenko, Blaise Cendrars, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Fernand Léger, Filippo Tommaso Marinetti, Ludwig Rubiner, Gino Severini. 1910-1922. Bruxelles: Didier Devillez Éditeur, 2008.

RUSSOLO. L. **Souvenirs d'une Nuit.** 1911. Óleo sobre tela, 99 x 99 cm.

SEVERINI, G. **Souvenirs de Voyage.** 1911. Óleo sobre tela, 47 x 75 cm.

UN MOT encore. **Gil Blas**, Paris, 17 oct. 1913. p.4.

WARNOD, J. **Le Bateau-Lavoir.** Paris: Éd. Mayer, 1986.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

GOLDING, J. **Le Cubisme**. Paris: Éditions René Juillard, 1965.

GRAMMONT, C.; ROUSSEAU, p. **L'ABCdaire du Fauvisme**. Paris: Flammarion, 1999.

J.-J. B. L'Art de Loie Fuller. **Gil Blas**, Paris, 10 mai 1914. En Passant, p.3.

_____. Toujours la Poésie Dynamique. **Gil Blas**, Paris, 16 mai 1914. p.3.

_____. Simultaneísmo. **Gil Blas**, Paris, 01 juillet 1914. Les Lettres, p.3.

LANGÉ, G.-U. Soirs de Paris. **La Lanterne - Supplément, Grand Journal Littéraire Illustré**, Paris, 11 juin 1914.

LEYMARIE, J. **Le Fauvisme**. Paris-Genève: Éditions d'Art Albert Skira, 1959.

TOURETTE, F. G. de la. **Robert Delaunay**. Paris: Charles Massin et Cie. Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1950.

VAUXCELLES, L. Le Salon des Indépendants. **Gil Blas**, Paris, 28 février 1914. 1.1.

